

SFALDAMENTO DI GUIDO MAZZONI
APPUNTI DI LETTURA

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2087-1308>

ABSTRACT IT

L'articolo presenta una serie di appunti di lettura di *Sfaldamento*, un testo tratto da *La pura superficie* (2017) di Guido Mazzoni. Attraverso un'analisi del rapporto tra forma e contenuto e della postura del soggetto, il saggio si propone di mettere a fuoco alcuni aspetti della poesia di Mazzoni, tra le voci più originali e intense della poesia italiana degli ultimi decenni.

PAROLE CHIAVE

Soggetto; Eterotopia; Reciprocità; Lirica; Guido Mazzoni; *La pura superficie*.

TITLE

Sfaldamento by Guido Mazzoni. Reading notes

ABSTRACT ENG

This article presents a series of reading notes on *Sfaldamento*, a text taken from Guido Mazzoni's *La pura superficie* (2017). Through an analysis of the relationship between form and content and of the subject's stance, the essay aims to highlight certain aspects of Mazzoni's poetry, which ranks among the most original and intense voices in Italian poetry of recent decades.

KEYWORDS

Subject; Heterotopia; Reciprocity; Lyric; Guido Mazzoni; *La pura superficie*.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Fabio Magro insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Padova. Si occupa di poesia, di narrativa e saggistica, di stilistica e di metrica, di lingua letteraria e non, di letteratura e altro, in particolare tra Otto e Novecento. Si è occupato, e continua a farlo, di Leopardi, Montale, Saba, Penna, Sereni, Bertolucci, Luzi, Caproni, Raboni, Rigoni Stern, Primo Levi.

Guido Mazzoni è un autore piuttosto parco: ha al suo attivo una plaquette, *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (in *Poesia contemporanea. Terzo quaderno italiano* a cura di F. Buffoni) del 1992, e due raccolte, peraltro piuttosto smilze, *I mondi* del 2010 e *La pura superficie* del 2017. Non molti altri testi si possono leggere in rete. Forse proprio l'esiguità del *corpus* contribuisce a far risaltare la solida identità e unità di questa scrittura, che si definisce per la radicale messa in discussione di alcuni presupposti della vita moderna. L'impossibilità della comunicazione e della relazione tra gli esseri umani; la conseguente irrimediabile solitudine del soggetto; la fungibilità del soggetto stesso e, in realtà, di tutti; la provvisorietà di ogni posizione assertiva e di ogni visione significativa sono tratti caratteristici e costanti di questa voce poetica, la cui originalità è legata in primo luogo a una declinazione formale, uno stile, seccamente raziocinante, freddo e quasi impersonale, ma di una impersonalità, se così si può dire, interna al soggetto. Soprattutto nell'ultima raccolta di Mazzoni, colui che parla si guarda, si pensa, si analizza e racconta da una distanza non misurabile, che può certo assumere il valore di un gesto difensivo ma si rivela anche essere un espediente attraverso cui l'autore guarda, pensa, analizza il tempo presente della società occidentale. Da qui la grande varietà di forme che Mazzoni utilizza in particolare in *La pura superficie*, non solo per quanto riguarda il libero alternarsi di prosa e verso,¹ ma soprattutto per l'ambiguità nell'uso dei pronomi personali che arriva alla manipolazione e sovrapposizione della voce altrui, nello specifico di Wallace Stevens, come emerge chiaramente da quella sorta di avvertenza alla lettura che apre la raccolta, subito dopo due brevi epigrafi da Kafka:²

*La pura superficie è fatta di testi numerati e divisi in sezioni. Alcuni sono in versi, altri in prosa; alcuni sono scritti in prima persona, altri in terza (o in seconda); a volte la persona di cui si parla coincide con la persona che ha messo la firma sul libro, altre volte no; in certi casi la prima versione dei testi è stata scritta da Wallace Stevens, come dice il titolo, in certi altri no. Queste differenze, fondamentali su un certo piano di realtà, sono, su un altro piano, del tutto irrilevanti.*³

Sulla soglia del libro questo testo ci proietta subito in un territorio sdruciolevole, incerto, in cui l'elemento cardine della poesia lirica, la coincidenza almeno tendenziale tra l'io testuale e l'io autoriale, è minato alle basi, non negandolo, che sarebbe una soluzione più scoperta, oggettiva, in cui il lirico si contamina con altri generi come l'epico o il drammatico, ma accettandolo solo parzialmente, o meglio contaminandolo con

¹ Va segnalato che la raccolta ha una struttura solida ed evidente (si potrebbe dire in *superficie*): si compone infatti di cinque sezioni ciascuna contenente sei pezzi (in prosa e in versi), intervallate da quattro prose più lunghe (*I destini generali, Angola, Sedici soldati siriani, Genova*).

² Entrambe dai *Diari*: 1. «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio scuola di nuoto» (2 agosto 1914); 2. «Da tutte le cose mi separa uno spazio cavo che non mi affretto a delimitare» (16 dicembre 1911). Cfr. GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017, p. 9.

³ Ivi, p. 11. Corsivo originale.

un'altra soggettività, quella appunto di Wallace Stevens,⁴ o con altre più incerte, e insomma puntando a destabilizzare le certezze o le attese del lettore. Se nella lirica tradizionale il testo rappresenta il luogo di incontro tra due soggettività distinte, di cui una certa, quella dell'autore, e una incerta ma comunque ipotizzabile, ossia quella del lettore, qui l'incertezza, la potenziale non riconoscibilità risale la corrente per coinvolgere l'io testuale. L'operazione è ben consapevole: «da parte mia vorrei costruire un io letterario diverso da quello che circola nei paradigmi tradizionali, meno lontano dal tempo presente e meno falso: una prima persona che non si precluda, nel testo, certi gesti mentali che nella vita compiamo in ogni momento (pensare, per esempio, ma anche lasciar parlare l'inconscio per davvero)», e ancora poco oltre «io vorrei invece scrivere poesie per adulti. L'alternanza fra autobiografia, sogno e discorso saggistico e l'oscillazione fra testi lirici e post-poesia servono anche a questo».⁵

Tenendo presenti questi propositi, prendiamo in esame un componimento de *La pura superficie*. Si tratta del secondo testo della seconda sezione:

Sfaldamento

Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile, i mobili della casa in affitto parlano di una vita altrui, i fori dell'avvolgibile mostrano i dettagli di una città dove senza una ragione sono andato ad abitare. Ho quarant'anni, sono fatto di pezzi, nulla mi giustifica. Quando provo a raccontare a me stesso la separazione da una persona che ho amato enormemente, so di non capire; quando provo a raccontarla agli altri, mi sembra chiaro che nessuna vita può essere compresa. Le persone che conosco sono gentili e distanti con me come io con loro, considerano normale la precarietà di ogni rapporto, guidano per ore nei fine settimana per vedere i figli affidati all'altro coniuge, non possono dar peso a quello che mi accade. Penso a come ho parlato di me agli altri in passato, a come quei discorsi siano ora incomprensibili non meno delle persone cui li ho rivolti; penso agli sconosciuti che dormono sopra il soffitto, ai loro corpi pieni di sangue e di monologhi, a come giustificino se stessi con parole che non valgono né più né meno del monologo che scorre dentro di me, e che non avrebbe senso esprimere o pensare. Poi la mente si svuota, la luce filtra dai fori, la verità che appare nell'insonnia si distrugge e lentamente, come in un sogno ritoccato, tornano il compito cui devo dedicarmi, il treno che devo prendere, la trama che nonostante tutto continuo a raccontare; e anche se questo non ha alcun rapporto con ciò che conta, fra poco uscirò dal letto per scendere in metropolitana,

⁴ Si tratta però di traduzioni-rifacimenti. Dunque, è una soggettività, quella di Stevens, a sua volta contaminata da quella dell'io.

⁵ Si veda GUIDO MAZZONI, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, «Nuovi argomenti», 30.10.2017, <www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni> (u.c. 12.07.2026). Della ricerca ambiziosa «di edificare un'opera capace di integrare scritture diverse in un dispositivo ermeneutico unitario che sia insieme la traccia di una vita» parla GIACOMO MORBIATO nel profilo dedicato a Mazzoni in CLAUDIA CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)*, Carocci, Roma 2026, pp. 341-351 (qui p. 341).

fra poco mi urterò con questi esseri per raggiungere il binario. Metto i soldi nella macchina, prendo il biglietto. Queste, per dire, sono le mie mani.⁶

Il testo è sul piano formale molto elaborato in direzione della compattezza e della chiusura. Già nel titolo il sostantivo imprigiona l'energia del verbo, anche se ovviamente nella radice della parola permane comunque traccia del processo, non ancora concluso, di sgretolamento e dissoluzione: l'azione e il risultato dello sfaldare si danno insieme. Il rapporto che si instaura tra inizio e fine suggerisce inoltre che quella compattezza non rinuncia ad uno sviluppo narrativo, nel senso sia della progressione temporale, dalla notte insonne all'alba lavorativa, sia di quella spaziale, dall'interno privato all'esterno pubblico (anch'esso, però, uno spazio chiuso, la metropolitana). La regia stessa è di stampo teatrale o cinematografico: la sequenza si apre infatti sul sintagma generico e generalizzante *ogni cosa* per chiudere su un dettaglio concreto, *le mie mani*, portando a compimento un percorso, progressivo e circolare insieme, che va dallo svuotamento, o appunto *sfaldamento*, alla ripresa di contatto, sia pure dall'esterno, del soggetto con sé stesso. Pare così delinearsi una fondamentale bipartizione, anche se non simmetrica, del testo: ad una prima parte, rigorosa e potente, che è una *pars destruens*, segue a partire dall'avverbio *poi* una più breve ma anche meno solida, quasi stupefatta e sul filo della sola resistenza, *pars construens*. D'altra parte, il testo lascia anche intravedere una implicita struttura tripartita considerando una premessa che avvia il discorso (il rapporto del soggetto con la realtà che lo circonda e con sé stesso), uno svolgimento che approfondisce e illustra con esempi quella premessa, e una conclusione (con il recupero di un rapporto concreto con il presente dell'enunciazione).

Vediamo più nel dettaglio. La prosa è composta da otto periodi di varia lunghezza e complessità anche se predomina la paratassi, per lo più asindetica. La punteggiatura tende ad allineare piuttosto che a gerarchizzare, come si può notare già nel primo periodo dove l'affermazione perentoria con cui si apre il testo è seguita da una serie di proposizioni (due giustapposte più una relativa) che puntano ad illustrarne il contenuto ma sono introdotte dalla semplice virgola e non dai due punti come pure sarebbe stato possibile esplicitando il rapporto che lega l'insieme.⁷ Segue un periodo su tre membri, ancora una volta giustapposti, in cui il soggetto si presenta nella sua condizione frammentata e scomposta. Anche la seconda parte del primo periodo è però suddivisibile in tre momenti, che riflettendo lo sguardo del soggetto ne anticipano la

⁶ GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 30.

⁷ Sulla forma e sul rapporto tra la prima e la seconda raccolta Mazzoni ha affermato: «Rimane identica l'esigenza di chiusura – di perfezione, se posso esprimermi così. Per me è un bisogno profondo, nevrotico e anteriore a ogni decisione conscia o scelta di poetica. È anche difficile da spiegare. Potrei dire questo: gli esseri umani sono sempre sostituibili ma quello che si scrive non dev'esserlo mai; ogni parola, virgola, punto e virgola debbono sembrare necessari, perché solo la forma attenua l'angoscia di esprimersi, di mostrarsi come individuo, di esibire la propria gratuità» (cfr. GUIDO MAZZONI, *Mondi e superficie*, cit.).

caratterizzazione. Si noti allora il rapporto che si instaura tra l'espressione della soggettività (la «vita altrui» vs «Ho quarant'anni»); la relazione tra esterno ed interno (la città, vista «per dettagli» vs la realtà interiore «sono fatto di pezzi»); l'assenza di motivazioni («senza una ragione» vs «nulla mi giustifica»).

Nel cono d'ombra della perentoria affermazione iniziale («Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile») si delinea dunque un interno notte desolato e muto ma anche, per la tensione dovuta all'insonnia, stravolto e visionario;⁸ un luogo comunque privo di qualsiasi possibilità di comunicazione che non sia il monologo interiore dell'io: l'unico verbo che potrebbe instaurare una relazione, *parlare*, al presente, è usato in senso figurato, e del resto non esprime il punto di caduta, l'argomento relativo alla persona (a chi o per chi parlano i mobili?).⁹ In questo modo, grazie a queste risposdenze – tra gli altri, l'altrove e l'io –, si evidenzia l'autonomia e la chiusura di quella che può appunto essere considerata la premessa. Impostato così il tema, ossia il rapporto di estraneità dell'io a sé stesso e al mondo (ma anche del mondo all'io),¹⁰ prende avvio una riflessione che verifica e conferma quel dato di partenza ma insieme anche lo allarga ed estende. Questa indagine si aggancia in prima battuta a un fatto concreto, la conclusione di una relazione importante, la cui possibilità di comprensione, da parte del soggetto e da parte degli *altri*, si consegna al fallimento; ma prosegue poi su un livello più generale («Penso a come ho parlato di me agli altri [...]») che attesta appunto l'impossibilità reciproca di capirsi. Anche questa sezione del testo è impostata su una fitta e significativa serie di risposdenze tematiche e formali: alla rottura sentimentale denunciata dal soggetto fa seguito la separazione dei conoscenti; il senso di estraneità coinvolge tanto le «persone che conosco» quanto «gli sconosciuti che dormono sopra il soffitto»; se il soggetto non riesce a giustificare la propria condizione neppure i vicini riescono a farlo («Penso [...] a come giustificino se stessi con parole che non valgono...»);¹¹ Sul piano formale la prosa si regge fondamentalmente sull'anafora e sul chiasmo:¹² l'anafora fa procedere il discorso per continue riprese che cercano di tenere insieme i frammenti di un pensiero che non ha unità né centro («sono fatto di pezzi»), mentre il chiasmo è propriamente figura argomentativa della reciprocità che restituisce equilibrio o annulla la polarità dispersiva di quei frammenti. Con l'anafora e il chiasmo si combina poi il sistema di

⁸ L'ultimo aggettivo, *visionario*, si lega all'uso testuale del verbo *apparire* che collega *ogni cosa e verità*.

⁹ Resta il fatto che il senso di questo *parlare dei mobili* (l'estraneità del soggetto a quella casa) risulta chiaro e comprensibile. Non così per gli altri verbi di parola che affollano la seconda parte del testo.

¹⁰ Ma anche del mondo al soggetto: questa reciprocità è fondamentale.

¹¹ Il dettaglio preciso, non il piano superiore ma il soffitto, indica la prossimità e allude al fastidio, al senso di assedio provato dal soggetto.

¹² Per il chiasmo si veda almeno: «Le persone che conosco sono gentili e distanti con me come io con loro». Ma l'idea di reciprocità, o forse meglio di reversibilità, attraversa tutta la zona centrale del testo.

riprese e ripetizioni che attraversa tutto il testo, *incipit* ed *explicit* compresi. È naturale, proprio perché la prosa mette al centro il problema del senso, del capire e del capirsi, che la ripetizione interessi in particolare parole che appartengono alla sfera semantica della comunicazione (tre occorrenze per *parlare/parole*, tre per *raccontare*, due per *monologo/-ghi*, mentre rientrano nello stesso ambito lessicale *discorsi*, *esprimere*, fino a *dire* in chiusura) o che comunque sono relative all'ambito intellettuale (si va dalle tre occorrenze di *pensare* alle due di *giustificare* e di *comprendere/incomprensibile*). Una insistenza proporzionale all'entità del fallimento.

Il movimento conclusivo, che segna la fine del percorso di rivelazione, sostituisce allo sfaldamento un processo di svuotamento dei pensieri infestanti affiorati nell'insonnia, ma soprattutto rende esplicita la premessa minore del sillogismo che regge l'intera impalcatura testuale e che rappresenta il contenuto di conoscenza di cui il soggetto è portatore:

Ogni cosa nell'insonnia appare insopportabile > la verità che appare nell'insonnia = la verità è insopportabile.

Ciò che segue non è che la necessaria conseguenza di questo riconoscimento. La ripresa di contatto con sé stesso è possibile solo a condizione che la verità (non solo una verità su di sé ma una verità di carattere generale, che riguarda tutti) ritorni nell'angolo, nella parte oscura e inaccessibile della mente, là dove non è ancora disponibile alla rielaborazione dell'inconscio, ma nemmeno è offerta all'analisi della coscienza e ai suoi contraccolpi emotivi. Si può ricordare a questo punto che Mazzoni, riprendendo e rielaborando un concetto sviluppato da Foucault,¹³ parla con un certo interesse dell'eterotopia che «si manifesta nel passaggio dal sogno alla veglia, ed è il confine che separa coscienza diurna e coscienza notturna, coscienza desta e coscienza assopita; in forma più ampia, conscio e inconscio».¹⁴ Anche l'insonnia può dunque essere considerata una zona intermedia, una zona di soglia, in cui le due dimensioni della coscienza entrano

¹³ Foucault definisce le eterotopie come «quei luoghi che hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati». Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 23 (il saggio di Foucault, *Des espaces autres* è del 1967, ma pubblicato solo nel 1984 su «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, octobre 1984, pp. 46-49).

¹⁴ Cfr. *Sono quello che vedete. Un dialogo con Guido Mazzoni*, «LayOut Magazine», 3.11.2023, <layoutmagazine.it/guido-mazzoni-poesie-dialogo> (u.c. 12.07.2026). Ancora a Simonetti l'autore rivela: «I temi psicoanalitici classici o il flusso di coscienza non mi interessano. Mi interessa invece la seduta analitica come genere, come macchina che produce un certo tipo di discorso – un discorso che intreccia la logica diurna e la logica notturna, i momenti riflessivi [...] e i salti improvvisi, le associazioni immotivate, il delirio» (cfr. GUIDO MAZZONI, *Mondi e superfici*, cit.).

in contatto e si contaminano, facendo *apparire* una verità che il soggetto può sopportare solo per un tempo circoscritto («il genere umano non può sopportare troppo la realtà»)¹⁵

Significativo, inoltre, che il testo presenti altre eterotopie che insistono sulla medesima connessione tra ambienti differenti. La prima è quella della finestra (a cui si allude con i «fori dell'avvolgibile»)¹⁶ la quale oltre a mettere in comunicazione, e insieme separare, interno ed esterno, serve anche alla scansione temporale della scena. Si tenga però presente l'inversione della polarità: in un primo momento l'interno è al buio e la luce sta fuori, permettendo al soggetto di vedere, sia pure per *dettagli*, la città, mentre alla fine la luce filtra e invade l'interno provocando, quasi per sovraesposizione, la scomparsa della *verità* e la successiva uscita da casa del soggetto. La seconda, o meglio la terza eterotopia è la metropolitana, luogo di connessioni e urti sotterranei: anche qui il percorso del testo è fondamentalmente una catabasi, dalla città notturna, visibile grazie alle sue luci, all'ipogeo per eccellenza della società moderna, sempre diurno per l'illuminazione artificiale.¹⁷

Resta il fatto che la presenza di questi luoghi mediani, di attraversamento, che si traducono poi in uno sprofondamento o in una fuoriuscita, permea il testo dall'inizio alla fine. Interno ed esterno, conscio e inconscio, ciò che si vede degli altri, i loro corpi che si urtano, e ciò che non si vede e non esiste che per l'io. L'attacco di *Quattro superfici* (vv. 1-6) lo spiega benissimo:

Gli altri in quanto esseri esteriori,
superfici o corpi. Chi dice io invece non ha corpo,
vede soltanto le proprie mani, le guarda come protesi,
osserva gli altri mentre tengono la propria
vita interna dentro i volti,
scopre di avere un volto solo nelle foto.¹⁸

Si tocca qui un tema centrale della raccolta, che riguarda proprio la superficie, in primo luogo quella del corpo, che separa e insieme mette in contatto il soggetto e gli altri, il

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ «La quarta forma di eterotopia che mi interessa sono le finestre. Mi sono reso conto che le cose che scrivo sono piene di finestre e finestrini dai quali il soggetto o i soggetti guardano il paesaggio, il mondo, gli altri, spesso da un mezzo che si muove. Si vive dentro uno spazio interno; là fuori c'è un altro mondo che contempliamo attraverso la mediazione di un vetro» (*Sono quello che vedete*, cit.). Il *topos* della finestra è, come noto, tra i più produttivi e tra i più studiati sia nelle arti figurative sia in letteratura: dal saggio di BRUNO BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma 2003 a quello di ANDREA AFRIBO, *Vecchi e nuovi topoi. Per una mappatura della poesia italiana del Novecento*, in PAOLO AMALFITANO (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pacini, Pisa 2019, pp. 235-252.

¹⁷ Anche il sintagma *sogno ritoccato* con cui ci si riferisce alla ripresa di contatto con la realtà e con il suo quotidiano può essere considerato un luogo eterotopico.

¹⁸ GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 75.

soggetto e il mondo.¹⁹ Il riferimento alle mani che chiude il testo qui in esame («Queste, per dire, sono le mie mani»), ed è ripreso nel passo appena riportato, è insieme realistico (è un dettaglio credibile, oggettivo) e straniante (allude a un passaggio mentale del soggetto necessario a ricondurre quel dettaglio a sé).²⁰ Il tempo della veglia è dunque il tempo del riconoscimento di una separazione,²¹ mentre i luoghi eterotopici danno accesso a una verità che ha a che fare con l'evidenza che l'estraneità, l'incomprensione, l'insensatezza, non sono un'esperienza individuale, propria del soggetto, che in qualche modo lo individua e distingue, ma un'esperienza che appartiene anche agli altri, ossia a tutti. È forse proprio questo che risulta insopportabile: l'assoluta fungibilità del soggetto e delle sue verità diurne. Come si afferma in un altro testo dell'ultima sezione, «ciò che è sempre mio è addosso a quelli che mi siedono davanti, dentro vestiti fatti come i miei, nei gesti di questo secolo, nel mio linguaggio» (*Eigentlich*).²²

Si tratta di una condizione che non può non coinvolgere anche l'idea di poesia e di lirica che attraversa l'intera raccolta. In questo senso la lirica non è più, sulla scia di Adorno, il luogo dell'individuazione senza riserve,²³ ossia della distinzione, dell'eccezione, della singolarità, ma il luogo in cui l'io registra, con una intonazione negativa, la non distinzione. Il soggetto è infatti parlato da un linguaggio che non è totalmente suo: in senso ampio, dalle parole ai gesti ai modi di vivere e di pensare, di vestire e consumare, l'io in primo luogo esibisce l'appartenenza a una cultura e soprattutto a un sistema economico e sociale che non lascia molto spazio neppure per sentirsi a pezzi in modo originale: come pare chiaro dalla parte centrale del testo, anche il dolore del soggetto e la sua incomprensibilità non è originale, rientra nel linguaggio condiviso da questa fase, o meglio da questa deriva storica. E dunque l'io parla e scrive poesia non perché abbia qualcosa di particolare da dire, che lo individui, ma parla e scrive poesia per dire, alla fine, che è come tutti gli altri. Che è un io fungibile. È questa la superficie di contatto tra l'io testuale, che «cerca riparo in una prima persona plurale»

¹⁹ Gli *sconosciuti* non dormono sul pavimento al piano di sopra, ma «dormono sopra il soffitto»: anche questa è l'indicazione di una zona di soglia. Il soffitto tocca in qualche modo la superficie del pavimento ma quella superficie è vista dall'interno, dalla parte dell'io.

²⁰ Si veda anche la prima strofa della poesia d'apertura della raccolta, *Uscire*: «Esce di casa per una ragione, la dimentica, | sale su un autobus, incontra le persone, le schermo col linguaggio, | dice "studente fuorisede", "tatuata", "filippino" | per non vedere il fuorisede, la donna tatuata, il filippino, | poi viene travolto dalle frasi assurde, le mani colorate | come animali onirici, | come uccelli tropicali, l'anarchia degli altri» (GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 75). Qui accanto al riferimento alle mani (tra l'altro con l'aggiunta di similitudini animali che alludono alla possibile interferenza dell'elemento onirico nel regime della veglia) si trova anche quello all'autobus, luogo che va considerato analogo alla metropolitana.

²¹ La definizione che di *superficie* dà il vocabolario Treccani è eloquente: «il contorno di un corpo come elemento di separazione della regione dello spazio occupata dal corpo da quella non occupata».

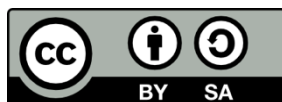
²² GUIDO MAZZONI, *La pura superficie*, cit., p. 74.

²³ Si veda quanto lo stesso Mazzoni scrive a questo proposito: «a partire dall'epoca romantica esisterebbe un genere letterario dell'individuazione senza riserve, composto da opere che lasciano parlare l'io del loro autore» (GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 83).

(come si dice ne *I destini generali*), e il lettore. Certo è che la forma con cui questa indistinzione, intercambiabilità, equivalenza è detta risulta profondamente personale: l'ultima manifestazione di resistenza se non di vitalità del soggetto è lo stile. Ma su questo aspetto, oltre che su altri qui accennati, occorrerà senz'altro tornare a riflettere.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Vecchi e nuovi topoi. Per una mappatura della poesia italiana del Novecento*, in P. Amalfitano (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità. Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pacini, Pisa 2019, pp. 235-252.
- BRUNO BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno, Roma 2003.
- MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2011 (ed. or. «Architecture, Mouvement, Continuité», 1984, pp. 46-49).
- GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.
- ID., *I mondi*, Donzelli, Roma 2010.
- ID., *La pura superficie*, Donzelli, Roma 2017.
- ID., *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni*, a cura di Gianluigi Simonetti, «Nuovi argomenti», 30.10.2017, <www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni> (u.c. 12.07.2026).
- ID., *Sono quello che vedete. Un dialogo con Guido Mazzoni*, «LayOut Magazine», 3 novembre 2023, <layoutmagazine.it/guido-mazzoni-poesie-dialogo> (u.c. 12.07.2026).
- GIACOMO MORBIATO, *Guido Mazzoni*, in Claudia CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)*, Carocci, Roma 2026, pp. 341-351.



Share alike 4.0 International License