

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 81 (2012)
Heft: 3: Fotografia, Poesia, Storia

Artikel: L'Engadina e il mondo alpino nei versi dell'ultimo Fasani
Autor: Isella, Gilberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-390870>

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: 06.05.2025

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

GILBERTO ISELLA

L'Engadina e il mondo alpino nei versi dell'ultimo Fasani

Nell'affrontare in poesia i temi connessi con l'Engadina e la montagna, Remo Fasani rivela la propria sensibilità neo o postromantica. L'attributo, se accolto con prudenza, ci aiuterebbe a sottolineare non solo un aspetto dell'orientamento personale, ma anche il rapporto fruttuoso coltivato per anni con una precisa corrente letteraria. Su Fasani poeta, infatti, qualche influsso non secondario l'hanno pure avuto i lirici tedeschi appartenenti o prossimi all'area romantica¹, di cui egli ci ha dato alcune belle versioni italiane. Perfino la protesta civile e la problematica ecologica che prevalgono in altre e ampie zone del corpus, a guardar bene, possono venir considerate scarti metonimici – reazioni difensive e polemiche imperniate sulla critica alla modernità² – rispetto a una poetica che, oltre a risentire di quelle frequentazioni culturali, rispecchia l'animo e una concezione della vita specifici. Vediamone alcuni tratti: il rapporto empatico uomo-natura (magnificato da quella terra d'elezione che è l'Engadina), la figura del *Wanderer* solitario e il tema contiguo del labirinto, il sogno e il suo valore euristico, l'esilio, il silenzio e l'infinito con la loro innegabile aura religiosa. Motivi e stilemi che si ritrovano nei poeti amati e tradotti, ma anche nei *Canti* leopardiani e, per finire, nel canone buddhista estremo-orientale rivisitato *ad hoc*. Un posto di rilievo, entro questo bacino d'influenza³, è occupato negli anni d'apprendistato dal Goethe lirico. Basti confrontare qualche verso del giovanile componimento *Sera* (1941), «Sull'alpe i miti armenti / con forte voce aduna il pastore/ e tace» (...) «un estremo muggito/ si spegne nella vastità,/ e sui monti infinito/ silenzio sta», con il goethiano *Notturmo del viandante* in versione propria: «Su tutte le alpi/ c'è pace,/ sopra tutti gli alberi/ non senti/ quasi un alito più». La poesia degli anni Quaranta rispecchia una mitografia in formazione.

¹ Vedi la raccolta di traduzioni *Da Goethe a Nietzsche* (Bellinzona, Ed. Casagrande, 1990).

² Come nella conclusione della lirica *Oggi non più per il vicino bosco*, in *Vento del Maloggia*, dove il privato senso della fine s'intreccia con la deplorazione del tempo presente: «Io vecchio uomo, che non so se il mondo/ è volto al peggio e tutto si fa ostile,/ o se sono io che ormai reggo a fatica» (p. 65).

³ Il critico americano Harold Bloom sostiene che «La storia della poesia dev'essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica, poiché i poeti forti costruiscono tale storia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione» (in *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 13).

L'Engadina è stata, per parecchi scrittori e artisti a cavallo tra Otto e Novecento, una riserva potenziale di immagini, epifanie, idee e suggestioni di varia natura. Si è fantasticato a iosa sui fluidi misteriosi che questa terra dispenserebbe a beneficio della creatività. Vi hanno soggiornato, per periodi più o meno lunghi, Nietzsche, Rilke (a Soglio in val Bregaglia, per la verità), Hesse, Segantini e altri meno conosciuti. «Un paesaggio dell'anima, l'Engadina. Corrispondenza tra il fuori e il dentro. A questa misteriosa e urgente coincidenza dello spazio con l'essere diamo il nome di pace. Lasciatemi in pace! Che la pace, infine, sia con me!», dice con afflato epigonico il poeta belga Jacques Crickillon⁴. Nulla da obiettare sull'esplicit. La pace alpina e in particolare engadinese ha in effetti rappresentato, per Fasani, la condizione ideale per affrontare una stagione creativa ritenuta ormai al termine, con l'ipotesi della ricapitolazione esistenziale. È da questo impulso alla confessione autobiografica, secondo una prassi consolidata da decenni, che muoveranno le due raccolte su cui intendo soffermarmi: *Il vento del Maloggia*, Bellinzona, Casagrande, 1997 (d'ora in poi VM) e *A Sils Maria nel mondo*, Castel Maggiore, Book Editore, 2000 (SMM).

Cerchiamo subito di capire le intenzioni di fondo. Per il nostro scrittore, la montagna acquista senso, e indubbiamente una cifra assiologica propria, nella misura in cui è capace d'istituire un dialogo con l'io e la sua visione del mondo, in relazione soprattutto al perfezionamento interiore. Pur manifestando una conoscenza approfondita delle ricche stratificazioni culturali accumulate nel corso del tempo sull'Engadina, Fasani evita di offrire ulteriori tessere ermeneutiche all'ascolto di un territorio ormai saturo dal profilo semantico e simbolico. Nello scenario non mancano, certo, alcune figure tutelari (da Nietzsche a Segantini ad Anna Frank). Nietzsche, ad esempio, è evocato in più occasioni. Se all'insegna delle *aure* e dei luoghi «da dove emana il senso/ di antichi riti» Sils Maria occupa un posto di rilievo, è «forse perché vi aleggia,/ da un secolo, lo spirito di Nietzsche» (SMM, p. 27). Del Nietzsche uomo, in SMM, p. 67, è consegnato ai versi un reperto curioso, anche se forse poco attendibile, il «masso erratico e la nicchia, in esso,/ in cui Nietzsche, sdraiatosi per gioco,/ visse l'istante del ritorno eterno». Ci sono poi i richiami, non senza complici strizzatine d'occhio, alle passeggiate in Val di Fex. Del suo pensiero (dubito che il poeta ne accettasse il lato dionisiaco) è còlta, ma trattasi di apax, l'esortazione zaratustriana «O uomo ascolta», posta su una lapide a Chasté⁵. In uno pseudosonetto degli anni Ottanta (*A Sils Maria*⁶), il cui assetto tematico-stilistico prefigura le prove mature, il filosofo era chiamato in scena indirettamente, attraverso l'insorgenza abissale del suo personaggio maggiore.

La luce in Sils-Maria ha un modo strano.
I primi giorni chi vi arriva crede
che non sia luce sopra il paesaggio,

⁴ J. CRICKILLON, *Oberland montagne romantique – Engadine montagne symboliste*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 89.

⁵ *Ibid.* L'esortazione si trova in un testo lirico, originariamente un frammento di *Così parlò Zarathustra* (*La canzone ebbra*, ora in *Da Goethe a Nietzsche*, cit., p. 131) tradotto dal nostro autore nel 1982, durante un soggiorno a Sils, «quando era quasi impossibile non occuparmi di Nietzsche».

⁶ In *Dediche* (1981-1983), ora in *Le Poesie 1941-1986* (Bellinzona, Casagrande, 1987), p. 247.

ma come un velo, un sole ch'è filtrato
 da una nuvola lieve ovunque sparsa.
 Poi guarda e vede che il sereno è pieno.
 Ma non dura, tra poco è come prima:
 se china gli occhi a leggere o sognare
 nella sua stanza, deve rialzarli.
 È luce in ombra, un simulacro, un vuoto,
 visibile e invisibile, larvale.
 E potrà darsi, allora, che da questo
 abisso indefinito sorga a un tratto
 una presenza: Zaratustra, o altri...

Questa prima lirica dedicata a Sils Maria, che contiene gli elementi di base per una cifratura del paesaggio alpino, ci dà in realtà più informazioni sulla poetica di Fasani che su Nietzsche uomo o pensatore. Emerge fin dall'incipit l'importanza della luce, la cui piena manifestazione, descritta con frequenza soprattutto nelle ultime raccolte, qui trova ostacoli nella mutevolezza atmosferica. Ma è la parte finale a offrirci l'elemento più prezioso, quello che diverrà sovradeterminante: l'abisso. Evocare l'abissalità (debordamento da sé, indefinitezza) di un luogo significa considerarne inappagante la mera espressione topografica, significa vagheggiare la sua *facies* invisibile, il suo 'oltre'. Sils Maria è sì luogo fisico, oggetto di percezione, ma anche un altrove, un simbolo dell'eterno ritorno, se vogliamo prendere sul serio il fugace riferimento a Zaratustra sorto dall'«abisso indefinito» (poi «luminoso e silenzioso abisso», *infra*). Come dire: un sito geograficamente circoscritto assume *ipso facto* valore universale. Sils è dunque la sineddoche che, con sottili connotazioni allegoriche, ci disvela il tutto: «Sils Maria e il mondo», dice l'autore in una nota⁷, sintagma che dovremmo trascrivere in «Sils Maria è il mondo»⁸. L'autore aveva del resto già reso giustizia al tropo in un importante poemetto dedicato al Pian San Giacomo⁹, dove il toponimo adombrava l'*alter locus* infantile proiettato nell'oggi: «Per quanto breve, un pezzo di mondo è sinonimo,/ talvolta, d'universo. Ha il suo centro,/ e da qui si vedono i suoi confini,/ le montagne, affondate nella terra,/ alzate sino a farsi/ l'orizzonte e l'infinito».

Vento del Maloggia e *A Sils Maria nel mondo* formano un organismo relativamente compatto – sia nello stabilire un clima, una *Stimmung*, sia nel definire uno stile – di cui ritroveremo riverberi significativi nella successiva ed estrema prova fasaniana,

⁷ Fasani tiene a sottolineare come Sils Maria rappresenti per lui un luogo d'eccezione (luogo dell'anima direbbero i romantici), la fonte privilegiata dell'ispirazione: «Ci sono stagioni della poesia e si devono di solito a un luogo o un avvenimento particolari. Quelle della presente raccolta coincidono col mio soggiorno a Sils Maria, paese dell'Alta Engadina, durante le vacanze estive. Non che nel resto dell'anno la poesia per me sia muta, ma rimane allo stato latente e in attesa di risvegliarsi». La nota si chiude enunciando i «due temi principali: Sils Maria e il mondo» (SMM, cit., p. 133).

⁸ Sils Maria è suono del mondo, ma, disseminandosi nelle sonorità del mantra poetico, sembra anche fondersi anagrammaticamente con il nome dell'io poetante, come si evince dal testo *Quando a mezza mattina* (VM): «Allora ciò che accade a Sils-Maria/ o nel lontano mondo,/ appare in mezzo a sillabe che dicono,/ se bene ho indovinato,/ «re» e «beato» e a loro si accompagna;/ ed anche a Ram che è come Remo». Da porre in risalto, qui, il sottinteso palindromo RAM-MAR [ia].

⁹ *Pian San Giacomo 1969 e 1983* [1983], ora in *Le Poesie*, cit., p. 320.

Sogni (2008). Il campo della luce e dei colori, grazie alla sua tendenziale omogeneità, svolge il ruolo di denominatore comune:

Ieri la pioggia
ha fatto pura l'aria
e oggi il cielo splende vivo.
Da un orizzonte all'altro
c'è solo azzurro e sotto tanto azzurro
la terra estatica a specchiarsi,
a conoscersi intera. [...]

.....

Un luminoso e un silenzioso abisso
di gloria è oggi il mondo;

.....

E Dio? Non più lontano
di questa terra e questo cielo:
e grido della luce e del silenzio.

(VM, p.41, vv.1-7; 9-10; 14-16)

Fuori c'è il cielo azzurro,
vertiginoso nella sua purezza;
c'è il sole com'è il sole
di quest'alto paese: vivo e fermo;

.....

c'è il silenzio, il profondo,
che tutto penetra e sospende
al suo segreto nume;

.....

c'è tutto questo, e tanto più struggente
per me, che, se lo vedo oggi,
non so se ancora lo vedrò domani
e già gli dico addio.

(SMM, p.122, vv.1-4; 7-9; 12-15)

Correlandosi subito alla luce e all'azzurro, magari per dichiarare tacitamente la solidarietà eidetica nei loro confronti, intervengono il silenzio e il numinoso. Il parallelismo tra i due testi (ma altri potrebbero essere citati) è assai pronunciato. Si considerino: 1) l'ordine di successione motivica pressoché identico, 2) la costruzione paratattica simile, 3) l'impiego di lemmi uguali («cielo», «azzurro», «pura» - «purezza», «silenzioso» - «silenzio» ecc.) o parasinonimici («Dio» - «segreto nume»). Eppure già affiorano indizi che lasciano intravedere una diversificazione, ancorché non molare, dei due insieme. Mentre in VM la montagna-natura è tendenzialmente còlta come fonte di emozioni 'estatiche' per così dire libere da condizionamenti (vedi il sintagma «terra estatica»), dove la componente romantica s'impregna, vedremo, di pensiero buddhista, in SMM assistiamo a una certa quale opacizzazione, fino a lambire la malinconia elegiaca, dei toni e delle atmosfere; un processo che investe soprattutto la sfera egologica. Il motivo è che le vicende dell'io, nella silloge seriore, finiranno col farsi più pressanti rispetto all'inchiesta cosmologica. Ad esempio il soggettivo «presagio di morire», attestato una o due volte in VM («non so se ancora lo vedrò domani/ e già gli dico addio»), vi diverrà assillante, anche sotto forma di stato d'animo proiettato nel paesaggio (vedi la morte degli alberi).

E allo stesso modo il rapporto silenzio-parola, dapprima circonfuso di un alone quasi mistico («Sì, da questo silenzio e da questo azzurro,/ se so aspettare [...] potrà venirmi, piena, la parola») si farà in seguito più terreno e problematico, per l'interferirvi dei 'rumori' mondani (il cantiere). Le differenze suaccennate non sembrano comunque di rilevanza tale – anche perché, da una silloge all'altra e in genere nell'opera di Fasani, i corsi e ricorsi sono frequenti – da imporre indagini separate. Un robusto elemento comune, in effetti, garantisce unità alla *deep structure*: è la luce scaturita dall'azzurrità celeste come metafora dell'illuminazione interiore (onda lunga, perché no, dell'ungarettiano «m'illumino d'immenso»). Il prodigio atteso in VM: «l'Evento: un'improvvisa/ luce diffusa in ogni dove,/ immobile ma come/ se si dovesse muovere», (pp. 24-25), lo

ritroveremo, appena modulato, in SMM: «l'istante senza fine e senza nome,/ l'ultimo evento, l'illuminazione» (p. 124). Un evento diurno di natura marcatamente solare e all'insegna del prepotente azzurro. Incontreremo anche nebbie e cieli turbati, è vero, ma non il rosso del tramonto o la tenebra che ne sussegue: la notte, latitante in quanto fenomeno visivo, è consegnata interamente al libro dei sogni.

Se vogliamo proprio cogliere un tratto distintivo in VM, questo concerne un certo raddensamento concettuale del discorso poetico in confronto a SMM. Vi emerge il Fasani 'filosofo della vita', che mette in sordina i consueti affondi ecologistici per concentrarsi sulla dimensione ontologica della montagna e riformulare in tale contesto la questione del sacro, offrendo nel contempo una giustificazione ideologica alla propria sensibilità di base e, contando su effetti collaterali della scrittura, potenziarla. Qual è il legame tra montagna e trascendenza? La cultura pagana e cristiana, al riguardo, non sembrano dare risposte essenziali. Forse anche sollecitato dalle considerazioni contenute in un saggio di Francesca Negroni sulla sua poesia¹⁰, Fasani guarda a Oriente, verso la sapienza fascinosa del Buddhismo, chiedendosi quali possano essere le implicazioni tra il vuoto, il nulla e la montagna. Crede di trovare una risposta nelle riflessioni poetiche del monaco Han-shan (secolo VII):

Tutta la sera ho letto
il monaco cinese
eremita del monte
e tutto il monte ho visto,
nelle rocce, nei fiumi,
nell'erba, nella neve
e nel volger del tempo:
il monte pari al Mondo
e nel suo cuore Buddha
e, ovunque, il vivo Nulla.
(p. 22)

I settenari infondono, grazie al loro equilibrio metrico (privilegiato il bisillabo), un andamento rituale al testo: dall'atto del leggere (vv. 1-3) alla concretizzazione visiva della cosa letta (4-7), dalla visione alla rivelazione sapienziale (8-10). Il MONte – allitterazione italiana incoraggiando – è il MONdo abitato dal Buddha, e il monte-mondo è l'operatore segnaletico del «vivo Nulla». Ma allora, per sillogismo, se il mondo volge al nulla, anche Sils Maria, trovandosi nel mondo («A Sils Maria nel mondo»), partecipa di una simile condizione? Le faccenda non è così semplice. Il

¹⁰ Cfr. Francesca Negroni, *La sfida della vacuità. Il tema del nulla e del vuoto nell'opera poetica di Remo Fasani*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1992. L'argomento di fondo è il vuoto equiparato al nulla. L'autore, in un breve componimento, esprime gratitudine verso la studiosa, che gli ha mostrato «con il fiore aperto della sua prosa», ciò che egli, nei propri versi, aveva solo intuito: «Io non lo vedevo o lo vedevo in boccio/ di avere sparso al fondo dei miei versi [...] questi due soli semi: il vuoto e il nulla. (In VM, p. 16)

componimento, che occupa un posto a sé dentro la sezione *Poesie sparse*, ha innanzitutto funzione di matrice ontologica. Esso ci informa cioè su una verità valida per l'insieme – per di più riportata da una fonte esterna – che non intacca l'autonomia tematica ed espressiva dei singoli testi. Dal profilo strettamente poetologico, poi, e questa volta la lezione proviene da Leopardi, il «vivo Nulla» e il vuoto come parametro fisico del nulla sono lì a dettare, insieme al silenzio, le *conditions préalables* per l'insorgenza del canto in termini di compensazione e riscatto. Nascendo dall'assenza (o da sue precise modalità) la parola poetica suscita in ogni modo paradossi, e Fasani ne è consapevole. Della paradossalità del concetto di vuoto in senso globale si nutre d'altronde il medesimo Buddhismo, la cui dottrina può apparire agli occidentali contraddittoria, sia perché estranea alla logica aristotelica, sia a causa delle sue numerose variabili storico-testuali¹¹.

Questo cammino poetico-iniziatico, intrapreso a dire il vero prima dell'incontro con la saggezza orientale, presenta nel corpus fasi intermedie, battute d'arresto. Se da un lato Fasani è l'artefice di una sottile dialettica immanenza/trascendenza, dall'altro dimostra di essere un poeta ben radicato nella realtà terrena. Il vuoto – sul piano sia ontico che storico – è infatti il risultato di una sottrazione, di una violenza abolitiva esercitata dal 'progresso' umano nei confronti della natura. Una mancanza concreta e tangibile, insomma, che solo la memoria poetica è in grado di colmare. Così in *Pian San Giacomo*: «Ma quel potere abolito/ esiste, e non solo in immagine,/ in anima e corpo,/ nella memoria e per quanto/ la memoria è fonda; e lì ricopre,/ abolisce a sua volta il vuoto»¹². O ancora, nel descrivere un cielo dove sbocca una parete di monte, «Vuoto ora. Ma un tempo/ da questo cielo sgorgava/ e si piegava a piombo una cascata»¹³.

Per tornare al nocciolo del discorso, sembra giusto chiamare in causa un testo di VM, dove la meditazione sul nulla, sotto forma di domanda, si salda in maniera esemplare al sentimento oceanico dell'esistente:

Sono qui nel silenzio
della mattina che trascorre uguale.

¹¹ La montagna possiede valore polisemico nel Buddhismo. Può significare tanto il Nulla quanto il punto d'insorgenza dell'Essere. Vuoto e pieno d'altronde si confondono su un piano elevato della meditazione, come ogni adepto ha appreso. Nella cosmologia buddhista, al tempo della creazione, emerge il Monte Meru, luogo di dimora del divino e archetipo del mondo. Ogni montagna, in cui questo monte primordiale si rispecchia, sta alla base della concezione architettonica del tempio sacro. Già nel *Canto di Milarepa*, nel buddhismo tibetano, si legge che «Il prezioso monte Meru/ è lo Stupa al centro dell'Universo». Quanto al vuoto (*sunya*), esperienza mentale per eccellenza che ci libera dal dolore, apprendiamo da un sutra che esso non differisce dalla materia né la materia differisce da lui. Come dice Hakuin (sec XVIII): «Nello specchio della mente non si vedono/ né montagne né fiumi;/cento milioni di mondi agonizzanti, tutto/ per niente». Ma, alla fine del viaggio iniziatico, la stessa idea monolitica di *sunya* appare superata: «Non si può qualificarlo di vuoto o di non-vuoto, o di entrambi; ma per designarlo in qualche modo lo si chiama «Vuoto» (*Madhyamika Shastra*, XV, 3). Questa indecidibilità categoriale lascia una traccia nelle parole che, in Fasani, tentano di circoscrivere la condizione 'dinamica' dell'Evento: «Un'improvvisa luce diffusa in ogni dove,/ immobile ma come/ se si dovesse muovere» (*Frammenti sulla Meditazione*, in VM, pp. 24-25). Dal che si deduce che «nulla accade perché tutto accade».

¹² *Le Poesie*, cit., p. 319.

¹³ *Ibid.*, p.322.

Quelle nuvole immobili
 sulla montagna, quella luce
 soffusa e non diffusa
 e quest'assenza in me d'ogni pensiero,
 sono la fine d'ogni cosa,
 l'immagine di morte,
 o la pace alla fine ritrovata,
 il grande Vuoto, il misterioso Nulla?

Tra una domanda e l'altra esita il cuore
 ed ugualmente si spaura.
 (p. 62)

Lo svuotamento dell'animo dalle passioni (che confondiamo spesso con l'atarassia epicurea), e la morte simbolica che precede il *nirvana* («l'immagine di morte») sono altrettanti tributi ideologici che l'autore rende al Buddhismo, così invitante gli era apparso in altra occasione il sorriso del Maestro: «L'infinito sorriso del mistero e della pace» (in *Per Aino che mi ha portato il sorriso del Buddha*). Nel fitto delle interrelazioni semantiche interne è il sentimento oceanico foriero di *unitudine* («ogni solitudine porta all'unitudine», *SMM*, p. 56) a prevalere, seppure accompagnato da un leopardiano (quindi assai occidentale) corteo di apprensioni derivanti dall'estrema difficoltà di sostenere esperienze del genere mentre incombe il naufragio: «esita il cuore/ ed ugualmente si spaura» (cfr. «ove per poco/ il cor non si spaura», *L'infinito*). E ancora nel segno tutelare di Leopardi, in *Ars poetica* (VM, p. 66) silenzio e infinito formano un binomio indissolubile: «Non c'era intorno un silenzio infinito?/ La poesia è questo, io dissi,/ questo silenzio e questo starci dentro,/ le nostre voci in esso fatte vive» (vv. 8-11)¹⁴. Abitare il silenzio significa di fatto abolirne l'apparente statuto di vuoto acustico, significa riconoscerlo al contrario come sede originaria, e in quanto tale ineffabile, della parola. Un cerchio semiotico dove dicibile e indicibile si rincorrono e 'soprainvestono' a vicenda, senza soluzione di continuità: un dis-correre infinito appunto, che tiene in serbo il mistero, l'enigma del poetare.

Montagna e natura supportano, in uno scenario quasi sempre povero di elementi descrittivi, l'ondoso abbraccio fusionale con il mondo. Si consideri al riguardo il trasferirsi dell'io nel paesaggio di *La via del bosco, senza sosta* (*SMM*, p. 91), in cui il «moto oceanico» afferma la sua potenza: «In questo lago, questi monti,/ quest'aura e vasto vento/ che inonda tutta la vallata:/ moto oceanico,/ in cui sarebbe dolce naufragare» (vv. 14-18). Il concreto visibile, corroborato dai deittici spaziali «questo, questi, questa», che hanno valore di potenziatori ritmici, volge verso l'invisibile grazie alla forza motrice del vento. Di nuovo, a prescindere dal connotatissimo vento, uno scoperto stilema leopardiano imperniato sull'ossimorica rischiosità di abbordare

¹⁴ In versi del genere risiede forse l'anima segreta della poetica fasaniana. Una zona protetta che, mediante un gioco serrato di modulazioni e iterazioni, proclama fedeltà non solo ad alcune ideoguida ma anche, dal profilo delle scelte linguistiche, all'asse petrarchesco-leopardiano. Moderate distrazioni 'sperimentali' al livello espressivo ne rileveremo certo, ma in altri settori, non lirici, dell'opera. Qui, avendo a che fare con una concezione trascendentale di natura, il monolinguismo parrebbe giustificarsi *in toto*. Come se ciò che pertiene alla natura in quanto *eidos*, indipendentemente dalle vicissitudini storiche, dovesse e potesse eternarsi solo nella 'purezza' del dettato.

l'illimito (cfr. «E il naufragar m'è dolce in questo mare»), che rimanda ad altri occorrenze nel macrotesto. Uno per tutti, in VM: «Silenzio illimitato:/ e così naufrago nel mondo/ ed in me stesso. Non c'è più confine» (vv. 1-3), cui segue l'esclamazione assertiva della sostanziale solidarietà di suono e silenzio: «O voce sull'oceano del silenzio,/ che lo sorprende e tutto fai tremare» (9-10).

A differenza di Leopardi, lucreziano e ateo, lo spiritualista Fasani spera di poter superare l'«indecidibilità eidetica» dell'abisso mediante l'appello a quel *deus absconditus* verso cui l'«onda di suono» che agita il Tutto pare indirizzarsi. Come in *Ieri la pioggia* (VM), dove il mondo si dà come «un luminoso e un silenzioso abisso/ di gloria», che va a fondersi col divino: «E Dio? Non più lontano/ di questa terra e questo cielo:/ e grido della luce e del silenzio» (vv. 9-10; 14-16). Il divino, qui, sembra improntare l'accezione specifica, larvamente spinoziana, di Hölderlin: «Noi ti nominiamo, per sacra necessità, nominiamo/ Te, o Natura: e nuovo, come dal lavacro, sorge/ Da te quanto nacque divino»¹⁵. Nella cassa di risonanza di una nominazione ai limiti del nome risiede, per entrambi i poeti, la bellezza 'sacra' dell'universo¹⁶.

Il mondo s'infinitizza, e nel suo infinitizzarsi si concede allo sguardo e simultaneamente all'ascolto, al punto di favorire un processo ininterrotto di sinestetizzazione dell'esperienza («grido della luce e del silenzio»), tanto più intensa, occorre aggiungere, quanto più vissuta attraverso la rimemorazione dell'età infantile¹⁷. La condizione necessaria è che l'io, a sua volta, si apra al mondo, ma con pudore, come insegna l'episodio riportato in *Di fronte alla mia tavola, per cena* (SMM), che qui interessa soprattutto per la clausola esibita in chiave zen: «E forse penso che lo Zen,/ se da una parte è il pieno aprirsi al mondo,/ dall'altra, oh, dall'altra ne è il pudore». Da ritenere, per il suo ruolo primario di operatore semantico e prossemico, la categoria dell'*apertura*. In senso fisico l'apertura dà accesso al vasto esterno e permette di fruire dell'esistente (il paesaggio montano come *pars pro toto*) nell'ordine peculiare dello spettacolo. È in questa prospettiva, e dunque secondo un preciso calcolo, che Fasani inaugura un gruppo di componimenti con un verso enunciante la sospensione della dicotomia chiuso/aperto: accoglimento del giorno e dei suoi prodigi all'insegna della ripetizione rituale e, se si vuole, discreta allusione alla filigrana diaristica delle raccolte. Vale la pena darne la campionatura: «Aperite le persiane, vidi il sole» (VM p. 70), «Aperite le persiane, con sorpresa» (*ib.*, p. 76), «Aperite le persiane» (p. 79),

¹⁵ Friedrich Hölderlin, *Al fonte del Danubio*, in *Poesie* (a cura di G. Vigolo), Milano, Mondadori, 1971, p. 165.

¹⁶ Sull'affinità tra la poetica holderliniana e quella di Fasani ha messo l'accento Giacinto Spagnoletti, il quale, dopo aver sottolineato l'eccellenza di *Pian San Giacomo*, afferma: «Ancora una volta, nell'andatura fremente del ricordo, negli accostamenti ai quali il ricordo stesso si concede, torna a farsi sentire più che mai nitida, in comunione estatica, la parola di Hölderlin, maestro di verità e di ascese spirituali non meno di Dante» (*Introduzione a Le Poesie*, cit. p. 11).

¹⁷ Per saggiare tale intensità, e collegarla al tema del mutamento entro una più ampia dialettica presente-passato, bisogna rifarsi a *Pian San Giacomo*. Sia sufficiente rilevare qui – per ciò che concerne l'esperienza dell'udire – l'inflessione elegiaca, improntata al rimpianto, che caratterizza un testo 'della vecchiaia' in SMM, quale *Ora non odo più il silenzio*: «Quando, ragazzo, io naufragavo,/ mi perdevo in quell'onda/ di suono in cui vibrava/ tutta la valle e tutto l'universo./ Ma quel che oggi ascolto/ è solo un'eco, un'illusione» (vv. 8-13).

«Aperta la finestra» (p. 80), «Aperle le persiane» (SMM, p. 58). Versi che accludono alla loro formularità iterativa il valore aggiunto di un segnale, richiamando lo spirito propiziatorio del mantra. E tutto questo per alzare un sipario sulla scena del mondo.

Per capire quale tipo di rappresentazioni vi si svolgono, e con quali strategie, metto a confronto due dei testi citati, al fine di evidenziarne articolazioni interne e dinamiche.

(A)

Aperte le persiane,
vidi che tutta la montagna
era nascosta da una nube bianca.
Ora, a giorno inoltrato,
la nebbia si è dissolta senza vento.
Ne resta solo una sottile traccia
a mezza costa, e il sole la inargenta.
È quello che da noi
si dice gatto, perché ad esso
assomiglia nel morbido strisciare.
E tutto questo si è compiuto
sul filo delle ore
e in un alto, un altissimo silenzio.
Pareva che di fuori
nulla accadesse; e si mutava il mondo.
Ma forse se ne udiva lontanissimo
il rombo come di un oceano.

(B)

Aperta la finestra,
sentii il vento. Soffia quasi sempre
in quest'alto paese,
di cui è l'anima e il messaggio.
Ma la mattina presto
è ancora calmo e solo a poco a poco
si leva lungo la giornata,
poi decresce e si posa verso sera,
dà luogo al mito della notte.
Oggi invece è già forte
al nascere del giorno:
lo vedo come curva gli alberi
e immette nelle cime la sua onda,
il suo moto oceanico.
Ché anche il vento, in questa valle aperta,
è aperto senza fine:
spira tra cielo e terra
e viene da lontano e va lontano.
E oggi con la sua segreta
animazione parla di una cosa
che chi sa dove accade
nel vasto mondo: un misterioso evento,
un gran risveglio, una rivoluzione.

Qui la montagna è avara di gratificazioni paesaggistiche¹⁸. L'esperienza interiore di cui si fa promotrice la conduce lontano dai luoghi fisici, deterritorializzandola, sciogliendone i profili in un altrove senza confini. Cionondimeno i due testi, la cui configurazione simmetrica è imponente, si aprono nel segno dei *verba percipiendi*:

¹⁸ Non sempre la natura risulta così stilizzata, ridotta ai termini essenziali. Quando il richiamo alla cosmicità o alla trascendenza non è impellente, Fasani concede qualcosa in più alla descrizione. L'evento del sole che sorge il mattino e poi risplende, tratteggiato in (A), trova risalto naturalistico in un testo di SMM, dove il parallelismo con quello citato sopra è palese: «Quando fuori da nube non di pioggia,/ anzi foriera di bel tempo,/ dapprima tutta unita,/ poi lentamente assottigliata/ e qua e là trapunta,/ infine sciolta in isole vaganti,/ esce al mattino il sole» (vv. 1-7, p. 74). Si veda, in tema di variabilità atmosferica, la citata *A Sils-Maria*.

«*vidi* [una nube bianca]» (A), «*sentii* il vento» (B). Solo il vento ha la qualifica esplicita di «anima e messaggio» dell'alto paese (in omologia con la montagna in A), ma in entrambi i casi sono gli elementi naturali concreti a testimoniare dell'*anima mundi* («parla di una cosa», in B) fungendo in tal modo da operatori cosmici, siano deboli e incostanti come la nube o la nebbia che si dissolve (senza vento) e lascia una sottile traccia, o al contrario tenaci come il vento che incrementa la propria forza durante il giorno. La trasfigurazione dell'ambiente avviene per via sensibile dunque, attraverso l'impatto fisico dei «vettori aerei» con la massiccia realtà orografica: da una parte, in A, tramite il semplice sfioramento (la nebbia-gatto «nel morbido strisciare»), dall'altra, in B, all'insegna della forza che scuote («curva gli alberi», «immette nelle cime la sua onda»). Ma le rispettive, diverse attualizzazioni del contatto portano a un'uguale mutazione di stato, dall'immanente al trascendente e, in virtù di un processo parallelo, l'arco temporale si dilata. Se in A la cronologia, il «filo delle ore» si dissolve nel registro bergsoniano della *durée* (connotato, leopardianamente, dall'«altissimo silenzio»), in B invece, che ha una struttura più complessa, non è tanto il ciclo diurno evocato a contare, quanto la sorprendente persistenza dell'aprirsi. L'apertura iniziale della finestra si prolunga infatti senza soluzione di continuità in quelle del vento e della valle, come enfatizza l'anadiplosi: «Ché anche il vento, in questa valle *aperta*,/ è *aperto* senza fine». Le dinamiche effettuali del vento, cioè il suo prender vigore lungo il giorno e decrescere la sera, perdono interesse. E questo perché, per dire con Heidegger, il vento – di cui non va dimenticata la metaforicità sacrale, dalla *ruah* ebraica al vento-*pneuma* giovanneo – abbandona la condizione di *ente* per passare a quella di *e-vento* (parola-chiave in Fasani) dell'*essere*. Lo scenario alpestre si eleverà a sua volta verso l'essere ormai immune dall'opposizione spazio/tempo. Non lo chiameremo più scenario, allora, bensì macroantenna o collettore di echi che giungono dalle più arcaiche e impensabili lontananze, soglia d'avvistamento del mutare immobile: «Pareva che di fuori nulla accadesse; e si mutava il mondo» (in A), «Parla di una cosa che si sa dove accade nel vasto mondo, un misterioso evento...» (in B). Questo spettacolo mobile-immobile dove anche l'io enunciatore si è trasfuso, coincide con l'Apertura incondizionata, da accettare più che altro nel suo valore, tradito dalla meditazione buddhista, di evento. Qualcosa che si suppone addirittura al di là del desiderio: «Non ha più desideri,/ nemmeno che l'Evento duri;/ e nulla accade perché tutto accade» (*Frammenti sulla Meditazione 2*, VM). Qualcosa che assomiglia alla poesia stessa, figlia del *kairos*, quando nell'operare dell'io e della scrittura che la guida, «da luce a ombra non v'è più distanza».

Asceta e *Wanderer*. L'io contemplante, in Fasani, ha un corrispettivo nell'io agente, la *stasi* del meditare bilancia il *movimento* del passeggiare. Nessuna dicotomia *in fieri*, però: quiete e movimento, sosta e cammino spesso si alternano entro lo stesso episodio (come la topica gita nel bosco). Sul piano ontologico, poi, la loro differenza è forse illusoria, poiché tutto – atteggiamenti e posture del soggetto compresi – tende a diffuire nella pace oceanica omologante. «Materia e spirito si fondono», negli alti luoghi dove ha origine la parola poetica, così come la biassialità verticale-orizzontale entro cui ordiniamo lo spazio si annulla in una superiore unità: «L'orizzontale, il

lago;/ la verticale, i monti:/ due dimensioni ed un paese./ Non scegliere né l'una/ né l'altra: serba incolume, l'unione» (*L'orizzontale, il lago*, SMM vv. 1-5). Qui la 'verità' metafisica dei due assi risiederebbe nel cerchio ideale in cui si iscrivono, quella figura perfetta che la geografia terrena misconosce.

Nell'ambito della personale esperienza motoria e cinetica, dove gli impedimenti della vecchiaia si fanno sentire, è ovvio che i momenti di quiete, specie in SMM, finiscano col delinearsi meglio: «La via del bosco, senza sosta/ un tempo la facevo./ O mi sedevo, un attimo e non più,/ sulla panchina all'orlo del sentiero,/ ma non a riposare» (p.91, vv.1-5). Sappiamo tuttavia che il testo in questione (ne abbiamo esaminato sopra un brano) descrive per antifrasi anche il soffiare del vento in tutta la sua irruenza oceanica, secondo una procedura transferale mirante a ricomporre nel non-io l'energia ormai quasi esaurita dell'io, prima che la catastrofe annulli ogni differenza tra soggetto e oggetto. E proprio qui sta il punto, in questo annullamento. La tranquilla sosta fisiologica iniziale, concessa al corpo per ritemparsi, ha infatti valore di anticipazione metaforica della sosta-soglia estrema, la morte. Una morte presentita e differita: «moto oceanico, in cui sarebbe dolce naufragare./ Ma non ancora. Oggi posso/ dopo un poco riprendere il cammino./ Domani sì, quando la sosta,/ ed essa sola, mi sarà concessa» (vv. 19-22). Le immateriali forze centrifughe di cui si è discusso prima hanno il loro risvolto catabasico; la natura, fonte di estasi, è parimenti custode di punti d'implosione. Trasfondersi nel paesaggio significa in tali circostanze andare *intus*, nell'oscurità senza rimedio della terra. Basteranno un lago, inghiottitoio mascherato da specchio «fuori del ben noto spazio», e una pausa durante la passeggiata, una sosta appunto, «in un istante senza tempo» che a guisa di *Lichtung* s'insinui nell'animo, per condurre l'io a interrogarsi sul proprio destino: «Sono a che punto? Oh sì, verso la fine ./ Ma non la temo» (*Lungo il sentiero mi soffermo assorto*, in SMM, vv. 11-12).

La solare, luminosa Engadina può caricarsi dunque di chiaroscuri e ombre, commutare i suoi referenti paesaggistici in segnali pronti a informarci sulla sorte comune che attende l'uomo e la natura. Entità descritte nella loro immediatezza biologica, come le specie vegetali, saranno allora causa di identificazioni, pensieri funesti e, sul piano testuale, di inusuali dissonanze. Vedi il bosco ingrigito, che «oggi tra vita e morte muta aspetto», simile a un cimitero naturale gremito di alberi-persone: «E chi sa quanti alberga/ alberi il bosco moribondi o morti?/ Lo so io, che sovente,/ andando, mi soffermo a contemplare» (SMM, p. 117, vv. 1-4). Un'ennesima sosta per riflettere sulla morte, ma in uno stato di choc che rimbalza subito nell'ordito espressivo, dando vita a un distico sofisticato e ritmicamente inquieto («E chi sa quanti alberga...»), in sussulto tra iperbato, paronomasia arricchita da inarcatura (*alberga/ alberi*), e ulteriori iterazioni fonico-semantiche (*moribondi/ morti*).

L'anziano *Wanderer*, figura complementare dell'io che dalla finestra ammira le vastità immense e in esse a sua volta 'si espande', è costretto a fruire il mondo tramite il contatto ravvicinato, poiché le fatiche della vecchiaia restringono spazi e rallentano il moto: «Oggi il raggio e lo spazio/ si sono fatti brevi, avari», così inizia la seconda strofa della lunga poesia *Le passeggiate...le facevo, un tempo* (SMM, pp. 67-68), dove il protagonista abbrevia la gita per rientrare al più presto al suo soggiorno. Ma

questa imposta limitazione, negativa di primo acchito, offre al viandante l'occasione di penetrare ancor meglio la carne viva dell'esistente, come indica la parte conclusiva:

Eppure questo andare,
se è sempre uguale, è anche sempre nuovo:
ogni dì più, non sono io,
è la mia stessa vita che cammina,
che, camminando, scende
sempre più in sé, conosce il suo principio
e la sua fine. E insieme ad essa, intanto,
cammina e si conosce
il mondo stesso. E i due si fanno uno.
E uno anche il vivere e il morire.
È questa, sì, l'eternità.
(vv. 32-42)

Il percorso è animato da misteriose forze centripete. Pare che la vita ormai divenuta transindividuale cammini in stretta simbiosi col mondo verso il cuore dell'essere inteso come profondità, trasformando l'intero cammino in soglia del medesimo. Qui lo spazio-tempo, dove «i due si fanno uno» e il principio si fonde con la fine, non è più il prodotto di uno spettacolo visivo avvenuto nel 'grande esterno' (di cui abbiamo tracce memoriali nella prima strofa) ma un non so che di interiorizzato, senza quasi più referenti sensibili, come un'*idea* che abbia assorbito in sé ogni immagine e si consegna nuda all'eternità.

Altre volte, invece, l'immagine si tien salda, in quanto risultanza del vissuto, dissolvendosi solo grado a grado prima che altre parole affermino il principio unitivo. Così in due poesie di VM:

(A)

E me ne vado ancora sul sentiero
della foresta, solitario e solo.
Così non è. Ad ogni passo, ormai,
cammina con me il bosco, mi accompagna,
e intorno a me si muove e muta il mondo.
E me ne vado verso l'infinito...
(p. 59)

(B)

Vado ancora a diporto per la selva
e non vi trovo più anima viva,
in questi giorni di precoce autunno.
Solo me stesso, che a me vengo incontro
se dalle fronde scende un raggio amico,
o da me mi allontanano se ne cade
più folta l'ombra. Così me ne vado
tra l'essere e il non essere, e mi perdo,
naufrago in questo abisso che sospende
il tutto e il nulla; e mi soffermo intanto.
(p. 68)

Non darò la caccia alle numerose concordanze tematiche e stilistiche, troppo evidenti, né insisterò sulla strategia per cui, nei testi, all'esperienza segue il suo resoconto concettuale. Preferisco segnalare il fatto che, in ambedue, il rapporto soggetto-mondo appare maggiormente improntato alla 'fisicità' rispetto al componimento visto di SMM. Fisicità che il sincronismo cinetico associante l'io alla selva («cammina con me

il bosco», in A) o lo sdoppiamento speculare dell'io propiziato dall'interferenza di un raggio «amico», in B (il «bianco raggio dell'eterno» dell'*Adonais* di Shelley?), sembra tuttavia alleviare, ammantandola di *rêverie*. Ma c'è dell'altro. L'atteggiamento psicologico di partenza e l'infrastruttura metrico-prosodica (dominanza dell'endecasillabo) fanno trapelare, più che in circostanze analoghe, il magistero del Petrarca. Mi riferisco in primo luogo al *RVF* 35, il sonetto bellerofonteo imperniato sulla fuga dell'io dal consorzio umano e sul paesaggio testimone delle afflizioni del poeta. «Solitario e solo» (A) e «Solo me stesso» (B) incontrano fin nel lessico il topico «Solo et pensoso i più deserti campi». Il lento diportarsi dell'io nella natura selvaggia, così come il suo lasciarvi una traccia fisica (che è piuttosto reciproco coinvolgimento in Fasani) è l'altro tratto comune.

Le strade divergono al momento in cui la problematica che sostiene l'esperienza ci è rivelata: amorosa in Petrarca, metafisica in Fasani. Ogni andare, per quest'ultimo, è un procedere verso l'infinito. Infinito che in A s'insedia *ex abrupto* nel verso conclusivo, mentre nella poesia a fianco si compenetra per così dire all'intervallo tra essere e non essere, luce e ombra, e coincide con il loro sensibile oscillare, quasi filtrasse, nella labirintica foresta, da un gioco di fronde in movimento. Il senso della fine, l'abissale sentimento del nulla, con i loro risvolti autobiografici, si manifestano con maggior pregnanza in B. Fors'anche per il tacito accenno a quella discorsività a venire contenuto in «e mi soffermo intanto». Perché la sosta, nei momenti cruciali in cui la voce dell'essere si fonde con la voce dell'io profondo, e le pulsioni di vita e di morte più non si distinguono tra loro, non è che l'annuncio di un'insorgenza: quella della poesia¹⁹. Quando «da luce a ombra non c'è più distanza» (*VM*, p. 61), nel solco dell'hölderliniano «Den Sonnenschein/ Und Schatten der Erde».

¹⁹ Non è la sede, questa, per discutere la questione dell'«insorgenza» della poesia in rapporto alle vicissitudini biografiche. Un assillo costante del libro, ad esempio, è quello dell'affievolirsi dell'ispirazione a causa della vecchiaia. Sull'argomento, partendo da un'analisi delle varianti di *SMM*, discute in modo esteso Jean-Jacques Marchand, in «Bloc notes» 61, giugno 2011, pp. 59-67. Si ritenga, per ora, questa considerazione: «Da una redazione all'altra l'angoscia per la mancata ispirazione si approfondisce e incupisce».