

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 76 (2007)
Heft: 4: Grytzko Mascioni dalle Alpi al Mediterraneo

Artikel: Luci oblique per Grytzko Mascioni
Autor: Isella, Gilberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-237702>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

GILBERTO ISELLA

Luci oblique per Grytzko Mascioni

Numerose lessie, nell'opera di Grytzko Mascioni, sono cariche di valore segnaletico che ne travalica il significato contingente. Come questa, tolta da una prova romanzesca degli anni Settanta, dove più che in altre circostanze l'autobiografia si sposa alla sperimentazione strutturale e formale:

Ma nella diagonale che separa i paesaggi sovrapposti, nella luce obliqua che taglia in uno sfarfallio di riflessi il duplice orizzonte, l'isola è sempre di là da venire, lo spazio della possibile scoperta resta vuoto e intatto, e tutti i dubbi sono ormai legittimi, circa l'abilità del timoniere.

Carta d'autunno (1973), p. 37

È un genotesto. Vi leggiamo la separazione tra paesaggi sovrapposti e, implicitamente, l'aspirazione (subito frustrata) a tentarne possibili suture. Come dire, in colorita cifra, tutta l'inquietudine del paesaggio affettivo e stilistico di Mascioni. Uno scenario esistenziale striato di «luce obliqua», costellato di riflessi così mutevoli da differirne una veduta d'insieme, quella che dovrebbe un giorno costituirsi in isola, in ideale realizzazione dell'io e ricettacolo di senso della vita. La «diagonale» e il taglio postulando *in limine* qualcosa di primario, dove è forse in gioco il problematico rapporto tra due orizzonti, vita e letteratura («non è vero per niente che scrivere sia modo di vivere»), tra le esigenze del *bios* e la pur accettata regia del discorso letterario, con le norme imposte dai suoi codici. Ma anche, all'interno del flusso vitale e autobiografico, il solco dolente tracciato dalla memoria-oblio – «sfarfallio di riflessi» – il dibattersi tra «euforia e depressione», l'irrisolta, irrisolvibile questione del tempo. Qui Mascioni accenna tra le righe al proprio scacco: l'isola, l'opera, la decifrazione del senso rimangono un'utopia vagheggiata, il viaggio della vita e della lettera, per inabilità del «timoniere», non otterrà l'esito auspicato.

Le «luci oblique» si riflettono indirettamente, rendendola incerta e fluttuante, sulla linea di demarcazione tra poesia e prosa, quel debordare da un genere all'altro che è consustanziale alla scrittura mascioniana. E si lasciano intravedere, per riverbero, all'interno dello stesso spazio poetico, là dove significante e significato si contendono la primazia, ispirando a Giorgio Luzzi una definizione in larga misura accettabile: Mascioni è un «poeta della 'excitation prolongée' tra suono e senso». Un soggetto, aggiungerei, alla continua ricerca della posizione di sé e della propria scrittura.

* * *

I dubbi circa «l'abilità del timoniere», così come il gioco *précieux* e calcolato dell'autoreticenza, hanno sede in una coazione diaristico-autobiografica – centripeta per statuto, e al servizio di un immaginario insidioso – da cui l'autore non sembra potersi districare, men che meno disaffezionare: l'oggettivazione del reale è la meta che si sottrae, «la vita è altrove». Ma forse essi derivano ancor più dalla consapevolezza, squisitamente moderna, del comunicare e significare come 'vizio

assurdo', vicenda non garantita. Di qui, a conclusione di *Carte d'autunno*, il wittgensteiniano senso dei limiti di ogni discorso, corroborato dalle cadenze esclamative del Qohélet:

O vaniloquio, certo, proprio nel senso dell'ecclesiaste, «havèl havalim», vanitas vanitatum, come la gente che ha studiato sa. Certo. E naturalmente, su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere. Con la città anche la vita è altrove, altrove gli altri la gente il mondo.

Ibid., p. 191

A questo vaniloquio 'assistito' l'io poetico conferisce timbri e cadenze assai diverse, che possono attestarsi in folgorazioni verbali a tutto campo, febbrili nel sublime come si addice a un temperamento moderno che fa della *solemnitas* classica un'impronta costante nella dizione, o al contrario dentro atmosfere da «paese piovoso», esplicitamente solidali – vocazione diaristica incoraggiando – coi climi *rétro* del crepuscolarismo. Così in *Place Magenta* (in *La vanità di scrivere*, 1992), con l'*incipit* elevato a segno eponimo:

La vanità di scrivere riappare
bruscamente alle sette di sera
nel flusso innaturale della gente,
nella zona *piétonne*, crepuscolare,
Nizza autunnale.

(vv. 1-5)

Dove la piazza, sostenendo l'abbraccio di un robusto predicato nominale, associa nel sonnolento cerchio della *vanitas* una diffusa delusione esistenziale e il passivo moto scrittorio attribuito al poeta, «l'automatica ruota delle rime»:

Place Magenta non è che il rendez-vous
delle coppie deluse e delle attese
che il tempo misconosce, le ali flosce
del vizio stenografico che annota
l'automatica ruota delle rime,
la disgrazia sublime, la scansione
della vita che vuota si rigira
nella lenta canzone, che si allenta:

(vv. 10-17)

Del vizio assurdo e deprecabile della scrittura non si può comunque fare a meno, occorre anzi appropriarsene, incorporarne i sembianti di 'gioiosa passione' per valutare appieno la sua incidenza esistenziale: «mi accorgo che è possibile deprecare un vizio mentre gli si cede, proprio perché gli si cede». Se per giunta la scrittura, quella poetica in specie, è ritenuta un penoso supplemento all'inconsistenza dell'esistere, affermarne l'impellente necessità, 'istintuale', rappresenta l'istanza migliore attraverso cui prendere atto di tale condizione:

No davvero: non ho scritto questi versi (o: in versi) per fare (certo di fare, o nella speranza di fare) poesia, nel senso alto (in vista di un assodato *valore*) qui sottinteso. Al massimo invece, proprio perché l'idea di poesia pare tanto alta e sfuggente, so di essermi ripiegato su una condizione di scrittore e lettore in parte scontento di sé e in parte deluso da molti

(non da tutti), pur assumendo (temerariamente) la sconcertante e imbarazzante fatalità di un istinto (da «*belle de jour*»?) che mi costringe, di tanto in tanto, ad annotazioni (mai troppo criticamente vagliate), che assumono la forma visibile che, per convenzione, alla scrittura poetica automaticamente si associa.

Nota dell'autore a *La vanità di scrivere*, p. 101.

Sorprende qui non tanto il marchingeo retorico neocrepuscolare dell'autolimitazione – sì da giustificare il presunto statuto basso, diaristico-privato, della propria scrittura – quanto, sul piano formale, l'esuberanza del costruito sintattico che, grazie anche all'effluvio parentetico di postille, conferisce a quell'autolimitazione un'aura problematica (e persino provocatoriamente sublime quando accenna alla «fatalità di un istinto»), esponendola a significative contraddizioni. La prima, la più marcante, caratterizzerà l'intera produzione poetica: è l'espandersi, talvolta iperbolico, della rete verbale attorno a oggetti o referenti ritenuti degni tutt'al più di «annotazioni» distratte. In realtà si tratta di architetture metaforiche sontuose, a forte incidenza diegetica, volte per lo più a celebrare antifrasticamente deiezioni, rinunce, inevitabili punti di discesa, tutto il negativo, insomma, messo in luce dalle crudeli radiografie di scenari che a uno sguardo frettoloso sembravano vitalistici, in particolare quando li innervava il *topos* del viaggio. Mentre in realtà incontriamo «nella notte il treno/ deserto che trascina le carrozze/ vuote dell'import-export di una vita,/ spedita non si sa a quale malora».

A prescindere dall'ostentazione di spreco che più di una volta ha depistato il lettore, questa frondosità espressiva, che fa perno sulle ramificazioni delle coordinate-subordinate e su un'*ars* combinatoria di metaplasmi (rime interne, allitterazioni, paronomasie, ecc.) talvolta oltrante, è un emblema, il più vistoso, dell'impossibile sedentarietà di una scrittura essenzialmente coinvolta nelle topiche – irriducibili fino al postremo, lancinante avvertimento dell'Ade – del vagabondare e del nomadismo del soggetto: «un vagabondare che forse allude a un'altra *vanità*, connotato essenziale di un peregrinare che regolarmente ci riconduce al punto da cui si partiva». Del vagabondaggio, la scrittura si fa dunque fedele ancella. Ma anche del senso di sfinimento, noia e ripetitività – modulato sull'armonia molle e ossessivamente corriva di un assonantismo d'*antan* – che al vagabondare s'associa:

Vanamente l'estate vana muore,
era quel tanto il tutto del dolore,
la rima eternamente delle ore
– ripetuta per ore – che non muore.

La fisarmonica nana (1965-1975)

Si apre così una porta al tragico, e dunque al mito, che del tragico è matrice costitutiva. Il mito di un Ulisse che non ritroverà più la sua Itaca, innanzitutto, ma anche implicitamente il mito di un Urano depotenziato, in quanto il cielo sotto il quale si svolge il viaggio dell'eroe, per Mascioni, sembra identificarsi con lo spazio tautologicamente circolare, «cerchio di una gomma che girava a vuoto», della vanità.

(L'ipotesi di un romanzo, prima ancora del sospetto, prima ancora della scoperta di un itinerario che si compie, che dal silenzio delle campagne torna, come un serpente sulla propria coda, al silenzio che soverchia il fragore delle città di una vita deserta. Ma allora, ci bastava il tenace viavai di tutti i baci e poi, dei nostri scontri, la narrazione controver-

sa inscritta nel cerchio di una gomma che girava a vuoto, che non mordeva mai il fondo scivoloso della strada.)

Carta d'autunno, p. 83

* * *

La navigazione è macrometafora odisseica, linea ondulata di una scrittura costretta ad appagarsi, nel mimare le traiettorie incerte dell'esistenza, di «porti intravisti», mentre il punto d'approdo, l'isola donatrice di senso, elude ogni manovra d'avvicinamento. Magrissimo il bilancio del viaggio, se montalianamente «l'ago della bussola è impazzito»:

Un'isola, c'era una volta; alla quale non si arrivava mai, nonostante il continuo navigare: ma c'era. Ripensa al suo piccolo cabotaggio, ai porti intravisti, rade golfi insenature, il profilo celeste del continente, coste della lontananza. È stato uno che ha navigato a lungo, stagione dopo stagione, pronto agli inviti del vento. Ma adesso è come con le stelle spente e l'ago della bussola impazzito, provare a fare il punto: se la bonaccia gli dura abbastanza, al massimo tenterà un inventario, un perplesso bilancio.

Ibid., p. 32

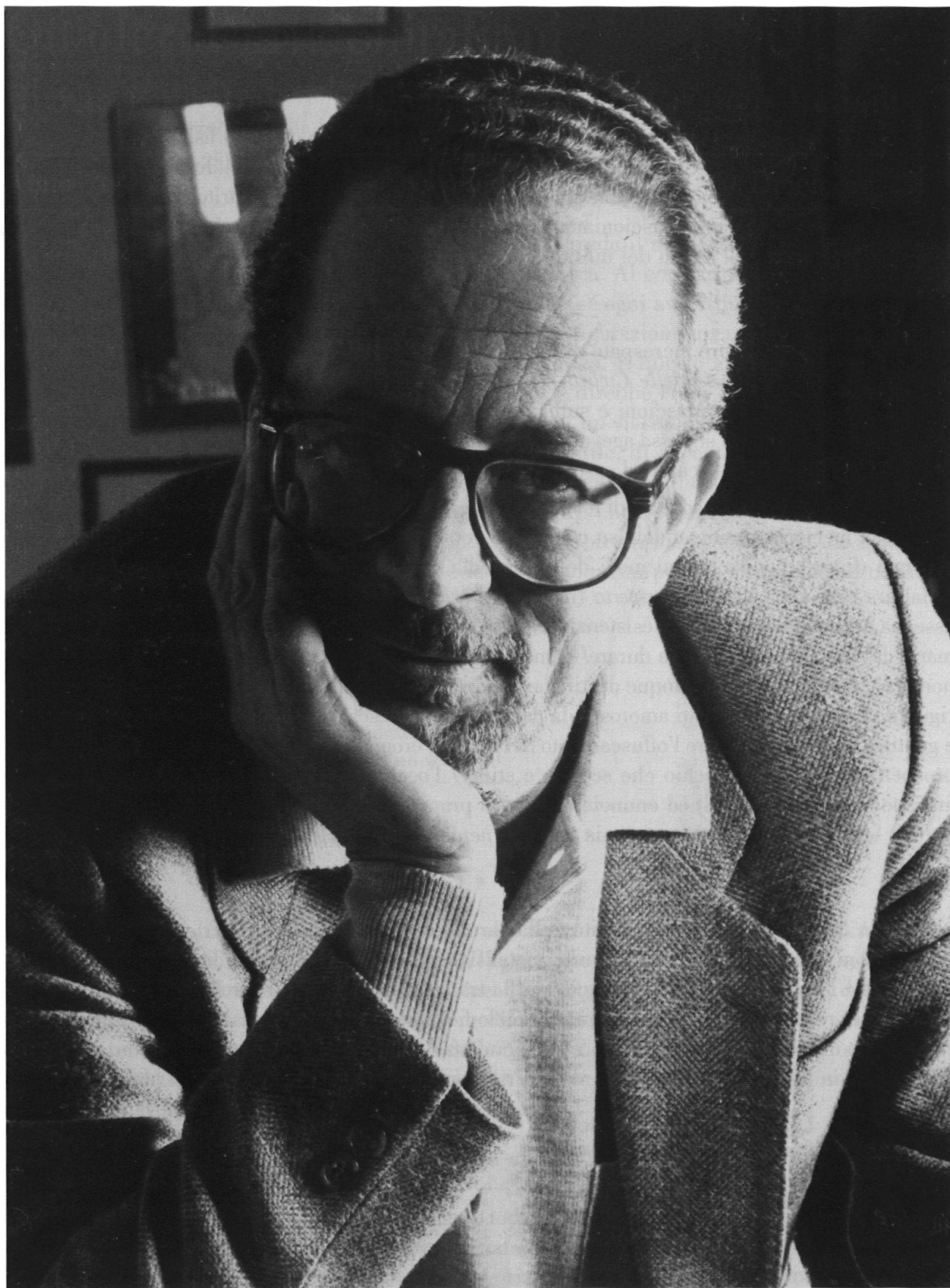
Percepita dietro l'usurante cerchio della ripetizione l'«isola è sempre di là da venire»: una totalità di io-mondo che per Mascioni sta a significare la meta promessa e perduta, più precisamente il luogo irraggiungibile che in un remotissimo ieri ci ha generati: eden narcisistico eternamente pulsante nella memoria, la cui torbida fascinazione dovrebbe costituire un prolegomeno alla ricerca del senso del proprio esserci:

Ti dico: quell'isola ha un mantice dentro, una segreta vita polmonare, una specie di cuore dilatato e informe che batte a rilento, quasi impercettibile, ma batte. Se no cos'è questo suono soffocato, sincopato, da tamburo lontano, che scivola sulle onde, che mi raggiunge a luce spenta? Si mescola al battito che sento in petto, nella gola, ai polsi, quando il sonno tarda e sto con gli occhi spalancati nel vuoto. Ma anche se dormo. È da quando abito qui che la sua sagoma mi modella i sogni, li gonfia della sua invadente presenza, li fa straripare. E mi risveglio in un bagno di sudore, lascio stravolto il letto, barcollando mi avvio alla finestra. A quel punto sono io a cercarla, come uno che ha nostalgia di un lontano delirio che gli colmava in altri tempi la vita.

L'isola (2000), pp. 10-11

Questa terra agognata, incubatrice di immagini mitiche, parvenze fiabesche, onirici «capelli d'erba» e innumerevoli arabeschi di voluttà, questo corpo generosamente riflesso nello specchio del proprio io ideale, può anche materializzarsi – nella veglia o in sogno – per qualche istante. Ma l'isola, una volta sottoposta alla prova empirica del contatto, si rivelerà «violenza pietrificata», nient'altro che voragine di memoria pronta a rovesciare sul soggetto le scorie, i contrassegni dello scandalo filogenetico in cui esso, per sorte, è intrappolato:

La violenza pietrificata su cui mi affaccio preso da una ventosa vertigine è il regno delle origini da cui sono emerso e le cui scorie bastano a mantenere all'erta lo sgomento sepolto donde si è districato il filo della mia consunta avventura. Sono approdato non so come e perché alla friabile riva del presente, ci sono voluti milioni d'anni per fare di me l'erede di una catena incalcolabile di generazioni umane, appartengo a una specie che forse nel suo lungo andare verso un indefinibile futuro si è stancata abbastanza per vivere nel capogiro di



Grytzko Mascioni

(riprod. fotografica: D. Minichiello e F. Salmina)

un cumulo d'esperienze che la confondono stordita, alle quali reagisce gigionesca tra euforia e depressione fingendosi eterna.

Ibid., p. 40

Parole scritte nel 2000, che sembrano prefigurare il prossimo degrado fisico dell'autore, che ammiccano al gelido soffio della morte. «Niente era vero o poco; l'isola la solitudine la fuga senza speranza dove finisce il mondo». Mai fino allora il mito dell'Isola era scaturito con tanta lussureggiante frenesia dalla penna mascioniana per schiantarsi con altrettanta rapidità contro la durezza della dura materia, nell'attrito del nulla.

* * *

Rade, golfi, insenature increspate di luci oblique, anche su sfondi cicladici di «acqua malata» e «isole morte» (*Lo spazio delle Cicladi*): liquidità passante per nervose geometrie sintattiche e vibrazioni mnestiche. In Mascioni è sufficiente che il mare si abbozzi come metafora dell'io, ad apertura di testo, perché si possa agevolmente intuire la sua identità metamorfica, il rapido tramarsi di reti associative facenti capo ad esso.

È sempre questione di acqua e di luce, di un impasto impalpabile di elementi che si fa conduttore di obliosa memoria, sfrangiandola su campiture versali ricche di modulazioni tematiche e foniche che non di rado conducono ai modi della rapsodia, certamente a un ininterrotto *cursus* elegiaco di fattura rapsodica. *La nenia esperta* (in *La vanità di scrivere*) si apre con una rapida toccata che assegna al cromatismo valenze esistenziali: «La tenerezza triste della luce/ rosa di sera sull'azzurro mare/ del mio vagabondare,/ fa durare/ la memoria bugiarda di una vita/ che proprio vita, come sai, non era». La vita si scopre dunque destinata alla dissolvenza e all'insignificanza, sempre probanti al riguardo i fugaci affioramenti amorosi («la tua guancia di pesca, esca di baci,/ si defila ingannevole e gentile»), tanto da causare l'offuscamento del registro cromatico-esistenziale («Vado così alle buie prospettive/ del cielo vecchio che scolora e stinge/ l'occhio al rapsodo senza rapsodia,/ al mago anziano senza più magia») ed enunciare infine il proprio fondersi, confondersi con la vanità della parola: «Si fa da parte e sa quanto sia vana/ la nenia esperta delle sue parole».

* * *

Vanità della luce transeunte, vanità della parola. A Mascioni – nostro perfetto contemporaneo – viene a mancare un luogo di risonanza metafisico in grado di temperare lo smarrimento vitale, di esaudire l'aspirazione a un approccio con la trascendenza. La luce-parola vive in solitudine e abbandono, relitta isola, il suo implorare al cielo fiocamente illuminato dalla luna – supplica che sottintende un ineludibile bisogno di 'corrispondenze' – rimane leopardianamente senza risposta. Ciò è detto in *Lampara al largo*, una delle liriche più intense scritte nell'ultimo periodo:

La lucciola marina di una barca
frange la notte e implora
nel nero che l'artiglia, muta spora,
una parola o un pallido segnale
che cada dall'altura
dei cieli dove vagola una luna
torva d'ultima estate [...]
(vv.1-7)

Claudica al largo la lampara all'onda
 o ne ridonda lo sconfitto strazio
 del silenzio in cui debole sprofonda,
 luce perduta,
 disconosciuta dalla luna tonda.
 (vv.21-25).

A tenera sorpresa (2000)

Ma là dove la trascendenza làtita, in Mascioni si fa strada il mito, che nelle prove migliori non si appiattisce su una superflua rivisitazione neoclassica. Al contrario. Nel solco di una più che accettabile soluzione di compromesso, esso annette a sé ogni avvertito 'resto di trascendenza', compensando la fuga dell'inconoscibile Altro con la figurazione viva, *fabularum more*, del legame uomo-cosmo entro l'enigma della ripetizione ciclica. E questo al fine di perseguire un ridimensionamento dell'«assolutismo della realtà», come direbbe Hans Blumenberg. Ma anche per attualizzare, tramite la cosciente finzione, elementi di un vissuto che, sottratti alla memoria debile dell'io (pare salvarsi veramente solo quella infantile, di accento retico: «Io, vengo da un paese diverso, di vigneti e boschi e sentieri appena segnati nel muschio»), si riscatteranno nella memoria codificata e universale delle 'favole antiche', che ha funzione sovradeterminante. Così va interpretato il respiro «fuori dal tempo» di *Gioia di un mito minimo* (in *La vanità di scrivere*), dove grazie alla presenza femminile la luce riacquista per un attimo la sua capacità d'irradiazione benefica:

[...] nell'azzurra
 luce di sera sopra il mare greco
 che invadeva la stanza, in una bolla
 scampata agli orologi, respiravi
 fuori del tempo. Sulla pelle, un velo
 d'invisibile sale ci conserva
 la favola da nulla, la spumosa
 gioia di un mito minimo.
 (vv. 4-11)

Per tornare alla *Lampara al largo*, notiamo che l'accordo uomo-cosmo si testualizza in un sintagma come «claudica al largo». Non solo qui l'io si sente recluso nel medesimo «ghetto» della lampara, ma al pari di essa claudica; e questo per l'apporto di una figura numinosa del doppio, ovvero un 'supplemento mitico' all'ego ottenuto mediante l'assunzione della maschera autopunitiva di efesto (con l'e' minuscola), il cui ruolo è di definirne il valore atemporale della corrispondenza: «racchiusa/ nel ghetto che abito anch'io,/ ridicolo dio: efesto azzoppato e canuto,/ conosco l'inganno molesto e mi svena/ la latitanza di un gesto» (vv. 12-16).

* * *

Mascioni iscrive il suo Personaggio tra le figure topiche dell'erranza. L'errante, creatura generata dalla modernità postromantica, è il deterritorializzato, il *déraciné* che arranca, si sente spinto «al largo» di fronte a una pluralità contraddittoria di orizzonti. Ma è soprattutto colui che, in preda al disordine e agli inganni della memoria – per cui passato, presente e futuro hanno perso i loro

tratti distintivi, in specie assiologici – tenta inutilmente di sistemare i ‘frammenti sparsi’ della propria esistenza (Petrarca insegna) in un ordine, in un mosaico compiuto.

Il Testo in cui egli si identifica e che lo eleva a simbolo rifugge dalle coordinate classiche del finalismo narrativo. Tale ci appare il romanzo-diario *Carta d'autunno*, dove il perdersi e ritrovarsi, nell'accumulo delle tessere diegetico-introspettive, istituisce un ricco sistema di relazioni effimere, spesso aleatorie, imperniate sull'alternanza ‘coatta’ e per così dire frustrante dei luoghi fisici e degli incontri amorosi. Un'alternanza che si affida di regola ad automatismi misteriosi, non governabili dal soggetto. All'esperienza sentimentale sono negati fondamento e stabilità (qui il dongiovannismo si fa correlato emozionale del comportamento nomade) e i luoghi si sostituiscono secondo gli stessi meccanismi che presiedono ai cambi di scena teatrali: «Si fosse almeno separato dal tutto della scena, che calcava inseguendo i momenti, le più intense battute di Belinda: avesse fatto piazza pulita di masse e comparse...». La perdita di un centro focale incrementa lo sfilacciamento impressionistico del discorso, dà vita a oscillamenti ambientali che favoriscono il giostrare di presenze fantasmatiche. L'io si sdoppia nell'«anonimia» del qualcuno, complice un disincantato *badinage*:

In ogni caso anche se la notte è brutta e una porta sbatte, da lontano, c'è sempre in giro per il mondo qualcuno che fiuta piste e tenta la buona sorte e prova, in questo freddo non senti? qualcuno che viaggia e si muove o in qualche modo si gioca o si perde o si trova, e dunque traversando l'intero buio della terra, ci saremmo potuti trovare e provare anche noi, fare caldo nel gelo, cercare, parlare, per quello che costa.
Tanto per cominciare o almeno, tanto per finire.
Non dici?

Carta d'autunno, p. 85

Oppure si dimentica e svanisce dentro un improduttivo gioco di ombre speculari, nei riti claustrofilici della vita d'alcova:

Voci si cercano inutilmente nel buio, cercano stanze abbaglianti soffitti opprimenti ipotesi di bianchi barbagli nell'ossessione degli specchi e la musica bassa di una radio accesa sui programmi notturni, violini romanze e break di batteria. E fuori dalle finestre chiuse striscia la nebbia, sale vischiosa ad attutire i rumori delle macchine che portano attraverso i paesi e i quartieri spericolate sbronze.

Ib., pp. 133-34

* * *

Amori obsolescenti, ozi alberghieri, incontri consumati nelle soste tra arrivi e partenze, obliqui intercalari tra i personaggi, scambi felpati di parole, sibillini o elusivi, ellissi e sospensioni, una recitazione intermittente che surroga le dinamiche vive dei dialoghi: questo il cocktail della mondanità. Vale a dire la commedia sostitutiva della ‘vita autentica’, ma nel contempo la manifestazione segnaletica di uno sguardo sul mondo e sull'altro che, sotto i veli del traffico mondano, sa cogliere drammatici ‘vuoti di verità’ («la verità è questa bugia dell'aria») o ancora il *taedium*, o il dolore senza aggettivi, o la lunga agonia del desiderio progressivamente dato in pasto al Tempo divoratore. Forse in una zona interlocutoria tra il decadentismo del *Piacere* dannunziano – nel paradigma artificioso dell'attesa di Elena – e la raggiunta contemporaneità della *Recherche* proustiana, là dove, nelle ultime pagine del *Temps retrouvé*, i personaggi si am-

massano grottescamente dentro i saloni dell'hôtel Guermantes per un ultimo confronto, snaturati dai travestimenti del Tempo.

Ora le crepe
serpeggiano insidiose e i tarli sfanno
lo stucco dei sorrisi o lo sfacelo
dei nuovi passeggeri:
fantasmi come me sul ponte astratto
della nave meringa alla deriva
che deriva pensieri
quasi uguali
a un'uguale sconfitta.

Palace Hotel, vv. 11-19, in *Itinerario a Montreux* (1963)

* * *

La dissipazione, il consumo di energie vitali dentro l'io e le cose, e la conseguente sindrome da arretramento (in *Carta d'autunno* si ribadisce la «rinuncia che insiste a tentarmi» e le «mie dimissioni dal mondo») sono sintomi di quell'approssimazione alla morte che sarà il tema conduttore delle ultime prove mascioniane. Non deve fuorviarci l'impressione che, in gran parte dell'opera, ogni evento di realtà guadagni smalto vitalistico grazie ai soccorsi estetici della parola. In Mascioni, a guardar bene, la parola usa farsi piuttosto corazza autodifensiva, e per giunta rasentando il paradosso. Se è vero che l'inclinazione arcaica e preziosa rispetto alla media linguistica le consente di acquisire valore mitico-esemplare (avvezza com'è a un colloquio ideale con i classici) e di 'magnificare' in tal modo gli oggetti, in particolare i più disforici, è altrettanto vero che gli oggetti, giunti a quel punto d'iridescenza linguistica – e con qualche rischio di marmorizzazione semantica – risultano distanziati, derealizzati, spinti ai confini dell'assenza. Molti animali di *Zoo d'amore*, ad esempio – una raccolta dove l'allitterazione arcaicizzante tocca lo zenit (vedi «Dei rospi foschi nel salmastro ascosi») – hanno a che fare con la distruzione o la morte:

L'incancrenito mito del guardiano
dal cupo grifo tace, non dà pace
al pellegrino laico che si volge
lento dal monte alla chiara del mare:
e al mare affida in un sospiro arreso
la sillaba che smuove di un'estrema
preghiera senza senso. Che il nonsenso
del grifone ormai pare
conclamare.

A Delfi, del grifone, vv. 18-26, in *Zoo d'amore* (1993)

Che il mito stesso, blindato in significanti corruschi, spesso custodito nella cripta totemica del bestiario, sia portatore di negatività e nonsenso e decreti la propria fine, non deve stupire nel «pellegrino laico» Mascioni. Uno scrittore, come visto, ammaliato dai resti di trascendenza racchiusi nel mito antico, ma ancor più – proprio in quanto «pellegrino laico», individuo occidentale *up to date* - dalle «luci oblique» che accompagnano il passaggio dal *mythos* al *logos*. Queste problematiche luci già pertengono alla gnoseologia socratica; sono i segni inaugurali del doppio vincolo cui sarà sottomesso il soggetto moderno: autoaffermazione luminosa del *cogito* e

contemporanea consapevolezza del non-sapere (la «giostra vana del nostro interrogare»), che in quella luminosità si annida. Doppio vincolo preda del tempo, il cui destino è di condurre alla rivelazione-limite del *memento mori*:

Il non sapere adesso che si prolunga, estenua: ultima fioca luce. Il non sapere su queste invisibili frontiere ora che vado all'invisibile nulla. Disfacimento della stanca carne. Disfatta vanità del parlare. O pace.

La pelle di Socrate (1988), p. 202

* * *

Dalla «fioca luce» alla tenebra il passo è breve, in virtù di un ordine temporale che ha qualcosa di fatalistico. L'Io-Minotauro prigioniero del labirinto è certo che «a nessuna salvezza/ è destinato:/ per essere da sempre condannato,/ gli basta essere nato (*Specchio del Minotauro* in *Zoo d'amore*). Nelle «cave penose» di quel labirinto, punteggiato per lunghi tratti da malinconiche ebbrezze, prende corpo a poco a poco per Mascioni il disincanto in tutte le forme letterariamente praticabili, toccando la vasta gamma del sentire e dell'agire, dal sentimento amoroso e dalla memoria (l'irricuperabile condizione infantile, «devastata dai diabolici gusti del viandante disperato») alla sfera politica e sociale (il crollo dell'utopia irenistica, i nuovi conflitti etnici in Europa, avvertiti con particolare inquietudine).

Vi si accumulano poi – con lo stigma della circostanza biografica – gli effetti di quel dono degli immortali (ormai banalizzato dalle consuetudini mondane) che l'uomo ha ascritto al mito dionisiaco, il più vivificante e nel contempo il più illusorio e malefico. C'è un torbido legame tra le innumerevoli occasioni di convivialità che hanno fatto del bere uno stereotipo letterario – ma quasi sempre là dove la commedia della festa trovava il suo apogeo al suo punto di implosione, la solitudine – e il tormentoso aggirarsi tra i fantasmi di *Angstbar* (2003). In questa raccolta postuma, vero e proprio angioporto dell'Ade, luogo delle rivelazioni estreme, la prolungata canzone o elegia della musa mascioniana si trasforma in discenditiva *leçon de ténèbres*. Le maschere e gli artifici del comportamento cadono sotto i colpi di un'impetosa palinodia, mentre il sentimento della *vanitas*, ripulito da ogni residua ipocrisia, diviene segreto motivo conduttore:

Immaginario traluceva a scatti
un neon di paradiso
all'artificio
della mente ammolata dal liquore
che gli irrorava un cuore
da leone. Ma era solo
un beone: [...]
(8, vv. 1-7)

«Ma era solo un beone»: il senso della fine restituisce al soggetto, in un ultimo bagliore, quella visione della 'vita nuda' per troppo tempo snaturata dalle 'luci oblique' delle seduzioni mondane, o disturbata dal gioco degli specchi e dei doppi. Il canto della fine raddoppia, semmai e una volta tanto senza reticenze o macchinose mediazioni, il canto dell'origine, secondo un moto circolare che annulla ogni differenza d'orizzonti, dentro la corrente infinita di un fiume eracleo:

Ciò che vedo è ben altro: fatto scaltro,
è un vasto fiume che m'investe e odora

di pascoli di monte e d'aria sana,
 che mi porta con sé dove rastrema
 il corso dell'orizzonte e decolora
 la sua brama d'esistere nel fioco
 crepuscolo che spenge il tardo fuoco
 dell'angoscia vitale, *ratio extrema*
 del viatore che sa,
 che finirà...

(8, vv. 27-36)

L'Isola dei Morti di Böcklin è in vista. La parola poetica, affrontando gli ultimi tornanti del suo viaggio, non si sente più tenuta a osservare i dettami del decoro 'esteriore'. Resiste, certo, l'orchestrazione classica del verso, resiste il *sound* stilistico a noi così familiare, eppure, in questa particolare sede, il fasto della parola si ottunde, cede impercettibilmente e senza condizioni alla saggezza, all'irrefrenabile voglia di comunicare. Sulla via dell'esodo senza ritorno e nelle vesti di un lirico greco superstite, Mascioni sembra far propri gli ideali da lui attribuiti ad Archiloco, nel contesto di quella meditazione ininterrotta sul fare poesia che è la biografia romanzata di Saffo:

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

Saffo di Lesbo (2003), p. 81



Grytzko Mascioni regista di Maestro Olof di Strindberg (TSI, 1981), con Alberto Ruffini (Andreae) e Pierluigi Pelitti (vescovo Brask)

(riprod. fotografica: D. Minichiello e F. Salmina)