

Andrea Bricchi

IL COFANETTO ORIENTALE

poemetti in prosa



ZONA *contemporanea*

Che cos'è un "poemetto in prosa"? In poche parole, è un testo in prosa relativamente breve, dotato di una certa unità e mirante a un effetto poetico. Sono cinquanta gli esempi di tale genere di scrittura contenuti in questo *Cofanetto orientale*: titolo che allude sia agli intenti tematici inclusivi sia a una personale ricerca, da parte dell'autore, dell'esotico, dell'insolito, del cambio di prospettiva. Come osserva Paolo Rigo nella Prefazione, questa ricerca è qui condotta in modo peculiare su un fondale prevalentemente splenetico e all'insegna di alcune ossessioni quali la notte, il dualismo, il labirinto, l'ansia di esprimere una chimera. In ciascun componimento, in fondo, viene compiuto un cammino ascensionale in cui si prova a realizzare l'ideale baudelairiano di una «prosa poetica e musicale [...] così flessibile [...] da adattarsi ai moti lirici dell'anima, alle ondulazioni della fantasticheria, ai sussulti della coscienza».

© 2015 Editrice ZONA

È VIETATA

**ogni riproduzione e condivisione
totale o parziale di questo file
senza formale autorizzazione dell'editore.**

Il cofanetto orientale

poemetti in prosa di Andrea Bricchi

ISBN 978-88-6438-580-8

Collana: ZONA Contemporanea

© 2015 Editrice ZONA

Sede legale: Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)

Telefono diretto 338.7676020

Email: info@editricezona.it

Pec: editricezonasnc@pec.cna.it

Web site: www.editricezona.it - www.zonacontemporanea.it

ufficio stampa: Silvia Tessitore - sitessi@tin.it

progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

in copertina: *Ophélie au milieu des fleurs*, di Odilon Redon (1905)

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2015

Andrea Bricchi

IL COFANETTO ORIENTALE

ZONA Contemporanea

Prefazione

L'intangibile diario intellettuale di un flâneur

Nella nostra storia letteraria la separazione tra lirica e prosa ha avuto fin dalle origini dei confini labili. Il primo grande libro italiano, scritto nel Duecento la *Vita nuova*, è un prosimetro: una storia, la storia d'amore tra Dante e Beatrice, sempre in tensione e mai veramente sorbita, è narrata, come risaputo, alternando canzoni e sonetti a passi – veri e propri capitoli – in prosa. La commistione tra generi non era però un fatto nuovo nella storia letteraria universale: tanti sarebbero gli esempi precedenti rispetto a Dante, ma poco lo spazio. Basta quindi ricordare che all'interno del canone autoriale dantesco, classico o quasi, trovano spazio tanto un filosofo come Boezio quanto un modesto autore fiorentino, notaio e volgarizzatore, come Bono Giamboni: entrambi avevano composto opere in bilico tra i due stili, fornendo distintamente e insieme ad altri una forma d'esempio al sommo poeta.

Vittore Branca, uno dei padri della critica letteraria del Novecento, nel suo lavoro più celebre, *Boccaccio medievale*, indagando quindi un'opera delle più classiche tra le classiche della letteratura italiana, il *Decameron* naturalmente – anch'esso, per quanto si voglia, un prosimetro –, applicava, del tutto a ragione, il concetto di *cursus* medievale ai melodici periodi del testo. Addirittura, forse, forzando un po' la realtà testuale arrivava a riconoscere, scomposti e rimontati dalla penna di Giovanni Boccaccio, dei veri e propri endecasillabi nascosti nelle frasi. Quasi una metrica in prosa che elevava attraverso il ritmo serrato degli accenti l'apparente instabilità della lingua volgare, lingua che, rispetto a quella lirica contemporanea, guardava, inevitabilmente, verso il basso (anche per via del patto stilistico stretto tra Boccaccio e il lettore: il *Decameron* è, come le altre raccolte volgari del Duecento, un'opera che fornisce un modello metarealistico anche nell'imitazione linguistica della società contemporanea).

Però, se possiamo scorgere un disegno metrico, fidandoci di Branca¹, addirittura nella prosa del *Decameron*, è lecito chiedersi, che cos'è una poesia? Da cosa è formata la lirica? Un grande teorico come Pietro Bel-

¹ Tralasciamo le giuste obiezioni che si potrebbero avanzare al metodo e alle scelte dallo studioso.

trami riconosceva la differenza tra poesia e prosa nello spazio bianco che ogni verso letteralmente lascia intonso sulla riga di una pagina. È una definizione e come tale, per quanto possa essere profonda, è limitata. Non solo Beltrami riconosceva egli stesso l'impossibilità di riscontri nella lirica via via sempre più contemporanea (avara di partiture regolari nello "spazio bianco" della pagina)² ma la definizione non può, infatti, essere valida, restringendo ancora il campo d'azione dell'intuizione del grande studioso, se non a partire dall'introduzione della stampa moderna. Basterebbe, infatti, ragionare sull'impaginazione medievale dei versi così come viene mostrata nei codici antichi³ per renderci conto che le norme assolute sbagliano: le regole erano altre e non vi era poesia in origine (almeno non vi era quella aulica) senza il conteggio oculato – anche se paradossalmente relativo – delle sillabe e degli accenti⁴.

Per riprendere il filo del discorso: a volte, alcune opere in prosa sono composte secondo un ritmo puntuale, assimilabile a quello della lirica. Facendo un salto di alcuni secoli, in Europa non furono pochi gli scrittori che si esercitarono nel genere della prosa lirica o poema in prosa; le differenze con quanto notato da Branca a proposito del *Decameron* non sono poche: mantenendo il costruito e l'alterità stilistica, oltre i temi e la voce tutta rivolta all'esistente dell'io lirico, si andarono perdendo proprio quegli elementi formali (nel senso antico della parola) che caratterizzano il verso, la metrica, la rima. L'iniziatore di questo nuovo sistema fu un poeta francese, Aloysius Bertrand, ma la formalizzazione e i risultati più alti vennero conseguiti da Charles Baudelaire con la pubblicazione a partire dal 7 febbraio 1864 di quattro racconti dal titolo *Petits poèmes en prose* sul quotidiano *Le Figaro*: sono le prose parigine, fautrici dell'impalpabile concetto di *spleen* (il sottotitolo fu *Le spleen de Paris*) poi definite e titolate dallo stesso Baudelaire, una volta ampliate, come i nuovi e splendidi *Fleurs du mal*. Fissati gli inizi, restiamo un poco sui vettori del genere: l'illuminante, almeno foneticamente, *spleen*

2 Una dottissima ricercatrice, Elisa Tonani, ha studiato in modo molto approfondito e proficuo i termini della questione, si rimanda al suo lavoro (a cui hanno fatto seguito altri) *Punteggiatura d'autore: interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Cesati, 2012.

3 Uno strumento reperibile, sebbene discutibile, è fornito dalla pubblicazione dell'edizione critica del *Canzoniere* seguendo anche la struttura dell'idiografo-autografo, il codice Vat. Lat. 3195: Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

4 Strumenti come la dieresi, la sinalefe, la dialefe pur rispecchiando la lettura a voce, creavano un aggiustamento.

se può essere tradotto letteralmente come ‘milza’ – organo ove è sita la bile nera, la componente più pericolosa dei quattro umori ippocratici –, è il luogo (non del tutto)⁵ “metafisico” ove vige e prende forma la malinconia.

Ora, per essere corretto con il lettore dovrei aprire una nuova parentesi e spiegare che la malinconia è secondo teorie, oggi un po’ *démodé*, alla base della creazione poetica. Il malinconico, il penseroso nelle raffigurazioni artistiche appoggia la testa sul pugno perché è triste e stanco, certo, ma anche e soprattutto perché sente l’invasione, l’azione della bile nera sul corpo, anzi sul capo, ed è costretto, pensando, a creare il filo sottile che lo lega alla forma fantasmatica dell’assenza. Dovrei entrare nei dettagli, parlare di Ovidio, passare attraverso una buona sfilza di poeti italiani delle origini (stilnovismo cavalcantiano in testa, e al proposito non passerà sotto traccia per il lettore la citazione de «le ceso- iuzze e ’l coltellin» di Guido inserita a mezza posta nel componimento 27, *La penna d’oca* dell’opera qui presentata), riattraversare Baudelaire, soffermarmi sull’applicazione di questa creatrice aura malinconica da parte dei poeti simbolisti francesi (e non)⁶ e anche sul tentativo d’analisi fornita dai filosofi-psicologi come Freud ma, come detto, non ho tempo per questo: stringendo un nuovo patto, il lettore dovrà fidarsi (grande pericolo a dire il vero) delle poche parole che compongono questo paragrafo.

Per tirare le fila sul genere, invece, parrà opportuno ricordare che il poema in prosa godette di una discreta fortuna tra i romantici francesi: Arthur Rimbaud scrisse, poco prima di spegnersi, le *Illuminations*, poemetti in prosa che rendono l’idea del tipo d’opera molto meglio dei “fiori” di Baudelaire; già nel titolo trova spazio la profondità dell’operazione quasi da veggente subita dall’autore che è alla base della fatica letteraria. Una vera e propria apertura dell’/nell’imo dei sensi – letteralmente un *dérèglement de tous les sens*⁷ – capace di fornire al poeta, primo vedente (e quindi veggente) un carattere autonomo rispetto agli altri in grado di amplificare la sua immersione nel mondo, un fine mezzo espressivo molto vicino ai tentativi surrealistici del Novecento. In Austria, un autore boemo impegnato nella riscoperta della potenza

5 Dopotutto la milza è un organo. E nella cultura europea antica la distinzione tra fisico e sub-fisico non era vigente.

6 Mi sia permesso un po’ d’orgoglio nazionalistico: il più grande poeta simbolista fu Giuseppe Ungaretti.

7 Secondo la fatidica *Lettera del Veggente* dello stesso autore scritta il 15 maggio 1871.

poetica della parola, dell'orfismo, come Rainer Maria Rilke, alcuni decenni dopo i romantici francesi, componeva nel 1899 un vero e proprio best-seller borghese dell'epoca: il *Canto d'amore e di morte dell'alfiere Christoph Rilke*⁸.

La prosa lirica non si fermò certo ai francesi o a Rilke. Per vie diverse e secondo una tradizione che, segnata nel solco involontario – quasi costretto – ma puntuale del *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio e dei poeti futuristi, impegnati a snervare la forma poetica tradizionale, passò anche in Italia: molti esempi di applicazione della prosa lirica sono stati forniti dagli autori che si radunarono attorno alla rivista la *Voce*. Molti di loro diedero il via a una fase del genere nota come *Frammentismo*: Ardengo Soffici, Giovanni Papini (entrambi per altro molto vicini al *Futurismo*, come risaputo), Giovanni Boine, Pietro Jahier e ancora Camillo Sbarbaro – autore di *Resine* (1911) e *Pianissimo* (1914) – contribuirono a impolpare le file del nuovo genere che concepiva la poesia come brevità, immediatezza autobiografica, folgorazione estatica e lirica dei sensi, insomma, un'evoluzione della prosa lirica. L'alto e sontuoso, fino ad allora, palazzo della Poesia venne smosso a partire dalle fondamenta anche attraverso l'attività di questi autori, e non solo dall'intervento proverbiale di Giovanni Pascoli o dai proclami (esagerati) di Filippo Tommaso Marinetti; i tentativi del gruppo della *Voce* mutarono la lingua lirica più di quanto non si possa pensare, essa si trasformò, si semplificò, entrò nel mondo. Da Sbarbaro, Montale impara l'immediatezza e l'atmosfera malinconica. Probabilmente, la necessità di un'espressività più immediata – così come è facilmente possibile coglierla nei vari componimenti – fu la risposta letteraria all'incomunicabilità del conflitto mondiale che vide impegnati molti di questi autori: una lirica fragile chiamava un'espressione più solerte, più viva, meno lontana, in una parola, un'espressività comprensibile per un lettore non per forza laureato. Ma anche questa è un'altra Storia che devo sospendere e che, per sincerità verso il lettore, non riprenderò.

Prima di entrare nel vivo del lavoro di Andrea Bricchi, servono ancora alcune precisazioni. Nella nostra breve storia del genere non può essere passato sotto silenzio un grande autore, come Dino Campana, che si cimentò nel frammentismo lirico da una posizione apparentemente autonoma. Coetaneo di Camillo Sbarbaro (nacque appena tre anni prima), i suoi *Canti orfici* rappresentano il più proficuo e celebre tenta-

⁸ Titolo originario *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Si pensi che l'opera vendette circa cinquemila copie in appena tre settimane: un vero e proprio successo editoriale anche per i tempi moderni.

tivo di creare una prosa lirica capace – al di là dei facili proclami di originalità a tutto tondo – di apprendere la lezione francese (rappresentata da Baudelaire e Rimbaud) e di passare per la sublime tensione germanica tipica dell’orfismo tedesco alla Rilke (un “movimento” impegnato, proprio come Campana, nella riscoperta dell’originalità e nutrito del mito della poetica degli inizi, quella di Orfeo)⁹.

Nell’atmosfera notturna di certi componimenti – in verità aspetto strettamente irrelato ai *poèmes* francesi – di Bricchi ma soprattutto nell’ansioso bisogno di esprimere una chimera poetica (possa essa essere, per esempio, l’oscura signora de *La chioma bruna*) mi sembra possibile scorgere un legame embrionale ma affatto innovativo e maturo con il poeta di Marradi.

Vi sono poi alcuni altri casi che meriterebbero attenzione e che senz’altro formano, coscientemente o meno, la biblioteca racchiusa negli scaffali di carta del *Cofanetto orientale*: prima di tutti Cesare Pavese; sebbene egli non sia un autore esplicitamente impegnato nella prosa lirica consegnò alla storia letteraria nazionale tanto delle liriche fortemente prosastiche quanto delle opere rare – su tutte il *Dialogo con Leucò* – che sembrano assumere il ruolo di vere e proprie pietre miliari dell’ardua e pregevole strada letteraria percorsa da Bricchi. Effetto eleggibile tanto per l’ironia, capace di dare voce ai miti come *I funerali di Icaro* – Pavese non aveva scritto questo episodio – quanto che per la leggera aria frustante e malinconica che aleggia sulle liriche¹⁰. In anni recenti due autori completamente diversi tra loro si sono cimentati in un tipo di scrittura breve, brevissima che ha riscosso un giusto successo editoriale. Valerio Magrelli, poeta-universitario¹¹, nel suo già classico volume *Esercizi di tiptologia* fornisce l’esempio più recente e prezioso di un diarismo in versi, in prosa lirica, dove tra le intermittenze della mente e dei sensi trova spazio il suo mondo, il suo vissuto, la sua vi-

9 Alberto Asor Rosa, “*Canti Orfici*” di Dino Campana, in *Letteratura italiana. Le opere*, Vol. IV/1, Torino, Einaudi, 1995.

10 Il testo dedicato a Icaro gode di una citazione interna all’opera, utile a dimostrare l’impostazione strutturata del volume. Ne *L’Idolo* (componimento 12) descrivendo unantro di una sibilla, ecco che il luogo diviene un «dedalo di cui nessuno ha mai potuto dire di aver trovato l’uscita». La tematica de *Il labirinto* è quasi un’ossessione o un perno centrale dell’opera; un componimento, in forma di sestina in prosa (il metro più arduo della poesia), porta questo titolo.

11 Non a caso è un apprezzato studioso di letteratura francese. In questi anni insegna all’Università di Cassino. Nella sua biblioteca, per quanto riguarda il genere delle prose liriche, bisogna ricordare (entrambi pubblicati con Einaudi): *Nel condominio di carne* (2003) e il recente *Geologia di un padre* (2013).

sione. Se il compito del poeta è simile a quello della talpa, che procede per “sentire” e non visivamente (ne *L’anti-Mazur*: «Io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo»), in *Moore bianco* i termini della questione, ben lontano dall’essere rovesciati, dimostrano come quella visione sia sinestetica, lontana dall’esclusività elettiva e l’operato di un solo senso ma aperta all’inclusione della mente, e dell’imo profondo dell’uomo: lo sguardo di Magrelli, restituendo un mondo lontano, forse, dal realismo effettivo così come teorizzato da Roland Barthes¹², ma non per questo meno veritiero (anzi), apre le palpebre degli antichi occhi del cuore o dell’anima di lirica memoria. Quasi un’operazione religiosa (nel senso dell’attività dell’anima) lontana dieci secoli dalle teorizzazioni medievali ma non per questo meno pervicace e proficua.

Lontano da Magrelli per lo stile eppure importante per l’ironia che pervade *Il cofanetto* di Bricchi è l’altro autore già allusivamente chiamato in causa: Umberto Eco, semiologo, filosofo, romanziere e via dicendo è anche l’autore di deliziose opere come i due diari minimi¹³. Siamo molto lontani da un’influenza retorica ma prossimi a una tematica: testi come *In un’antica biblioteca* (numero 13) o *Le parole licantrope* (numero 37)¹⁴ svelano una sagace ironia che ha i suoi rappresentanti più eleganti nei *pastiche* di Umberto Eco e il corrispettivo meno impegnato – soprattutto per testi come *Le scarpe alate* (numero 38)¹⁵ – e più disinvolto nei racconti scanzonati di autori del tipo di – per dire il migliore – Stefano Benni.

12 Mi riferisco al breve e denso saggio *L’effet de réel*, in «Communications», XI (1968), pp. 84-89. Non credo si possano riscontrare nei componimenti di Magrelli quegli elementi funzionali per il realismo ma svuotati di ogni altro valore, così come furono teorizzati da Roland Barthes; per restare su *Moore bianco*, oltre all’anafora «Notare» che eleva la presenza di ogni elemento, gli apparentemente solo “esistenti”, e nulla più, «reperi che l’artista conservava nel suo studio (scheletrini, clavicole, lisce, conchiglie, architetture e curve naturali)» tornano almeno in chiusura nel «clavicembalo osseo» che richiama, proprio attraverso l’aggettivo, il passo letto precedentemente. Un’operazione affatto scontata e condotta con una finissima maestria.

13 Il primo *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1986 il secondo è *Il secondo diario minimo*, Milano, CDE, 1994.

14 Dall’esordio del componimento: «C’è un fenomeno linguistico chiamato *enantiosemia* per il quale nutro un amore incondizionato. Questo termine identifica la caratteristica di una lingua speciale, fatta di un gruppo di parole bifide, ancipiti, doppie, polari. I latini parlavano a tale riguardo di *voces mediae*. A me piace chiamarle parole licantrope».

15 In bilico sempre con la lezione classica: Mercurio in quanto messaggero degli dei è fornito di calzature alate.

Potrebbero essere scomodati altri scrittori in questa breve e imperfetta rassegna: il franco-argentino Julio Cortázar sarebbe un nome perfetto, in grado di fornire un *exemplum* sincretico tra prosa lirica e ironia. Ma, nonostante una nuova fortuna editoriale, credo sia difficile scorgere un legame, anche del tipo per tradizione “inconsapevole” tra Bricchi e Cortázar¹⁶.

Chiusa un po' brutalmente la parte storica, è giunta l'ora di fornire una breve analisi di qualche testo che compone e forma *Il cofanetto orientale*; si potrebbe ragionare sulla struttura, l'opera è infatti un libro organico e non una raccolta senz'ordine ma si finirebbe per scrivere pagine scontate che non aggiungerebbero molto alla lettura, anche a quella veloce e frettolosa del lettore medio. La scelta non segue criteri ben delineati, ma si riconosce l'importanza evidente che alcuni testi assumono nella struttura dell'opera – lo stesso titolo della raccolta quasi a dichiarare gli intenti tematici inclusivi prende nome dal testo numero 42 – e alcuni di questi verranno chiamati in causa, ma se si fornisse una lettura compiuta di ogni parte pur facendo un lavoro lodevole si correrebbe il rischio, come diceva Jorge Luis Borges, di svuotare il bisogno di leggere il libro. Ho preferito, quindi, concentrarmi su alcuni testi che hanno attirato la mia attenzione nel ruolo privilegiato di primo (o tra i primi ma in una prospettiva secolare il ruolo sarà, mi sia concesso il piccolo e sarcastico vanto, incontestabile) lettore.

Ho deciso di partire in questo resoconto, come nelle migliori storie, dall'inizio: le due prime parole del volume sintetizzano in modo lapidario la missione poetica di Bricchi: «Voglio darvi», anzi, «Voglio darvi l'idea» ciò che viene dopo riguarderà l'oggetto del primo testo, *L'ossario*, trasposizione testuale di una perturbante cripta cappuccina sita a Roma, in via Veneto¹⁷. Rimaniamo sull'esordio¹⁸. Bricchi ha proiettato

16 Per tradizione intendo collettaneo bacino di cultura, si veda il lavoro di Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1994 e anche l'immortale contributo di Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

17 L'autore gioca con l'ubicazione dell'ossario – un visitatore del luogo (come chi scrive) non può che apprezzarne la descrizione e l'allusività – finché essa non è dichiarata in una riflessione: «Si è [...] tentati di vedervi uno specchio della metropoli di Roma, città-fantasma, città-santuario, città vestigia, città-sepolcro che conserva le spoglie della propria antica grandezza, sorta di zombie, o sorta di simbolo dell'arte e della bellezza, che arrivano fin dove l'utile, il contingente, il brutalmente concreto non possono arrivare».

18 Mi sia permesso il plurale: lo uso in modo inclusivo, per me il noi si riferisce a me e al lettore mai viene utilizzato in senso autorevole e distintivo.

la sua missione sulla pagina; lo scopo del poeta è cercare di rendere ciò che si è visto, trasportare le emozioni e i sentimenti provati sullo spazio procurato dalla carta poi sporcata dalle lettere. Un atto creativo che nasconde l'idea di una donazione: «voglio darvi», non c'è a prescindere. La scrittura è, quindi, un atto creativo capace di scegliere e proiettare proprio come si è visto nell'esempio di Valerio Magrelli. Nella strutturazione dell'opera iniziare con una prosa lirica che rappresenta il *maximum* tra i *memento mori* significa investire l'oggetto della narrazione – per quanto il tessuto lessicale del componimento si ponga sempre in fase descrittiva la narrazione esiste a prescindere –, che coincide con la vita, con l'atto finale di essa, cioè la morte, significa, insomma, iniziare dalla fine. Il poeta è impegnato nella difficile prova di sottrarre l'identità dell'atto alla sua natura: il testo si conclude con una pregevole analisi del concetto di tensione imitativa: «la vita» nella sua imperfezione, urla Bricchi, è una posticcia imitazione dell'«immortalità». Da Roma alla Spagna, a non determinati *Scogli* (quelli del componimento numero 7), poi fino a Parigi che non è solo la protagonista di un componimento nella sua interezza (il numero 15, appunto, che è un finissimo racconto di una passeggiata dall'itinerario irrealista ma per questo non meno vero, una sorta di *itinerarium animi*) ma è anche la città da cui partire per riflettere sullo straordinario e abituale ruolo dei palazzi o di una parte di essi, le sinneddotiche *Facciate* (testo numero 5):

Non è da tutti gioire contemplando le facciate dei palazzi di una città. Quale piacere non è in grado di suscitare, nel solo passante dedito alle più fini fantasticherie che passeggi a Parigi, le sculture intorno alle finestre e i suggestivi motivi ornamentali? Quali brividi non suscita in lui una passeggiata in mezzo alla magnificenza delle case signorili viennesi? E a Roma, nel trionfo del Manierismo e del Barocco, laddove le imposte aperte lasciano intravedere eleganti interni dalla strada?

Una penna leggera che non si imbarazza poi nel fornire descrizioni atroci come quello della *Donna bifronte* (componimento numero 16) o rari esempi di un finissimo e tenebroso gotico tutto romantico, che vive solamente nella testa dell'autore (o tra le pagine dei suoi libri preferiti). Così come avviene nel quarto testo, dove trova spazio un *sabba*, del tutto topico nella descrizione – ma difficilmente associabile a un precedente italiano – e imbevuto dal gusto altamente esoterico tipico di Baudelaire e soci:

In un campo abbandonato, lontano da occhi indiscreti, vicino a una foresta in cui di tanto in tanto stride una civetta, c'è un convegno di streghe. Oscuro gregge, vi sono giunte in groppa a tori drogati o cani di grande taglia gridando «Emen hetan!», non diverse da un terrificante tumore che si propaghi a vista d'occhio. In mezzo a loro si distingue un uomo che regge, in cima alla posticcia testa di caprone che gli fa da copricapo, un cero da cui le donne accendono candele nere come il carbone.

Anche nel caso di questa descrizione orrorifica, Bricchi – peraltro attento a nominare la “Bestia” riecheggiando, forse, un grande poeta del Novecento come Caproni¹⁹ – restituisce al lettore la traccia di un sublime, la bellezza dell'esecrabile profano, figlio della notte, reso nella lunga lista di sinestisie atte a dare voce agli indistinguibili suoni delle streghe.

Le atmosfere notturne, i riti magici sono centrali nell'opera: mentre lo stesso titolo, il *Cofanetto*, allude a un'estetica esoterica attraverso il carico sotteso nell'aggettivo che segue e qualifica l'oggetto, appunto “orientale”, nella prosa lirica *Gli abitatori della notte* viene rivisitato il mito – attraente per lo stesso io – degli incubi: i cavalli alati della mitologia nordica che invadono i sogni degli uomini²⁰.

Ho accennato al fatto che Dino Campana ricercava una sua chimera, forse, da identificare nella poesia stessa, ebbene Bricchi nel suo particolare diario in versi e attraverso il ruolo prescelto di *flâneur* – l'unica vera concessione al lettore sulle caratteristiche dell'io lirico – sembra trovare la sua chimera nel componimento numero 13, *In un'antica biblioteca*. La ricerca non è stata vana ma ha comportato una fatica: da una prospettiva in terza persona che mentre mischia le carte esalta la *visio* del protagonista ecco dichiarata la macchinosa e spirituale esperienza dell'incontro con i vecchi libri, emblemi della cultura, della sapienza. Il percorso intellettuale è un cammino, un'ascensione (non a caso egli «sale le scale») che può anche essere semplice ma restituisce proprio nell'emozione ricevuta e inattesa conseguente a questa *peregrinatio* laica («o visione sconvolgente!») la fatica del percorso condotto

19 Mi riferisco alla bestia protagonista de *Il conte di Kevenhüller*.

20 Mentre sono impegnato nella scrittura di questa breve e imperfetta prefazione riflettendo insieme con l'autore, scambiandoci osservazioni, siamo stati attratti da un'efficace suggestione: i cavalli alati sono una degna allegoria del genere prosa-lirica. Quasi una *mise en page*, essi sono in rapporto tanto con la terra, per via degli zoccoli, e quindi con l'elemento più “pesante”, la prosa, quanto, poiché dotati di ali, con l'aria, e quindi con la poesia, con la lirica.

come una «nave naufraga sballottata da onde sinuose» (metafora di marca tradizionale che compare ne *La chioma bruna*, componimento 30). Allora ecco che *Il cofanetto orientale* diviene prima di tutta una reliquia – nel senso antico del termine – la prova, la testimonianza, ciò che rimane, ciò che esiste, la *res amissa* caproniana, che rispecchia su di sé e forma la scrittura di un libro difficile, elettivo e adatto a chi vuole cercare di cogliere²¹ la prospettiva e lo *spleen* di un poeta in piena formazione.

Paolo Rigo

²¹ Anche attraverso qualche piccolo difetto, qualche ridondante ingenuità dovuta all'età.

En un mot, le poème en prose représentait,
pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme
de la littérature, l'huile essentielle de l'art.
J.-K. Huysmans, *À Rebours*

1

L'ossario

Voglio darvi l'idea di una cittadella fatta di ossami. È una cripta ingombra di congerie di resti umani che compongono un orrifico monito, una denuncia della vanità dei vivi. Anonimi e molteplici, spolpati dal tempo, smembrati e ridisposti a formare barocche figure da una mano abile, sono sovrastati e custoditi da una chiesa. Non è un cimitero sotterraneo, perché si trova per intero sopra il livello del suolo. È qualcosa di simile alla porta dell'inferno, a un assaggio di geenna in vigorosa opposizione con quanto vi grava sopra.

È una cattedrale d'ossa. Se l'edificio sovrastante si erge verso il cielo, essa emana un intenso odore di terra. Se quello è un albero, essa ne costituisce le radici. Se è un paesino in riva al lago, essa ne è l'immagine capovolta, riflessa sull'acqua. Dovunque vi sono femori e teschi, ilei e rotule, tibie e peroni. Qui coprono in massa volte e colonne, là scimmiettano un affresco sul soffitto; qua, accatastati, formano i pilastri di altari e baldacchini, lì, sotto forma di inquietanti fantocci di cappuccini in luogo di statue, costellano loculi e pareti.

Lo si potrebbe paragonare a una biblioteca. In fondo, vige in entrambi un silenzio mistico, solenne, una pace che è come un eden dell'intelletto, un'armonia fondata su resti materiali dell'umano. Le ossa infilate nei pertugi, accatastate, disposte fila su fila non ricordano forse volumi polverosi? È un peccato che, malgrado così ricche di storie, non le si possa leggere una a una. Altro non chiedono che di essere contemplate con le loro compagne di morte e disfacimento; solo così vogliono essere lette, come lettere di un alfabeto dell'orrore; e possono soltanto essere ammirate come tasselli di un mosaico.

Si è non meno tentati di vedervi uno specchio della metropoli di Roma, città-fantasma, città-santuario, città-vestigia, città-sepolcro che conserva le spoglie della propria antica grandezza, sorta di *zombie*, o sorta di emblema dell'arte e della bellezza, che arrivano fin dove l'utile, il contingente, il concreto non possono arrivare. Ma c'è un parallelo, io credo, ancora più pertinente, ancora più inevitabile di questo.

Ironicamente, la chiesa si trova ai bordi di una via famosa per i divertimenti, per gli scintillanti bacchanali di cui da sempre è simbolo. Un'im-

maginazione appena un po' sbrigliata, se per curiosità accedesse a questa galleria dello sbigottimento, non potrebbe non lasciarsi andare a una comparazione, a una meditazione tra il faceto e il lugubre: fuori pulsa la vita, lì la morte. Come si può non riflettere su queste due facce della medaglia umana poste a così breve distanza?

Quando visitai questa cripta, infatti, non potei esimermi dal pensare di tanto in tanto a quel che stava fuori. Quante solitudini a due passi da lì erano disposte a tutto pur di inseguire le loro chimere? E tutti quegli emblemi della fine non gettavano un'ombra sinistra su quegli sforzi? Riflettei sul misterioso imperativo che sentono gli uomini di inseguire i piaceri, unici strumenti per uccidere la noia e il silenzio. Ossessivamente pensai alla folla, a come qualche minuto prima mi fosse sembrata in preda al dubbio, all'incertezza, alla paura. "Sono tutti disperati", mi ero detto: "non riescono a sopportarsi, e danno la caccia a quel movimento che chiamano 'felicità'".

Con animo triste intanto percorrevo il corridoio vegliato dagli scheletri in saio e cappuccio. Il contrasto con la folla cui pensavo era vertiginoso. Nessuna traccia di leggiadria e spensieratezza, se non sotto forma della perversa ironia, profondamente morale d'altronde, di chi aveva disposto in modi così pittoreschi quei ruderi di corpi. Lì tra i teschi si sposavano in un modo singolare orrore e religiosità. Abbandonandomi un momento alla fantasia, mi figurai gli scheletri fissati in pose di preghiera in atto di bisbigliare un Padrenostro, gemere, implorare, piangere. Come non immaginare che un reverendo frate con la mascella spalancata non sembrasse urlarmi contro?

Avanzando entro il mesto ipogeo, mi parve di respirare a pieni polmoni una profonda austerità effusa dappertutto da quei crani e quelle gabbie toraciche. Era un commercio: uno scambio tra visitatori e visitati dove questi cedevano il loro insegnamento, e i primi un po' della loro tracotanza di vivi incuranti dell'ora estrema. Questo mi indusse a pensare nuovamente all'area circostante, dove si svolgeva il baratto del vuoto interiore e della noia con qualche godimento febbrile. In fondo, c'era qualcosa di profondamente affascinante anche in quello: anche nel brusio della vita, intendo, visto in rapporto con il silenzio della morte.

Portai lo sguardo oltre le nere inferriate screziate di ruggine alle finestre, che davano sul chiostro. Chi mi avesse osservato, mi avrebbe visto in preda a una silenziosa apatia, avrebbe scorto nei miei occhi il sogno e l'inquietudine. Perché accanto alla mestizia c'era un misto di euforia e disincanto: "Quante maschere errabonde", pensavo, "quanti travestimenti ricolmi di vitalità; che stupenda orgia compie la società nella co-

munione dei luoghi: corpi si intrecciano e confondono, scivolano gli uni contro gli altri, si sfiorano, al lavoro, in ospedale, al parco, davanti a un monumento, in qualche nascosto lupanare, in carcere, nei luoghi di potere, in un covo di malfattori, negli appartamenti; il tutto coperto dalla tiepida coltre della metropoli. Vizi e virtù si affannano ad ammazzare il tempo, qua fuori; ma nell'ossario il tempo uccide ogni velleità, disillude. A ogni piè sospinto, ci piazza di fronte il suo *memento mori*. Ogni panoplia d'ossa qui grida 'Ricordati!', a cominciare da un orologio che sembra scandire gli sgomenti. Tutto è risucchiato ovunque dalla legge inesorabile del passare delle ore, e ognuno scende a patti con questa realtà come può".

Mentre mi recavo verso l'uscita fantastica sulla piccolezza degli uomini, immaginandomeli come granelli di sabbia di una clessidra. Ma repressi questo pensiero. Non l'accettai. In fondo, era davvero quello il messaggio che voleva trasmettermi chi aveva concepito quel luogo? No, voleva ricordare al passante, all'ignobile passante, al mio simile, che anche per lui presto sarebbe suonata l'ora e che a nulla avrebbe giovato ignorare l'Abisso, allontanarne il pensiero quasi fosse un corvo posatosi su una lapide cara. Piuttosto avrebbe giovato un atto di coraggio; un modo per trascendere la danza dei vivi e dei morti.

Pensoso guardavo i miei passi. Stavo tornando allo scoperto. Piano piano mi si fece luce tra i pensieri. Superando forse le intenzioni dell'artefice dell'ossario, giunsi a ritenere che tutto nella morte è un enigma, e tutto nella morte ha una soluzione: si chiama esistenza. Guardai davanti a me: la città mi si dispiegava di nuovo di fronte. L'espressione mi si sciolse, la tensione lentamente svanì. Avevo infine trovato una mia soluzione, avevo tratto da quanto avevo visto una morale personale, che subito mi si scolpì nella mente: la vita dovrebbe imitare l'immortalità.

Sommario

Prefazione. <i>L'intangibile diario intellettuale di un flâneur</i> , di Paolo Rigo	5
1. L'ossario	17
2. I musicanti	20
3. Lei	22
4. Il sabba	23
5. Le facciate	25
6. Metamorfosi	26
7. Gli scogli	27
8. Elogio del sogno	29
9. Novembre	30
10. Gli abitanti della notte	31
11. Il miracolo	33
12. L'Idolo	34
13. In un'antica biblioteca	35
14. O quot undis lacrimarum	37
15. Parigi	38
16. La donna bifronte	41
17. I gatti randagi	44
18. Un castello in Boemia	47
19. L'uomo invisibile allo specchio	48

20. Giovinezza	50
21. I fenomeni da baraccone	51
22. I funerali di Icaro	53
23. Lotta tra corvi	54
24. La signora con la marionetta	55
25. La bella narcisista	56
26. La tempesta	57
27. La penna	58
28. L'incantamento	59
29. Il pappagallo scappato	60
30. La chioma bruna	61
31. Gli occhiali	63
32. Il museo di storia naturale	64
33. Il peccato	65
34. L'annegamento	66
35. La bevitrice di assenzio	68
36. Il mappamondo	70
37. Le parole licantrope	71
38. Le scarpe alate	73
39. Il feto sotto formalina	74
40. Gli ex voto	75
41. L'ospedale	76
42. Il cofanetto orientale	78
43. Un negozio di maschere	80
44. I profumi	81
45. Il labirinto	83

46. Lo sguardo del Buddha	85
47. La città di notte	86
48. I nonluoghi	88
49. Nelle profondità dello spazio	90
50. Sogno esotico	92

www.zonacontemporanea.it
redazione@zonacontemporanea.it

Andrea Bricchi vive a Roma, città in cui è nato nel 1986. Dopo la laurea in Filologia moderna a Roma Tre, ha trascorso un periodo di insegnamento di lingua italiana in Francia. È professore abilitato all'insegnamento di materie letterarie nella scuola secondaria. Ha attualmente in cantiere una raccolta di racconti.

È un meraviglioso piccolo scrigno, un portagioie in legno rivestito di lacca naturale. Su uno sfondo nero il minuzioso artista, con minuti listelli di madreperla accostati l'uno all'altro, radiose lamine opalescenti, ha composto il disegno di una peonia in sboccio. Fiori, rami, fili d'erba invadono ogni spazio. Non contiene gioielli. Per qualcuno, vi si trova qualcosa di luminoso, ma nessuno sa cosa.

Euro 10,00

ISBN 978 88 6438 580 8

