

FRANCESCA MAZZOTTA

## ALTRI NOTTURNI: TRA I *CANTI* LEOPARDIANI E LA POESIA PIÙ RECENTE

### *Nota introduttiva*

*Altri notturni: tra i Canti leopardiani e la poesia più recente* è il titolo di un seminario didattico che il 6 dicembre 2021 ha chiuso il corso avanzato di Letteratura italiana, per gli studenti del primo anno della Laurea Magistrale in Lettere Moderne dell'Università del Salento. Come spesso accade, il titolo, cercando di comporre in unità le diverse istanze che il seminario intendeva accostare e far dialogare, ha finito col rappresentare una soluzione di compromesso, nel tentativo di valorizzare un filo conduttore tra l'argomento del corso monografico (e cioè i *Canti* leopardiani) e la recente raccolta poetica *Gli eroi sono partiti* (Firenze, Passigli, 2021) di Francesca Mazzotta, invitata a parlare della sua esperienza di scrittura in quell'ultima lezione. In realtà, grazie alla generosa disposizione all'ascolto tanto dell'autrice quanto degli studenti, durante l'incontro i fili conduttori sono stati molteplici e si sono intrecciati in un dialogo serrato e articolato. Il venirsi incontro dell'esperienza di scrittura di un poeta e dell'esperienza di lettura poetica di studenti magistrali di letteratura ha così trovato e riconosciuto uno spazio di convergenza utile per tutti gli interlocutori coinvolti e forse non solo per loro, tanto da giustificare l'idea di pubblicarne un breve resoconto in una sede editoriale appropriata come i Quaderni del PENS, grazie alla disponibilità del loro direttore, Fabio Moliterni, anche lui coinvolto in prima persona nell'organizzazione dell'iniziativa.

Per inserirsi nella maniera più pertinente all'interno del percorso didattico che era stata invitata a concludere, Francesca Mazzotta ha voluto impostare il suo intervento introduttivo intorno a una riflessione su una possibile presenza leopardiana nel suo testo, ma anche nel panorama poetico più recente. Gli studenti, dal canto loro, giunti al termine di una lettura critica dei *Canti* orientata verso la ricostruzione della genesi e della struttura del libro, si sono preparati in maniera autonoma all'incontro sottoponendo *Gli eroi sono partiti* a un intenso esercizio ermeneutico preliminare sulle tracce dei percorsi critici esperiti in classe. Alcuni di loro (mi piace ricordarne i nomi: Claudia Casto, Elisa Corlianò, Davide Dobjani, Elettra Danese, Chiara Urso) sono così arrivati a formulare una sequenza di domande per l'autrice, che muovevano da un'interrogazione del testo finalizzata a illuminarne tanto l'atto di nascita quanto l'organizzazione interna del macrotesto.

L'orizzonte notturno scelto da Mazzotta, eludendo il rischio di riproporre *topoi* e stilemi di un leopardismo di maniera, è diventato invece, raccogliendo e sviluppando una suggestione di Stefano Colangelo, prefatore del libro, l'ambiente in cui quell'atto di nascita può avvenire. Gli esercizi di lettura leopardiani hanno poi allenato gli studenti a cogliere simmetrie e corrispondenze nelle sequenze e sezioni de *Gli eroi sono partiti*, a considerare e sfruttare la possibilità di interpretare contiguità e, in termini più generali, *dispositio* come costrutti di senso. Così, rilevare il ricorso alla tecnica delle *coblas capfinidas* ha potuto introdurre una riflessione sul processo creativo e sul rapporto tra spontaneità e artificio; mentre il riconoscimento di altre figure della ripetizione tra microtesti contigui e di equilibri interni tra le due parti che compongono il macrotesto hanno finito con l'alimentare un esercizio di analisi del libro nel suo complesso, in cui l'inventario delle figure retoriche non si è ridotto a un censimento formalistico fine a sé stesso, ma ne ha illuminato e valorizzato la produzione complessiva di senso.

L'investimento di tempo, attenzione e sensibilità da parte di tutti i giovani protagonisti del seminario (anche l'autrice, Francesca Mazzotta, all'epoca del seminario impegnata in un dottorato di ricerca a Milano, è poco distante anagraficamente dai suoi interlocutori) ha rappresentato, per tut-

ti i docenti coinvolti (accanto a Fabio Moliterni vorrei ricordare anche le colleghe Luisa De Rinaldis e Maria Renata Dolce) un esito gratificante e in qualche misura sorprendente, in grado di motivare il desiderio di lasciarne traccia e una rinata fiducia nelle potenzialità del nostro mestiere.

BEATRICE STASI

---

Nel suo prontuario *Perché leggere i classici* (uscito postumo nel 1991), Italo Calvino risponde alla domanda posta a titolo, dichiarando che «i classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando si impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria, mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale». È il secondo canale del loro permanere, quello inconscio, che può rivelarsi sorprendente, sia sul versante dove è posto chi legge, sia su quello dove si colloca chi scrive. Sorprendente si rivela, cioè, il processo di interiorizzazione dei più grandi autori della nostra tradizione letteraria: tale processo può tradursi in un puro arricchimento in senso “endogeno” (il lettore cresce e si giova della propria lettura, personalmente o come comunità che legge), oppure in senso “esogeno”, andare a sollecitare una nuova forma esteriorizzata, una rimodulazione letteraria “imprevedibile” (che in questo caso, trattandosi di un canale inconscio, può dirsi anche *involontaria*, prescindendo dalla volontà sistematrice della penna scrivente) del testo di riferimento da parte del nuovo scrittore.

Cercando di riallacciarmi al programma di studio (ovvero, i *Canti* di Leopardi) del corso magistrale presso cui ho presentato il mio libro di poesia *Gli eroi sono partiti*, mi sono interrogata su due questioni: su un'ipotetica presenza leopardiana nel mio testo e, *in secundis*, sui modi della resistenza del pensiero e dell'opera di Leopardi nella poesia più recente.

Da Leopardi mi sembra di mutuare almeno un'intonazione di distacco amaro, rispetto a un tempo d'oro perduto. Un tempo di cui si è persa l'armonia - cosmogonica nel caso di Leopardi (la condizione in cui, citando Zenone, l'uomo poteva vivere *omolougomènos tè fusei*, in sintonia con la natura, almeno fino all'invadente e minaccioso irrompere dei nemici *ragione e progresso*), nel mio caso un'armonia che definirei “semantica”, del soggetto rispetto alla propria rete di significati di riferimento, ovvero rispetto alla credibilità e affidabilità dei suoi idoli, esplorati nella forma di *eroi* (prevalentemente desunti da un serbatoio mitologico).

Gli eroi sono effettivamente dei simboli che, venendo meno nel sintomatico atto della loro partenza, lasciano il soggetto in una dimensione di solo *segno*, spolpato del proprio significato corrispondente, come se fossero stati fino a quel momento il collante necessario a far funzionare il codice soggettivo e linguistico di decrittazione della realtà. Cosa accade, di conseguenza, alla realtà stessa? Essa diviene imperscrutabile, inquietante, una scena notturna con poche stelle e molte creature mostruose, intrapsichiche, che complicano la capacità di orientarsi nello spazio e nel tempo.

Come orizzonte-guida dell'iniziativa seminariale, abbiamo scelto la *notte*, il notturno come stagione di una domanda poetica che dura da secoli e, simultaneamente, come canto intriso di nostalgia. La notte, zona del sonno e del sogno, se la si intende nella sua declinazione modernamente psicanalitica (che è una di quelle più presenti nel libro *Gli eroi sono partiti*), porta il soggetto "sognante" a ignorare qualsiasi categoria d'opposizione. Ben prima della teoria di Freud, anche la condizione indivisa io-mondo nostalgicamente sospirata dal primo Leopardi, non conosceva resistenze. Leopardi vedeva il *progresso* al contrario: non tanto foriero di un'evoluzione, bensì responsabile di un voraginoso processo di involuzione gravante sull'umanità, per lo più di tipo morale.

La *nostalgia di un tempo perduto* è sicuramente un perno del libro *Gli eroi sono partiti*. Gli eroi sono figure osannate, figure protettive che, improvvisamente, abbandonano l'io a sé stesso, costringendolo alla solitudine e alla necessità di un viaggio iniziatico di formazione. Ben presto l'io medesimo acquisisce consapevolezza, nel corso del libro (che ha un forte imprinting unitario in senso psicologico e narrativo), di avere collaborato all'abbandono, quindi di poterlo sublimare in un percorso auto-liberatorio.

Sull'inserito culturale della domenica del «Sole 24 Ore» (5 dicembre 2021) è comparso un articolo di Matteo Marchesini su Mario Andrea Rigoni, scomparso poco tempo prima. L'articolo, un lucido e sentito omaggio allo studioso, tratta la questione leopardiana della "vanità come bisogno di riconoscersi e separarsi" – Marchesini vi riprende il saggio di Rigoni su Leopardi dal titolo *Vanità* (Aragno, 2010). Incentrandosi sulla "separazione", il saggista, scrive Marchesini, si accostava a Leopardi muovendo da un assunto creazionistico: se dio crea il mondo distaccandosene, il mondo non può essere Dio. Il mondo ne è separato e vuoto, ovvero *vano*. La vanità che ne discende si colora di due valenze potenzialmente sovrapponibili, eppure distinte: vanità come auto-compiacimento e vanità come vuoto.

L'eco di tale separazione, nel pensiero di Leopardi restituito da Rigoni, si riverbera in modo drammatico nei tempi che oggi viviamo, dove non è ormai più un mistero l'ipermediazione a tratti violenta (silenziosamente violenta) del soggetto rispetto al mondo – principalmente a causa dei social network e delle loro conseguenze "normative" che hanno ormai imposto un nuovo *modo* di intendere l'esperienza. La separazione io-mondo, oggi, è drastica e muta e avviene sulle pareti piatte dei nostri cellulari e dispositivi. Il rapporto straniante di oggi rispetto alla realtà, a causa del plurischermo schiacciante e frammentante, ci obbliga a vivere una pseudo-vita fatta di "immagini false", per dirla con Leopardi.

L'individuo sociale odierno ha molto bisogno di reintegrarsi a sé: in questo segno forse va letta la spettacolarizzazione narcisistica oggi predominante. Lungi dal volermi cimentare in uno spaccato di tipo sociologico, che non è affatto mia competenza, osservo però come anche i libri di poe-

sia più recenti sembrano testimoniare questa deriva, esprimendo un forte bisogno di “ricomporla” al suo centro originario: si pensi a *Tutti gli occhi che ho aperto* di Franca Mancinelli (Marcos y Marcos, 2021), *La terra di Caino* di Alessandro Rivali (Mondadori, 2021), *Verso le stelle glaciali* di Tommaso Di Dio (Interlinea, 2020) - tutti libri che trasmettono il bisogno di creare una storia, ristabilendo un’*unità*. Oltre a tale urgenza di ricomposizione, si avverte un ritorno all’antico e all’ancestrale. Alla radice (Mancinelli), alla Storia (Di Dio), al biblico (Rivali).

*Altri notturni* è il titolo dell’incontro con gli studenti. La notte, si è detto, costituisce il filo conduttore dominante del libro, già individuato da Colangelo nella prefazione. Dalla notte, da un’“oscura selva”, nasce ogni poesia: “poiéo”, come si sa, connota un’azione che consiste in un “fare artigianalmente”, nel dare una forma all’informe, una distinguibilità al buio. E se si è memori di tale origine etimologica, si è anche consci di come la poesia incarni un *impegno* che mira all’*aletheia* (la verità). Poesia è un’arte che, per definizione, non si nasconde – o meglio, che punta a non farlo: punta a far affiorare qualcosa di importante (impellente) da un’invisibilità.

La notte si può allora intendere come la direttrice della domanda, una retta che orienta l’interrogazione poetica seguendo un andamento che, sviluppandosi come verticalità, può essere diretto verso il basso, nelle profondità di sé stessi e dell’esperienza visionaria, come *catabasi* - si pensi banalmente a Omero, Virgilio, Dante, Campana e i suoi *Canti orfici*, al porto sepolto di Ungaretti, oppure verso l’alto, verso “il cielo trapunto di stelle” di Ungaretti, come *anabasi*. Si pensi in questo caso al *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, e ci si soffermi per un momento sulla parte “dubitativa”, rivolta alla luna, di quel canto: “ma forse del mio dir poco ti cale”, da cui si potrebbe ipotizzare che l’astro non sia totalmente insensibile ma che ci sia un margine, almeno sperato dal poeta, di interlocuzione; oppure si veda il Keats di *Bright Star*: “would I were stedfast as thou art”. Leopardi è un romantico secondo il canone europeo – la discrepanza tra l’effimero umano e la costanza della natura che guarda il poeta con indifferenza e che il poeta, a sua volta, apostrofa con invidia, è la stessa di Keats.

La notte del libro *Gli eroi sono partiti* non è totale, ma piuttosto andrebbe intesa come una semioscurità. Il libro esplora il passaggio stagionale e liminare tra notte e luce e viceversa. Il titolo originario (*Gli eroi sono partiti ed era autunno*, endecasillabo poi troncato per motivi editoriali), chiamava in causa la stagione crepuscolare per antonomasia, stagione di transito.

**Davide Dobjani:** La prima domanda che vorrei porLe è se l'elemento sonoro (e il simbolo che in qualche modo se ne trae) accompagni l'esposizione logica e narrativa del tema o se talvolta non prevalga su di essa, suggerendo che ciò che si legge sia solo una ricostruzione delle macerie percepite ex post, a occhi chiusi. Occhi che solo sporadicamente si aprono a un flashback di poche sequenze, che nell'unitarietà del libro si è tentato di razionalizzare e orientare. Gli esempi potrebbero essere più di uno, ma scelgo *Origami*, in cui al primo verso il personaggio che dice io, probabile proiezione dell'autrice, dichiara di piegare la carta per sentirsi viva, proseguendo poi con la presentazione di una serie di fotogrammi, alcuni legati tra loro, altri meno, che il lettore si può anche figurare mentalmente, ma di cui non riesce a cogliere, forse, l'aspetto narrativo integrato nel testo. Questo, probabilmente, solo la memoria di chi parla in prima persona nel testo (e, dunque, la Sua, se è corretta l'identificazione) può possedere del tutto. Ciò che il lettore coglie di sicuro, invece, è l'altalena tra i suoni chiari e quelli cupi, i quali trasmettono il messaggio che qualcosa non va. Non credo si possa dedurre cos'è che non va dalla lettura di questo testo in sé, ma forse ciò che vuole comunicare, più col suono che con il senso stretto, è la similitudine tra l'arte di creare un origami piegando la carta e l'arte di metabolizzare piegando ricordi, creando poesia. *Origami* potrebbe forse essere il titolo alternativo di questa raccolta.

**F. M.** In effetti il suono ha una funzione normativa in questo libro, ed è quasi un "problema": il suono poetico è a volte una tentazione, andando dietro alla quale sembra di seguire il canto di una sirena. Andare dietro al suono può far perdere di vista il senso. Il primo verso della poesia, curiosamente isolato da un recensore del libro come verso a suo avviso paradigmatico, in effetti costituisce la direttrice principale del testo: ripiegare i lembi di carta è metafora del gesto di riordinamento (cattartico-cartaceo) dei ricordi nella mente. Le immagini giustapposte non sono nitide o ordinatamente disposte in senso lineare – si nasconde qualcosa: questo per me è anche uno dei "superpoteri" del testo poetico, ovvero la polisemia intrinseca, che origina l'effetto del "vedo-non vedo".

**Davide Dobjani:** Lo scambio di parole e concetti tra i titoli *Criteri del sonno* e *Crateri del senno* (in luogo dei più semplici accostamenti "Criteri del senno" e "Crateri del sonno") sembra indicare al lettore che le due sezioni si trovano l'una dopo l'altra solo per motivi tipografici, mentre a livello concettuale esse si possano sovrapporre, non sapendo mai, probabilmente, se la percezione (e metabolizzazione) di un evento avvenga in un certo modo secondo un criterio dell'irrazionale o dentro un buco nero del senno. C'è un punto in cui questa oscillazione si risolve?

**F. M.** Nella mia concezione strutturale di queste poesie c'è un ordine, che forse non si presta a essere condiviso in modo limpido e immediato dal lettore. Prima, per me, viene il criterio, poi la decompressione di quest'ultimo, il cratere. I due titoli, legati da paronomasia, sono per me equivalenti semanticamente. Il trucco sta in questo: individuarne una connessione nella capacità dei due poli di rovesciarsi vicendevolmente. Quindi, forse, la dialettica si risolve formalmente nelle prose finali, dove di fatto l'alienazione su cui si incentrano vuole veicolare un senso di innalzamento dalla terra come distanziamento critico, l'unica "zona" della percezione dove (almeno credo) razionale e irrazionale possono convivere e in qualche modo convergere.

**Davide Dobjani:** *Criteri del sonno* inizia con una notte, prosegue tra colori sempre opachi e pallidi, spesso intravisti nell'ombra. La chiusa, però, è una richiesta di accendere la luce, anzi «quella luce»: ma quale? È un riferimento principalmente narrativo (in tal caso lo collegherei alla luce che come da un imbuto inonda i protagonisti di *Estate*, posta, non casualmente credo, quasi al centro della prima sezione, incastonata tra il «mare di incisivi racchiuso nel bicchiere rovesciato» di *Penelope* e la spremuta che viene versata nel bicchiere da cui si scorgono gli abissi in *Tulipano*, impedendo di vedere la distesa di grano di *Estate* come un campo aperto e imponendo un punto di vista in un certo senso limitato); o invece allude anche a qualcos'altro, magari al senno della sezione successiva («quella luce», pertanto, apre un primo "cratere nel senno") o a un particolare stato d'animo in un periodo della vita passata?

**F. M.** Questa poesia, *Mormorio*, si presta forse più di altre a un'analisi leopardiana. La domanda perciò è nevralgica, poiché punge il libro sul vivo. Il testo si divide in due strofe: tra le due parti c'è una svolta. Se la prima è uniformemente regolata dalla negazione dell'incipit, la quale le detta un non-tempo rarefatto, una sospensione che sfuoca i contorni e rende la stanza iperrealistica, ovvero una luminosità sabbiosa che rende tutto indistinguibile e insieme pacifico, a fare da contraltare si pone la seconda strofa, il contrappunto, "quella luce", proprio quella lì. Le giornate si accorciano, il soggetto è "punto" da una temporalità che intende svegliarlo dall'illusione, dal rifugio nell'onirico. In questo senso penso che forse alcuni rimandi all'*Infinito* di Leopardi possano essere contemplati. Il bicchiere e gli altri correlativi oggettivi del limite si inseriscono, di fatto, in questa dialettica.

**Elisa Corlianò:** Ho notato che nella raccolta si fa molto uso del corsivo, ma ciò mi sembra che avvenga con fini differenti a seconda dei casi. A volte è usato per evidenziare il fatto che quei versi siano una trascrizione delle parole dell'io-agens (che non posso con certezza identificare nell'io-auctor) o di quelle di un interlocutore; in altre circostanze per riportare un testo scritto, ma in moltissimi altri casi il corsivo non risponde a nessuna di queste necessità. La sensazione che ho è che a volte sia una sorta di coscienza a parlare, come se l'io-poetante si prendesse una pausa dal suo pub-

blico per rivolgersi solo a sé. Vorrei chiederLe se quest'interpretazione sia azzardata o meno e, qualora non lo fosse, Le domanderei anche come un autore possa liberarsi del vincolo che l'intimità impone di restare privata e aprirsi ad un pubblico sconosciuto. Insomma, in seconda battuta vorrei sapere in che misura per Lei sia stato difficile non tanto il mettere su carta la propria esperienza e il proprio essere, quanto il passaggio successivo della pubblicazione.

**F. M.** Componente essenziale, credo, della scrittura, è la trasfigurazione. Creare una rete simbolica che possa dare una veste alternativa all'esperienza vera, rendendola comune, rinunciando al privato per attestarsi in un territorio dove chi scrive può specchiarsi in chi legge, e viceversa. Il corsivo rappresenta per me una voce *ex machina* che possiede una coscienza superiore rispetto alla voce poetica-base. È un monito e insieme una me stessa superiore a quella "inferiore" e umana che scrive in tondo.

**Elisa Corlianò:** Un'altra curiosità riguarda *Lava*, titolo che sembra fare riferimento al fluire dei versi che caratterizzano la sezione, in quanto ogni componimento riprende le parole che concludono il precedente. Ciò che vorrei sapere è se questa scelta sia stata fatta in principio, in corso d'opera o dopo aver composto le varie poesie, quindi modificandole in seguito per poterle inserire in un determinato ordine. La mia domanda in questo caso andrebbe ad indagare il processo creativo che c'è dietro all'intera sezione, per capire cosa abbia determinato tale decisione e quanto ci sia di spontaneo, quanto di artificioso, nella composizione di un lavoro del genere.

**F. M.** La domanda si riconnette alla questione del dialogo/dissonanza tra continuità e discontinuità. È un discorso complesso e opto per la via di mezzo. È stato un lavoro in seconda battuta, quello della coesione fluida, nel senso dell'unità generale del libro – l'espedito delle *coblas capfinidas* rispecchia dunque una volontà strategica di raffigurare l'immagine della lava, della materia che fuoriesce dal confine. Generalmente c'è tanto lavoro da fare sui testi. La spontaneità è importante ma è una scintilla che va coltivata in un fuoco che dev'essere mantenuto acceso. Il termine "ispirazione" è stretto e anacronistico. Personalmente, credo nell' "emergenza" di dire, di dare un ordine al confusamente visibile.

**Elettra Danese:** *Deserto e Aprile*, poesie consecutive e a mio avviso complementari, terminano allo stesso modo con l'espressione: «cemento del cortile». Trovo molto interessante e suggestivo l'accostamento dei due termini "cemento" e "cortile", come pure il significato profondo e ampio che mi pare di individuare nei versi. Il cemento, visto in maniera talvolta banale come simbolo del progresso miope e scellerato, assume nei Suoi versi la veste del carnefice della dimensione eroica, dell'esecutore di una sconfitta ineluttabile. E così il cortile, che potrebbe ispirare quiete suggestioni di giochi e letture amene all'aperto protetti dalla sicurezza domestica, si trasforma in uno spazio in

cui la sicurezza si rivela essere prigionia: una triste e beffarda limitazione del nostro poter essere. Il cemento del cortile pare dunque essere l'ineluttabile approdo degli anni ora «scuciti coi denti», quegli anni passati dal sapore di fieno e tabacco, ormai sepolti. Anche la disposizione delle due liriche in questione sembra aiutare questa interpretazione: se leggiamo in successione le poesie, il verso «sotto il cemento del cortile» che conclude *Deserto* precede il verso introduttivo di *Aprile*, «gli anni che scucio coi denti», suggerendo quasi visivamente l'immagine degli anni passati (che si cerca a fatica di rievocare) sepolti dal cemento. Eppure, sembra emergere la suggestione che, pur nella drammatica consapevolezza della sconfitta, esista la possibilità di «trapiantare i semi di materia in canto» e «liberare i morti mille volte» dal «cemento del cortile». Ma questa ribellione, questo «trapiantare i semi di materia in canto» è un segnale di speranza o il disperato tentativo dell'eroe che nulla può contro il destino e contro il naturale procedere delle cose?

**F. M.** Il cemento del cortile discende da un vero cemento, quello del mio asilo, dove facevo ricreazione tra i tre e i cinque anni – come spiega la nota finale in appendice. Il cemento del cortile schermo, copre e tappa un abisso. La poesia tematizza un'illusione-delusione. Ma trapiantare semi di materia in canto, certamente, è un'immagine tramite la quale ho cercato di dare forma a una speranza: quella di trasferire e sublimare, di rendere “cantabili” i semi, le ceneri dei morti, le macerie. È assolutamente giusta l'individuazione della coppia di testi nel senso della complementarità.

**Elettra Danese:** Non è inusuale che raccolte di liriche siano divise in sezioni: suddivisione per temi, per periodi, per stagioni creative. In ogni caso, le sezioni sono spesso contenitori più piccoli in uno più grande, come fossero cartelle in uno schedario. Non pare essere così nella sua opera. L'impressione è che i componimenti, per quanto autonomi e direi splendidi di luce propria, costituiscano tutti insieme un unico, continuo flusso che ci conduce fino all'«andare a ritroso e ritornare» della conclusione. Una costante musicalità, che si manifesta dapprima in forma poetica, metrica, conducendoci attraverso i criteri del sogno e i crateri del senno, dalla volontà del sogno alla necessità della ragione, ci porta alla prosa finale con immutato lirismo. Nell'ultima sezione, *Gli alieni*, assistiamo alla frantumazione dei versi che si distendono in prosa, seguendo un (sempre ritmato) flusso di coscienza. Mi chiedo dunque quale sia la ragione più profonda dell'abbandono del verso nella conclusione del percorso.

**F. M.** La prosa è stata scelta per lo spazio. Avevo bisogno di spazio per fare correre la parola. Non riuscivo a comprimere, troncare, contenere: c'era questo bisogno. Il flusso e il ritorno, così come la nenia, il rituale e gli altri espedienti utili a trasmettere l'ipnosi e a raffigurare una catena che incanta, sono appunto mezzi applicati proprio ai fini della continuità.



Maurice Blanchot ha scritto che un'opera non è mai del tutto compiuta. Sono totalmente d'accordo. È un pensiero affascinante quanto perturbante, ma la "perfettibilità" del testo, credo, è potenzialmente infinita - ovvero inesistente ne è la perfezione.

**Chiara Urso e Claudia Casto:** Vorremmo approfittare dell'occasione di questo incontro per sottoporre alla Sua attenzione una possibile interpretazione maturata leggendo le pagine del suo libro e studiando la composizione dell'indice, consapevoli del fatto che ogni testo viva sempre del gioco e nel gioco della polisemia. Analizzando i titoli delle due sezioni presenti nel testo, ovvero *Criteri del sonno* e *Crateri del senno*, con i rispettivi titoli dei componimenti, abbiamo notato come nella prima vi sia la presenza costante di figure eroiche appartenenti alla mitologia greca (come Penelope, Psiche e Perseo) e, inoltre, come molti titoli siano afferenti al mondo onirico e immaginifico. Tali caratteristiche sembrano invece essere assenti nella seconda. Abbiamo poi riscontrato un equilibrio circa il numero di poesie contenute nelle due parti di cui si compone il testo, rispettivamente 20 e 22. Abbiamo pensato, dunque, che il momento del sogno possa essere paragonato ad un'esplosione vulcanica o, ricordando James Joyce, ad un'epifania, ispirata soltanto da esempi eroici, i cui atti grandiosi possono realizzarsi solo nel mondo del sonno, poiché gli eroi sono ormai "partiti". Una volta, però, che l'esplosione è avvenuta, quello che rimane sono soltanto *Lava*, *Detriti* e un "cratere" asciutto e vuoto, come un buco nero nel "senno", nella ragione che non può più trovare risposte nella realtà. Tutto ciò potrebbe significare, quindi, che la partenza degli eroi renda la vita un deserto di lava solidificata, poiché soltanto la loro immagine onirica, che resiste quasi come *La ginestra* leopardiana al deserto della vita, è in grado di proiettarci e innalzarci verso l'alto?

**F. M.** Il bello della polisemia è che si scoprono nuovi punti di vista, possibilmente tutti compresenti. C'è sicuramente un divampare della coscienza (*stream of consciousness*, se vogliamo scomodare Joyce), così come un bisogno di apporre dei punti fermi. Non c'è una *waste land*, ma un intento realistico: gli alieni non sono che un'altra declinazione alternativa (e fenomenologicamente successiva) allo stadio degli eroi. Gli alieni sono eroi ridotti a minuscoli giocattoli di gomma prodotti serialmente che, per essere metabolizzati, devono essere digeriti. Come si apprende dalle prose finali, infatti, solo dopo averli concretamente masticati, ovvero metabolizzati e quindi "serbati", il soggetto può elevarsi e andare, abbandonare a sua volta la sua storia. Ciò che resta: non tanto un deserto solidificato, ma una solitudine fortificata

**Chiara Urso e Claudia Casto:** Considerando poi il quesito chiave: «Dove sono gli eroi?», presente nella parte prosastica che apre la raccolta, ci siamo domandate se la risposta possa essere rintracciata nell'ultima prosa che chiude il libro, ovvero nelle seguenti parole: «andare, andare a ritroso, ritornare», come se l'unico modo per incontrare nuovamente gli eroi sia quello di ritornare indietro,

nei sogni, poiché essi non possono più essere ospitati nel presente: terminato il sogno rimane solo la vita arida, svuotata dalla grandezza di atti valorosi.

**F. M.** Andare a ritroso, ritornare, in realtà non è una soluzione al problema, ma una tentazione, connaturata all'uomo, totale. Il ritorno e il ricorso al ricordo è qualcosa da evitare. Ma gli eroi non sono lì, non in una zona antistante, sono dentro, in una dimensione interiorizzata. Non dietro ma dentro. La tentazione svanisce mano a mano che il soggetto, nelle prose finali *Gli Alieni*, evapora e si eleva rispetto alla “casa rossa”, il conforto o ciò che credeva lo rappresentasse.