



# L'Ulisse

## Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Stefano Salvi e Italo Testa**  
ISSN 1973-2740

### NUMERO 21: Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays': Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee

Editoriale di Italo Testa p.3



#### IL DIBATTITO

##### SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO

- Gianluca Picconi  
*1960, 1963: tre 'saggi in versi' su il menabò* p.9
- Alessandro Cadoni  
*Acume e 'senso comune': saggio e poesia nella Rabbia di Pasolini* p.24
- Gabriele Fichera  
*Transumanar, Organizzar... Significar: Morante contra Pasolini* p.59
- Francesco Brancati  
*La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli* p.66
- Erminio Risso  
*Sanguineti e il poetese: scrivere in versi contro e dopo la lirica. Trattato, saggio e narrazione* p.77
- Rodolfo Zucco  
*Sul Nel fare poesia di Antonio Porta* p.87
- Chiara Portesine  
*'Un sistema di rischi e possibilità': Emilio Villa e la sfida oratorale alla prosa critica* p.97
- Luca Mozzachiodi  
*Note su Ranchetti saggista* p.110

##### LA PROSA NELLA POESIA

- Giuseppe Carrara e Laura Neri  
*Introduzione* p.120
- Alberto Bertoni  
*Intervista: Montale e le prose della Bufera* p.122
- Paolo Giovannetti  
*Un decalogo aperto per la [poesia (prosa)] in prosa* p.133
- Giulia Raboni  
*Il Male d'Africa: nascita e ragioni di un prosimetro* p.135
- Paolo Jachia  
*Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale'. Per un'analisi ideologica e testuale di L'ordine e il disordine (1972) e Il comunismo (1989)* p.142

Stefano Ghidinelli  
*'Una forma mutante tra le forme'.  
Appunti sulle prose 'anfibia' di Magrelli.*  
p.164

##### LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE

- Silvia Ruzzenenti  
*Poesia – Immagine – Sogno.  
L'Oneiropoetik di Durs Gruenbein*  
p.176
- Federico Italiano  
*Illuminazioni parziali. Sulla ratio  
saggistica nella poesia europea  
contemporanea* p.186
- Ulisse Dogà  
*Uwe Nettelbeck* p.193
- Eugenia Nicolaci  
*Anne Carson e il ruolo della forma nel  
discorso poetico* p.203
- Giuseppe Carrara  
*Claudia Rankine nell'America d'oggi.*  
p.214

##### FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE

- Maria Borio  
*Lirica e saggio. Su Antonella Anedda*  
p.226
- Davide Dalmas  
*'Per puro caso sono venuto a sapere'. I  
saggi di Fabio Pusterla sulla poesia e  
sulla conoscenza* p.241
- Roberto Gerace  
*La vittima sublime. Mari, Tuena e la  
sindrome dell'ultracorpo* p.251
- Matilde Manara  
*Il vertice lacerato. Su Materiali di  
un'identità di Mario Benedetti* p.258
- Eleonora Pinzuti  
*Al di là del genere. La di-versificazione  
della scrittura in Franco Buffoni* p.269
- Matteo Tasca  
*Il volto e la voce. Contatti tra la  
saggistica di Umberto Fiori e la filosofia  
di Emmanuel Lévinas* p.277

Antonio Loreto  
*Poesia come esercizio del sospetto. Genere,  
enunciazione, potere, soggetto in Michele Zaffarano*  
p.287

Chiara De Caprio e Bernardo De Luca  
*Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle  
tue ragioni'. Per un'analisi retorico stilistica di  
Senza paragone* p.302

Lorenzo Marchese  
*La pura superficie e la traslazione* p.317



#### GLI AUTORI

##### LETTURE

- Ophelia Borghesan p.332
- Andrea De Alberti p.334
- Giusi Drago p.336
- Alessandra Greco p.342
- Eugenio Lucrezi e Marco De Gemmis p.352
- Julian Zhara p.366

##### I TRADOTTI

- Gaio Valerio Catullo  
*tradotto da Tommaso Di Dio* p.370
- Durs Grünbein  
*tradotto da Anna Maria Carpi* p.377
- Jane Hirshfield  
*tradotta da Paola Loreto* p.382
- Vladimír Holan  
*tradotto da Vlasta Fesslová e Marco Ceriani* p.392
- Francis Ponge  
*tradotto da Michele Zaffarano* p.399
- Claudio Rodríguez  
*tradotto da Pietro Taravacci* p.407
- Jean-Charles Vegliante  
*tradotto da Jean-Charles Vegliante* p.415

## LA PURA SUPERFICIE E LA TRASLAZIONE

### I – Persone

Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti.

Ho scritto un testo che rimane in superficie.(1)

Non lontano dall'incipit del romanzo *Troppi paradisi* di Walter Siti, preso a ispirazione diretta(2), il libro di poesia *La pura superficie* di Guido Mazzoni si apre constatando che le proprie parole non mirano ad andare in profondità, ma vogliono solo «esserci» e riflettere un'inesauribile superficie delle cose, contrapposta a un'inattigibile profondità interiore dalla quale, però, non si può mai prescindere mentre si vive o si scrive («[...] Su questo lato / sono con voi, un altro scorre dentro, / è invisibile e mi sovrasta», *Étoile*, PS, p. 32). La presa d'atto di essere unico, incomprensibile e diverso dagli altri solo in virtù di piccole discrepanze irrilevanti, vuole trasmettere un'immagine contraddittoria dell'autore quale persona “media” e indistinguibile dagli altri sotto ogni aspetto, tranne uno. Come già Montaigne nota di sé nei *Saggi*, chi arriva a dichiararsi come uomo medio inevitabilmente riconosce di non essere medio almeno per il fatto di definirsi come tale. *La pura superficie* sposta nella poesia questa acquisizione conoscitiva (che ha una doppia provenienza: dal romanzo moderno e dall'antenato dell'autobiografia confessionale “alla Rousseau”, cioè il saggio autobiografico), e la svolge con alcuni strumenti propri della poesia. Al livello della macrostruttura, il libro ha un carattere composito e architettato in cui «nulla è lasciato al caso» e «prevalgono criteri di simmetria e di equilibrio»(3). Quattro prose lunghe (*I destini generali*, *Angola*, *Sedici soldati siriani* e *Genova*) scandiscono cinque sezioni, ciascuna scandita da sei poesie (o brevi prose poetiche) numerate. Di queste, una è sempre la traduzione-rifacimento da poesie delle ultime due raccolte di Wallace Stevens (*Opus Posthumous* e *The Rock*), secondo un procedimento che si potrebbe definire “citazione a rovescio”. Laddove, infatti, la citazione è solitamente l'inserzione creativa di parole dichiaratamente altrui in un testo proprio, Mazzoni inserisce nelle traduzioni da Wallace Stevens brevissime interpolazioni autobiografiche, rimaneggiamenti creativi, montaggi(4): qualcosa di simile capitava, per fare un esempio, nella prima fase poetica di Primo Levi (quella che va dagli anni '40 all'*Osteria di Brema* del 1975), quando brevi traduzioni apparentemente fedeli contenevano vere e proprie riscritture autobiografiche in filigrana (come in *Da R. M. Rilke* e *Approdo*, rifacimento di Heine). Il fine di queste *cover* è lo stesso delle poesie esplicitamente “autoriali”: aumentare lo slittamento da una voce autoriale all'altra, da un piano espressivo all'altro, da una soggettività all'altra, nella consapevolezza che non esiste nessuna autentica barriera che impedisca il passaggio.

È proprio questo passaggio il tratto stilistico più netto dei testi della *Pura superficie*, che riflette il movimento del soggetto del mondo. Si potrebbe chiamare impropriamente, restando nell'ambito semantico della superficie, un “effetto di traslazione”. Questo effetto prevede oscillamenti inspiegati, asintattici e reiterati fra punti di vista e piani di realtà dei soggetti: li vediamo spostarsi su un'inesauribile superficie del mondo, mentre mantengono inalterati i propri tratti e perennemente uguali a se stessi e agli altri, dato che le loro «differenze fondamentali» sono «su un altro piano, del tutto irrilevanti» (PS, p. 11). La traslazione è la strategia espressiva adottata dall'autore per veicolare una conoscenza onesta del mondo, capace di restituirne i frammenti entro la totalità (*Totalità e frammenti*, va ricordato, era il titolo provvisorio della raccolta). Prendiamo la seconda e terza strofa di *Essere con gli altri*, in cui, per raccontare la giornata di una giovane madre, si adotta in apparenza il suo punto di vista:

Incontra la madre di un'amica di sua figlia, si conoscono poco,  
passano un pomeriggio al parco a sorvegliare le bambine, ogni cosa  
sopra la panchina genera disagio. Si guarda le dita dei piedi,

i capelli sfibrati, c'è un confronto fra loro,  
 usa le sillabe come una protesi  
 mentre immagina sua figlia con ambivalenza,  
 il dottorato interrotto, i propri limiti.  
 È solo quando l'altra donna si indebolisce, quando racconta  
 di un fibroma o di una vita provinciale  
 che qualcosa può unirle. Poi le figlie tornano,  
 distruggono questo momento, vogliono il gelato.  
 Più tardi, mentre guida e guarda i cartelloni, la memoria  
 del pomeriggio si scompone  
 in una specie di liquido mentale: non ricorda.  
 Ieri un uomo giaceva a terra investito da un taxi,  
 era cosciente, aspettava l'ambulanza, aveva fra le mani  
 una busta con la scritta «Birkenstock». L'emorragia  
 lo allontanava da noi che restavamo eretti  
 e guardavamo il corpo sopra il marciapiede,  
 il sangue che esce dalla pelle, un'esistenza aliena.  
 Spesso nei vostri volti io vedo una distanza pura,  
 un'esteriorità assoluta.

Mette a letto la figlia,  
 ripensa al fibroma, al fastidio con cui ha guardato  
 le bambine mentre ritornavano, la vita degli altri  
 è bianca e spettrale, non ricorda.  
 (*Essere con gli altri*, PS, p. 17)

La prima domanda che potrebbe venire in mente al lettore compare più di frequente nell'ambito della narrativa che non in quello della poesia: chi sta parlando in questo testo? La protagonista è una giovane madre che vive in provincia, ma la prospettiva adottata non è esattamente la sua: piuttosto, c'è una sorta di voce saggistica in terza persona che ci trasmette l'interiorità della donna (come farebbe un narratore onnisciente del romanzo) e però al tempo stesso la sdoppia, portando il lettore a considerarla con occhio critico (appunto, saggistico) da fuori. L'uscita da sé nega una vocazione esclusivamente lirica della poesia di Mazzoni e la sposta verso la prosa più ragionativa, come ha notato Simonetti(5). Ma ciò non significa che il testo vada nella direzione di un racconto introspettivo con dei personaggi dalla psiche tridimensionale, unica e definita. A negarlo, in questo testo, ci sono due elementi.

Il primo è lo slittamento forte, senza alcun preavviso, da una soggettività all'altra, raddoppiato dagli *enjambements* ricorrenti in tutte le poesie della *Pura superficie* (compresi i rifacimenti da Stevens, che spezzano e fanno slittare di continuo i versi dell'originale). Nella terza strofa, si passa dall'iniziale terza persona a un "noi" («noi che restavamo eretti / e guardavamo il corpo sopra il marciapiede») senza un riferimento concreto, poi a un «io» che forse è la trasmissione "senza filtri" della coscienza della donna, o magari costituisce la diretta presa di parola dell'autore-narratore onnisciente, infine si torna alla terza persona che adotta l'ottica interna della donna. Qui come in altri testi, ha notato Claudia Crocco, «il punto di vista è indefinibile»(6). Lo svuotamento del soggetto non potrebbe essere più evidente e ritorna in molti dei componimenti della *Pura superficie* (anche se è raro che sia così esplicito). Il passaggio brusco da un personaggio all'altro si discosta pure da usi apparentemente simili nella poesia coeva, come nell'opera di Mario Benedetti, che Mazzoni ha tenuto ben presente. C'è una poesia di *Umana gloria*, precedente di una decina d'anni, in cui avviene un procedimento in apparenza uguale, con un parallelismo a distanza fra il poeta e una suicida:

Che cos'è la solitudine.  
 Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:  
 un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.  
 Ho freddo, ma come se non fossi io.

Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro  
 come un uomo con un libro, ingenuamente.  
 Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.  
 Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,  
 il Natale nei racconti,  
 le stampe su questo parco come un suo spessore.  
 Che cos'è la solitudine.  
 La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,  
 si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,  
 un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.  
 L'ho letto in un foglio di giornale.  
 Scusatemi tutti.(7)

Nonostante l'introduzione della scena del suicidio avvenga *ex abrupto*, non c'è qui un effetto di traslazione analogo alla *Pura superficie*. Il passaggio fra due solitudini è meno a-logico di quanto potrebbe apparire (nella chiusa, Benedetti riconosce di aver letto della donna sul giornale, di esserne separato e di non dividerne l'interiorità), l'io lirico è ancora pronunciato, pieno nel suo dolore e contrapposto alla platea indifferenziata dei lettori-giudici. Su un piano analogo, lo svuotamento del soggetto si discosta da una sua negazione, nonché da una conseguente poesia "oggettiva" e decentrata. Nella dichiarazione di poetica *Come tutti*, Mazzoni riconosce di aver iniziato a pubblicare versi condividendo «l'ostilità per il pronome di prima persona singolare che una parte considerevole dei poeti miei coetanei ha conservato»(8), ma di averla superata nel seguito della sua opera, a partire dal libro di versi *I mondi* (2010). Negare il soggetto in poesia, come se questo avesse una consistenza definita, appare ormai un'operazione di maniera. Equivarrebbe a raccontare una crociera *low cost* nel Mediterraneo come un postmoderno viaggio di Ulisse. L'io non è più laboratorio di niente, come è stato notato da Siti, e tutti gli io si equivalgono: è una cognizione che va espressa senza dissimulazioni né ironie, ma con la vocazione costruttiva del saggio. Mazzoni lo spiega chiaramente:

Nel momento stesso in cui dilaga fra di noi, fra le masse, l'ultraindividualismo rivela il proprio rovescio: essere se stesso, rivendicare un nome proprio, vivere la propria biografia in un regime di massa significa fare esattamente quello che stanno facendo tutti; se tralasciata da una certa distanza, che alla fine è minima, ogni storia personale assomiglia a quella di tutti gli altri e si perde nella statistica; non esistendo più la fede in una trascendenza condivisa che accolga le biografie individuali (una causa comune, una comune appartenenza, una delle tante illusioni collettive che hanno accompagnato la storia umana), ogni vita significa se stessa.(9)

La poesia, nella *Pura superficie*, è il linguaggio che permette non di conferire il senso al soggetto, ma di esprimere questa equivalenza meglio di altri linguaggi. Poiché la poesia s'incarica del compito, avviene in *Essere per gli altri* ciò che si ripeterà in tutto il libro: un'unica voce saggistica si distribuisce in modo pulviscolare attraverso tanti personaggi parzialmente distinguibili(10). La rigida griglia strutturale camuffa la natura policentrica della *Pura superficie*. Tuttavia, se il carattere policentrico e anti-lirico potrebbe indirizzarci verso il romanzo, a frenare lo sconfinamento c'è il cambio frequente di voce, che non serve a esprimere punti di vista così discrepanti, ma a farli coesistere in un solo discorso che assume e incarna tante prospettive diverse(11). La spinta anti-polifonica e anti-dialogica della *Pura superficie* nega un'identità in senso stretto romanzesca anche nel caso di micro-sequenze narrative affollate, come quella che potremmo definire "sequenza della mamma come tante", che comprende *Essere con gli altri*, *Recife* e *Mamma come tante*. Curiosamente, la poesia meno riuscita del gruppo sembra proprio l'ultima, in cui l'autore-narratore onnisciente si eclissa e lo spazio viene occupato dalla figura femminile, che capisce di essere diventata «così simile a ciò che detestava, "una mamma come tante"» (*Mamma come tante*, PS, p. 20). L'effetto di traslazione fra personaggi diversi viene diluito. Rimane però la presa d'atto della natura essenzialmente tautologica degli esseri umani, con un'allusione a un'evoluzione post-

umanista dell'uomo simile a quella concepita, in certa saggistica recente(12), con toni euforici(13) che non appartengono a Mazzoni. Lo svuotamento dell'io è ancora, per lui, *il problema* e non una conquista né un congedo rasserenato: non si risolve, ma nemmeno può essere aggirato.

Il secondo elemento che svuota la soggettività emerge nella terza strofa della già citata *Essere con gli altri*, dove il doppio «non ricorda» della giovane madre apre e chiude, con un vago paradosso, quello che sembra essere il ricordo di una morte altrui. Ma la reiterazione dell'impossibilità di ricordare sottolinea che le soggettività equivalenti di Mazzoni non riescono a ricomporre in una sintassi coerente le sequenze vissute (al modo in cui, sul piano narratologico, la traslazione dei punti di vista impedisce una visione ricomposta): in un altro testo si parla, con termini non del tutto benigni e quasi pirandelliani, dell'ingannevole «trama che nonostante tutto continuo a raccontare», contrapposta al «monologo che scorre dentro di me, e che non avrebbe senso esprimere o pensare» (*Sfaldamento*, PS, p. 30). Alla ricostruzione ordinata si preferisce la giustapposizione, non solo formale (gli *enjambements*, l'andamento asintattico), ma anche per così dire "mentale". I ricordi sono minacce che vengono da un passato che non appartiene ai personaggi, attacchi che non fungono da nessi, bensì, al contrario, da punti di rottura del pensiero, da spunti di epifanie che minano una coerenza interiore del tutto insincera. Per esempio, in una prosa breve:

Questa sera capisce di essere una persona media, una persona media e sovrappeso riflessa nel frigo tra i magneti e i ritagli di giornale mentre sta cenando. Da molti anni evita i paragoni; gli basta stare nella propria vita, esserci e non avere paura. Oggi ha avuto questa percezione. Allunga la mano sul tavolo per cercare sua moglie, ma è un gesto che risale a molti anni prima, a un'altra epoca dei loro rapporti, e la mano si ferma incongrua tra la birra e il piatto, è spaesata.

(*Esserci e non avere paura*, PS, p. 45)

I ricordi vengono privati della connotazione temporale e ridotti a «paragoni», la scomposizione si estende all'io del protagonista senza nome (con un'enallage, a essere «spaesata» è la mano e non la persona).

L'intervento costruttivo della memoria, centrale nel filone della narrativa autobiografica moderna che va da Rousseau a Proust, manca del tutto nella *Pura superficie*, e porta di nuovo la poesia di Mazzoni vicina alla letteratura contemporanea che fa del racconto al presente, spogliato di ambizioni retrospettive, la propria cifra. È il caso, di nuovo, dell'autofiction di Walter Siti(14), oppure della poesia in prosa di Gherardo Bortolotti:

**245. bgmole** cercava negli scaffali del supermercato qualcosa che aveva perso anni prima, una specie di parola in codice per accedere a parti estese del suo ricordo. Nutriva alcuni dubbi sull'esistenza dei suoi simili, sulla corretta rappresentazione dei suoi desideri. A volte, durante le mattine più radiose, quando con l'autobus risaliva il cavalcavia verso gli orizzonti dell'alba, immaginava esistenze astratte, deducibili, lineari e nitide come un raggio di sole.(15)

Il ricordo, qui, è qualcosa a cui accedere dall'esterno, una sequenza di astrazioni difficile da dominare: ma Bortolotti «si attesta su una pronuncia oggettiva, neutra, con minime escursioni metaforiche»(16), per sottolineare che, a fronte della moltiplicazione di personaggi sostanzialmente seriali e confinati in un presente a vuoto, non corrisponde una voce poetica che dimostri una consapevolezza ulteriore, come invece in Mazzoni(17). L'impossibilità di differenziare, o di ricordare, non è qui tragicizzata, a differenza della *Pura superficie*, ma registrata. La realtà viene vissuta da Bortolotti come una sequela di sogni e di alienazioni, da Mazzoni come un incubo da cui ci si è già svegliati, ma che continua fino a non si sa quando.

## II – Sogni

Proprio la sfera onirica è un ottimo banco di prova per comprendere l'effetto di traslazione nella *Pura superficie*, lo scivolamento continuo dei piani di realtà senza che si riesca a scandirli con distacco critico. Non è un caso che i sogni della *Pura superficie* siano quasi tutti contenuti nelle prose: vengono accantonati strumenti primari per la scansione logica del discorso come "l'andare a capo" e la divisione in strofe, a favore di un blocco veloce e continuo di parole, privo di moduli, che mira ad aumentare la forza dell'impatto. Una delle prose che intervallano le cinque sequenze del libro, intitolata *Sedici soldati siriani*, inizia con quella che potrebbe essere letta come una dichiarazione d'intenti:

Lo psicanalista gli consiglia di non guardare immagini al risveglio, di svegliarsi lentamente per «recuperare il significato della propria presenza», ma l'Isis, nel sonno, ha decapitato sedici soldati siriani e li ha messi su Liveleak, e lui ora vuole vederli.

(*Sedici soldati siriani*, PS, p. 49)

Il personaggio senza nome (e, in esteso, l'autore della *Pura superficie*) fa esattamente l'opposto: la zona onirica gli interessa come territorio di violenti passaggi di stato, come spiazzamento continuo e creazione di significati inattesi grazie a un'accumulazione di elementi eterogenei. *La pura superficie* è pieno di sogni raccontati in prima persona o anche immaginati nelle teste di altri personaggi, come in *Recife*: «La sera naviga cercando fotografie di Recife per sentirsi meno inferiore alla vecchia compagna di corso; poi si addormenta, sogna un esame, entra in un'aula piena di alberi e di cani» (PS, p. 19). In questo caso, il sogno funge anche da raccordo inspiegato entro la micro-sequenza già menzionata della giovane madre: il personaggio maschile protagonista di *Recife*, dopo aver parlato con una ex-collega in possesso di un figlio piccolo e di un dottorato in Brasile – potrebbe facilmente essere la "mamma come tante" – sogna un'ambientazione che ricorda i parchi pubblici in cui le madri portano i loro bambini a giocare, quelli in cui sono ambientate le due poesie prima e dopo *Recife*.

Contrariamente alla lezione della psicanalisi freudiana (ma anche della letteratura, che sin dall'Antichità interpreta i sogni come presagi per leggere il futuro), il sogno vuol dire qualcosa di assolutamente in traducibile e, se pure «significa molto» (*Quattro superfici*, PS, p. 75), ci mostra comunque che questo «molto» è «ciò che normalmente / resta impercepito» (PS, p. 75): un'altra apparenza assoluta. Per questo, non c'è un rapporto gerarchico di significato fra il sogno e la veglia, la seconda non si prende i diritti di gestione esclusiva e interpretazione del primo, ma piuttosto è il primo a orientare e svelare le fallacie della seconda. Addirittura, i due piani possono sovrapporsi e scambiarsi le parti. Se prendiamo *Finestra altissima in sogno*, l'atto di riscuotersi dal sogno non comporta una ripresa di lucidità, bensì un'intensificazione della chiarezza allucinata che la vita onirica conferisce. Mentre in sogno assiste a una partita di calcio da un balcone altissimo protetto da una finestra, il protagonista della breve prosa

capisce di avere le gambe nel vuoto a cento metri dal suolo e viene preso dall'angoscia, la finestra si richiude. Ora ha un vetro alle spalle, trova un appiglio nel muro e continua a sporgersi in avanti fino a quando il movimento del corpo laceri il sogno e lo riporta nel letto, da questo lato del vero.

(*Finestra altissima in sogno*, PS, p. 42)

Ma il passare "dall'altro lato dello specchio" non vuol dire che il personaggio abbia ora l'equilibrio e il possesso mentale per lasciarsi alle spalle quanto appena vissuto. Guardando il proprio riflesso (appunto) in uno specchio, l'uomo senza nome continua a vivere con la stessa intensità la vertigine provata appena prima guardando la partita. Semplicemente, quella vertigine viene *traslata* su un piano di realtà equivalente e finisce per riguardare non l'altezza, ma lo spaesamento degli anni che passano, fra lotte immotivate per il benessere e una quotidianità in cui si crede ciecamente, senza una ragione e senza conservare nulla:

[...] vede i semafori, l'ascensore di metallo, i colleghi in mezzo ai quali ha avuto trentadue quarantasei cinquantaquattro anni, e si chiede chi siano queste persone, che cosa le muova, che cosa sia accaduto in questo tempo, mentre l'istante si allarga e una paura che appartiene al sogno entra nella stanza [...]  
(Ibidem)

Dopo di che, «il collega che chiama per cognome lo interrompe e lo riporta qui, fra gli aneddoti che formano le nostre vite, i conflitti fra di noi, le solite cazzate» (Ibidem), e la prosa si conclude. Ma questo significa che soltanto quest'ultima scena appartiene alla dimensione della realtà "da svegli"? Il momento in cui il protagonista anonimo si guarda dentro lo specchio era un sogno dentro il sogno? Probabilmente, discernere i piani di realtà non è decisivo quanto sottolineare la permeabilità dei confini e il trapasso continuo fra di loro. Mazzoni lo rimarca, sottolineando il suo riuso creativo del discorso psicanalitico – con l'esclusione decisa dell'idea di psicanalisi come *terapia*:

[...] forse l'architettura della *Pura superficie* deve molto all'esperienza dell'analisi. I temi psicoanalitici classici o il flusso di coscienza non mi interessano. Mi interessa invece la seduta analitica come genere, come macchina che produce un certo tipo di discorso – un discorso che intreccia la logica diurna e la logica notturna, i momenti riflessivi (per la maggior parte del tempo le sedute sono costruzione di concetti, riflessione pura) e i salti improvvisi, le associazioni immotivate, il delirio. A un certo punto ho capito che mi sarebbe piaciuto trasferire un meccanismo simile in letteratura e scrivere un'opera che alternasse analisi e sogni, saggistica e autobiografia.(18)

In alcune poesie in prima persona, Mazzoni introduce il lettore a una breve sequenza narrativa che si rivela sognata solo alla fine, con un rovesciamento improvviso anticipato da coesistenze semantiche inaccettabili e da una deriva surreale che fa esplodere, per una volta, la superficie degli eventi. In *Preadolescente* una discussione a casa di amici (definiti «Una famiglia di persone che non conosco», *Preadolescente*, PS, p. 60) deflagra in una scena di tortura degli adulti contro il figlio dodicenne degli amici. Alla violenza, ambigualmente, il protagonista sente di partecipare anche se solo come spettatore («[...] sarebbe insostenibile ma io lo guardo, debbo guardarlo, ne sono responsabile», Ibidem), prima di ritrovarsi nell'apertura del sogno («Poi apro le palpebre su un altro piano di realtà, cerco l'interruttore», Ibidem). Anche in *Grattacielo* troviamo una situazione irrealistica, con un soffitto che si abbassa sulla testa del protagonista. Lo svegliarsi finale del protagonista rivela la natura onirica dell'esperienza, ma non dice nulla sulle sue ragioni: l'ultimo atto del sogno è il passaggio alla veglia, non l'interpretazione. Decifrare i sogni, infatti, implicherebbe conferire loro una struttura ingannevole e preconcepita. Gli eventi, per essere davvero compresi, devono invece arrivare senza mediazioni, come suggeriscono tre versi di *Uscire* che appaiano esperienza e sogno: «Da qualche anno le cose mi vengono addosso senza protezioni. / In sogno vedo denti rotti, punti di sutura, / topi tagliati in due, tra l'orecchio e la mascella, che discutono tra loro» (*Uscire*, PS, p. 15). Perciò, con un'altra frizione, l'esecuzione dell'Isis in *Sedici soldati siriani* sembra ambigualmente avvenire «nel sonno» del protagonista e viene fruita, senza difese, attraverso il *medium* dello schermo del computer. I filtri, insomma, qui distanziano e insieme scompaginano i piani di realtà, che ci vengono addosso come un'accelerazione improvvisa. L'effetto è costruito per impedire di «recuperare il significato della propria presenza» e agevola traslazioni repentine da uno stato all'altro, in modo da togliere i significati abituali alle cose e provare a coglierne altri meno intuibili, pur nella certezza dell'impossibilità di arrivare a cogliere un'essenza delle cose. Oltre a essere anti-lirica, la poesia di Mazzoni è anche, sempre, anti-metafisica.

### III – Violenza

La dialettica senza conciliazione fra profondità e superficie, portate a estremi disincarnati con cui si può convivere solo a patto di non vederle, è uno dei nodi della *Pura superficie*. Il linguaggio, lungi dall'essere lo strumento che mette in comunicazione queste due dimensioni pure, è solo un'altra manifestazione di superficie: condiviso da tutti e insieme dimostrazione lampante del solipsismo

che caratterizza l'esistenza individuale. Come viene illustrato nella parte centrale di *Quattro superfici*, nel corso di uno sconfinamento didascalico frequente nel libro:

La terza superficie è il linguaggio,  
le sue astrazioni, l'idea che possa esistere qualcosa  
come ciò che i segni *possa, esistere e qualcosa*  
cercano in questa frase di esprimere.  
(*Quattro superfici*, PS, p. 75)

Insieme alle altre tre superfici (l'io, la percezione e «l'immagine interna degli altri»), il linguaggio esaspera la tensione irrisolta fra la profondità di un sé incomunicabile e la superficie dell'evidenza oggettiva, che basta a se stessa. Non c'è dunque un linguaggio migliore di altri per conciliare le due sfere – e consegue anche da ciò il rifiuto da parte di Mazzoni dello sperimentalismo o della ricerca di linguaggi settoriali in poesia. Nei momenti in cui il soggetto si trova spogliato delle sue sovrastrutture, solo di fronte alla morte, la divaricazione fra le due sfere appare più nitida e formulabile. Subito dopo, scopriamo che la classificazione delle «quattro superfici» è stata compiuta durante un viaggio in macchina in compagnia di altre persone, e lo apprendiamo nel momento di un possibile incidente:

Il rimorchio sbanda contro la nostra auto fra Chiusi e Roma,  
io lo osservo senza angoscia, è una specie  
di sguardo puro, di cinematografia della mia morte [...]  
(*Quattro superfici*, PS, p. 75)

Da un lato sta l'osservazione pura della morte, l'assenza totale di linguaggio; dall'altro lato, affiora lo *small talk* introdotto e spiegato diffusamente («[...] Sono i discorsi di superficie / le parole di contatto [...]», Ibidem). Dapprima confinata alla dimensione delle notizie irrilevanti e delle «cazzate», la chiacchiera finisce per inglobare *tutti* i discorsi tranne la zona preverbale di chi dice io:

[...] gli altri  
parlano di cazzate. Chi dice io fa eccezione, è l'unico  
che esista veramente, è il soggetto.  
(Ibidem)

L'unico che esista veramente è il soggetto, anche se nulla di ciò che lo definisce di fronte agli altri è suo («Io vi fronteggio pensando cose casuali, pezzi di infanzia, significanti puri; voi potete guardarvi mentre nulla mi appartiene», *Eigentlich*, PS, p. 74), all'infuori, in una prospettiva heideggeriana, del suo «essere-per-la-morte». Al tempo stesso, tutto ciò che propriamente gli appartiene si rivela indecifrabile, impossibile da formalizzare e trasmettere: sulla sua effettiva esistenza non possiamo nutrire dubbi, ma è impossibile definirlo se non per negazione. In un passaggio degli *Anni* di Annie Ernaux, la protagonista autobiografica tratteggia con rapidità l'agonia della madre, malata di Alzheimer. Alla memoria della protagonista anonima vengono, insieme ai modi di dire e alle espressioni ricorrenti della madre quando era in salute, anche gli ammassi incongrui di parole creati nell'alterazione mentale: «In un attimo, le sono restituiti il corpo e la presenza di sua madre. A differenza delle prime frasi, di uso ricorrente e noto, quelle [dettate dalla demenza] sono uniche, per sempre appannaggio esclusivo di un solo essere al mondo, sua madre»(19). La poesia di Mazzoni sembra aver introiettato questa contraddizione linguistica insolubile di Ernaux e averla applicata su scala globale: gli esseri umani sono uguali fra loro ma irrimediabilmente separati; sono accomunati da un linguaggio che li fa entrare in contatto ma nega di per sé una comunicazione autentica. Non siamo distanti, di nuovo, da alcuni componenti di



Bortolotti in *Tecniche di basso livello*, in cui lo *small talk* contraddistingue gli esseri umani come inautentici e li derealizza. In una sequenza che ricorda da vicino la situazione di *Uscire*, leggiamo:

**222.** Durante le sue passeggiate in centro, **bgmole** esplorava negli sguardi di chi incrociava un territorio disperso di miserie, di errori di giudizio, di opinioni irrilevanti circa l'impiego delle cellule staminali, circa la morte, circa la politica internazionale degli Stati Uniti. Le morali, di cui raramente era sprovvisto, si reggevano sul presupposto che i suoi simili non fossero del tutto veri, non essendolo, stando agli effetti, nemmeno lui. (20)

Con una differenza lampante, però: il protagonista autobiografico che ricorre nelle poesie di Mazzoni è sprovvisto di morali, ma considera veri gli altri e se stesso, almeno per quanto riguarda la loro interiorità preverbale. La postura di Mazzoni, insomma, è ancora una volta tragica benché l'attore principale della tragedia (il soggetto) sia seriale e privato di autonomia, nonostante affidi la propria esistenza a una manciata di certezze senza senso.

Dalla separazione assoluta degli esseri umani derivano alcune caratteristiche non immediatamente percepibili della postura dell'autore-personaggio, fra le quali vale la pena soffermarsi su una dose consistente di aggressività espressa, e mai esplicitata, dal soggetto. Può stupire che, in un libro dall'impostazione tanto saggistica e riflessiva, in cui l'io dovrebbe a rigor di logica porsi in posizione di osservatore distaccato, ci sia una simile tensione aggressiva, ci sfilino sotto gli occhi così tante immagini di omicidi, torture, violenze ammirate o anche solo immaginate (21), come nella già citata *Preadolescente* in cui le torture ai danni di un ragazzino incarnano, su un altro piano di realtà, i meccanismi di sopraffazione e sfruttamento di alcune oligarchie ai danni delle masse, distintivi delle dinamiche della democrazia, descritti all'inizio della prosa (*Preadolescente*, PS, p. 60). Inoltre, sin dal componimento d'apertura del libro, l'io che scrive ci comunica che, sull'autobus davanti a lui, «il filippino significa qualcosa, / poi prova le suonerie, il suo rumore / mi ottunde internamente, vorrei colpirlo» (*Uscire*, PS, p. 15). Nella prosa *I destini generali*, tenta un'identificazione con chi ha dirottato l'aereo contro le Torri Gemelle («Ammira la mente teologica che ha progettato questo giorno, il risentimento di chi è vissuto per preparare l'attimo in cui si sarebbe fatto esplodere da solo», *I destini generali*, PS, p. 26), prima di rinunciare («Ai suoi occhi è solo un barbaro o un alieno», *Ibidem*). In *Sedici soldati siriani*, si confronta con un uomo più giovane, aggressivo e privo di cautele, e si scopre a invidiarlo:

Vorrebbe essere così. Lo è stato venticinque anni fa; poi è diventato più umano, meno lucido, più indulgente, e oggi lascia che il maschio giovane si prenda il centro della scena parlando con disprezzo di un lavoro precario che lo mette vicino alle persone medie, quelle che pensano di essere qualcosa, assurdamente.

(*Sedici soldati siriani*, PS, p. 50)

L'autore-personaggio prosegue istituendo un parallelismo involontario fra l'aggressività del giovane e l'omicidio di gruppo effettuato dai militanti dell'Isis, i quali a loro volta, per il loro esercizio della violenza privo di occultamenti e renitenze, vengono visti come «più forti» di chi è ridotto a sfogare la propria aggressività in posizione di spettatore. Persino nell'unico racconto che narra un episodio di scontri vissuti in prima persona, *Genova* (riferito alla partecipazione dell'autore ai cortei del G8 del 2001), la violenza resta un fantasma sullo sfondo, ineliminabile ma, anche, irraggiungibile. Il protagonista «pensa da mesi, ossessivamente» (*Genova*, PS, p. 63) agli scontri, decide infine di prendervi parte, ma il suo trasporto ideologico è debole, tanto da lasciare quasi subito il posto all'odio per alcune manifestanti vestite da gallina che partono insieme a lui per Genova («Se la polizia con cui sta per scontrarsi manganellasse le galline, qualcosa dentro di lui starebbe con la polizia», *Ibidem*). Un astio propriamente *engagé* è scalzato da un odio viscerale, che ha ragioni estetizzanti («C'è un'atmosfera bella, ludica», *Ivi*, p. 64) e si nutre delle sensazioni e delle idiosincrasie del momento. L'ansia di rovesciare «una costruzione ipocrita» di pace, radicata nel protagonista, rimane frustrata durante la sua breve permanenza a Genova: nonostante lui e il suo

accompagnatore Gianluigi Simonetti passino da una zona calda della città all'altra, non riescono mai a sentirsi attori consapevoli del conflitto in corso. La sensazione antagonistica di sentirsi «parte di un movimento immenso» arriva solo, quando, il giorno dopo essere scappati in fretta e quasi per caso da Genova, i due vengono a sapere delle torture della polizia sui manifestanti alla scuola Diaz. L'insurrezione non ha portato a un compimento («dieci anni dopo saranno soli e incomprensibili», Ivi, p. 67). Ciò che rimane è la «nostalgia tragico-epica di una versione fortemente estetizzata»(22), o, in altre parole, un paradigma vittimario che, nel demistificare le aspirazioni politicamente impegnate e progressiste della cultura quali *dada* inattuali(23), rimpiange le scelte forti cui la violenza “costringe”, e raffigura gli individui e gli eventi in tempo di pace come:

[...] pure vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in poesia.  
(*Angola*, PS, p. 38)

L'aggressività insistita(24) del tono della *Pura superficie* si nota con particolare chiarezza nella prosa *Barely legal*, che sin dal titolo legge il consumo di pornografia come valvola di sfogo per un uso della forza mal tollerato dalla società, come un modo di insistere sul crinale fra immaginazione sadica e sogno di prevaricazione del prossimo: «La consideri umana. È un video violento. Per questo ti interessa» (PS, p. 54 – e si noti l'uso, ricorrente anche in altre poesie, dell'apostrofe alla seconda persona, che vuole inchiodare il lettore coinvolgendolo nel discorso, inglobandolo nelle «masse» di cui è popolato il mondo della *Pura superficie*). Anche se, in linea generale, è riduttivo pensare che la pornografia rappresenti soltanto lo spazio d'evasione di chi gode mimando nei porno i rapporti di forza impliciti nel mondo reale fra borghesia occidentale e resto del mondo (stando anche nell'esercizio del desiderio, naturalmente, sempre dalla parte della prima), la prospettiva scelta da Mazzoni in *Barely legal* non è difettosa. Anzi, andando oltre il caso particolare, è emblematica della concezione ristretta della violenza che pervade tutta *La pura superficie*. Aggredire gli altri (sognare di farlo) è un raro momento di verità. La «grammatica erotica del presente» (Ivi, p. 55) diventa la via più breve e difficile per uscire dalle proprie sovrastrutture che rendono tutti uguali: «un movimento fatto di aggressione, a suo modo sempre vero, che fa sembrare la vostra vita visibile una schermatura, una costruzione fatta per incapsularsi e coesistere senza attrito, prevedibilmente» (Ibidem). Ma per cosa sta questa nostalgia di attaccare che si riscontra nelle poesie? Scartando l'ipotesi facile (e sommaria) della rappresentazione di una zona di represso psichico, tutta personale e autobiografica, la violenza può essere decifrata come l'unico modo garantito al soggetto contemporaneo per rompere il diaframma che lo separa dagli altri, per stabilire un contatto senza coinvolgimento. L'aggressività deriva dallo scoprirsi incapaci, come viene ribadito più volte nella *Pura superficie*, di trovare una distanza corretta per interagire a livello profondo con gli altri. La violenza quindi diviene una speranza per penetrare la superficie (e si è solo accennato al legame, ben più diffuso, che Mazzoni suggerisce fra sesso e prevaricazione), una possibilità di controverso collante sociale fra l'io e gli individui – possibilità distante, da ammirare per lo più al riparo di uno schermo, anch'essa un'altra apparenza.

#### IV – La coscienza infelice

Vista l'estrema coesione interna di un libro apparentemente policentrico, la poesia conclusiva *Terzo ciclo* può rappresentare uno scarto deciso rispetto al resto della *Pura superficie*. Il testo ha un tono alto, tragico e composto:

E mentre guardi le riviste,  
le vite dei calciatori in mezzo alle altre larve  
nella sala della chemioterapia,  
sappiamo entrambi che non vivrai,

sappiamo che non servono parole, perciò  
 guardiamo la stanza o parliamo di Antognoni  
 o di questo muro fuori filo, che è fatto male e ti disturba,  
 hai lavorato nei cantieri, è stata questa la tua vita.  
 Ma oggi non importa, siamo felici di esserci ancora,  
 di stare insieme qui, i maschi non piangono, le parole non contano.  
 (*Terzo ciclo*, PS, p. 78)

Non sono le uniche differenze rispetto ai componimenti che lo precedono. *Terzo ciclo* si apre con un inusuale, solenne «E mentre»; il “tu” di questa poesia non è un pubblico-massa di lettori anonimi, ma un destinatario preciso che si può identificare come il padre del protagonista, in un luogo preciso (un ospedale vicino Firenze, se prendiamo il riferimento al calciatore della Fiorentina Antognoni); spariscono gli incisi ironici e didascalici, le scene giustapposte, la punteggiatura intonativa usata per variare il ritmo e cambiare di tonalità (qui è una punteggiatura sintattica, anche se ciò non le toglie efficacia, come indica la terna composta e solenne del verso finale). Tendenzialmente parco di ripetizioni, Mazzoni intensifica il ritmo con alcuni verbi ribaditi al presente («sappiamo», «parliamo», «guardiamo») e toglie l’abituale effetto di traslazione con due strategie: anzitutto, la prospettiva e la voce rimangono fisse dall’inizio alla fine sull’io che parla; a livello formale, le spezzature sono ridottissime (se si esclude «perciò / guardiamo») e scandiscono dieci versi che, presi isolatamente, mantengono significato autonomo. Ma ciò che più conta è l’oggetto della poesia: due persone che, di fronte alla prospettiva di una morte mai così concreta e imminente (il “tu” ha un cancro allo stadio terminale), parlano di calcio e questioni di lavoro, cioè di quelle che l’autore qualifica due componimenti prima (in *Quattro superficie*) come «cazzate». Qui, però, non sembrano esserci obiettivi stranianti e i «discorsi di superficie» sono riferiti attraverso una prospettiva del tutto interna, a-critica: l’inutilità dei discorsi, modulata a recintare il corpo della poesia («sappiamo che non servono parole» e «le parole non contano»), nobilita discorsi senza spessore e attribuisce un significato intenso persino a frasi fatte come «i maschi non piangono».

D’istinto, si potrebbe concludere che *Terzo ciclo* ha un’inflessione commossa che, con la forza di un sentimento autentico, contraddice apertamente il distacco saggistico della *Pura superficie*. Secondo una lettura simile, questo componimento costituirebbe l’unica evasione dalla rigida gabbia concettuale che Mazzoni si concede nel libro. La possibilità di essere felici si darebbe quindi solo per brevi attimi come questo, quando si viene messi a confronto con lo scenario di non essere mai più esistiti. *Terzo ciclo* sarebbe un’epifania alla rovescia: se nel resto del libro si può reperire, sotto i discorsi comuni e l’oggettività esteriore, una zona di consapevolezza abissale in cui è difficile non sprofondare, qui si suggerirebbe invece che l’abisso di consapevolezza esclusiva dell’individuo è inutile, e che la gioia di «esserci ancora» è l’unico antidoto, sebbene parziale, alla dialettica senza conciliazione di profondità e superficie.

Un’altra lettura, meno speranzosa ma più coerente, potrebbe però incastrarsi meglio col resto della *Pura superficie*. Secondo questa chiave, le parole non importanti scambiate dai due personaggi di *Terzo ciclo* sono un modo logico di compartecipazione all’assoluta regionalità dei significati, che ci sembra inedita e commovente solo perché, per l’unica volta, è espressa senza filtro e distacco propri del discorso saggistico, e senza effetti di traslazione e ottiche deformanti mutate dalla narrativa. Mazzoni lo ricorda nella poetica di *Come tutti*: «Benché l’individuo sia un prodotto di forze anonime privo di sostanza, la vita seriale che sto vivendo è comunque solo mia»(25). Il significato particolare è ininfluenza nell’ottica della totalità; la singola vita «fatta di pezzi» che non può «essere compresa» (*Sfaldamento*, PS, p. 30), non di meno, esiste. Non può disperdersi in una visione puramente oggettiva e appagata, ma rimane una frizione ineliminabile fra piani che non si toccano mai. Quello che viene espresso in *Terzo ciclo* è, in perfetta coerenza alla poetica di Mazzoni, un «significato regionale, assoluto nella sua assoluta relatività»(26): la possibile felicità di una conversazione senza importanza non testimonia un’apertura, ma dà estrema consistenza alla gabbia creata proprio grazie al radicamento autobiografico del testo e alla visione “da dentro” delle

«cazzate». Si legge, in un passaggio di *Sedici soldati siriani*: «È orribile ma non importa» (PS, p. 50). Ma potrebbe valere in questo *explicit* anche, rovesciando la frase con una lieve forzatura, l'opposto: non è orribile (cioè: non ha importanza, non ha rilevanza), ma importa.

Nell'affidarsi a un mondo che, con il rigore della propria visione concettuale, si crede privo di realtà e di essenza (pura superficie), Mazzoni crea una narrazione senza trama di un io incapace di esistere oltre le proprie contraddizioni. Sulla scia di Hegel, un modello fra i più pesanti non solo nella poesia, ma anche nella saggistica di Mazzoni, una coscienza iper-scettica si osserva mentre scrive di sé, e poi scrive di questo suo osservarsi e di questo suo girare a vuoto con il pensiero. Per Hegel, con parole che possono fungere da referto per *La pura superficie*, la coscienza infelice

[...] invece di essere uguale a se stessa [...] è solo una confusione in tutto e per tutto accidentale, è la vertigine di un disordine che si riproduce continuamente. Per di più, *la coscienza scettica è questa vertigine per se stessa*, in quanto produce e sostiene da sé il movimento della confusione. Essa ne fa confessione esplicita, confessa cioè di essere una coscienza del tutto *accidentale e singolare*: una coscienza *empirica* che si volge e obbedisce a ciò che non ha alcuna realtà né essenza, una coscienza che fa e realizza qualcosa che le appare senza verità alcuna. D'altra parte, come attribuisce a se stessa il valore d'una vita *singolare, accidentale* e, di fatto, brutale, come confessa il proprio valore di autocoscienza *smarrita*, così essa si eleva, per converso, anche all'*universalità* e all'*uguaglianza con se stessa*: l'autocoscienza scettica, infatti, è la negatività di ogni singolarità e di ogni differenza. E dall'autouguaglianza, o meglio, all'interno di tale uguaglianza stessa, l'autocoscienza ricade ancora una volta nell'accidentalità e nella confusione, in quanto proprio questa negatività in movimento ha a che fare soltanto con il singolare e s'affanna dietro all'accidentale. (27)

La poesia non dice quindi altro che un'inessenzialità che pure è vista come l'unica cosa che esista; esprime la furia del dileguare muovendo senza esito fra profondità e superficie, due poli che è impossibile toccare. Si macera, infine, in «una consapevolezza di sé come duplicata e irretita nella contraddizione» (28). Hegel, ancora, lo spiega, se leggiamo il passo seguente alla luce degli scritti di Mazzoni, con una certa inedita chiarezza:

Nel complesso, dunque, la coscienza scettica è questo vaniloquio inconsapevole che oscilla continuamente da un estremo all'altro, dall'autocoscienza uguale a se stessa alla coscienza accidentale, confusa e ingenerante confusione. Essa non riesce a comporre insieme questi due pensieri di se stessa: *una volta*, conosce la propria libertà come innalzamento al di sopra di ogni confusione e accidentalità dell'esistenza, mentre, *la volta successiva*, confessa di essere ricaduta nell'*inessenzialità* e di essere impegnata con essa.

La coscienza scettica lascia certo dileguare nel suo pensiero il contenuto inessenziale, ma in tal modo diviene appunto la coscienza di una inessenzialità. Essa enuncia il *dileguare* assoluto: ma questa sua *enunciazione* è, e allora è questa stessa coscienza, secondo la sua enunciazione, a dileguare; enuncia la nullità del vedere, dell'udire, ecc., e tuttavia *essa stessa vede, ode*, ecc.; enuncia la nullità delle essenzialità etiche, ma ne fa le potenze delle proprie azioni. Il suo fare e il suo dire, insomma, si contraddicono costantemente, e pertanto essa ha la doppia e contraddittoria consapevolezza sia dell'immutabilità e dell'uguaglianza, sia della completa accidentalità e disuguaglianza con sé. (29)

Così com'è, tuttavia, il processo all'opera nella *La pura superficie* si discosta in maniera sostanziale dall'itinerario della coscienza nella *Fenomenologia*. Per Hegel, infatti, la coscienza infelice è una figura dialettica (collocata filosoficamente e storicamente) in un processo di sviluppo oggettivo, mentre nella poesia di Mazzoni non sono indicate vie per un possibile superamento dell'*impasse*: la strozzatura dell'io nella *Pura superficie* è rigorosamente inconciliata, anti-dialettica. Il punto ovviamente non è che, in un testo così riuscito nel panorama della poesia contemporanea, ci sia necessità particolare di trovare contromisure o alternative per sanare la coscienza infelice dell'io che scrive. Viene però spontaneo chiedersi quale potrebbe essere l'esito di una poesia giunta a una stabilità teorica così forte (e nevroticamente ribadita anche dalla vocazione autoriflessiva e didascalica insita nei testi). La progressiva uscita dalla lirica, in direzione di un discorso concettuale

articolato(30), riporterà al saggio vero e proprio di cui l'autore ha dato prove notevoli (come nei *Destini generali* del 2015)? Oppure è il prodromo a un passaggio definitivo al romanzo, auspicato da lettori di lunga data come Gianluigi Simonetti(31), che forse comporterebbe però una definitiva uscita da se stesso e un'attenzione nuova alle vite che non sono la propria, finalmente rivestite di un significato non trascurabile? O, terza suggestione più affascinante perché meno prevedibile, è possibile costruire un romanzo, magari a forte inclinazione saggistica, a partire dall'equivalenza sostanziale delle vite individuali e dal girare a vuoto della coscienza infelice – un romanzo dove punti di vista e piani di realtà vengono sottoposti a un effetto di traslazione continuo, in modo da trasmettere efficacemente l'astrazione crescente della vita sociale contemporanea e il passaggio a un io di massa raccontato individualmente? Si tratta di una sfida che qualsiasi lettore convinto della verità della *Pura superficie*, alla fine della lettura, vorrebbe lanciare all'autore. Resta da capire se non intenda già lanciarla lui.

Lorenzo Marchese

#### Note.

- (1) Guido Mazzoni, *Uscire in La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017. D'ora in avanti, le citazioni da questo volume vengono indicate fra parentesi a testo, seguite dal titolo del componimento, dalla sigla PS e dal numero di pagina.
- (2) «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa», Walter Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 3. L'ispirazione da Siti è riconosciuta e discussa nella dichiarazione di poetica di Guido Mazzoni, *Come tutti. Una poetica* in «L'Ulisse», 18, *Poetiche per il XXI secolo*, qui: <http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2014/03/ULISSE-182.pdf>, p. 78.
- (3) Claudia Crocco, *Guido Mazzoni*, *La pura superficie*, in «Poetarum Silva», 3 maggio 2018, qui: <https://poetarumsilva.com/2018/05/03/guido-mazzoni-la-pura-superficie-recensione-di-claudia-crocco/>.
- (4) Come in *Stevens*, PS, p. 46, dove si fondono *A Clear Day and No Memories* e il finale di *As You Leave The Room*, entrambe da *Opus Posthumous*; o in *Stevens*, PS, p. 77, dove l'originale «The meeting at noon at the edge of the field» (*The Rock. I. Seventy Years Later*) diventa «L'incontro a mezzogiorno ai confini del parcheggio», per adeguarsi al contesto autobiografico e urbano di Mazzoni.
- (5) «Soprattutto [Mazzoni] si è abituato a trascorrere, anche nello stesso testo, da una soggettività autobiografica che vive o vede vivere, e che talvolta si lascia andare ad associazioni libere, a una soggettività astratta, spietatamente riflessiva, iperconsapevole, che disseziona e giudica e teorizza. Il soggetto che parla nei versi sa essere saggistico e onnisciente come un romanziere, un trattatista o un moralista classico [...]». Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 209.
- (6) Claudia Crocco, *Guido Mazzoni*, cit.
- (7) Mario Benedetti, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 53.
- (8) Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 78.
- (9) Ivi, p. 79.
- (10) «[...] la moltiplicazione dei personaggi avviene a partire dalla consapevolezza che le differenze individuali sono in ultima analisi irrilevanti», Gianluigi Simonetti (a cura di), *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, blog di «Nuovi argomenti», 30 ottobre 2017, qui: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni/>.
- (11) Del Sarto ha notato opportunamente: «Questa voce-regista di un'opera concettuale molto articolata, ci porta dentro una narrazione tendenzialmente mono-tonale, dentro uno spettacolo della fine, che risulta convincente e compatto», Gabriel Del Sarto, *La violenza della superficie: Guido Mazzoni*, in «La balena bianca», 25 gennaio 2018, qui: <http://www.labalenabianca.com/2018/01/25/la-violenza-della-superficie-su-la-pura-superficie-di-g-mazzoni/>.
- (12) Così, nella prospettiva post-umanista: «L'individualità umanistica è una soggettività che pretende di realizzarsi attraverso un cammino di purificazione, uno svolgersi alla ricerca di ciò che è autenticamente proprio, costruendo *a posteriori* una coerenza e solidità del soggetto intorno a un'identità forte che emerge

divergendo dal contesto e persino dalle relazioni intersoggettive. L'identità individuale è fondata sull'epurazione dell'alterità e sulla ricerca del nocciolo della propria essenza», Roberto Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Dedalo, Bari 2009, p. 137.

(13) «La soggettività post-umanista è, viceversa, basata sul multividuo o, se si vuole, sull'assunzione della molteplicità come stato sincronico e della contaminazione come fondamento dell'ontopoiesi [...] L'ontopoiesi non è un percorso di purificazione, una ricerca del vero sé, bensì è un lungo cammino di integrazione delle alterità ossia un'apertura progressiva al mondo e, in tal senso, una progressione di assunzione di mondo», Ivi, pp. 137-8.

(14) Cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche in L'io in finzione*, «il verri», 64, giugno 2017, pp. 24-5. Mi permetto di rimandare anche a Lorenzo Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana in L'io in finzione*, cit., pp. 57-9.

(15) Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Lavieri, S. Angelo in Formis (CE) 2009, p. 68.

(16) Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 208.

(17) Per Mazzoni infatti «non prendere sul serio, per una sorta di partito preso, l'io, i personaggi o le trame significa non cogliere l'essenziale di questa condizione, che però sfugge anche a chi adotta quei dispositivi in modo ingenuo, senza comprendere che l'io, il personaggio o la trama debbono essere di continuo riacclimatati a un'epoca che li svuota e li tritura», Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 80.

(18) Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(19) Annie Ernaux, *Les années* [2008] in *Écrire la vie*, Gallimard, Parigi 2011, p. 1040. Traduzione mia.

(20) Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, cit., p. 19.

(21) Alcuni lettori lo hanno notato: «La cifra della violenza [...], prima che stilistica o strutturale, è cognitiva», Gabriel Del Sarto, *La violenza della superficie*, cit.

(22) Si rimanda, per una lettura critica della postura post-politica di Mazzoni, a Enrico Fantini, *Morfologia dell'intellettuale-letterato* in «Il Ponte», 1, 2016, pp. 103-110: 108.

(23) Come dichiarato in un'intervista: «La letteratura, quando è buona, cerca di rendere universale un sistema di idiosincrasie particolari, e di non creare un apparato di discorso reticente, attenuato, moralista per favorire la convivenza. La buona letteratura è radicalmente antisociale», Lorenzo Pompeo, *La poetica della post-poesia di Guido Mazzoni con intervista esclusiva*, in «Il vascello fantasma. Blog di poesia», 10 marzo 2018, qui: <https://ilvascellofantasma.it/2018/03/10/roma/la-poetica-della-post-poesia-di-guido-mazzoni-con-intervista-esclusiva/>.

(24) «Quando mi capita di leggere in pubblico, per esempio, mi accorgo che nel libro c'è una dose di rabbia, di violenza che non avevo percepito mentre scrivevo. Non mi dispiace che sia così», Ibidem.

(25) Guido Mazzoni, *Come tutti*, cit., p. 80.

(26) Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(27) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, introduzione, traduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano 2004, p. 303. Corsivi nel testo originale.

(28) Ivi, p. 307.

(29) Ivi, pp. 303-5.

(30) «Per me invece uscire dalla lirica significa dire di più di quello che normalmente si trova in un libro di poesie: significa andare verso il concetto, verso l'equivalente di un romanzo-saggio e comunque verso un'opera non-ironica, costruttiva anche nella distruzione», Gianluigi Simonetti, *Mondi e superfici*, cit.

(31) Si veda l'auspicio del passaggio al romanzo formulato nella presentazione del libro presso la Libreria Assaggi di Roma. *Guido Mazzoni, Andrea Cortellessa, Gilda Policastro, Gianluigi Simonetti, Presentazione*, 7 febbraio 2018, disponibile su Youtube qui: <https://www.youtube.com/watch?v=8KyMuk4kW8c&t=874s> (in particolare, da 1:05:00 a 1:08:33).