

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Carlangelo Mauro

A proposito di *Disunita ombra* e dell'ultimo Fontanella

Abstracts

Tra le ultime raccolte della copiosa produzione del poeta e critico Luigi Fontanella, docente universitario di Letteratura italiana nell'Università statale di New York, Stony Brook, spicca *Disunita ombra*, che può essere analizzata come una testimonianza letteraria di un junghiano processo di individuazione del Sé. In un gioco di specchi e di "doppi", l'autore opera una "riflessione" che mira a costituire un'opera ricca di riferimenti e di ri-letture. Con l'attraversamento di celebri testi letterari e di psicanalisi, come il saggio di Freud sulla *Gradiva* e la novella omonima di Jensen, *Disunita ombra* trova una degna conclusione nella sua VI sezione, in cui confluisce il poemetto, già edito, *Bertgang. Fantasia onirica*. L'unità del Libro nasce da un dittico che si integra organicamente, a coronamento della ritrovata unione dell'opera e della *persona*.

Luigi Fontanella, poesia contemporanea

carlangelom@libero.it

Disunited Shadow stands out from the latest collections of poetry by the poet and critic Luigi Fontanella, professor of Italian Literature at State University of New York, Stony Brook. The volume can be analyzed as a literary evidence of the Jungian self discovery process. In a sort of game of mirrors and "doubles", the author operates a "reflection" on the self, aiming to establish a work full of references and re-readings. Through the revisiting of famous literary and psychoanalytic texts, such as Freud's essay on *Gradiva* and Jensen's story by the same title, *Disunited shadow* finds its worthy conclusion in the VI section, where the short poem "Bertgang. Dreamlike fantasy", previously published, is merged. The unity of this collection springs from a diptych organically integrated, the crowning element of a newly found combination of work and "person".

I. *Disunita ombra*

I temi fondamentali della raccolta, come nota Sebastiano Aglieco nella Prefazione al volume, apparso da Archinto nel 2013, temi costanti in ogni libro di Fontanella, sono il viaggio come incessante ricerca del luogo e la riflessione sul passato che si affaccia continuamente nel presente. Quest'ultimo tema si connette anche al primo, nella ricerca di una *Terra del tempo*, titolo di un bel poemetto confluito in una raccolta eponima di

taglio narrativo pubblicata nel 2000¹. In questa esplorazione del passato, l'adolescenza sembra divenire, nella produzione più recente, l'età privilegiata.

Vengono alla luce, come leggiamo nella prefazione di Aglieco, «certi nodi della [...] adolescenza, “donati” alla scrittura come fonte umana, dolorosa riflessione sull'essere. Sul dipendere da una stagione della vita, dal colore di un cielo, da un’“azzurra memoria” che si ripresenta, infine». Un età che in poesia, con De Angelis, è quasi d'obbligo richiamare, come dimostra soprattutto l'ultimo libro di Fontanella, *L'adolescenza e la notte*, nel quale si possono trovare versi come i seguenti:

Quel mondo risorge
come una partita di calcio
sul nostro campetto sotto casa
il sudore incolla foglie e capelli, mentre
i maschi corrono a perdifiato.
Il tempo è in quel concentrato assoluto,
fermo e preciso, come il tiro secco in porta².

Tempo, quello dell'adolescenza, che con tutto quello che rappresenta sempre «risorge», stagione assoluta, in cui si decide il destino dell'individuo attraverso competizioni, gare, lotte, amori (si ricordino *La corsa dei mantelli* e *Somiglianze* di Milo De Angelis). Su un campetto di calcio può essere racchiuso il senso dell'esistenza e del futuro dell'individuo. Tempo fatale come scrive De Angelis in *Le squadre*: «sarete fatali al correre / come il ritmo di una strada / è fatale alla piazza che porta in sé»³. Una stagione che in Fontanella si congiunge all'infanzia o regredisce più indietro, fino all'*origo*, in *Disunita Ombra*: il personaggio-che-dice-io richiama il proprio concepimento, la madre, la sposa-bambina, «una diciottenne fresca e aulente» – e la dittologia, ovviamente, è un omaggio a Cielo d'Alcamo – incinta del «suo Luigi Augusto e molto poco Guerriero...» (p. 63).

Questa ricerca della propria infanzia, delle proprie origini – poco sopra i versi evocano, leopardianamente, il «borgo natio», Carifi, in provincia di Salerno – trova raccordi diffusi nell'opera del poeta, che, residente all'estero da vari decenni come ambasciatore culturale in America, si sente «traditore e tradito», costretto ad un percorso obbligato: «Sono ritornato / come per un percorso a moscacieca / tradito traditore, sono ritornato, / non ero mai partito»⁴. Percorso che lo riporta al suo Sud, dove trova spazio l'«azzurra memoria», un sintagma chiave che ricorre in diverse opere di Fontanella nonché titolo eponimo di un'importante antologia del 2007⁵. Il sintagma è da intendersi sia come riferimento metatestuale, in quanto memoria della poesia stessa, sia come riferimento all'origine, come memoria del mare, del cielo, del paesaggio salernitano dell'infanzia (Fontanella è anche un lettore attento di Gatto, quindi le due accezioni si intersecano). In una poesia dedicata a Gatto, *Un'aria di cielo* contenuta in *Stella saturnina*, raccolta dell'89, si trova la citazione «“l'enigma di azzurro e di morte”»; è

¹ *Terra del tempo e altri poemetti*, Book Editore, Castel Maggiore 2000.

² L. FONTANELLA, [C'è solo da percorrere], in *L'adolescenza e la notte*, Passigli, Firenze 2015, Prefazione di P. LAGAZZI, p. 30.

³ M. DE ANGELIS, *Le squadre*, in *Terra del viso*, cfr. *Poesie*, Mondadori, Milano 2008, p. 109.

⁴ *Ho rivisto il mio verde*, in *Oblivion*, Archinto, Milano 2008, p. 66.

⁵ *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005*, Moretti e Vitali, Milano 2007.

appunto per far fronte a quest'enigma che si esercita il potere terapeutico della memoria. Leggiamo in *Disunita ombra*⁶:

Oggi *i morti* risorgono in quest'aria
costiera, ed io, padre, nella tiepida
luce di una primavera
verrò a trovarti a Salerno
prima che faccia sera
(p. 70, corsivo mio).

Più volte da diversi critici si è sottolineato come viaggio e ritorno in Fontanella coincidano: Giulio Ferroni ha parlato dell'«eterno ritorno del pendolare»⁷. La memoria indica le scaturigini dello stesso luogo per permettere, è fin troppo ovvio sottolinearlo, il ritorno al vecchio padre, alla madre terra.

C'è un «gesto» di Nobert Hanold nel poemetto *Bertgang. Fantasia onirica*, ripubblicato come sezione finale di *Disunita ombra*⁸, quello del raccogliere rose da donare a Zoe-Gradiva, che si riconnette a questo discorso:

La mattina dopo sotto un cielo
d'azzurro puro un cespuglio
di rose rosse sorrentine
mi spinsero a raccoglierne qualcuna: un gesto
che alleviava la mia mente
(p. 108, corsivo mio).

Oltre al significato che questo «gesto» dell'archeologo Hanold ha nelle fonti originarie utilizzate in *Bertgang*, scrittura di terzo grado ispirata all'opera bifronte di Freud e Jensen sulla *Gradiva*, il cogliere rose nell'eterno ritorno alle origini, all'azzurro, di fronte al mare campano, è per il personaggio lirico, quasi *alter ego* dell'autore in questi versi – in un gioco di specchi – un alleviare la mente, vincere le pene del tempo, del pensiero della morte. Ritorno che non può non ricondurre in modo più preciso, anche toponomasticamente, alle origini, al padre, con cui il personaggio di *Disunita ombra*, che si rivede adolescente, girava in lambretta dall'altro versante della costiera, presso Vietri, pensando di volare nell'azzurro:

Sono ancora io quel ragazzino
ritto davanti a te in lambretta
sulla discesa da Vietri a Salerno?
Dove andavamo? A me
sembrava di volare, padre mio
(p. 56).

⁶ D'ora in avanti le citazioni da questa raccolta saranno indicate solo con il numero della pagina tra parentesi tonde.

⁷ È il titolo di un saggio di G. FERRONI apparso su «Verso», 7-8, dicembre 1993.

⁸ Il volume era apparso dapprima presso Moretti e Vitali (Milano 2012) con prefazione di G. PONTIGGIA e postfazione di C. STROPPA. Ho già discusso di questo prezioso poemetto in un saggio apparso in «Poeti e poesia» (*Mappe e percorsi*, 27, Dicembre 2012, pp. 24-30), che ripropongo in questa sede (vedi *infra*) con ritocchi. La volontà progettuale dell'autore di includere *Bertgang* come sezione finale di *Disunita ombra*, scelta che si rivela quanto mai opportuna ad una lettura complessiva, fa di due volumi «disuniti» un solo, organico volume.

In tale direzione il viaggio non può essere che dentro se stessi, nel proprio inconscio, nelle proiezioni che inevitabilmente questo andare a ritroso comporta. In *Disunita ombra* compare in modo frequente il tema del doppio, sui cui riferimenti nell'ambito letterario non mi soffermo, essendo capitale per il Novecento e così studiato che potrei in questo breve scritto solo banalizzarlo. Nella sua Prefazione al volume, Sebastiano Aglieco parla di uno «sdoppiamento a occhi aperti», di una creazione di immagini, doppi appunto dell'io-lirico o io-narrante (che si proiettano in storie, racconti)⁹; si tratta di un «“altro” umanamente percepito come fratello» (p. 7). È un punto da sottolineare.

Come è noto Jung parla dell'Ombra come «fratello oscuro» con cui bisogna confrontarsi nel processo di individuazione del Sé. Tra i possibili percorsi di senso, il libro può essere anche letto come un riepilogo di un avvenuto processo di individuazione, le cui premesse, il cui sviluppo dinamico, si potrebbero, in altra indagine, ritrovare nell'opera precedente di Fontanella. L'*altro* è ricercato nelle voci, nei gesti del passato, e il viaggio interiore può essere attivato, leopardianamente, dallo «stormire» del vento tra i rami, vento che è «amato» anch'esso come «eroico fratello» (p. 84). A questa ricerca dell'io si oppongono i «ventilatori di foglie» (p. 86), quali «becchini del tempo / inutili cancellatori» del passato del soggetto. Passato che nella tenace ricerca si fa presente iterativo, per cui il personaggio lirico di nuovo risente «il secco crepitio della fascine / che buttavamo nel falò», rito della sua infanzia compiuto «ogni 17 gennaio» (p. 86). Si tratta di movimenti della coscienza che, nella medesima atmosfera invernale di «una livida sera di gennaio», sembrano anticipati, in altro luogo, da presenze furtive che accendono un fuoco per strada parlando «di salsicce e caldarroste» (p. 36).

La ricerca dell'*altro* che è in sé, affinché «ogni foglia rim[i] con ogni foglia» (p. 87), in un'armonica corrispondenza di poetica e in un riunificazione della personalità, è la chiave di lettura di *Disunita ombra*. È possibile enucleare nel testo gli archetipi di *Ombra* e di *Persona* o *maschera*. Il primo termine è diffuso nella raccolta, come si dirà; al secondo possiamo associare i termini ricorrenti di «figura» e «controfigura» (quest'ultimo è anche il titolo di un romanzo di Fontanella sul tema del doppio)¹⁰; inoltre ricorrono nel testo i sintagmi «figurazione precedente», «altra figurazione», che rimandano all'attività artistica e simbolica, al gioco di travestimenti e *maschere* che si assumono per recitare la propria parte al mondo, come anche per poter interagire con il mondo in una continua «rappresentazione». In una poesia scritta in memoria di Fabio Doplicher, *Pomeridiana*, all'io «teatrante», che è nello sconforto perché il sipario è calato, il tempo trascorso e lui non è stato capace di fare altro se non di creare un suo doppio, un «sosa», «il suggeritore» dice che questa recita non finirà mai, poiché postuma e perenne è la *finzione* / *funzione* della letteratura stessa: «ci sarà una nuova rappresentazione: / ciò che si è perso ritorna / sempre in un'altra figurazione» (p. 46).

La scissione, lo sdoppiamento del sosia o dell'*Ombra*, della *Persona* o della *maschera*, implica la *pars costruens*, il confronto con tali entità attraverso l'energia dell'*Anima* che permette l'attività simbolica, il rapporto con l'inconscio collettivo e i suoi simboli:

⁹ Notevoli le poesie-racconto come le storie sugli *Animali* (pp. 93-97). Una parte non trascurabile della variegata produzione poetica di Fontanella è caratterizzata da una poesia di taglio narrativo. Nella quarta di copertina di *Disunita ombra*, P. LAGAZZI afferma che la «libertà delle forme espressive» è una caratteristica fondamentale del testo e l'autore spazia «dal respiro lungo del *pétit poème en prose* alla colloquialità prensile del *racconto in versi*, dai timbri di una moderna elegia della memoria al battito verticale ed epifanico delle accensioni improvvise» (corsivo mio).

¹⁰ Cfr. L. FONTANELLA, *Controfigura*, Marsilio, Venezia 2009.

Una fanciulla sbuca dal folto
e saltellante si dirige
verso la sua nutrice.

Dall'alto di una torre
una figura
eterna nella sua lieve
andatura fa cenno
a me bambino perché a lei
mi avvicini per ascoltarla
(p. 72).

Nel libro la funzione dell'*Anima* e dell'incontro con il personaggio femminile è richiamata nella sezione riservata a Zoe Bertgang, *alias* «Gradiva», personaggio immortalato dal celebre saggio freudiano. A completamento poi del processo di individuazione junghiano si colloca l'incontro con il *vecchio saggio*, che qui potrebbe essere il padre ritrovato: «padre creduto disperso / oggi ritrovato intatto in questo alberghetto» (p. 56). Il poeta, insomma, riepiloga in *Disunita ombra* l'avventura di una vita come ricerca del Sé, che mi sembra già il percorso del romanzo *Controfigura* (2009), il cui titolo è da leggersi specularmente a questa raccolta, libro nel quale l'autore assume su di sé la maschera, la *Persona* del «sosia» Lucio (il cui nome potrebbe rimandare fra l'altro alla celebre favola di Apuleio).

In tema di doppi si allude perfino al mito ovidiano di Narciso, riletto in modo originale in *Dittico praghese* (p. 28): l'io tra le vie di Praga è alla ricerca della “riflessione”, del rispecchiamento nei luoghi frequentati da Kafka e Urzidil; ma non di sé si innamora ma delle opere immortali dei grandi, dei loro capolavori, della loro immortale immagine. Il tema del doppio è richiamato ancora in esergo alla sezione III (a p. 67), con una citazione dalla *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Chamisso: «E la tua ombra povero amico Schlemihl dove sta?». Il sintagma «disunita ombra» lo ritroviamo in una prosa a p. 39: «Sogno di sognare con dissimulazione e insieme con la mia disunita ombra», e come titolo di una sezione (p. 67).

Ma riferimenti a questo guardarsi sdoppiato sono vari nel libro: a p. 89 si legge: «Camminiamo insieme io e la mia ombra»; oppure nel *Racconto d'inverno*, ambientato tra le vie di Firenze, l'io narrante dice che scivola «come un'ombra / lungo il muro» (p. 57). È da notare in quest'ultimo testo dapprima un senso inquietudine che va poi placandosi. Il personaggio lirico si sente stordito e cieco, straniero tra strade conosciute, abituali, essendo avventore da molti anni di quelle trattorie infilate una dopo l'altra nel budello del centro storico. Egli muove alla ricerca di «un Interiore che s'andava / assottigliando», che sta diventando, per così dire, filiforme, come quel gomito di strade; ma la ricerca non ha fine, l'inquietudine lo fa fuggire da un appuntamento per ricominciare da capo la corsa. L'io va quindi alla perenne ricerca di se stesso, avvertendo la precarietà degli approdi e della sua stessa interiorità, dei momenti vissuti. Insomma l'ombra sul muro (p. 57), omaggio al Montale di *Non chiederci la parola*, sembra qui non perdere il carico, tutto novecentesco, proprio di precarietà e di incertezza, ma si comprende bene, per contrario, il gusto di utilizzare le fonti in un percorso di senso nuovo. Lo sdoppiamento, infatti, per il quale l'io vede l'immagine di un altro che corre riflesso lungo le vetrine dei negozi di Firenze (che fungono da specchio, strumento tipico del doppio), implica soprattutto il succedersi di fotogrammi come un in un film tante volte visto, che sembra perdere, nella ripetizione, la sua carica originaria di straniamento,

di inquietudine, di drammaticità. Queste caratteristiche più negative sfumano, inoltre, grazie ad una sapiente autoironia. Se il processo di individuazione è già avvenuto, tutt'al più qui si tratta di un riepilogo, di un nastro che si avvolge su se stesso o di una vecchia fotografia che viene rivista.

Il negativo del processo fotografico, in quanto variante dell'ombra, è evocato nel testo dedicato a G.R. [Giuse Rimanelli], antico miliziano della parola, in cui si dice: «mi fotografo in te, viso accanto viso» (p. 48).

Di ombre e fantasmi, pirandellianamente personaggi, si parla allora in questo libro. La ripubblicazione nell'ultima sezione di *Disunita ombra* del poemetto *Bertgang. Fantasia onirica*, che celebra «l'ora degli spiriti», è quindi quanto mai funzionale ad una unità non giustapposta ma dialetticamente essenziale per l'unità del volume complessivo.

Gradiva è evocazione, dal punto di vista del personaggio narrante – l'archeologo Nobert Hanold, prima della guarigione dalla psicosi – dello spirito di una donna morta a Pompei, che in realtà è Zoe, la vicina di casa dell'archeologo, compagna di casa dei giochi della infanzia, poi rimossa. *Bertgang*, dal punto di vista dell'autore implicito, la più alta istanza dell'emittente, è rievocazione, ri-scrittura di opere sacre alla cultura del novecento, la novella di Jensen e la rilettura analitica di Freud; l'autore riesce a rispecchiarsi in modelli classici di riferimento, fondamentali per la formazione di quel «ragazzo immutato / separato e congiunto» (p. 15) che lasciò Salerno – si fa per dire – per la sua carriera di ambasciatore culturale negli stati uniti e di direttore della rivista «Gradiva», in origine giornale internazionale di psicanalisi e letteratura. Mai come in questo caso, si potrebbe dire, *nomen-omen*.

Connesso al tema del doppio è quello dell'identità che è, ovviamente, anche quello dell'identità poetica. Fontanella ha attraversato coscientemente la poesia degli anni Settanta e le questioni dell'annullamento del soggetto-io lirico, ecc. Ma mentre negli anni Settanta – e penso ai noti dibattiti del Club Turati¹¹ – era quasi d'obbligo puntare sulla dispersione, sull'azzeramento dell'io, come in un testo per molti versi emblematico di quella stagione, il *Disperso* di Cucchi (1976), Fontanella mira ora, in una diversa stagione, al ricongiungimento tra l'io e l'altro da sé nella sua opera. In tal senso il doppio sembra collegarsi propriamente all'autore implicito, come accennato, inteso come ideale personificato, frutto della sommatoria personale, qualitativamente alta, dei libri letti, degli autori e degli stili in cui esso si è rispecchiato.

C'è un testo intitolato *Efemeridos* – il termine equivale a diario, documento fatto di note e registrazioni giornalieri e richiama l'epigrafe al libro nella quale il poeta si pone come «registatore di efemeridi» – in cui si raccontano gli eventi di un'intera giornata, soprattutto dell'incontro con un altro doppio di sé, l'amico poeta, altro ambasciatore culturale della cultura italiana all'estero, Alfredo de Palchi. Il catalogare, il tradurre i libri degli scrittori emigrati in America, che entrambi hanno sempre praticato, vengono definiti «sogno, ombra, illusione», e lui stesso, l'autore, è tra essi, potremmo dire, ombra tra ombre. A tal proposito si può leggere la poesia *Sparsi oggetti d'affezione casuale*. A differenza di quanto indicato dal titolo, nel testo si delinea un chiaro percorso di senso nella dispersione apparente; gli oggetti, che a prima vista potrebbero costituire un inventario casuale, inutile ai fini della memoria e dell'identità, acquistano invece vita nella loro evocazione: «cartine geografiche, matite colorate, cartoline», «appunti, libri scartafacci cadaveri animati che rivivono alla lettura» (p. 71). Oggetti che divengono

¹¹ Raccolti, a cura di T. KEMENY, C. VIVIANI, in *Il movimento della poesia italiana degli anni '70*, Dedalo, Bari 1979.

cose, secondo la distinzione di Remo Bodei¹², si rianimano al sentimento; essendo parte affettiva dell'autore-possessore, essi permettono «un calmo ritrovamento» che è il ritrovamento di un'identità, come anche di una ri-scrittura, di un archivio ideale. Anche nel romanzo *Controfigura* c'è un ritrovamento di vecchi appunti che permettono la riscrittura sulla base di modelli, opere e autori celebri, come *La passeggiata* di Robert Walser.

Ho già parlato di un moto fondamentale della scrittura di Fontanella¹³ che diventa, non solo nel caso di *Bertgang* o di *Controfigura*, una ri-scrittura in senso alto nella sua tessitura di rimandi. Occorre precisare che questo saper leggere per saper scrivere riguarda, a patto di considerare complessivamente la produzione di Fontanella, le varie tradizioni poetiche, non solo quella che con un'operazione ideologica e retorica (scambio di tutto con la parte) vien fatta passare come tradizione (lirica). Mi riferisco alla produzione del primo Fontanella, più sperimentale, che andrebbe valorizzata e studiata con attenzione, per i diversi collegamenti con le avanguardie storiche, in particolare con il surrealismo. Penso in particolare alla scrittura automatica, a quelli che l'autore in *Disunita ombra* chiama

i raptus macchinari d'una volta, senza cura per tecnicismi e conteggi a pareggiare l'inesistente che prendeva tutta la mia mente, invaso e invasato su quel foglio che bruciava in pochi istanti i miei sparuti spiriti...viaggiavo, mentre altri filava in altre stanze. Nascere, viaggiare, vuol dire davvero contare, contarsi?

(p. 37)

Per i *raptus macchinari* evocati qui, basti l'esempio, di *Sleeplessness*¹⁴ mentre il *viaggiare* fa pensare ad un libro come *Roud Trip*, scritto interamente e letteralmente in viaggio, diario dell'insofferenza degli approdi e di continua sperimentazione, dedicato ad Edoardo Sanguineti; un libro vicino alla neoavanguardia che si costituisce nel secondo Novecento, dopo le avanguardie storiche, come tradizione altra, oppositiva a quella lirica. Con l'espressione *mentre altri filava in altre stanze*, l'autore rimanda, etimologicamente, all'operazione del comporre (*textus*: tessuto) di altri autori; è inoltre possibile che rifunzionalizzando, più cripticamente, espressioni leopardiane: *quiete stanze* e *l'opre femminili* (il "filare") di *A Silvia*, egli attacchi con ironia quei poeti che senza scomporsi, alieni da ogni sperimentazione formale, componevano in quella stagione secondo i dettami e i computi metrici della tradizione nelle loro *quiete stanze*.

Ritornando alla raccolta in esame, in cui lo sperimentalismo sembra naturalmente assorbito in un personale equilibrio che si è nutrito di esso, nel testo già citato *Camminiamo insieme [...]* (p. 89), l'io rimane proprio incollato alla sua ombra, la prende per mano «per succhiare qualcosa / da ogni persona incontrata / o solo intravista per strada». Il succhiare, per quello che si è detto, non vale qui solo nel senso di incontro con

¹² Mi riferisco a *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2009.

¹³ Sia permesso di rimandare a C. MAURO, *L'eterno ricominciare. Sulla poesia di Luigi Fontanella*, in «Studi Novecenteschi», 77, gennaio-giugno 2009, ora in ID., «*Liberi di dire*». *Saggi sulla poesia contemporanea*, Sinestesie, Avellino 2013, pp. 11-35.

¹⁴ Il poemetto, apparso con questo titolo in *La vita trasparente* (Rebellato, Quarto d'Altino 1978) e in *Simulazione di reato* (Lacaita, Manduria 1979), è ripreso in *Terra del tempo*, cit., con il titolo *Voltaluna*, sia per alludere al momento della scrittura, il plenilunio, sia per rivolgere un omaggio all'amato Tommaso Landolfi. L'autore lo ha definito «l'esperimento di scrittura automatica più libero e totale» da lui compiuto (cfr. le *Annotazioni a Terra del tempo*, p. 94).

le epifanie e le agnizioni del quotidiano, è anche, in senso oraziano, il succhiare dell'ape che vola, di fiore in fiore, per prendere il polline delle molteplici opere che hanno nutrito questa scrittura. Così la *Persona* e l'ombra nel testo citato si prendono per mano per dare libero campo all'attività simbolica e creativa nell'«azzurra memoria» dell'immaginario artistico e letterario. Si chiarisce l'assunto ulteriormente nei versi che seguono. Rimanere incollati all'«ombra» per succhiare il «rantolo e alimento» della poesia, tessere il «filo ostinato» della scrittura è un congiungersi con l'«occhio interno», con

quel bambino che
spingeva il suo cerchio
e di sera correndo controvento
urlava «ti sfido vento ti sfido vento».
(p. 89)

Dietro un'esperienza dell'infanzia, apparentemente «ingenua», sembra evocato piuttosto un quadro famoso di De Chirico *Mistero e malinconia di una strada* (1914). Anche qui è sera, al centro c'è una bambina che gioca, che spinge il suo cerchio verso una lunga ombra minacciosa che l'attende dal lato destro, mentre a sinistra del quadro si staglia un'area luminosa. C'è l'incombere del tempo, della morte destinata ad inghiottirci. In *Controfigura*, l'autore scrive che il quadro gli dice della «solitudine, dell'assenza, dell'incombente silenzio, ma anche del desiderio assoluto di squarciare il tamburo delle convenzioni e delle paure», gli dice ancora «dell'angosciosa vertigine del tempo: di tanta vita riflessa»¹⁵. *Vita riflessa* equivale all'arte, di cui il gioco è la prima iniziazione, ad una vita possibile, riflessa nella letteratura, ad un creare non ingenuo. «Squarciare il tamburo della convenzioni» è, o dovrebbe essere, il compito principe dell'artista¹⁶ come del poeta e del romanziere, come ha scritto il cugino di Proust, Bergson in un celebre saggio:

E se adesso qualche ardito romanziere, *strappando la tela abilmente tessuta del nostro io convenzionale*, ci mostra sotto questa logica apparente un'assurdità fondamentale, sotto questa giustapposizione di stati semplici una compenetrazione infinita di mille impressioni diverse che hanno già smesso di essere nel momento in cui le si nomina, noi lo lodiamo per averci conosciuto meglio di quanto ci conosciamo noi stessi¹⁷.

Il lettore abituale della poesia di Fontanella sa, inoltre, che il sentimento della «angosciosa vertigine del tempo» è dialetticamente l'impulso primo della sua scrittura: «Al tempo è ovviamente legato il pensiero della Morte [...]. La poesia, per me, quando arriva ha da questo punto di vista anche un fine pratico: può esorcizzare la malattia del

¹⁵ L. FONTANELLA, *Controfigura*, cit., p. 151.

¹⁶ Cfr. R. DOTTORI, che, a proposito di *Mistero e malinconia di una strada*, afferma che De Chirico «quanto più rinuncia alla struttura classica della rappresentazione, e quanto più libera i suoi elementi dai rapporti che intrattengono naturalmente tra loro», fa sì che «questi elementi divengono segni che stanno per se stessi, e quindi icone, in un mondo ormai apparentemente sconnesso, e il cui nuovo significato non sta in ciò su cui essi convenzionalmente portano, né in ciò di cui naturalmente sono portatori, ma nella nuova connessione in cui l'artista li vede» (DOTTORI, *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica», 5-6, 2006, p. 192, corsivo mio).

¹⁷ H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza* [1889], traduzione di F. SOSSI, premessa di P. A. ROVATTI, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 108 (corsivo mio).

tempo»¹⁸. In *Terra del tempo* è ancora ad una bambina, dietro la cui identità si intravede la figlia del poeta, Emma, affidata la funzione di competere vittoriosamente con la «malattia del tempo», prova ne è la fede

nei piccoli passi, incerti e pur certi,
della nostra bambina staffetta
che di colpo vince *ogni malattia del tempo*
e va sicura incontro al vento
rifiutando la mano
di chi l'ha portata fino lassù
(p. 69, corsivo mio).

Il narratore di *Controfigura*, l'io lirico di *Disunita ombra*, confermano l'importanza dei modelli che sono alla base delle operazioni letterarie dell'autore implicito; c'è il valore di una letteratura costruita in un continuo dialogo con le opere altrui – è sempre così, ovviamente, ma averne consapevolezza, coscienza critica è fattore decisivo per trovare la propria strada. Mentre il rispecchiamento, la scoperta del doppio, il conflitto con l'Ombra possono suscitare conflitti, angosce, fino alla dispersione dell'identità, in *Disunita ombra*, opera della saggia maturità, i due poli della sfera consapevole e dell'inconscio sono congiunti. Tutti i fattori sembrano chiaramente tendere ad una pacificazione, così che il titolo della raccolta si rivela alla fine della lettura una sapiente antifrasi. La dispersione del soggetto, l'impossibilità di ricongiungersi, la frammentazione in miriadi di identità, storia antonomastica di tanti capolavori del '900, viene sì richiamata ossimoricamente nel testo intitolato *Aspettando I*. (p. 15), ma solo per attestarne il superamento: «ragazzo immutato / separato e congiunto»; la contrapposizione si annulla infatti «in una medesima / identificazione di me stesso». Per questo l'angoscia che sopravviene subito dopo nello stesso testo, che deriverebbe dalla dispersione di «un corpo dilatato / che si sfrangia in tanti / frammenti di luoghi e spazi...» (p. 16), sembra come l'incresparsi di un'onda leggera, senza effetti.

Dopo aver contemplato il suo doppio, concluso il processo di individuazione, l'autore ricongiunge, potremmo dire con un sintagma tanto abusato, vita e letteratura. Ciò non può non comportare conseguenze di poetica e di stile. Il linguaggio è ora perfettamente espressione della ricomposizione in un disegno, in un progetto: «ogni cosa adesso si ricompona nella sua filigrana / nello specchio muto del nostro alfabeto» (p. 88). La creazione del poeta che si serve del mezzo linguistico per trasformare gli elementi mutevoli e caduchi della realtà riflessi nello specchio dell'arte è giunta al suo segno, aspetta solo l'atto della lettura per far parlare di nuovo il 'nero seme' dell'alfabeto, trasformare «i cadaveri» in oggetti «animati che rivivono alla lettura».

II. Bertgang. Fantasia onirica

Luigi Fontanella nel poemetto *Bertgang. Fantasia onirica*¹⁹, ripubblicato come VI ed ultima sezione di *Disunita ombra*, ha sapientemente reinterpretato due testi fondamentali

¹⁸ Cfr. l'intervista *Conversazione con Luigi Fontanella*, a cura di G. PONTIGGIA, in *L'azzurra memoria*, cit., p. 15.

¹⁹ Bergamo, Moretti e Vitali, 2012; il testo è accompagnato da una *Prefazione* di G. PONTIGGIA e da una *Postfazione* di C. STROPPIA, entrambe pregevoli. Per un'attenta lettura del poemetto cfr.

della sua formazione, importanti nella tradizione culturale occidentale: 1) la novella lunga, *Gradiva – una fantasia pompeiana*, di Wilhelm Jensen, pubblicata nel 1903, notevole non solo come sorprendente conferma della teoria freudiana, da parte di un autore che se ne è professato ignaro, ma anche per la qualità letteraria, e 2) la straordinaria riscrittura-interpretazione psicoanalitica datane da Freud in un suo saggio²⁰. È questa seconda operazione che, da un lato, ha reso sì nota la prima, ma, dall'altro, ha respinto sullo sfondo la bellezza della novella, e per la caratura intellettuale del padre della psicoanalisi, e per le sue doti di grande scrittore, rivelate pienamente con questo lavoro, come affermò “a caldo” Moritz Necher, ripreso da molti²¹. La novella forse è stata valorizzata meno dalla critica letteraria, come meritava, che dagli studiosi di psicoanalisi²².

La storia di Jensen narra di un archeologo, Norbert Hanold, che ha rimosso la vita e l'amore per la donna a causa dell'interesse ossessivo per lo studio dell'antichità e dell'archeologia. Tutto ciò che è “morto” in cambio del “vivente”. Egli ha, infatti, seppellito nell'inconscio l'attrazione per la sua compagna d'infanzia Zoe Bertgang, sua vicina di casa. Ma il rimosso comincia a riaffiorare e lo spinge dapprima ad essere ossessionato da un bassorilievo, che inconsapevolmente gli richiama il modo di camminare di Zoe, poi a recarsi a Pompei (in realtà per cercare lei).

Il delirio troverà uno spazio quanto mai “adatto” nelle rovine di Pompei, dove l'archeologo incontra, nell'ora meridiana, «l'ora degli spiriti», l'amica di infanzia Zoe, che in un primo momento non riconosce. Crede di trovarsi, infatti, di fronte allo spettro di «Gradiva», l'idolo su cui ha proiettato tutte le sue fantasie: la donna che, raffigurata nel bassorilievo, egli crede, anche in virtù di un sogno, morta a Pompei nel 79 d.C. e che invece scoprirà essere in carne e ossa, appunto, Zoe, nome che in greco significa “vita”. Grazie all'incontro con Zoe-Gradiva, che come il migliore degli analisti asseconda dapprima il delirio dell'amico (per non spaventarlo), e poi lo riconduce alla realtà e al normale sentimento dell'amore, avviene l'agnizione e la guarigione di Hanold.

Il poemetto si pone come ri-scrittura, dotata, però, occorre subito sottolinearlo, di un autonomo valore poetico; riscrittura di terzo grado dopo quella freudiana in prosa, cifra destinata ad ‘elevarsi a potenza’ per chi volesse ripercorrere i precedenti della letteratura litografica e dell'agalmatofilia. Da Filostefano di Cirene a Ovidio l'amore per la statua come doppio o surrogato feticistico della figura umana, della donna, ha avuto diverse formulazioni fino a porsi come considerevole intertesto. Saltando all'epoca moderna, oltre al noto e bel racconto di Gautier, *Arria Marcella* (1852)²³, di ambientazione pompeiana come la *Gradiva* di Jensen, ma in cui l'avventura del protagonista parte dal particolare feticistico dell'impronta pietrificata di un seno di donna, è da richiamare anche Gustavo Adolfo Bécquer, che nel suo racconto (*La donna di pietra*), pubblicato in una

anche E. REGA, *La ragazza di Pompei*, in «America oggi», 6 maggio 2012, p. 11. Ripropongo in questa sede la pubblicazione del mio breve saggio apparso in «Poeti e poesia» su *Bertgang* (cfr. *supra*, nota 8) poiché ritengo particolarmente felice la scelta dell'autore di includere il poemetto, come sezione conclusiva, in *Disunita ombra* a farne un solo testo.

²⁰ *Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”* (1907). La novella (*Gradiva – ein pomejanisches Phantasiestück*) e il saggio di Freud, con uno commento di C. L. MUSATTI, sono entrambi leggibili in trad. it. in *Gradiva*, volume II di S. FREUD, *Saggi sull'arte e la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri 1969 (edizione riveduta rispetto all'edizione del 1961 pubblicata come singolo volume).

²¹ Cfr. MUSATTI, *Commento*, in *Gradiva*, cit., p. 221.

²² Musatti giustamente parla di «opera narrativa artisticamente pregevole» (*ibidem*).

²³ Richiamato da G. PONTIGGIA, nella sua *Prefazione a Bertgang*, cit., p. 7

raccolta postuma del 1871, concentra prima di Jensen, l'attenzione sul particolare fatidico, l'avanzamento del piede nella statua che lo ammalia:

Immobile, assorto in muta contemplazione, io rimaneva con gli occhi fissi sulla figura di quella donna, la cui speciale bellezza aveva colpito la mia immaginazione in modo tanto straordinario. A momenti mi pareva che i suoi contorni si staccassero dall'oscurità; [...] da un istante all'altro m'aspettavo di vederla muoversi e *avanzare il piede che spuntava dalle grandi pieghe del vestito sull'orlo della mensola*²⁴.

Per Jensen, Gradiva, non casualmente, significa colei che avanza, «l'avanzante» con derivazione da Marte *Gradivo* che avanza in battaglia: «appellativo attribuito dagli antichi poeti soltanto a Marte Gradivo, al dio della guerra incamminantesi verso il combattimento»²⁵. L'avanzare del piede come motivo di fascinazione e seduzione erotica, all'interno dell'archetipo dell'amore per la statua, se ricercato potrebbe arricchire il quadro dei rapporti intertestuali e delle variazioni sul tema. E di letteratura fondata su ampi riferimenti culturali ci ha dato esempi notevoli Fontanella. Non si sfugge al proprio tempo e, nell'epoca dei libri costruiti su altri libri – l'epoca del postmoderno, termine tanto discusso e discutibile, ma che comunque ha una sua utilità – Fontanella ha dimostrato di avere un rapporto privilegiato con la citazione e l'intertestualità. Non si deve correre il rischio, però, di estendere quest'ultima a categoria interpretativa generale dell'opera di Fontanella.

Tralasciando il fatto che, come per chiunque altro autore, occorrerebbe un'amplissima campionatura testuale per provare una tesi che valga come formula critica caratterizzante, essa forse, una volta dimostrata, poco aggiungerebbe alle ottime interpretazioni critiche e alla rilevante bibliografia che si è andata accumulando su quest'autore²⁶. Sicuramente però l'intertestualità, *a parte objecti*, offre una chiave di lettura utile non solo per *Bertgang*. Bisogna premettere che Fontanella, accademico e poeta quanto mai colto, ha scritto dei versi significativi sulla «rilettura»: «Nella rilettura c'è il tuffo / all'indietro di tanti momenti-alcova / la ricostruzione esatta e diversa / d'una geografia interna / pronta a slittare altrove [...]»²⁷. Il poeta sembra dirci che i libri non cessano mai di parlare, sulla traccia dell'intertestualità, per delineare una non “ingenua”, ma “riflessa” (Schiller) «geografia interiore», esatta nel gioco delle riprese e delle citazioni, eppure diversa nel risultato finale: l'opera diventa così “altra” pur ponendosi, consapevolmente, cioè esibendo le sue fonti, come ‘testo’, qualcosa che è tessuto sulle letture preesistenti. Senza questo fondamento non si può impostare una interpretazione corretta di alcune opere di Fontanella, e sicuramente del romanzo-saggio *Controfigura*, costruito su rimandi al cinema (in particolare a Fellini), alla storia dell'arte (De Chirico), in un intreccio, così postmoderno, di codici. In *Controfigura*, nel commentare *Mistero e melanconia di una strada*, Fontanella afferma che il quadro, fra l'altro, «dice [...] di tanta «vita riflessa»²⁸. E la passeggiata per Roma di Lucio, il protagonista, controfigura dell'autore, è costruita effettivamente su tanta vita “riflessa” nei codici estetici. Di fronte ai capolavori che

²⁴ G. A. BÈCQUER, *La donna di pietra (La mujer de piedra)*, in ID., *La croce del diavolo*, trad. italiana di F. CARLESÌ, Milano, Rizzoli 1951, p. 261 (corsivo mio).

²⁵ W. JENSEN, *Gradiva*, in S. FREUD, *Saggi [...]*, cit., p. 23.

²⁶ Da segnalare la monografia di G. FONTANELLI, in *Azzurro puro. La poesia di Luigi Fontanella*, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2004 (con bibliografia).

²⁷ Cfr. L. FONTANELLA, *Ceres*, Marina di Minturno, Caramanica Editore 1996, p. 63

²⁸ L. FONTANELLA, *Controfigura*, Venezia, Marsilio 2009, p. 151.

vincono il tempo, Fontanella ama guardare l'altro da sé per riscoprire, come in uno specchio, se stesso.

Nella costruzione del romanzo hanno avuto la loro importanza, in particolare, due racconti citati in epigrafe, testi che l'autore ha amato quanto l'erma bifronte della Gradiva di Jensen e Freud, *La passeggiata* di Robert Walser, capolavoro dello scrittore svizzero di lingua tedesca, e *Ritorno in città* di Antonio Delfini. Ma anche in poesia, diverse liriche di Fontanella presuppongono una rete di sottotesti, sia a livello intertestuale che intratestuale. A mettere in rapporto solo il sintagma che dà il titolo ad una antologia di Fontanella, *L'Azzurra memoria*²⁹ bisogna tener presente il rimando all'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis con il suo celebre «fiore azzurro», altra lettura o ri-lettura capitale di Fontanella, che a sua volta rimanda ad *Azul* raccolta di poesia pubblicata nel 2001; ma in un componimento di *Stella saturnina*, raccolta dell'89, il sintagma si ritrova arricchito di un aggettivo: «pura azzurra memoria»; questa continua *myse en abyme* dovrà pur significare qualcosa. Ciò, mi si obietterà, non è nuovo: fonti e modelli sono da sempre il serbatoio tematico e stilistico di altri testi, dalla *Commedia* in rapporto con l'*Eneide* all'*Ulisse* di Joyce in rapporto con l'*Odissea*. In Fontanella sembra però presente, e il poemetto *Bertgang* ne è prova, la tessitura aracnea, posta tra il soggetto e il reale, di un intreccio-ragnatela di testi. Non siamo lontani da una testualizzazione del mondo, che è un atteggiamento epistemologico tipico del postmoderno, che, come afferma Remo Ceserani, «ha [...] ridotto il "mondo" a testo, lo ha testualizzato, ha interposto fra testo e mondo una serie di intertesti che lo rendono forse più enigmatico e incomprensibile, forse, paradossalmente, solo dopo lunghi esercizi interpretativi, "leggibile"»³⁰. Con la differenza che nella produzione più recente di Fontanella la leggibilità non si perde quasi mai, la leggerezza dello stile è associata ad una "testualizzazione del mondo" che è aliena dagli sperimentalismi dell'avanguardia, frequentati dall'autore in passato. Con classica leggerezza egli sa esprimere il desiderio di una poesia che diventi non solo "vita" – così che tra «una fola o una carola o tiritera» infantile e il «ricciolo» della figlia Emma ci sia una piena identità – ma anche *libro-mondo*: l'augurio è che questo *ricciolo-poesia* divenga una «casa di vetro» che similmente ad un astro (non è escluso una implicazione, seppure indiretta, alla callimachea *Chioma di Berenice*) si ponga dall'alto, si proietti cioè nell'«azzurra memoria» dell'immaginario e da lì «si sposti volando su ogni anfratto del mondo». Il *libro-mondo* può esistere solo se «il verso diventi universo»³¹.

Per ritornare al poemetto confluito in *Disunita ombra*, oggetto principale del mio discorso, il titolo *Bertgang*, che richiama il cognome di Zoe, mette particolarmente in evidenza, rispetto ai modelli, la grazia della protagonista nel camminare (esso riprende appunto l'etimologia, citata da Jensen e da Freud, di «colei che risplende nel camminare»³²); è un po' il motivo fondamentale, che si ritrova a p. 101, dove si dice che la donna si muove «[...] con passo *rapido e leggero*», ritorna identico a p. 102; poi, con variazione a p. 103: «con il suo passo *agile e leggero*»; ancora a p. 104: «con movimento rapido e *tranquillo*» e a p. 110-111: «con il suo passo *svelto e lieve*»; a p. 114 è il climax dell'«avanzare di Gradiva»: «*agile e tranquilla, camminante e rilucente*», con l'allusione al titolo del poemetto. Tale variazione del *refrain* prepara la scena finale, quando il pur

²⁹ Bergamo, Moretti e Vitali, 2007.

³⁰ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri 1998², p. 137.

³¹ L. FONTANELLA, [Vorrei toccare una poesia], in *Ceres*, Marina di Minturno, Caramanica Editore 1996, p. 71.

³² CFR. W. JENSEN, *Gradiva* e cfr. S. FREUD, *Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. Jensen*, in Id., *Saggi [...]*, cit., rispettivamente p. 106 e 150-151.

guarito Hanold, quasi per assecondare ancora una volta il delirio, prega la «Zoe Gradiva rediviva» di esibirsi nella sua camminata tanto seducente:

Sollevò un po' l'abito con la mano
e avvolta dal mio sguardo
trasognato, attraversò *agile*
e *leggera* quel lastricato
sotto un sole che tutto sfavillava
sogno, visione ed esistenza vera.
(pp. 115-116)

Il camminare di Zoe-Gradiva a Pompei, il vagabondare in genere, come richiamato da Giancarlo Pontiggia nella *Prefazione*, ha un valore assiale in Fontanella – si è già detto della passeggiata di Lucio in *Controfigura* – e per l'avanzare di essa, opportunamente, Paolo Lagazzi nel risvolto di copertina del poemetto parla di *invitation au voyage*. Non bisogna trascurare che, nell'immagine femminile avanzante, così come è stata testualizzata e raffigurata, ad esempio, nei disegni di Dalì su (*Gala*) *Gradiva*, c'è l'invito al fluire, al movimento della vita, all'Eros come antitesi a tutto ciò che è morto, sepolto sotto gli strati archeologici di Pompei come dell'inconscio: si è di fronte alla dialettica, quindi, tra biofilia e necrofilia, aspetti fondamentali delle teorie psicoanalitiche e dello stesso racconto di Jensen, come di altri testi agalmatofili. Hanold, a causa della psiconevrosi, della sua necrofilia, era divenuto simile a un «cacatua impagliato» o ad un «Archeotterige» (p. 113)³³ cioè come un volatile fossile del giurassico dall'aspetto di corvo; insomma era morto emotivamente come uomo e come uomo-che-ama. Ancora da sottolineare il particolare valore aggressivo dell'avanzare di Gradiva, come il dio Marte che va al combattimento³⁴; esso alluderà all'ovvio legame tra Afrodite e Marte, al valore conflittuale di concezione classica per cui l'Eros, come nella guerra di Troia, è legato all'idea della battaglia, in genere ad un conflitto, che a livello del rapporto uomo-donna, implica anche l'alternarsi dei ruoli sado-masochistici. Se si tiene presente l'interpretazione che Musatti dà, dopo Freud, dell'ultimo sogno di Hanold, quello della lucertola portata via dall'uccello nel becco, emerge che esso racchiude sia il senso passivo della sottomissione dell'uomo accalappiato dalla donna, sia quello dell'uomo che prende la donna, sotto la spinta di una «corrente sessuale antagonista (e cioè attivamente aggressiva)»³⁵. Parimenti tale aggressività rimane nel «pattuffarsi» con cui Fontanella, particolarmente interessato a questo verbo,³⁶ 'ritraduce' il «ci pattuffavamo» della traduzione italiana fatta da Musatti della novella: il verbo costituisce un fossile lessicale delle 'lotte' (del «picchiarsi» e dell'«azzuffarsi») di Hanold e Zoe nell'infanzia, cioè del sadomasochismo infantile cui rimane legato, prima della guarigione, l'archeologo, che picchia ancora sulla mano della donna a Pompei, simile a un canarino in gabbia per il processo di rimozione che ha arrestato il suo sviluppo emotivo, come gli ricorda 'affettuosamente' la saggia amica che lo guarirà:

«[...] Ti è riuscito poi
di acchiapparla quella mosca
sulla mia mano? Hai fatto tutta questa strada

³³ Cfr. W. JENSEN, *Gradiva*, in S. Freud, *Saggi [...]*, cit., p. 104.

³⁴ Vedi *supra* e cfr. anche *Bertgang*, cit., p. 102.

³⁵ C. MUSATTI, *Commento*, in Freud, *Saggi [...]*, cit., p. 227.

³⁶ Cfr. *Bertgang*, cit., *Nota dell'Autore*, pp. 65-66.

per far di me esperienza
quando avresti potuto restare dove eri...
a due passi della tua abitazione
c'è la mia finestra e la gabbia
con dentro un canarino...Bambini,
giocavamo insieme
e insieme ci *pattuffavamo*".
(pp. 112-113)

L'impresa della riscrittura era ardua, dati i precedenti, e lo stesso Fontanella, con un consapevole *topos modestiae* nella *Nota dell'autore* alla prima pubblicazione del poemetto, *Bertgang*, parla di «esperimento»: al lettore spetterà decidere se riuscito o meno³⁷. Riuscita senza dubbio è la tessitura dei versi, la grazia formale che ben s'accorda con il procedere «agile e leggero» della Gradiva. Il ritmo è musicalmente ben tenuto da assonanze frequenti che sostituiscono la rima, ad esempio: «[...] la figlia di Iafò / [...] Meleagro» (p. 104), rima che talvolta riaffiora: «... provato / [...] /... incontrato» (p. 106-107); «...inosservato / [...] / mancato» (p. 109). *Bertgang* può, a mio parere, contribuire alle metamorfosi di ri-lettura di *Gradiva*, tra cui a quella della *poetica* trasformazione in uomo di Hanold ridotto ad Archeotterige, che l'interpretazione del maestro della psicoanalisi, considerando il personaggio come un paziente disteso sul lettino che racconta la sua storia – *soggetto / oggetto* di una patologia reale – ha relegato alquanto sullo sfondo; anzi si può dire che con *Bertgang* anche il personaggio femminile di Jensen ritorna personaggio.

Nota è la teoria del personaggio letterario, si pensi agli studi su Pirandello, come *revenant*, come creatura che dalla dimensione del «al di là» viene fissato sulla pagina, teoria che risulta quanto mai appropriata ad uno «spirito» come la Gradiva. Anche Hanold, però, in *Bertgang* torna a vivere di una vita propria, non paziente da analizzare, ma fantasma da evocare. Aggiungiamo che è come se da anni i personaggi del racconto di Jensen, analizzato da Freud, bussassero in qualche modo alla porta dell'autore del poemetto, che parla nella sua *Nota* di un «“brusio” interiore» che si «portava dentro da tempo», per cui doveva, quasi per saldare un debito con se stesso, trasferire quel brusio, quelle voci, nella pagina scritta. Potremmo, alla fine, con un po' di fantasia, immaginare l'autore, vederlo, al suo tavolo di lavoro, come in una *trance* medianica, teso all'evocazione di personaggi...balzati fuori da quei testi fatali!

«L'ora degli spiriti», insomma, si rivela quanto mai propizia, oserei dire naturale per un poeta come Fontanella, studioso di surrealismo, che definisce la *sua* Gradiva, alla fine dell'avventura interiore di Hanold, «sogno, visione ed esistenza vera». Se il Norbert di Jensen, una volta guarito, non potrà rinunciare alla sua antica fantasia, quella di vedere la Gradiva, pur divenuta finalmente Zoe, cioè *vita*, avanzare, come nel bassorilievo, se egli, per Freud, non è più un nevrotico dopo che ha ritrovato ciò che era stato rimosso, la realtà in carne e ossa della donna, l'«esistenza vera», gran parte del poemetto di Fontanella sembra invece esaltare, fin dal sottotitolo di *Fantasia onirica*, la capacità del sogno, la fascinazione, l'«ora degli spiriti» come l'ora magica in cui il poeta e lo scrittore possono più favorevolmente, e proficuamente per l'arte, evocare i propri fantasmi interiori, soggiacere alle proprie malie³⁸. In tale direzione l'«esistenza vera» del finale (p.

³⁷ Ivi, p. 51

³⁸ A parte bisogna considerare il testo con *incipit*: [«Immagine rimossa (...) ma in»], p. 114, costruito su brani del saggio di Freud, quasi commento su commento, che, a mio avviso, non costituisce la nota dominante né un passaggio fondamentale del poemetto, ma un omaggio al

116) può rafforzare le vicine occorrenze lessicali di «sogno» e di «visione» cui il narratore, ancora più marcatamente di Hanold, non vuole rinunciare e il doppio senso della parola «vera esistenza» potrebbe qui richiamare le estetiche romantiche (Gabriel Séailles) che passano nel decadentismo: la realtà vera è quella dell'arte, della «visione», del «sogno». In tale “doppio senso”, per rimanere in tema, Zoe-Gradiva con *Bertgang* di Fontanella è divenuta definitivamente un personaggio, un fantasma, uno spirito.

Nel finale del poemetto, sede che assume un valore particolare per il testo, l'«incantamento», il sogno che si fa arte, è detto «attimo eterno»: l'ossimoro si contrappone all'aggettivo «effimero», che richiama il precedente «passeggero», riferito a sua volta al sostantivo «delirio». Come in *Terra del tempo*, un poemetto tra le più pregevoli opere di Fontanella, la concezione nicciana del tempo³⁹ trasforma l'effimero puntuale nell'eternità dell'attimo. Essa ritorna circolarmente e vuole il ricominciamento della vita vera, della «vera esistenza» che, tautologicamente, può darsi, solo nel sogno ritradotto in letteratura, dunque in arte. A questa altezza è opportuno allora richiamare le parole di Carla Stroppa⁴⁰ a proposito della «visione» di *Bertgang*: «E dunque si abbandoni il lettore a questa ora stregata e finalmente si goda la poetica visione che essa sa offrire». Il piacere di «questa poetica visione», non può che aumentare nel lettore, per l'intersecarsi delle “visioni” estetiche, fantasmi su fantasmi, evocazioni su evocazioni di «colei che avanza».

III. *La morte rosa*

Ciò che ho cercato di evidenziare nei precedenti paragrafi è che la ri-scrittura (*Bertgang*), la ri-creazione dei modelli, sono operazioni quanto mai riuscite nella produzione di Fontanella. Come un basso continuo o solido accordo che accompagna la sua scrittura, il già conosciuto è la base di partenza del nuovo, del personale lavoro di officina sui cui si fonda l'ispirazione. Sembra quasi che per questo autore la rilettura, in cui si colloca «il tuffo all'indietro» già visto di *Ceres*, sia la necessaria piattaforma del suo slancio creativo, o, per ricontestualizzare ai tempi nostri la nota battuta del *Piacere*, sono i classici contemporanei «a dargli, per così dire, il la». Il titolo dell'ultima pubblicazione di Fontanella, tralasciando ad altra sede la discussione sul precedente e notevole *L'adolescenza e la notte*⁴¹, è il poemetto *La morte rosa*. Fin dal titolo e dai due versi in epigrafe, è chiaro l'omaggio all'omonimo componimento di Breton contenuto in *Le revolver à cheveux blancs* (1932), e Breton è certo una delle letture preferite di Fontanella se la sua «assidua e lontana frequentazione del surrealismo francese»⁴² cominciata negli anni giovanili non è mai cessata. Ciò è confermato dalla stesura del poemetto, che nella *Nota dell'autore* (a p. 25) è definita «vertiginosa», con «un'articolazione [...] vagamente circolare», ma soprattutto i suoi componenti, i frammenti micro-testuali, «sono stati scritti, per lo più, di notte, in stati di dormiveglia o semi-onirici». La limitazione dell'onirismo contenuta nel prefisso, per analogia ci riporta

maestro viennese, pur necessario, e un elemento della rilettura complessiva di quello che, con la novella, costituisce un solo archetipo testuale.

³⁹ Cfr. il mio *Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, pp. 17 e ss.

⁴⁰ Cfr. la sua *Postfazione a Bertgang*, cit., p. 88.

⁴¹ Il libro è stato pubblicato presso Passigli nel gennaio 2015, mentre *La morte rosa* nel maggio 2015, presso Stampa 2009, a cura e con una nota finale di M. CUCCHI.

⁴² Cfr. L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni editore, 1983, p. 4.

a rapporti intertestuali ben noti al lettore di Fontanella; un critico attento come Giuseppe Fontanelli opportunamente precisa, a proposito di *Compresenze (demi-automatiques)*, componimento contenuto di *Azul* (p. 23), trattarsi di stati «non frutto della libera inventività associativa, del puro automatismo» come nel surrealismo classico – e il rimando va al Breton dei *Manifesti del surrealismo*⁴³ – ma di stati in cui gli elementi esterni non scompaiano, come nei passaggi di «trascrizione diaristica» di *Silhouette* sempre in *Azul*. Si potrebbe aggiungere che anche in *La morte rosa* l'organizzazione del pensiero in strutture sintattiche tutto sommato quasi tradizionali e il lavoro di revisione, per così dire, post-onirico, attenuino le spinte del surrealismo in direzione di un confine, del limite del reale (p. 15) che riempie i «bagagli di sabbia»⁴⁴ di Breton con altri contenuti.

Nel primo testo la ricerca della purezza, di uno spazio fascinoso e inviolato nel viaggio del personaggio, ancora un archetipo femminile, è anche un discorso metapoetico, come quel «ritmo azzurro» che scandisce il viaggio del «tu» evocato nell'incipit: «Tu cerchi un oriente incontaminato»; «ritmo azzurro» che fa da *pendant* alle varie e insistite declinazioni dell'azzurro nella poesia di Fontanella, come detto, a partire da «il fiore azzurro» ritrovato in un'altra rilettura fondante, quella di Novalis⁴⁵, qui si parla anche di un «cono azzurro» (p. 12). Nella seconda strofa della poesia le presenze esterne, i «passeggeri» che «si raccontano» discutendo di possedimenti, «perdite e guadagni», rappresentano il polo della realtà quotidiana, lo sfondo del disegno preparatorio cui il viaggio poetico vuole andare, oniricamente, oltre, tracciando l'affresco colorato d'azzurro del viaggiare «su ali di ciglia» della donna, su una nave che si lascia dietro «una scia spumosa» (p. 9). Il mare, Salerno, la costiera amalfitana percorsa in lambretta con il padre (cfr. *supra*), il sogno bretoniano dell'innocenza⁴⁶, riconducono all'acque e terre originari⁴⁷, a questa «scia spumosa» o ad una «spiaggia svuotata» (p. 17). Ricompare anche la «Gradiva», l'avanzante, rediviva dopo che la morte si è colorata di rosa, non di nero, a riaccendere la speranza: «Tu felice nella tua morte rosa / avanzi, riprendi la corsa».

Dal mare la prospettiva si sposta alla montagna spaccata (p.11), nella cui fenditura si insinua la musica dell'orchestra, la donna danza, la vita riprende a scorrere nel «foglio arcobaleno», ma tutto è una illusione, una finzione, un sogno «in questa sera vera e non vera»; più avanti (p. 15) leggiamo: «[...] Tutto / in un limite reale / o in un'illusione». Dopo che la tenera apocalisse, che il sottotesto di Breton lascia presupporre, ha folgorato le foreste – «Les comètes s'appuieront tendrement aux forêts avant de les foudroyer» – è l'amore a vincere: «Et tout passera dans l'amour invincibile» e Fontanella scrive nell'incipit di una delle tessere del poemetto: «Amata, / i tuoi seni sono come bandiere» (p. 12). Sembra il *Cantico dei Cantici*, riaffiora l'Oriente nell'incanto di certi immagini, nel sillabare l'amore come pericolo ma anche rigenerazione, salvezza, vita: [...] ogni

⁴³ G. FONTANELLI, *In azzurro puro*, cit, p. 125.

⁴⁴ Mi riferisco all'epigrafe che cita i due versi conclusivi de *La mort rose*: «Tu arriveras seule sur cete plage perdue / OÙ une étoile descendra sur tes bagages du sable».

⁴⁵ Sia concesso di rimandare ancora al mio saggio su Fontanella, in *Liberi di dire*, cit., p. 13-14.

⁴⁶ Cfr. p. 16: «Rinasce in bocca a un infante / la sua prima sillaba». Il qualcosa da «riedificare nell'incontro con il proprio doppio» (p. 18) non può non evocare l'infanzia, le zone dell'inconscio che corrispondono all'«angolo della vecchia casa / dove, bambino, andavo a nascondermi». Per la casa come archetipo dell'inconscio mi riferisco, ovviamente, a Jung.

⁴⁷ Cfr. F. PIERANGELI, *Ritorno a Tuscolo. L'azzurro oltremare di Luigi Fontanella*, in Id., *Destini e identità romane da D'Annunzio ai contemporanei*, p. 85: «Il mare, come altre immagini di terre di inferi, diviene [...] un grande urlo azzurro, eco smisurato di quella infanzia e adolescenza, si abbevera delle immagini, per conservarle nel cuore, quali colori dell'anima, nell'anima».

pagina / un incanto a volute di serpente» [...]. Il nostro bacio è cascata / d'acqua che riscatta / il miracolo dei sopravvissuti». Il silenzio domina e proprio quando «ogni speranza è morta» nell'immagine della farfalla monca di un'ala che va incontro, come ogni creatura, al suo destino, allora «l'Eternità sposa il silenzio» e la vita rinasce nel saluto di una bambina, figura che in altre raccolte di Fontanella dialoga con la realtà, si ispira forse all'amore filiale per la figlia Emma che non compare qui esplicitamente ma nella dedica al libro. È forse questo il miracolo di cui il poeta parla nel testo successivo (p. 14): «Puro latte discende dal miracolo / ch'è nascita e caso, ignoto a tutti / tranne a te stesso che l'hai perpetuato». Se non è il miracolo della nascita della procreazione, come atto in sé, è comunque il miracolo della vita che si rinnova perpetuandosi ogni giorno, come è detto subito dopo. La prospettiva ritorna al mare, a quella «spiaggia svuotata», solitaria e priva di bagnanti, che più avanti è detta «spiaggia innominata» (variazioni su Breton: «plage perdue»), dove l'io lirico ricomincia ad amare: «Riprendo la tua mano nella mia». È d'uopo richiamare a mo' commento di questa situazione le parole di Fabio Pierangeli:

Il fiato aspro delle rocce della costiera e l'infinito del mare si arricchiscono delle sabbie di diverse altre esperienze di paesaggi di poesia e di incanti letterari, ma resiste in Fontanella, poeta orfico, apollineo e dionisiaco, allo stesso ritmo del tempo, in una primigenia capacità di contatto con le sfere umane della natura-mondo⁴⁸.

Ma subentra un altro elemento che circolarmente ritorna in Fontanella. I treni, le barche, mezzi volanti di Breton sono richiamati dal motivo del viaggio che si collega a quello di Aghios (p. 21) del racconto di Svevo (*Corto viaggio sentimentale*), ad altre figure che dormono «rintanati in treno», avvolti dal loro «sogno infinito», mai realizzato, incompiuto: «[...] amatissimi viaggiatori / dell'ieri senza domani». La libertà del viaggio incontra il tema della morte rosa, la possibilità del miracolo che «[...] quel piede che schiaccia /diventi alato [...]»; ciò costituisce l'ossimoro che cozza contro «il tempo» che «non continua» (pp. 22-23). La liberazione è solo nell'attesa e nel sogno, sempre ad un passo del reale che pure la contiene. Nel ricordo i luoghi dell'infanzia rimangono incontaminati: «Il cortile è rimasto intatto» ma la certezza fatale, la sola, tratteggia il finale del poemetto in un *cupio dissolvi*.

L'emozione della morte perde il suo colore: «ignorando la morte rosa» lo sguardo si allarga ad una prospettiva universale, ad un finale epico. Lo sguardo di chi? dell'io lirico? di una bambina che guizza nella sua vitalità «come una vipera / da dentro un cespuglio»? Forse Emma trasfigurata, a cui occhi reali si rivolge la dedica in epigrafe («agli occhi di Emma»). Certo il personaggio guarda con «occhi infantili», le rondini si riflettono nei suoi occhi («Secoli di vita / di fronte a rondini in occhi infantili»). È il vertice del componimento. Vengono in mente i versi dedicati ad Emma in *Ceres*:

Sono migrati altrove gli uccelli
con calma saggezza
io resto qui di guardia
al nostro piccolo specchio d'acqua
su cui si son riflessi i loro stormi
e su cui tu ti spoggerai fra breve
con il tuo grandioso lacerante stupore⁴⁹.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ L. FONTANELLA, *Ceres*, Marina di Minturno, Caramanica editore, 1996, pp. 55-56.

Questo «grandioso lacerante stupore» potrebbe equivalere allo sguardo del finale; si concentra su un punto, contempla l'istante mentre tempo e spazio si congiungono nella percezione; le cose evaporano in una immobile trasparenza, sembrano letteralmente dissolversi allo sguardo eppure rimangono lì, ferme: «Ogni cosa / è immobile e trasparente in questo / istante ultimo, in questo / Tutto che pronuncia la parola FINE». La circolarità dell'ultimo verso, lo scambio tra la fine e il tutto assicura il perpetuarsi della pronuncia, come «la stirpe che si ripete», superando il tempo.