



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Italien

«*L'osmosi tra passato e presente*»

Lettura e analisi delle edizioni di *Senso dell'esilio* di Remo Fasani

par

Saskia Lacalamita

sous la direction du Professeur Alberto Roncaccia

Session d'été 2017

SOMMARIO

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI.....	III
PREMESSA.....	5
Capitolo primo. Introduzione a <i>Senso dell'esilio</i>	8
1.1 GENESI DELLA RACCOLTA.....	10
1.2 PRESENTAZIONE DELLA «FORMA–LIBRO».....	13
1.2.1 ANNOTAZIONI FORMALI SULLA PRIMA EDIZIONE.....	21
1.3 LA «PROGRESSIONE DEL SENSO».....	25
1.4 ELEMENTI DI PERMANENZA E RIORIENTAMENTI DI SIGNIFICATO.....	27
Capitolo secondo. Aspetti tematici	30
2.1 ISOTOPIE DI <i>SENSO DELL'ESILIO 1945</i>	33
2.1.1 ELEMENTI D'INTERTESTUALITÀ.....	35
2.2 ISOTOPIE DI <i>SENSO DELL'ESILIO 2013</i>	37
2.2.1 I SEGNALI DI PRESAGIO.....	37
2.2.2 LA CONFIGURAZIONE DELL'IO.....	40
2.2.3 L'ESILIO.....	43
Capitolo terzo. Analisi dei testi e confronto	50
3.1 PRELIMINARI ALL'ANALISI INTERPRETATIVA.....	50
3.2 I DISPOSITIVI.....	51
3.2.1 SEGNALI DI INIZIO E DI FINE IN <i>SE 45</i> :.....	53
3.2.2 SEGNALI DI INIZIO E DI FINE IN <i>SE 13</i> :.....	56
3.3 INTRATESTUALITÀ COME <i>CONCATENATIO</i>	58
(I)	
3.3.1 <i>Stella filante</i> ... (1) – <i>Ritorno della primavera</i> (2).....	58
3.3.2 <i>Ritorno della primavera</i> (2) – <i>Tempo estivo</i> (3).....	66
3.3.3 <i>Tempo estivo</i> (3) – <i>Ritorneranno forse</i> (4).....	70

3.3.4	<i>Ritourneranno forse (4) – Ricordo (5)</i>	72
3.3.5	<i>Ricordo (5) – Sera alpestre (6)</i>	75
3.3.6	<i>Sera alpestre (6) – La prigionie (7)</i>	77
3.3.7	<i>La prigionie (7) – Alte stelle (8)</i>	81
3.3.8	<i>Alte stelle (8) – Città (9)</i>	84
3.3.9	<i>Città (9) – La Piramide (10)</i>	88
3.3.10	<i>La Piramide (10) – Deserto (11)</i>	92
3.3.11	<i>Deserto (11) – Nel presagio (12)</i>	94
3.3.12	<i>Nel presagio (12) – Il tetto (13)</i>	97
3.3.13	<i>Il tetto (13) – Le foglie, il vento (14)</i>	100
3.3.14	<i>Le foglie, il vento (14) – Notizia (15)</i>	103
(II)		
3.3.15	<i>Forse la guerra (16) – Ode (17)</i>	106
3.3.16	<i>Ode (17) – Fine dell'estate (18)</i>	111
3.3.17	<i>Fine dell'estate (18) – Favola (19)</i>	115
3.3.18	<i>Favola (19) – Angoscia (20)</i>	117
CONCLUSIONI.....		120
BIBLIOGRAFIA		125
APPENDICE.....		135

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

SE = Remo Fasani, *Senso dell'esilio*

Edizioni: *SE 45* = Edizioni di Poschiavo 1945
 SE 74 = Pantarei 1974
 SE 87 = Casagrande 1987
 SE 13 = Marsilio 2013

UAS = Remo Fasani, *Un altro segno*

Edizioni: *UAS 65* = Scheiwiller 1965
 UAS 74 = Pantarei 1974
 UAS 87 = Casagrande 1987
 UAS 13 = Marsilio 2013

OV = Remo Fasani, *Orme del vivere*

Edizioni: *OV 74* = Pantarei 1974
 OV 87 = Casagrande 1987
 OV 13 = Marsilio 2013

Qgi = «Quaderni Grigionitaliani», periodico trimestrale, edito dalla Pro Grigioni Italiano (Pgi), Poschiavo, 1931 –

Edizioni* : *Qgi 40* = 1940
 Qgi 41 = 1941
 Qgi 42 = 1942
 Qgi 43 = 1943
 Qgi 44 = 1944

* Si indicano unicamente le pubblicazioni prese in considerazione per questo lavoro.

A Valeria e a Giacomo
– sicura di non esagerare –
esprimo loro la mia «gratitudine eterna».

PREMESSA

«La ricerca della verità è contemplazione.»

Dino Giovanoli, *Introduzione a Senso dell'esilio*, 1945, p. 10.

I riscontri ottenuti in prospettiva macrotestuale e il confronto tra i testi suggeriscono una chiave d'interpretazione lirica di *Senso dell'esilio*, primo libro di poesia di Remo Fasani¹. Già Felice Menghini², nella sua recensione del 1946, intravedeva una logica strutturale comparabile a quella di un «moderno canzoniere»³ (sottolineatura mia):

Se parte anch'egli [Remo Fasani] da una eco petrarchesca, da un'intima voglia di *creare un suo moderno canzoniere* giunge però a un risultato che richiama subito i nomi dei due più celebri poeti italiani moderni: Ungaretti e Montale.⁴

¹ Per un profilo biografico di Remo Fasani (Mesocco, 1922 – Grono, 2011) si permette di rinviare alle seguenti voci: *Remo Fasani*, in *Scrittori del Grigioni Italiano. Antologia letteraria*, a cura di A. e M. Staible, Pro Grigioni Italiano, Locarno, Armando Dadò editore, 1998, pp. 244-245; *Bibliomedia*: http://www.bibliomedia.ch/it/autoren/Fasani_Remo/357.html (consultato il 09.10.2016); *Dizionario storico della Svizzera*: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I23264.php> (consultato il 09.10.2016); *Viceversa letteratura*: <http://www.viceversaletteratura.ch/author/1213> (consultato il 09.10.2016).

² Felice Menghini (Poschiavo, 1909- ivi, 1947) è stato sacerdote, poeta, scrittore, giornalista, studioso ed editore. Per una biografia approfondita si rimanda all'accurato studio di Andrea Paganini, *L'ora d'oro di Felice Menghini. Il suo tempo, la sua opera, i suoi amici scrittori*, Poschiavo, L'ora d'oro, 2009.

³ Felice Menghini, *Poesie di Remo Fasani*, «Giornale del Popolo», 20 febbraio 1946, citato in Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, in *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, Locarno, Dadò, 2006, pp. 176-177. Si tenga inoltre presente che «nel Novecento [...] l'organizzazione di un «canzoniere» o di altra struttura altamente formalizzata non può essere mai un'operazione ingenua, spontanea, ma è sempre frutto di una riflessione di secondo grado sulla letteratura e sui modelli; [...]» Così Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Storia e retorica del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 7.

⁴ Ibid.

Senso dell'esilio (ora in poi *SE*) è contraddistinta da diversi processi di riedizione e di rielaborazione, visibili in almeno quattro tappe editoriali (1945, 1974, 1987, 2013). I diversi tempi poetici della raccolta restituiscono alla stessa un significato interpretativo che evolve nel tempo, e offrono quindi lo spunto per un'analisi approfondita sulla disposizione dei testi, sull'espunzione o sull'introduzione di liriche da un'edizione all'altra, sulla variazione dei testi dispositivi, della sintassi e del lessico. Le alterazioni dei diversi elementi di *SE* portano a considerare i cambiamenti di progetto dell'autore e, di conseguenza, l'evoluzione del messaggio che lo stesso poeta intende trasmettere:

La raccolta di poesia è forse, insieme al libro di racconti, l'unica forma letteraria che può ricevere senso a posteriori (cioè in una fase successiva a quella del concepimento e della stesura dei singoli elementi), attraverso la distribuzione dei testi. Una poesia, di per sé poco rilevante, può assumere importanza e significato maggiori (o comunque diversi) dalla collocazione nella raccolta, attraverso una rete di relazioni e corrispondenze con i testi vicini, o addirittura mutare il proprio significato originario, prestandosi a nuove interpretazioni.⁵

Il senso di una raccolta varia anche in funzione della riflessione d'autore sull'allestimento della sua *opera omnia*. Per queste ragioni, con il presente lavoro s'intende dimostrare come *SE* fornisca un punto di osservazione privilegiato per la lettura sull'intera produzione dell'autore grigionese.

Il lavoro di analisi e di confronto delle diverse edizioni di *SE*, prenderà in considerazione i quattro principali tempi di elaborazione. In particolare, l'attenzione si concentrerà sul confronto tra la prima edizione (Edizioni di Poschiavo 1945) e l'ultima (Marsilio 2013), ovvero sugli estremi editoriali della raccolta e quindi su quelli che si possono definire i valori "assoluti" trasmessi dall'autore. Nella parte introduttiva del lavoro ci si focalizzerà sulla descrizione del macrotesto e sul confronto degli indici in successione. Si cercherà di tracciare le specificità della prima raccolta di Remo Fasani evidenziando i mutamenti intercorsi da un'edizione all'altra. In seguito, nella seconda parte, si ripercorrerà la raccolta per mezzo di un approccio tematico, evidenziando isotopie e ricorsività, distinguendo le specificità proprie alla prima edizione, per approfondire in seguito le tematiche appartenenti a *SE 13*. La terza parte è dedicata all'analisi delle singole liriche e dei relativi legami interni. Si avvierà inizialmente un

⁵ Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, op. cit., p. 8.

confronto tra i testi dispositivi⁶, per poi adottare un approccio in *concatenatio*. Questo procedimento è giustificato anche dal fatto che consente di portare avanti un discorso chiaro e sistematico, in quanto l'ordine di successione delle liriche sul piano dell'indice è mantenuto intatto. Per ogni capitolo si prenderà dunque in considerazione il confronto specifico tra due liriche, al fine di rilevarne i legami intrinseci, ma si tratterà pure d'individuare i possibili riscontri 'a distanza' con le altre poesie di *SE*.

⁶ Per una definizione di "dispositivo" si confronti in questo lavoro il rimando bibliografico alla nota 128, contenuta nel cap. 3.2 (*I dispositivi*, pp. 51-52).

Capitolo primo. Introduzione a *Senso dell'esilio*

Edito nel 1945 presso la collana «L'ora d'oro» delle Edizioni di Poschiavo, *SE* è il primo libro di poesia⁷ di Remo Fasani, nonché il terzo volume della collana grigionese. La raccolta è stata oggetto di diverse rielaborazioni da parte dell'autore nel corso della sua lunga e produttiva carriera poetica. Si delineano, in effetti, quattro tappe⁸ nel processo di riedizione di *SE*: oltre alla prima del 1945⁹, apparsa nello stesso anno anche in rivista¹⁰, si contano l'edizione del 1974¹¹, nella quale sono comprese pure le raccolte *Orme del vivere* e *Un altro segno*; e due 'antologizzazioni', rispettivamente del 1987¹² e del 2013¹³. Da queste considerazioni si avverte la chiara volontà da parte di Fasani di ripresentare la sua prima opera in versi nel corso del tempo, in particolare con schemi e contenuti rielaborati di volta in volta.¹⁴ *SE* è dunque

⁷ Per il concetto di «libro di poesia» si tiene conto della definizione data da Niccolò Scaffai nel capitolo introduttivo del suo *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento* (Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 1-11), vale a dire «una raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ma, al contrario, adeguato a un progetto ideato dallo stesso autore in una fase generalmente successiva alla stesura delle varie liriche. Propriamente, quindi, rientrano in questa categoria soltanto i libri di poesia organizzati dai rispettivi autori e pubblicati con la loro autorizzazione o comunque rispettando fedelmente i loro progetti. [...]» (p. 1).

⁸ Non si contano in questa istanza – ma si tengano presenti – le elaborazioni intermedie effettuate dall'autore, in particolare i dattiloscritti preparatori all'edizione di tutte le opere (Marsilio 2013), datati 2004, 2005, 2008 e 2011. (Cfr. Lara Steiner, *I poemetti di Remo Fasani. Pian San Giacomo [1983] e Na in scendra: Andare in cenere [2007]*, Mémoire Unil, 2015).

⁹ Remo Fasani, *Senso dell'esilio*, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo, 1945.

¹⁰ Remo Fasani, *Senso dell'esilio*, in «Quaderni grigionitaliani», XV (1945), 1, pp. 7-18.

¹¹ Remo Fasani, *Senso dell'esilio. Orme del vivere. Un altro segno*, Lugano, Pantarei, 1974, pp. 8-28.

¹² Remo Fasani, *Le Poesie: 1941-1986*, prefazione di Giacinto Spagnoletti, Bellinzona, Casagrande, 1987, pp. 17-38.

¹³ Remo Fasani, *Le Poesie: 1941-2011*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-19.

¹⁴ Fasani stesso in una lettera al professor Zandralli affermava quanto segue: «[...] rileggendo a distanza di tempo il primo getto di una poesia, esso il più delle volte non soddisfa più. Quel tanto di mistero, che l'ispirazione

caratterizzato da un significato interpretativo che evolve nel tempo, frutto di un lavoro incessante e in costante rifacimento, e quindi in continuo processo di ricreazione di senso che perdura fino all'edizione (postuma¹⁵) di tutte le opere¹⁶ del poeta retico.

doveva lasciare, non c'è.» (Lettera di Fasani al professor Zendralli, 14 aprile 1944, in Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 169).

¹⁵ L'edizione di tutte le opere, sebbene postuma, risponde a una volontà manifestata dallo stesso Fasani a partire dal 2008, ed è frutto della stretta collaborazione tra il poeta grigionese e Maria Pertile, curatrice del volume. Si veda a supporto di tali considerazioni Maria Pertile, *Sull'edizione di tutte le poesie di Remo Fasani*, in «Versants», 60, pp. 81-89: «Il volume con tutte le poesie di Remo Fasani che Marsilio farà uscire in libreria nel marzo 2013 è, a tutti gli effetti, l'edizione dell'autore; egli stesso, nelle note alla raccolta *Senso dell'esilio*, parla della «presente edizione». Edizione d'autore, gesto critico totale e, insieme, consapevole e definitivo congedo da sé» (p. 86) e «il volume dell'*Opera omnia* è, come si è detto, edizione dell'autore ed ha la struttura da lui indicata, e cioè le ventidue raccolte, dal 1941 al 2008, comprese le *Poesie sparse*, inedite, e le Note dell'autore» (p. 88).

¹⁶ L'edizione Marsilio 2013, intitolata *Le Poesie (1941-2011)*, contiene una selezione di testi del poeta grigionese. Pertanto la stessa non può ritenersi un'*opera omnia*, bensì un'antologia.

1.1 GENESI DELLA RACCOLTA

Nel 1942 Remo Fasani, poco più che ventenne, sottopone i suoi versi ad Arnoldo Marcelliano Zandralli, suo insegnante d'italiano alla magistrale, nonché fondatore della Pro Grigioni Italiano (PGI).¹⁷ Sostenuto da quest'ultimo, Fasani partecipa (senza vincerlo) al Premio Lugano 1943 con una scelta di poesie. Poi, nel giugno del 1944, benché sollecitato da Zandralli, il giovane poeta rinuncia inizialmente a candidarsi al Premio letterario promosso dalla PGI.¹⁸ Lo studioso Andrea Paganini fa notare come questo periodo coincida con un primo «mutamento di poetica» in Fasani.¹⁹ Il poeta stesso asserisce che le prime liriche da lui composte avevano quali punti di riferimento «i maestri [...] della grande triade di fine Ottocento inizio Novecento: Carducci, Pascoli e D'Annunzio; ma anche Rilke, [...]».²⁰ *SE* segna dunque una svolta fondamentale della biografia poetica dell'autore, come da lui stesso precisato:

La storia vera e propria inizia con la raccolta *Senso dell'esilio*, che è nata dopo la scoperta, avvenuta quando studiavo all'Università di Zurigo (e per opera di noi studenti, non dei professori), di poeti come Campana, Cardarelli, Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo, insomma dei *lirici nuovi*, come doveva chiamarli Luciano Anceschi nella sua famosa antologia.²¹

¹⁷ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 171. Per le informazioni istituzionali sulla Pro Grigioni Italiano si rinvia al sito ufficiale dell'associazione: <http://www.pgi.ch/>.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Nel 1990 Fasani ripercorre la sua iniziazione all'«esperienza poetica» (*I poeti della Svizzera italiana*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Losanna), dichiarando che «*Primi sentieri* [sezione iniziale dell'edizione di *Le Poesie (1941-1986)*, Bellinzona, Casagrande, 1987] che ho scritto quando frequentavo la Scuola magistrale di Coira, e dei quali ho salvato due soli componimenti (*Mattino e Sera*), possono dirsi la preistoria della mia poesia».

²¹ Remo Fasani, «*La mia esperienza poetica*», in *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio (1969-1989)*, a cura di Jean-Jacques Marchand, «Quaderni italo-svizzeri», Lausanne, 1990, p. 27.

Fasani candiderà infine *SE* al Concorso letterario della PGI, vincendo questa volta il primo premio.²² Nel 1945 la raccolta appare sui «Quaderni grigionitaliani» (d'ora in poi *Qgi*), poi, a distanza di qualche settimana, Zandralli suggerisce a Felice Menghini, editore delle Edizioni di Poschiavo, di accogliere la pubblicazione nella collana «L'Ora d'oro». Il volume esce in 300 copie il 15 dicembre 1945.²³

La raccolta nasce dunque in un contesto di cambiamento personale e in uno spirito di scoperta di nuovi modelli, ai quali l'autore si ispirerà. Allo stesso tempo, il riferimento a Luciano Anceschi²⁴, citato dal poeta nella fonte appena riportata, rileva un'affinità con questa presa di coscienza da parte di Fasani; non si dimentichi del resto la centralità che acquisiscono le antologie letterarie in quel determinato periodo storico-artistico, anche sotto il profilo del loro carattere «impegnato».²⁵ Da questo punto di vista l'autore grigionese può ritenersi affine alla cosiddetta «linea lombarda»²⁶, a quella cioè, che lo stesso Anceschi concepiva come poesia

²² Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 171 e pp. 174-175.

²³ Ivi, pp. 175-176.

²⁴ Luciano Anceschi (Milano, 1911 – Bologna, 1995). Nel caso specifico si pensa a *Lirici nuovi* (Milano, Hoepli 1943), prima antologia pubblicata da Anceschi, la quale «tradu[ce] sul campo vivo delle scelte l'anceschiana *idea di poesia*: [in essa] trovarono infatti spazio [...] 20 poeti, tra cui Campana, Ungaretti, Montale, Cardarelli, Bertolucci, Luzi, Penna, Sereni, Gatto, Quasimodo, accompagnati ciascuno da una breve dichiarazione di poetica e da una sintetica bibliografia critica.» Così Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, IV, Milano, Einaudi scuola, 1991, p. 474.

²⁵ «Nel Novecento le antologie hanno accompagnato in particolare lo sviluppo della poesia e della relativa riflessione critica (meno rilevante è stata la loro funzione nell'ambito della prosa, data la difficoltà di sezionare i testi narrativi, di ridurli in pagine esemplari). Già le avanguardie storiche hanno organizzato raccolte di testi di gruppo, dal cui insieme risulta un impegno programmatico. In Italia si sono avute antologie notevoli già nella prima metà del secolo, ma soprattutto negli ultimi quaranta anni numerose sono state quelle che hanno caratterizzato l'interpretazione e la periodizzazione della poesia contemporanea o sono intervenute nelle sue vicende in una prospettiva «militante».» Così Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit., p. 474. Si veda anche Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo 1», 2006, pp. 75-98.

²⁶ «Si usa parlare di linea lombarda (secondo la designazione data da L. Anceschi in un'antologia del '52 [*Lirica del Novecento*, curata dallo stesso Anceschi e da Sergio Antonielli, nda] [...]) per i vari poeti operanti a Milano che, nel solco della tradizione novecentesca, rivolgono una più forte attenzione agli oggetti, con un senso della concretezza e una tensione morale che trovano le loro radici proprio nella grande tradizione della letteratura lombarda: [...]. Gli autori di cui si parla in questo paragrafo privilegiano comunque, all'interno della tradizione novecentesca, una linea Pascoli-Gozzano-Montale (quest'ultimo è, del resto, presente proprio a Milano a partire dal 1948, [...]) a cui si aggiunge la suggestione del lombardo Clemente Rebora [...]: comune a tutti questi poeti è la ricerca di un rapporto non esteriore con la realtà e le sue contraddizioni, con una spinta «critica» che può

«“nuova”, che, benché inizialmente orientata verso la costellazione ermetica, si indirizzava verso una poetica dell’oggetto in prospettiva europea»²⁷. In *SE* (ma il campo può ampliarsi almeno a tutta la prima fase poetica di Fasani) emergono elementi appartenenti alle due sfere d’influenza²⁸, quella ermetica, solitamente associata all’opera ungarettiana – soprattutto a *Sentimento del tempo* – e individuabile in alcune soluzioni formali e sintattiche delle poesie dell’autore grigionese, tra le quali la predilezione per la forma breve ed epigrammatica, ma anche in scelte lessicali non del tutto disinteressate; e quella che affida all’oggetto comune lo strumento privilegiato per l’espressione poetica.²⁹ La dichiarata approvazione di Fasani della linea anceschiana rivela una predisposizione all’accoglienza di soluzioni poetiche dei primi decenni del Novecento, che si traduce dunque nell’adesione a determinati autori, affini alla contemporaneità storica del poeta grigionese.

andare dall’ironia al più risentito moralismo, e che rifugge da ogni atteggiamento orfico, da ogni culto del mistero.» Così Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit., p. 491.

²⁷ Niva Lorenzini, *Luciano Anceschi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-anceschi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-anceschi_(Dizionario-Biografico)/)), consultato il 24.03.2017.

²⁸ Pier Vincenzo Mengaldo (*Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 237-244) rileva come in poesia le «tendenze del secondo dopoguerra» si distinguono in tre categorie di autori: (1) i poeti formati all’epoca dell’ermetismo che sviluppano modi molto lontani da esso, (2) i poeti nuovi e (3) la neo-avanguardia.

²⁹ Luciano Anceschi propone una distinzione «tra una *poesia degli oggetti* (legata in ultima analisi all’insegnamento di Montale) e una *poesia dell’analogia* (legata in ultima analisi all’insegnamento di Ungaretti)». Così Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, op. cit., p. 473.

1.2 PRESENTAZIONE DELLA «FORMA—LIBRO»³⁰

Maria Pertile, nel suo studio³¹ sulla rilettura del primo *SE*, ha notato come la raccolta sia caratterizzata da un'unitarietà, ma al tempo stesso da divergenze sostanziali fra le diverse edizioni.³² Questi aspetti emergono in maniera evidente prendendo in esame la configurazione strutturale della raccolta: dal confronto degli indici dei quattro tempi editoriali, si rilevano innanzitutto chiare corrispondenze nel contenuto delle singole poesie e nell'ordine dei testi.

Per quanto riguarda gli aspetti di continuità tra le edizioni di *SE*, l'impressione di unitarietà è resa in primo luogo dalla variazione minima della sequenza delle liriche; in secondo luogo, la raccolta non subisce nel corso del tempo fondamentali stravolgimenti nel suo assetto strutturale, giacché all'interno degli indici si possono individuare nuclei poetici costanti per tutte le diverse edizioni. Si consideri quale punto di partenza la prima edizione (Edizioni di Poschiavo 1945): quattro sono i nuclei di poesie che restano pressoché costanti fino a *SE 13*. Il primo è composto nel 1945 da *Stella Filante*, *Ritorni* e *Esulta l'anima della terra* (rispettivamente seconda, terza e quarta posizione), che trova corrispondenza in *SE 74* e in *SE 87* con i titoli *Attimo*, *Ritorno della primavera*, *Tempo estivo* (prima, seconda e terza), e infine in *SE 13* con *Stella filante...*, *Ritorno della primavera*, *Tempo estivo*, in posizione invariata rispetto alle due apparizioni intermedie. Il secondo insieme di poesie raggruppa, sempre nel 1945, *Si desta allora* e *Presagio di vento* (settima e ottava posizione), confluite in tutte le edizioni successive (1974, 1987, 2013) con i titoli *Ricordo* e *Sera alpestre* (in posizione quattro e cinque per *SE 74* e *SE 87*, cinque e sei per *SE 13*). Il terzo nucleo è costituito da *La prigioniera*, *Alte stelle*, *Città*, *Deserto* e *La piramide*, le quali occupano lo spazio compreso tra la tredicesima e

³⁰ La «forma-libro» definisce «aspetti del testo che non hanno direttamente a che fare con la dimensione tematica e ideologica, ma piuttosto con quella strutturale e, per così dire, architettonica» (Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, op. cit., p. 5).

³¹ Maria Pertile, "Ignari giorni che nessuno ha visto." *Rileggendo* *Senso dell'esilio (1945) di Remo Fasani*, in *Remo Fasani: il senso della vita*, in «Bloc Notes», 61, Bellinzona, 2011, pp. 45-57.

³² Ivi, pp. 48-49.

la diciassettesima posizione in *SE 45*. In questo caso, nelle edizioni intermedie si osserva una riduzione del numero di liriche appartenenti alla suddetta serie: in *SE 74* le poesie espunte sono due (*Alte stelle* e *La piramide*), mentre in *SE 87* *Alte stelle* è reintrodotta, e rimane ancora esclusa *La piramide*. In *SE 13* si assiste a un totale recupero del nucleo originario, con la sola inversione di due liriche rispetto alla *princeps* (*La Piramide* antecede ora *Deserto*, e si trovano rispettivamente in decima e undicesima posizione). Vi è infine un quarto nucleo di liriche, il quale racchiude le seguenti poesie: *Il tetto*, *Le foglie*, *il vento*, *Nel cieco fondovalle*. Solamente quest'ultima lirica muterà titolo, diventando *Notizia* in tutte le successive edizioni. In *SE 74* e *SE 87* questo gruppo di poesie si dispone tra la decima e la dodicesima posizione, mentre in *SE 13* le liriche si collocano tra la tredicesima e la quindicesima.

Due poesie appartenenti a *SE 45* saranno reintrodotte unicamente nell'ultima edizione, si tratta delle liriche *Torneranno forse*, ricomparsa in *SE 13* con il titolo *Ritornaranno forse*, e *Odo la voce*, anch'essa inserita nella raccolta del 2013, con il titolo *Nel presagio*, dopo essere stata assente nelle edizioni intermedie. Quest'ultimo componimento rientra in una serie di tre poesie che Fasani ha introdotto in *SE*, ma che erano già apparse in rivista:³³ Oltre a *Odo la voce* (*Nel presagio* in *SE 13*), già edita nei *Qgi*³⁴ nel gennaio 1944 con il titolo *Un paesaggio squallido di luna*, dalla stessa edizione della rivista è estrapolata la lirica *Abeti insensibili piante*, inserita a partire dall'edizione degli anni Settanta con il titolo *Ode*, e *Forse la guerra*, poesia apparsa per la prima volta in *SE 13* e posta ad apertura della seconda sezione della raccolta (II), ma anch'essa già presente nel gruppo di componimenti editi dai *Qgi* nel 1944 con il titolo *Lungolago*. Nel tentativo di esporre il più chiaramente possibile la vicenda editoriale delle liriche provenienti dai *Qgi* e poi confluite in *SE*, si propone qui di seguito un riassunto schematico:

<i>Un paesaggio squallido di luna</i> (<i>Qgi 44</i>)	→ <i>Odo la voce</i> (<i>SE 45</i>)	→ <i>Nel presagio</i> (<i>SE 13</i>)
<i>Abeti insensibili piante</i> (<i>Qgi 44</i>)	→ <i>Ode</i> (<i>SE 74, 87, 13</i>)	
<i>Lungolago</i> (<i>Qgi 44</i>)	→ <i>Forse la guerra</i> (<i>SE 13</i>)	

³³ Cfr. la nota dell'autore all'edizione di *SE 74* (p. 67): «La seconda parte accoglie liriche, anch'esse rifatte, dello stesso tempo [1943-1945, nda]: *Ode* fu pubblicata in «Quaderni Grigioniani Italiani», gennaio 1944; le altre sono inedite».

³⁴ Remo Fasani, *Un paesaggio squallido di luna*, in «Quaderni grigionitaliani», gennaio 1944, p. 132.

Accanto a elementi di permanenza, si riscontra l'adozione di strategie nuove tra le diverse edizioni di *SE*, ad esempio la variazione del numero di poesie nella raccolta: la prima edizione contiene ventiquattro testi, entrambe le pubblicazioni intermedie ne comprendono sedici, mentre l'antologia del 2013 ne conta venti. Nelle edizioni intermedie il numero di testi rimane invariato, così come i titoli delle poesie, con un'eccezione: la sesta, intitolata *Amico morto...* già presente in *SE 45*, denominata però *Esule amico*) scompare dalla raccolta a partire dall'edizione successiva (*SE 87*).³⁵ In quest'ultima viene però reintrodotta – in settima posizione – la poesia *Alte stelle*, assente nel 1974 ma in quattordicesima posizione e portante il medesimo titolo in *SE 45*. *Alte stelle* si ritrova in seguito anche in *SE 13*, in ottava posizione e con il medesimo titolo. Riassumendo, tra *SE 45* e *SE 13* si contano in tutto nove espunzioni³⁶, tra le quali il testo incipitario di *SE 45* (*Iniziale*) e quello di chiusura (*Il tuo dono di canto*).

La trasformazione della struttura della raccolta comporta una sostanziale differenza tra *SE 45* e le successive edizioni. Il cambiamento più importante avviene tra la prima e la seconda edizione (*SE 74*), quando, al posto della successione libera dei testi, Fasani introduce una suddivisione in prima (I) e seconda parte (II).³⁷ Da quel momento in avanti, *SE* sarà incardinata su una struttura in due fasi, con una ripartizione delle poesie di 12 (I) + 4 (II) per *SE 74* e *SE 87* e di 15 (I) + 5 (II) per *SE 13*. Si denota qui l'attenzione alla calibratura del numero di testi tra le due parti del libro: in entrambi i casi la prima sezione contiene un numero multiplo di liriche in confronto a quelle della seconda. Il dato si può tradurre come intenzione del poeta di apportare un equilibrio strutturale alla raccolta. Inoltre la seconda parte di *SE* (dal 1974) si compone di testi che si possono definire inediti³⁸, perlomeno per quanto riguarda la loro apparizione nella raccolta. In altre parole, la raccolta 'originaria' subisce un processo di compressione e di concentrazione entro un quadro più definito, ossia la prima parte (I) delle edizioni

³⁵ La lirica sarà inserita nella raccolta *Dediche* (Bastogi 1983), con il titolo *A un morto giovane...*

³⁶ Le scomparse riguardano le seguenti poesie: *Iniziale* (1), *Mi chiamerò un giorno* (6), *Umano* (9), *Non cede il cuore* (10), *Esule amico* (11), *Partenze* (12), *La neve cancella le strade* (22), *Alba* (23), *Il tuo dono di canto* (24).

³⁷ Oltre a un cambiamento strutturale, *SE 74* è l'edizione nella quale si evidenzia il lavoro più considerevole per quantità di modifiche apportate alle singole liriche in confronto alla precedente pubblicazione della raccolta.

³⁸ Si è già avuto modo di specificare che alcune liriche inserite nelle edizioni successive a *SE 45* sono riprese e riscritture di testi apparsi in precedenza nella rivista «Quaderni grigionitaliani». Nel caso della seconda parte della raccolta, si ricordino il testo di apertura *Forse la guerra* (prec. *Lungolago*) e *Ode* (prec. *Abeti insensibili piante*), in seconda posizione. Escluse dunque queste due precedenti apparizioni, si possono considerare completamente inediti *Fine dell'estate*, *Favola*, (rispettivamente in terza e in quarta posizione), e il testo di chiusura, *Angoscia*. A comprova di questo si veda ancora la nota all'edizione del 1974 (Remo Fasani, *Senso dell'esilio. Orme del vivere. Un altro segno*, Lugano, Pantarei, 1974, p. 67).

successive a *SE 45*. Da queste prime indagini sulla «forma-libro» di *SE*, si avverte dunque come la raccolta racchiuda una vicenda editoriale degna di nota; in particolare l'esame dei riorientamenti di senso attuati dall'autore rende opportuno un lavoro di analisi approfondito.

Oltre a un maggiore equilibrio nella ripartizione numerica delle liriche, si evidenziano elementi di ricorsività nei titoli delle poesie, segnatamente in *SE 13*. Nelle liriche iniziali della prima parte si nota la ricorrenza del nesso /RI/: «RItorno della pRImavera» (2), «RItorneranno forse» (4), «RICordo» (5), «La pRIgione» (7). In queste ripetizioni si colgono richiami al tema dell'«eterno ritorno»³⁹, il quale attraversa l'intera raccolta in forme diverse⁴⁰, e già riconoscibile nell'indice di *SE 45*.⁴¹ La stabilità di questa isotopia semantica lungo le differenti fasi di edizione della raccolta permette di considerare quanto del messaggio originario del poeta resiste nel corso del tempo e delle diverse rielaborazioni. La centralità della tematica del «ritorno» si lega a un altro motivo, quello della rinascita, in cui la presenza degli elementi naturali (stagioni, fasi del giorno, luoghi) funge da filo conduttore per tutto l'indice della raccolta. Si considerino quindi *Ritorno della primavera* (2), *Tempo estivo* (3), *Sera alpestre* (6), *Deserto* (11), *Le foglie, il vento* (14), e, nella seconda parte, *Fine dell'estate* (18), i quali tracciano un percorso di risveglio nella parte iniziale e di conclusione nelle parti finali, assimilabile al compimento ciclico delle stagioni. Le liriche *Tempo estivo* e *Fine dell'estate*, dai significati in evidente contrasto (vitalità-declino), occupano entrambe la terza posizione all'interno delle loro rispettive sezioni e stabiliscono pertanto un legame a distanza tra il primo e il secondo settore della raccolta. Il tema della rinascita si presenta come parte di un ciclo perpetuo, come testimoniano gli elementi di creazione e di rigenerazione a partire da qualcosa che già era stato e che ora torna a compiersi, pur mantenendo un grado d'incertezza, dato da *forse*⁴², ma che è possibile interpretare anche alla luce di quella traccia di 'speranza' allusa nel testo incipitario (*Stella filante...*). Un'altra ricorsività terminologica s'individua nelle liriche *Stella filante...* (1) e *Alte stelle* (8). Quest'ultima è posta nel punto mediano della prima sezione e stabilisce

³⁹ Cfr. cap. 1.2.1 (*Annotazioni formali sulla prima edizione*, pp. 21-24).

⁴⁰ Si veda la variazione del v. 7 della lirica *Le foglie, il vento* tra *SE 45* e le successive edizioni: «E al suo grido sorge giovine morte» → «E la morte risorge nel suo grido» (sottolineatura mia).

⁴¹ Si considerino le liriche *Ritorni* e *La prigione* contenute nella prima edizione. Andrea Paganini rileva inoltre nell'indice di *SE 45* la «dialettica 'partenza-ritorno', lessemi esplicitamente presenti nei titoli delle liriche *Ritorni*, *Torneranno forse* e *Partenze*» (Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 188).

⁴² Il termine *forse* trova riscontro nei titoli di *SE 13* nelle liriche *Ritorneranno forse* e *Forse la guerra*. Le stesse si trovano in disposizione chiasmica e a distanza multipla nell'indice, occupando rispettivamente la quarta e la sedicesima posizione.

dunque un legame a distanza con il testo incipitario. Anche in questo caso vi è una disposizione incrociata dei termini. Un ultimo riscontro s'individua nelle liriche *Ritorno della primavera* (2) e *Ritorneranno forse* (4). La distanza tra le due poesie è, ancora una volta, multipla considerando la loro posizione nell'indice ((2) → (4)), e allo stesso modo si nota anche la moltiplicazione del soggetto («ritorno» → «ritorneranno»).

«La lettura di *Senso dell'esilio* lungo le quattro tappe» – scrive Maria Pertile – «offre una serie di variazioni e di modifiche che costituiscono senza dubbio un corpo variantistico significativamente decisivo, tutto proteso a un imprevedibile quanto evidente movimento di semplificazione e concentrazione». ⁴³ È necessario dunque considerare *SE* non solo nelle sue unità editoriali, ma tenendo presente una necessaria e continua contestualizzazione della raccolta sul piano diacronico. Ogni edizione porta, in effetti, a considerare (o a riconsiderare) il momento della stesura e della rielaborazione delle singole poesie. Il «movimento di semplificazione e concentrazione» indicato da Pertile, comporta la ricerca di un equilibrio nuovo ⁴⁴. Se si considera la composizione delle singole poesie, si osserva che in *SE 13* il lavoro di bilanciamento tocca anche il piano metrico, oltre a quello strutturale. Si prendano ad esempio i testi dispositivi: nella prima edizione della raccolta, il testo incipitario (*Iniziale*) conta quattro versi, mentre l'ultimo (*Il tuo dono di canto*) ne ha nove, nel 2013 (ma già nelle edizioni intermedie) si nota che il primo testo (*Stella filante...*) è composto di tre versi, mentre *Angoscia*, che chiude la raccolta, ne conserva un numero multiplo, ossia nove. Si badi inoltre al testo di chiusura della prima parte (*Notizia*): esso è costituito ancora una volta di un numero multiplo di tre, ossia di sei versi. ⁴⁵

Sull'insieme degli indici, nell'ultima edizione si rileva una maggiore ricerca di equilibrio metrico e strofico. Lo schema seguente tenta di confrontare le variazioni metriche e di distribuzione strofica tra la prima e l'ultima edizione di *SE*, selezionando unicamente le liriche del nucleo originario, vale a dire tutte le poesie della prima parte (I) di *SE 13*:

⁴³ Maria Pertile, «*Ignari giorni che nessuno ha visto.*», op. cit., p. 47.

⁴⁴ Cfr. la nota dell'autore all'edizione del 1974 (p. 67): «La prima parte è una scelta e un rifacimento della raccolta così intitolata (Edizioni di Poschiavo, 1945) e scritta tra il 1943 e il 1945. Già più volte avevo tentato questa operazione, ma solo ultimamente sono riuscito (se sono riuscito) a trovare l'equilibrio o meglio l'osmosi tra il passato e il presente. [...]»

⁴⁵ Altre liriche formate da tre versi o da un numero multiplo di tre sono, nell'ordine, *Ritorneranno forse* (6 vv.), *Ricordo* (9 vv.), *Deserto* (3 vv.).

SENSO DELL'ESILIO 1945

SENSO DELL'ESILIO 2013

<i>Titolo</i>	<i>Strofe</i>	<i>Metro</i>	<i>Titolo</i>	<i>Strofe</i>	<i>Metro</i>
Stella Filante	1 (4 vv.)	4 <i>end.</i> (vv. 1-4)	Stella filante...	1 (3 vv.)	3 <i>end.</i> (vv. 1-3)
Ritorni	2 (7+5 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 2, 9) 10 <i>end.</i> (vv. 1, 3-8, 10-12)	Ritorno della primavera	2 (5+5 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 2, 7) 8 <i>end.</i> (vv. 1, 3-6, 8-10)
Esulta l'anima della terra	2 (2+5 vv.)	1 <i>nov.</i> (v. 3) 1 <i>dec.</i> (v. 5) 5 <i>end.</i> (vv. 1-2, 4, 6-7)	Tempo estivo	1 (4 vv.)	4 <i>end.</i> (vv. 1-4)
Torneranno forse	1 (8 vv.)	1 <i>sett.</i> (v. 2) 1 <i>nov.</i> (v. 6) 3 <i>dec.</i> (vv. 1, 3, 5) 3 <i>end.</i> (vv. 4, 7, 8)	Ritorneranno forse	1 (6 vv.)	1 <i>sett.</i> (v. 2) 5 <i>end.</i> (vv. 1, 3-6)
Si desta allora	1 (10 vv.)	10 <i>end.</i> (vv. 1-10)	Ricordo	1 (9 vv.)	9 <i>end.</i> (vv. 1-9)
Presagio di vento	3 (3+5+4 vv.)	1 <i>qui.</i> (v. 7) 7 <i>sett.</i> (vv. 1, 5-6, 8-9, 11-12) 1 <i>ott.</i> (vv. 4) 3 <i>end.</i> (vv. 2-3, 10)	Sera alpestre	3 (3+4+3 vv.)	1 <i>qui.</i> (v. 4) 4 <i>sett.</i> (vv. 1, 6, 8-9) 2 <i>nov.</i> (vv. 2, 5) 3 <i>end.</i> (vv. 3, 7, 10)
La prigionie	2 (6+4 vv.)	4 <i>sett.</i> (vv. 6-9) 6 <i>end.</i> (vv. 1-5, 10)	La prigionie	2 (4+4 vv.)	3 <i>sett.</i> (vv. 5-7) 5 <i>end.</i> (vv. 1-4, 8)

Alte stelle	4 (3+3+3+1 vv.)	1 <i>quat.</i> (v. 1) 2 <i>qui.</i> (vv. 7, 9) 4 <i>sett.</i> (vv. 3-4, 6, 8) 1 <i>nov.</i> (v. 5) 1 <i>dec.</i> (v. 2) 1 <i>end.</i> (v. 10)	Alte stelle	2 (4+3 vv.)	1 <i>quat.</i> (v. 1) 3 <i>sett.</i> (vv. 2, 4, 6) 2 <i>nov.</i> (vv. 3, 5) 1 <i>end.</i> (v. 7)
Città	2 (3+2 vv.)	5 <i>end.</i> (vv. 1-5)	Città	2 (3+2 vv.)	5 <i>end.</i> (vv. 1-5)
La piramide	2 (4+8 vv.)	12 <i>end.</i> (vv. 1-12)	La Piramide	1 (11 vv.)	11 <i>end.</i> (vv. 1-11)
Deserto	1 (3 vv.)	3 <i>end.</i> (vv. 1-3)	Deserto	1 (3 vv.)	3 <i>end.</i> (vv. 1-3)
Odo la voce	3 (3+7+2 vv.)	12 <i>end.</i> (vv. 1-12)	Nel presagio	3 (3+6+2 vv.)	11 <i>end.</i> (vv. 1-11)
Il tetto	4 (3+3+5+4 vv.)	3 <i>nov.</i> (vv. 5, 9-10) 1 <i>dec.</i> (v. 2) 10 <i>end.</i> (vv. 1, 3-4, 6, 8, 11-15) 1 <i>dod.</i> (v. 7)	Il tetto	3 (3+3+4 vv.)	10 <i>end.</i> (vv. 1-10)
Le foglie, il vento	3 (3+3+1 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 3, 6) 3 <i>nov.</i> (vv. 1, 4-5) 1 <i>dec.</i> (v. 2) 1 <i>end.</i> (v. 7)	Le foglie, il vento	3 (3+3+1 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 3, 6) 4 <i>nov.</i> (vv. 1-2, 4-5) 1 <i>end.</i> (v. 7)
Nel cieco fondovalle	2 (4+2 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 1, 6) 4 <i>end.</i> (vv. 2-5)	Notizia	2 (4+2 vv.)	2 <i>sett.</i> (vv. 1, 6) 4 <i>end.</i> (vv. 2-5)

In *SE 13* troviamo otto poesie composte unicamente di endecasillabi (*Stella filante...*, *Tempo estivo*, *Ricordo*, *Città*, *La Piramide*, *Deserto*, *Il tetto*) contro le cinque ricorrenze in *SE 45*. Vi è inoltre la ricerca di un migliore equilibrio nella ripartizione delle strofe, ad esempio in *Ritorno della primavera* si passa da due strofe composte di 7 e 5 vv. a due strofe da 5 vv. ciascuna, in *Sera alpestre* le tre strofe di 3, 5 e 4 vv. diventano tre strofe di 3, 4 e 3 versi. Oltre a una distribuzione delle strofe maggiormente bilanciata si rileva una riduzione del numero di versi in quasi tutte le liriche⁴⁶; si vedano *Stella filante...* (4 → 3 vv.), *Ritorno della primavera* (12 → 10 vv.), *Tempo estivo* (11 → 4 vv.), *Ritornaranno forse* (8 → 6 vv.), *Ricordo* (10 → 9 vv.), *Sera alpestre* (12 → 10 vv.), *La prigionia* (10 → 8 vv.), *Alte stelle* (10 → 7 vv.), *La Piramide* (12 → 11 vv.), *Nel presagio* (12 → 11 vv.), *Il tetto* (15 → 10 vv.). Tre sono le liriche che restano stabili dal punto di vista strutturale sull'insieme delle edizioni: *Città*, *Deserto*, *Le foglie, il vento* e *Notizia* (← *Nel cieco fondovalle*). Ad eccezione di *Le foglie, il vento* in questo ultimo gruppo di poesie rimane inalterato anche il metro dei versi.

La ricerca di un'«osmosi tra passato e presente» indicata dall'autore nella nota alla seconda edizione, potrebbe dunque tradursi anche nel senso di una maggiore aderenza alla tradizione lirica, che si rivela attraverso la predilezione di endecasillabo e settenario (a scapito di decasillabo e quinario), e di strofe che richiamano la forma-sonetto (tre e quattro versi)⁴⁷.

⁴⁶ Il numero di versi rimane identico nelle liriche *Città* (5 vv.), *Deserto* (3 vv.), *Le foglie, il vento* (7 vv.) e *Notizia* (6 vv.).

⁴⁷ *Tempo estivo* passa da due strofe di 7 e 4 vv. a una strofa di 4 vv.; la singola strofa che compone *Ritornaranno forse* passa da 8 vv. a un numero multiplo di tre (6 vv.), così come *Ricordo* (da 10 vv. passa a 9 vv.); *Sera alpestre* nell'edizione più recente si struttura su tre strofe di 3, 4 e 3 vv. (contrariamente a 3, 5 e 4 di *SE 45*); da 6 e 4 vv. delle due strofe di *La prigionia* in *SE 45*, si passa a due strofe di 4 vv. ciascuna. La struttura di *Alte stelle* viene rilebarata nel senso di un maggiore addensamento, appoggiandosi in *SE 13* su due strofe di 4 e 3 vv. (preced. tre strofe di 3 vv. ciascuno, più un verso singolo finale). In *Il tetto* il processo di riscrittura segna la scomparsa di un'intera strofa composta di 5 vv.; pertanto la lirica rimane strutturata su due strofe iniziali di 3 vv. e di una finale di 4.

1.2.1 ANNOTAZIONI FORMALI SULLA PRIMA EDIZIONE

Dagli indici degli estremi editoriali della raccolta (*SE 45* e *SE 13*) si rileva la scomparsa di nove poesie, delle quali qui di seguito si riportano i titoli e gli eventuali ricollocamenti in altre raccolte:

Iniziale (1)⁴⁸

Mi chiamerò un giorno (6)

Umano (9)

Non cede il cuore (10)

→ *Notte oscura* (UAS 65/74/87) → *Notte oscura* (UAS 13)

Esule amico (11)

→ *Amico morto...* (SE 74) → *A un morto giovane* (*Dediche* 1983)

Partenze (12)

La neve cancella le strade (22)

Alba (23)

Il tuo dono di canto (24)

Sette di queste liriche (*Iniziale*, *Mi chiamerò un giorno*, *Umano*, *Partenze*, *La neve cancella le strade*, *Alba*, *Il tuo dono di canto*) non saranno più riprese in alcuna edizione successiva della produzione di Fasani. Le due eccezioni riguardano *Non cede il cuore* ed *Esule amico*, disposte in successione⁴⁹ in *SE 45*. Le stesse saranno ripresentate, in forma rielaborata, nella prima nella raccolta *Un altro segno* (1965/1974/1987/2013), mentre la seconda confluirà inizialmente in *SE 74*, poi in *Dediche* (1983).

All'infuori del testo di apertura della raccolta (*Iniziale*) e di *Mi chiamerò un giorno*, posto in sesta posizione, le altre liriche costituiscono due gruppi che si possono definire omogenei sul piano strutturale: *Umano*, *Non cede il cuore*, *Esule amico*, *Partenze* si collocano tra la

⁴⁸ Tra parentesi si indica la posizione numerica delle liriche nell'indice della raccolta (*SE 45*).

⁴⁹ Rispettivamente alla decima e all'undicesima posizione.

nona e la dodicesima posizione, mentre *La neve cancella le strade, Alba, Il tuo dono di canto* chiudono, in sequenza, *SE 45*. Togliendo i due nuclei di liriche a partire dalla seconda edizione, Fasani riorienta il senso della raccolta, in particolare nei rimandi interstrofici. I titoli dell'indice denotano opposizioni semantiche (*Ritorni e Partenze*) e richiami lessicali (*Presagio di vento e Le foglie, il vento*).

In questa prima edizione della raccolta è possibile individuare una suddivisione 'ragionata' del macrotesto. Appoggiandosi sull'*Introduzione* di Dino Giovanoli⁵⁰, lo studioso Andrea Paganini rileva un «criterio ordinatore» della raccolta, ovvero una progressione da un sentimento di euforia a uno di disforia:

[...] la raccolta si presenta con un assetto bipartito: il poeta ha «cercato di mettere le liriche meno tristi in principio, riservando la seconda parte a ciò che più è “senso dell'esilio”. Infatti – benché i due stati d'animo convivano a volte anche nella stessa poesia, sottolineando il contrasto fra l'essere e l'ambire – a una semplice analisi lessicale, risaltano, nelle prime liriche, lessemi connotanti euforia: «meraviglia», «esultare», «cantare»...; e via via in crescendo, nella seconda parte, quelli connotanti disforia: «morte», «sgomento», «tristezza», «esilio»...e soprattutto «pena». [...]»⁵¹

Si osserva che il punto mediano di *SE 45* rappresenta un momento particolarmente sensibile per il discorso poetico di Fasani. Nello specifico si tratta delle poesie *Esule amico* e *Partenze*, collocate rispettivamente in undicesima e in dodicesima posizione. Queste due liriche richiamano due testi dispositivi ungarettiani: *Esule amico*, trova riscontro in *In memoria*, prima poesia del *Porto sepolto*. Il legame tra queste due liriche è stato già suggerito da Maria Pertile nel suo saggio del 2011⁵²:

L'esilio con i suoi amari frutti di allontanamento e di estraneazione risuona nella poesia «Esule amico», in cui si delinea l'impossibilità di comunicare con un amico, lontano, perduto, e che ricorda l'ungarettiano compianto di «In memoria», che apre il *Porto sepolto*.

⁵⁰ Dino Giovanoli, *Introduzione*, in Remo Fasani, *Senso dell'esilio*, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo, pp. 9-14.

⁵¹ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 181.

⁵² Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 55.

L'affinità tra i testi si stabilisce quindi su un piano tematico⁵³, ma si può prestare attenzione anche al piano strutturale: *Esule amico* è la poesia con il maggiore numero di versi in *SE 45* (venti) e può richiamare per estensione il testo ungarettiano (trentasette versi), ma la centralità della lirica è data anche considerando che l'aggettivo «esule» richiama per la prima e unica volta nell'indice il sostantivo del titolo generale «esilio».

La lirica *Partenze* rievoca invece la poesia *Il capitano*, posta in apertura della sezione *Leggende* in *Sentimento del tempo*. Per questo legame si prenda a confronto il primo verso della lirica ungarettiana («Fui pronto a tutte le partenze», v.1). L'importanza di Ungaretti per Fasani non si esaurisce nel riscontro tra questi due termini: si osserva che la tematica dell'«eterno ritorno» (figura simbolicamente assunta dal capitano in qualità di superstite a seguito del naufragio allegresco), s'irradia nell'intera raccolta del poeta grigionese. Maria Pertile rileva, in particolare per *SE 45*, «presenze ed echi» di autori come Ungaretti nella «capacità evocative di alcune parole/figure»⁵⁴:

[...] parola amata si percepisce quella dell'Ungaretti di *Allegria* e di *Sentimento del Tempo*, basti la presenza in Fasani di significative riprese modulanti di “M’illumino d’immenso”: “mi transita il pensiero nell’immenso” (*Partenze*); “e migrano [i venti del deserto] in felicità d’immenso” (*La prigionie*); “spaventato d’immenso cerco l’oasi” (*Deserto*).⁵⁵

S'inserisce qui la già conclamata affinità tra il Fasani del primo tempo e alcuni degli autori di spicco della poesia del Novecento, tra i quali Luzi, Montale, Quasimodo e Ungaretti.⁵⁶

⁵³ Per questa poesia si vedano anche le considerazioni di Andrea Paganini: «In *Esule amico* – modulata su strofe irregolari con versi classici (endecasillabi e settenari) – il Poeta canta la nostalgia di un'amicizia perduta e di una comunicazione interrotta» (Senso dell'esilio: *l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 184).

⁵⁴ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 53.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Riporta così Aino Paasonen le parole di Fasani durante un'intervista: «Le prime poesie che hanno un'importanza sono quelle di *Senso dell'esilio*, degli anni 1944 e '45. Le ho scritte dopo aver letto per la prima volta i poeti italiani del Novecento, Ungaretti, Quasimodo, che allora molto ammiravo, e Montale, di cui era uscito in Svizzera, a Lugano, *Finisterre*» (Andrea Paganini, *Un incontro con Remo Fasani, uomo, poeta, studioso di Dante*, in Aino Paasonen e Andrea Paganini, *Remo Fasani, Montanaro, poeta, studioso di Dante*, Ravenna, Longo, 2005, p. 25). Sull'influenza di questi poeti – in particolare senza dimenticare il peso della poetica hölderliniana su Fasani del quale qui non si potrà accordare il giusto spazio – si vedano anche Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», XXI, 4, p. 242: «Ungaretti e Quasimodo sono continuamente sotto la riga di Fasani, e qualche volta Montale; e chi d'altre voci si accendono e si

Altre figure di resistenza si riscontrano nella forma di termini utilizzati nelle poesie della prima edizione: *Mi chiamerò un giorno* («ritorna», v. 9), *Non cede il cuore* → *Notte oscura* («ancora resiste, unico il cuore»⁵⁷, v. 8). Entrambi i testi centrali non compariranno più nelle edizioni successive a *SE 45*; il che indica un mutamento da parte di Fasani nel rapporto con i suoi primi modelli, in questo caso con Ungaretti, relazione che s'ipotizza ancora presente nei versi del poeta grigionese, sebbene in forme più attenuate. Si può pertanto ipotizzare questo allontanamento come spontanea presa di distanza da una corrente ermetica giovanile.

spengono subito, soffocati in un virtuoso giro o persi dentro un'improvvisa immagine sopravvenuta dal gorgo dell'ispirazione diretta»; e Maria Pertile, *«Ignari giorni e che nessuno ha visto»*, op. cit., p. 54: «Non va sottovalutato inoltre che in quel giro d'anni il giovane Fasani aveva iniziato a misurarsi con la traduzione di Hölderlin, una cospicua antologia del quale, da Fasani introdotta e curata, sarebbe stata pubblicata su "Quaderni Grigionitaliani" tra il gennaio del 1949 e l'aprile del 1950; e forse la compostezza e l'equilibrio del solitario pensiero poetante di *Senso dell'esilio*, soprattutto in alcune figure ed immagini di paesaggi e di luci naturali, se non proprio il senso stesso di un destino di inappartenenza e di comunione cosmica, vanno ricercati, almeno in parte, proprio nella familiarità del giovane poeta con l'universo hölderliniano».

⁵⁷ Sottolineatura mia.

1.3 LA «PROGRESSIONE DEL SENSO»⁵⁸

L'indice di *SE 45* è privo di suddivisioni macrotestuali, così la «progressione del senso» è segnata dal ciclo stagionale che si orienta, nel susseguirsi delle liriche, verso la stagione fredda (cfr. *La neve cancella le strade* e *Alba*, «vie sepolte», v. 7). La poesia posta a chiusura della prima edizione (*Il tuo dono di canto*) accoglie un messaggio di speranza, di possibilità reale di salvezza e di superamento della «eterna pena di sentirmi vivo», diversamente dalla raccolta del 2013, la quale si modula piuttosto attraverso un percorso tra vita/nascita e morte/devastazione, e nella quale la configurazione in due sezioni segna e rafforza il contrasto, con una prima parte caratterizzata da un generale processo di acquisizione, di risveglio da uno stato di 'torpore', e una seconda in cui vige una condizione finale di annientamento. Le poesie della prima sezione di *SE 13* annunciano comunque l'avvicinarsi della stagione fredda, del passaggio inesorabile alla morte; si osservi la ricorrenza del termine «morire», sia con valenza sostantivale sia in forma aggettivata, all'interno di tre poesie nella parte finale (*Nel presagio*; *Il tetto*; *Le foglie, il vento*).

A partire dalla seconda edizione (*SE 74*), la raccolta risulta meno esplicitata sull'alternanza del giorno e della notte, come testimonia la totale scomparsa del termine «sole» da *SE 45* a *SE 13*: «Venere chiara come un nuovo sole» (*Ritorni*, v. 12), «Forse da queste contrade/ che si bevono il sole» (*Mi chiamerò un giorno*, vv. 1-2), «i venti del deserto inebrianti/ che spingono le sabbie contro il sole» (*La prigioniera*, vv. 2-3), «sulla via calda del sole» (*La neve cancella le*

⁵⁸ Per «progressione del senso», intesa anche come «progressione del discorso» da Maria Corti (1978) e «effetto di sequenza» da Gérard Genette (1989), si fa riferimento alla definizione stabilita da Enrico Testa nel suo *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* (Genova, Il melangolo, 1983): «La 'progressione del senso' dà conto della necessità posizionale, in base alla quale ciascun testo non può stare che al posto in cui si trova e il macrotesto è ragione di ogni testo e di ogni luogo occupato nell'insieme [...] Questo componente del modello macrostrutturale indica, quindi, il cammino del senso da un punto ad un altro e va idealmente posto al di sopra delle isotopie e dei rapporti tematici, dal momento che sussiste solo grazie a essi e, nello stesso tempo, li determina.» (p. 143). Per uno sguardo critico ai concetti appena esposti si confronti Niccolò Scaffai (*Il poeta e il suo libro. Storia e retorica del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005).

strade, v. 4); analogamente si veda la scomparsa del termine «giorno»: «la malavoglia dei giorni bruciati» (*Si desta allora*, v. 2), «muore l'egizio giorno» → «la sera egizia scende nel deserto;» (*La piramide*, v. 1), «miti vedo i compiuti giorni»⁵⁹ (*Il tetto*, v. 10).⁶⁰ La tematica della nascita del giorno si riscontra soprattutto nella prima edizione della raccolta (cfr. il titolo della ventitreesima lirica, *Alba*, e il v. 6 in essa contenuta: «il giovine giorno»).⁶¹ Riassume così Maria Pertile, il diverso scenario nel quale si ambientano la prima e l'ultima edizione della raccolta:

In generale si nota in *Senso dell'esilio* del 2008 [2013, nda] un attenuarsi delle luci, una penombra in cui dilaga una nuova serenità, un affinamento della visione, quasi si potesse compiere il senso dell'inizio; la raccolta è stata sfolta, diciamo pure potata e praticamente ripiantata in un'altra terra.⁶²

⁵⁹ Sottolineatura mia.

⁶⁰ In *SE 13* s'individuano in tutto quattro ricorrenze del termine «giorno», tre delle quali già presenti nella prima edizione, segnatamente al v. 7 di *Ritorno della primavera* (← *Ritorni*, «e manchi in questi giorni»), al v. 1 di *Ritornaranno forse* (← *Torneranno forse*, «Ritornaranno forse questi giorni») e al v. 3 di *Le foglie, il vento* («abbrivisce il giorno»). Il v. 9 («Ignari giorni e che nessuno ha visto») rappresenta l'unica aggiunta del termine «giorn[o]» al di fuori di *SE 45* (in chiusura della lirica *Ricordo* ← *Si desta allora*).

⁶¹ Su questo presupposto s'individua un punto di contatto con la poetica ungarettiana: «Capitale, centrale nella poesia di Ungaretti il momento dell'aurora, il tema e il rito del nascere del giorno, “quando le cose cominciano a svelarsi”, del resto esplicitamente approfondito nelle quattro complesse lezioni sulla *Canzone* che apre *La Terra promessa*. Una nascita d'aurora ha valore simbolico, ma prima di un valore simbolico c'è l'aspetto fisico». Così Emerico Giachery, *Ungaretti e il mito*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 17.

⁶² Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 53.

1.4 ELEMENTI DI PERMANENZA E RIORIENTAMENTI DI SIGNIFICATO

Con l'ultima edizione vi è, come si è visto, il restauro dei nuclei originari di *SE*, dato in particolare dal reinserimento di quattro poesie: *Torneranno forse* → *Ritornaranno forse*; *Alte stelle*; *La piramide* → *La Piramide*; *Odo la voce* → *Nel presagio*. La lirica *Stella filante...* di *SE 13* (testo incipitario), era già *Stella Filante* in *SE 45*, ma aveva mutato titolo nella seconda e terza edizione, diventando *Attimo*. Si osservano inoltre fluttuazioni minime delle singole poesie, come ad esempio nei versi di *Si desta allora* (1945) → *Ricordo* (1974/1987/2013). Nello specifico, si osserva che nella prima edizione la lirica riporta la soluzione seguente nel verso conclusivo:

l'infanzia vissuta con le formiche
10 nelle pinete al fiato delle resine⁶³

La rielaborazione della poesia nell'edizione del 1974 comporta la modifica della costruzione evidenziata appena sopra. Il cambiamento avviene da «al fiato delle resine» a «al sentore di resine» (v. 8). La lirica è sottoposta a un ulteriore processo di riscrittura nell'antologizzazione del 1987, e conduce alla modifica da «sentore delle resine» a «balsamo di resine» (v.8). Infine, nell'edizione del 2013 si assiste al recupero del costruito originario («al fiato delle resine»). Malgrado i riorientamenti di senso (tra le quali l'aggiunta di un intero verso nell'esempio specifico⁶⁴), alcune scelte del poeta recuperano soluzioni che erano presenti nella versione iniziale. Analogamente si veda la poesia *La prigione* (1945/1974/1987/2013): anche qui si giunge al recupero di un sintagma originario in seguito a

⁶³ Sottolineatura mia.

⁶⁴ Si tratta del verso conclusivo della lirica («[...] ignari giorni e che nessuno ha visto», v. 9), che si aggiunge a partire dall'edizione del 1974.

fasi intermedie di modifica. Si prenda il v. 7 dell'edizione del 1945 («Ma angusto è questo cielo»). Nelle versioni del 1974 e del 1987 si legge «Ma stretto è questo cielo» (v. 5), mentre in Marsilio 2013 si ritrova «Ma angusta è questa cerchia» (v. 5). Un ultimo esempio è il verso finale (v. 3) della poesia *Deserto* [1945/1974/1987/2013]: «da nascondermi come in una casa» (1945), viene modificato in «per ritrovarmi come in una casa» (1974 e 1987), per poi ritornare al restauro completo del verso originario nel 2013 («da nascondermi [...]»). Oltre a questi riscontri, la componente numerica avvicina la prima e l'ultima edizione, molto di più rispetto alle altre: lo scarto di testi tra *SE 45* e *SE 13* è ridotto a quattro, contro una differenza di otto testi tra la prima edizione e quelle intermedie.⁶⁵

Nel confronto tra i limiti editoriali della raccolta, si rileva sul piano sintattico-lessicale la scomparsa di latinismi e di alcune punte di aulicismo (cfr. «queta», «cotidiana», «giovine», «contrade», «inospite»), in favore di un lessico di uso più comune (si vedano le modifiche di «nubi» per «nuvole», di «vertici» per «montagne», di «alati» per «uccelli»). Ripercorrendo il saggio introduttivo di Giovanoli, Paganini afferma che «[...] un'altra delle caratteristiche fasaniane è la presenza incalzante di parole “aride”, “aspre”, «come nelle canzoni “petrose” di Dante, o in Montale»: *esilio, sabbie, aride paglie, giorni bruciati, plaghe del nord, squallida terra, spenti vulcani, cime squallide di tufo, terra desolata, cieco fondovalle, cose morte.*»⁶⁶

Le scomparse di termini che racchiudono l'espressione di stati d'animo si rilevano in particolare col passaggio dalla prima⁶⁷ alla seconda edizione della raccolta; si veda ad esempio l'espunzione delle parole «timore», «sgomento» e «ansia». Il ricorso a questa terminologia è tipicamente legata alla poetica di autori quali Ungaretti, come precisa Pietropaoli:

Lo spavento ungarettiano è plausibile variante forte dello sgomento, per cui d'altronde nello stesso Ungaretti: «il mio povero cuore/sbigottito/ di non sapere» (*Perché?*, p. 56), e più direttamente «il solito es-

⁶⁵ Sottolineature mie per l'intero paragrafo.

⁶⁶ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 185. Sempre Paganini sostiene che «dal punto di vista sintattico-strutturale, molte liriche si presentano chiaramente bipartite, come una parabola, discendente e ascendente (o viceversa). Il termine demarcatore che inaugura il secondo segmento – la *pars construens* –, come Giovanoli ha rilevato, è la particella avversativa “ma” [...]». (p. 186).

⁶⁷ Cfr. le liriche *Mi chiamerò un giorno* («Ascolterò la sera/ se il mio o il tuo passo/ ritorna timoroso», vv. 7-9), *Umano* («Nel buio guardo con ansia la fine», v. 1; «ma a dire la mia pena quasi temo», v. 3), *Non cede il cuore* («è il silenzio un vuoto che sgomenta», v. 6; «ancora scandisce il suo palpito d'ansia», v. 7), *Esule amico* («[...] t'avvicini/ timoroso nel buio e qui respiri», vv. 7-8; «nelle pause d'attonito silenzio», v. 9), *La neve cancella le strade* («Ora mi sorprende già solo», v. 5; «e mi cresce il timore», v. 6), *Il tuo dono di canto* («Timoroso lo voglio custodire», v. 8).

sere sgomento» che era addirittura, prima della variante successiva anche stavolta all'edizione spezina, «il solito ragazzo sgomento» (*Annientamento*, p. 30). Ma si legga ancora, per esempio da *Risvegli* (p. 36), sempre in ambito di crepuscolarismo neutralizzato dall'adozione vociana, per la doppia variante debole e fortissima «sorpresa-terrore»: «Mi desto in un bagno/di care cose consuete/sorpreso/e raddolcito/ (...) E la creatura/atterrita...» (e ad infittire, ancora da Sbarbaro, a p. 24: «Improvviso terrore mi sospende»; ma si sa quanto terrori e paure siano diffusi in quest'autore); e infine nella ungarettiana *Vanità* (p. 78: «D'improvviso/ è alto/sulle macerie/il limpido/stupore/dell'immensità».⁶⁸

Il termine «grido» si sostituisce invece a «giubilo»⁶⁹: da una chiara manifestazione di contentezza si passa dunque a un sentimento più ambiguo, di potenziale esternazione di gioia, ma al tempo stesso anche di forte inquietudine. La nuova scelta lessicale assegna più alto rilievo alla caratterizzazione del turbamento del poeta, in evidente contrasto già dalla prima edizione della raccolta. È rilevante notare che se da una parte la ricorrenza di elementi di sonorità diminuisce nelle edizioni successive a quella del 1945, dall'altra si rileva un accrescimento numerico del termine «grido» a partire dalla seconda rielaborazione della raccolta. In *SE 45* si trovano tre ricorrenze del termine (in *Ritorni*, «gridi», v. 7; in *Città*, «gridi», v. 2; e in *Le foglie, il vento*, «grido», v. 7) le quali, eccetto quella di *Ritorni*, che sarà omessa, restano invariate in *SE 13*.

Sul piano stilistico e retorico si osserva, nelle edizioni successive alla prima, il venire meno della similitudine esplicita: «Venere chiara come un nuovo sole» (*Ritorni*, v. 12) → «Venere brilla e tarda a declinare» (*Ritorno della primavera*, v. 10); «[...] si leva/da lontana pendice come voce/che chiama [...]» (*Si desta allora*, vv. 3-5) → «si leva interminabile un latrato/ e uno sparo si perde in lontananze» (*Ricordo*, vv. 3-4); «Luce come di vino» (*Presagio di vento*, v. 1), «Una luce di vino» (*Sera alpestre*, v. 1); «corolle senza stelo sospese/ come gigli di mare» (*Alte stelle*, vv. 2-3); «s'alzano poi nell'ombra/ come per cogliervi» (vv. 8-9) → [eliminazione del verso] (*Alte stelle*).⁷⁰

⁶⁸ Antonio Pietropaoli, *Il sublime dell' "Allegria" ungarettiana*, in Id., *Le strutture della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, pp. 21-22.

⁶⁹ Il termine «giubilo» si riscontra in *SE 45* nelle liriche *Torneranno forse*, («[...] questi giorni/ che bruciano nel giubilo» vv. 1-2) e *La prigioniera*, («[...] alati che la gola/ hanno gonfia di giubilo», vv.5- 6); da *SE 74* in entrambe le poesie (*Ritorneranno forse*, v. 2 e *La prigioniera*, v. 4) la parola viene sostituita da «grido».

⁷⁰ Sottolineature mie per tutto il paragrafo.

Capitolo secondo. Aspetti tematici

Fasani asserisce che *Senso dell'esilio* s'include «[nel]la prima stagione della mia esperienza poetica»⁷¹. Da un punto di vista tematico⁷² e stilistico questa esperienza iniziale comprende, oltre a *SE*, le raccolte *Un altro segno* (da qui *UAS*) e *Orme del vivere* (da qui *OV*).⁷³

L'ambiente naturale funge da scenario tematico in tutta l'opera di Remo Fasani. In particolare nelle prime tre raccolte la presenza della natura si manifesta negli elementi del vento e della montagna, nell'attenzione particolare al volgere del tempo, che include la ciclicità delle stagioni e l'alternarsi del giorno e della notte⁷⁴; nei segnali, in particolare di presenze sonore (voci e grida), e di premonizione. Numerose sono le ricorsività lessicali che contribuiscono a

⁷¹ Remo Fasani, «*La mia esperienza poetica*», op. cit., p. 27.

⁷² Ibid., p. 27: «Il tema principale di *Senso dell'esilio* è quello della montagna, ossia del paesaggio alpestre di Mesocco, dove sono nato e cresciuto; e a questo tema rimango fedele anche in *Orme del vivere* e in *Un altro segno*. Anzi, le tre raccolte ora citate vengono a formare, per usare questa immagine, la prima stagione della mia esperienza poetica.»

⁷³ La pubblicazione di *Un altro segno* risale al 1965 (Milano, Scheiwiller), in ordine di tempo rappresenta pertanto la seconda opera in versi di Remo Fasani. Nel 1974, a distanza di quasi dieci anni da *UAS* e di quasi venti da *SE 45*, l'autore mesolcinese include in un unico volume le raccolte *Senso dell'esilio*, *Orme del vivere* e *Un altro segno* (Lugano, Pantarei).

⁷⁴ Si vedano i riscontri temporali confrontando i titoli e i sotto-titoli di *OV* (*Stagione morta*, *Cambio di stagione*, *Voci di maggio*) e di *UAS* (*Presagio della primavera*, *Sera di giugno*, *Alpe d'inverno*), oltre le ulteriori rispondenze interne alle liriche («La primavera porta i grandi uccelli/ [...]», vv. 1-2, 1, *Quartine cinesi*, *OV*; «Ora ti chiami il vento dell'autunno/ [...]», v. 3, 6, *Quartine cinesi*, *OV*; «Inverno, e niente che si muova», v. 1, *Presagio della primavera*, *UAS*; «e guardiamo l'estate», v. 9, *Sera di giugno*, *UAS*). Si vedano inoltre le fitte ricorsività lessicali di «giorno», «sera», «notte», e delle unità avverbiali «ora», «quando», «ancora», «già», «oggi», nonché versi che stabiliscono punti temporali precisi («Il sole fa l'estate», v. 8, *Eclittica*, *OV*; «[...] tra l'ombra che viene/ e il sole in fuga [...]», vv. 3-4, 3, *Quartine cinesi*, *OV*; «e già un anno si perde», v. 2, *Migrazioni*, *Musica d'archi*, *OV*; «voce notturna, voce lungo i giorni», v. 4, «così passano i giorni, volgono gli anni», v. 18, *La voce*, *UAS*; «[...] al sibilo che incrina/ l'ora nel buio e fa cadere il tempo», vv. 2-3, *Notte oscura*, *UAS*; «[...] indugia l'ora», *Osteria degli orologi*, *UAS*; «[...] in quell'ora [...]», v. 9, *Racconto del passeggero*, *UAS*).

rendere unitarie le tre raccolte; ci si limiterà in questa istanza a segnalare alcuni esempi testuali per rilevare le affinità più parlanti: i titoli *Sera stellata* (OV) e *Alpe d'inverno* (UAS) ricordano *Sera alpestre* di SE; il verso «la tua voce fu il dono che mi resta» (OV, *Quartine cinesi*, 2, v. 2) contiene termini quali «voce» e «dono» già isotopie lessicali in SE 45; il sintagma «paese d'esilio» (OV, *Musica d'archi*, «Migrazioni», v. 6) rievoca la chiave lessicale della prima raccolta. Come ultimo esempio si confrontino i versi delle liriche *Metà della vita*, contenuta in UAS 74 e *Il tetto* (SE 13):

	<i>Metà della vita</i> (UAS 74)		<i>Il tetto</i> (SE 74-13)
			[...]
	Gioia, dolore mai sono divisi...		Qui non mi tocca pena e non speranza ,
	Oggi il cuore è nel ramo che fiorito		ma sto <u>librato</u> fra il cielo e la terra,
	torna a <u>librarsi</u> e che <u>librato</u> unisce	6	fra <i>il tempo andato</i> e <i>il tempo che verrà</i> ...
4	<i>il tempo nuovo</i> e <i>il tempo già trascorso</i> .		[...]

Oltre alla ricorsività del termine *librare*, presente in entrambe le liriche (v. 3 per UAS e v. 5 per SE), si osserva, nei rispettivi versi successivi, una costruzione analoga («il tempo nuovo e il tempo già trascorso», v. 4, UAS e «fra il tempo andato e il tempo che verrà», v. 6, SE). Mentre *Il tetto* accoglie un discorso di annullamento delle sensazioni («Qui non mi tocca pena e non speranza», v. 4) e lo spazio in cui prende posto l'io lirico s'inserisce entro una delimitazione metafisica («fra il cielo e la terra, / fra il tempo [...] e il tempo [...]», vv. 5-6); UAS, al contrario, propone un discorso caratterizzato da un'unione e da una compresenza degli stessi elementi («gioia, dolore mai sono divisi...», v. 1; «[...] e che librato unisce/ il tempo nuovo e il tempo già trascorso», v. 4). In SE si stabilisce inoltre un legame forte con lo spazio (cfr. l'avverbio di luogo «Qui», v. 4), in UAS invece, «Oggi» (v. 2) determina un rapporto con la temporalità.

All'interno di questo trittico si scoprono quindi particolarità che rendono SE autonoma rispetto alle altre raccolte, e inversamente, che svincolano OV e UAS dalla prima esperienza poetica di Fasani:

C'è però una differenza e perfino un'opposizione tra *Senso dell'esilio* da una parte e *Un altro segno* dall'altra. In *Senso dell'esilio* (scritto, ripeto, quando culminava l'ultima grande guerra) si trova la montagna in quanto può avere di selvaggio e di ostile; non per nulla il tema dominante è quello del vento, che a Mesocco soffia e talvolta imperversa direttamente dal nord. In *Un altro segno*, al contrario, la

montagna è vista nella sua dimensione interiore, come luogo del silenzio e del raccoglimento, quasi come luogo mistico; un tema, questo, che portavo in me da sempre, ma che forse non avrei potuto esprimere senza l'ausilio dello Zen [...].⁷⁵

La differente trattazione dei motivi principali segna dunque una distanza di contenuto tra le raccolte. Le isotopie tematiche comuni a tutte le edizioni di *SE* si riconoscono nella montagna, connotata – secondo le parole di Fasani – come inospitale e «ostile»; nell'accezione di «cerchia»⁷⁶ e quindi di oppressione, ma al contempo di protezione simbolica – dai fatti esterni, e più genericamente dalle «cose straniere della terra»⁷⁷ –; e nel vento, portatore di movimento percepibile, ma anche di agitazione interiore:

In un primo tempo, nella raccolta *Senso dell'esilio*, ho [Remo Fasani] descritto soprattutto il vento da nord, che poteva avere anche un valore simbolico se si pensa che quella raccolta è nata dal '44 al '45, quando ai nostri confini infuriava la guerra. Ma poi in un secondo tempo, soprattutto grazie alla lettura dei poeti cinesi [Li Po, nda], ho visto nella montagna il mondo del raccoglimento e della meditazione.⁷⁸

Il vento si carica quindi di una valenza «simbolica» di minaccia e di avvertimento, e si lega indissolubilmente al presente storico della raccolta, vale a dire gli anni del secondo conflitto mondiale. La tematica del vento come metafora della guerra rievoca la «bufera» montaliana di *Finisterre*⁷⁹, che era stata editata a Lugano nel 1943, a ridosso dunque della prima presentazione della raccolta di Remo Fasani al concorso letterario indetto proprio in quell'anno nella località ticinese.⁸⁰

⁷⁵ Remo Fasani, «*La mia esperienza poetica*», op. cit., p. 27.

⁷⁶ Remo Fasani, *SE 13*, «La prigioniera», v. 5.

⁷⁷ Remo Fasani, *SE 45*, «Iniziale», v. 3.

⁷⁸ Tamara del Dosso Vanari, «*La voce dei poeti*». *Intervista a Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», LXXI, 3, p. 122.

⁷⁹ La raccolta andrà a comporre, nel 1956, la prima sezione di *La Bufera e altro (1940-1954)*.

⁸⁰ Altri tratti d'intertestualità montaliana sono approfonditi nel capitolo 2.1.1 (*Elementi d'intertestualità*, pp. 35-36).

2.1 ISOTOPIE⁸¹ DI *SENSO DELL'ESILIO 1945*

Tra le tematiche riscontrabili specificatamente nella prima edizione di *SE*, si rileva una ricorrenza di presenza-assenza sul piano delle sonorità: all'interno della raccolta si ritrovano, in opposizione, suono e silenzio. Il primo si manifesta nelle forme di segnali di rumore (*Mi chiamerò un giorno*: «Ascolterò», v. 7; *Si desta allora*⁸², «latrato» v. 3, «sparo», v. 6, «echi», v. 7, *Presagio di vento*⁸³: «un falco stride», v. 11), di voce (*Non cede il cuore*: «ogni voce», v. 4; *Esule amico*: «non odi la mia voce», v. 19; *Odo la voce*: «Odo la voce», v. 1) di canto (*Iniziale*: «canto», v. 1; *Esulta l'anima della terra*: «cantano», v. 4; *Esule amico*: «[io] canto», v. 20; *Il tuo dono di canto*: «canto», v. 6), di richiamo (*Mi chiamerò un giorno*: «mi chiamerò un giorno», v. 4; *Si desta allora*: «come voce/ che chiama», vv. 4-5; *Esule amico*: «per chiamarti», v. 20; *Odo la voce*: «chiamarmi», v. 2; *Il tuo dono di canto*, «mi chiami», v. 9)⁸⁴, di e-

⁸¹ In linguistica l'“isotopia”, la cui definizione è da ricondurre al linguista e semiologo lituano Algirdas Julien Greimas (Tula 1917 – Parigi 1992) è «un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia» (Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza, 2005 (2000), p. 69). Gli studi seconducenteschi sul «macrotesto poetico», in particolare quelli di Maria Corti ed Enrico Testa, attribuiscono rilievo all'isotopia nella delimitazione del concetto di «libro di poesia» (cfr. Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, op. cit. p. 10). In effetti la presenza di isotopie (le quali possono essere semantiche, temporali e spaziali, e di persone) stabilisce, secondo la definizione di Enrico Testa nel suo *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* (Genova, Il melangolo, 1983), un primo criterio di valutazione nell'attribuire a un testo la qualità di «libro di poesia». Gli altri criteri di definizione sono i “dispositivi” e la “progressione di senso”, studiati anche in questo lavoro in applicazione allo studio della raccolta fasaniana rispettivamente al cap. 3.2 (pp. 51-52) e al cap. 1.3 (pp. 25-26).

⁸² I termini evidenziati per questa lirica restano stabili anche nelle successive edizioni di *SE* (la poesia assumerà il titolo di *Ricordo*). Si segnala tuttavia il minimo cambiamento da «echi» di *SE 45* a «eco» in tutte le rielaborazioni seguenti.

⁸³ Il termine resta stabile fino a *SE 13*, si osserva unicamente l'inversione sintattica da «stride un falco» (v. 11) a «un falco stride» (v. 10 a partire da *SE 74*).

⁸⁴ In *SE 13* si riscontra un unico caso di “richiamo”, segnatamente nella lirica *Nel presagio* (invariato da ← *Odo la voce*).

spressione del 'dire' (*Umano*: «a dire», v. 3, «mi dice», v. 5; *Esule amico*: «Dici forse», v. 14)⁸⁵. Si osserva inoltre un contrasto tra due stati d'animo, ossia tra la serenità («canto») e il turbamento («grido»).

L'espressione del silenzio si affianca sovente a quella di «vuoto», assumendo in alcuni casi i contorni di un *horror vacui*. Tra gli esempi puntuali vi sono i versi «è il silenzio un vuoto che sgomenta» (*Non cede il cuore*, v. 6), «e qui respiri/ nelle pause d'attonito silenzio/ Nel vuoto alzi le mani» (*Esule amico*, vv. 8-10), «il silenzio bianco» (*La neve cancella le strade*, v. 7), «nasce ora l'alba al suo silenzio» (*Alba*, v. 5). La tematica del vuoto si sviluppa in *SE 45* appoggiandosi al lessico della cancellazione, segnatamente nelle liriche *Mi chiamerò un giorno* («le orme cancellate/ dal vento», vv. 11-12), *La neve cancella le strade* («La neve cancella le strade», v. 1) e *Alba* («il giovine giorno con piè cauto/ cammina sulle vie sepolte», vv. 6-7). L'elemento naturale produce il fenomeno della cancellazione delle tracce umane, che infonde nel poeta un sentimento d'insicurezza; pertanto l'assenza di segni contribuisce ad ampliare il divario tra l'io lirico e la natura.

⁸⁵ Si conta una sola presenza del verbo "dire" in *SE 13*, nella lirica *Notizia*. L'espressione «a dire» (v. 5) sostituisce «a destare» (v. 5) della prima versione della poesia (*Nel cieco fondovalle*).

2.1.1 ELEMENTI D'INTERTESTUALITÀ

Alcune tematiche che trovano spazio in *SE 45* si possono dire particolarmente affini alla poetica ungarettiana; tra queste vi è la memoria⁸⁶, con riscontri nelle liriche *Non cede il cuore* («nell'immemore grido/ ogni voce si perde ogni memoria», vv. 3-4), *Esule amico* («or che il vento dei monti/ reca memorie dei perduti giorni», vv. 2-3), *Il tetto* («nel ricordo m'esilio di me stesso», v. 6), *Le foglie, il vento* («Poi a notte cala giù dai monti/ folto di memorie e presagi», vv. 4-5). La tematica della memoria si fa meno impellente a partire dalla seconda edizione della raccolta (1974), in primo luogo per l'omissione delle liriche *Non cede il cuore* ed *Esule amico*, e per la rielaborazione de *Il tetto*; il termine rimane solo nei versi della poesia *Le foglie, il vento* («La notte poi cala dai monti/folto di memorie e presagi, vv. 4-5) e nel titolo *Ricordo* (← *Si desta allora*). In quest'ultima lirica l'immagine di memoria d'infanzia è elaborata in modo da inserirsi celatamente tra le pieghe dei versi («un attimo rivive», v. 6, «ignari giorni», v. 9).

Nel primo *SE* Fasani accoglie un'altra materia tipicamente ungarettiana, quella dell'"uomo di pena"⁸⁷; si veda la ricorsività del termine nei versi «nuda pena di morte quotidiana» (*Iniziale*, v. 2), «ma a dire la mia pena quasi temo» (*Umano*, v. 3), «dici forse la pena/ di vivere sbandato nella tenebra» (*Esule amico*, vv.14-15), «La mia pena è di stare sulla riva» (*Partenze*, v. 1), «Non mi dà peso pena» (*Il tetto*, v. 4) → «Qui non mi tocca pena» (*SE 13, Il tetto*, v. 4), «eterna pena di sentirmi vivo» (*Il tuo dono di canto*, v. 4). Paganini afferma che «la voce "pena" – ha rilevato Menghini nella sua recensione – è una "nota dominante di tutta questa intima esperienza poetica dell'autore di *Senso dell'esilio*": è sempre la medesima sofferenza anche

⁸⁶ La tematica della memoria acquisisce centralità soprattutto nel discorso poetico di *Sentimento del tempo* (1933).

⁸⁷ Il motivo è originariamente riconoscibile nella tradizione figurativa del *Man of Sorrow*, ossia nell'esperienza cristiana della sofferenza terrena. In Ungaretti la figura dell'uomo di pena si manifesta in «una poesia sorta dall'esperienza della morte e autenticamente umana.» Così Daniela Baroncini, *Ungaretti*, op. cit., p. 24. A questo proposito si confronti la lirica *Pellegrinaggio*, in particolare i vv. 11-14: «Ungaretti/ uomo di pena/ ti basta un'illusione/ per farti coraggio».

quando il Fasani dice “esilio, ansia, notte, stelle, vento, cuore, sogno...”. [...] In tale [...] atteggiamento del giovane poeta, che però è capace di sorridere alla sua pena, senza vane disperazioni (c’è un solo verso in tutta la raccolta che rieccheggia vagamente un famoso verso leopardiano – mi transita il pensiero nell’immenso –), vi è tutta la forza di questa che sembra debole poesia, e che è invece un continuo resistere, per volontà di canto, alla “pena”.⁸⁸

Si osserva inoltre un’affinità tra alcune soluzioni formali del primo *SE* e la raccolta montaliana *Finisterre* (tra l’altro edita a Lugano nel 1943, a ridosso quindi della prima pubblicazione della raccolta fasaniana): il sintagma «dall’urto della notte» della lirica *Nel sonno* (v. 6) rievoca i primi versi di *Non cede il cuore* («Non cede il cuore al vento della notte/ quando all’urto errabondo il tempo crolla», v. 1-2). Nella rielaborazione della lirica fasaniana, che coninfluirà in *UAS* con il titolo *Notte oscura*, la modifica del verso ricalca ancor più inequivocabilmente il verso montaliano: «Non cede il cuore all’urto della notte» (*Notte oscura*, v. 1). Sempre nella lirica *Nel sonno* i versi «farmi desto/ alla tua voce» (v. 8-9) richiamano due elementi – il ‘destarsi’ e la ‘voce’ – fortemente presenti in *SE 45*, segnatamente nella lirica *Esule amico*. Anche il lessico trova analogie con la raccolta montaliana (ma anche con *Ossi di seppia*, di cui qui non si potrà accordare maggiore spazio), in particolare nei termini «palpito», «canto», «sospiri», «baleno», «soffio».

⁸⁸ Andrea Paganini, *Senso dell’esilio: l’opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 181.

2.2 ISOTOPIE DI *SENSO DELL'ESILIO 2013*

Le tematiche principali di *SE 13* si riconoscono in quelle della prima edizione, sebbene si riscontrino dei riorientamenti nella trattazione di alcuni motivi. In questo sotto-capitolo, sono stati selezionati tre elementi caratterizzanti di *SE 45* («i segnali di presagio», «la configurazione dell'io», «l'esilio») che trovano nell'ultima edizione una tematizzazione più approfondita e per certi aspetti rielaborata. Si tratterà dunque di circoscrivere ogni elemento per poi ricercare le variazioni di significato che l'autore ha messo in atto nel suo lavoro di riscrittura.

2.2.1 I SEGNALI DI PRESAGIO

La poetica di *SE* s'impregna di una simbologia che trova il suo mezzo espressivo nella natura, senza dubbio riconducibile all'influsso della pascoliana «poesia delle cose», ovvero all'espressione di «cose concrete, di immagini e di suoni reali che si caricano di un valore simbolico, intensamente metonimico»⁸⁹.

In *SE* si rilevano elementi di “presagio”, ossia segni minimi della natura, ai quali è solitamente affidato un significato premonitore:

Le stelle, la sera, la notte, l'acqua, la terra, le colline, il vento, le rondini, il falco che sfreccia/
al nido sulla rupe, gli abeti, gli abissi, i gabbiani e il lago, la sabbia, le pietre, le foglie, la neve:
la materia del paesaggio si fa, in *Senso dell'esilio*, oggetto poetato, volto e specchio di una re-

⁸⁹ Massimo Castoldi, *Pascoli*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 28.

altà naturale che è quel che è e insieme rinvia senza posa a corrispondenze segrete, a ulteriori epifanie.⁹⁰

Un primo riscontro puntuale riguarda la lirica *Sera alpestre*, che in *SE 45* porta il titolo di *Presagio di vento*. Nei versi della prima edizione il vento non è presente, bensì solo cautamente preannunciato («calerà forse la notte/ il vento delle balze», vv. 4-5); da *SE 74* e nelle successive edizioni il vento si manifesta invece (seguendo la successione delle liriche nell'indice è la prima ricorrenza di questo termine) nella seconda strofa («[...] viene il vento [...]», v. 5). Nei versi conclusivi, lo «strid[o]» del falco sostiene e potenzia la dimensione del presagio che percorre tutta la lirica, segnatamente dall'atmosfera stazionaria – e dunque di attesa – nella prima strofa («sulle rocce un brivido è sospeso», v. 3) e nell'ultima («aleggia la vertigine», v. 9). Ne *La Piramide* l'“avvenimento” («Viene l'ora», v. 4) coincide con la fase serale («La sera egizia scende nel deserto», v. 1); analogamente nella lirica *Nel presagio* («Odo la voce») «presagio di morire» (v. 10) combacia con il momento del tramonto («per montagne in lume di tramonto», v. 4) e con uno stato di accettazione («mi libera una terra desolata», v. 11). I versi «Né quasi trasalisco se mi nasce/ immagine sicura anche di morte» (vv. 7-8) de *Il tetto* includono ancora la manifestazione di un presagio, così come il vento diventa portatore di «memorie e presagi» in coincidenza del momento notturno in *Le foglie, il vento*: «Già turbina le foglie ai vetri/ il vento che dà la vertigine/ abbrividisce il giorno» (vv. 1-3) [...] «La notte poi cala dai monti/ folto di memorie e presagi» (vv. 4-5).

Accanto ai riscontri puntuali si segnala inoltre l'immagine della stella filante⁹¹ che nella poesia incipitaria assurge a simbolo di premonizione e portatore di mistero:

[...] Stella filante: un fremito, un guizzo, una linea fugace, un accenno appena nel cielo; presenza e assenza misteriosamente congiunte: un'immagine che diventerà ricorrente nei versi di Fasani, quella che vede un elemento piccolo spiccare su un'estesa superficie monocolora per poi magari scomparire con essa: le impronte sull'uniforme manto nevoso [*La neve cancella le strade*, nda], l'oasi nel deserto,

⁹⁰ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 55.

⁹¹ Già in Leopardi il corpo celeste è oggetto di significati altri: «Ma le comete che cosa hanno di spaventevole per sé, più ch'altro corpo celeste, o che la via lattea ec.? E volendole pigliare per segni e presagi, perché non di bene? Ma non si troverà nazione dov'esse fossero o sieno stimate annunziare altro che male.» (Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 15 settembre 1823).

l'uccello che sfreccia nel cielo, un solco d'acqua che attraversa un prato; elementi colti nel loro essere e non-essere, nell'emergere momentaneo e nel successivo perdersi nel "nulla-tutto"[...].⁹²

Alla parola «presagio» si accosta, per contiguità di significato⁹³, quella di «prodigio», presente in tutte le edizioni di *SE* unicamente al v. 8 nella lirica *Ritorno della primavera* (← *Ritorni*, v. 10), la quale presenza rafforza la varietà lessicale dell'argomento premonitore.

⁹² Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 179.

⁹³ «Fatto, fenomeno, avvenimento che trascende, o sembra trascendere, l'ordine naturale delle cose, interpretato come preannuncio divino di eventi per lo più infausti»; ma al contempo può assumere la connotazione di «fatto o evento che abbia in sé del meraviglioso, dell'incredibile, del miracoloso» (*Vocabolario Treccani online*, <http://www.treccani.it/vocabolario/prodigio/>, consultato il 24.04.2017).

2.2.2 LA CONFIGURAZIONE DELL'IO

Nella raccolta del 1945 l'esperienza introspettiva dell'io lirico emerge in maniera preponderante. Le modifiche operate sulle successive edizioni di *SE* rilevano infatti una parziale dissolvenza dell'elemento d'introspezione. Questo scarto tra le edizioni emerge considerando la presenza del soggetto in prima persona, rilevabile in particolare nelle liriche escluse⁹⁴ a partire da *SE 74*: si vedano alcuni indicatori d'introspezione, tra i quali i pronomi possessivi in prima persona («in me», v. 4, *Iniziale*; «mi chiamerò», v. 4, «mio», v. 8, *Mi chiamerò un giorno*; «la mia pena», v. 3, «mi dice», v. 5, «mi salva», v. 6, *Umano*; «mi fai segni», v. 10, «ove m'attendi», v. 18, «la mia voce», v. 19, *Esule amico*; «la mia pena», v. 1, «mi transita», v. 6, *Partenze*; «in me», v. 2, «mi spingeva», v. 3, «mi sorprende», v. 5, «mi cresce», v. 6, *La neve cancella le strade*; «mi desti», v. 2, «sentirmi», v. 4, «mi chiami», v. 9, *Il tuo dono di canto*); e i verbi alla prima persona singolare («rifugio», v. 1, *Iniziale*; «Ascolterò», v. 7, *Mi chiamerò un giorno*; «guardo», v. 1, «sono», v. 2, «temo», v. 3, «quello che non sono», v. 5, *Umano*; «io non intendo più [...] intendevo», vv. 11-12, «canto», v. 20, *Esule amico*; «seguo», v. 3, *Partenze*; «sono solo», v. 1, «vinto», v. 2, «ripatisco», v. 3, «lo voglio custodire», v. 8, *Il tuo dono di canto*). A titolo di confronto con le altre poesie di *SE 45*, si prendano *Torneranno forse* («concedermi», v. 7)⁹⁵, *Deserto* («spaventoso d'immenso cerco l'oasi/ da nascondermi», vv. 2-3)⁹⁶, *Odo la voce* («Odo», v. 1; «chiamarmi», v. 2; «mi sembrano» v. 5, «immagino», v. 6, «mi

⁹⁴ Si tratta, ricordiamo, delle poesie *Iniziale*, *Mi chiamerò un giorno*, *Umano*, *Non cede il cuore*, *Esule amico*, *Partenze*, *La neve cancella le strade*, *Alba*, *Il tuo dono di canto*.

⁹⁵ In *SE 13* il pronome possessivo è mantenuto, ma presente al v. 4 (in aggiunta rispetto a *SE 45*): «queste mie sere grvide d'incendio».

⁹⁶ Anche in questo caso la componente introspettiva è stabile in tutte le successive varianti della lirica. Si rileva il mutamento «spaventoso» → «spaventato» e la variante di *SE 74* e *87* «per ritrovarmi» → «da nascondermi», poi restaurata in «per ritrovarmi» in *SE 13*.

sgomenta», v. 12)⁹⁷, *Il tetto* («alzarmi», v. 1, «non mi dà [...] nè mi porta», v. 4, «m'esilio», v. 6, «non cerco», v. 7, «guardo», v. 9, «vedo», v. 10, «non trasalgo», v. 12, «mi nasce», v. 12)⁹⁸.

Già da *SE 74* la componente introspettiva si fa meno presente, così come minore risulta essere l'intervento dichiarato dell'io. Il tema della ricerca di un rifugio viene meno e il turbamento del poeta si appoggia tutto sul turbamento della natura, raggiungendo un'«osmosi [che] si trasforma addirittura in una ibridazione dell'uomo da parte della natura; in *Ode* [...]»⁹⁹. Su questo punto Andrea Paganini afferma che in *SE* «la poesia di Fasani non è – ancora – una poesia “sociale” o “politica” (almeno non nel senso comune)» bensì «intima, interiore»¹⁰⁰. È bene sottolineare qui la conformità dell'aggettivazione “intima” per definire la poetica fasaliana, che al contrario non può qualificarsi come “intimistica”, in quanto non asseconda una rappresentazione dell'intimità¹⁰¹, piuttosto esplica il personale rapporto che l'io lirico stabilisce con lo spazio che lo circonda. Gianfranco Quinzani riconosce una caratterizzazione collettivo-universale alla raccolta, considerando le liriche di *SE* «brevi frammenti sparsi [...] nella lenta, insistita ricerca di un attimo fuori del tempo, di una carta vitale della nostra umanità nella quale riconoscerci» ma sempre appunto «al di là della finzione disperata dei sentimenti e

⁹⁷ Le varianti in *SE 13* che mantengono comunque la funzione personale sono le seguenti: «immagino» → «penso» (v. 5), «mi sgomenta» → «mi libera» (v. 11). Si osservi la scomparsa del v. 5 di *SE 45*, il quale conteneva il pronome possessivo *mi*: «(d'altri mondi *mi* sembrano miraggi)».

⁹⁸ Le scomparse in *SE 13* riguardano i versi compresi tra cinque e undici di *SE 45*. Al posto di questi ultimi si trovano due versi inediti («ma sto librato fra il cielo e la terra, / fra il tempo andato e il tempo che verrà...»), vv. 5-6) Gli altri elementi rimangono sostanzialmente stabili, sottostanno a minime variazioni (cfr. «Non mi dà pena nè mi porta/speranza» → «non mi tocca pena e non speranza»; «E quasi non trasalgo se mi nasce» → «Né quasi trasalisco se mi nasce»).

⁹⁹ Nicola Marcone, *La natura: poesia ed ecologia nell'opera poetica di Remo Fasani*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), a cura di Antonio Stäubli, Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 106-116.

¹⁰⁰ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹ Per “intimismo” s'intende, seguendo la definizione formale, «l'espressione dei sentimenti o stati d'animo più intimi, dei moti profondi della sensibilità o della coscienza o, anche, la rappresentazione (non soltanto nella narrativa ma anche in opere teatrali, cinematografiche) di situazioni, aspetti della vita o di ambienti colti nella loro intimità: come tendenza del gusto, si manifestò nella letteratura europea soprattutto verso la seconda metà dell'Ottocento, in reazione agli aspetti esteriori ed enfatici del romanticismo. [...]» (*Intimismo* in *Vocabolario Treccani online*, <http://www.treccani.it/vocabolario/intimismo/>; consultato il 23.05.2017).

degli ideali»¹⁰². D'altronde Maria Pertile puntualizza che «la raccolta [SE 45] si snoda [...] immersa in due esperienze, due forze sperimentate, in dialogo e in contrasto, più spesso in colloquio: la natura e il cuore»¹⁰³. L'io lirico di SE entra dunque costantemente in relazione con il mondo naturale, ma in ultima istanza vi è l'impossibilità di realizzare un'unione assoluta con esso:

[...] l'uomo non può fondersi con la natura: non potrà mai essere un albero o una pietra. Egli è irrimediabilmente scisso dall'ambiente circostante proprio in virtù della sua peculiarità fondatrice: i punti che si associano in circonferenza, che assurgono cioè a idea geometrica e matematica sono definiti rispetto al centro. L'uomo si percepisce in questo modo come atto di volontà fondatore, capace di dare un senso a ciò che gli sta intorno, ma incapace di essere a sua volta definito dal mondo circostante, perché appunto ontologicamente fuori da esso. [...] la prima fase [poetica] ci appare come il tentativo insoddisfacente di instaurare una simbiosi tra coscienza umana e ambiente tramite un'immagine animistica della natura.¹⁰⁴

Accanto al rapporto per certi versi incompatibile tra l'io lirico e il mondo naturale, in particolare nella prima edizione della raccolta, la figura dell'interlocutore si percepisce estranea al "dialogo" uomo-natura. La dissolvenza del "tu" a partire dalla seconda edizione di SE – ma accentuata soprattutto a partire da SE 87, con l'omissione della poesia *Amico morto...* – privilegia dunque l'esclusività del rapporto tra il poeta e lo spazio che lo circonda, ponendosi inoltre in contrasto con la presenza regolare di una figura d'interlocutore nelle opere della «prima stagione poetica»¹⁰⁵ dell'autore grigionese.¹⁰⁶

¹⁰² Gianfranco Quinzani, *Senso dell'esilio di Remo Fasani*, in «La Via», I, 3-4, 1946, citato in Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, in Id., *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, Locarno, Dadò, nota 40, p. 176.

¹⁰³ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 55.

¹⁰⁴ Nicola Marcone, *La natura: poesia ed ecologia nell'opera poetica di Remo Fasani*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), a cura di Antonio Stäubli, Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 106-116.

¹⁰⁵ Si ritengono tali le raccolte *Orme del vivere* e *Un altro segno*, secondo le dichiarazioni rilasciate dall'autore.

¹⁰⁶ Si confrontino fra le liriche di *OV*, *Stagione morta* («scende sul tuo ricordo», v. 9), le sette sotto-sezioni di *Quartine cinesi* («già solcano il tuo cielo», v. 4; «la tua voce fu il dono che mi resta [...] è sempre vita tua nella mia vita», vv. 2 e 4; «o mia lontana [...] la tua voce trema», vv. 3-4; «Dolce amica [...] è stanca la mia voce di chiamarti [...] ora ti chiami il vento», vv. 1-4, «e segna ancora e sempre la tua patria», v. 4) e in due sotto-sezioni di *Musica d'archi* (*Sera stellata*, v. 3; *Migrazioni*, v. 4). In due casi (*Quartine cinesi*, 4 e 5) la figura dell'interlocutore è esplicitamente riferita alla «giovinezza».

2.2.3 L'ESILIO¹⁰⁷

Nella raccolta del 1945 il termine «esilio» è presente con cinque ricorrenze, in qualità di sostantivo (2), di verbo (1) e di aggettivo (2): «esuli uccelli» (*Ritorni*, v.5) – che ricorda tra l'altro gli «esuli pensieri» della carducciana *San Martino*¹⁰⁸ –, «m'esilio di me stesso» (*Il tetto*, v. 6), «il senso dell'esilio» (*Nel cieco fondovalle*, v. 6), «esilio» (*Il tuo dono di canto*, v. 9) e il titolo della lirica *Esule amico*; in tutte le successive edizioni (*SE 74-2013*) il lessema ricorre invece una sola volta, nell'ultimo verso della poesia *Notizia* (già in *SE 45*, quando la lirica s'intitolava *Nel cieco fondovalle*). La particolarità di quest'ultima poesia si trova nel verso conclusivo, il quale rimane immutato in tutte le edizioni (contrariamente alle modifiche di altri versi), e coincide con il titolo¹⁰⁹ della raccolta («il senso dell'esilio», v. 6). Il verso, oltre a chiudere la lirica, sigilla la prima parte di *SE*, a partire dall'edizione del 1974. In alcune poesie escluse dalla raccolta (*Esule amico* e *Il tuo dono di canto*), e nel mutamento di alcune soluzioni formali, si registra la scomparsa del termine «esilio»; si veda la variazione del v. 5 di *Ritorni*: da «esuli uccelli» si passa a «migrano uccelli», mentre nella lirica *Il tetto* si assiste all'eliminazione completa della parte centrale della versione del 1945, la quale comprende anche il verso «[...] a senso più che umano/ nel ricordo m'esilio di me stesso/ [...]» (vv. 5-6).

L'esilio è connotato sia con un significato introspettivo, sia fisico. Per la prima accezione, il termine si correla al sentimento della solitudine, si vedano i versi «tu sola» (*Ritorno della primavera*, v. 6, valido per *SE 45-13*), «tu ritorni solo» (*Esule amico*, v. 1), «ora mi sorprende già solo» (*La neve cancella le strade*, v. 5), «Sono solo» (*Il tuo dono di canto*, v. 1), «desolato

¹⁰⁷ Per l'incidenza del soggetto sull'opera omnia dell'autore si rimanda al saggio di Franco Pool, *Per gli ottantacinque anni di Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», 76, 2007, pp. 91-101.

¹⁰⁸ Giosuè Carducci, *San Martino*, in Id. *Poesie*, a cura di William Spaggiari, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 131.

¹⁰⁹ Andrea Paganini ha giustamente ricordato come Fasani stesso, a proposito del titolo della raccolta, «indica quali possibili fonti Quasimodo (*Aspro è l'esilio...*) e Montale» e che *Senso dell'esilio* «allude secondo il dizionario universale delle letterature alla “condizione esistenziale dell'autore, che ha trascorso la vita lontano dalla sua valle nativa a cui è rimasto profondamente attaccato”»; aggiungendo però che «sarebbe limitativo – e in fondo banale – intendere solo questo». (pp. 182-183).

senso d'eterno» (*Umano*, v. 4), «urto errabondo» (*Non cede il cuore*, v. 2). Nel primo *SE* la tematica dell'esilio si associa dunque al sentimento della desolazione, propria all'esperienza del poeta, a differenza delle seguenti edizioni, le quali rilevano un appianamento dell'associazione esilio-solitudine.

Il significato fisico dell'esilio s'individua nell'espressione dei confini spaziali. Anche in questo caso in *SE 45*, più che nelle altre edizioni, si rileva una concentrazione particolare di questi elementi: «cose straniere della terra» (*Iniziale*, v. 3), «esuli uccelli», (*Ritorni*, v. 5; in *SE 13* «migrano uccelli...», v. 5), «e il soffio che riprende/ ancora t'allontana oltre i confini» (*Esule amico*, vv. 16-17), «Muore l'egizio giorno: sui confini/ delle sabbie» (*La piramide*, vv. 1-2), «Il cielo tutta la notte è sceso/ sugli alberi in volo di colombe/ e pietoso a custodire le soglie» (*Alba*, v. 3). Il contrasto tra il senso di solitudine e la descrizione dello spazio sconfinato è un tema ricorrente di tutto *SE*. L'opposizione è più velata nell'ultima edizione, dovuta alla scomparsa della prima persona.

Vi è un fattore di ambiguità nell'espressione dell'esilio fasaniaco. Il deserto, ad esempio, è un'isotopia spaziale costante in tutte le edizioni di *SE*; lo stesso si manifesta al contempo in qualità di spazio concreto e di spazio metafisico, poiché connotato dall'autore come riparo e rifugio;¹¹⁰ d'altronde anche il titolo della raccolta rileva uno statuto di ambivalenza, in quanto caratterizzato da «[...] l'alternativa tra un genitivo soggettivo, in cui l'io ha un sentimento d'esilio (che potremmo anche dire 'coscienza' dell'esilio), e un genitivo oggettivo, che attribuisce all'esilio la possibilità di avere un senso, un significato.»¹¹¹ La grande apertura prospettica che sussiste in tutta la raccolta si traduce dunque in un movimento antitetico tra sconfinatezza (senso di evasione) e limitatezza (sentimento di reclusione). Sottolinea così Paganini ripercorrendo il saggio introduttivo della raccolta: «[...] Giovanoli individua due "elementi in lotta" nei versi del mesolcinense: "l'aridità dell'esilio e il desiderio di serenità nel canto; la carne e lo spirito. [...]"»¹¹² Si tenga dunque presente, quale punto tematico centrale di *SE*, una tensione tra due sistemi, uno chiuso e uno aperto, associabili sia al mondo naturale, sia all'esperienza personale del poeta. La dimensione introspettiva dell'esilio, specialmente nella prima edizione, assume il valore di una presa di coscienza di uno stato, quello della condizio-

¹¹⁰ «[...] il paesaggio, uno dei motivi più ricorrenti nei suoi versi [di Fasani], fornisce spesso lo spunto per la creazione poetica –, [...] essi sono sempre simbolici, suggeriscono un effetto coinvolgente l'animo dell'"io", rinviano a qualcosa che li trascende.» Così Andrea Paganini, «*Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*», op. cit., p. 179.

¹¹¹ Alberto Roncaccia, *Fasani, il "segno del pensiero"*, op. cit., p. 41.

¹¹² Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 178.

ne umana, che richiama anche la tematica dell'“uomo di pena”. Si vedano a tal proposito le parole di Piero Chiara:

[...] Ma probabilmente Remo Fasani intendeva alludere a un più astratto esilio, quello che ci relega nell'inesprimibile e continuamente ci sollecita alla ricerca di un'espressione in cui liberarci. E il senso dell'esilio consisterebbe allora nell'aver intesa una distanza, una irraggiungibilità, e nell'averne accolta l'inevitabile tristezza. E in questo caso non si tratterebbe più tanto di una convenzione, del prestito d'un termine prestigioso, quanto di una situazione spirituale, [...].¹¹³

L'esilio è in *SE 45* dunque soprattutto dibattuto all'interno dell'animo del poeta; si veda Menghini:

Soffre [Fasani] la medesima pena, e per questo dolore mi sembra che la sua poesia rispecchi più l'Ungaretti che il Montale, ma in modo diverso, secondo una sua esperienza e sincerità. Ritroviamo in lui, vivi di un proprio accento, quegli elementi *spirituali*, riflessione, impressione, «rifugio in un mite canto», [...]. Poesia che non è più un evadere alla ricerca di temi e di soggetti, di cui il mondo è ripieno, ma è un “ritorno”, un ripartire dall'esterno, per rientrare nella propria anima, come un «ultimo scampo». ¹¹⁴ (sottolineatura mia)

La chiave di significato di *SE 45* è individuabile nella lirica che chiude la raccolta, *Il tuo dono di canto*, nella quale il poeta prova un senso di straniamento («sono solo sulla terra non tua», v. 1) e si arrende di fronte all'impossibilità di cambiare la sua stessa sorte («vinto dalla sorte che mi desti», v. 2). La «eterna pena» (v. 4) è intesa come quella «distanza» tra il sentimento di vitalità del poeta e la realtà terrena, fatta di «cose morte» (v. 5). L'intera lirica poggia dunque sulla presa di coscienza di una condizione di sofferenza, ma allo stesso tempo invita a resistere fisicamente e spiritualmente, alle circostanze del vivere quotidiano («e ripatisco ogni giorno», v. 3), grazie al “tu”, che appare in quanto “entità” in grado di offrire un miraggio di salvezza (Dio?):

¹¹³ Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», XXI, 4, p. 242.

¹¹⁴ Felice Menghini, *Poesie di Remo Fasani*, in «Giornale del Popolo», 20 febbraio 1946.

L'esilio come distillato di un sentirsi soli e stranieri, e il canto, custodito, è anche salvezza, "dolce pegno", che richiamerà dall'esilio, che farà tornare a casa il prigioniero, liberato.¹¹⁵

Il dono di quest'"entità" è dunque il «canto» (v. 6), una voce alla quale affidarsi e con la quale interloquire; più in generale essa rappresenta il mezzo per raggiungere una salvezza. Tuttavia il «dono di canto» è al contempo concreto (v. «lo voglio custodire»), elevabile a una più universale connotazione, che può essere intesa nella forma di "valore":

Questo dono, che una voce di dubbio [*forse* (v. 7), *nda*] può ritenere soltanto «**di se stesso un dolce pegno**», come dice in un verso il Fasani, sopra la desolazione degli uomini e la stessa sfiducia dei poeti, resta sempre una promessa di fede e bellezza.¹¹⁶

Qui le dimensioni storico-letteraria e storico-effettuale s'incontrano, e il vissuto personale del poeta s'intreccia allora con il contesto belligerante dei primi anni Quaranta. Un dono che è «promessa di fede e bellezza» dunque, di speranza nel futuro e nella poesia; il termine è d'altronde presente in componimenti di Fasani immediatamente successivi la pubblicazione di *SE 45*, segnatamente nella poesia *La via lattea* (*Qgi*, 1948-49):

Tenera, dolce e grave già di donna
La tua voce fu il dono che mi resta.
Saperla *salva*, udirla nell'affanno
16 È sempre vita tua nella mia vita.¹¹⁷

Accanto al termine «dono» si rilevano isotopie tematiche di *SE 45*, in particolare la «tua voce», la condizione di pena («affanno») e la salvezza («saperla salva»); si tratta quindi di un richiamo logico-tematico, oltre che puramente lessicale e che rivela un percorso di continuità tra le prime produzioni dell'autore.

L'esilio in *SE 45* è dunque riassumibile nell'esperienza terrena dell'io, è una condizione esistenziale dell'essere umano che passa da una presa di coscienza; e il "senso dell'esilio" è

¹¹⁵ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 55.

¹¹⁶ Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, op. cit., p. 249.

¹¹⁷ Sottolineature mie.

quindi in un certo modo la capacità di vivere la vita, affrontandone le prove e le difficoltà; ma è anche condizione universale, comune al genere umano (“noi”):

Il motto scelto per identificare la raccolta al concorso letterario – l’aragoniano «*Un prisonier peut faire une chanson*» – sottolinea questo sapore profetico che si eleva e che sfugge dall’amarezza del contingente. *Senso dell’esilio* è «la coscienza più o meno certa che noi su questa terra viviamo come in esilio. Della liberazione che forse ci attende non possiamo tuttavia sapere nulla con sicurezza». ¹¹⁸

In fondo, tutta la raccolta del 1945 è un tentativo di carpire la vita nelle sue manifestazioni naturali, e di affiancarla all’esperienza della società umana, sotto la spinta di una «desolazione dell’anima» dovuta a un’assenza di punti di riferimento. In particolare nella poesia conclusiva del primo *SE (Il tuo dono di canto)* si attribuisce all’esilio il senso figurato di “vita terrena”, attestato anche da una definizione di dizionario, nel quale il punto di vista è quello si riferisce alla «cacciata dell’uomo dal Paradiso terrestre»¹¹⁹. Applicando il significato figurato al titolo della raccolta, il «senso dell’esilio» può in effetti essere interpretato come il «senso della vita», esistenza intesa come condizione umana forzata per l’espiazione dei peccati.

Difficilmente si può pensare alla tematica dell’esilio senza raffrontarlo con il *topos* dell’esperienza dantesca, e dunque anche con il concetto di percorso di salvezza. Ma l’esilio di Fasani si manifesta in primo luogo in modo introspettivo, apparentemente non forzato da fattori esterni (cfr. «m’esilio di me stesso», *Il tetto*, *SE 45*), come già aveva individuato Piero Chiara:

Era facile, in quel tempo di tanti esigli, pensare che uno degli esuli accolti in Svizzera avesse condensato in versi i suoi sentimenti di patria e di nostalgia. Ma bastò leggere una prima volta quelle 24 brevi poesie e scorrere l’amichevole introduzione di Dino Giovanoli, per rendersi conto che il termine esilio aveva un riferimento diverso da quello comune, ed era distaccato da qualunque occasione o fatto esterno. Forse, il sentimento del poeta, non aveva neppure quel significato che il prefattore concretò in una situazione di importante partecipazione alla tragedia della guerra allora in atto, da parte di un giovane

¹¹⁸ Andrea Paganini, *Senso dell’esilio: l’opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 183.

¹¹⁹ *Esilio* in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, V, Torino, UTET, 1995 (1961), p. 350. Oltre all’accezione di “vita terrena” si ritrova allo stesso tempo una definizione dal significato opposto, ossia di “esilio” in quanto “morte”. Il valore attribuito alla tematica dell’esilio è dunque vasto e duttile, in quanto racchiude in sé la capacità d’interpretarlo secondo la volontà dell’autore, e – entro certi limiti – anche secondo la propria predisposizione.

dal cuore aperto che voleva scontare con la gioventù d'Europa, nei modi di una sofferenza spirituale, un impegno di verità e di responsabilità. Perché se questo fosse lo stretto significato del titolo, si sarebbe indotti a dubitare in Fasani una convinzione di esilio, cioè un atteggiamento; il che sarebbe a dire, in definitiva, una convenzione di esilio.¹²⁰

La «tragedia della guerra» sembrerebbe dunque rientrare solo marginalmente nell'interpretazione dell'esilio fasaniano, proprio perché lo stesso contemplerebbe anzi un più ampio «impegno di verità e di responsabilità». La concezione fasaniana dell'esilio trova quindi un punto di comunanza in Dante piuttosto nella visione di una salvezza finale e collettiva; acquisisce dunque assoluta centralità l'idea della poesia capace di elevarsi a mezzo di espiazione:

[...] il tema dell'esilio attraversa tutta l'opera dell'autore come un filo tematico essenziale. [...] La poesia e la vita, l'esilio e la musa, coincidono in una dichiarazione di fede finale nella possibilità di trovare nella poesia il senso dell'esilio e nell'esilio il senso della poesia.¹²¹

Se *SE 45* si chiude in effetti con una lirica portatrice di un messaggio speranza (lo stesso non si può affermare per le edizioni successive della raccolta, al contrario, esse comprendono un finale dai toni oscuri e apocalittici).

La tematica dell'esilio si dispiega – come si è visto – su più livelli di significato: oltre a quello introspettivo («m'esilio di me stesso») e quello legato ad un interlocutore (cfr. la ricorsività del «tu»), si aggiunge un piano che coinvolge la collettività, il quale stabilisce inoltre una sostanziale differenza tra la poetica fasaniana del primo tempo e quella degli anni successivi, come ha rilevato Nicola Marcone:

[...] tra l'esilio dei primi anni e quello corrispondente alla seconda fase poetica c'è una differenza di natura essenziale. Il primo è inteso come esilio dalla società degli uomini e forse anche, in modo più semplice, dal luogo di origine, come risulta in «Notizia», appunto, dove l'autore si sente isolato rispetto alla comunità degli altri uomini [...]. Il secondo è un isolamento rispetto alla natura che si oppone al

¹²⁰ Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, op. cit., p. 242.

¹²¹ Alberto Roncaccia, *Fasani, il "segno del pensiero"*, op. cit., p. 47.

primo movimento di osmosi tra uomo e ambiente, e sarà predominante nella seconda fase poetica del Fasani.¹²²

Se da una parte il ‘senso dell’esilio’ si traduce in un movimento di ricerca di un luogo fisico, dall’altra si esprime in uno stato d’animo che cerca di ritrovarsi in armonia con il mondo¹²³; e qui s’inserisce il significato di «liberazione», intesa come superamento dell’esilio stesso¹²⁴, e quindi della vita, il quale incontra – ben oltre l’esilio nella sua accezione più concreta – la dialettica del tempo passato e del tempo futuro:

A volte la liberazione è cercata nel tempo, nella speranza: abbiamo allora il senso del futuro. Bastano alcuni titoli: «Ritorni», «Torneranno forse», «Mi chiamerò un giorno», «Presagio di vento». Più che un vero futuro è una volontà di «passato trasfigurato» nel futuro.¹²⁵

D’altronde, in ultima sentenza, si può richiamare l’attenzione sul fatto che la definizione stessa del termine *esilio* contempla sia il principio di «allontanamento fisico», sia il valore di durata temporale («[l’allontanamento] può essere temporaneo o a vita, e ha carattere per tutto il tempo che dura la pena»¹²⁶).

¹²² Nicola Marcone, *La natura: poesia ed ecologia nell’opera poetica di Remo Fasani*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all’Università di Losanna (21-23 maggio 1987), a cura di Antonio Stäuble, Bellinzona, Casagrande, p. 110.

¹²³ «[...] il proscritto diventa un esule che cerca un luogo, ovverossia una realtà altra dove poter esser iscritto.» Così Mario Luzi, *L’esilio, Dante, la poesia*, in *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 40.

¹²⁴ «[...] e quando la catarsi è raggiunta, sgorga dai versi, così dolci e libراتi, un senso estatico di liberazione, un superamento dell’esilio. E viene da pensare al Maestro.» Così Dino Giovanoli nella sua *Introduzione*, in Remo Fasani, *Senso dell’esilio*, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo, p. 14.

¹²⁵ Dino Giovanoli, *Introduzione*, in Remo Fasani, *Senso dell’esilio*, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo, p. 14.

¹²⁶ *Esilio* in *Enciclopedia Treccani online* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/esilio/>, consultato il 07.07.2017).

Capitolo terzo. Analisi dei testi e confronto

3.1 PRELIMINARI ALL'ANALISI INTERPRETATIVA

Il punto di partenza adottato per l'analisi dei legami intratestuali è la raccolta del 2013 (*SE 13*): la scelta di questa prospettiva di lavoro si giustifica per il carattere “definitivo” e immutabile dell'ultima pubblicazione fasaliana. Una volta adottata la lezione di *SE 13*, questa è confrontata con le varianti di posizione e testuali delle altre edizioni della raccolta. L'analisi delle liriche seguirà una logica *in concatenatio*, ovvero prenderà in esame, di volta in volta, il rapporto che si instaura nella successione delle liriche, secondo uno schema 1-2, poi 2-3, poi 3-4, ecc.

Questo studio pone l'attenzione su tre aspetti strettamente connessi tra loro: in primo luogo si rifletterà sul percorso variantistico di ogni poesia, con raffronti con le elaborazioni precedenti; poi, una volta “definito” il testo e le sue varianti, si passa all'analisi tematica che include, oltre al costante confronto dei temi della coppia di liriche esaminate, anche uno sguardo potenziale verso gli altri testi della raccolta; e infine ci si concentrerà sull'analisi stilistica, la quale comprende lo studio della struttura sintattica, del metro e delle scelte lessicali, prestando particolare attenzione all'analisi connotativa del tessuto fonico, poiché, almeno dai riscontri ottenuti nella prima raccolta di Fasani, l'interazione tra sonorità e contenuto dei testi, e quindi l'adesione a un cosiddetto fonosimbolismo di tipo sinestetico e grammaticale¹²⁷ è un tratto distintivo del poeta grigionese.

¹²⁷ Giovanna Marotta, *Onomatopoeie e fonosimbolismo*, in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, 2011, ([http://www.treccani.it/enciclopedia/onomatopoeie-e-fonosimbolismo_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/onomatopoeie-e-fonosimbolismo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)); consultato il 26.04.2017): Il fonosimbolismo biologico o sinestetico «si può definire come la resa fono-acustica di fenomeni

3.2 I DISPOSITIVI¹²⁸

Enrico Testa individua quattro categorie di testi sotto l'insegna "dispositivi": oltre ai 'titoli' – che possono essere della raccolta, delle sezioni, delle poesie –, alla 'partizione interna'¹²⁹, alle 'poesie di poetica', lo studioso enumera i 'segnali di inizio e di fine', evidenziando come «sovente i macrotesti poetici non iniziano e non terminano casualmente ma secondo una precisa necessità semantica, di cui sono manifestazione alcuni segni»; «questi» – continua Testa – «possono essere sia testi, la cui posizione enfatizza il loro rapporto strutturale con l'intero macrotesto, sia particolari sezioni d'inizio e di fine, sia citazioni – caratterizzate anche tipograficamente – ad apertura o a chiusura di libro.» I testi dispositivi rappresentano dunque fondamentali chiavi di lettura per la comprensione di una raccolta poetica. Le variazioni interne e le modifiche strutturali di queste liriche segnalano gli scarti di significato tra un'edizione e l'altra di uno stesso libro di poesia.

non sonori, e si riferisce all'associazione tra segmenti (vocali e consonanti) e proprietà sensoriali (visive, tattili, uditive) o propriocettive degli oggetti, quali forma o grandezza. Ad es., la vocale [i] è associata in modo naturale e forse universale all'idea di piccolezza, mentre [a] e [o] rinviano all'idea di grandezza»; il fonosimbolismo grammaticale o convenzionale «fa riferimento all'associazione di certi segmenti o sequenze di suoni con significati sulla base di elementi lessicali che esprimono prototipicamente quei significati; ad es., per i parlanti italiani i fonemi sibilanti /s/ e /ʃ/ sono associati con l'idea di "movimento sinuoso", essenzialmente perché compaiono come suoni iniziali di parole come serpente, scivolare, sciare, sciogliere; nel gruppo /fl/ si può individuare un valore iconico di «mollezza», come testimoniano vocaboli come floscio, flaccido, fluido [...]». Per ulteriori approfondimenti si rimanda agli studi di Fernando Dogana, *Suono e senso: fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, F. Angeli, 1988 e di Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.

¹²⁸ Sotto il termine *dispositivi* «si radunano dati diversi: alcuni di rilevanza più intertestuale che intratestuale, rinvenibili soprattutto nelle relazioni tra le poesie nelle loro disposizioni; altri fondati su vari meccanismi di rinvio extratestuale; altri, ancora, infine, che assumono una vera e propria funzione di 'segnali', per motivi di ricorrenza o di posizione». Così Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, p. 144.

¹²⁹ Argomento già studiato nel cap. 1.2 di questo lavoro (*Presentazione della «forma-libro»*, pp. 13-20).

Appare quindi pertinente osservare la modifica costitutiva dei dispositivi, nel caso particolare del prossimo capitolo dei segnali di inizio e di fine, considerata la loro possibilità di incidere sull'interpretazione dell'intera raccolta.

3.2.1 SEGNALI DI INIZIO E DI FINE IN *SE 45*:

Iniziale – Il tuo dono di canto

<i>Iniziale</i>	<i>Il tuo dono di canto</i>
Rifugio in mite canto, ultimo scampo. Nuda pena di morte quotidiana fra le cose straniere della terra 4 in me non turba più calma di cielo.	Sono solo sulla terra non tua vinto dalla sorte che mi desti e ripatisco ogni giorno: eterna pena di sentirmi vivo 5 dove sono le cose morte.
	Ma il tuo dono di canto è forse di te stesso un dolce pegno
	Timoroso lo voglio custodire fino a quando mi chiami dall'esilio.

La raccolta del 1945 si apre con un titolo esplicito, in quanto *Iniziale* si situa per l'appunto ad apertura della raccolta. Si tenga presente che il titolo di questa poesia era originariamente *Nient'altro*, come testimoniano le parole di Fasani in una lettera¹³⁰ indirizzata al professor Zandralli:

Ho fatto un'eccezione per *Nient'altro* (nata all'ultimo momento), ponendola, malgrado sia forse la più desolata, in capo alla raccolta per il suo carattere d'introduzione.

Da queste righe si capisce che la poesia incipitaria è stata elaborata in tempi tardivi rispetto ad altre liriche; in particolare i versi che aprono la raccolta si rivelano «nat[i] all'ultimo momento». Inoltre, si comprende che il «carattere d'introduzione» della poesia non è dato sola-

¹³⁰ Lettera di Remo Fasani ad Arnoldo Marcelliano Zandralli del 15 dicembre 1944, citata in Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 181.

mente dal titolo – in quanto mutato a ridosso della pubblicazione – ma anche dal contenuto. In questo senso, si può riconoscere in *Iniziale* una funzione cataforica¹³¹ tipica dei segnali di inizio, analogamente alla funzione di *Il tuo dono di canto*:

Iniziale [...] e [...] *Il tuo dono di canto* [...] costituiscono, nel 1945, un ponte di fitti intrecci semantici condivisi e di richiami lessicali, e quindi costruiscono la struttura di quella raccolta, ne sono come le due valve, testi tra l'altro bagnati dall'oro di una specie di speranza, di leopardiana *speme*.¹³²

Iniziale è una lirica incentrata sull'*io* («Rifugio», v. 1, «in me», v. 4), fondata dunque sull'esperienza personale e introspettiva. Una delle tematiche centrali di *SE 45* è introdotta *ex abrupto* proprio in questa prima poesia, ed è portatrice di una certa ambiguità: «rifugio» può infatti assumere sia valenza di sostantivo sia di verbo alla prima persona. Questo doppio valore del termine rafforza l'esperienza dell'*io* lirico e al contempo isola da subito la parola elevandola a chiave di lettura. Per di più, in questa poesia appare ambigua l'accezione data al “senso dell'esilio”, titolo della raccolta: è un esilio inteso come condanna oppure come riparo e protezione? Si tratta di un esilio forzato o di un esilio sperato, fattuale o introspettivo? Nel titolo si preannuncia l'avvio di qualcosa, ma già dal primo verso s'intuisce che questo momento iniziale coincide con un'estrema possibilità di salvezza. Si veda a questo proposito «ultimo scampo» al primo verso opposto semanticamente al titolo, «iniziale».

La chiusa di *SE 45*, che si divide sostanzialmente in due parti, comprende nella prima (vv. 1-5) l'espressione di sofferenza esistenziale («e ripatisco ogni giorno:/ eterna pena di sentirmi vivo», vv. 3-4), nella seconda (vv. 6-9) un messaggio di speranza – introdotto dal “ma” avvertativo al v. 6 –, paragonabile all'esperienza dell'uomo Ungaretti, «[...] sradicato, nomade e senza patria, ma salvato dal canto a differenza dell'amico suicida»¹³³:

¹³¹ «Il segnale d'inizio svolge una funzione cataforica. Rinvia ai nuclei tematici dominanti nelle poesie a venire, ci guida ad essi con un meccanismo che è tanto più significativo quanto più frequentemente rimane deluso, sconvolgendo le attese e sollecitando una risistemazione del modello formatosi nella percezione del testo. Nelle poesie di apertura si consegna spesso al lettore un bagaglio di informazioni sulla natura semantico-strutturale del libro: si determinano le isotopie spaziali e temporali, la natura dei partecipanti assieme al “tono” più generale dell'opera. Il tutto è però vincolato alla verifica lettrale dell'intero libro, vero oggetto della particolare deissi del segnale d'inizio.» Così Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, op. cit., p. 79.

¹³² Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 52.

¹³³ Daniela Baroncini, *Ungaretti*, op. cit., p. 18.

Il canto ha permesso al giovane di scoprire ed accettare “l’eterna pensa di sentirmi vivo”, di vivere “dove sono le cose morte” (“fra le cose straniere della terra” in *Iniziale*), cioè l’esilio come distillato di un sentirsi soli e stranieri, e il canto, custodito è anche salvezza, “dolce pegno”, che richiamerà dall’esilio, che darà tornare a casa il prigioniero, liberato. Quasi al centro della raccolta, la poesia *Umano* riprende in affondo il senso dell’esilio che diventa *un desolato senso d’eterno*, dando inedita quanto trepida consistenza all’intuizione di una salvezza [...].¹³⁴

I dispositivi d’inizio e di fine in *SE 45* racchiudono una tensione che oscilla, nelle diverse liriche della raccolta, tra sentimenti di sconforto e minimi segnali di speranza, i quali trovano una risoluzione nella poesia finale. L’esempio citato da Pertile, *Umano*, esemplifica in effetti questa duplice condizione, da una parte «[l’] ansia della fine» (v. 1), dall’altra l’auspicio della salvezza («e forse già mi salva», v. 6).

Il tuo dono di canto riassume dunque tutta l’esperienza di *SE 45*, riprendendone le chiavi di lettura principali, dai sentimenti di «pena», di «timore», alla presenza dell’interlocutore («sulla terra non tua», v. 1, «mi desti», v. 2, «il tuo dono», v. 6, «di te stesso», v. 7, «mi chiami», v. 9), alla ripresa dell’aggettivazione «dolce» al v. 7 («di te stesso un dolce pegno»), che trova un parallelismo in *Esule amico* («i tuoi dolci segreti», v. 13).

Numerosi sono i richiami terminologici a distanza tra i testi dispositivi di *SE 45*: «mite canto» – «dono di canto», «nuda pena» – «eterna pena», «morte quotidiana» – «le cose morte», «quotidiana» – «ogni giorno», «le cose straniere» – «le cose morte», «della terra» – «sulla terra». Ma si può andare oltre il richiamo lessicale, considerando i vv. 4-5 di *Il tuo dono di canto* («eterna pena di sentirmi vivo/ dove sono le cose morte») come riformulazione dei vv. 2-3 di *Iniziale* («nuda pena di morte quotidiana/ fra le cose straniere della terra»). Entrambe le liriche si aprono inoltre con un verbo in prima persona: «Rifugio» (*Iniziale*, v. 1) e «Sono» (*Il tuo dono di canto*, v. 1) – quest’ultimo rafforzato da «vinto» al v. 2 e da «ripatisco» al v. 3 – tutti posti ad inizio verso.

I segnali di inizio e di fine nella prima edizione di *SE*, si possono leggere nel segno di una circolarità, in primo luogo per il loro richiamarsi ad un messaggio ultimo di speranza, secondariamente per il fatto che il termine posto a chiusura dell’ultima lirica («esilio», v. 9) si riporta al titolo generale dell’intera raccolta.¹³⁵

¹³⁴ Maria Pertile, *Ignari giorni e che nessuno ha visto*, op. cit., p. 55.

¹³⁵ Si riconosce d’altronde che «la funzione del segnale di fine è [...] anaforica: rinvia ai testi precedenti, completando l’immagine che ci siamo formati nel corso della lettura [...]. La poesia (o le poesie) di chiusura, in quanto luogo, da un lato, del ritorno dei temi dominanti e della fine della progressione del senso e, dall’altro, della più

3.2.2 SEGNALI DI INIZIO E DI FINE IN *SE 13*:

Stella filante... – Angoscia

<i>Stella filante...</i>	<i>Angoscia</i>
al suo baleno quasi l'aria fruscia;	Le stelle cadono
e la notte sorpresa alza le ciglia,	a torme sulle rupi,
3 si meraviglia a un palpito del nulla.	la falce d'oro sanguina.
	È una notte di guerra
	5 e il vento degli abissi bruca gli alberi,
	spazza la terra dalle tombe,
	risveglia i morti...
	E forse è il loro passo che si sente
	andare per le case.

Le liriche dispositive in *SE 13* si pongono all'insegna di evidenti riprese lessicali – le quali interessano la dimensione cosmica (il singolare «stella» nel titolo di *Stella filante...*, il plurale «le stelle» ad apertura di *Angoscia*, v. 1; «notte» al v. 2 della poesia incipitaria, al v. 4 in quella finale) – ma al tempo stesso inserite in contesti fortemente antitetici: l'atmosfera delle due liriche è in netta contrapposizione; da una parte in *Stella filante...* prevale una situazione d'idillio, data dal sentimento di stupore («sorpresa», v. 2, «si meraviglia», v. 3) e di sospensione temporale («al suo baleno», v. 1, «quasi», v. 1), dall'altra in *Angoscia* predomina uno scenario di caos apocalittico, dato da un lessico tragico («sanguina», v. 3, «guerra», v. 4, «abissi», v. 5, «tombe», v. 6, «morti», v. 7). L'atemporalità che predomina in *Stella filante...* subisce un rovesciamento di situazione nel dispositivo finale, con l'affermazione di una base temporale stabilita («È una notte di guerra», v. 4).

forte memorizzazione, contribuiscono alla coerenza del macrotesto del macrotesto e lo chiudono in una Forma definita sotto il segno della completezza [...]. Così Enrico Testa , *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, op. cit., p. 145.

Nella predominanza del sentimento negativo (cfr. titolo «Angoscia»), del turbamento e della disillusione (cfr. il verbo «spazza» al v. 6), ma come si è visto anche della tematica cosmica, e del sentimento di un *horror vacui*, si riconoscono le linee di un'intertestualità che trova punti di comunanza in Leopardi, Pascoli e Ungaretti. Si vedano alcuni aspetti evidenziati da Daniela Baroncini a proposito della poetica ungarettiana, ma che appaiono confacenti anche alla poetica fasaniana, perlomeno a quella della prima raccolta:

Il brivido apocalittico sembra [...] richiamare il Pascoli astrale del *Ciocco* e della *Vertigine*, preludio all'inquietudine novecentesca del nulla. Il tema sidereo si ripropone nella *Notte bella* (Devetachi, 24 agosto 1916), variazione sul tema del rapporto panico tra cuore e universo, [...].¹³⁶

La presenza dell'isotopia del vento in entrambe le liriche è fortemente contrapposta nella sua configurazione; da movimento quasi impercettibile nella lirica di apertura («l'aria fruscia»), diventa vortice impetuoso («il vento degli abissi bruca gli alberi/ spazza la terra dalle tombe, / risveglia i morti...», vv. 5-7). Nella descrizione del movimento fisico si ha da una parte un moto ascendente, dato da «alza» (*Stella filante...*, v. 2), contrapposto a «cadono» in *Angoscia* al v. 1. L'opposizione si estende alla forma-libro considerando le prime liriche della raccolta e le ultime: la verticalizzazione di un movimento ascendente si estende – oltre a *Stella filante...* – anche a *Ritorno della primavera* (cfr. la descrizione del risveglio della natura, in particolare nei primi versi); mentre il moto ascensionale del vento si sviluppa già in *Le foglie, il vento* (cfr. vv. 4-6), lirica che precede *Angoscia*.

Il percorso circolare che caratterizzava i segnali di inizio e di fine nella prima edizione (cfr. cap. precedente), si ritrova anche in *SE 13*, segnatamente nei richiami intrastrofici; il contenuto dei testi però si rivela diametralmente opposto, tale per cui si avverte l'acquisizione di una progressione diversa, maggiormente improntata su un ideale di 'percorso'.

In ultima analisi, si è osservato come l'eliminazione dei segnali d'inizio e di fine di SE 45 nelle successive edizioni «pes[i] decisamente a dare la diversità del volto delle due raccolte, del loro rispettivo esordio e congedo»¹³⁷.

¹³⁶ Daniela Baroncini, *Ungaretti*, op. cit., p. 22.

¹³⁷ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 55.

3.3 INTRATESTUALITÀ COME *CONCATENATIO*

3.3.1 *Stella filante... (1) – Ritorno della primavera (2)*

La lirica che apre la raccolta di *SE 13* è *Stella filante...*; la stessa racchiude la descrizione di un istante fuori dal tempo, di un evento naturale fugace, vale a dire l'apparizione nel cielo di una stella filante.

Le modifiche più importanti in questa poesia si osservano sul piano metrico tra la prima edizione (1945) e la seconda (1974). Si osserva in effetti un processo di riduzione, con il passaggio da quattro versi a tre, estensione che sarà mantenuta in tutte le varianti successive. Si tratta essenzialmente della contrazione dei primi due versi della poesia originaria:

- | | | |
|---|--|-------------|
| 1 | Stella filante, un limpido baleno
una scia rutilante sull'azzurro:
[...] | [1945] |
| | → | |
| 1 | Stella filante, quasi l'aria fruscia...
[...] | [1974/1987] |
| | → | |
| 1 | al suo baleno quasi l'aria fruscia;
[...] | [2013] |

Il terzo e il quarto verso di *Stella Filante* (SE 45) rimangono invece identici¹³⁸ nelle edizioni seguenti, occupando rispettivamente il secondo e il terzo verso:

[...]
e la notte sorpresa alza le ciglia [1945-2013]
3 si meraviglia a un palpito del nulla.

In SE 74 e in SE 87 il primo verso viene in parte modificato in confronto a SE 45, passando da «Stella filante, un limpido baleno» a «Stella filante, quasi l'aria fruscia...». Nelle edizioni intermedie della raccolta, il titolo da «Stella filante» muta in «Attimo»; in questo modo viene evitata la ripetizione con il primo verso. Nella modifica del titolo si osserva inoltre una riformulazione sul piano del significato: «attimo» può in effetti sostituire «un limpido baleno» del v. 1 in SE 45. Inoltre, a partire dalla seconda edizione dalla poesia scompaiono i colori («rutilante sull'azzurro», v. 2); tuttavia nella nuova versione si mantiene la resa fonica di «scia» (v. 2), che si ritrova in «fruscia» (v. 1). Il richiamo fonico è prolungato dall'accostamento della vibrante /r/ in «aRia» accanto a «fRuscia», la quale rafforza la mimesi di delicato e quasi impercettibile movimento. Sul piano dei richiami fonici si nota la scomparsa, a partire dalla seconda versione, della ripetizione del nesso /ILANTE/ («fILANTE», v. 1; «rutILANTE», v. 2).

Nell'edizione 2013 si notano modifiche che per certi aspetti si riavvicinano alla versione originaria: *in primis* il titolo ridiventa quello originale, con la sola aggiunta dei punti di sospensione e della minuscola (*Stella Filante* → *Stella filante...*). Il segno d'interpunzione era già comparso nelle edizioni intermedie, e rafforzava il sentimento di sospensione temporale del fenomeno («Stella filante, quasi l'aria fruscia...», v. 1). L'accostamento dell'apparizione naturale e del segno d'interpunzione in SE 13 nel titolo crea un condensamento di senso dato da una sovrapposizione tra il piano del significato e quello del significante: al concetto espresso («stella filante») segue la resa grafica («...») che riconduce all'immagine visuale del primo. Nelle edizioni intermedie i punti di sospensione seguivano immediatamente il termine «fruscia» (v. 1), e comprendevano già una resa grafica del fenomeno della “-scia” luminosa.

¹³⁸ «È degno di nota che, nelle varie redazioni di *Stella filante*, rimangono immutati i due ultimi versi. Già Giovanoli, nel “cuore” della sua *Introduzione*, aveva messo in luce le chiuse delle liriche fasaniane, “nelle quali si raggiunge a volte una cosmica potenza”. Così Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., pp. 179-80.

Le immagini di lucentezza e di splendore («rutilante», «azzurro») di *SE 45* cedono il posto all'effetto estatico del fenomeno.

Si nota che in *SE 13*, a differenza delle stesure precedenti, l'incipit è *ex abrupto* («al suo baleno», v. 1). Questa modifica aumenta la percezione di fugacità dell'immagine, apportando inoltre un'ulteriore concentrazione di significato, in quanto il verso diventa ora più allusivo e sottointeso al titolo. In tal modo, il titolo si lega in maniera più omogenea al contenuto dei versi. Si rileva inoltre il recupero dall'edizione del 1945 del sostantivo *baleno*. Vi è in questa poesia un'idea di compresenza di elementi opposti, un macrocosmo e un microcosmo che s'intrecciano e restituiscono così l'impressione di una poesia che coinvolge tutti i piani dell'esistenza, e tutte le dimensioni nelle quali essa si prefigura. L'immagine poetica è dunque còlta nel movimento vitale delle cose, che implica virtualmente una consapevolezza del loro nascere e del loro morire.

Attraverso il commento di Fasani alle sue stesse poesie si captano le intenzioni che hanno spinto l'autore a scegliere una determinata soluzione formale al posto di un'altra; si nota dunque un'attenzione alla volontà di una poesia che comunica in maniera diretta e istantanea, ma allo stesso tempo che rifugge da una comprensione facile, e non si preclude l'accesso ad altri livelli di significato:

Questa poesia [*Stella filante...*] è “vicina alla gente” in quanto nulla osta a una comprensione immediata, anche se forse non esauriente, ma non è una poesia “popolare” in quanto ammette le varie redazioni, che sono il segno di un approfondimento che si può dire senza fine. Anche ora, che tutto mi pareva concluso, mi domando se non sarebbe opportuno sostituire “palpito” con “attimo” e così evocare la nozione del tempo insieme a quella dello spazio. Infine, è forse interessante sapere che anche questa poesia, all'apparenza così semplice, ha una fonte: i versi dell'*Orlando Furioso* “quando la Notte fra distanzie pari/ mirava il ciel con gli occhi sonnolenti” (XVIII, 167)¹³⁹. Fonte che nessun lettore, credo, avrebbe mai trovato da solo; ma ora può vedere che differenza corre tra l'immagine ariostesca e la mia.¹⁴⁰

Nell'ultima frase l'autore manifesta la volontà di presentare una poetica del tutto personale. Questo apre la questione circa il rapporto dell'autore con le sue fonti: le stesse si rivelano

¹³⁹ Nota Bigi all'ott. 167 (BUR 2013, p. 627): «La notte è personificata come una dea che, attraversando il cielo da oriente a occidente, si trova a pari distanza dai termini del suo cammino: era dunque mezzanotte. La personificazione riprende e svolge con lieve umorismo quella virgiliana, in *Aen.* V 721: “Nox atra polum bigis subvecta tenebat”.»

¹⁴⁰ Citato in Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 179.

essere al contempo mezzo e sostanza nel processo di elaborazione poetica, e un ‘negativo’, un supporto alla costruzione di una propria identità poetica grazie agli scarti di significato che ne derivano.

Nella poesia di Fasani è senza dubbio centrale la sensazione estatica di fronte al fenomeno celeste. L’associazione di alcuni termini di *Stella filante...*, in particolare nella prima e nell’ultima versione (v. «limpido baleno», v. 1, «sorpresa», v. 3 e «meraviglia», v. 4), trova dei riscontri sul piano dell’intertestualità con l’opera ungarettiana. In *Commiato*, lirica che chiude la sezione de *Il Porto Sepolto*, si leggono i versi «la limpida meraviglia¹⁴¹/di un delirante fermento» (vv. 7-8), in cui si aggiunge anche un sottile richiamo fonico tra il «delirante» allegresco e i fasaniani «filante» e «rutilante» (quest’ultimo termine solo per l’edizione del 1945¹⁴²; in *Vanità*, penultima poesia della sezione *Naufragi*, si riconoscono «limpido/stupore» (vv. 4-5), e «sorpresa» (v. 10). Ma il riscontro primario di questa terminologia si trova nella «psico-tematica assai ampia della *meraviglia* pascoliana [...] estremamente diffusa nella letteratura del novecento [...]»¹⁴³:

Stupore e sorpresa, in quanto filiazioni o almeno varianti della meraviglia (che è l’atteggiamento mentale che connota ogni atto percettivo o conoscitivo primitivo e/o infantile – vedi Pascoli), hanno naturalmente la funzione di alludere a un’operazione di riscoperta individuale del mondo, dove il contatto i-o/no-io sia in qualche modo di nuovo libero, sottratto ai vincoli dell’alienazione e dunque della sconoscenza o impercettibilità delle cose.¹⁴⁴

Le affinità con Pascoli si ravvisano pure nella ricorsività del termine «palpito», (v. 3) presente con sei occorrenze in *Myrica*. In particolare si confrontino alcuni versi della lirica *Pervinca*¹⁴⁵:

¹⁴¹ «Limpida meraviglia» rinvia alla «serena meraviglia» del fanciullino pascoliano. (Cfr. Daniela Baroncini, *Ungaretti*, op. cit., p. 17.)

¹⁴² Il termine «delirante» si riscontra in *SE 45* nella lirica *Città*: «ebbra meno non so la tua vertigine/ delirante città dai treni in corsa» (vv. 4-5).

¹⁴³ Antonio Pietropaoli, *Il sublime dell’“Allegria” ungarettiana*, op. cit., p. 33 (nota 36).

¹⁴⁴ Ivi, p. 26 (nota 17).

¹⁴⁵ Giovanni Pascoli, *Pervinca*, in Id. *Myrica*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, BUR, 2013 (1981) (1891), pp. 339-340.

[...] e io credea vedere
occhi di cielo. Dallo sguardo fiso,
15 d'anacoreti, allo svoltar, tra nere
ombre, improvviso;

e il bosco alzava, al palpito del vento,
una confusa e morta salmodia,
[...]

Nei versi pascoliani si ritrovano elementi che caratterizzano la lirica incipitaria di Fasani, come la metafora «occhi di cielo» (v. 14) e la personificazione dell'elemento naturale (« e il bosco alzava, [...]», v. 17), affini a «la notte [...] alza le ciglia» (v. 2).

La meraviglia idilliaca della prima lirica di *SE 13* rappresenta però un momento unico nel suo genere; in *SE* ritroviamo tipologie di stupore connotate come «spavento» o come sconcerato: «È il silenzio un vuoto che sgomenta» (*Non cede il cuore, SE 45*, v. 6), «mi sgomenta» (*Odo la voce, SE 45*, v. 12), «né quasi trasalisco» (*Il tetto, SE 13*, v. 7; «E quasi non trasalgo» (*Il tetto, SE 45*, v. 12), «Ora mi sorprende già solo» (*La neve cancella le strade, SE 45*, v. 5), «mi meraviglio ormai di salutarvi» (*Ode, SE 13*, v. 10).

Stella filante... trasmette dunque un segnale di rinascita, partendo da una manifestazione minima della natura che precede il risveglio della stessa, come fosse un presagio. Si osserva qui un legame a distanza con la dodicesima lirica della raccolta, intitolata *Nel presagio*¹⁴⁶. Un ulteriore legame tra le due liriche è dato dal riscontro del termine «baleno» (v. 1) nel testo *liminare*, e in *Nel presagio* nella forma aggettivata «balenante» (v. 3). In questo contesto, le due entità natura e vita sembrano avvicinarsi, accomunate dal principio di fugacità. Si può dunque sostenere che l'autore cerchi di accostare e fondere determinati elementi presenti nella raccolta.¹⁴⁷

Il motivo del risveglio della natura annunciato nella prima lirica, prosegue in quella immediatamente successiva, *Ritorno della primavera*, dove il lessico è semanticamente improntato sulla presenza vitale: «vita» (v. 1), «risveglia» (v. 1), «s'apre» (v. 3), «respirare» (v. 3), «vivi»

¹⁴⁶ La poesia era già apparsa nel 1944 sui *Qgi* e intitolata *Un paesaggio squallido di luna*, poi rimaneggiata e inserita in *SE 45* con il titolo *Odo la voce*. Il termine «presagio» si riscontra in *Presagio di vento*, ottava lirica di *SE 45*, poi mutata in *Sera alpestre* in tutte le successive edizioni.

¹⁴⁷ Cfr. cap. 2.2.1 di questo lavoro (*I segnali di presagio*, pp. 37-39).

(v. 6), «brilla» (v. 10). La tematica del ritorno ad una situazione che già era stata, è individuabile nel termine al v. 4 («tornano») e nell'insistenza sul nesso /RI/ dei primi versi («Risveglio», «Risale»), con prolungamento allitterativo del fonema /r/ in «Radici», «tRonchi», «s'apRe», «RespiRaRe», «toRnano», «azzuRRo», «NoRd» «migRano». Il motivo della rinascita in *Ritorno della primavera* si sviluppa in modo progressivo e in una prospettiva ascendente: la linfa vitale ha origine nel punto più basso della terra, ossia nelle radici (v. 1), passa poi dai tronchi (v. 2) raggiungendo le foglie (v. 3), le quali si aprono al cielo (v. 3). L'introduzione dei diversi elementi naturali è pure progressiva: in *Stella filante...* si ha la dimensione cosmica (la stella filante), rafforzata dalla personalizzazione della notte («[...]/ e la notte sorpresa alza le ciglia, / si meraviglia [...]», vv. 2-3); nei primi tre versi di *Ritorno della primavera* s'introducono i vegetali («radici», «tronchi», «foglia»), mentre al verso cinque compare il regno animale («uccelli»). Nella seconda parte della poesia (vv. 6-10) s'introduce una figura d'interlocutrice («tu sola», v. 6). Si osserva qui l'ambiguità del “tu”: la domanda che ci si può porre è sapere se si tratta di una figura umana o di un'entità astratta, di una donna o della personificazione della primavera. Dal confronto con la prima edizione, l'interlocutrice è verosimilmente una figura umana, poiché in altre poesie si ritrovano elementi di riferimento a un “tu” (vedi *Mi chiamerò un giorno*, v. 8, *Esule amico*, *Il tuo dono di canto*), al contrario delle edizioni seguenti. La ricorsività di questa figura può trovare riscontri nelle poetiche di Montale e di Luzi:

[...] *Ritorni* [...] contiene in senso e in parola [un rinvio al femminile “tu” spesso invocato nel *Quaderno gotico* ed al suo clima di densa attesa e di epifanie [...].¹⁴⁸

Da una dimensione temporale indeterminata in *Stella filante...*, si rileva il passaggio ad un *hic et nunc* in *Ritorno della primavera* (vv. 5-6):

5 alle plaghe del Nord migrano uccelli...

tu sola vivi, ora, in lontananza
 e manchi in questi giorni
 che senza fine muovono prodigi,
 ma più la sera quando in cima al monte

10 Venere brilla e tarda a declinare.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Maria Pertile, «Ignari giorni e che nessuno ha visto», op. cit., p. 53.

Sul piano microlessicale, il termine colto *plaghe* (v. 5), costante in tutte le edizioni, apre a sua volta la prospettiva visiva, riconducendosi a un'idea di estensione spaziale. La parola conserva inoltre un'ambiguità di significato: *plaghe* può in effetti significare «regione, zona, largo tratto di terra», ma anche «distesa marina», e «parte di cielo».¹⁵⁰ Quest'ultima connotazione trova un legame con i versi tre e quattro («[...] a respirare il cielo;/ nuvole e sogni tornano all'azzurro, / [...]»).

Tra la prima e la seconda lirica della raccolta s'individua un ulteriore legame intratestuale, segnatamente nel prolungamento del nesso /GLI/, dapprima in *Stella filante...* ai vv. 2-3 («ciglia», «meraviglia»), ripreso poi al primo verso di *Ritorno della primavera* («risveglia»). Inoltre si ha un'analogia nella personificazione, in un primo momento della notte, in *Stella filante...* («[...] / e la notte sorpresa alza le ciglia, / si meraviglia [...]»), poi della vita, in *Ritorno della primavera* («La vita si risveglia [...] / risale [...] / e s'apre [...] a respirare», vv. 1-3).

Nella seconda lirica della raccolta l'elemento di contrasto risiede principalmente tra lo scarto dato dalla presenza vitale dell'ambiente naturale descritta nella prima strofa (vv. 1-5) – la quale coinvolge anche l'interlocutrice («tu [...] vivi», v. 6) – e l'assenza della stessa («manchi in questi giorni», v. 7). Andrea Paganini intravede, analizzando la poesia nella versione del 1945 un accostamento tra «la natura traboccante – nei suoi cicli perenni – di linfa vitale, di rinascita, di prodigioso nuovo esordio» e «l'esistenza interiore dell'uomo – le “nubi” ai “pensieri” – [...]»¹⁵¹. Questo, sempre secondo lo studioso, «rivel[a], nella seconda strofa, un nostalgico contrasto: solo la persona amata dall'“io”, il cui ritorno è pure stato preannunciato dagli elementi esterni, terreni e celesti, non sopraggiunge.»¹⁵² Si consideri inoltre la vicinanza tra il pascoliano «[...] Tu, sola tu, vivi» del poemetto *La buona novella*¹⁵³ e «Tu sola vivi ora» della lirica fasaniana nella versione di *SE 13*.

¹⁴⁹ Sottolineature mie. In corsivo sono evidenziati gli indicatori temporali, mentre la sottolineatura rileva gli elementi spaziali.

¹⁵⁰ *Plaga* in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., Vol. XIII, pp. 632-633.

¹⁵¹ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 188.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Giovanni Pascoli, *In Oriente in La buona novella*, in Id. *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1980 (1904), pp. 263-268. L'affinità con il verso di Pascoli trova un'ulteriore estensione interpretativa con l'ambientazione del poemetto pascoliano, ovvero la notte della Vigilia, che comprende la ricostruzione della nascita del Cristo, e dunque assimilabile all'emblema del risveglio.

In questa poesia sono dunque rilevanti le tematiche del ritorno e della rinascita, e l'antinomia di presenza-assenza. Elementi fondamentali sono la dilatazione della prospettiva spaziale e la comparsa di basi temporali; tuttavia s'individua un'opposizione tra inizio e fine della poesia, che restituisce alla stessa una circolarità: il movimento ascendente («risale», v. 2) si pone in contrasto e in opposizione con il movimento discendente del pianeta che «declin[a]» (v. 10).¹⁵⁴ L'intera lirica trova dunque il suo punto di forza nel movimento, che comprende più piani: vi è, oltre al moto ascendente-discendente appena rilevato, un movimento temporale perpetuo («senza fine», v. 8), uno fisico-spaziale («migrano uccelli», v. 5), e uno metafisico e introspettivo («nuvole e sogni tornano all'azzurro», v. 4; «in questo giorni/ che senza fine muovono i prodigi, / [...]», vv. 7-8). L'effetto circolare si avverte dalla ripresa dell'allitterazione di /r/ già vista sopra, nei versi d'apertura, che si ritrova in quello finale («[...]/ VeneRe bRilla e taRda a declinaRe.», v. 10). La circolarità può essere ulteriormente sviluppata, prendendo in esame l'insieme dei versi di *Stella filante... e Ritorno della primavera*: la dimensione cosmica della prima lirica, rappresentata dalla stella filante, ritorna in effetti nella chiusa della seconda, con il pianeta Venere (v. 10). L'astro è pure presentato con le caratteristiche di una stella («[...] quando in cima al monte/ Venere brilla [...]», v. 10);¹⁵⁵ pertanto si può affermare che il pianeta serba una doppia valenza: esso è sia stella, sia sole (cfr. la versione precedente di questa poesia, in *SE 45*: «[...]/ e poi la sera sopra il monte brilla/ Venere chiara come un nuovo sole», vv. 11-12).

¹⁵⁴ Per l'aspetto del movimento ascendente-discendente si rimanda all'accurata analisi di Andrea Paganini (*Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani, op. cit.*, p. 186).

¹⁵⁵ Inoltre Venere è denominata "stella del mattino" e "stella della sera" per via della sua luminosità (cfr. Corinne Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti Editore, 2016 (2006) e *Enciclopedia Treccani online*).

3.3.2 *Ritorno della primavera* (2) – *Tempo estivo* (3)

Il lavoro di riscrittura di *Ritorno della primavera* (← *Ritorni*) si concentra unicamente con il passaggio alla seconda pubblicazione della raccolta, nel 1974.¹⁵⁶ La rielaborazione del testo comporta una contrazione metrica, da dodici versi nel 1945 a dieci in tutte le successive apparizioni. Di conseguenza, la ripartizione delle strofe varia da 7+5 per *Ritorni* a 5+5 per *Ritorno della primavera*.

La mutazione dell'incipit («Rompe la vita dall'antico grembo» → «La vita si risveglia alle radici») è significativa, sia sul piano fonico, sia su quello interpretativo. Si veda a questo proposito quanto osservato da Maria Pertile:

[...] colpisce il confronto tra gli endecasillabi d'apertura delle due strofe, stupefacenti riscritture equivalenti per bellezza e armonia: «Rompe la vita dall'antico grembo» → «La vita si risveglia alle radici», dove tutto è mutato tranne la vita, che ha solo mutato di posizione; «Tu sola ancora indugi in lontananza» → «Tu sola vivi, ora, in lontananza», dove il giovane indugiare prolungato è diventato vivere in un presente indefinito, dichiarato, mentre immutabile è «Tu sola...in lontananza», estremi che contengono gli esiti di un interiore cataclisma che ha raggiunto l'osmosi di passato e presente.¹⁵⁷

Nella riscrittura di *Ritorni* si nota un riorientamento del senso logico della lirica, con il mutamento del penultimo verso, che introduce nella nuova versione il “ma” avversativo (sottolineature mie): «[...] / e manchi in questi giorni [...], e poi la sera [...]» (vv. 9-11) → «[...] / e manchi in questi giorni [...], ma più la sera [...]» (vv. 7-9). Dal confronto delle varianti Maria Pertile rileva che:

¹⁵⁶ La lirica *Ritorni* si colloca in terza posizione nella prima edizione di *SE*, segue *Stella Filante* e anticipa *Esulta l'anima della terra*. Da *SE* 74 in poi la poesia s'inserirà al secondo posto dell'indice, e muterà titolo in *Ritorno della primavera*.

¹⁵⁷ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 50.

Il testo del 2008 [2013, nda] assottiglia, taglia, inchioda ad un presente (ora) e ad un'identità (la primavera) una mobile essenza, e sostituisce Venere nuovo sole l'indugio, la concessa durata di Venere che tarda a declinare.¹⁵⁸

Oltre ad elementi quasimodiani¹⁵⁹, sottolineati da Piero Chiara in riferimento alla versione del 1945, si osservano tratti d'intertestualità con Pascoli («pare che attenda nella via tranquilla, / sotto quest'ampio palpito sonoro/ uno dai neri monti su cui brilla/ porpora e oro»¹⁶⁰, *Campane a sera*, vv. 41-44) e con Ungaretti («dolce declina il sole», «L'amore», *Sentimento del Tempo*, v. 1).

La terza lirica di *SE 13* segna, nella progressione della raccolta, il passaggio stagionale dalla primavera descritta nella poesia precedente, all'estate (cfr. il titolo: *Tempo estivo*). Vi è qui il ritorno a una poesia contemplativa, incentrata sulla descrizione di un'immagine naturale, come era stato per i versi di apertura della raccolta. Al contrario di *Stella filante...* però, non si rileva qui un segno minimo della natura, bensì un fermento, dato da una moltitudine («L'incendio di stelle», v. 1). La presenza vitale tipica della stagione estiva è evidenziata dai termini «incendio» (v. 1), «gonfia» (v. 1) e «brulica» (v. 2).

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ «È una delle più aperte poesie di Fasani: vi si nota subito il gioco di assonanze discrete, tutte efficacemente associate e condotte ad una possibilità espressiva quasi indipendente sulla suggestione musicale e formale di Quasimodo, che rileveremo [...], cercando di identificare con termini comparativi la parziale e quasi trasfigurata imitazione del seguace, che è seguace fino a un certo punto. Quasimodo, nella «**Dolce collina**» inizia così: «**Lontani uccelli aperti nella sera – tremano sul fiume. E la pioggia insiste – e il sibilo dei pioppi illuminati – dal vento**». Fasani, che ha sentito questo ritmo come il possibile sviluppo di un suo motivo, ricerca il senso di un ritorno cominciando con questi versi della poesia letta poc'anzi: «**Rompe la vita dall'antico grembo – risale vecchi tronchi – e s'apre in foglia a respirare il cielo; nubi e pensieri tornano all'azzurro**»: a questo punto, dopo la congiunzione d'un mezzo verso vagamente quasimodiano, s'innesta il prelievo: «**alle plaghe del nord esuli uccelli – che aperti al lungo volo sopra i venti – gettano gridi trepidi d'arrivo**». Come si vede, il prelievo si trasforma subito a significare un senso tutto personale di Fasani, ma non senza avere svegliato tutta una folla di accordi. Alle [sic.] descrizione del paesaggio in Quasimodo segue subito l'allusione suggestiva alla donna che è oggetto del suo ricordare: «**...Come ogni cosa remota – ritorni nella mente**». Anche in Fasani dopo la descrizione si introduce con accostamento allusivo immediato l'oggetto fondamentale del ricordo: « Tu sola ancora indugi in lontananza – e manchi in questi giorni...» Ma quando si è detto questo non si è ancora sviscerato a fondo codesto originale modo d'imitare che salva una sincerità d'ispirazione presente e viva in ogni strofa». Così Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, op. cit., p. 243.

¹⁶⁰ Il verso ungarettiano «uno dai neri monti su cui brilla/ [...]» è simile a quello riscontrato nella versione di *SE 45*: «e poi la sera sopra il monte brilla/ [...]».

In *Tempo estivo* si riscontra una prospettiva discendente: nel primo verso la focalizzazione è cosmica («L'incendio di stelle gonfia lo spazio»), mentre nel secondo ridiscende sul piano terrestre («brulica in fondo alle acque terrestri»). In questa lirica si rileva lo spazio di una comunicazione, in particolare tra l'immagine del riflesso delle stelle nello specchio d'acqua (vv. 1-2), il quale crea un legame tra il cosmo e la terra. Nello spazio tra queste due dimensioni si trova la vita, descritta dai verbi di azione visti sopra. Nei due versi finali di *Tempo estivo* la presenza vitale s'inserisce anche nella dimensione della morte («il respiro dei morti», v. 3). Il riferimento alla morte può riguardare ancora la tematica della rinascita, alludendo al normale ciclo rigenerativo della natura dopo la “morte” apparente dell'inverno.

La costruzione sintattica di questa poesia risulta significativa; si osserva in effetti un gioco di rimandi strutturali: NOM + GEN: «L'incendio di stelle» (v. 1), «il respiro dei morti» (v. 3), «il sonno delle case» (v. 4); NOM+GEN+PV+ACC (vv. 1 e 3). S'individua inoltre l'opposizione tra un macrocosmo («spazio», v. 1) e un microcosmo («case», v. 4). Entrambi i termini chiudono i versi nei quali sono inseriti, e acquisiscono quindi rilevanza antinomica. Si badi anche al rapporto tra un tutto («terrestri», v. 2) e una parte («zolle», v. 3):

L'incendio di stelle gonfia lo spazio,
brulica *in fondo alle acque* terrestri;
il respiro dei morti alza le zolle
4 e persuade il sonno delle case¹⁶¹

Forti richiami fonici a distanza permeano l'intero testo, si veda il raddoppiamento consonantico in «stelle» (v. 1) - «alle» (v. 2) - «terre[stri]» (v. 2) - «zolle» (v. 3) - «sonno» (v. 4) - «delle» (v. 4), e la costruzione fonica del v. 2 e del v. 4: l'affinità dei versi «In FONDO ALLE AcquE» - «Il sONNO delle cAsE», la rima interna «persuade» - «case» (v. 4) e la ricorsività del nesso /ON/: «gonfia», «fondo», «sonno», prolungata in «morti» e «zolle».

Diversi sono poi i fenomeni allitterativi: /i/ al v. 1 («L'Incendio di stelle gonfia lo spazio»), /z/ e /l/ al v. 3 «ALZA Le ZOLLE», che si scioglie in /s/ nel verso seguente («e persuade il Sonno delle caSe», v. 4). L'asprezza delle consonanti /r/, /t/, /z/ al v. 3 («il RespiRO dei moRTi alZa le Zolle») contrasta con la dolcezza di /s/, /nn/ e /ll/ («[...] aLza le zoLLe/ e perSuade il SoNNo deLLe caSe», vv. 3-4). Si noti ancora l'allitterazione del fonema /r/, in disposizione incrociata, ossia in apertura e chiusura del v. 2 («bRulica»), quasi a richiamare nel centro la calma

¹⁶¹ Sottolineature mie.

di un luogo apparentemente privo di sonorità, ovvero il «fondo delle acque» (v. 2), ma circondato dal rumore di quel «brulicare» vitale e dirompente, che si dilata oltre la misura del verso, diramandosi dunque anche nella prima parte di quello successivo (v. 3): «bRulica *in fondo alle acque* teRRestRi/ il RespiRo dei moRti [...]».

3.3.3 *Tempo estivo* (3) – *Ritornaranno forse* (4)

Ritornaranno forse, quarta lirica di *SE*, segna nuovamente un passaggio all'esperienza personale («mie», v. 4). Dalla versione di *SE 45* (*Si desta allora*) il verso quattro rimane invariato, eccezion fatta per il pronome possessivo, che nella prima edizione non era presente («queste sere gravide d'incendio», v. 4)¹⁶². Tale variazione può ricondursi anche a delle scelte formali attuate dall'autore: l'aggiunta del pronome personale modifica la lunghezza del verso, che da novenario diventa endecasillabo, e si conforma così con gli altri versi della lirica (eccetto il settenario del v. 2).

Le due liriche sono accomunate dalla ricorrenza del termine «incendio»: nella forma nominativa in *Tempo estivo* («L'incendio di stelle» v. 1), genitiva in *Ritornaranno forse* («sere gravide d'incendio», v. 4). La vita è presentata nella sua massima pienezza (cfr. «gonfia», «sere gravide»). La tematica del ritorno è presente in questa poesia nella forma dell'anafora, ai vv. 1 e 5 con la ripetizione di «Ritornaranno» a inizio verso. Da notare che nella prima edizione, l'anafora si componeva da «torneranno forse» (vv. 1 e 6), mentre in *SE 13* il termine *forse* è presente un'unica volta, nella prima anafora (v. 1). L'omissione del secondo *forse* implica il mutamento da una condizione di speranza in una probabilità, a uno stato di certezza. Un ulteriore richiamo a distanza è dato dal sintagma «questi giorni» (v. 1), poi ripreso in «queste mie sere» (v. 4), presente anche in *Ritorno della primavera*, al v. 7.

Sul piano fonico si notino i termini contenenti le sonore /d/ e /r/ «gRiDo» (v. 2), «RonDi-ni» (v. 3), «peRDifiato» (v. 3), «gRaviDe» (v. 4), che trovano prolungamento nell'allitterazione di /r/ in tutto il primo verso («RitoRneRanno foRse questi gioRni»), nonché in «bRuciano» (v. 2), «seRe», «incenDio» (v. 4). L'introduzione del termine *calma* al penultimo verso, sembra ripercuotersi con un effetto fonico attutito e smorzato da /c/ nei due versi finali: «[...] Con la Calma azzurra/ del Cielo Che si China alle finestre» (vv. 5-6).

Si consideri ora il termine *perdifiato* (v. 3), e si confronti con la prima versione della stessa poesia (*SE 45*):

¹⁶² Il numero del verso varia dal quinto in *SE 45*, al quarto in *SE 13*.

<p><i>SE 45</i></p> <p>Torneranno forse questi giorni che bruciano <u>nel giubilo</u> che gonfia la gola delle rondini 4 <u>in volo a girotondo</u> sopra i tetti, [...]</p>	<p>3</p>	<p><i>SE 13</i></p> <p>Ritorneranno forse questi giorni che bruciano <u>nel grido</u> delle rondini <u>in volo a perdifiato</u>,¹⁶³ [...]</p>
--	----------	---

La scelta del termine *perdifiato*¹⁶⁴ apporta, nella versione di *SE 13*, maggiore ambiguità; in effetti, a differenza di *girotondo* (termine scelto nell'edizione del 1945), che si accorda, nel significato, molto più immediatamente al piano del movimento, in *SE 13* la parola può trovare invece un legame sia con il suono («grido», v. 2), sia con la rapidità delle rondini («in volo», v. 3). Inoltre *perdifiato*, in chiusa al verso tre, apre la prospettiva sensoriale grazie al nesso /IA/, mentre tutto il verso è invece caratterizzato da una chiusura vocalica di /i/ e /o/: «delle rondini in volo a perdifiato». In confronto alla prima edizione *SE 13* registra minori ridondanze sul piano fonico; si vedano i termini «GONfiA» – «GOIA»; «gIORNI» – «RONdINI»; «GIORni» – «GIROtondo»; «giROtONDo» – «RONDini». L'allitterazione della /g/ riscontrata nella prima edizione nei termini «Giorni» (v. 1), «Giubilo»¹⁶⁵ (v. 2), «Gonfia» (v. 3), «Gola» (v. 3), «Girotondo» (v. 4), «Gravide» (v. 5), «leGGere» (v. 7), si attenua nella rielaborazione pubblicata nel 2013, segnatamente con l'omissione di tre termini (vv. 3 e 4).

¹⁶³ Sottolineature mie.

¹⁶⁴ «Fino a perdere il fiato, fino a non poter più respirare per lo sforzo eccessivo. Urlare, gridare, cantare a perdifiato.» (*Vocabolario Treccani online*, <http://www.treccani.it/vocabolario/perdifiato/>; consultato il 12.05.2017).

¹⁶⁵ Il termine sarà sostituito da «grido» in *SE 13*.

3.3.4 *Ritornaranno forse* (4) – *Ricordo* (5)

Le modifiche più rilevanti di *Ricordo* (← *Si desta allora* in *SE 45*) avvengono tra la prima e la seconda edizione, segnatamente sul piano strutturale, con la contrazione del numero dei versi da dieci a nove, pur contando l'aggiunta di un intero verso (prima di allora inedito) in chiusura della poesia («ignari giorni e che nessuno ha visto», v. 9). L'asserzione al v. 8 della lirica (v. 10 nella prima edizione) oscilla durante tutte le quattro tappe editoriali della raccolta, passando da «al fiato delle resine» a «al sentore di resine» a «al balsamo di resine», per poi ritornare nella forma originaria in *SE 13*. Andrea Paganini, confrontando la prima e l'ultima versione della lirica, osserva che

rimangono, nella versione rielaborata [di *Si desta allora* → *Ricordo*], le immagini cardine della poesia originale (nella quale il poeta maturo ancora si riconosce), ma l'espressione risulta più controllata, più ponderata, eppure più vicina alla lingua “quotidiana” (nonostante l'ossimoro del v. 6): il lessico sottostà a un'operazione di “sfrondamento”, la sintassi si avvicina alla prosa; e l'ultimo verso aggiunge con distacco un commento sintetico che quasi torna a riporre il ricordo suscitato dall'occasione nel ripostiglio della memoria.¹⁶⁶

Sul piano lessicale si conta un numero consistente di variazioni, ma – come giustamente sottolinea Paganini – il contenuto delle immagini non viene intaccato.

Se da una parte *Ritornaranno forse* è una poesia che esprime speranza, *Ricordo* è incentrata invece sulla tematica della memoria e dell'infanzia. Per *SE* si tratta della prima apparizione di quest'ultimo argomento, anche se essa non rappresenta un *unicum* nella storia della raccolta: si consideri la lirica *Il tetto* nella versione del 1945, in particolare si vedano i vv. 7-9 («Altrove non cerco la vita che mi resta./ Accolta in breve spazio con l'infanzia/ la guardo sotto il

¹⁶⁶ Andrea Paganini, *Senso dell'esilo: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 181.

vecchio tetto/ [...]»¹⁶⁷). Il motivo memoriale trova pure in questa lirica la sua massima esplicazione, ma si considerino anche gli indicatori avverbiali e fonosimbolici presenti in altre poesie di *SE*, come si vedrà ad esempio in *La Piramide*.

Ricordo si apre con un indicatore temporale («Quando», v. 1), e introduce quindi da subito una dimensione definita. Nelle parti conclusive della lirica questa base temporale “solida” entra però in contrasto con l’indeterminatezza e il mistero dato dal momento del ricordo («ignari giorni», v. 9).

Il termine *fiato* (v. 8) trova un richiamo nella lirica precedente, *Ritornaranno forse* («perdifiato», v. 3). La «calma azzurra», già conosciuta nella parte finale di quest’ultima poesia, investe anche l’atmosfera generale di *Ricordo*, nella quale però, oltre al sentimento di quiete (cfr. «posa il tedio», v. 1), si aggiunge quello di lentezza («interminabile», v. 3 e «lontananze», v. 4).¹⁶⁸ L’ambiente disteso della campagna è tuttavia spezzato da due suoni, il primo di origine animale («latrato», v. 3), il secondo di provenienza umana («sparo», v. 4), che provocano il risveglio («allora si risveglia», v. 5) di un «sentimento delle origini o dell’infanzia, intese come un’epoca mitica e formativa della sensibilità personale»¹⁶⁹ (cfr. «un attimo», v. 6, «l’infanzia», v. 7). A differenza delle liriche precedenti però, il risveglio non è quello tangibile del ciclo naturale (cfr. «La vita si risveglia alle radici», v. 1, *Ritorno della primavera*) bensì quello metafisico di un sentimento della memoria. Quest’ultimo è però reso possibile proprio dai suoni dispersi nell’aria, tale per cui è ancora la natura stessa che permette di far «riviv[ere]» il ricordo:

Il paesaggio [...] occupa un posto privilegiato nella produzione lirica di Remo Fasani. Fin da questa raccolta [*SE* 45, nda] esso evoca nel soggetto percipiente una sorta di “poesia della memoria”.

Le «lontananze d’eco» (vv. 5-6) rimandano a un piano temporale passato, vale a dire una memoria d’infanzia; ma è significativo considerare queste distanze anche in un presente storico, caratterizzato da un turbamento lontano, ossia quello degli echi della guerra oltre i confini

¹⁶⁷ I vv. 5-11 di *Il tetto* nella versione del 1945, saranno totalmente esclusi (sostituiti da due versi inediti) dalle successive edizioni della raccolta (*SE* 74/87/13).

¹⁶⁸ Si nota qui, come già in altre situazioni, una componente d’interazione tematica nel susseguirsi delle diverse liriche. L’effetto di lentezza è dato anche dalla natura polisillabica dei termini scelti.

¹⁶⁹ Andrea Paganini, *Senso dell’esilio: l’opera prima di Remo Fasani*, op. cit., p. 180.

nazionali (si confronti d'altronde la provenienza violenta del suono: «sparo»). La proposizione, strategicamente spezzata dal forte *enjambement*, traspone «l'eco» sul piano fonico: nelle assonanze («latrato» – «sparo», «risveglia» – «infanzia»), nei termini quasi anagrammati («selva, / si leva», «sparo si perde», «ignari – giorni») e nelle parole-rima poste in chiusura di verso «rivive» – «pinete» – «resine» (vv. 6-8), con la rima interna «formiche» (v. 8).

In *Ricordo*, il piano contenutistico s'intreccia dunque al piano fonico e morfologico, restituendo spessore poetico a una dialettica della memoria, che ridotta ai minimi termini si traduce nella presenza di una temporalità, a sua volta segnata dalla coesistenza di un tempo passato e di un tempo presente.¹⁷⁰ Il contrasto tra le due sfere temporali si nota innanzitutto nella presenza di antinomie quali «mortalmente» – «rivive» (v. 6), «posa» (v. 1) – «si leva» (v. 3), «interminabile» (v. 3), «lontananze» (v. 4) – «un attimo»¹⁷¹ (v. 6); e dalla ricorsività del nesso /OR/ nella seconda parte della poesia (vv. 5-9), che riconduce al piano tematico di attualità temporale: «allORa», «mORtalmente», «fORmiche», «giORni», ma il fenomeno è finemente anticipato nei primi versi, ossia nei termini «brughIERa» (v. 2), «intERminabile» (v. 3), «spARo» (v. 4), «pERde» (v. 4), «mONTi» (v. 5), senza tralasciare il titolo, «ricORdo».¹⁷²

¹⁷⁰ Cfr. la *Nota* alla raccolta del 1974 (p. 67): «[...] ma solo ultimamente sono riuscito (se sono riuscito) a trovare l'equilibrio o meglio l'osmosi tra il passato e il presente [...]».

¹⁷¹ Cfr. «baleno», *Stella filante...*, v. 1 per la ricorsività dell'elemento di fugacità.

¹⁷² La ricorsività di /OR/ è maggiormente presente nella prima rielaborazione della lirica, quando il verso si legge «alle fORmiche, al sentORe di resine» (*SE 74*, v. 8). Nell'antologia del 1987 il verso viene modificato permettendo alla lirica di acquistare maggiore respiro, grazie alla già forte concentrazione della vocale aperta /a/ («l'infAnzia AppArtenutA Alle pinete» (v. 7), e accentuata dall'associazione con la sonorità della consonante liquida /l/ nel verso successivo («ALLe formiche AL bALsamo di resine», v. 8). Nell'edizione del 2013 si restaura il verso della prima versione («al fiato delle resine», v. 8, *SE 13*).

3.3.5 *Ricordo (5) – Sera alpestre (6)*

La lirica *Sera alpestre*, formata da tre strofe (tre versi nella prima e nell'ultima, quattro in quella centrale) segna il passaggio da una predominanza dell'ambiente diurno, come si è visto nelle poesie precedenti (*Ritorno della primavera*, *Tempo estivo*, *Ricordo*), a una situazione essenzialmente notturna. Data la predominanza dell'oscurità, la poesia si riconduce a quella d'apertura. Il contesto serale, che preannuncia la notte, era invece già stato anticipato nella poesia *Ritorno della primavera* («[...] / ma più la sera quando in cima al monte / Venere brilla e tarda a declinare», vv. 9-10).

Sul piano spaziale si attua, tra queste due liriche, uno spostamento prospettico verticale: dalla «campagna» di *Ricordo* ci si eleva a un contesto montuoso, «alpestre» appunto («nevi» v. 2, «rocce» v. 3, «balze» v. 8). L'atmosfera è interamente dominata dalla penombra («una luce di vino», v. 1) e da una sensazione di irrequietezza, dato nella prima strofa dai termini «brivido» dall'introduzione del «vento ubriaco» che «s'arrovella». Da una situazione di calma apparente nella prima strofa («brivido sospeso», v. 3), caratterizzato dall'introduzione descrittiva ed enfatica (cfr. le metafore «luce di vino», v. 1; «filo delle nevi», v. 2) si passa a una condizione di furia e di turbamento della quiete, che trova la sua origine con il sopraggiungere della notte prima («viene la notte», v. 4), e del vento immediatamente a seguire, connotato negativamente («poi viene il vento [...] ubriaco», v. 4). Il giorno, momento del risveglio e del rigoglio vitale, ma paradossalmente dominato dalla calma, cede il passo alla notte, che si rivela essere portatrice di furia e di caos. Papini afferma che «Il vento e la morte [...] sono le presenze che inquietano tutta la poesia di *SE* (e, per me, anche se obnubilate o esorcizzate, molto della successiva produzione di Fasani). L'inquietudine dello spirito che assume a simbolo il *vento* traspare fin nelle varianti più apparentemente anòdine: *Ti desti* → *Ti svegli, cupi... abeti* → *grevi... abeti, nascondermi* → *ritrovarmi*».¹⁷³

Soffermandosi ora sulla costruzione del tessuto fonico di *Sera alpestre*, si nota nella prima strofa la presenza di richiami fonici quali «vino» – «filo» – «brivido», nonché l'esistenza di

¹⁷³ Gianni A. Papini, «*Allo stremo del tempio*», op. cit., p. 20.

sonorità “sottili” date da /c/ dolce, riscontrabili nei termini «luce», «brucia» e «rocce». Quest’ultimo lemma trova un richiamo fonico nel raddoppiamento consonantico anche in versi seguenti, si vedano i termini «notte» (v. 4) e «tutte» (v. 8). Infine, l’alternanza di /i/ e /u/ nei primi tre versi della lirica sottolinea il contrasto fra la sottigliezza della luce e l’oscurità della notte:

Una lUce dI y**I**no
 brUcIa sUI **f**lo delle neyI
 3 e sUlle rocce Un brIy**I**do è sospeso.¹⁷⁴

Il vento si manifesta prepotente, come si è detto, nella seconda strofa («poi viene il vento», v. 5). La sua comparsa si traduce sul piano fonico con l’allitterazione di /v/ e di /r/¹⁷⁵, che si trova già nella prima strofa in «Vino», «neVi» e «briVido» (rispettivamente primo, secondo e terzo verso), e si propaga per tutta la successiva:

Viene la notte,
 poi Viene il Vento che uBRiaco
 uRTa le Vecchie case
 7 e s’aRRoVella ancoRa in fondo ai sogni.¹⁷⁶

L’allitterazione del nesso /AL/ nella terza strofa restituisce all’immagine un’apertura spaziale, la quale si contrappone alla “fessura” di penombra della prima, vista sopra:

Già su tutte le bAlze
 ALeggiA LA.vertigine,
 10 un fAlco sride lungo L’Aria vuota.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Sottolineature mie.

¹⁷⁵ Allitterazioni già rilevate da Gianni A. Papini, «*Allo stremo del tempio*», op. cit., p. 19: «Leggo «Sera alpestre» [...], e mi permetto subito di declinare l’occhio e l’orecchio sugli effetti evocativi delle *v* e delle *r* [...]».

¹⁷⁶ Sottolineature mie.

¹⁷⁷ Sottolineature mie.

3.3.6 *Sera alpestre* (6) – *La prigionia* (7)

La lirica che segue *Sera alpestre* s'intitola *La prigionia*. Nella prima edizione (Edizioni di Poschiavo 1945) le due poesie non si trovavano accostate l'una all'altra, ma erano invece distanziate da ben quattro liriche (nell'ordine *Umano*, *Non cede il cuore*, *Esule amico*, *Partenze*). Nell'edizione del 1974 *Sera alpestre* e *La prigionia* sono separate da un'unica poesia, *Amico morto...*; le stesse saranno accostate a partire dall'antologia del 1987. È dunque fondamentale, segnatamente per queste due liriche, tenere presente gli elementi di ricorsività tra una e l'altra. Da questo presupposto si veda subito il caso della congiunzione «E» (v. 1), posta a inizio de *La prigionia*, la quale stabilisce un legame logico a distanza con la poesia che la precede, ricollegandosi, nel caso specifico, alla tematica del vento, comparsa in *Sera alpestre* al v. 5 («poi viene il vento [...]»), e qui al v. 2 («i venti del deserto»).

Il primo verso de *La prigionia* riproduce fonosimbolicamente il vigore del vento, grazie alla dilatazione della spazialità fisica («dalle [...] alle [...]») e all'estensione e apertura sonore («E dALLE stELLE soffiano ALLE stELLE/ i venti»¹⁷⁸). Per un confronto si consideri che il verso nella sua prima stesura («E dalle stelle più remote nascono/ i venti [...]», 1945) non comprendeva un tale sistema di richiami allitterativi. Il v. 1 anticipa in un certo modo l'esplicitazione del significante all'inizio di quello successivo. Si osserva inoltre che l'effetto di “slancio” determina anche la moltiplicazione dell'oggetto: non si tratta più di un vento “unico”, come era stato il caso in *Sera alpestre* (v. soggetto singolare), bensì di una moltitudine di venti. Il movimento mimetico del vento, con la sua azione vorticante, sembra estendersi, ai vv. 2-3, anche al piano fonico, con la ripetizione di alcuni nessi, segnatamente «veNTI» – «inebriaNTI»; «I vENti» – «INEbrIaNti»; «DEL DEsErto»; «E MigRAno» – «E MARE»; «CIELo» – «ucCELLi».

A queste considerazioni si aggiunge il mutamento del contesto spaziale, che, come accennato sopra, si estende, passando da un ambiente alpestre, “asserragliato” sulle «rocce» (v. 3),

¹⁷⁸ Si noti inoltre il prolungamento di questo nesso in «uccELLI», alla fine del v. 3.

a una distesa sconfinata (il «deserto», v. 2), accentuata sia dal termine posto in chiusura della prima strofa («infinito»), sia dai segni d'interpunzione («...») che lo seguono. La prima strofa di *La prigionie* è in tal senso interamente incardinata sull'estensione prospettica. L'effetto di apertura spaziale è quindi ottenuto grazie a diversi elementi: innanzitutto l'anafora della congiunzione «e» (vv. 1 e 3), che crea il rilancio del movimento; le preposizioni «dalle» - «alle» (v. 1), «fra» (v. 3), «con», «in» (v. 4), che dilatano la superficie fisica; sul piano fonico l'effetto di distensione del nesso /IA/, presente nei termini «soffIAno» (v. 1) e «inebrIAnti» (v. 2). A quanto appena segnalato si aggiunge, al v. 4 in chiusura della strofa, l'allitterazione della vocale /i/, la quale contribuisce a estendere e intensificare l'effetto di vastità, in particolare legandosi al piano del significato, con l'accostamento del termine «infinito», ma anche con i segni d'interpunzione finali, i quali creano l'esasperazione e il prolungamento ulteriore della sensazione di uno spazio irraggiungibile.

Anche nel lessico si riscontrano gli elementi di dilatazione spaziale, che coinvolge tutti gli ambienti, terrestri e non, e in tal senso si può considerare “capillare”: «stelle», «deserto», «cielo», «mare», «infinito». Tra il primo e il quarto verso si rilevano dei legami logici («[...] dalle stelle [...] alle stelle» al v. 1 trova corrispondenza sul piano del significato con «[...] infinito» al v. 4); allo stesso modo i vv. 2-3 possono ritenersi affini per analogia con ambienti tipicamente terrestri («deserto», «cielo», «mare»). Inoltre il terzo verso («e migrano fra cielo e mare uccelli») rievoca, con un legame a distanza, il quinto verso di *Ritorno della primavera*: «alle plaghe del nord migrano uccelli».

Al fine di evidenziare i diversi elementi interstrofici appena esaminati, si propone qui di seguito un tentativo di riassunto:

E dalle stelle soffIAno alle stelle
 I venti del deserto inebrIAnti
E migrano fra cielo e mare uccelli
 4 **Con in gola il grido dell'infinito...**¹⁷⁹

Alla luce della seconda strofa, la prima si rivela essere una sorta di “miraggio”, d'illusione. La seconda parte (vv. 5-8) di *La prigionie* si pone in netto contrasto con quanto descritto nei quattro versi iniziali. L'espressione dell'apertura e della spazialità si scontra infatti con una chiusura dei toni, e con un'opposizione tra spazio indefinito e determinato: si vedano a tal

¹⁷⁹ Sottolineature mie.

proposito l'anafora del «ma» avversativo rispettivamente ai versi cinque e sette, e il contrasto con il senso di sconfinatezza già evidenziato poc'anzi, dato in particolare dalla staticità degli aggettivi dimostrativi «questa cerchia» (v. 5) e «questi abeti» (v. 7). Anche il lessico risente questa chiusura: i termini rivelano un'accezione oppressiva («angusta», v. 5, «cerchia»¹⁸⁰, v. 5, «guglie», v. 6, «grevi», v. 7, «chiusi», v. 8) e bellica («lacerata», v. 6, «falange», v. 8). Lo spazio esteso della prima strofa si ripropone qui in maniera inversa, ossia nella profondità smisurata degli «abissi» (v. 8). Tra una strofa e l'altra si ritrovano quindi dinamiche che oppongono percezioni positive a percezioni negative, di libertà e di prigionia, di elevazione e di abbassamento. La profondità spaziale può ritenersi il filo conduttore dell'intera lirica: se nella prima strofa essa è data in un'estensione elevata e orizzontale, nella seconda si ritrova compresa in un contesto circoscritto, dove però il carattere esteso è mantenuto, questa volta verticalizzato, grazie al termine «abissi», che chiude la lirica.

Accanto a queste opposizioni, la lirica si rivela bilanciata sul piano strutturale dalla figura dell'anafora, presente al primo e al terzo verso di ogni strofa («e», vv. 1 e 3; «ma», vv. 5 e 7). Nel termine «guglie» (v. 6) si rileva traccia della presenza umana. Si ripropone qui uno schema di progressione cosmo → natura → regno animale già individuato nella lirica *Ritorno della primavera*. Ma in questo caso, al contrario della poesia appena menzionata, non è presente l'armonia data dalla circolarità, trattandosi di una chiusa nel segno dell'oppressione e del soffocamento.

Sul piano fonico si noti la forte concentrazione della vocale chiusa /u/ («angUsta», v. 5, «qUesta», v. 5, «gUglie», v. 6, «qUesti», v. 7, «chiUsi», v. 8, «sUgli», v. 8), alternata soprattutto nell'ultimo verso dalla fessura della /i/ e dallo squarcio della vocale aperta /a/ nella parte mediana del verso:

8 chIUsl In falange sUglI abIssI.¹⁸¹

Si vedano ancora i rimandi fonici di due termini che si susseguono, seppur tra la fine e l'inizio di un verso: «CERchia» (v. 5) e «laCERata» (v. 6) e l'allitterazione della consonante /g/, presente già nella prima strofa in «miGrano» (v. 3), «Gola» (v. 4) e «Grido» (v. 4) e poi

¹⁸⁰ Il termine non era presente nelle precedenti versioni della lirica (sottolineature mie): «ma angusto è questo cielo» (SE 45), «ma stretto è questo cielo» (SE 74 e SE 87).

¹⁸¹ Sottolineature mie.

nella seconda in «anGusta» (v. 5), «Grevi» (v. 7), «falanGe» (v. 8) e “intricata” in /GLI/ in «guGLie» (v. 6) e «suGLI» (v. 8).

L'idillio e il senso di libertà che caratterizzano la prima strofa sono dunque posti in un'altra prospettiva nella strofa seguente, nella quale subentra il senso di minaccia e di oppressione. Questa contrapposizione non ricorreva ad esempio nella lirica di apertura (*Stella filante...*), nella quale il “momento poetico” si trovava al di fuori dei parametri temporali.

3.3.7 *La prigione* (7) – *Alte stelle* (8)

Alte stelle è presente in *SE* sin dall'edizione del 1945. Viene in seguito espunta nella pubblicazione del 1974 per poi ricomparire, in una versione rielaborata, in *SE 87* e in *SE 13*.

Il primo verso (costante in tutte le edizioni) riprende il titolo della lirica: «Alte stelle». Quest'ultimo si carica pertanto di un tono sostenuto, dato dall'effetto vocativo e solenne del verso. Si osserva qui anche il richiamo a distanza del soggetto «stelle», con il primo verso della lirica precedente («E dalle stelle soffiano alle stelle», v. 1). Inoltre, dalla chiusa de *La prigione*, caratterizzata da una spazialità rivolta verso le profondità “sotterranee”, “abissali”, si passa all'inizio della poesia successiva a un rovesciamento di tale spazialità, affermando quale primo termine proprio l'aggettivazione «alte», la quale può ritenersi pleonastica se riferita ai parametri spaziali, ma che si configura invece in quanto qualità (e dunque come motivo di lode) attribuendo all'oggetto «stelle» una personificazione.

A differenza di *La prigione*, si passa da un ambiente essenzialmente descrittivo a un soggetto personale e che riguarda l'essere umano, espresso al verso due («le nostre mani»). Si osserva un mutamento tra la prima versione della lirica (*SE 45*), e quella modificata (a partire da *SE 87*): l'insistenza sulla tematica della “ricerca bramosa” presente in entrambe le versioni («le nostre mani cercano/bramose [...]», vv. 4-5 per *SE 45*, vv. 2-3 per *SE 87/2013*) s'intensifica nella seconda stesura con l'aggiunta di termini quali «predano» (v. 4) e «non saziate» (v. 5). Queste parole accrescono la connotazione negativa della ricerca, che dovrebbe riguardare l'essere umano, ma che si abbassa poi a caratterizzare un istinto tipicamente bestiale. A questi elementi si aggiungono i verbi d'azione «cercano» (v. 2), «predano» (v. 4), «si levano» (v. 6), che restituiscono alla poesia un movimento incessante di ricerca impulsiva e incontenibile.

La lirica, soprattutto nella sua seconda stesura, è caratterizzata da una struttura bilanciata, in particolare nel ritorno di una circolarità, con la figura chiastica tra il primo verso e l'ultimo («alte stelle» – «fiori alti, [...]»).

Sul piano della temporalità, la seconda versione di *Alte stelle* si presenta più marcata: si veda il differimento del *poi*, dall'interno del v. 8 in *SE 45*, al v. 5 in apertura di verso, nonché di strofa, a partire da *SE 87*:

	<i>SE 45</i>		<i>SE 87/13</i>
7	Logore e vuote s'alzano <u>poi</u> nell'ombra	5	<u>Poi</u> logorate, e non saziare, si levano nel vuoto... ¹⁸²

Confrontando le due diverse versioni edite della lirica si può individuare nel segno d'interpunzione «...» in *SE 87/13* la sostituzione del v. 9 di *SE 45*:

	<i>SE 45</i>		<i>SE 87/13</i>
7	Logore e vuote s'alzano poi nell'ombra <u>come per cogliervi</u>	5	Poi logorate, e non saziare, si levano nel vuoto... fiori alti, imprevedibili del cielo. ¹⁸³
	alti, imprevedibili fiori di cielo.		

La similitudine delle stelle paragonate ai fiori è presentata in maniera esplicita in *SE 45*, nei versi iniziali¹⁸⁴: «Alte stelle/ corolle senza stelo sospese come gigli di mare» (vv. 1-3), mentre in *SE 87* e in *SE 13* l'accostamento tra i due elementi è fatto più sottile, e “rivelato” solamente negli ultimi versi: «fiori alti, imprevedibili del cielo» (v. 7).

A livello fonico si rileva l'insistenza sulle declinazioni dei verbi «cercano» (v. 2), «predano» (v. 4), «si levano» (v. 6), e sull'affinità di suoni dei termini «PREDaNo» (v. 4) e «imPRENDibili» (v. 7).

La seconda strofa nella versione del 1945 (vv. 4-6) sarà compresa, a partire da *SE 87*, nella prima strofa, occupando rispettivamente i vv. 2-4. In linea generale si osserva la presenza del fenomeno dell'allitterazione della vibrante /r/ in entrambe le versioni, e questo sebbene il v. 6 di *SE 45* (rispettivamente v. 4 di *SE 87* e *SE 13*) venga completamente modificato. In questa

¹⁸² Sottolineature mie.

¹⁸³ Sottolineature mie.

¹⁸⁴ I vv. 2-3 di *SE 45* saranno espunti a partire dall'edizione del 1987.

parte di nota anche il mantenimento del nesso /MP/ (in *SE 45* «rompono», v. 6, in *SE 87* e in *SE 13* «campi», v. 3):

<i>SE 45</i>		<i>SE 87/13</i>	
5	bramose i solchi della terra, Rom <u>pono</u> aRiDe paglie	3	bramose i <u>campi</u> della terra, pReDano tutti i fio <u>Ri</u> . ¹⁸⁵

Dal confronto tra la versione del 1945 a quella del 1987/2013 si osserva una serie di scomparse sul piano formale strutturale, ma anche fonico. In particolare si rileva l'omissione del fenomeno allitterativo della /s/ dalla prima strofa di *Alte stelle* nella versione del 1945. Sempre per quanto riguarda i primi versi (vv. 1-3), nella pubblicazione degli anni Quaranta si nota il richiamo «stELLE» (v. 1), «corOLLE» (v. 2), «sospESE» (v. 2), nonché la ripetizione a breve distanza del nesso /STEL/ in «STELLE» (v. 1) e in «STELo» (v. 2), fenomeni che saranno totalmente assenti nella successiva rielaborazione della lirica. Allo stesso modo, anche il nesso /GLI/, individuabile in *SE 45* ai vv. 3 («giGLI»), 6 («paGLIe») e 9 («coGLIervi»), e il richiamo anagrammatico «bramo[se]» (v. 5) – «ombra» (v. 8) sono espunti a partire dalla seconda pubblicazione della poesia.

¹⁸⁵ Sottolineature mie.

3.3.8 *Alte stelle* (8) – *Città* (9)

L'esordio di *Città* è segnato dall'interiezione primaria «Oh» (v. 1), la quale esprime una reazione improvvisa dell'io lirico. Al v. 2 si assiste al ritorno dell'isotopia del vento («vento d'ali»), anticipato da un movimento convulso («volo turbinante», v. 1) e da una progressiva apertura spaziale («sopra il ponte in capo al lago», v. 3). Il numero di versi (5) rimane costante da un'edizione e l'altra di *SE*; sul piano microtestuale si rilevano delle modifiche unicamente tra la prima e la seconda pubblicazione. Le variazioni riguardano una minima oscillazione al v. 3 («sul tuo ponte» → «sopra il ponte») e cambiamenti più consistenti negli ultimi due versi (i quali, graficamente staccati, costituiscono la seconda strofa della breve lirica):

	<i>SE</i> 45		<i>SE</i> 74/87/13
4	ebbra meno [non] so [la tua vertigine] delirante [città] dai treni in corsa	4	È questa (e [non] lo sai) [la tua vertigine] [città] che vivi tra rumori spenti. ¹⁸⁶

Il riorientamento di senso più consistente si realizza nel verso di chiusura (v. 5): «delirante città dai treni in corsa» → «città che vivi tra rumori spenti». La rielaborazione della lirica ne modifica l'interpretazione, in quanto nella prima versione vi è il confronto – dibattuto, poiché supportato dal dubbio dell'io lirico («non so», v. 4) – fra la «vertigine» (v. 4), ossia il moto, il movimento della natura – ma per estensione della vita stessa – («[...] il volo turbinante dei gabbiani/ il vento d'ali il lacerio di gridi/ assiduo [...]», vv. 1-3) e quello prodotta dall'essere umano («[...] città dai treni in corsa», v. 5).

Piero Chiara precisava che la lirica nella sua prima versione restituiva «un'ideale immagine di città»¹⁸⁷, e che la stessa richiamava alcuni versi di Vittorio Sereni, il quale «sentì così

¹⁸⁶ Tra parentesi quadre si sottolineano le parti restate immutate dopo il processo di rielaborazione.

¹⁸⁷ Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, op. cit., p. 246.

acutamente questa nostalgia di città sfiorate da treni in corsa»¹⁸⁸; ma a livello lessicale, segnatamente con il termine «vertigine», si denota un tratto d'intertestualità pascoliana:

Per Pascoli si trattava [...] di dare per la prima volta percezione poetica alla vertigine cosmica, di sostituire al cielo della tradizione la corsa vertiginosa della terra nello spazio, e con essa il travaglio della materia, la velocità degli astri, i cataclismi dell'universo, e infine la sensazione della morte, dell'abisso e del nulla.¹⁸⁹

Nella poetica di Fasani la «vertigine», presente anche nella lirica *Sera alpestre* («Già su tutte le balze/ aleggia la vertigine», vv. 8-9), passa dall'espressione di una spazialità smisurata, che in ultima istanza si traduce nel confronto tra essere umano e mondo naturale, e crea l'effetto di uno stato di turbamento esistenziale.¹⁹⁰

Nella seconda stesura la formula dubitativa di sposta dalla prima persona («Ebbra meno non so») all'interlocutore («non lo sai»), determinando allo stesso tempo un grado di consapevolezza maggiore dell'io («È questa»), e poggia sulla struttura ossimorica «vivi»- «spenti», accentuata dall'accostamento antitetico di «rumori spenti». Il punto di contatto tra le due versioni si ritrova nel movimento vitale della città («delirante» → «vivi»), anche se nella prima l'accento è posto maggiormente sulla connotazione frenetica e irrazionale, mentre nella seconda si riconosce una critica all'inconciliabilità dei due “mondi”, umano e naturale. La rielaborazione della poesia pone maggiormente l'accento sull'effetto antitetico e paradossale sortito dalla città, sullo scontro, più che sulla riflessione, tra la natura e l'essere umano. La città acquisisce un carattere di forte personificazione da *SE 74* in poi («città che vivi», v. 5) ed è raffigurazione della presenza umana, presenza già riscontrata in liriche precedenti, si vedano le «finestre» in *Ritornarono forse* (v. 6), le «case» in *Tempo estivo* (v. 4), il «villaggio» e «le vecchie case» in *Sera alpestre* (v. 6). Se nei primi esempi i segni delle *vestigia uman* petrar-

¹⁸⁸ «Ma la città di Sereni era Milano. Come non ricordare quei versi? **«Un altro ponte – sotto il passo m'incurvi – ove a bandiere, e a culmini di case – è sospeso il tuo fiato, – città grave»**, oppure **«All'ultimo tumulto dei binari – hai la tua pace, dove la città – in un volo di ponti e di viali – si getta alla campagna...»**. La città di Fasani è Zurigo e i richiami sono vani, ma alcuni elementi e il modo stesso di torcere il verso («Ebbra meno non so la tua vertigine») ci riscavano nel cuore dentro lo stesso solco con l'assiduità di una voce che diventa ogni volta di più la nostra stessa voce.» Così Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, op. cit., p. 246.

¹⁸⁹ Massimo Castoli, *Pascoli*, op. cit., p. 48.

¹⁹⁰ Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2016 (2002), p. 213.

chesche sono funzionali al discorso che l'io intercorre o meglio, tenta di sostenere con la natura, a partire dalla lirica *Alte stelle* – poesia che precede *Città* – la presenza di una collettività umana si fa per la prima volta partecipe (cfr. i verbi d'azione «cercano», «predano», «si levano»), ed esplicitata dal pronome possessivo plurale «le nostre mani» (v. 2). Nelle sette liriche iniziali della prima parte di *SE 13* l'io è proteso alla captazione dei segni della natura, con lo scopo di entrare in comunicazione con essa. La chiusa della poesia *La prigione* rivela però una sensazione di forte oppressione esercitata sul poeta da parte dell'elemento naturale; da qui l'esigenza di ricercare altrove il luogo del rifugio. Per queste ragioni l'asse io-natura si sposta, a partire da *Alte stelle*, su una linea io-comunità, la quale non rifiuta però la presenza del piano naturale. Il risvolto tematico apportato da *Alte stelle* è sottolineato inoltre dalla sua centralità sul piano dell'indice macrostrutturale.¹⁹¹

Sul piano fonico si rileva l'allitterazione della /i/ al v. 2, con prolungamento al v. 3 («assiduo»):

2 Il vento d'alI, Il lacerIo dI grIdI
 assIduo sopra il ponte in capo al lago.¹⁹²

Si notino inoltre le sonorità rumoreggianti, date dalla stridente /c/ in «lacerio», e dalla sibilante /s/ in «assiduo», nonché da suoni sordi del nesso /GR/ e della consonante /d/, riscontrabili in «gridi» e in «assiduo». Accanto a queste sonorità, si nota un effetto di distensione, grazie alla concentrazione della consonante /l/ («iL vento d'aLi iL Lacerio», v. 2) e alla presenza delle vocali aperte /a/ e /o/ alla fine della prima strofa, quando si passa a una focalizzazione spaziale: «in capo al lago» (v. 3). Si rileva inoltre la forte assonanza «gabbiani» – «[vento] d'ali». Il nesso /NT/ simula ancora una volta il movimento convulso del vento: «turbinaNTE» (v. 1), «veNTo» (v. 2), «poNTE» (v. 3), «speNTi» (v. 5).

Gianni A. Papini nota che il verso «vivi tra rumori spenti» presenta la morte «sotto mentite spoglie», poiché «nasconde *morte, morire, spine, ruine, supino* (gozzaninamente) e, in blocco, *morire sup(i)ni*»¹⁹³. Il verso in questione può quindi ricondurre alla condizione dell'io lirico, esistenza intesa come paradossale e ossimorica («vivi»-«spenti», «rumori spenti»). Ma

¹⁹¹ La lirica è posta nel punto mediano della prima sezione di *SE 13*, occupando l'ottava posizione su quindici.

¹⁹² Sottolineature mie.

¹⁹³ Gianni A. Papini, «*Allo stremo del tempio*», op. cit., p. 20.

la città può anche assurgere a simbolo della società umana, e in questo caso la lirica si fa portatrice di una nota polemica: quella che condanna il vivere non autentico, o altrimenti detto, una critica alla perdita del sentimento della meraviglia («Oh») e dell'affinità con le manifestazioni della natura («il volo [...] dei gabbiani» e «il vento d'ali il lacerio di gridi»), che conduce all'allontanamento dalla verità («È questa (e non lo sai) [...])»), contrariamente all'io lirico, consapevole di questa perdita di valori.

3.3.9 Città (9) – La Piramide (10)

La Piramide compare in *SE* solamente nella prima e nell'ultima edizione. Nell'indice di *SE 45* la lirica si colloca in diciassettesima posizione, mentre nella pubblicazione del 2013 si trova al decimo posto. Il titolo muta unicamente nella forma, con la variazione minuscola → maiuscola (La piramide → La Piramide); sul piano strutturale si assiste al passaggio da dodici versi, suddivisi in due strofe in *SE 45* (4 vv. + 8 vv.), ad una riduzione a undici versi e una compressione in un'unica strofa in *SE 13*.

Un punto di congiunzione tra le due liriche è segnato dalla stessa base di contesto: i soggetti principali in entrambe le poesie sono costruzioni dell'umano, ma mentre in *Città* è il risvolto vitale a emergere, in *Piramide* il manufatto dell'uomo è presentato in una chiave mortale. Il contesto spaziale nella lirica *La Piramide* si svuota in effetti della presenza di collettività (la città) e abbandona la frenesia tipica che l'accompagna, per spostarsi nell'ambiente del deserto egiziano («La sera egizia scende nel deserto», v. 1). La presenza dei colori, soprattutto nei primi versi («ocra», v. 3 «azzurro», v. 3, «bianchi», v. 4) e l'alternanza di luci e ombre («sera», v. 1, «l'ombra», v. 2, «fuoco», v. 3, «raggio», v. 8, «illumina», v. 8, «notte», v. 9) conferiscono alla lirica un'atmosfera raffinemente espressionistica, unica nel suo genere in *SE*. La fine del giorno è il momento temporale descritto nella lirica, e coincide con una situazione propizia per il risveglio dei morti («Viene l'ora che i bianchi Faraoni/ si levano, i re morti, [...]», vv. 4-5). L'ambiente notturno, che coincide con la possibilità di momentaneo risveglio dei morti, è un fenomeno già riscontrato nella lirica *Tempo estivo*, nella quale «il respiro dei morti alza le zolle/ e persuade il sonno delle case» (vv. 3-4). Il contesto serale («La sera egizia», v. 1) si ritrova inoltre nel titolo della lirica *Sera alpestre* e al v. 9 di *Ritorno della primavera* («ma più la sera quando in cima al monte»). In *La Piramide* si rileva una forte concentrazione d'indicatori di temporalità, in cui si alternano segnali dell'*hic et nunc* («viene l'ora», v. 4, «un istante», v. 8), di tempo sconfinato («i millenni», v. 10, «eternità», v. 11), e di perpetuità («ancora», v. 7, «senza fine», v. 10). La tematica principale affrontata nella lirica riguarda dunque la diversa temporalità tra l'essere umano e la natura: la piramide è un'opera

umana, allo stesso tempo emblema di vita millenaria (presenza fisica) e di morte (tomba dei faraoni), per questo si configura come struttura simbolicamente in grado di sconfiggere la misura umana del tempo, e allo stesso modo di abbattere i confini tra la vita e la morte. La lirica s'impregna dunque di un'atemporalità e riflette sulla differente durata esistenziale della natura e dell'essere umano («senza fine» – «un istante»). Alcuni punti di contatto tra uomo e natura sono riscontrabili ad esempio nella descrizione iniziale: l'ombra del vertice della piramide, artificio umano, «allunga l'ombra acuta» (v. 2) quasi a ricercare un "incontro" con l'orizzonte. In altre opere di Fasani si ritroverà l'espressione di una temporalità con valore propiziatorio, della quale qui di seguito si riporta un esempio:

Fine d'anno (UAS)

[...] è questa un'ora ferma, inconsapevole,
che vita e morte hanno lo stesso nome.

Il tempo fugace descritto ai vv. 8-9 («e del suo raggio illumina un istante/ la loro notte») ricorda il contesto della lirica di apertura della raccolta, in cui era la stella filante a "balenare" nel cielo notturno.

La rielaborazione della lirica in alcuni suoi punti accentua l'elemento dinamico contenuto in essa: dalla sola accezione di temporalità di «giri/ infiniti», ai vv. 10-11 di *SE 45*, si passa a «giri/ senza fine» in *SE 13*; il sintagma «senza fine», oltre a conservare la durata temporale accorda una focalizzazione maggiore al movimento, e collega e rinforza così altri passaggi d'azione della lirica: «La sera egizia scende» (v. 1), «la Piramide allunga» (v. 2), «si levano» (v. 5), «l'Astro che [...] transita [...]» (v. 7), «e segna con giri» (v. 9). Il passaggio «transita remoto» → «transita fedele» pone in *SE 13* minore accento sulla lontananza spaziale, a vantaggio invece dell'assiduità della durata temporale.

Sul piano fonico ai vv. 5-6 s'individuano le allitterazioni di suoni "petrosi" dati da /p/, /r/ e /t/ («[...] i Re moRTi nel sePolcRo/ e PeR il foRo della PieTRa sPiano/ l'AsTRo che ancoRa TRansiTa fedele/ [...]»), ma l'effetto della vibrante si avverte già a partire dal v. 3, con propagazione nei versi successivi: «e in fuoco d'ocRa smuoRe sull'azzuRRo./ Viene l'oRa che i bianchi faRaoni» (vv. 3-4).

Il nesso /AN/ («spiANo» «trANsita», è rafforzato in *SE 45* dalla presenza dal termine «piANeta», e più ampiamente crea il richiamo fonico-strutturale «sPÌAN» – «PIANeta», nonché l'assonanza «pietra» – «pianeta». Nella versione più recente, con la scomparsa di «piA-

Neta» (v. 8, *SE 45*), l'effetto del nesso /AN/ si ritrova comunque nell'aggiunta del termine «ANcora» (v. 7). Vi è inoltre in *SE 13* il rafforzamento del nesso /TR/, che si riscontra anche in «asTRO», oltre che in «pieTRa» e in «TRansita».

Il sistema allitterativo in *SE 13* denota una raffinatezza maggiore in alcuni passaggi, segnatamente nei versi di apertura:

<i>SE 45</i>	Muore l'egizio giorno: sui confini delle sabbie la lunga ombra a triangolo disegna la Piramide e il suo fuoco d'ocra lento si spegne sull'azzurro	3	<i>SE 13</i> La sera egizia scende nel deserto; la Piramide allunga l'ombra acuta e in fuoco d'ocra smuore sull'azzurro.
4			

Nella versione rielaborata, accanto al passaggio di riduzione da quattro a tre versi e, sul piano sintattico, alla scomparsa dei forti *enjambement*, presenti nella prima edizione tra i vv. 1-2 («sui confini/ delle sabbie») e tra i vv. 3-4 («e il suo fuoco/ d'ocra»), si rileva nella lirica di *SE 13* la concentrazione della vocale /e/ nel primo verso («la sEra Egizia scEndE nEl dEsErto»), il richiamo fonico tra «SERa», «ScEnde» e «deSERto», (oltre al passaggio «scENDE NEL DEserto») i quali restituiscono al verso un andamento disteso che si conforma al contenuto, vale a dire all'atmosfera di serenità quasi rituale che accompagna la calata del sole. Ai vv. 2-3 l'alternanza delle vocali aperta /a/ e chiusa /u/ («lA PirAmide AllUngA l'ombrA AcUtA/ e in fUoco d'ocrA smUore sUll'AzzUrro») traspone sul piano figurativo i contorni di ombre e di luci che tipicamente s'intercalano al momento del tramonto.

L'impalcatura fonico-morfologica della lirica sembra ricondurre di continuo alla dialettica della temporalità. Si noti infatti la ricorrenza del nesso /OR(A)/ – fenomeno d'altronde già rilevato nella precedente lirica *Ricordo* – che a partire da «Viene l'ora» (v. 4), punto che segna una svolta nella progressione del discorso, s'irradia in tutta la lirica, a volte in soluzioni anagrammate (nei termini «faRAOni» e «AstRO») o a distanza, come ad esempio al v. 6 («pietRA spianO») e al v. 11 («della nascOsta eteRnità di tomba») :

5	La sera egizia scende nel deserto; la Piramide allunga l'OmbRA acuta e in fuoco d'OcRA smuORE sull'Azzurro. <u>Viene l'ORA</u> che i bianchi FaRAOni si levano, i re mORTi, nel sepOlCRo
---	--

e per il fORo della pietRA spianO
l'AstRO che ancORA transita fedele
e del suO RAggio illumina un istante
la IORo notte. E segna con i giri
10 senza fine sull'ORbitA i millenni
della nascOsta eteRnità di tomba.

3.3.10 *La Piramide* (10) – *Deserto* (11)

Nella prima edizione della raccolta la lirica *Deserto* anticipa *La piramide* (rispettivamente sedicesimo e diciassettesimo posto), mentre nell'indice di *SE 13* le due poesie si trovano invertite (*La Piramide* in decima posizione, seguita da *Deserto* in undicesima).

Fino a *SE 87* sul piano dell'indice il contrasto tra città e deserto è posto maggiormente in evidenza, grazie all'opposizione tra una presenza vitale in *Città* e la condizione di solitudine in *Deserto*, tra la cifra impersonale di una e il punto di vista introspettivo dell'altra; mentre nell'ultima edizione della raccolta, con l'interposizionamento della lirica *La Piramide*, l'opposizione è attenuata.

Deserto si compone di tre versi e, assieme a *Stella filante...* (a partire dall'edizione del 1974), è la lirica più breve della raccolta. La rielaborazione della poesia non intacca pertanto il numero dei versi, che resta costante in tutte le edizioni; le modifiche riguardano il piano lessicale, ovvero il passaggio da «spaventoso» (1945) a «spaventato» (→ 1974) e il ritorno, in *SE 13*, della scelta lessicale «da nascondermi», già presente in *SE 45*, mentre era «per ritrovarmi» nelle edizioni intermedie. Nella rielaborazione della lirica si osserva il cambiamento di prospettiva dalla prima alla seconda edizione: «spaventoso d'immenso» (v. 2) si riferisce a «cielo» (v. 1) in *SE 45*, la modifica con il participio presente «spaventato» si lega invece più concretamente allo stato emotivo dell'io lirico («spaventato [...] cerco»).

Gli elementi di continuità tra *La Piramide* e *Deserto* riguardano innanzitutto il luogo dell'ambientazione, vale a dire il deserto (cfr. «La sera egizia», v. 1, *La Piramide*, e il titolo della lirica *Deserto*, nonché i riferimenti interni «sabbia», v. 1, «oasi», v. 2); e il legame lessicale tra l'aggettivo dell'ultimo verso di *La Piramide* («nascosta eternità di tomba», v. 11) e il v. 3 di *Deserto* («da nascondermi»).

Sul piano della discontinuità, tra *La Piramide* e *Deserto* si osserva il passaggio da uno stato impersonale all'esperienza dell'io poetico, il quale viene esternato da un sentimento di «spavent[o] d'immenso» associabile alla sensazione di un *horror vacui*, e che sollecita la conseguente ricerca di un rifugio. Quest'ultima tematica trova riscontro principalmente in *SE 45*;

in particolare la raccolta si apriva proprio con la ricerca di un posto nel quale potersi proteggere («Rifugio in un mite canto», v.1, *Iniziale*).

La verticalità iperbolica dell'*incipit* («Sulla sabbia che giunge fino al cielo», v. 1) drammatizza il contesto spaziale della lirica; a questo si aggiunge una progressione discendente (alto-basso) data dai termini posti all'estremità di ogni verso («cielo», v.1, «oasi», v. 2, «casa», v.3), i quali evidenziano anche una riduzione prospettica (dalla vastità a un luogo di raccoglimento), che si traspone alla sfera emozionale: da timore («spaventato») a sicurezza («da nascondermi»).

3.3.11 *Deserto* (11) – *Nel presagio* (12)

Il riscontro esplicito al deserto è presente anche in apertura della lirica *Nel presagio* («Odo la voce di desio deserto», v. 1). Questo punto dell'indice segna un avanzamento determinante nella «progressione del senso» della raccolta: da un “presagio di vento” in *Sera alpestre* si passa ora nel mezzo dello stesso presagio (come lascia dedurre il titolo), il quale viene qualificato «di morire» nella parte finale della poesia (v. 10). Sempre nell'ambito della «progressione del senso» si rileva una risoluzione oppositiva, data dal confronto tra lo stato di oppressione e di prigionia nella lirica *La prigionia* e lo scioglimento di questa situazione nell'ultimo verso di *Nel presagio* («mi libera», v. 11).

L'io lirico è soggetto delle due liriche («cerco» – «odo», «penso», «mi libera»), ma da un impulso di ricerca personale in *Deserto* si passa a uno stato di ricezione in *Nel presagio*, ricezione della la voce di «desio deserto» che richiama (o “invita”) l'io verso la morte. Questo passaggio (ricerca → ricezione) rileva il cambiamento di una condizione esistenziale, segnatamente l'insuccesso della ricerca e l'inizio dell'accettazione dello stato mortale dell'uomo.

Il percorso genetico della lirica *Nel presagio* comprende una prima versione apparsa sui *Qgi* nel gennaio 1944 con il titolo *Un paesaggio squallido di luna*, costituita di venti versi ripartiti in quattro strofe di lunghezza irregolare (5 vv., 8 vv., 4 vv., 3 vv.); una seconda redazione ridimensionata a dodici versi e tre strofe (3 vv., 7 vv., 2 vv.), inserita in *SE 45* e intitolata *Odo la voce*; e infine *Nel presagio*, la terza rielaborazione inclusa in *SE 13* (tre strofe di 3, 6 e 2 versi per un totale di undici).¹⁹⁴

Il primo processo di riscrittura della lirica, tra l'apparizione in rivista nel 1944 e l'inserimento in *SE 45*, rileva delle modifiche strutturali degne di nota: le due strofe iniziali della prima versione sono soggette a un lavoro di riduzione (da 13 vv. si passa a 7 vv.) e sono riconoscibili nella seconda strofa della poesia rielaborata. Dall'elaborazione successiva all'apparizione nei *Qgi*, si nota inoltre la scomparsa di un'impronta espressionistica, rilevabile in particolare da quella che costituiva la prima strofa nella versione in rivista:

¹⁹⁴ La lirica è assente dalle edizioni intermedie di *SE*.

Là nel tramonto, avvolte nel silenzio,
 cime di roccia nuda
 soffuse d'un oro pallido che s'attenua
 e le fa quasi irreali
 5 sulla purità d'azzurro.

Nella lirica si sviluppa una dialettica tra elementi di presenza e di assenza: da una parte i segnali di concretezza sono dati dall'avvertimento di suoni «Odo» (v. 1), dal pronome dimostrativo «questa», (v. 3), dalle preposizioni «con» (vv. 5 e 9) e «dentro» (v. 6), dall'aggettivo qualificativo «saturato» (v. 8), e dalla forma verbale «sono» (v. 9), la quale determina una presenza; dall'altra parte «senza» (v. 2), «spenti» (v. 5), «nude» (v. 6), «vuoto», (v. 6), «ombre», (v.8) sono tutti indicatori di un'assenza. L'aggettivo accostato al termine «paesaggio» varia da «squallido» (v. 12) nella prima versione a «inospite» in *SE 45* (v. 9), per poi essere sostituito con il termine «saturato» in *SE 13* (v. 8). Seppure si passi da una qualifica di mancanza, di privazione a una connotazione di pienezza, si rimane comunque in un'accezione che stabilisce un eccesso di misura e conferisce quindi alla lirica una drammaticità.

Nel presagio presenta una struttura a specchio, in quanto la prima strofa trova immagini rispondenti con la terza (e ultima): si confrontino il verso iniziale e l'ultimo («Odo la voce di desio deserto», v. 1 - «mi libera una terra desolata», v. 11), con il riscontro etimologico dei termini «deserto» - «desolata»; e il v. 2 e il v. 10 con il richiamo, prima implicito («vita senza peso»), poi esplicito («nel presagio di morire») alla morte. I richiami intrastrofici si ritrovano anche nel parallelismo fra il v. 5 («Penso una terra [...]»), e l'ultimo verso («mi libera una terra [...]»), v. 11).

La seconda strofa, caratterizzata dalla descrizione di un ambiente desolato («una terra con vulcani spenti», v. 5, «cime nude», v. 6, «un paesaggio saturo di luna», v. 8) e dalla presenza di «ombre con parvenze umane» (v. 9), rievoca un'atmosfera infernale, d'oltretomba, affine all'immaginario dantesco¹⁹⁵ e trasmette un senso di ambiguità: al v. 4 («Ma – *per* montagne in lume di tramonto – / penso [...]»¹⁹⁶) la preposizione *per* può essere complemento di tempo

¹⁹⁵ «Desio» (v. 1) è termine aulico (cfr. *Vocabolario Treccani online*, <http://www.treccani.it/vocabolario/desio/>; consultato il 13.06.2017), presente in forte concentrazione in *Inf. V* ai vv. 82, 113, 120 (nella forma «disiri»), e 133 (nella forma «disiato»).

¹⁹⁶ Sottolineatura mia.

continuato (durante il periodo del tramonto), ma può anche essere espressione spaziale (attraverso la vista si produce l'effetto di pensiero), e di mezzo (la precisa atmosfera della natura offre una predisposizione nell'io a immaginare). L'indefinito si riscontra nell'effetto di sospensione al v. 6 («cime nude sospese dentro il vuoto»), e nell'espressione di vaghezza del termine «sono» (v. 9), il quale potenzia gli intangibili «ombre» e «parvenze» che immediatamente seguono.¹⁹⁷

La lirica presenta un tessuto fonico ricco di richiami e di allitterazioni: si veda la ricorsività della consonante /d/ in «ODo la voce Di Desio Deserto» (v. 1), della /m/ in «Ma – per Montagne in luMe di traMonto» (v. 4)¹⁹⁸, e della vocale /u/ in tutta la strofa centrale (vv. 4-9), a richiamare l'oscurità e la desolazione del paesaggio: «lUme», «vUlcani», «nUde», «vUoto», «matUrati», «Un paesaggio satUro di lUna», «Umane». Si rileva inoltre la ricorsività del nesso /NT/ in «balenaNTe», «moNTagne», «tramoNTo», «speNTi», «deNTro», che si prolunga al v. 4 coinvolgendo /MONT/ («MONTagne» – «traMONTto»). Numerosi sono pure i richiami fonici interni: «vulcani-maturati», «paesaggio-presagio», «mare-sale-umane».

¹⁹⁷ Le due versioni precedenti della lirica rivelano invece una maggiore aderenza al concreto; si vedano i versi (sottolineature mie) «un paesaggio squallido di luna/ ove abitano i morti» (*Qgi 44*, vv. 12-13) e «un paesaggio inospite di luna/ dove stanno ombre con parvenze umane» (*SE 45*, vv. 9-10).

¹⁹⁸ Il fenomeno allitterativo della consonante /m/ è già presente in *SE 45*, esteso su più versi: «Ma per vertici in oro di traMonto/ (d'altri Mondì Mi seMbrano Miraggi)/ iMMagino una terra [...]» (vv. 4-6).

3.3.12 *Nel presagio (12) – Il tetto (13)*

Il numero di versi della lirica *Il tetto* passa da quindici a dieci tra la prima edizione e la seconda. La riduzione riguarda le due strofe centrali in *SE 45* (vv. 4-6 e vv. 7-11) che si comprimono in una sola a partire dall'edizione del 1974, nei vv. 4-6:

<i>SE 45</i>		<i>SE 74/87/13</i>
	<i>Non mi dà peso pena nè mi porta</i>	<i>Qui non mi tocca pena e non speranza,</i>
5	<i>speranza; a senso più che umano</i>	5 <i>ma sto librato fra il cielo e la terra,</i>
	<i>nel ricordo m'esilio di me stesso</i>	<i>fra il tempo andato e il tempo che verrà...</i>
	<i>Altrove non cerco la vita che mi resta.</i>	
	<i>Accolta in breve spazio con l'infanzia</i>	
	<i>la guardo sotto il vecchio tetto</i>	
10	<i>miti vedo i compiuti giorni</i>	
	<i>come alberi sepolti in calma d'acque¹⁹⁹</i>	

Sul piano strettamente tecnico, il v. 4 e parte del v. 5 vengono mantenuti e riformulati nella versione rielaborata («Non mi dà peso pena nè mi porta/ speranza» → «Qui non mi tocca pena e non speranza»), mentre il resto della prima versione viene totalmente rimaneggiata. Il v. 6 di *SE 45* accoglie un passaggio tematico di rilevanza centrale per tutta la raccolta: il termine-chiave «esilio» è connotato per la prima volta in senso introspettivo («[...] m'esilio di me stesso»), e posto a breve distanza dal termine «senso» (v. 5). La rielaborazione condensa i numerosi elementi d'introspezione presenti nella prima edizione («m'esilio», v. 6, «non cerco», v. 7, «la guardo», v. 9, «vedo», v. 10) racchiudendoli in un unico verso, introdotto da un segnale avversativo («ma sto librato», v. 5); allo stesso tempo l'immagine contenuta nei versi rielaborati si avvicina maggiormente ad un gusto ermetico e suggestivo («ma sto librato fra il

¹⁹⁹ Sottolineature mie.

cielo e la terra, / fra il tempo andato e il tempo che verrà...»). Nella versione rimaneggiata le tematiche spaziale e temporale entrano in contatto, in quanto costruite allo stesso modo («fra [...] e [...]»), accentuate inoltre dall'introduzione dell'avverbio di luogo «Qui» (v. 4).

Il lavoro di riscrittura interessa anche la prima e l'ultima strofa, con la modifica di alcuni versi nel passaggio dalla prima edizione a quelle successive («dolcezza d'alzarmi → novità d'alzarmi», v. 1; «E quasi non trasalgo se mi nasce», v. 12 → «Né quasi trasalisco se mi nasce», v. 7; «o in lichene che logora la pietra», v. 15 → «e nel lichene che consuma il sasso», v. 10), ma agisce anche tra le pubblicazioni intermedie e *SE 13*: «in aria mite di primavera» → «nell'aria viva della primavera» → «nell'aria ov'è più viva primavera» (v. 2), in cui si osserva una normalizzazione metrica data dall'endecasillabo nell'ultima versione; «in acqua e vento assidui sopra i tetti» (v. 14 per *SE 45*, v. 9 per *SE 74/1987*) → «in pioggia e vento assidui sulle case» (v. 9), che vede una volontà di concretizzazione terminologica (cfr. acqua → pioggia) e anche di allargamento della dimensione collettiva («tetti» → «case»), in contrasto con il piano microscopico del verso conclusivo.

L'atmosfera di sospensione è un filo lessico-tematico che unisce *Nel presagio* («sospese dentro il vuoto», v. 6) e *Il tetto* («sto librato», v. 5).²⁰⁰ Nella prima lirica l'effetto è reso ancora più incerto dal leopardiano «forse» (v. 2), ma si segnala anche l'approssimativo «quasi» del v. 7 de *Il tetto*. Sul piano della «progressione di senso» il gruppo di liriche *Deserto – Nel presagio – Il tetto* può dunque considerarsi come un insieme logico unitario: in *Deserto*, come si è visto, vi è la ricerca di un luogo dove sentirsi «come in una casa», paragonabile quindi al tentativo di liberarsi da una condizione di esilio. La lirica seguente, *Nel presagio*, s'inserisce in un'atmosfera che rivela quasi di una dimensione onirica, (cfr. la digressione della seconda strofa). In *Il tetto* si passa invece in un contesto di appropriazione del «nido», poiché la poesia si ambienta verosimilmente in una casa, al momento del risveglio dell'io lirico («Novità di alzarmi», v. 1). Lo stato di sospensione è – come già rilevato poc'anzi – un punto di unione dei tre testi; nel caso di questa poesia l'effetto è dato dalla mancanza del tetto (v. 3), e quindi da una particolare situazione di comunicazione altrimenti impossibile tra uno spazio chiuso (la casa) e aperto (il cielo). Questa particolare condizione suscita nell'io lirico uno stato emotivo di «assenza».

Si osserva inoltre un capovolgimento nella condizione di turbamento del poeta, segnata-mente tra le diverse sensazioni contenute in *Nel presagio*, nella quale si trova l'espressione di

²⁰⁰ Si tenga inoltre presente il v. 3 di *Sera alpestre* («sulle rocce un brivido è sospeso»), già «oscillano» in *SE 45* (v. 10).

un'angoscia («presagio di morire»), e nella situazione più distesa che caratterizza la chiusa di *Il tetto* («né quasi trasalisco»), nella quale invece le “immagini di morte” non creano più inquietudine nell'io lirico. La sospensione tra cielo e terra crea anche un annullamento degli stati d'animo («non mi tocca pena e non speranza»), che trova un contrasto in quell'espressione negativa che predominava in *Deserto* («spaventato d'immenso»).

3.3.13 *Il tetto* (13) – *Le foglie, il vento* (14)

Le modifiche alla poesia *Le foglie, il vento* – attuate tra la prima e la seconda edizione di *SE* – interessano due soli versi e toccano principalmente l'ordine sintattico: «Poi a notte cala giù dai monti» → «La notte poi cala dai monti» (v. 4); «E al suo grido sorge giovine morte» → «E la morte risorge nel suo grido» (v. 7). Per quest'ultimo verso si vedano le considerazioni di Maria Pertile:

Particolare significato riveste la (non) mutazione di *Le foglie, il vento*, ventesima poesia nel 1945, quattordicesima nel 2008 [2013, nda], con lo stesso titolo; particolare, ci sembra, perché nel suo essere mutata solo nell'ultimo verso, la poesia è davvero completamente diversa [...].

Colpisce la scelta di eliminare quel *giovine* che precede *morte* nel finale del 1945, che verticalizzava alla perfezione dell'endecasillabo la sonorità visionaria di un paesaggio che fonde tempi e spazi, cioè *giorno-notte* e *monti-mare*; l'orizzontalità di *E la morte risorge nel suo grido*, ottenuta da una normalizzazione sintattica (soggetto, verbo, complemento) e dal rimpasto sillabico che elimina l'aggettivo recuperandone in parte il significato nel verbo [«risorge», nda], traduce una quieta desolazione, una cronaca che constata l'azione generale, si direbbe assoluta, della morte.²⁰¹

Il vento si presenta ancora una volta come isotopia tematica che lega i due testi in successione.²⁰² Gianni A. Papini rileva la ricorrenza di questo elemento, e ne osserva la sua duplice essenza proprio in *Le foglie, il vento*:

Disteso e sempre inquieto e inascondibile il vento, a un tempo spirito di vita e *alter ego* della morte; [...].²⁰³

²⁰¹ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., pp. 51-52.

²⁰² In *Il tetto* al v. 9: «in pioggia e vento assidui sulle case» e in *Le foglie, il vento* al v. 2: «il vento [...]».

²⁰³ Gianni A. Papini, «*Allo stremo del tempio*», op. cit., p. 20.

L'incipit della lirica segna un passaggio temporale improvviso: l'avverbio «Già» sostiene tutta la prima strofa, risolvendosi nel mutamento climatico caldo – freddo («abbrivisce il giorno», v. 3) e stagionale (primavera – autunno). Il contenuto dinamico che caratterizza l'apertura della lirica si riflette anche sul piano metrico: nel primo verso e in parte del secondo – i quali formano, per di più, un endecasillabo («Già tùrbina le fòglie ai vètri/ il vènto [...]», vv. 1-2) – si riconosce un ritmo spezzato dalle accentazioni di 1^a e 2^a prima, e di 6^a, 8^a, 10^a poi.

Il vento sostiene tutta la lirica, insinuandosi ambigualmente nei versi; esso è in effetti soggetto delle prime due strofe – come già aveva sottolineato Maria Pertile²⁰⁴ – anche se poco riconoscibile in prima istanza, poiché sintatticamente differito al v. 2:

Già turbina le foglie ai vetri
Il vento che dà la vertigine
 3 Abbrivisce il giorno.²⁰⁵

Caso analogo per la seconda strofa, quando il vento s'intuisce soggetto solamente alla lettura del verbo «folto» al v. 5²⁰⁶, il quale rende evidente l'impossibile associazione all'altro potenziale soggetto («La notte», v. 4), che assume invece una valenza di temporalità (“di notte”)²⁰⁷:

La notte poi cala dai monti
folto di memorie e presagi
 6 mette il mare nel cuore.²⁰⁸

Il vento e il tempo fungono da sostrato alla dialettica vita–morte, la quale si ripercuote nella figurazione di elementi antinomici; si veda la prossimità di «giorno» in chiusa al v. 3, e di «notte» ad apertura del verso successivo e di strofa (v. 4); e nella presenza di due movimenti

²⁰⁴ Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 52.

²⁰⁵ Sottolineature mie.

²⁰⁶ Si osservi l'equilibrio strutturale delle due strofe, con il chiarimento del soggetto all'inizio del secondo verso di ogni terzina.

²⁰⁷ Il valore avverbiale era maggiormente esplicitato nella prima versione della lirica (*SE 45*): «Poi a notte» (v. 4).

²⁰⁸ Sottolineature mie.

opposti, in «cala» al v. 4 e in «risorge» al v. 7.²⁰⁹ La «progressione del senso» della lirica si sviluppa da un piano concreto a uno metafisico: dopo la descrizione dell'effetto naturale nella prima parte, al vento si connotano qualità e capacità astratte («folto di memorie e presagi/ mette il mare nel cuore», vv. 5-6) fino a raggiungere, nel verso finale, – l'«osmosi» tra la sua personificazione («nel suo grido», v. 7) e gli effetti che trascendono il piano della realtà oggettiva («e la morte risorge», v. 7).

²⁰⁹ Già Maria Pertile («*Ignari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 52) evidenzia che «i minimi mutamenti sintattici e lessicali lasciano intatta la funzione di soggetto del vento, pur sovrapponibile a notte/morte».

3.3.14 *Le foglie, il vento* (14) – *Notizia* (15)

Notizia, ultima lirica della prima sezione a partire da *SE 74*, si situava in ventunesima posizione nell'indice della *princeps*, e portava il titolo di *Nel cieco fondovalle* (il quale corrisponde, in tutte le versioni, al primo verso della lirica). Le modifiche al testo sono attuate unicamente nel passaggio alla pubblicazione degli anni Settanta, e interessano il piano sintattico e lessicale dei versi centrali della lirica (vv. 3-5), con la rielaborazione di alcune locuzioni ai vv. 3-4 («le fumate cineree che dai tetti» → «i fumi pigri che da tetto a tetto», v. 3; «cielo di metallo» → «cielo senza volto», v. 4) e la riformulazione del v. 5 («Basta tanto a destare la tristezza» → «Non altro. E basta a dire la tristezza»).

L'ultima lirica della prima sezione chiude anche il ciclo stagionale iniziato con l'ambientazione primaverile ed estiva delle poesie iniziali della raccolta, segnato poi dall'arrivo dell'autunno in *Le foglie, il vento*.²¹⁰ Le avvisaglie dell'inverno in *Notizia* si manifestano nella freddezza dell'atmosfera («lampade che tremano», v. 2) e nel clima di torpore che domina la lirica («i fumi pigri che da tetto a tetto», v. 3).²¹¹

La descrizione dello spazio esterno – che comprende tuttavia anche uno sguardo in un luogo chiuso (cfr. «lampade», v. 2) – racchiude il tentativo di personificare gli elementi del pae-

²¹⁰ In questo senso, si noti la circolarità logico-strutturale dell'intera prima sezione della raccolta (a partire da *SE 74*). Oltre a *Stella filante...* e *Angoscia*, rispettivamente prima e ultima lirica della raccolta, anche *Notizia* e *Forse la guerra* possono essere considerati testi dispositivi, poiché situati in punti sensibili nella macrostruttura di *SE*, vale a dire agli estremi interni delle sezioni (chiusura della I ed apertura della II). La posizione sensibile di *Notizia* all'interno dell'indice può essere intesa come volontà di richiamare alla memoria la raccolta nella sua forma originaria (*SE 45*): «il titolo [*Senso dell'esilio*, nda] proveniva da uno di quei versi, e la poesia [...] riassume in sé l'atmosfera dell'opera iscritta nella temperie letteraria di quegli anni [...]». Così Franco Pool, *Per gli ottantacinque anni di Remo Fasani*, op. cit., p. 91.

²¹¹ Il contesto di assopimento si riflette anche sul piano sintattico al v.3, con l'effetto di lentezza dato dalla locuzione «da tetto a tetto».

saggio²¹²; ma si tratta di un ambiente assente, caratterizzato dall'anonimato: il fondovalle è «cieco» al v. 1, le lampade «tremano» al v.2, i fumi sono «pigri» al v. 3, il cielo è «senza volto» al v. 4. Il verbo «dire» (v. 5) rafforza ulteriormente l'espressione della personificazione, al contrario del più passivo e aulico «destare» nella prima versione della lirica.

L'assenza di segnali, e dunque il fallimento di una comunicazione con la realtà, si risolve in un sentimento di mancanza, esternato in modo categorico ad apertura della seconda strofa («Non altro», v. 5)²¹³ e concluso con la lapidaria espressione di un sentimento di straniamento (per l'appunto «il senso dell'esilio», al v. 6). L'esilio è qui sinonimo di tristezza («[...] E basta a dire la tristezza, / il senso dell'esilio», v. 5) e inteso dunque come sentimento di esclusione, da un mondo che non ricambia le aspirazioni di comunicazione dell'io lirico.

Il ricambio stagionale segnala il costante contatto da parte del poeta con la dialettica temporale; si consideri il titolo «Notizia», il quale può ricondurre, ancora una volta a una duplice accezione: a quella di “messaggio” generico si affianca, infatti, il significato di «informazione su fatti del passato tramite tracce tangibili o memoria»²¹⁴. Ma soprattutto dopo le *Occasioni* montaliane (1951), *Notizia* è un titolo parlante, in quanto riconduce per affinità semantica alla lirica *Notizie dall'Amiata*. Si consideri inoltre l'analogia tra il verso montaliano «Le fumate/ morbide che risalgono la valle» (vv. 5-6) e quello di *Notizia* («i fumi pigri che da tetto a tetto/ s'alzano» – ma in *SE 45* la versione era ancora più vicina alla poesia di Montale: «le fumate cineree che dai tetti s'alzano» (vv. 3-4) –.

Il tessuto allitterativo e i richiami rimici riproducono sul piano fonico al contempo l'atmosfera di calma e il debole movimento che caratterizza la lirica; si vedano da una parte la presenza delle consonanti /l/ e /m/: «NeL cieco fondovalLE/i Lumi deLLe LaMpade che

²¹² Il fenomeno della personificazione acquista maggiore rilevanza nella rielaborazione della lirica, a scapito dell'effetto suggestivo dato dalla presenza dei colori – in tonalità plumbee – nella prima versione, si veda la variazione da «fumate cineree» a «fumi pigri» (v. 3), e da «cielo di metallo» a «cielo senza volto» (v. 4). La rielaborazione della lirica modifica quindi la prospettiva interpretativa, passando da un punto di vista puramente descrittivo dell'esterno a una focalizzazione connotativa e maggiormente introspettiva.

Si ricordi inoltre la presenza di una personificazione in *Stella filante...* – in quel caso coinvolgeva la notte («e la notte sorpresa alza le ciglia») – che segna dunque un richiamo a distanza tra la prima e l'ultima lirica della prima sezione, pur rivelandosi in contrasto dato il segno di una reazione da una parte, e la passività dall'altra.

²¹³ Nella seconda versione la dimensione della mancanza è maggiormente accentuata dal segno di negazione «Non [altro]», al v. 5 – nella prima elaborazione vi era invece l'espressione di una quantità («basta tanto a [...]») –. Gli altri indicatori di assenza, comuni a tutte le versioni, sono «cieco» (v. 1) e «senza» (v. 4).

²¹⁴ *Notizia* in *Vocabolario Treccani online* (<http://www.treccani.it/vocabolario/notizia/>; consultato il 16-07.2017).

treMano/i fuMi pigri [...]», dall'altra le sonorità date dalle dentale /d/ in «fonDovalle», lampade» e dei nessi /TR/ e /GR/ in «TRemano», «piGRi», «conTRo», «alTRo», «TRistezza».

3.3.15 *Forse la guerra* (16) – *Ode* (17)

La lirica *Forse la guerra*, posta ad apertura della seconda sezione solo in *SE 13* (assente dunque dalle edizioni intermedie) è rielaborata da *Lungolago*, apparsa sui *Qgi* nel gennaio 1944²¹⁵. La conformazione strutturale della poesia varia passando da tre a quattro strofe: la porzione centrale di *Lungolago* (vv. 4-11) è divisa in due parti nella versione rielaborata (vv. 4-7; vv. 8-11). Il lavoro di riscrittura non ha intaccato la prima strofa (vv. 1-3), contrariamente ad alcune modifiche apportate negli altri versi. Le differenze più incisive tra *Lungolago* e *Forse la guerra* risiedono nelle variazioni lessicali²¹⁶, nella sostanziale riformulazione delle immagini già presenti nella prima versione e nella normalizzazione sintattica data dalla scomparsa dei forti *enjambements*, presenti nella parte centrale della prima edizione, segnatamente tra i vv. 5-6 («cinereo/ fumo»), 6-7 («c'era nella nebbia/ un porto»), 7-8 («le barche/ senza scossa»), 8-9 («città/ di marmo»). La scelta di alcune sostituzioni lessicali si può leggere nel senso di un interesse al piano fonetico, in particolare nell'ultima strofa: la scelta di *stormo*, al posto di *alati*, crea un effetto allitterativo con il termine *strazio* (si cfr. il nesso /ST/ e la presenza della consonante /r/, nonché il richiamo della /m/ con «me» all'inizio del medesimo verso). Al verso successivo la ricorsività della vibrante /r/ si ritrova già nella prima versione della lirica («pResto in aRia pResto calati a RadeRe», v. 14), in *Forse la guerra* il frastuono è però accentuato dall'accostamento del termine «scroscio» (v. 13), che oltre a conservare l'effetto della vibrante accoglie lo 'schiamazzo' di «-scio». *Scroscio* trova ancora risponderne sonore in *StRazio*, *StORmo*, e in «scie» dell'ultimo verso (v. 14). Gli interventi nella lirica sono dunque tutti protesi verso un maggiore risalto del 'rumore'; si veda inoltre il riorientamento del soggetto nell'ultima strofa, che passa dai gabbiani («[...] alati/ presto in aria presto

²¹⁵ Si ricorderà che tutte le tre poesie di Fasani pubblicate in quell'edizione della rivista grigionese – *Abeti insensibili piante* → *Ode*; *Un paesaggio squallido di luna* → *Odo la voce* → *Nel presagio* – furono oggetto di ripresa ed elaborazione per poi confluire, in tempi diversi, in *SE*.

²¹⁶ Cfr. le sostituzioni di «vanire» → «perdersi», «cinereo fumo» → «fumido», «approdavano» → «giungevano», «lampadine» → «lampioni», «incessante» → «continuo», «alati» → «stormo», «ferita» → «rotta».

calati a radere/ l'acqua plumbea [...]], vv. 13-15) alla componente di frastuono («strazio») prodotto dallo «stormo/ ora levato, ora calato a scroscio»²¹⁷ (vv. 12-13):

<i>Lungolago (SE 45)</i>	<i>Forse la guerra (SE 13)</i>
	[...] Ma continuo
Ma incessante	
con me c'eRa lo STRaZio degli alati	con me c'eRa lo STRaZio dello SToRmo
pResto in aRia pResto calati a RadeRe	oRa levato, oRa calato a SCRoscio
15 l'acqua plumbea <i>feRita</i> dalle scie.	14 sull'acqua plumbea <i>Rotta</i> dalle <u>scie</u> .

La poesia segna l'unica apparizione del termine “guerra” in un titolo nell'intera genealogia della raccolta; non si tratta tuttavia della prima presenza assoluta di questo termine in *SE*: dalla seconda edizione (*SE 74*) la lirica *Angoscia* – che chiude la seconda sezione e l'intero libro – accoglie già al v. 4 l'esplicitazione del termine («È una notte di guerra»). Si osserva dunque in *SE 13* un affinamento dell'equilibrio strutturale della seconda sezione, segnatamente con la ricorsività di “guerra” nelle liriche iniziale e finale.

Il titolo *Forse la guerra* offre un orientamento alla lettura della lirica, richiamando una diversa temporalità, presumibilmente quella degli anni Quaranta, e in questo senso bisogna tenere presente che la poesia è in vero ripresa e riscritta da una lirica la cui pubblicazione risale – come si ha già avuto modo di specificare – proprio agli anni del secondo conflitto mondiale. In *SE 13* si osserva dunque un rafforzamento dell'idea di esilio legato alla guerra, anche se Andrea Paganini sottolinea che già «nell'edizione accresciuta del 1974 [...], *Senso dell'esilio* conterà anche liriche di spirito più “polemico”, nelle quali è possibile cogliere alcuni accenni alla guerra»²¹⁸. Inoltre l'*acqua*, che in *Lungolago* era associata al verbo «ferita», si depersonalizza nella versione rielaborata («rotta»), e viene meno anche l'espressione di una violenza. Ci si può quindi chiedere come la calibratura dei diversi elementi “bellici” riorientano il signifi-

²¹⁷ Cfr. l'affinità fonica con il sintagma «[...] il falco alto levato» (v. 8) della lirica montaliana *Spesso il male di vivere ho incontrato* (*Ossi di seppia*, 1925).

²¹⁸ Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., nota 51, p. 178. Lo studioso rileva inoltre come l'accostamento con la tematica bellica abbia origine dal saggio introduttivo della prima edizione della raccolta, scritto da Dino Giovanoli: «Ponendo in relazione la poesia di Fasani con la guerra (nella parte iniziale dell'*Introduzione* e in quella finale che vi si collega circolarmente), Giovanoli conferisce al volumetto maggiore mordente e uno spirito polemico che non dispiace all'Autore [...]» (p. 178).

cato al fine di accedere a interpretazioni altre della raccolta stessa. È necessario ricordare che *Forse la guerra* è un testo dispositivo, tale per cui la sua posizione all'interno della raccolta acquista un significato pregnante, soprattutto considerato che il verso finale della prima parte della raccolta coincide con il titolo della stessa («senso dell'esilio», v. 6). Il sentimento di straniamento che caratterizza *Notizia* avvicina la connotazione dell'esilio su un piano introspettivo; nel titolo di *Forse la guerra* vi è invece un ampliamento immediato dell'orizzonte individuale, il quale coinvolge ora il vissuto comune di una collettività non meglio definita.

Il contrasto tra «silenzio» e «strazio» apporta una prospettiva d'interpretazione nuova di *Forse la guerra*, data dall'autore con il solo cambiamento del titolo (il quale delinea già una chiave di lettura anche delle singole poesie), vale a dire quella di una nota polemica, in questo caso relativa alla dimensione bellica. Ma su questo punto si rilevano riscontri più ampi considerando le due strofe centrali, in particolare i vv. 6-11, i quali contengono una descrizione dall'atmosfera onirica («trasognata»²¹⁹, v.9) di un luogo, la «città di marmo» (v. 10), oltre l'orizzonte lacustre. Le caratteristiche del posto richiamano alla memoria alcuni versi danteschi di *Par. XVI*, canto nel quale la figura di Cacciaguida²²⁰ fa riferimento a Luni – conosciuta appunto come la “città di marmo”²²¹ – esempio di città che ha subito violenza:

Se tu riguardi Luni e Orbisaglia
come sono ite, e come se ne vanno
75 di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia,

udir come le schiatte si disfanno
non ti parrà nova cosa né forte,
78 poscia che le cittadi termine hanno.

Cacciaguida esprime la decadenza delle città e dei popoli, allo stesso tempo ne precisa le cause, ossia la violenza e le guerre. Il discorso si amplia fino a raggiungere considerazioni sulla caducità della vita:

²¹⁹ L'aggettivazione «trasognata» si trova solamente nella versione rielaborata, nella prima apparizione della lirica la città era infatti connotata come «tacita», e rimandava ancora alla dialettica del silenzio/rumore.

²²⁰ Antenato di Dante, presente nel canto XVI del *Paradiso*. Per un approfondimento sulla figura di Cacciaguida si rimanda a Fiorenzo Forti, *Cacciaguida* in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970, Vol. 1, pp. 733-739.

²²¹ *Luni* in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1970, Vol. 3, pp. 738-739.

Le vostre cose tutte hanno lor morte,
sì come voi; ma celasi in alcuna
81 che dura molto, e le vite son corte.

I versi danteschi portano a considerare la lirica di Fasani su un piano di presentimento di una deriva apocalittica. Le due strofe centrali possono dunque leggersi nel senso di un ulteriore segnale di presagio, proprio perché le immagini in esse contenute sono poste in una dimensione altra della realtà: si vedano i termini «trasognata» e «illudere», l'avverbio «là», che segna una distanza spaziale dal punto di origine, la particella dubitativa “forse” («c'era forse», v. 6), che intensifica la sensazione d'incertezza della visione creando inoltre un legame diretto con il titolo (*Forse la guerra*), la presenza della «nebbia», che delimita il confine tra le due dimensioni e crea un effetto di vaghezza, e il «ma» avversativo, che segna il ritorno al piano della realtà ed è ancor di più accentuato dalla concretezza di «con me c'era lo strazio» a inizio strofa (v.12), in parallelo contrasto con la costruzione sintattico-lessicale del v. 6 («là c'era forse nella nebbia un porto»).

La lirica comprende dunque un contrasto tra la prima e l'ultima strofa e quelle centrali: da una parte si ha il piano della realtà, nella quale si avverte la presenza del rumore («gabbiani che facevano gazzarra», v. 2; «strazio», v. 12), dall'altra, la seconda e la terza strofa si pongono nella dimensione del sogno e della premonizione, che si caratterizza dalla descrizione di luci e colori («fumido orizzonte», «lampioni accesi», «zampilli d'argento») e dalla quasi assenza di movimento e di sonorità, («[...] barche, sole e senza scossa», «mormoranti», «silenzio»). Il cosiddetto piano onirico si rivela ambiguo se associato al messaggio decadente del tratto d'intertestualità dantesca, e in ultima istanza tenendo conto del titolo della lirica: il messaggio di Cacciaguida rivela delle affinità proprio con le tematiche della violenza e delle guerre, motivi che Fasani non rivela mai esplicitamente nella poesia, ma che esibisce unicamente nel titolo. L'atmosfera delle strofe centrali di *Forse la guerra* richiama per di più la lirica *Nel presagio*, anche in quel caso la parte centrale (vv. 4-9) rievocava una dimensione 'altra', posta al di fuori del reale, anche in quel caso si distingueva un tratto d'intertestualità dantesca nella descrizione del paesaggio, simile a quello infernale.

La dialettica di silenzio e rumore coinvolge il piano fonico: i vv. 9-11 mostrano la contrapposizione tra un effetto di distensione da una parte, dato dall'unione della liquidità di /l/ e della sottigliezza di /i/ («LampIonI [...] / e zampILLI [...] / a ILLudere IL sILenzio») e dai

nessi /MP/ e /NT/, i quali producono un effetto sonoro attutito (cfr. «LaMPioni», «zaMPilli», «argeNTo», MorMoraNTi); e dall'altra dalla sonorità prodotta dall'allitterazione di /r/ e di /z/ (cfr. «Zampilli d'aRgento moRmoRanti/ [...] silenZio. [...]»).

La ricorsività del nesso /OR/, già riscontrata in altre liriche, è presente in alcune zone del testo di *Forse la guerra*; oltre al v. 3 («sapOR»), è concentrato nei vv. 5-6 («[...] fumido ORizzonte./ Là c'era fORse nella nebbia un pORto»), ma soprattutto in «mORMORanti» (v. 10), e nell'ultima strofa in «stORMo» (v. 12), prima di essere esplicitato al v. 13 («ORa [...] ORa»).

3.3.16 *Ode* (17) – *Fine dell'estate* (18)

La lirica *Ode* appare per la prima volta sui *Qgi* nel gennaio 1944 con il titolo di *Abeti insensibili piante*; nella stessa edizione della rivista Fasani aveva ripreso e rielaborato – in tempi diversi – gli altri testi pubblicati: *Un paesaggio squallido di luna* → *Odo la voce* (*SE* 45) → *Nel presagio* (*SE* 13) e *Lungolago* → *Forse la guerra* (*SE* 13). *Ode* farà parte della seconda sezione di *SE* a partire dagli anni Settanta, collocandosi al primo posto nel 1974 e nel 1987, e al secondo posto – successivamente a *Forse la guerra* – nel 2013. La riscrittura della lirica si attua tra la prima comparsa in rivista (*Qgi* 44) e la prima apparizione in raccolta (*SE* 74). Il cambiamento maggiore avviene sul piano strutturale, con una riduzione del numero di versi da ventiquattro a sedici, che si traduce anche in una riduzione da quattro²²² a tre strofe. La contrazione della prima strofa, che originariamente conta undici versi, mentre in *SE* si compone di nove versi, si realizza da una parte con inarcature, le quali producono un effetto di isolamento dell'oggetto (da «Abeti, insensibili piante», v. 1 a «Abeti/ insensibili piante», vv. 1-2; da «abeti che non curvate», v. 9 a «abeti alpestri, /che non piegate [...]», vv. 5-6), dall'altra con l'espunzione dei versi centrali della prima versione (vv. 4-7), dai quali sono però mantenuti alcuni termini, quali «abisso» (v. 5) e «vegliare» (v. 7), poi ricollocati al v. 9 in *Ode* («voi che vegliate in cielo e tra gli abissi»).

La seconda strofa della versione rielaborata rimane abbastanza conforme, per impianto e immagini, a *Abeti insensibili piante* – si confronti la minima variazione di «meraviglia mi fa» → «mi meraviglio», «di fanciullezza» → «dell'infanzia» e la totale stabilità del termine «compagni» e del sintagma «e un poco d'oggi ancora» –, tuttavia comprendendo alcune modificazioni lessicali, in particolare in fine verso («meraviglia mi fa *l'avervi avuti*» → «mi meraviglio *ormai di salutarvi*»; «compagni *freddi e muti*» → «compagni *senza nome dell'infanzia*»).

²²² La ripartizione dei versi per strofa si profila come segue: vv. 1-11; vv. 13-15; vv. 16-18; vv. 19-24. Il v. 12 è isolato.

La riduzione più importante sul piano strutturale si rileva nell'ultima strofa di *Ode*, formata di quattro versi (vv. 13-16) ma originariamente dispiegata su due strofe, rispettivamente di tre e sei versi. Qui il lavoro di riscrittura del poeta ha agito prosciugando la discorsività di alcuni passaggi, e concentrando il significato in un'unica breve strofa (sottolineature mie):

	<i>Abeti insensibili piante, Qgi 44</i>		<i>Ode, SE 74/87/13</i>
	Noi non ci somigliamo, chè segreto bisogno non mai cessa di farmi dir mia sorte in vive voci.		Noi non ci somigliamo... eppure <u>sento che qualcosa</u> , un germe di quella vostra vita
		16	<i>in me s'è radicato ed è cresciuto.</i>
	Ma forse... ma pure qualcosa		
20	della vostra decisa solitudine, del vivere deserto che vi tiene, <u>sento che</u> fatalmente		
	<i>in me s'è radicato</i>		
24	<u>e ha messo verde</u> per non morir più.		

I vv. 17-18, che nei *Qgi* esplicano la distanza che intercorre tra gli abeti e l'io lirico («Noi non ci somigliamo»), segnatamente la contrapposizione tra il carattere “insensibile” dei primi e l'indole concitata dal «bisogno [...] di farmi dir mia sorte in vive voci» del secondo, viene supplita in *SE* dai punti di sospensione, lasciando dunque unicamente spazio al sottinteso.²²³ Analogamente, i vv. 19-21 («[...] qualcosa/ della vostra decisa solitudine, / del vivere deserto che vi tiene») sono riassunti nel più generico «[...] qualcosa, un germe/ di quella vostra vita» (vv. 14-15).

Sia in *Forse la guerra* sia in *Ode* si osserva un riorientamento sul piano dell'espressione della violenza: il lavoro di riscrittura ha infatti attenuato il tono nelle due liriche, segnatamente con il passaggio da “ferite” a “rotte” al v. 14 di *Forse la guerra*, e da “morte violenta” a “morte piena” al v. 8 di *Ode*. Inoltre nella lirica *La prigione*, contenuta nella prima sezione, la presenza opprimente degli abeti («Ma gravi questi abeti, / chiusi in falange sugli abissi», vv. 7-8), si manifestava con il ricorso al lessico bellico («lacerata», «guglie», «chiusi in falange»).

Tra la lirica *Forse la guerra* e *Ode* vi è un passaggio di ambienti, da quello lacustre a quello alpestre. Il titolo «ode» riconduce all'istante a una dimensione di solennità: la lirica si caratterizza in effetti da un tono sostenuto, in particolare l'*incipit* della poesia rispecchia quanto

²²³ Questo tipo di accorgimento era già stato riscontrato nella rielaborazione di *Alte Stelle* (cfr. cap. 3.3.7, pp. 81-83).

preannunciato dal carattere aulico del titolo: il primo verso introduce, al vocativo, gli «abeti», ossia i destinatari della ‘devozione’ dell’io lirico. Tutta la prima strofa (vv. 1-9) è da considerarsi di presentazione, in quanto puramente descrittiva delle caratteristiche dell’oggetto poetato. Il poeta delinea in questi primi versi la natura impassibile degli abeti («insensibili piante», v. 2), la loro immutabilità al corso del tempo («che al sole non fiorite», v. 3) e la loro resistenza alle intemperie («e il verde non mutate per il gelo», v. 4). Nei primi versi della lirica la descrizione degli abeti è costruita per serie di negazioni, si veda il ricorso sistematico alla particella “non” (sottolineature mie): «[...]/ che al sole non fiorite/ e il verde non mutate per il gelo/ [...]/ che non piegate al peso della neve» (vv. 3-6). Il “ma” avversativo al v. 7 ribalta la serie di descrizioni precedenti, formulando ora caratteristiche assertive («avete», v. 8, «vegliate», v. 9), tuttavia il v. 8 esprime comunque una forma di annullamento, quello della morte («ma soltanto dal fulmine avete morte piena», vv. 7-8). La conclusione della strofa eleva gli abeti su un piano metafisico («voi che vegliate in cielo e tra gli abissi», v. 9), raggiungendo al contempo un massimo grado di personificazione.

Il verso di apertura della strofa successiva («mi meraviglio ormai di salutarvi», v. 10) sostiene l’intera impalcatura logica della prima parte. Dopo la premessa iniziale si passa quindi, nella seconda strofa (vv. 10-12), al cambiamento di prospettiva, che dagli «abeti alpestri» s’incentra ora sul vissuto del poeta e sul suo legame affettivo con essi.

L’io lirico esprime nell’ultima strofa (vv. 13-16) l’accettazione di una diversità e l’impossibile ‘osmosi’ con l’oggetto poetato («Noi non ci somigliamo...», v. 13); al contempo riconosce però un unico punto di comunanza, che risiede in un “insegnamento” acquisito per mezzo dell’elemento naturale.

Ode è dunque un inno rivolto alla natura, proteso verso il riconoscimento di un’entità più grande che raggiunge punte di religiosità nella strofa iniziale, in particolare nella presenza di vocativi, di ripetizioni strutturali («Abeti, / [...]/ che al sole non fiorite», vv. 1-3, «Abeti alpestri, / che non piegate [...]», vv. 5-6, «voi che vegliate [...]», v. 9) e dell’attribuzione di qualità protettrici al v. 9 («voi che vegliate in cielo e tra gli abissi»). Nella seconda strofa l’io lirico tenta d’instaurare una connessione con l’oggetto poetato («mi meraviglio ormai di salutarvi», v. 10)²²⁴, ma è l’univocità la chiave dell’intera lirica: tutte le azioni hanno origine dal poeta, ed è sempre e solo l’io lirico a cogliere l’insegnamento, il «germe» che «s’è radicato» in se

²²⁴ La volontà di comunicazione si manifesta maggiormente nella versione rielaborata, si veda il passaggio dal generico «meraviglia mi fa l’avervi avuti/ compagni» di *Abeti insensibili piante* al più eloquente «mi meraviglio ormai di salutarvi» di *Ode*.

stesso (non a caso il lessico richiama ancora una volta l'intenzione di aderire al contesto naturale). La chiusa della lirica rivela dunque l'acquisizione da parte del poeta di qualità che egli stesso identifica come appartenenti ai «compagni senza nome dell'infanzia». Il «germe di quella vostra vita» riassume in *Ode* i più espliciti versi della prima versione: «della vostra decisa solitudine, / del vivere deserto che vi tiene» (vv. 20-21), ed è grazie a questi versi, espunti dalla rielaborazione, che si comprende la tipologia di acquisizione: il poeta si riconosce affine al *modus vivendi* di un isolamento interiore, o in altre parole, alla condizione di esilio, il quale si scontra però, con il paradossale conseguimento di un radicamento, di una stabilità («in me s'è radicato ed è cresciuto», v. 16).

3.3.17 *Fine dell'estate* (18) – *Favola* (19)

Fine dell'estate, terza lirica della seconda sezione, inaugura una serie di tre poesie – assieme a *Favola* e a *Angoscia*, rispettivamente penultima e ultima della raccolta – completamente inedite prima di *SE 74*. Le tre liriche appaiono infatti nella seconda riedizione, rimanendo stabili sul piano della loro successione nell'indice e non essendo sottoposte a riscritture.²²⁵

L'ambientazione di *Fine dell'estate* stabilisce una relazione di continuità con la lirica precedente: già a partire dalla prima strofa si osservano richiami puntuali al contesto montano: si vedano il termine «abeti», v. 1 e l'aggettivazione «alpestre», al v. 2, parole chiave in *Ode* e entrambi posti in posizione sensibile a fine verso in *Fine dell'estate*; e poi «valle» al v. 6, «cascina» al v. 8, «capriolo» al v. 15.

Il titolo “fine dell'estate” richiama per opposizione stagionale la lirica *Tempo estivo* contenuta nella prima sezione della raccolta. Si rileva inoltre la ripresa a distanza di elementi inclusi in altre liriche della prima sezione: l'isotopia del vento («la tramontana», v. 1, «vento», v. 13), che con il suo effetto («soffia») richiama i primi versi della lirica *La prigionie* («E dalle stelle soffiano alle stelle/ i venti [...]»), il termine «abbrividisce» (v. 3), già presente in *Le foglie, il vento*, nella stessa posizione, al v. 3.²²⁶

La lirica si compone di quattro strofe, con una terzina e un distico posti alle relative estremità e con cinque versi in entrambe le strofe centrali. La prima strofa segnala il passaggio stagionale preannunciato dal titolo, con la manifestazione del primo freddo, che si esprime attraverso il vento da nord («La tramontana», v. 1) e nell'alterazione degli elementi naturali (cfr. «il lago alpestre/ abbrividisce [...]», vv. 2-3). Si passa, nella strofa successiva, alla descrizione degli effetti provocati dal cambiamento del clima: la presenza fisica del bestiame al

²²⁵ Si rafforza qui l'importanza dell'edizione del 1974 come spartiacque tra la concezione originaria della raccolta e un suo primo sostanziale riorientamento. Si consideri inoltre l'unica modifica apportata a *Fine dell'estate* nell'ultima edizione: al v. 4 il termine «mandria» sostituisce in *SE 13* «mandra», forma meno comune e più vicina all'etimologia, attestata nelle edizioni intermedie.

²²⁶ Questa rete di richiami a distanza contribuisce anche a uniformare le due sezioni della raccolta.

pascolo, prima quotidiana, non si verifica più («Ora la mandria/ più non si accosta a bere:», vv. 4-5), così come la manifestazione vitale, riconoscibile nell'espressione sonora degli esseri viventi («si spensero [...] / urla di cani, grida di uomini», vv. 6-7). I vv. 6-8 racchiudono l'antinomia rumore-silenzio, l'espressione del rumore posto nel verso centrale («urla di cani, grida di uomini», v.7), racchiuso entro i limiti del silenzio, al v. 6 («si spensero inghiottite dalla valle») e al v. 8 («e qui sta muta la cascina»)²²⁷.

Il punto di svolta della lirica è segnato dal «ma» avversativo ad apertura della terza strofa (v. 9), che pone una suddivisione oppositiva in due sezioni. Tra le due parti di *Fine dell'estate* sussiste il contrasto tra una progressione di manifestazione → dissolvenza, che si esprime dallo spegnersi dei suoni (vv. 6-8) – con la personificazione della valle («inghiottite», v.6) ad assorbire le ultime tracce di sonorità rimaste – e la presenza, che è possibile intendere anche come forma di resistenza, del «mulinello che [...] / fu posto a farsi segno e anima del vento» (vv. 12-13). La presenza del segnale, anch'esso personificato (cfr. «anima»), stabilisce un ulteriore contrasto con la dissolvenza, nel distico finale, dell'immagine del «capriolo» che «si rinselva», e tra un movimento di accelerazione («Ma ronza/ ronza più forte», vv. 9-10) e un rallentamento dato dall'avverbio «adagio» (v. 15), in chiusura di verso e della lirica.

La dialettica temporale è resa visibile in questa lirica, oltre che dalle presenze avverbiali in posizione d'inizio strofa (cfr. «Ora», v. 4, «Oggi», v. 14), dall'alternanza del presente e del passato remoto nei predicati verbali (si vedano ad esempio i vv. 4-6: «Ora la mandria/ più *non si accosta* a bere: *si spensero* inghiottite dalla valle»²²⁸), e dalle locuzioni che segnano un trapasso temporale («più non», v. 5; «col volgere dei mesi», v. 11; «un giorno», v. 12). Inoltre vi sono segni che inequivocabilmente rimandano all'avvicinarsi di una condizione già vissuta, a un ciclo che continua a compiersi: si veda nell'ultimo verso la ricorsività del nesso /RI/ («Il capRIolo, e si RInselva adagio», v. 15), già segnalatore della tematica del 'ritorno' nelle prime liriche della raccolta e in alcuni titoli. Da notare anche la presenza di un elemento spaziale definito: «qui», al v. 8 (e pressapoco a metà lirica), che chiude con tono lapidario la prima parte della poesia, e che rende inoltre ancora più forte il contrasto dato dall'inizio avversativo («ma ronza», v. 9) della strofa successiva.

²²⁷ Si tratta di una struttura già rilevata nell'analisi della lirica *Tempo estivo*, come si ricorderà in quel caso l'opposizione era contenuta nei vv. 2-3 (cfr. cap. 3.3.2, pp. 66-69).

²²⁸ Sottolineature mie.

3.3.18 *Favola* (19) – *Angoscia* (20)

A partire dalla seconda edizione di *SE*, la lirica *Favola* si situa in penultima posizione, e si compone di otto versi compresi entro un'unica strofa. Il metro è variabile, ma si osserva comunque una tendenza all'estensione degli stessi nella progressione della poesia: i primi tre versi si compongono di senario-ternario-senario, mentre a partire dal v. 4 si ha una serie di tre settenari, alternati da un novenario al v. 6, e da un endecasillabo all'ultimo verso (v. 8). La suddivisione in due parti di *Favola* (vv. 1-3; vv. 4-8) si giustifica anche dal tratto d'intertestualità pascoliana – già evidenziato da Gianni A. Papini – il quale riconosce nei primi tre versi della lirica fasaniana un richiamo al celebre «di foglie un cader fragile» (*Novembre*, v. 11).²²⁹

La progressione sul piano strutturale coincide anche con un effetto d'intensificazione a livello sintattico, che si accentua per la presenza dell'anafora della congiunzione *e* ai vv. 4 («e crescere sul suolo»), 6 («e quindi il vento udii venire»), 8 («e presto anche la terra si spogliava...»), e sul piano lessicale dalla concentrazione dei verbi impersonali («[...] cadere/ e cre-
scere sul suolo/ a chiamare [...]»), vv. 3-5) e dalla ripetizione a breve distanza del termine *vento* («a chiamare il vento/ e quindi il vento udii venire», vv. 5-6).²³⁰ L'effetto complessivo è quello di un movimento – in accelerazione – che segna l'avvicinamento «impetuoso» del vento, il quale è indicatore del passaggio stagionale, come nella lirica precedente.

La focalizzazione della lirica poggia su un racconto-descrizione fatto in prima persona, infatti la poesia si apre con il pronome “io” (v. 1). L'io lirico si ritrova in contrasto con la natura: si veda ad esempio il differimento dei piani temporali, con il passato remoto associato alla prima persona, e il presente utilizzato per ciò che coinvolge l'azione dell'elemento naturale. Il titolo “favola” esplica, nel suo significato, il tipo di testo della lirica, ossia quello di «breve narrazione perlopiù in versi» (*Treccani*). Il verbo al passato remoto, posto all'inizio della poesia («Io vidi», v. 1), rimanda inoltre alla tipica formula di apertura dei racconti. Il termine

²²⁹ Gianni A. Papini, «*Allo stremo del tempio*», op. cit., p. 21.

²³⁰ Sottolineature mie per tutto il paragrafo.

favola nella sua accezione antica si lega poi soprattutto a intenti moralizzanti, i quali solitamente si situano nelle parti conclusive della composizione.²³¹ La lirica fasaniana è narrativa, ma la chiusa rivela una sospensione del discorso poetico («...», v. 8), la quale lascia intuire allusivamente a un seguito. In questa prospettiva il contenuto di *Favola* si può leggere con un'orientazione profetica, in quanto prepara le basi dell'atmosfera apocalittica della lirica finale.

Il movimento discendente si manifesta nella poesia di chiusura, *Angoscia*, ricollegandosi al medesimo moto presente nella lirica precedente. Il titolo “Angoscia” esprime un sentimento umano negativo, che si può riconoscere come un'estremizzazione di sensazioni di paura, già riscontrata nella lirica *Deserto*, e di oppressione, in questo caso si ricordi l'atmosfera che caratterizzava *La prigioniera*. Pertanto l'angoscia rappresenta forse l'ultima sensazione umana che è possibile provare prima dell'imminente fine annunciata nella lirica. In quest'ultima si osservano elementi già ricorrenti in altre poesie di *SE*: si veda la presenza delle tematiche cosmica («stelle») e bellica («sanguina», «falce», «guerra»²³²), annessa a una componente di violenza, attuata per mezzo dell'azione del vento (cfr. i verbi «bruca», «spazza»). Sul piano lessicale i legami con le altre liriche si rilevano nei termini «alberi», «abissi» e «case» (termine che chiude *Tempo estivo*). Il sintagma «il loro passo» (v. 8) riconduce alla poesia *Mi chiamerò un giorno*, di *SE* 45. Inoltre l'ambiente notturno («è una notte», v. 4) coincide ancora con la predisposizione a un momento cosiddetto profetico: si ricordi che già in *Tempo estivo* e in *La Piramide* si manifestava un “risveglio dei morti”.

Il nesso /RI/, in «risveglia» al v. 7, è termine chiave soprattutto nelle prime poesie della raccolta, ma in *Angoscia* acquisisce un'impronta antitetica e mortale («risveglia i morti»). Il piano fonico riflette inoltre la tragicità dell'atmosfera, con le allitterazioni della /r/ e della /t/, le quali s'insinuano in quasi tutti i versi della poesia: (cfr. in particolare il v. 2: «a ToRme sulle Rupi», il v. 7: «Risveglia i moRTi», e i sintagmi noTTe di gueRRa», al v.4, «bRuca gli albeRi, al v. 5 e «la TeRRA dalle Tombe», al v. 6).

Analogamente ad altre liriche studiate in precedenza, si riscontrano le personificazioni degli elementi naturali: si veda «la falce d'oro» che «sanguina», «il vento» che «bruca gli albe-

²³¹ «Essenziale è che essa racchiuda una verità morale o un insegnamento di saggezza pratica e che vi agiscano (a volta insieme a uomini e dei) animali o esseri inanimati, sempre per tipizzazioni e quasi stilizzazioni di virtù e di vizi umani.» (*Favola* in *Enciclopedia Treccani online*; <http://www.treccani.it/enciclopedia/favola/>; consultato il 16.07.2017).

²³² In rima interna a «terra», al v. 6.

ri». Nella prima parte di *Angoscia* (vv. 1-5), la ricorsività della vocale /u/, unita alle allitterazioni appena indicate, acutizza ancora di più il contesto lugubre della lirica.

Vale ancora la pena soffermarsi sulla «falce d'oro» (v. 3), che per similitudine figurativa riconduce alla luna (cfr. Pascoli: «Ecco la falce d'oro all'orizzonte:/ due nere guglie a man mano dipinge, / indi non so che candido [...]»,vv. 9-11)²³³. Il termine *falce* ha però anche valenza di «attributo del Tempo o della Morte, di morbo letale, di feroce carneficina»²³⁴, e con questa connotazione s'inserisce dunque opportunamente nel contesto apocalittico della lirica.

Angoscia chiude dunque quello che pare essere stato un percorso fatto di tentativi di salvezza, ma che conduce inesorabilmente all'annullamento di un mondo. In questa prospettiva si veda l'affinità con gli *Ossi di seppia*, che emerge dall'analisi realizzata dallo stesso Fasani:

Vertigine dunque, rovina e, per ultimo, dileguamento. Il nulla è la nuova realtà, forse ancora più spaventosa della troppo certa presenza delle cose. [...] Oltre l'ora meridiana l'unico altro supremo avvenimento che forse ci salva è, come si è già detto, lo squasso improvviso, il turbine e la tempesta. [...] Ma la vera tempesta è quella che sovverte tutto, che scardina e fa precipitare il mondo.²³⁵

²³³ Giovanni Pascoli, *Paese notturno*, in Id. *Myricae*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, BUR, 2013 (1981) (1891), p. 292.

²³⁴ *Falce* in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, op. cit., Vol. V, p. 582-583.

²³⁵ Remo Fasani, *Mondo e arte in "Ossi di seppia"*, in «Giornale del Popolo», 4 aprile 1945.

CONCLUSIONI

Le rielaborazioni strutturali e variantistiche più importanti di *SE* avvengono essenzialmente tra la prima edizione (*SE 45*) e la seconda (*SE 74*), mentre con il passaggio all'ultima edizione le modifiche attuate dal poeta si orientano piuttosto verso un perfezionamento e un affinamento di forme e contenuti preesistenti. In linea generale, le riscritture sui testi di *SE* si attuano nel senso di una poesia meno immediata: la parola in *SE 13* diventa strumento consapevole, portatrice d'immagini e di senso più ambigui, e per questo latore di un significato che può essere ricercato inseguendo delimitazioni più estese:

Le distanze tra *Senso dell'esilio* del 1945 e *Senso dell'esilio* del 2008 (2013, nda) sono effettive, in termini stilistici, lessicali, metrici, e si possono notare soprattutto confrontando la sorte di alcuni testi poetici che sono stati dall'autore mantenuti ma profondamente elaborati; d'altra parte, si ha l'impressione che tali distanze traducano la dinamica di una fedeltà interiore al proprio deciso intento di dare giusta voce ad ogni verso lungo il tempo, pur rispettandone, in un modo misterioso e sfuggente ma insieme udibile, la nascita.

Per le quindici poesie che 'restano', dal 1945 al 2008 (2013, nda), si potrebbe parlare di una permanenza dell'origine, che proprio il mutamento ricorda e rinnova.²³⁶

Il processo di riscrittura di *SE* non tradisce dunque la prima esperienza poetica di Fasani, il poeta ne rimane anzi profondamente ancorato, sebbene alcuni riorientamenti di senso rappresentino una presa di distanza dall'edizione degli anni Quaranta. Come ha notato ancora Maria Pertile «la raccolta del 2008 [2013, nda] è molto più vicina a quella del 1945 di quanto non lo siano le due fasi intermedie, quasi ad asseverare il lungo viaggio che si deve fare perché, cambiando, tutto rimanga com'è, o meglio a indicare com'è frastagliata la strada di una fedeltà a quanto di volta in volta si è incarnato nel tempo di una vita e di un pensiero».²³⁷

²³⁶ Maria Pertile, «*Ingari giorni e che nessuno ha visto*», op. cit., p. 49.

²³⁷ Ibid.

Queste considerazioni si legano alla dialettica della temporalità, la quale predomina nel retroscena dell'intera raccolta – forse addirittura più di quanto non sia già stato detto –. È bene sottolineare la centralità che assume questa tematica anche per lo spazio sempre più rilevante che acquisterà nella successiva esperienza poetica dell'autore: gli anni Settanta, periodo della prima riedizione di *SE*, coincidono anche con la cosiddetta “seconda stagione poetica” di Fasani, che tipicamente si riconosce in una poesia più impegnata civilmente, in particolare con una sensibilità votata alla tutela della natura. D'altra parte non si dimentichi la *Nota* dell'autore alla seconda edizione, che porta a considerare come Fasani, nel costante lavoro di rielaborazione di *SE*, ricerchi «l'equilibrio o meglio l'osmosi tra il passato e il presente». Un'osmosi che si ravvisa prendendo in considerazione l'intero macrotesto e comparandolo nelle diverse edizioni. La suddivisione in due sezioni operata con il passaggio a *SE 74* può considerarsi la base per comprendere quanto il poeta afferma nella sua *Nota*: le liriche della prima sezione sono frutto di una selezione dei testi di *SE 45*, mentre la seconda si compone principalmente di poesie riprese e riscritte da precedenti pubblicazioni in rivista e da elaborazioni totalmente inedite: una parte iniziale dunque, a richiamare l'esperienza poetica di un «passato», una seconda a rinnovare la stessa attualizzandola in un inedito «presente». Si consideri inoltre l'esplicitazione della temporalità presente, con la frequenza di avverbi temporali riscontrati in *Ode* e in *Fine dell'estate* («oggi», v. 12, *Ode*; «Ora», v. 4, «Oggi», v.14, *Fine dell'estate*), al contrario una temporalità più sottaciuta nella sezione I (cfr. la ricorsività del nesso /OR/).

Ma al di là della distinzione in due unità temporali, le quali potrebbero in effetti essere associate con una qualifica di «equilibrio», i testi della seconda parte richiamano, in alcuni passaggi, elementi di *SE 45* – diversi dalle isotopie – che restituiscono alle due sezioni della raccolta una coesione ancora più profonda: si vedano i toni sostenuti e vocativi di *Ode*, che riconducono alla lirica *Alte stelle*, così come riemerge nella stessa *Ode* la tematica dell'infanzia «vissuta nelle pinete» di *Ricordo*, nel verso «compagni senza nome dell'infanzia», attualizzata però nel «e un poco d'oggi ancora», e ancora: il trapasso stagionale estate → autunno in *Fine dell'estate* coincide con il contenuto delle ultime liriche della prima sezione (cfr. *Le foglie, il vento, Notizia*), i richiami sonori, in *Fine dell'estate* («si spensero inghiottite dalla valle/ urla di cani, grida di uomini», vv. 6-7) sono i medesimi dispersi in un'eco in *Ricordo* («si leva interminabile un latrato/ e uno sparo si perde in lontananze», vv. 3-4) ma perfettamente corrispondenti, la dimensione onirica comune a *Forse la guerra* e a *Nel presagio*, i diversi rimandi lessicali e sintagmatici rilevati in *Angoscia*. L'insieme di questi elementi contribuisce

a creare un vincolo ancora più solido su tutti i piani di analisi, e a determinarne dunque la cosiddetta «osmosi», una compenetrazione tra «il passato e il presente».

L'indagine dei testi ha fatto emergere tratti d'intertestualità, in particolare si è visto come l'influenza dantesca s'insinui in dimensioni oniriche e metafisiche (cfr. le analisi di *Nel presagio* e di *Forse la guerra*), e quindi nei luoghi più lontani dall'esperienza concreta di esilio. Nella *Commedia* questa specificità si può associare anche al tema profetico, come si è visto fortemente presente anche nelle liriche fasaniane.²³⁸

L'approccio di tipo connotativo, che poggia sulla captazione e l'interpretazione dei minimi movimenti del creato si rileva anche come traccia dell'influenza pascoliana, la quale si configura, in tutte le edizioni di *SE*, nella tematica cosmica e in quella della ricerca del "nido". La poetica fasaniana è dunque debitrice di quell'"aura" pascoliana di fede e di speranza che attraversa l'intera raccolta:

Così al trionfo della morte [...] si contrappone una ripresa della vita, che non ha altra motivazione se non la speranza, la volontà di non morire dell'uomo, che trova alla fine l'unica possibilità nella persistenza del proprio essere individuale attraverso gli affetti [...].²³⁹

Ma l'aspirazione di salvezza nel poeta è smussata a partire dalla seconda edizione, quando l'attenzione si sposta verso la ricerca di una poesia più personale e propria alla sua esperienza di uomo, verso l'appropriazione di un simbolismo che non dimentica (e come potrebbe) l'insegnamento degli autori esemplari, ma che al contempo s'interiorizza e diventa strumento più consapevole. Nella prima edizione di *SE*, l'accento è invece posto, similmente al *Porto sepolto*, sul «nomade senza patria ma salvato dal canto a differenza dell'amico suicida»²⁴⁰, sul vissuto personale dell'io lirico, e sulla progressiva presa di coscienza di una condizione umana.

Punti di contatto con Montale si sono rilevati nelle liriche di *Finisterre*: le poetiche dei due autori si legano soprattutto dalla metafora del vento (cfr. la «bufera» montaliana), elemento insieme annunciatore ed emblema della guerra, che accentua in *SE* il piano interpretativo della

²³⁸ Francesco Tateo, *Sogno* in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, voce consultata in rete il 15.07.2017: http://www.treccani.it/enciclopedia/sogno_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

²³⁹ Mario Pazzaglia, *Pascoli*, op. cit., p. 213.

²⁴⁰ Daniela Baroncini, *Ungaretti*, op. cit., p. 18.

tematica bellica, segnatamente con l'aggiunta di *Angoscia* nel 1974, e di *Forse la guerra* nell'ultima edizione.

Anche se non è stato possibile accordare più ampio spazio ad altri tratti tipicamente montaliani presenti in *SE* – si pensa in particolare ai punti di contatto lessicali e tematici già di *Ossi di seppia*²⁴¹ – si può comunque affermare che la predisposizione alla manifestazione di eventi in concomitanza di uno specifico momento del giorno, fenomeno rilevato in diverse liriche di *SE*, risente anche dell'influenza del primo Montale, come si apprende dall'affinità delle considerazioni del Fasani saggista:

Nasce questo miracolo nei momenti di vacuità assoluta, quando l'uomo perde un istante la coscienza della sua stessa condanna. Dal delirio dell'immobilità allora può sorgere il delirio opposto: lo sfacelo, il turbine o la vertigine. Nel mondo di Montale c'è, possibilità di scampo o di annullamento totale, questa vicinanza di estremi. Nell'ora meridiana, quando il palpito della vita sembra più possente, il poeta avverte invece il processo della distruzione, lo sgretolarsi del mondo, lo svanire delle forme nello eccesso di luce.²⁴²

Vi è anche in Fasani «l'immobilità» nel momento dell'evento, che non coincide però con «l'ora meridiana» di Montale, bensì con il suo opposto, ossia l'ambiente notturno; così l'annuncio della distruzione è affidato al presente più buio, ma paradossalmente rivelatore di un'auspicata salvezza.

Franco Pool asserisce che «il Fasani più maturo ha saputo trasformare la solitudine del suo esilio in segno d'elezione, come un messaggio arcano»²⁴³. La forte presenza dell'io lirico nella prima edizione viene in effetti smorzato nelle seguenti rielaborazioni della raccolta, concentrandosi sempre più sul rapporto tra uomo e natura. Lo stile di Fasani comprende sempre il tentativo di dialogo tra l'essere umano – che può essere interpretato in quanto singolo, ma anche in quanto collettività – e lo spazio esterno, in particolare con il mondo naturale. Il risultato al quale approda, già nella sua prima raccolta, è quello di un realismo del tutto personale,

²⁴¹ In quegli anni la prima raccolta montaliana è d'altronde stata oggetto di studio da parte di Fasani, nel 1945 (*Mondo e arte negli "Ossi di seppia"*, in «Giornale de Popolo», 4 aprile) e nel 1947 (*Significato degli Ossi di seppia*, in «Trivium», V, 2, pp. 105-114).

²⁴² Remo Fasani, *Mondo e arte in "Ossi di seppia"*, op. cit., 1945.

²⁴³ Franco Pool, *Per gli ottantacinque anni di Remo Fasani*, op. cit., p.93.

di un'indagine del razionale che contempla però anche la captazione e l'interpretazione dei segnali minimi su tutti i piani dell'esistenza:

Nel lungo arco della lirica di Fasani, si compie e si perfeziona quello che potremmo definire un realismo sapienziale, cioè un sempre più acuminato dialogo del poeta con la realtà, in tutte le sue manifestazioni, attraverso il suo cuore-pensiero che è diventato, lungo i decenni, un dare misura di parola esatta al proprio stare al mondo; una parola poetica che oggi risuona, appunto, anche come espressione di una sapienza materiale e metafisica che attrae e provoca l'intelligenza.²⁴⁴

D'altronde Giacinto Spagnoletti, nella sua *Prefazione* all'antologia del 1987, individuava una costante nella poetica fasaniana, ossia che

[...] l'intera raccolta [*Le Poesie 1941-1986*, nda] è pervasa dallo stupore di dover rischiare tutto stando dietro alle apparenze, alle convinzioni, alle frasi fatte, ai luoghi comuni. Una conclusione che non avrebbe potuto essere diversa rifacendosi alle origini di questa poesia, al suo culto della natura e della verità delle cose. Ci sono esempi, nei primi venti anni del lavoro di Fasani, che andrebbero considerati quali estremi slanci di devozione al miracolo, ogni volta rinnovato, di stare su questa terra. E citerei innanzitutto: «Ricordo», «Città», «Il tetto», «Eco del monte», «Fine d'anno», «Primo sonno», «Attesa», «Sera di giugno».²⁴⁵

SE s'inserisce dunque, come già osservato nel corso di questo lavoro, in quei «primi venti anni» (arrivando almeno fino a *Un altro segno*, 1965) della produzione poetica dell'autore grigionese, i quali costituiscono le «origini» di una poesia che, riprendendo le parole di Spagnoletti, «rimarrà fedele a se stessa» anche negli anni a venire, in particolare nel «suo culto della natura e della verità delle cose». Una poesia nata in un periodo di derive dispotiche, che ha saputo rinnovarsi nel corso del tempo, trovando sempre un punto di contatto con il presente e a volte offrendo una riflessione alternativa, una possibilità di fuga dalla realtà di un esilio.

²⁴⁴ Maria Pertile, «*Ignari giorni che nessuno ha visto*», op. cit., p. 56.

²⁴⁵ Giacinto Spagnoletti, *Prefazione*, in Remo Fasani, *Le Poesie 1941-1986*, Bellinzona, Casagrande, 1974, p. 10.

BIBLIOGRAFIA²⁴⁶

Edizioni e apparizioni in rivista di *Senso dell'esilio*

- 1945 *Senso dell'esilio (1944-45)*, in «Quaderni grigionitaliani», XV, 1, pp. 7-18.
- 1945 *Senso dell'esilio*, introduzione di Dino Giovanoli, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo.
- 1974 *Senso dell'esilio. Orme del vivere. Un altro segno*, Lugano, Pantarei, pp. 8-28.
- 1987 *Le Poesie: 1941-1986*, prefazione di Giacinto Spagnoletti, Bellinzona, Casagrande, pp. 7-38.
- 2013 *Le Poesie: 1941-2011*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, pp. 9-19.

Poesie del primo tempo (1940-1944) non comprese in volume

- 1940 *La lavina*, in «Quaderni grigionitaliani», IX, 3, pp. 540-541.
- 1941 *Ultimo canto* (dal tedesco di Salis-Seewis), in «Quaderni grigionitaliani», X, 3, p. 224.
- 1941 *Momento creativo. Aprile*, in «Quaderni grigionitaliani», XI,1 p. 65.
- 1942 *Due novembre 1941*, in «Quaderni grigionitaliani», XI, 2, p. 98.
- 1942 *O tu. Io voglio dir. Piccola gioia*, in «Quaderni grigionitaliani», XI, 4, p. 317.
- 1942 *Canta una madre. Non disperare mai. Anima*, in «Quaderni grigionitaliani», XII, 1, p. 2.
- 1943 *Il melo abbattuto. Inverno*, in «Quaderni grigionitaliani», XIII, 1, p. 67.
- 1944 *Lungolago. Abeti insensibili piante. Un paesaggio squallido di luna*, in «Quaderni grigionitaliani», XIII, 2, pp. 131-132.

²⁴⁶ Bibliografia specifica per la raccolta *Senso dell'esilio*.

Recensioni

- 1945 Felice Menghini, *È uscito il terzo volume*, in «Il Grigione Italiano», 19 dicembre.
- 1946 Felice Menghini, *Il libro del signor Remo Fasani*, in «Il Grigione Italiano», 6 febbraio.
- 1946 Felice Menghini, *Poesie di Remo Fasani*, in «Giornale del Popolo», 20 febbraio.
- 1946 Gianfranco Quinzani, «*Senso dell'esilio*» di Remo Fasani, in «La Via», I, 3-4.

Articoli apparsi su quotidiani

- 2005 Manuela Camponovo, «*L'ora d'oro*» di Menghini: la poesia che nasce in esilio, in «Giornale del Popolo», 22 ottobre.
- 2011 Maria Pertile, *Fasani e il senso dell'esilio, un omaggio ormai postumo*, in «Giornale del Popolo», 1° ottobre.

Studi e articoli di Remo Fasani (1943-1947)

- 1943 *Abitudini di Mesocco*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», pp. 73-74.
- 1944 *Lampi all'orizzonte*, in «Almanacco del Grigioni Italiano», pp. 82-83.
- 1945 *Mondo e arte negli "Ossi di seppia"*, in «Giornale de Popolo», 4 aprile.
- 1947 *Significato degli Ossi di seppia*, in «Trivium», V, 2, pp. 105-114.

Critica – Studi sull'opera di Remo Fasani

- 1945 Dino Giovanoli, *Introduzione*, in Remo Fasani, *Senso dell'esilio*, Poschiavo, Edizioni di Poschiavo, pp. 9-14.
- 1945 Felice Menghini, *La conferenza petrarchesca di R. Fasani*, in «Il Grigione Italiano», 6 giugno.
- 1952 Piero Chiara, *La poesia e le traduzioni da Hölderlin di Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», XXI, 4, pp. 241-252.

- 1968 Giorgio Luzzi, *Poeti viventi nel Grigioni Italiano e in Valtellina*, Poschiavo, Tip. Menghini.
- 1974 Giacino Spagnoletti, *Prefazione*, in Remo Fasani, *Le Poesie 1941-1986*, Bellinzona, Casagrande.
- 1984 Gianni A. Papini, *Allo stremo del tempio: una lettura della poesia di Remo Fasani*, in «Etudes de Lettres. Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne», 4, p. 17-24.
- 1989 Nicola Marcone, *La natura: poesia ed ecologia nell'opera poetica di Remo Fasani*, in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), a cura di Antonio Stäuble, Bellinzona, Casagrande, pp. 106-116.
- 1993 Giorgio Luzzi, *La cultura del limes nell'opera in versi di Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», 62, pp. 215-229.
- 1997 Giovanni Bonalumi, *Remo Fasani*, in Renato Martinoni, Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò, pp. 211-217.
- 2002 Tamara del Dosso Vanari, «*La voce dei poeti.*» *intervista a Remo Fasani*, in «Quaderni grigionitaliani», LXXI, 3, pp. 120-124.
- 2003 Andrea Paganini, *Paesaggio e poesia nelle liriche di Remo Fasani*, in «Quarto», 18, pp. 75-82.
- 2005 Andrea Paganini, *Un incontro con Remo Fasani, uomo, poeta, studioso di Dante*, in Aino Paasonen e Andrea Paganini, *Remo Fasani, Montanaro, poeta, studioso di Dante*, Ravenna, Longo.
- 2006 Andrea Paganini, *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, in Id., *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, Locarno, Dadò, pp. 167- 189.
- 2010 Alberto Roncaccia, *Fasani, il "segno del pensiero"*, in Id., *Il luogo delle Muse. Saggi di letteratura contemporanea*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, pp. 41-47.
- 2011 Maria Pertile, «*Ignari giorni e che nessuno ha visto.*» *Rileggendo Senso dell'esilio (1945) di Remo Fasani*, in *Remo Fasani: il senso della vita*, in «Bloc Notes», 61, Bellinzona, pp. 45-57.
- 2013 Maria Pertile, *Sull'edizione di tutte le poesie di Remo Fasani*, in «Versants», 60, pp. 81-89.

Critica – Studi sulle poetiche del Novecento

- 1975 Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi.
- 1981 *Dal Simbolismo al Déco: antologia poetica cronologicamente disposta*, a cura di Glauco Viazzi, Torino, Einaudi.
- 1983 Antonio Pietropaoli, *Le strutture della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- 1985 Mario Costanzo, *Sugli universali metrici*, in Id., *Discorso quotidiano, prosa, poesia*, Roma, Bulzoni.
- 1990 Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, a cura di Lucio Vetri, Venezia, Marsilio Editori.
- 1993 Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino.
- 2001 Gilberto Isella, *Per soglie e frontiere: la scrittura poetica e il richiamo dell'oltre*, in *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Roma, Carocci.
- 2001 Sergio Pautasso, *La frontiera inesistente*, in *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Roma, Carocci.
- 2006 Niccolò Scaffai, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo 1», 2006, pp. 75-98.
- 2014 Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, pp. 403-452.

Critica – Studi formali

- 1967 Gerard Genot, *Strutture narrative nella poesia lirica*, «Paragone», XVIII, 212, pp. 35-52.
- 1975 Marco Santagata, *Connessioni intertestuali nel canzoniere del Petrarca*, «Strumenti critici», IX (1975), 26, pp. 35-75 (poi in Id., *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1989 (1979)).

- 1979 Silvia Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, «Strumenti critici», XIII (1979), 39-40, pp. 265-300.
- 1976 Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, pp. 145-46.
- 1983 Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo.
- 1984 Enrico Testa, *Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico*, in *Linguistica testuale*, a cura di Lorenzo Coveri, Roma, Bulzoni, pp. 131-52.
- 2000 Lisa Bisogno, *Enigma e regola. La testualità nella poesia del Novecento*, Verona, An-terem.
- 2001 Pier Vincenzo Mengaldo, *Attraverso il macrotesto*, in Id., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, pp. 69-77.
- 2003 Enrico Testa, *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, pp. 97-119.
- 2005 Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 65-71.
- 2005 Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Storia e retorica del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.

Critica – Studi sul fonosimbolismo

- 1982 Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Le ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo.
- 1988 Fernando Dogana, *Suono e senso: fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Milano, F. Angeli.
- 1990 Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri*, Torino, Einaudi.
- 2011 Giovanna Marotta, *Onomatopée e fonosimbolismo*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma, Treccani, consultata in rete il 26.04.2017 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/onomatopée-e-fonosimbolismo_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/onomatopée-e-fonosimbolismo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)).
- 2016 Luca Nobile, Edoardo Lombardi, *Onomatopée e fonosimbolismo*, Roma, Carocci.

Critica – Altri studi utilizzati

- 1976 Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti.
- 1992 Mario Luzi, *L'esilio, Dante, la poesia*, in Id., *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, pp. 33-57.
- 1993 Francesco Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, Roma, Lithos editrice.
- 2002 Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, (2016).
- 2011 Massimo Castoldi, *Pascoli*, Bologna, il Mulino.
- 2012 Emerico Giachery, *Ungaretti e il mito*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

Critica – Mémoires

- 1991 Francesca Negroni, *La sfida della vacuità: il tema del nulla e del vuoto nell'opera poetica di Remo Fasani*, Dir. Antonio Stäuble, Université de Lausanne (pubblicato in «Cenobio»).
- 2015 Lara Steiner, *I poemetti civili di Remo Fasani. Pian San Giacomo [1983] e Na in scendra: Andare in cenere [2007]*, Dir. Alberto Roncaccia, Université de Lausanne (UNIL).

Altre opere consultate

- 1823 Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli Editore, (2014).
- 1883 Giosuè Carducci, *Poesie*, a cura di William Spaggiari, Milano, Feltrinelli, (2007).
- 1891 Giovanni Pascoli, *Myricae*, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, BUR, (2013) (1981).
- 1904 Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, (1980).
- 1925 Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Collana Lo Specchio, Milano, Mondadori, (1977).
- 1942 Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, Milano, Mondadori.

- 1943 Eugenio Montale, *Finisterre. Versi del 1940-42*, Lugano, Quaderni della collana di Lugano.
- 1943 Luciano Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia italiana contemporanea*, Milano, Hoepli.
- 1956 Eugenio Montale, *La Bufera e altro*, in Id. *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, (1980-81).
- 1969 Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, (1970).

Strumenti

- 1929 Giovanni Treccani, Giovanni Gentile, *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, (consultazione online: <http://www.treccani.it/>).
- 1961 Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*, Torino, UTET.
- 1970 Giorgio Petrocchi, Umberto Bosco, *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- 1991 Giulio Ferroni, *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, tomo IV, Milano, Einaudi scuola.
- 1993 Eugenio Picchi, *Letteratura Italiana Zanichelli (LIZ)*, Bologna, Zanichelli.
- 1995 Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli.
- 1999 Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso (GRADIT)*, Torino, UTET (2007).
- 2006 Corinne Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti Editore, (2016).

Schede sull'autore

- 1990 Remo Fasani, «*La mia esperienza poetica*», in *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio (1969-1989)*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Quaderni italo-svizzeri, Lausanne, pp. 27-41.
- 1991 Giovanni Bonalumi, *Scheda su Remo Fasani*, in «L'Almanacco», n.10, Bellinzona, pp. 37-39.

- 1996 *Remo Fasani nel Dizionario universale delle letterature*, in «Quaderni grigionitaliani», LXV, 4, p. 415.
- 1998 «Remo Fasani», in *Scrittori del Grigioni Italiano. Antologia letteraria*, a cura di Antonio e Michèle Stauble, Pro Grigioni Italiano, Locarno, Armando Dadò editore, pp. 244-245.
- 2014 Andrea Paganini, *Remo Fasani*, in *La poesia della svizzera italiana*, a cura di Gian Paolo Giudicetti, Costantino Maeder, Poschiavo, L'ora d'oro, pp. 145-162.

– Schede biografiche multimediali

Bibliomedia	http://www.bibliomedia.ch/it/autoren/Fasani_Remo/357.html , consultato il 03.01.2017
Dizionario storico della Svizzera	http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I23264.php , consultato il 2.11.2016.
Viceversa letteratura	http://www.viceversaletteratura.ch/author/1213 , consultato il 12.01.2017.

Fonti – Multimediali

- 2009 Massimo Zenari, *Dall'idillio alla storia: incontro con Remo Fasani*, RSI Rete Due, 16 ottobre.²⁴⁷

Fonti – Dattiloscritti preparatori²⁴⁸

- 2004
- 2005
- 2008
- 2011

²⁴⁷ Trascrizione curata da Lara Steiner, op. cit., pp. IX-XIV.

²⁴⁸ Ricostituiti da Lara Steiner, op. cit., 2015.

Fonti – Scambi epistolari²⁴⁹

Lettere di Fasani a Zandralli:

22 marzo 1943, 14 aprile 1944, 24 giugno 1944, 1° novembre 1944, 15 dicembre 1944

Lettere di Fasani a Menghini:

2 luglio 1945, 18 ottobre 1945, 4 novembre 1945, 20 novembre 1945, 4 gennaio 1946,
21 febbraio 1946

Web – pagine istituzionali

Pro Grigioni Italiano www.pgi.ch

²⁴⁹ Citati da Andrea Paganini in *Senso dell'esilio: l'opera prima di Remo Fasani*, op. cit., pp. 167- 189.

RINGRAZIAMENTI

Ai miei genitori, ai miei fratelli, ai miei nonni, e a tutta la mia famiglia, ticinese e romanda: per il loro sostegno incondizionato, grazie di cuore.

Un sentito ringraziamento al mio direttore di *mémoire*, Alberto Roncaccia, il quale ha saputo infondermi la serenità necessaria per affrontare questo lavoro, consigliandomi e orientandomi durante tutto il percorso.

Per la forza straordinaria che mi ha trasmesso, portandomi a credere nelle mie capacità, sono grata a Renato.

A Enea Pezzini, per i preziosi suggerimenti in corso d'opera e per lo scambio sempre costruttivo.

Ai professori della Sezione d'italiano, i quali mi hanno trasmesso, in tempi e modi diversi, la comune passione per il gusto del *bello*.

APPENDICE

- a) Indici della vicenda editoriale
- b) Trascrizione delle liriche del primo tempo (1940-1944) non comprese in volume:

1940	<i>La lavina</i>
1941	<i>Ultimo canto</i> (dal tedesco di Salis-Seewis) <i>Momento creativo</i> <i>Aprile</i>
1942	<i>Due novembre 1941</i> <i>O tu</i> <i>Io voglio dir</i> <i>Piccola gioia</i> <i>Canta una madre</i> <i>Non disperare mai</i> <i>Anima</i>
1943	<i>Il melo abbattuto</i> <i>Inverno</i>
1944	<i>Lungolago</i> <i>Abeti insensibili piante</i> <i>Un paesaggio squallido di luna</i>

a) Indici della vicenda editoriale

	SE 45		SE 74		SE 87		SE 13
posiz.			I		I		I
1	Iniziale	-	-	-	-	-	-
2	Stella filante	1	Attimo	1	Attimo	1	Stella filante...
3	Ritorni	2	Ritorno della primavera	2	Ritorno della primavera	2	Ritorno della primavera
4	Esulta l'anima della terra	3	Tempo estivo	3	Tempo estivo	3	Tempo estivo
5	Torneranno forse	-	-	-	-	4	Ritorneranno forse
6	Mi chiamerò un giorno	-	-	-	-	-	-
7	Si desta allora	4	Ricordo	4	Ricordo	5	Ricordo
8	Presagio di vento	5	Sera alpestre	5	Sera alpestre	6	Sera alpestre
9	Umano	-	-	-	-	-	-
10	Non cede il cuore ²⁵⁰	-	-	-	-	-	-
11	Esule amico	6	Amico morto... ²⁵¹	-	-	-	-
12	Partenze	-	-	-	-	-	-
13	La prigionie	7	La prigionie	6	La prigionie	7	La prigionie
14	Alte stelle	-	-	7	Alte stelle	8	Alte stelle
15	Città	8	Città	8	Città	9	Città
16	Deserto	9	Deserto	9	Deserto	11	Deserto
17	La piramide	-	-	-	-	10	La Piramide
18	Odo la voce ²⁵²	-	-	-	-	12	Nel presagio
19	Il tetto	10	Il tetto	10	Il tetto	13	Il tetto
20	Le foglie, il vento	11	Le foglie, il vento	11	Le foglie, il vento	14	Le foglie, il vento
21	Nel cieco fondovalle	12	Notizia	12	Notizia	15	Notizia
22	La neve cancella le strade	-	-	-	-	-	-
23	Alba	-	-	-	-	-	-
24	Il tuo dono di canto	-	-	-	-	-	-
			II		II		II
-	-	13	Ode ²⁵³	13	Ode	17	Ode
-	-	-	-	-	-	16	Forse la guerra ²⁵⁴
-	-	14	Fine dell'estate	14	Fine dell'estate	18	Fine dell'estate
-	-	15	Favola	15	Favola	19	Favola
-	-	16	Angoscia	16	Angoscia	20	Angoscia

²⁵⁰ → Notte oscura (*UAS*).

²⁵¹ → A un morto giovane (*Dediche 1983*).

²⁵² ← Un paesaggio squallido di luna (*Qgi 44*).

²⁵³ ← Abeti insensibili piante (*Qgi 44*).

²⁵⁴ ← Lungolago (*Qgi 44*).

b) Trascrizione delle liriche del primo tempo (1940-1944) non comprese in volume

○ *Qgi 40*

La lavina

Di mezza estate cala
La sera afosa. Tace
Ogni cosa. Qualche ala
Rade il suolo, fugace.
5 Di fosca nebbia un velo
Pende dal cielo.

Improvviso, lontano
Brontola un vago suono
Cupo, come di tuono:
10 S'appressa l'uragano.

Già l'aer s'annerà,
Già corrono a schiera,
A cumuli, a lembi
Rapidi nembi
15 Rotti da lampi,
Sopra la terra.
Un colpo di vento
Riscuote la terra
Ed oltre pei campi
20 Si perde un cupo ululato.

Succede un momento
Enorme di tregua.
Attende ogni cuore agitato,
Attende e non sa cosa segua.

25 E il vento riprende
E guizza repente
Dal ciel la saetta;
Poi l'acqua scrosciando, a torrenti
Sul suolo si getta.

30 Quali concenti!
 Son fischi, stridii,
 Sibili, schianti,
 Muggi, gridii,
 Lamenti, pianti;
 35 Son ululi acuti,
 Schiocchi, colpi muti
 Spezzati;
 Boati,
 Sbuffi e tuoni
 40 E scrosci e rintroni.
 D'un tratto echeggia un rombo
 Sul monte. Lungo e cupo
 Si diffonde il rimbombo
 Da dirupo a dirupo
 45 Enorme lavina
 Di mota, di massi
 A valle ruina
 Con grandi sconquassi!
 Rugge, mugge,
 50 Urla, geme,
 Cozza, greme;
 S'innalza, s'abbassa,
 Ondeggia, s'ammassa,
 s'allunga, rimbalza.
 55 Corre, rotola;
 Avida ingolla
 Più sassi, più terra.
 L'ampio dorso scrolla
 Come toro ferito.
 60 Si sferra con ira,
 Si gira e rigira,
 Tra gole serpeggia;
 Sulle balze
 Giganteggia,
 65 Si sparpaglia e rimesce,
 Precipita e cresce
 Del pendio sul dosso.
 Il suolo ne trema percosso.

 Disastro fatale!
 70 In mezzo al villaggio la frana
 Ruina mortale.
 Sorpresa è la gente;
 E' opera vana
 Cercare salvezza.
 75 Allora si vota
 All'Onnipossente...

E intanto si schianta, si spezza,
 Si frange ogni cosa
 All'urto del masso che ruota,
 80 Che ancor on si posa.
 Si sfascian le case
 E al suolo son rase,
 Poi invade la mota
 Viscida e lubrica.
 85 Le grida del miser che muor
 Si perdon
 De' blocchi col sordo fragor,
 S'arresta alfin la frana
 E nell'arcana
 90 Quiete che incombe notturna, la Morte
 S'ode fiatar.
 Il flebil sussurrio
 Dell'aura è un alito di morte,
 Il lento gorgogliar
 95 D'acqua melmosa nei disfatti
 Muri, del rio
 Nel prato è un murmure di morte.
 Da la rovina a tratti
 Si spande un gemito profondo,
 100 Un fioco rantolo, un lungo lamento
 Di persona ferita, che il pondo
 Delle macerie opprime. Chi sa quanti
 Giaccion corpi sfracellati
 Dall'enorme scoscendimento!
 105 Son padri, mamme e bimbi; son giovani amanti
 E vecchi venerati,
 Che la parca crudele e fera
 Schiantò d'un colpo con la mano nera.

* * *

○ *Qgi 41*

Ultimo canto (dal tedesco di Salis-Seewis)

Nella silente
terra, chi ci tragitta?
già velasi di nebbia ognor più fitta
il ciel serale a noi aspri alla sponda
5 minaccian scogli. Sovra l'onda –
di là – qual mano lieve ci tragitta,
nella terra silente?

A te, o silente terra,
al nobilitamento schiuso regno!
10 Dall'alme belle mattutini sogni,
di novella esistenza dolce pegno!
Rettamente chi della vita ad ogni
tenzone resse il seme di sua speme
porta nella silente terra.

15 O terra, o terra!
A noi, cui la procella
sovrasta, il più soave messaggero
del fato accenna, indietro la facella
rivolta, e lieve, col suo legno nero,
20 dei grandi morti ci tragitta nella
silente terra.

*

Momento creativo

Quando la sera l'ombre lievemente
distende sovra monti e piani e via
si tace ogni romore, mentre pia
la voce della squilla ancor si sente
5 per l'aria andar, avvien che me sovente
assale amabile melanconia
e dentro l'intimo dell'alma mia
la fiamma avvivasi d'un fuoco ardente;

10 d'un fuoco che me spinge imperioso
in solenne a fermar robusto verso
l'ispirazione che nel cuor mi sta:

a cantar del creato silenzioso
l'armonia e quel che va per l'universo,
fra terra e ciel, respir d'eternità.

*

Aprile

Aprile, o mese di risorgimenti,
che bel verde i prati ammanti e fuori
chiami i primi dal suol timidi fiori
e i cieli fai d'azzurro sorridenti;

5 Aprile, o mese pur di mutamenti,
ch'ora gli augelli a noi mandi canori,
or nubi ammassi dense e or i rigori
alla campagna meni dei tuoi venti.

10 Aprile, o vario tempo di mia vita,
con il tuo sole e le tue lunge piove
batti l'anima mia, sì ch'arricchita

ell'esca di virtù e potenze nuove,
foggiata alfin durabilmente e ardita
dell'avvenire a sostener le prove.

* * *

○ *Qgi 42*

Due novembre 1941

Per quelli che tua legge ha tolti al mondo,
pregare or non ti voglio, o gran Signore:
essi posano muti e non più il pondo
provano dell'uman dolore.

5 Ma per quelli che scava ora l'affanno,
che ruggir sentono la guerra atroce
e visione altra non hanno
se non d'offesa e sterminio feroce,

10 Signor, con tutto il cuore,
con tutto il cuor mio ardente imploro:
– Guarda sull'infinito lor dolore
e ad essi pace largisci e ristoro.

15 Signore, tu sei grande e sommo tanto
che certo appena senti
il suon del nostro pianto
e i nostri alti lamenti.

20 Pur, se a te l'angosciato
giunge chiamar d'un innocente,
se una madre tu vedi, che il suo nato
al petto stringe disperatamente

mentre che intorno in braccio della morte
tutto precipita e stroncato giace,
Signore, per pietà della lor sorte,
dona la pace.

25 Dona la pace siccome la guerra
hai donata, però che la tua mano
tutto il destino nostro serra
e nulla che ci coglie è invano.

30 Odi: io non so perchè cotanta ambascia
(forse un'immane colpa ora s'espia),
pure ti prego: è tempo, è tempo: lascia
regnare or la tua pace giusta e pia.

*

O tu

O tu che con dolcissimo romore
Dentro le aperte porte
Entrasti del mio cuore,
che anela e palpita più forte;

5 o immagine purissima²⁵⁵,
o cielo in me infinito e terso:
per te parole che giammai non scrissi
vorrei fermar nel verso.

10 Ma se non so far tanto, amata mia,
perdona.
Ascolta l'indicibile armonia
Che dalle anime nostre si sprigiona

e incontro al ciel si libra
viva di una possente vita.
15 Non è essa il suon di due corde che vibran
sotto le stesse dita?

E con essa anche noi non ascendiamo
quasi su ali leggere,
da un segreto richiamo
20 attratti verso più serene sfere?

*

Io voglio dir

Io voglio dire di tre vergini belle
che non sembrano e sono tre sorelle.

La prima, dai capelli neri
e gli occhi ceruli, fidente
5 al cielo mira, in candidi pensieri
tutt'assorta la mente.

Ella è di azzurro interamente
vestita ed una croce di legno
porta validamente
10 come vittorioso segno.

²⁵⁵ Trattasi con alta probabilità di un errore di battitura: il termine corretto è “purissima”.

La seconda, abbronzata e riccioluta.
è la più cara anche se un po' negletta.
In un atteggiamento che non muta
fissa lontano il guardo e aspetta
15 forse un'aurora non ancor venuta.
Ella è da verde veste stretta
e nella mano tien l'ancora acuta
che il marinaio nell'incerta onda getta.

La terza, da una grande chioma bionda,
20 piena lo sguardo di soavità
e diffusa nel volto una profonda
e docile bontà,
reca nel cavo della mano monda
un palpitante cuore.
25 Rossovestita, in lei sembra s'asconda
un sentimento d'infinito amore.

Signor, proteggi le vergini belle
che non sembrano e sono tre sorelle.

*

Piccola gioia

Piccola gioia, venuta, vanita
come un sorriso lieve;
piccole gioie nella vita,
apparse, sparse, senza posa, in breve:
5 quando da me se n'è fuggita
una di voi, chi la riceve?

*

Canta una madre

Canta una madre presso il bianco letto,
canta la ninnananna lenta lenta;
chiude gli occhi l'armato fanciulletto
e, il volto corrucciato, s'addormenta.
5 La madre s'alza e fuor guarda dai vetri:
vede nel cielo andar nuvoli tetri,
vede la notte scendere sì scura –
e sente in sè una subita paura.

*

Non disperare mai

Anima mia, non disperare mai.
Nel tuo dolore via dilegua l'ora
e una novella gioia ancor godrai.
Forse domani già l'attesa aurora
5 nascerà radiante nel tuo cielo
che d'infinito azzurro si colora
poi che dispare delle nubi il velo.

*

Anima

Anima, il desiderio innato
infrenabile ardente
che crudo ognor t'assilla
solo lassù sarà appagato
5 sull'erme erette cime,
dove il nevaio riscintilla
la luce più fulgente brilla.
Ivi è il regno sublime,
ivi s'accenderà la gran favilla,
10 per te, della vita verace;
o premio dell'ascesa audace,
o solitudine, o perfetta pace.

* * *

○ *Qgi 43*

Il melo abbattuto

Oh, il bianco suo fiorir col giovin maggio
Oh, la copia d'aerei pomi d'oro.
Oh, il suo pagnar con l'aquilon selvaggio
Oh, dell'ampia il provvido ristoro.

5 Dove sorgeva prospera frondante
 la gran corona nelle liber'aria
 or resta un vuoto, e cupa da distante
 vi guarda la montagna solitaria.

*

Inverno

Il cielo opaco pende e greve
sopra la terra e nell'aria si fiuta
quasi l'odor dell'imminente neve
e la spoglia camapgna posa muta.
5 Sol crocidan due corvi che nel cielo
 tracciano il nero volo parallelo.

Ma un corvo ancor più nero
siede nel mio cervello
e m'avvelena ogni bello
10 e sereno pensiero.

* * *

○ *Qgi 44*

Lungolago

M'accompagnarono sul lungolago
gabbiani che facevano gazzarra
ebbria nell'aria dal sapor di pesce.

5 Vele intanto seguivo lontanare lente,
vanire all'orizzonte di cinereo
fumo. Là forse c'era nella nebbia
un porto ove approdavano le barche
senza scossa: una tacita città
10 di marmo con accese lampadine
e zampilli d'argento mormoranti
a illudere il silenzio.

Ma incessante
con me c'era lo strazio degli alati
presto in aria presto calati a radere
15 l'acqua plumbea ferita dalle scie.

*

Abeti insensibili piante

Abeti, insensibili piante
che per sole non fiorite
nè il verde mutate per gelo
– indifferenza delle stagioni –
5 picche piantate sull'abisso
non so se a ferir fredde l'azzurro
o a vegliare la tenebra,
abeti che non curvate
a peso di neve impeto di vento
10 ma solo dalla folgore
avrete morte violenta,

abeti paradossali:

meraviglia mi fa l'avervi avuti
compagni freddi e muti
15 di fanciullezza e un poco d'oggi ancora.

Noi non ci somigliamo,
chè segreto bisogno non mai cessa
di farmi dir mia sorte in vive voci.

20 Ma forse...ma pure qualcosa
della vostra decisa solitudine,
del vivere deserto che vi tiene,
sento che fatalmente
in me s'è radicato
e ha messo verde per non morir più.

*

Un paesaggio squallido di luna

Là nel tramonto, avvolte dal silenzio,
cime di roccia nuda
soffuse d'un oro pallido che s'attenua
e le fa quasi irreali
5 sulla purità dell'azzurro.

Io immagino una morta terra,
dove spenti vulcani,
spoglie montagne di tufo,
mari mutati in sale
10 e non conforto di verde,
non stormire di vento:
un paesaggio squallido di luna
ove abitano morti.

Sento: voce profonda
15 di nostalgia deserta
a altra vita mi chiama
lungi da questa accesa di contrasti.

Ma nel presagio di morte,
ecco, sgomento m'assale
20 di desolata terra.

* * *