



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

NUMERO 23, NOVEMBRE 2020: *Metamorfosi dell'antico*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



## IL DIBATTITO

### ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Tatasciore, <i>Il Ganimede e il Narciso di Saba</i>	7
Antonio Sichera, <i>Il mito in Lavorare stanca 1936 di Pavese</i>	49
Francesco Capello, <i>Fantasie fusionali e trauma in Pavese</i>	58
Gian Mario Anselmi, <i>Pasolini: mito e senso del sacro</i>	96
Pietro Russo, <i>Odissea e schermi danteschi in Sereni</i>	100
Massimiliano Cappello, <i>Alcuni epigrammi di Giudici</i>	109
Filomena Giannotti, <i>L'Enea ritrovato in un dattiloscritto di Caproni</i>	122
Alessandra Di Meglio, <i>Il bipolarismo d'Ottieri tra Africa e Milano</i>	138
Marco Berisso, <i>Balestrini e la letteratura medievale italiana</i>	149
Chiara Portesine, <i>Corrado Costa tra Vittoria Colonna e Vasari</i>	178
Laura Vallortigara, <i>Presenze del mito nella poesia di Bandini</i>	189

### LE PROSE DEL MITO

Valeria Lopes, <i>Shakespeare, Coleridge e Saint-Exupéry in Primo Levi</i>	199
Ginevra Latini, <i>Metamorfosi e cosmologia in Calvino</i>	209
Gianluca Picconi, <i>Celati, il passato, l'antico</i>	221

### EFFETTO ZANZOTTO

Laura Neri, <i>Le ecloghe di Zanzotto</i>	242
Lorenzo Morviducci, <i>Zanzotto e l'immaginario bucolico</i>	252
Lorenzo Cardilli, <i>I dantismi zanzottiani</i>	270

Francesca Mazzotta, <i>Ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto</i>	286
--	-----

### ALTRI SGUARDI

Paolo Giovannetti, <i>Whitman secondo P. Jannaccone</i>	303
Carlotta Santini, <i>La perduta città di Wagadu</i>	310
Valentina Mele, <i>Il Cavalcanti di Pound</i>	326
Mariachiara Rafeiani, <i>Nella Bann Valley di Heaney</i>	339
Tommaso Di Dio, <i>Orfeo in Ashbery, Bandini e Anedda</i>	350
Salvatore Renna, <i>Mito e suicidio in Eugenides e Kane</i>	376
Vassilina Avramidi, <i>L'Odissea 'inclusiva' di Emily Wilson</i>	391
Chiara Conterno, <i>Lo Shofar nella lirica di Nelly Sachs</i>	403
Ulisse Dogà, <i>Sul futuro composto in Celan e Anedda</i>	415

### FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE

Alessio Paiano, <i>Tracce mistiche in Carmelo Bene</i>	450
Raffaella Carluccio, <i>Luigi Nono e il mito classico</i>	471
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Certamen, talent, poetry slam</i>	480

### METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO

Giuseppe Andrea Liberti, <i>Lo spazio dell'antico in Sovente</i>	505
Bernardo De Luca, <i>Il Tiresia di Mesa</i>	515
Vincenzo Frungillo, <i>Sul modello formale in poesia</i>	526

Francesco Ottonello, <i>Buffoni tra metamorfosi e epifanie</i>	539
Giuseppe Nibali, <i>Il tragico in Combattimento ininterrotto di Ceni</i>	550
Gianluca Fùrnari, <i>Poesia neolatina nell'ultimo trentennio</i>	556
Francesco Ottonello, <i>Anedda tra sardo e latino</i>	584
Italo Testa, <i>Bifarius, o della Ninfa di Vegliante</i>	591
Michele Ortore, <i>La costanza dell'antico nella poesia di A. Ricci</i>	597
Antonio Devicienti, <i>Il sogno di Giuseppe di S. Raimondi</i>	611



## GLI AUTORI

### LETTURE

Saverio Bafaro	637
Davide Castiglione	641
Rita Filomeni	646
Giovanna Frene	651
Matteo Quintiliani	656
Giulia Scuro	658
Jean-Charles Vegliante	663

### I TRADOTTI

Violeta Medina <i>tradotta da Franca Mancinelli</i>	666
Baldur Ragnarsson <i>tradotto da Davide Astori</i>	672
Andrés Sánchez Robayna <i>tradotto da Valerio Nardoni</i>	685
Loreto Sesma <i>tradotta da Ilaria Facini</i>	689
Yin Xiaoyuan <i>tradotta da Italo Testa</i>	700



## EDITORIALE

Il numero XXIII de *L'Ulisse* è dedicato, nella parte monografica, alle “Metamorfosi dell’antico”, con l’intento di esplorarne l’evenienza (i modi nei quali essa consiste, prende voce) e lo spettro delle sue reviviscenze, nelle scritture del nostro tempo. Al di là di ogni classicismo o mero citazionismo, ci interessava indagare come figure dell’antico – inteso in senso lato – tornino in forma nuova, ibridata, quali immagini di movimento, formule di pathos della poesia contemporanea, nel suo rapporto con altre modalità di espressione. Quest’ampia indagine sulle permutazioni, e le trasfigurazioni dell’antico, realizzata con la preziosa collaborazione di Tommaso Di Dio, Francesco Ottonello e, come sempre, di Gianluca Picconi, non è limitata alla cultura greca, ebraica, latina, medievale, e rinascimentale, ma guarda anche ad altre tradizioni e motivi extraeuropei, ed è volta a comprendere come nel ritorno dell’antico l’aspetto tematico si combini ad una dimensione pulsionale, di tensione alla forma.

Ne è nata una realizzazione di estrema ricchezza, che raccoglie contributi volti a prendere in analisi proprio il “rivivere” di antichi maestri, di opere, ma anche di generi letterari e poetici, e forme strofiche e metriche, nonché di figure e motivi del mito, senza trascurare gli avvenimenti di scrittura in lingue antiche o mesclate, l’attività di traduzione dei poeti, il nesso con il teatro, la performance, la musica contemporanea, e i legami con l’arte figurativa.

La parte monografica del numero si apre con la sezione *ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO*, e abbraccia un vasto spettro di autori della poesia italiana attivi principalmente nella seconda metà del secolo scorso. Si inizia con il Ganimede e il Narciso di **Umberto Saba**, cui è dedicato il saggio di *Enrico Tatasciore*. Lo snodo di **Cesare Pavese** è affrontato quindi da *Antonio Sighera*, in rapporto alla presenza del mito in *Lavorare stanca* del 1936, e da *Francesco Capello* per ciò che riguarda il mitologema del gorgo e i suoi motivi psicanalitici, anche nel rapporto dell’autore con **Italo Calvino**. Mentre *Gian Mario Anselmi* si sofferma sul tema del sacro in **Pier Paolo Pasolini**, *Pietro Russo* ripercorre invece le narrazioni odissiache e gli schermi danteschi nel *Diario d’Algeria* di **Vittorio Sereni**. Al ritorno della forma dell’epigramma in **Giovanni Giudici** è dedicato quindi il saggio di *Massimiliano Cappello*, mentre *Filomena Giannotti* ritrova in un appunto dattiloscritto di **Giorgio Caproni** il tema di Enea, secondo modalità eccentriche rispetto al resto dell’opera del poeta. Se *Alessandra Di Meglio* ripercorre il ‘mito d’Africa’ nel bipolarismo geografico di **Ottiero Ottieri**, *Marco Berisso* indaga la presenza della letteratura medievale – dalla *Vita Nova* di Dante, a Bonvesin de la Riva e Cecco Angiolieri – nei procedimenti compositivi e strutturali di *Come si agisce* di **Nanni Balestrini**. Motivi della tradizione rinascimentale, e in particolare dell’opera di Vittoria Colonna e di Giorgio Vasari, nella poesia di **Corrado Costa**, sono ritracciati da *Chiara Portesine*, mentre *Laura Vallortigara* prende ad oggetto il riuso del mito classico nella produzione in lingua italiana di **Fernando Bandini**.

Al momento narrativo si rivolge invece la sezione *LE PROSE DEL MITO*, con attenzione, nel saggio di *Valeria Lopes*, all’intertestualità – tra Shakespeare, Coleridge e Antoine de Saint-Exupéry – in **Primo Levi**, ai motivi cosmologici di **Italo Calvino**, di cui scrive *Ginevra Latini*, e infine all’immaginazione antropologica e alla ripetizione critica dell’antico nelle descrizioni etnografiche di **Gianni Celati**, lette da *Gianluca Picconi* in rapporto al magistero di **Ernesto De Martino**.

Abbiamo quindi voluto dedicare un particolare rilievo all’*EFFETTO ZANZOTTO*, ripercorrendo in questa sezione, con gli interventi di *Laura Neri*, *Lorenzo Morviducci*, *Lorenzo Cardilli* e *Francesca Mazzotta* le premesse e gli effetti testuali delle *IX Ecloghe* e dell’immaginario di **Andrea Zanzotto** sia all’interno della tradizione latina – Virgilio – e di lingua italiana – Dante –, sia all’interno del novecento europeo – le ecloghe di Whistan H. Auden.

Ai legami di ibridazione e traduzione reciproca tra lingue europee moderne, antiche ed extraeuropee, anche nell'ottica dei Classical reception studies, è quindi dedicata la sezione *ALTRI SGUARDI*. *Paolo Giovannetti* perlustra i fenomeni di regressione e evoluzione metrica nel cortocircuito tra antico e moderno in **Walt Whitman** alla luce degli studi tardo ottocenteschi sulle strutture ritmiche di **Pasquale Jannaccone**, *Carlotta Santini* mostra come il mito africano – attraverso **Leo Frobenius** – arrivi a **Ezra Pound**, le cui traduzioni di Guido Cavalcanti sono al centro dello studio di *Valentina Mele*. Se *Mariachiara Rafaiani* ripercorre l'ecloga nel sentimento moderno di **Seamus Heaney**, *Tommaso Di Dio* guarda a come il mito classico di Orfeo riviva all'incrocio di diverse tradizioni nei lavori di **John Ashbery**, **Fernando Bandini** e **Antonella Anedda**. Alle trasformazioni di motivi e mitologemi del teatro antico in **Jeffrey Eugenides** e **Sarah Kane** è dedicato il saggio di *Salvatore Renna*. Sempre in ambito anglofono, *Vassilina Avramidi* analizza quindi la resa della formularità nella recente traduzione 'inclusiva' dell'*Odissea* offerta da **Emily Wilson** – la prima traduzione in inglese del poema compiuta da una donna. Guardando all'area di lingua tedesca, *Chiara Conterno* si mette in ascolto della Shofar della tradizione ebraica e del suono della lingua che verrà nella lirica di **Nelly Sachs**, mentre *Ulisse Dogà* ci mostra come le declinazioni delle modalità temporali del futuro anteriore e compiuto illuminino il legame tra le scritture di **Paul Celan** e **Dante**, **Antonella Anedda** e **Orazio**.

La sezione *FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE* mette a tema invece alcuni momenti di transizione dell'antico tra teatro, musica e poesia. La presenza di tracce di letteratura mistica nella scrittura di **Carmelo Bene** è fatta oggetto del contributo di *Alessio Paiano*, mentre *Raffaella Carluccio* si concentra sulla riattualizzazione del mito di Prometeo nel teatro musicale di **Luigi Nono**. Alla reviviscenza di istanze orali e rituali nello **slam poetry** e nella poesia performativa contemporanea è dedicato invece il contributo di *Carlo Tirinanzi De Medici*.

La parte monografica della rivista si conclude quindi con la sezione *METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO*, che scandaglia la poesia italiana più recente alla luce dell'ibridazione con l'antico, con attenzione alle scritture neolatine, a fenomeni di bilinguismo, inserti e incrostazioni di lingue antiche in quelle contemporanee, e al *Nachleben* di formule di pathos nel presente. In questa chiave *Giuseppe Andrea Liberti* ricostruisce lo spazio dell'antico nel laboratorio linguistico di **Michele Sovente**. *Bernardo De Luca* percorre i palinsesti mitologici del *Tiresia* di **Giuliano Mesa**, autore che gioca un ruolo importante anche nell'indagine leopardiana di *Vincenzo Frungillo* sui modelli formali in poesia, arrivando sino al lavoro più recente di **Ivan Schiavone**. Alla Roma di **Franco Buffoni**, e ai suoi motivi metamorfici ed epifanici è dedicato quindi l'intervento di *Francesco Ottonello*, mentre *Giuseppe Nibali* ci conduce nello spazio tragico della poesia di **Alessandro Ceni**. Un campionamento della **poesia neolatina** degli ultimi trent'anni in Italia è offerto quindi dallo studio di *Gianluca Fùrnari*. Alla ricerca linguistica di **Antonella Anedda** tra sardo e latino si dedica *Francesco Ottonello*, mentre la reviviscenza del motivo della Ninfa nel bilinguismo di **Jean-Charles Vegliante** è l'oggetto dell'intervento di *Italo Testa*. Infine, *Michele Ortore* delinea la costanza dell'antico come motivo di ispirazione nella vicenda appartata di **Alessandro Ricci**, mentre *Antonio Devicienti* perlustra l'immaginario biblico che anima il più recente lavoro di **Stefano Raimondi**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Saverio Bafaro**,  **Davide Castiglione**, **Rita Filomeni**, **Giovanna Frene**, **Matteo Quintiliani**, **Giulia Scuro** e **Jean-Charles Vegliante**. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzione d'autore: **Violeta Medina** tradotta da *Franca Mancinelli*, **Baldur Ragnarsson** tradotto da *Davide Astori*, **Andrés Sánchez Robayna** tradotto da *Valerio Nardoni*, **Loreto Sesma** tradotta da *Ilaria Facini*, **Yin Xiaoyuan** tradotta da *Italo Testa*.

**IL DIBATTITO**

*ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO*

## DUE ANTICHE FAVOLE: IL GANIMEDE E IL NARCISO DI SABA FRA CLASSICITÀ E PSICANALISI

### 1. Una Musa antica e nuova

*Il ratto di Ganimede e Narciso al fonte*: sotto il titolo comune di *Due antiche favole*, si leggono in *Mediterranee*, la prima raccolta pubblicata da Saba nel dopoguerra, nel dicembre del 1946(1). Ma Ganimede e Narciso non sono gli unici nomi capaci di evocare una dimensione classica nel nuovo libro. Spiccano, accanto ad essi, altri nomi celebri, figure della classicità che ‘fanno tessuto’ anche soltanto a scorrere i titoli: *Entello*, *Tre poesie alla Musa*, *Tre poesie a Telemaco*, *Ulisse*.

Il giovane rapito dall’aquila di Giove (o da Giove in forma d’aquila); il bellissimo ragazzo che si strugge al proprio splendore, riflesso in uno specchio d’acqua; e poi Ulisse, malinconico eroe bifronte della nostalgia e dell’avventura; e Telemaco, protagonista di una sua tutta personale ‘indagine’ alla ricerca del padre; e ancora la Musa che dispensa canti, ed Entello vecchio campione di pugilato (un’arte, non semplicemente un esercizio ginnico: saggio, dopo un’ultima vittoria egli dice: «qui [...] i cesti, e qui l’arte depongo»). Sono tutte figure che hanno il sapore e la virtù di un passato mitico, denso di significatività simbolica; e che «vengono evocate», scrive Antonio Girardi, «per un bisogno attualissimo: quello di ricostruire sulle macerie della seconda guerra mondiale, ricostruire anche la propria esistenza individuale»(2). Mai come adesso Saba si affida a simboli già pronti, a oggetti culturali di largo consumo: la Musa, Ulisse, Ganimede, Narciso; simboli che un nonnulla basterebbe a precipitare nel magazzino affollato del *kitsch*, delle statuette da bancarella. L’originalità – e la scommessa – di *Mediterranee* stanno invece proprio nel loro aperto affidarsi al mito classico, e a ciò che nell’antico è riconosciuto come classico in tutto il suo spessore culturale, come patrimonio di una comunità estesa. In questo caso possiamo parlare senza timore di classicità: come di ciò che è stabile e consacrato in un canone il quale ha a che fare con la storia più personale dell’uomo(3). *Tua res agitur*, ci ricorda una Musa così concepita. Proprio per questo, non ci troviamo di fronte all’improbabile e tardiva adesione a un classicismo formalistico e peregrino. Il classico in *Mediterranee* ha valore antropologico. Sta a testimoniare l’ormai consolidato percorso scavato nel *Canzoniere* a partire dal *Piccolo Berto*, di una poesia sempre più coscientemente fruitrice degli strumenti della psicanalisi. Stanno a testimoniare le *Scorciatoie e raccontini*, raccolte in volume ai primi del ’46, e non a caso rievocate, nella prefazione a *Mediterranee*, come opera parallela al nuovo libro di poesia, quasi una sua ‘chiave’ in versione aforistica e saggistica. La raccolta si apre infatti con una *Lettera all’Editore* – cioè all’amico Alberto Mondadori – in cui Saba rammenta al distratto e troppo ‘letterato’ pubblico italiano di essere egli lo stesso che, pochi mesi prima, aveva dato alle stampe le inascoltate *Scorciatoie*: un libro che riassumeva «l’esperienza artistica e psicologica di una lunga vita», nato «dall’incontro fra un poeta al declino degli anni ed una disciplina quanto mai esatta e precisa, lo scopritore della quale non fu un poeta»(4). Si tratta, naturalmente, di Freud, cui possiamo affiancare sin da subito il nome di colui che per Saba – è detto nelle *Scorciatoie* – fu il suo «precursore» nella ricerca ‘genealogica’ nei territori della psicologia e della morale: Nietzsche(5).

I mitologemi di *Mediterranee*, dunque, sono anche psicologemi. E, come già per Freud – anticipato appunto dal Nietzsche filologo – il mito e il racconto mitologico erano codici di espressione simbolica di una verità del profondo, rintracciabile a livello filogenetico nella storia delle manifestazioni culturali, così per Saba essi sono materia viva di espressione simbolica in testi poetici nuovi. Narrare ancora una volta il vecchio mito del ratto di Ganimede, fissare ancora una volta il bel Narciso davanti alla propria immagine, raccontarli attraverso i moduli di un inquieto, turbato classicismo, è una via per portare in superficie, in una maniera il più possibile universalizzante, quella «verità che giace al fondo» di cui parla *Amai*, una delle poesie più rappresentative della coscienza poetica dell’ultimo Saba.

C'è inoltre, nelle poesie più esposte alle suggestioni del classico, l'intenso recupero di una tradizione culturale, espressa non solo a livello letterario ma anche figurativo. Saba era certo aiutato, in questa sua ricerca, dal giovane amico Federico Almansì: il Telemaco di *Mediterranee*, ma anche il Ganimede e il Narciso dei due antichi miti. Non si tratta tanto di scavare nella biografia, di Saba e di Federico: è decisivo invece il fatto che l'elemento biografico entri a far parte di quel 'mito biografico' su cui si costruisce il *Canzoniere*, un racconto le cui stanze contemplan spesso, nell'ultima fase, anche la presenza del deuteragonista Federico (come, in tutto il *Canzoniere*, di tanti altri: Lina, Linuccia, Chiaretta, Carletto...). Pertanto, anche la materia di queste 'antiche favole' è tanto più viva in quanto *vissuta* dai suoi moderni protagonisti. Si cercherà dunque di discernere, dentro lo spessore narrativo e simbolico delle poesie, i vari contributi culturali che in esse si fondono, trovando un legame con quel filo di vita, di persone e personaggi, che corre per tutto il *Canzoniere*. Tali contributi culturali provengono da due grandi filoni: l'arte, letteraria e figurativa, e la psicanalisi. In *Mediterranee* s'intrecciano in vitale scambio le suggestioni del classico, passate per il lungo corso della grande ricezione europea – l'*Eneide*, le *Metamorfosi*, il *Narciso* di Rubens, il *Ganimede* di Rembrandt –, e quelle della scienza nuova, che guarda all'antico come a una rivelatrice domanda aperta sui più segreti motori della psiche umana: dal *Leonardo* di Freud, con la sua formulazione del concetto di narcisismo a stretto contatto con l'analisi della psiche del 'genio', agli *Elementi di psicoanalisi* di Edoardo Weiss, il medico che ebbe in analisi Saba, e il cui contributo allo sviluppo della ricerca psicanalitica ha lasciato più di una traccia nelle *Scorciatoie*. E *Scorciatoie* e *Mediterranee* sono, come si diceva, il *recto* e il *verso* di una stessa medaglia.

Tanto è consapevole Saba della complessa novità del proprio approccio al classico, da rivendicarla con orgoglio in una quartina rivolta alla sua «Musa» (*Tre poesie alla Musa*, I); a una Musa, cioè, che sì, è stata sempre di tutti sin dalle epoche più remote e a tutti ha dispensato, nella storia, i propri doni (talvolta forse troppo generosamente) – ma che è restata nuova, sempre, per ogni poeta; ed è quindi tanto più individualmente *sua*, ora e in questi termini:

A te occhiazurra questi canti deve  
uno che ha sete e alle tue labbra beve.  
Antichi come lui, come te nuovi,  
se giri tutto il mondo, non ne trovi.

Quello della «Musa», si diceva, è solo uno dei nomi mitologici che si trovano nella raccolta. Il nome – si veda «Mediterraneo» nella poesia *Ebbri canti – agisce* come *figura*: o, più precisamente, ha valore di 'scorciatoia': conduce fulmineamente a un addensato di significati. Quando Saba nomina Ulisse, Telemaco, Ganimede, Narciso, intende evocare le situazioni archetipiche condensate in quei nomi, e sa che quelle figure sono state, e continuano ad essere, sezionate dalla scienza della psiche. Può bastare il nome, affidato al solo titolo, come nelle *Tre poesie a Telemaco*, o in *Ulisse*, poesia che chiude la raccolta: i testi, poi, parleranno di Saba, del rapporto, misto di affetto paterno ed erotismo, con il giovanissimo amico Federico Almansì, o di una vita che, come quella dell'Ulisse dantesco, ancora affronta il mare aperto spinta da un inscalfibile «non domato spirito». E parleranno di un'esperienza umana che vale per tutti proprio in quanto incarnata nell'archetipo vissuto e ripetuto in Saba stesso. Tali poesie non ripercorrono né la storia di Telemaco né quella di suo padre Ulisse: eppure, accompagnate nel titolo da quei nomi antichi e a tutti noti, restano come ombreggiate del sovrasenso archetipico evocato da quelle figure.

Poco prima dell'uscita di *Mediterranee* Saba scrive a Contini: «Non posso impedire che in quello che scrivo (poesia o prosa) circoli la vita: e gli italiani 'hanno paura' della vita. Essi l'accettano nella forma mummificata di una, più o meno abile, letteratura»(6). Anche quella di *Mediterranee* è letteratura, e al suo più alto grado, se ricorre al patrimonio degli antichi miti. Ma, tutt'altro che mummificata, essa esprime proprio la «vita» di cui gli italiani – quel pubblico culturalmente e sociologicamente determinato che Saba ha sempre presente – «hanno paura». L'uso della tradizione classica acquista, in questa luce, un senso sottilmente ironico. Lo mostra, soprattutto, un ulteriore



affinarsi di quello strumento di scavo nel profondo che è per Saba la «letteratura», complesso di istituti, di convenzioni, perfino di *clichés*, attraverso i quali la vita (e quindi la poesia) può scorrere lieve, se l'abilità del poeta sa trovarle una via.

## 2. La prima delle *Due antiche favole: Il ratto di Ganimede*

Quest'uso del classico trova l'esempio forse più riuscito nelle *Due antiche favole*, dedicate l'una a Ganimede, il bellissimo fanciullo amato da Zeus e rapito in cielo dalla sua aquila (o da Zeus trasformato in aquila), l'altra a Narciso, il giovane che, specchiandosi nelle acque di una fonte, s'innamora della propria immagine, rimanendo a contemplarla per ore fino a morire di consunzione. Un primo titolo della coppia, attestato da una lettera a Pierantonio Quarantotti Gambini del 20 maggio 1946, era *Due pastori (Ganimede e Narciso)*(7). E di fatto sia Ganimede sia Narciso sono, in queste due poesie, dei pastori: non dei cacciatori (*venatores*), come invece li raffigurano le fonti più immediatamente associabili ai testi, Virgilio e Ovidio. Naturalmente il giovinetto greco, Narciso o Ganimede che sia, potrà essere immaginato da chiunque, senza contraddizione, pastore e cacciatore; e forse, sulla memoria di Ganimede almeno, si sarà impressa la sovrapposizione con un altro giovane pastore dell'Ida, Paride. L'iconografia classica contempla almeno un caso celebre di 'ratto di Ganimede' in cui il ragazzo è raffigurato con gli attributi del pastore. Si tratta del *Ganimede di Leocare* conservato nel Museo Vaticano, copia in marmo di un gruppo bronzeo attribuito allo scultore ateniese Leocare del IV secolo a.C. Felice Ramorino, nel fortunato manualetto Hoepli di *Mitologia classica illustrata*, lo descrive (l'opera è riprodotta nel volume) come un «giovane pastore» che sta riposando «a piè del tronco» di un albero «quando l'aquila venne a ghermirlo» (il tronco serve all'artista come «appoggio», e gli fa vincere «la difficoltà di rappresentare una figura librata nello spazio»): «Il volto di Ganimede non esprime spavento, ma quasi un intimo compiacimento del destino a cui è serbato; a terra è caduta la zampogna pastorale e un cane guarda in alto abbaiando»(8). Il Ganimede di Virgilio, poi, imprimerà una netta virata all'iconografia del giovinetto, che, scrive Franco Bellandi, da «pastorello munito di *pedum*» o «fanciullo intento a giochi adatti alla sua età», com'era frequentemente rappresentato prima di Virgilio, diventa «valente cacciatore», lievemente virilizzato dall'attributo *acer* riservato agli eroi in battaglia: si tratta, pur sempre, di un antenato dei Romani, l'ennesimo simbolo che, attraverso la gelosia di Giunone (I, 28), adombra l'ostilità della dea verso l'intera stirpe troiana(9).

Come vedremo, le arti figurative svolgono un ruolo importante nella costituzione del patrimonio iconografico cui Saba attinge. Ciò che però conta mettere in rilievo sin dall'inizio è il fatto che Saba inclini decisamente e chiaramente verso una rappresentazione dei due giovani come pastori, e che tale rappresentazione sia, almeno all'inizio in maniera esplicita (attraverso il titolo *Due pastori*), una rappresentazione *congiunta* dei due giovani in questo ufficio. Ne ricaviamo due dati importanti: l'interpretazione delle due figure è orientata su una dimensione *contemplativa* (sognante, addirittura, in Ganimede); e le due figure hanno, pur nella irriducibile identità di ciascuna (come figura-personaggio e come nucleo simbolico), una evidente parentela. Il nuovo titolo lascerà un po' in ombra l'analogia fra i due personaggi, spostando l'attenzione sul 'mezzo': il titolo cumulativo *Due antiche favole* si allinea così agli altri esemplari di informazione metapoetica dominanti nella raccolta (*Tre poesie alla Musa*, *Tre poesie a Telemaco*), lasciando al lettore il compito di sorprendere identità e differenze fra le due figure. Non solo: *Due favole antiche*, titolo spiccatamente, riconoscibilmente 'sabiano' – con un'eco di Leopardi – per il lettore del *Canzoniere* (le varie 'favole', fra cui la 'punta secca' del cane che «segue inquieto / un'ombra»), richiama, dentro la raccolta, la prima delle *Tre poesie a Telemaco* (cioè a Federico Almansi), *Quasi una favola*, e, poco fuori, in *Epigrafe*, composta di lì a poco, la lirica *Per una favola nuova*. La *favola nuova* è ancora una favola di Federico, un raccontino cui Saba allude nella poesia; e sia nella poesia di *Mediterranee*, sia in quella di *Epigrafe* il giovane è evocato nelle mentite spoglie di un capriccioso uccello, «stornello» (*Quasi una favola*) o «usignolo» (*Per una favola nuova*), che

dispensa grazia ma che potrebbe improvvisamente involarsi con disperazione dell'ammirato amico(10). Quando s'involerà, quando cioè la relazione s'incrinerà, avremo quelle favolette vere e proprie che sono, ad esempio, *Pettirosso* o *Il fanciullo e l'averla* di Uccelli, o la extravagante *Poesia in tre stati*, esperimento di riscrittura leopardiana intitolato *L'uccello* che Saba ha cura di sottotitolare – appunto – *Favola*(11). E se *Quasi una favola* e *Per una favola nuova* si congiungono in virtù di una materia biografica comune, che si sviluppa e torna su se stessa, il legame delle *Due antiche favole* (come poi della stessa *Favola* pseudoleopardiana) col vissuto del rapporto fra il vecchio e il giovane, fra Saba e Federico, si lascia ricostruire facilmente nella regione delle risposdenze allegoriche: staccate, separate nella loro forma fuori del tempo, le due favole rispecchiano un complesso di dati biografici e culturali che ancora, come vedremo, riconduce a Saba e Federico, alla loro relazione, all'interpretazione che Saba stesso ne lascia trapelare, ai simboli culturali della sfera archetipica che s'incarnano nella vicenda dei due uomini.

Ma fin qui siamo solo ai titoli; e si diceva che la seconda opzione, il metapoetico *Due antiche favole*, rispetto al primitivo, più referenziale *Due pastori*, delega interamente alle poesie il compito di fornire informazioni sui due personaggi. Una volta entrati nei testi, ci si accorge che Ganimede è, senza meno, «pastore adolescente», mentre Narciso, che vediamo soltanto nell'atto di raggiungere quel «fonte» dove si consumerà «il suo destino» («Quando giunse Narciso al suo destino»), si trova pur sempre in un luogo «dai pastori deserto e dalle greggi». Entrambi i ragazzi, altra analogia evidente, sono *solì*: e non *solì* semplicemente come ce li rappresentano Virgilio e Ovidio: sono *colti nella loro solitudine*, ed è proprio questa solitudine il teatro dell'eccezionalità di un evento traumatico e rivelativo che sta per verificarsi, che si verifica nel corso della poesia. I due raccontini, di fatto, precipitano in quell'evento. I titoli specifici, *Il ratto di Ganimede* e *Narciso al fonte*, acquistano in tal modo una risonanza nuova: apparentemente didascalici, cartellini da quadro, essi richiamano subito il lettore all'istante che per il personaggio risulta decisivo. La natura delle arti figurative, del resto, le spinge a un'operazione che la letteratura, con il suo trattamento tendenzialmente narrativo e sintagmatico del mito, deve quasi *imporsi* di compiere (tanto che se vi riesce se ne sottolinea giustamente l'icasticità): le arti figurative immobilizzano l'immagine, *fermano* l'istante decisivo. Il cartellino del quadro o della scultura, secolare, quasi impersonale, saggiamente ha sempre rilevato questo: *Il ratto di Ganimede* è l'istante del rapimento, *Narciso al fonte* è l'istante in cui il ragazzo si specchia nell'acqua per innamorarsi di sé. Così, Saba segue proprio questa linea di un precipitare degli eventi nell'immagine fissata; segue la strada, difficile per l'arte della parola, della virtù figurativa dei significanti. Ma andiamo con ordine. Ecco *Il ratto di Ganimede*:

Era un giorno fra i giorni. Era sereno  
l'Ida; le capre brucavano in pace,  
date in guardia a pastore adolescente.  
Solo il cane qua e là vagava inquieto.

Sul volto del fanciullo ombre passavano.  
Forse troppo severo il re suo padre.  
Forse anelava ai compagni  
– sull'Ida  
erano molti della stessa età,

che tutti delle stesse gare amanti,  
per il bacio di un serto, violenti  
si abbracciavano a un coro d'alte grida. –  
Bianche in cielo correavano le nubi.

Sempre il cane su e giù fiutava all'erta,  
ed il gregge più unito in sé stringevasi.  
Ai presagi insensibile, il pastore,

oblioso al suo compito, sognava.

Fulminava dal cielo aquila fosca.  
Si sbandavano greggi, si sgolava  
il cane.

Già dell'azzurro il fanciullo  
bagnava un'ultima volta la terra.

Si può lasciare per un momento da parte la questione delle fonti, per non correre il rischio di sovrainprimere alla lettura del testo significati estranei. La 'favola' si snoda in cinque quartine. Ma sono strofe dai contorni estremamente mossi, tali che la regolarità del metro ne risulta compromessa già solo per l'occhio. Non solo il discorso, dopo la prima quartina (introduttiva, conchiusa, regolare), travalica da una strofa all'altra, in coincidenza con l'ampliarsi dello sguardo ai giochi dei «compagni» (è l'inserito fra trattini, sottolineato dalla rima «Ida»: «grida»); ma i versi si spezzano, in due casi, a formare un gradino, là dove il racconto impone un brusco cambio di prospettiva: prima quando entrano in scena i compagni («Forse anelava ai compagni □ – sull'Ida»), poi quando il fanciullo, gremito dall'aquila, è già lontano nel cielo («si sgolava / il cane. □ Già dell'azzurro il fanciullo»). Quest'ultima strofa è isolata dalle altre per mezzo di una spaziatura doppia, sin dalla prima edizione della raccolta(12). E si capisce perché: se «tutta la parte iniziale della narrazione mitica è la divagante premessa dell'esperienza del ragazzo», se le stesse gare di lotta ne sono «il preannuncio», la discesa dell'aquila sarà «attuazione» del «vago desiderio del fanciullo»: attuazione e rivelazione di quel desiderio(13). È insomma il *racconto* a determinare magistralmente il profilo del metro: con le sue pause, le distensioni, gli avvenimenti improvvisi, esso disegna sullo schema metrico la sua forma unica e individuata.

Si noterà così che il rapporto fra verso e frase – da cui un poeta può trarre effetti di grande espressività – si mantiene stabile fintanto che nella scena solo serpeggi un inquieto presagio, col ragazzo immerso in pensieri e gli animali unici ad avvertire che qualcosa sta per accadere; ma si altera quando interviene lo scompiglio, e Ganimede è già rapito e il gregge si sbanda e il cane abbaia inutilmente. Allora la frase si tende in *enjambement*, e l'endecasillabo si spezza. Anche l'*enjambement* della 'scena nella scena' (i compagni che «violenti / si abbracciavano») ha funzione dinamica, mentre la prima inarcatura («era sereno / l'Ida») assolutizza l'aggettivo «sereno», primissima indicazione d'ambiente, mettendolo in forte contrasto con «inquieto» in fine di strofa.

I verbi sono tutti all'imperfetto, quell'imperfetto che si era prima definito strumento di mitopoiesi. Ma come funziona, nel nostro caso, tale strumento? Sebbene proprio l'imperfetto sia il tempo del racconto, avvertiamo l'insistenza su questo tempo quasi come innaturale. Un passato remoto segnerebbe l'accadere di un evento e scaricherebbe la tensione accumulata dal *continuum* degli imperfetti, ciò che non avviene nella narrazione che abbiamo sotto gli occhi. Occorre dunque soffermarsi su quest'uso esclusivo del tempo imperfetto, veicolo di una tensione vagamente ossessiva, e agente primo della innegabile atmosfera d'inquietudine del racconto. Si osserverà intanto che i verbi – e cioè gli imperfetti – oscillano tra la sfumatura epica, dovuta alle anastrofi, agli iperbati e a soluzioni morfologiche aulicizzanti («Sul volto del fanciullo ombre passavano», «Bianche in cielo correvano le nubi», «Fulminava dal cielo aquila fosca», «stringevasi»), e la più semplice forma non marcata del discorso quotidiano («era un giorno fra i giorni», «le capre brucavano in pace»). Anzi il racconto, avviato su questo registro (si veda la prima strofa, solo increspata in senso aulico dall'uso assoluto di «pastore adolescente»), si sposta lentamente sull'epico, facendo di questo livello 'in tensione' il più adatto a esprimere la straordinarietà dell'evento. Sono in fondo secoli di storia stilistica a permettere a Saba un uso così nuovo di quella tensione, proprio in quanto essa è collaudata, satura: pronta, paradossalmente pronta a ricevere nuova energia.

Se si guarda ai personaggi, anch'essi hanno uno statuto incerto fra l'epos e il racconto di stampo realistico. Ganimede, che per tutti i libri di mitologia è il coppiere degli dei, qui è semplicemente un

ragazzo, un «adolescente»: del suo futuro ufficio non si fa parola. Sente forse come una punizione l'ordine del «re suo padre», di badare al gregge mentre i suoi compagni giocano (ce lo mostra, nella seconda strofa, un'appena accennata focalizzazione interna); si perde in pensieri, sul suo viso corrono le ombre non si sa se del risentimento o delle nubi che attraversano il cielo. Lo circondano animali umili, del tutto a casa nel *Canzoniere*: le capre, il cane. Essi non contraddicono l'iconografia tradizionale, anzi le si sovrappongono: soprattutto nel cane che tende il muso al cielo – lo si vedrà meglio più avanti, ma basti l'esempio già fatto del *Ganimede* vaticano – Saba incontra un animale familiare(14).

In tale quadro assolutamente realistico e naturale, l'«aquila fosca» di Giove, piombata sul ragazzo, è l'evento soprannaturale, l'inaudito che crea contrasto e straniamento. Il meraviglioso del racconto irrompe con sensibile scarto stilistico (da «le capre» e «il cane» al più aulico «aquila fosca», senza articolo) e ha funzione tutt'altro che ornamentale. Vi si esprime l'evento nuovo e sorprendente, veramente un'improvvisa scossa per la vita del ragazzo: chiaramente, l'esperienza del primo rapporto sessuale con un uomo. Si addensa nell'espressione «già dell'azzurro» il senso di ciò che per sempre cambia una vita, che la rapisce in qualcosa di sconvolgente. È ciò che in *Ernesto Saba* chiamerà «l'irreparabile», quando il ragazzo, tremante di paura e di desiderio, ha il suo primo rapporto: «“Sono perduto”, pensò tra sé, in un lampo; ma senza nessun rammarico, nessun desiderio di tornare indietro»(15). Qui, nel *Ratto di Ganimede*, forme e modi di tensione stilistica che la tradizione offre come strumenti familiari e duttili sono piegati all'espressione di una tensione psichica ed emotiva affatto nuova. Ma trattenuta e come disperata: la 'favola antica' non ha lo scanzonato spirito del *verfluchter Kerl*, del 'dannato ragazzino' triestino. C'è un'angoscia nel *Ratto di Ganimede* che sarà ancora più netta in *Narciso al fonte*. E forse ha a che fare con essa il fatto che Saba, in questo momento, pensi meno a se stesso che al giovane amico in cui il «destino» di Ganimede, e di Narciso, vedeva realizzarsi con apprensione: a Federico.

Proprio un cenno al ruolo svolto da Federico nella nascita di questa poesia ci porta dietro le quinte della sua stesura, all'interessante discorso delle 'fonti'. In una lettera a Linuccia da Milano del 27 aprile 1946 Saba scrive:

Questi due ultimi giorni mi sono un poco 'divertito'. Federico ha trovato fra le sue vecchie carte, l'abbozzo di una poesia che gli avevo spedita da Trieste. Era proprio un abbozzo. Ma mi sono accorto che di quell'abbozzo si poteva cavare qualcosa; ne ho cavata infatti una delle mie poesie più 'belle'. L'immagine dell'ultimo verso è presa da un quadro non ricordo più se di Rembrandt o di Rubens, o forse di un altro, nel quale si vede Ganimede rapito dall'aquila che, dallo spavento provato, fa pipì in aria. Nessuno però sa dirmi il nome dell'autore, benché il quadro sia celebre.(16)

Da queste parole si può ricavare molto, e difatti la critica ha opportunamente dato loro il giusto rilievo(17). Saba si trova a Milano, ospite degli Almansi. Federico gli rimette fra le mani «l'abbozzo di una poesia» che aveva ricevuto quando Saba era ancora a Trieste. Sappiamo che Federico, tornato a Milano dopo la Resistenza, aveva rispolverato le «vecchie carte» portate nella casa di Milano da Albino, dove erano state custodite, durante la guerra, assieme ai quadri e ai libri della libreria antiquaria del padre. Così scrive all'amico Alfredo Segre il 19 marzo 1945: «ieri abbiamo fatto il primo (e spero per il momento ultimo) trasporto da Albino. [...] Ho ritrovato qualche mio libro, lettere di Umberto, lettere tue»(18). Il 3 marzo 1946 è invece Saba a scrivere a Lina di quelle carte, e in particolare delle sue lettere, accuratamente conservate dal ragazzo, «tutte numerate, in tante grandi buste»: «le vecchie lettere che scrivevo negli anni terribili a Federico». «Purtroppo», aggiunge, «parte di esse sono andate perdute nel trambusto; c'è ancora qualche speranza di trovarle ad Albino; ma poca»(19). A quando risale, però, l'«abbozzo» recuperato da Federico? Un dattiloscritto del *Ratto di Ganimede*, allegato a una lettera a Giacomo Debenedetti del 27 aprile 1946 (lo stesso giorno in cui viene spedita la lettera a Linuccia), specifica l'anno di quella prima stesura: «Trieste, 1940 – Milano, 1946»(20).

Importantissimo è dunque il ruolo di Federico: perché è chiaro che il giovane non deve essersi limitato a ricondurre l'amico su quella poesia lasciata a metà, ma è anzi molto probabile che abbia

partecipato, se non alla stesura, all'*inventio* dei particolari. Saba non è – non ha potuto essere – un esperto di letterature antiche(21). Federico, invece, ha appena sostenuto l'esame di maturità classica, nella sessione straordinaria per i partigiani del febbraio 1946(22). E ha studiato moltissimo, in compagnia dell'amico Alfredo Segre: «Io e Alfredo siamo diventati sgobboni, abbiamo sempre la testa china sui libri», scrive il primo agosto 1945 alla madre di Alfredo, Emilia; «Fa molto freddo ma noi stiamo sempre in cucina a studiare vicino alla stufa», scrive ancora qualche mese dopo alla signora Emilia(23). È il novembre o il dicembre del '45; il periodo in cui, nel frattempo, al *ménage* familiare di casa Almansi si è aggiunto Saba, che ha lasciato Roma per Milano. Ciò che Gianfranca Lavezzi rileva leggendo in parallelo, ritessendo i fili della vita e dell'opera di Saba e Federico in quest'epoca, sarà dunque lo sfondo necessario anche della nostra analisi. Le citazioni di versi di Federico nelle poesie di Saba, citazioni esplicite o occulte, sono la vena, più o meno in rilievo, di qualcosa di più profondo, del «sogno» di Saba di «vivere la poesia in modo immanente: Federico non solo fa parte della sua vita, ma anche della sua poesia, nella triplice veste di ispiratore, di protagonista e di poeta co-autore»(24).

Il riferimento al quadro «di Rembrandt o di Rubens» (il dubbio è ancora da sciogliere) aggiunge dunque «autentica sostanza visiva allo sguardo di Saba sull'antico» (Mazzoli), ed è «una ulteriore conferma a quanto egli fa dire più volte al suo Carimandrei, cioè che “Saba si è ispirato spesso alle arti rappresentative”»(25). Del resto, non sono rare nell'opera di Saba le poesie-ecfrasi, i versi che ridisegnano a parole immagini amiche, colte sulla superficie di un quadro o di un disegno: «Penso i tuoi due seduti / sopra la rossa panca di un giardino / pubblico» (*Tre poesie a Bolaffio*, III). E si dà anche il caso di un bronzo ellenistico ricordato per il suo felice realismo: *Ragazzo che prega*, di cui Saba parla in una lettera allo psicanalista Joachim Flescher del 14 marzo 1949: «una statua greca in bronzo», che «si vede riprodotta», scrive Saba, «in tutti i libri d'arte»(26). Proprio il realismo deve essere, già lo si accennava, il motore più pungente dell'interesse del poeta a certe opere: il realismo come dichiarazione schietta, senza infingimenti, di una verità: «in piedi e con le braccia alzate verso il cielo», «le palme [...] aperte», «si sente che quel ragazzo è felice di essere nato, di avere – sebbene non ci pensi – un bel pipì, un bel culetto»(27). L'interpretazione del finale del *Ratto*, col giovane Ganimede che «bagnava un'ultima volta la terra», sembra del resto chiara: il dettaglio iconografico, calato nel contesto della favola, si trasforma, e «da espressione della paura del bambino Ganimede nei confronti di una manifestazione aggressiva di potere e maestà diventa immagine segnatamente erotica»(28). Il bambino che «fa pipì in aria» nel quadro di Rubens o di Rembrandt diventa, nella poesia di Saba, un adolescente che prova il suo primo orgasmo: «Si tratta, in definitiva, e per quanto velata dalla cornice mitica e dall'ambiguità lessicale (“bagnava”), di un'immagine di rapimento estatico, del primo orgasmo omosessuale che fa capolino nella poesia italiana del Novecento»(29). La scena richiama alla lontana, ma sensibilmente, per il suo erotismo fermato in icona, una poesia di *Preludio e canzonette* (1922-23), *Chiaretta in villeggiatura*, in cui assistiamo a un altro 'ratto'. Un bacio, per la verità, tra Umberto e Chiaretta, di nascosto dalla più grande sorella di lei: «dietro a un muricciolo». Lei per un attimo era parsa «una ninfa antica», lui un «fauno» mancato: «io che fauno non sono, in pace stavo, / e d'intraviste beltà mi beavo». Tornati dalla breve passeggiata, i due scoprono una «gran compagnia» di persone sotto l'albero che prima li ospitava: tutti guardano in su, al cielo: «gli occhi in su eran volti. / Ira e dolore ben pareva in molti». La canzonetta così «volge» – commenta e trascrive a questo punto *Storia e cronistoria* – «alla favola o all'apologo»(30):

Dove ancor delle nubi il bianco velo  
scorger lasciava l'azzurro del cielo  
caldo pomeridiano;

un falco, ormai lontano,  
predata aveva una in sé troppo fida  
rondine. Noi n'udimmo ancor le strida.

L'immagine di questo finale riproduce, in forma di «favola o apologo», quel che il resto della poesia aveva raccontato in maniera garbatamente realistica – il bacio rubato –, e anzi fa intuire qualcosa di più. Ma è notevole che il Saba lettore di se stesso abbia isolato quest'ultima coppia di strofette legando loro il cartellino della «favola». Ancor più interessante è questa insistenza del vecchio poeta sulla forma emblematica, se notiamo che le sue osservazioni sulla canzonetta sono incorniciate da un commento a *Incisore*, subito prima («Saba incisore avrebbe fatto le stesse cose che fece Saba poeta»), e da un *excursus*, subito dopo, sulle qualità visive della sua poesia:

Tullio Mogno scrisse una volta a Saba che, per il suo clima pittorico, *Chiaretta in villeggiatura* gli aveva sempre ricordata *La Tempesta* del Giorgione [forse per questi versi: «Il cielo era coperto, il tuono in fondo / romoreggiante»]. Noi, perché qui un richiamo alla pittura sembra s'imponga, pensiamo invece alla pittura impressionistica francese, a Degas, a Cézanne, alle loro bagnanti e villeggianti. Comunque, l'arte di quest'«umile artigiano della poesia» è un'arte molto – nella sua fondamentale unità – composita, piena di riferimenti e di suggestioni, derivate non solo dalla lettura degli altri poeti.(31)

Doppia utilità, dunque, di questa pagina di *Storia e cronistoria*: scopre un legame fra *Il ratto di Ganimede* e una poesia precedente, in cui il motivo del rapace predatore è utilizzato in funzione di emblema erotico, in un paesaggio arcadico dal sapor d'antico – con tanto di fauno e ninfa –; e mostra chiara l'autocoscienza di Saba sulle componenti della sua poesia, sulle sue 'fonti', quasi in forma d'avvertimento al lettore: «riferimenti e suggestioni» derivano «non solo dalla lettura degli altri poeti», ma anche dalle arti figurative (e dalla musica, come chiariscono altri luoghi di *Storia e cronistoria*).

Ma chi è – ormai è il caso di chiedercelo – l'autore del quadro «celebre», e di che quadro si tratta? Negli occhi di Saba s'era impressa la curiosa scena di un Rembrandt. Il suo *Ratto di Ganimede* rappresenta il rapimento del giovane da parte dell'aquila in una forma assai originale: «un bambino rubicondo e grassottello – è l'appropriata descrizione di Baldoni – che esplode in una smorfia di paura al sentirsi ghermito e che, a causa di questa violenta emozione, si bagna»(32). La caratteristica del quadro di Rembrandt, una tela del 1635 conservata alla Gemäldegalerie di Dresda, sta proprio nel fatto che il bambino – un bambino e non un adolescente – esplode in uno schizzo di pipì mentre viene ghermito dall'aquila. È un dettaglio assolutamente realistico che per la poetica del pittore di Leida non è affatto in contraddizione con la scelta del tema classico: anzi, pare alludere, con sublime levità, alla trasformazione di Ganimede nella costellazione dell'Acquario(33).

Ora, è proprio un simile particolare a colpire l'immaginazione di Saba. Quella di Ganimede è una lunghissima tradizione iconografica. In pittura, si inseguono nel giro di pochi anni, fra il tardo Rinascimento e il Barocco, esperienze del tema che rimarranno celebri: il Ganimede di Michelangelo (1532, un disegno – oggi ne esiste solo una copia – ripreso nel Ganimede di Battista Franco nella *Battaglia di Montemurlo*, 1537); quello del Correggio (1531-32), con un Ganimede adolescente e il particolare del cane che abbaia; il primo Ganimede di Rubens (1611-12), un giovane uomo, adagiato sull'ala dell'aquila, che accetta una coppa d'oro da Ebe ereditandone il compito, mentre gli dei già banchettano sullo sfondo. Poi è la volta dell'eretico Ganimede di Rembrandt, seguito pochi anni dopo da una nuova tela di Rubens (1636-38), conservata al Prado: un Ganimede più giovane rispetto al primo, che, avvolto e avvinghiato dall'aquila, si dimena volgendo gli occhi al cielo; nel cielo un fulmine, chiaro segno di Giove. Quest'ultimo particolare ci fa anche riflettere sulla scelta del verbo utilizzato da Saba per descrivere la discesa dell'aquila: «Fulminava dal cielo aquila fosca». Potrebbe essere un caso, ma, se il fulmine è il più chiaro attributo di Giove, l'impiego di un verbo come 'fulminare' risulta quanto mai appropriato in associazione con l'aquila.

L'iconografia del Ganimede di Saba, come si vede, risponde a una logica che non si può ridurre a quella della semplice riscrittura d'una fonte letteraria, ma nemmeno a quella della pura *ekphrasis*. Particolari fondamentali convergono sul suo racconto da fonti distinte. Il particolare della pipì, che dà al finale della poesia quel tocco di aspro realismo attenuato dal velo classicheggiante (innegabile

proprio nel finale, ma con la funzione straniante che si è rilevata), si combina con altri particolari provenienti da altre fonti (il cane del quadro del Correggio). La stessa incertezza di Saba sulla paternità del quadro potrebbe essere segno del fatto che egli abbia visto, assai probabilmente su libri d'arte, più di un Ganimede, forse almeno, oltre a quello di Rembrandt, il secondo di Rubens, ugualmente drammatico (in entrambi, ma in realtà in tutti i quadri citati, l'aquila è «fosca», di un denso color bruno), e quello del Correggio, in cui il fanciullo è timidamente sorridente ma ai suoi piedi il cane fiuta col muso al cielo, esattamente come nel gruppo di Leocare da cui eravamo partiti. La questione si fa più complessa quando dalle arti figurative si risale alla letteratura, che a quelle ha dato, in parte, alimento.

Se Ganimede è citato sin da Omero come coppiere degli dei, rapito al padre Troo (*Il.*, X, 265-67; XX, 230-35), è in Virgilio che il mito prende le vesti di un brevissimo quadro di nettezza diremmo quasi fiamminga (*Aen.*, V, 249-55). Ovidio, che lo riprende nella rassegna degli amori di Giove, ci porterebbe un poco fuori strada perché concentra la sua rappresentazione, più che sul giovane, sulla metamorfosi del dio in aquila (*Met.*, X, 148-51); mentre è forse a Stazio che bisogna guardare per trovare un *pendant* della miniatura virgiliana. Il *topos* viene rielaborato da Saba con rinnovata e fedele attenzione al particolare. Poiché uno dei protagonisti di *Mediterranee* è Entello, il pugile che affronta la sua ultima sfida in occasione dei «fortunosi giochi di Enea», a Drepano, in Sicilia, è giocoforza rivolgersi innanzitutto al libro V dell'*Eneide*, dove uno dei premi messi in palio da Enea (per la gara delle navi) è proprio un manto ricamato nel quale campeggia la storia di Ganimede:

intextusque puer frondosa regius Ida  
 velocis iaculo cervos cursuque fatigat  
 acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida  
 sublimem pedibus rapuit Iovis armiger uncis;  
 longaevi palmas nequiquam ad sidera tendunt  
 custodes, saevitque canum latratus in auras.

Può darsi che Saba, che forse aveva accanto a sé Federico, leggesse, sia pure con qualche fatica, direttamente il latino. Ad ogni modo, è opportuno accostare all'originale la traduzione di Annibal Caro:

Nel mezzo entro al frondoso bosco Idèo  
 un real giovinetto era tessuto,  
 ch'anelo e fiero con un dardo in mano  
 seguiva per la foresta i cervi in caccia;  
 e poco indi lontano un'altra volta  
 era il medesimo da l'uccel di Giove  
 rapito in alto; e i suoi vecchi custodi  
 e i fidi cani lo miravan sotto,  
 quegli indarno le mani al cielo alzando,  
 e questi il muso, ed abbaiano a l'aura.

La riscrittura di Stazio (*Theb.*, I, 548-51), evidentemente emula del cammeo virgiliano, aggiunge il particolare dei compagni (*comites*, il seguito dei compagni di caccia), che si ritroverà, in Saba, nel senso di 'compagni di gioco'. È ancora un'ecfrasi, ma di una coppa d'oro:

hic Phrygius fulvis venator tollitur alis,  
 Gargara desidunt surgenti et Troia recedit,  
 stant maesti comites frustra que sonantia lassant  
 ora canes umbramque petunt et nubila latrant. (34)

Non è detto, però, che Saba avesse presente questo passo. Esso condensa tuttavia esemplarmente una serie di particolari che confermano e consolidano la rappresentazione virgiliana.

Anche Saba ambienta la scena, con esattezza, sul monte Ida. Ci dice che il fanciullo è figlio di re. Non tralascia il motivo del cane che abbaia al ragazzo rapito. Coglie, esattamente come Virgilio, l'istante in cui Ganimede è *già* rapito, «già dell'azzurro», ormai staccato da terra e dal mondo degli uomini: in Virgilio, infatti, «il fanciullo abbrancato dall'aquila è già *sublimis* (V, 255)», osserva Franco Bellandi; «così si spiega il perfetto *rapuit* di contro ai presenti *fatigat* (253) e *tendunt* / [...] *saevitque* (256-57)»(35). Ma alcuni scarti dal modello sono sensibili(36). Innanzitutto il Ganimede di Saba, si diceva, è «pastore», non *venator*. Non sono nominati i «vecchi custodi» del giovane, i *custodes* dell'*Eneide*. E i «compagni», non solo non sono il corteo del giovane cacciatore, ma sono i compagni di giochi dell'«adolescente», «che tutti delle stesse gare amanti, / per il bacio di un serto, violenti / si abbracciavano a un coro d'alte grida»; non solo; ma il poeta li fa lontani, quei compagni, desiderati nei sogni del ragazzo. Lontani i giovani, i «molti della stessa età», unico il cane, mentre sia in Virgilio sia in Stazio si parla di *canes*, al plurale, come è del resto naturale in una scena di caccia. Il nostro Ganimede è invece un pastore, e si trova solo con lo sparso gregge delle capre e col suo cane, che fiuta il pericolo e il presagio. Tali scelte mostrano che il racconto di Saba ad altro non punta che alla 'verità' del *topos*, al suo contenuto di verità esperienziale e psichica, condensato nella figura del ragazzo. Soprattutto, l'umano – il consorzio sociale – è fisicamente assente dal quadro. La natura soltanto, e non a caso proprio lei, sembra percepire quello che sta accadendo, e unicamente da lei – il cane, le greggi – Saba prende il 'commento' drammatico alla sua scena. Una coincidenza stilistica fra il *Ratto di Ganimede* e *Entello* (che si leggerà più avanti) è spia di un comune assetto di valori connotativi. Si confronti il verso del *Ratto di Ganimede*, «Bianche in cielo correvano le nubi», con questi di *Entello*: «Bianche si rincorrevano sull'onde / schiume che in alto mare eran Sirene». In entrambi i casi il dato naturalistico piega verso il mitico: solo, ciò che avviene in *Entello* in maniera esplicita si realizza nel *Ratto di Ganimede* per disseminazione di suggerimenti narrativi; ma è proprio questa solo accennata connotazione numinosa della natura a provocare il peculiare effetto di tensione del *Ganimede*.

Ma questo non sembra essere l'unico nesso con *Entello*. L'episodio del pugile, si sa, si legge nel libro V, lo stesso in cui si trova il breve passaggio su Ganimede. Ora, il libro, si diceva proprio con le parole di *Entello*, è quello in cui si narrano i «fortunosi giochi di Enea». Ebbene, le «alte grida» dei ragazzi rimpiante dal giovane Ganimede sono proprio quelle di antichi *ludi* classici, rappresentati da Saba con una forte carica erotica(37). Bisognerà pensare alla gara della corsa, a Eurialo e Niso, al gruppo dei giovani che, «quasi un nembo, / l'un da l'altro dispersi, insieme tutti» (notare in Saba l'enfasi sul collettivo: «tutti delle stesse gare amanti»), «volâr, mirando al fine» (V, 457-59). Li incitano le «grida» degli spettatori (V, 480). Il motivo è del resto ricorrente, e sottolinea tutto lo svolgimento dei giochi: alla partenza delle navi per la prima gara, «i gridi al cielo / n'andâr de' marinai» (e «il mar di schiuma / s'asperse intorno»: V, 204-5, versi che ricordano quelli di *Entello*); e anche quando Entello cade sotto i colpi di Darete (per poi riprendersi con più animo), il momento è sottolineato da un grido collettivo: «Le grida al ciel ne giro» (V, 647). Non saprei dire invece se l'«anelava ai compagni» di Saba sia un calco dell'*anhelanti similis* virgiliano, o dell'«anelo» di Caro, che si riferiscono a un Ganimede *venator* e che hanno valore dinamico, più che psicologico(38). Nella scena dei ragazzi in Saba, quadro nel quadro, sembra piuttosto di poter cogliere una versione più umorosa, quasi anticipatamente pasoliniana, della più castigata corsa con gli aquiloni di Pascoli: «Siamo usciti a schiera», raccontava Pascoli, per lanciare l'aquilone, ed «ecco pian piano / tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza», «s'inalza; e i piedi trepidi e l'anelo / petto del bimbo», ecc.; e poi ancora (si notino gli aggettivi sottolineati): «ecco *uno strillo alto*... – Chi strilla? // Sono le voci della camerata / mia: [...] A uno a uno *tutti* vi ravviso, / o miei *compagni!*». Anche quella di Pascoli era una gara, e dentro la struttura parenetica presenta quei tocchi di realismo che invitano a un confronto a distanza con i versi di Saba: «Meglio venirci ansante, roseo, molle / di sudor, come dopo una gioconda / corsa di gara per salire un colle!».

Ma il confronto con Pascoli, che svela in Saba un rilancio del realismo degli 'umori' fanciulleschi, ci porta anch'esso al nocciolo di questo *Ratto di Ganimede*: che si lascia indietro ogni spoglia classica quando non sia funzionale a quella rappresentazione di uno stato emotivo e fisiologico, e



quanto di vivo coglie nelle ‘fonti’, quanto di più essenzialmente ‘vero’, include e congloba nel suo nuovo e antico racconto. Simbolo di amore omosessuale, e di amore fra vecchio e giovane, Ganimede si spoglia qui di ogni tentazione classicista ed esprime nudamente, in figura, un complesso psichico-esperienziale. Ed è paradossale e insieme affascinante come Saba riesca a operare per via d’uno scarto fra contenuto psichico e veste formale del testo; per via, insomma, d’allegoria. La favola antica, narrata ancora una volta e proprio come tale, diventa il velo che protegge, e insieme mostra, «la verità che giace al fondo»: un segreto che si rivela per il diaframma trasparente della parola satura di letterarietà, e che in Saba non si separa mai dal sentimento fermo di una necessaria tutela – quasi di una *gelosia della forma* – nei confronti del ‘contenuto di vita’.

Tale contenuto vale per ogni uomo, ma è anche vero che il *Canzoniere* – e cioè l’opera poetica di Saba, *Canzoniere apocrifo* compreso – ha i solchi di una sua tutta interna narratività, sempre più accentuata man mano che l’edificio cresce su se stesso, svolgendo un filo per cui ogni nuovo lacerto di racconto ne illumina, a distanza, un altro precedente. È ancora da venire *Vecchio e giovane*, la poesia di *Epigrafe* che ferma quasi in emblema il rapporto Umberto-Federico. Ma quando Saba la comporrà, ecco che le parole che descrivono Ganimede un istante prima del ‘ratto’, «ai presagi insensibile, il pastore, / oblioso al suo compito, sognava», hanno anticipato uno dei passaggi più intensi di quella poesia: «Oblioso, insensibile, parvenza / d’angelo ancora». E l’inquietudine del cane («solo il cane qua e là vagava inquieto») si trasmetterà allo stesso sonno del fanciullo dalla «ingorda adolescenza»: «E subito / sprofondava in un sonno inquieto»(39). Allo stesso modo, ma in direzione opposta, un filo si tende indietro dal *Ratto di Ganimede* fino a *Per un fanciullo ammalato*, di *Ultime cose*, a dare un corpo biografico, e narrativo, anche ai «compagni» di cui si discorreva prima, sebbene la virtù allegorica della antica favola faccia sì che tra la superficie del testo di *Mediterranee* e quella di altre poesie sussista sempre uno stacco, un’area di vuoto. *Per un fanciullo ammalato* si ispira a un episodio reale della vita di Saba e Federico, lo stesso al fondo di *Vecchio e giovane*: il ragazzo è nel suo lettuccio, malato, e il poeta è andato a fargli visita: «dai tuoi compagni diviso, le rose / sulle guance affilate impallidivano»(40). Se poi volessimo risalire più indietro, anche solo seguendo le occorrenze della parola «compagni», che è assai frequente nel *Canzoniere* (come è facile immaginare), avremmo la conferma che in Federico Saba non fa che rivivere, anche, la propria infanzia. Nel *Congedo* dal *Piccolo Berto* si legge (ed è ancora un passo che potrebbe competere, al rilancio, con Pascoli):

Eri un bambino, io penso,  
non dagli altri dissimile; minore,  
in parte, ai molti tuoi compagni, larve  
oggi nei sogni, che intravedo ancora  
con te seduti in una stanza, e strane  
cose fra loro si dicono.

Ma con *Mediterranee* il mondo dell’infanzia si è, per così dire, alienato nell’esperienza dei due poli giovanili del vecchio poeta: la figlia Linuccia, le cui *Tre poesie* hanno i tratti espliciti della fiaba – allontanamento in una dimensione remota e andamento ritornellante – e il ‘figliastro’ Telemaco, *alias* Federico. La prima delle *Variazioni sulla rosa* evoca appunto la scena di «un giardino», che potrebbe essere anche «una favola»:

Per te piange un fanciullo in un giardino  
o forse in una favola. Punivi,  
rosa, inabili dita. E così vivi,  
un giorno ancora, sul tuo ceppo verde.

Altri asciuga le sue lacrime, e perde  
egli in breve l’incontro e la memoria.  
Oh, nemico per sempre alla tua gloria  
non lo scopra l’errore d’un mattino!

La rosa sembra – qui e nelle altre due *Variazioni* – simbolo insieme di amore e di poesia; e nell'ultima 'variazione' la si vede congiunta all'«usignolo», in un estremo simbolo del canto: un canto sbocciato in anni tardi ancora per virtù d'amore: «Ancora / canta a me l'usignolo ed una rosa / tra le spine è fiorita». Simbolo di poesia, l'usignolo è anche simbolo di Federico, che, non dobbiamo dimenticare, è un poeta, e un poeta nel quale Saba rivede il se stesso giovane(41). La prima delle *Variazioni* potrebbe anche alludere a quel mondo incantato che Federico stesso, nelle sue poesie, designa come «giardino», luogo di un'infanzia per lui rimasta immobile. E la 'variazione' parrebbe essere un piccolo apologo sullo scrittore ancora inesperto, immaturo, che si punge al fiore difficile dell'arte. Ci ricondurrebbe, insomma, alla futura *Per una favola nuova*: «Ma tu mi rendi il perduto, usignolo / che sul mio ramo ti posi, e la storia / narri per me dell'angelo che vive / due giorni e mezzo sulla terra». Questo giovane scrittore «scrive», dice Saba, con «mano inesperta»: «Accusi l'arte difficile e gelo / la parola all'immagine. Ed io penso / che sei più dei tuoi anni giovinetto; / che chi presto matura (è antico detto) / manca in breve al suo stelo».

Di quell'essere «più dei suoi anni giovinetto», Federico – che nel '46 aveva ventun anni – si faceva una colpa. È per questo che, a partire dalla giovanile *Olimpo* di *Poesie*, in cui s'impone il triplice tema del giardino, dell'infanzia e del sogno («In un giardino cercavo l'Olimpo. // In un giardino trovavo l'infanzia / del mondo, ed era la mia che sognava»), i successivi testi di Federico che tornano sul tema – soprattutto in *Attesa*, la raccolta rimasta inedita – avranno toni dolorosi, autoaccusatori: «Lontano eri dal limbo della vita / quando nel peccaminoso giardino / dell'infanzia / rose coglievi e i soavi profumi / della tua anima smarrita». Allora, il fanciullo non cercava nemmeno più di fare poesia di quegli aromi, di quelle estasi: «Parole / non chiedevi alla memoria perduta / nello splendore delle avventure, / né sognavi di dire in versi logori / la candida favola / delle tue rare meraviglie» (*Lontano eri dal limbo della vita...*)(42). *Attesa* avrebbe dovuto seguire l'unico volume di poesie pubblicato da Federico, *Poesie*, uscito per l'editore Fussi di Firenze nel 1948 con prefazione di Saba. Libro e prefazione erano pronti, in realtà, già dal 1946, la prefazione scritta addirittura nel gennaio di quell'anno(43). Le poesie che avrebbero composto il secondo libro di versi di Federico appartengono agli anni successivi alla raccolta dei testi per *Poesie*, e sono da circoscrivere al periodo 1946-50 (o poco più avanti).

È indispensabile, in proposito, tener conto della ricostruzione di Gianfranca Lavezzi(44). I due dattiloscritti di *Attesa* che si conoscono recano dediche (a Sergio Ferrero e Emilio Jona) che sottolineano il sentimento di Federico d'essere un giovane 'fuori tempo': «troppo ammalato di giovinezza (leggi stupidità)» e «"impossibile" bambino fuori tempo»(45). «Adolescente (fuori età)» si dipinge ancora in una lettera a Marguerite Caetani, «a cui sia stato distrutto [...] un mondo particolare»(46). Lavezzi descrive anche un dattiloscritto, intitolato *Narciso*, che conserva una fase intermedia di sistemazione delle poesie nuove. Fra le poesie di *Narciso* è già compresa *Lontano eri dal limbo della vita...* S'impone allora un problema di cronologia per risolvere il quale, tuttavia, non disponiamo degli elementi sufficienti. Possiamo cioè chiederci se non sia lo stesso Federico ad aver tratto ispirazione, per il binomio giardino-favola, dalla 'variazione' di Saba, che fu composta a Milano nel giugno 1946(47). Dobbiamo, ad ogni modo, ipotizzare uno scambio di pensieri, di impressioni, di frammenti poetici che va oltre ciò che si è fermato nei testi a noi pervenuti; e riconoscere che l'immagine originaria del giardino, utilizzata in questo senso, appartiene a quella *Olimpo* ammirata da Saba e commentata nella sua prefazione come «la poesia migliore di questo periodo [cioè delle poesie di *Adolescenza*, la prima parte della raccolta], e forse di tutto il libretto»: «poesia mitologica», eppure centrata su «un ricordo dell'infanzia, dell'infanzia appena trascorsa (il poeta la scrisse intorno ai 17 anni)»(48). Mitologia e stretta fedeltà all'intimo io del poeta: congiunte, coordinate: è naturale che Saba dedichi tanta attenzione a questa poesia, lui che aveva per le mani le sue *Mediterranee*, di cui nel gennaio 1946 aveva già composto il primo gruppetto, *Amai*, *Estesa* – poi *Ignuda* –, *Angelo*, *Mediterranea*, *Occhiazurra*, già riunite sotto il titolo complessivo di *Mediterranee*(49). Ma dobbiamo anche considerare, celato, l'alto tasso di consapevolezza culturale della stessa poesia di Federico: il «peccaminoso giardino / dell'infanzia»

della poesia di *Attesa*, se da un lato pare richiamarsi alla torbida esperienza pascoliana di *Digitale purpurea*, dall'altro sembra codificare la cognizione precisa che il giovane allievo di Saba certamente aveva del bambino come 'perverso polimorfo'; allo stesso modo, il rispecchiarsi dell'«infanzia» del singolo in quella «del mondo», in *Olimpo*, è certo un emblema preciso di quel legame fra ontogenesi e filogenesi che, inseguito già da Leopardi, attestato in *De Sanctis*, è *leitmotiv* delle ricerche positivistiche per tutto il secondo Ottocento e forma la base delle stesse riflessioni di Freud. Saba stesso lo nota nella prefazione: «Egli cercava – dice – l'Olimpo in un giardino, e vi trovava – con la sua – l'infanzia del mondo»(50). Interessantissimo poi il palinsesto che segue:

Vi trovava Venere bella e affettuosa «con Marte, il Dio dei miei giochi di guerra»: Diana cacciatrice e le sue ninfe «fanciulle adorne e schive»: rideva di Vulcano curvo zoppo «che favole diceva e lieti amori». È una poesia che potrebbe persino restare, con quel bellissimo finale; pieno, per chi abbia orecchio, di inconsci significati reconditi: «Parlavo con gli arbusti e con le rose, / e uccidevo formiche laboriose».(51)

Qui è il complesso di Edipo che Saba vede adombrato nell'ultimo distico (analogo attacco su quel verbo avrà *Epigrafe*: «Parlavo vivo a un popolo di morti»). Coglieva in ciò un'intenzione dello stesso Federico, chiara per chi consideri il resto della raccolta e l'alto tasso di psicanalisi che vi circola condensato in segni, in immagini, in 'situazioni': uccidere «formiche laboriose» è uccidere, eliminare da quell'idillio il padre, figura caratterizzata nella raccolta dall'attributo di una affaticata laboriosità («ritorni alla fatica», *Addio al padre*; «la sua stanca fatica nel lavoro», *Ho visto*, citata per intero da Saba appena prima di *Olimpo*); parlare «con gli arbusti e con le rose», in quel giardino magato, è amareggiare con la madre(52). Per Federico la poesia, il dire, la «favola», nasce (e dolorosamente si allontana) da quel luogo. «Ma non appoggiamo troppo, né su questa, né su altre poesie», concludeva Saba la sua analisi. E così, prudentemente, concluderemo anche noi sul *Ganimede*.

### 3. La seconda delle *Due antiche favole: Narciso al fonte*

Noi che ci addentriamo, in realtà, in un territorio ancora poco esplorato, fatto delle interferenze fra la poesia di Saba e quella di Federico; sebbene, gli studi che stiamo prendendo a guida, soprattutto i lavori di Gianfranca Lavezzi, offrano già moltissimi spunti. Si cercherà qui di portarci sulla seconda delle *Due antiche favole, Narciso al fonte*, passando per una ricostruzione di quel territorio di confine, a partire da quanto già osservato sul *Ratto di Ganimede*.

Indicata come *Narciso*, la poesia è inviata a Linuccia pochi giorni dopo l'altra 'antica favola'. Siamo al 5 maggio 1946, Saba è a Milano, ospite degli Almansi. In una lettera angosciata, amareggiata, in cui parla del premio del «Corriere Lombardo» prima promesso e poi negato, di un maldigerito accostamento fra sé e Cardarelli fatto da Giansiro Ferrata, delle proprie difficoltà economiche e dell'abbattimento che ne deriva, dell'impossibilità di tornare a Trieste, Saba apre uno squarcio proprio su quell'officina 'mediterranea', ambiente fuori del tempo presente, in cui nasce nonostante tutto la poesia:

Ti ho mandata una mia poesia *Il ratto di Ganimede*. Oggi te ne mando un'altra – pure molto 'mediterranea' – *Narciso*. A me piace assai, e sono, malgrado tutto, contento di averla scritta. Ti prego, se ti è possibile, di leggerla astraendoti dalla malinconia di questa mia lettera, così come hai letto, mesi fa, le cinque *Mediterranee*.(53)

E difatti anche *Narciso al fonte*, come già *Il ratto di Ganimede*, è una poesia fuori dal tempo, o meglio, una poesia che immobilizza, sin dall'inizio, un altro tempo:

Quando giunse Narciso al suo destino  
 – dai pastori deserto e dalle greggi  
 nell'ombra di un boschetto azzurro fonte –  
 subito si chinò sullo specchiante.

Oh, il bel volto adorabile!

Le frondi  
 importune scostò, cercò la bocca  
 che cercava la sua viva anelante.  
 Il bacio che gli rese era di gelo.  
 Sbigottì. Ritornò al suo cieco errore.

Perché caro agli dèi si mutò in fiore  
 bianco sulla sua tomba.

Poiché nascono l'una dopo l'altra, bisogna considerare le due poesie come gemelle. Speculari sono allora anche i loro due protagonisti, speculari potrebbero essere i mitologemi che essi incarnano e gli psicologemi che adombrano: vi potrebbe essere, insomma, in ottica freudiana, un legame stretto fra la 'figura' di Ganimede (cioè, in realtà, di Giove e Ganimede) e quella di Narciso.

Metricamente, l'avvio è pari a quello del *Ratto di Ganimede*: una quartina. Ma in luogo dell'imperfetto, apre la poesia un passato remoto molto puntuale: «Quando giunse Narciso al suo destino». Il nome dell'eroe stavolta è dichiarato, oltre che nel titolo, nel corpo della poesia, e subito: quasi che l'ineluttabilità del fatto fosse qui già sancita. Il narratore stavolta non crea *suspense*, ma organizza una sorta di anatomia dell'evento. Questo sta racchiuso nella strofe centrale (di cinque endecasillabi, con gradino: turbata, insomma, come già nel *Ganimede*); poi il distico finale suona come una sorta di epigrafe: zoppicante per via di quel settenario di chiusura preferito all'endecasillabo («bianco sulla sua tomba»), che però, in realtà, risponde a distanza, per l'avvenuta mutazione, proprio al verso che fermava la bellezza del volto davanti allo «specchiante»: «Oh, il bel volto adorabile!»: altro settenario, sdrucchiolo, sognante, isolato dentro l'endecasillabo per mezzo del gradino metrico. In tal modo, la scena dello specchiarsi di Narciso, del bacio, del folle consumarsi sulla superficie dell'acqua è perfettamente inclusa nei due versi gemelli, i due settenari. Ci si potrebbe chiedere se anche dietro questa poesia stia una fonte figurativa. Mario Geymonat pensa al Narciso di Caravaggio, conservato a Roma a Palazzo Barberini: «in *Narciso al fonte* l'occhio del poeta sembra rivolgersi piuttosto al quadro caravaggesco che al testo ovidiano»(54). «Sta di fatto» – aggiunge Mazzoli – «che il celebre modello letterario (*Met.*, III, 407-510) viene potentemente scorciato: undici versi contro più di cento, pur se nulla d'essenziale viene sottratto allo snodo della *fabula*»(55). Mazzoli prosegue notando che anche nel *Narciso al fonte*, come nel *Ratto*, «l'evento catastrofico, qui la metamorfosi in fiore, si risolve in un trapasso fulmineo», secondo una tecnica che non è quella ovidiana del descrivere *en ralenti* la mutazione, ma che fa pensare, piuttosto, alla «lezione virgiliana, mirante a conservare al mito l'aura insondabile del prodigio, la sua intatta enigmatica emblematicità». Come «evento catastrofico», tuttavia, dobbiamo immaginare più quel che avviene al centro, anche fisico, della poesia – l'istante del bacio – che non quanto viene registrato nel distico finale, il trasformarsi del ragazzo in fiore (il bianco narciso): che appare, invece, come una 'coda' narrativa, un epilogo, e mostra una sorta di ritorno di Narciso all'indistinto della natura – e della morte. È, insomma, un suo uscir di scena.

Ora, si può pensare che Saba si sia ispirato anche al quadro di Caravaggio. Non abbiamo, purtroppo, testimonianze in tal senso. Ma il quadro di Caravaggio ha la peculiarità di mostrare il giovane solo, di fronte allo specchio d'acqua, cancellando attorno a lui tutto quel paesaggio che invece la tradizione iconografica precedente – anche un bel Tintoretto, conservato sempre a Roma, alla galleria Colonna – s'era affannata a ricostruire minuziosamente, seguendo il racconto di Ovidio: in molti Narcisi si vede anche, sullo sfondo, la ninfa Eco che, innamorata e non ricambiata, vaga per i boschi. La lezione, veramente innovatrice, di Caravaggio sarà ripresa da Rubens, in cui il paesaggio

torna sì, ma come cornice drammatica, di fronde movimentate, grossi nuvoloni e un vento cattivo, che avvolge un Narciso in primo piano, di grandi proporzioni, incurante nel manto rosso scomposto (di Rubens si ha il bozzetto, a Rotterdam; la tela, eseguita da Jan Cossiers per la Torre de la Parada, è al Prado). Saba lo conosceva? Nemmeno in questo caso sapremmo dirlo.

Ciò che invece pare evidente è che, pur avendo scorciato potentemente il diffuso racconto di Ovidio (ha ragione Mazzoli), il poeta abbia qui addirittura quasi tradotto alcuni passaggi della fonte. La cosa ci sorprende, ma sta di fatto che si possa raggiungere perfino una maggiore perspicuità di lettura quando si tengano presenti, dietro la poesia, i versi di Ovidio. Rileggiamo allora la poesia di fianco al racconto ovidiano. Il «destino» di Narciso è rappresentato dal «fonte», dallo «specchiante»; come stabilisce, attraverso l'inciso, l'apposizione della prima quartina: «Quando giunse Narciso al suo destino / – dai pastori deserto e dalle greggi / nell'ombra di un boschetto azzurro fonte – / subito si chinò sullo specchiante». Questo «azzurro fonte» si trova, sottolineiamo, «dai pastori deserto e dalle greggi / nell'ombra di un boschetto». I versi condensano in lucido tocco d'Arcadia – non fosse la cupa premessa di quel «destino» dichiarato dal primo verso – quanto dice Ovidio in *Met.*, III, 407-12:

Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,  
quem neque pastores neque pastae monte capellae  
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris  
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;  
gramen erat circa, quod proximus umor alebat,  
silvaque sole locum passura tepescere nullo. (56)

La fonte è cristallina, non intorbidata dal fango (*inlimis*), le sue acque sono trasparenti: con molta semplicità, ma anche con vocabolo scelto, è per Saba un «azzurro fonte». Nulla turba lo specchio d'acqua, *neque pastores neque pastae monte capellae / [...] aliudve pecus*: il fonte è «dai pastori deserto e dalle greggi». Saba tace la ragione che porta Narciso a queste acque: il giovane vi giungeva spossato dalla caccia e dalla calura, *et studio venandi lassus et aestu* (III, 413)(57). Un *venator*, dunque, come già Ganimede in Virgilio. Ma, così come leggiamo l'esordio del *Narciso* di Saba, non pensiamo a un cacciatore: prevale il suggerimento semantico dei «pastori» e delle «greggi», parallelo a quello, nel *Ratto di Ganimede*, del «pastore adolescente», delle «capre» (anche nel passo ora letto di Ovidio, ma forse è una sovrapposizione non cercata, vi sono delle *capellae*), e delle «greggi». Se il soprattitolo fosse rimasto *Due pastori*, l'analogia sarebbe stata ancora più scoperta. Ma, se Ganimede era presentato come pastore, e pastore in ozio, non è questo il tratto che a Saba preme di sbalzare in Narciso. L'esordio della poesia è *in medias res*, pieno di movimento – l'opposto che nel *Ratto di Ganimede*. Sembra quasi che Narciso sia colto al culmine d'una fuga: ed egli di fatto sta fuggendo, fugge la ninfa Eco, fugge ogni altro giovane, ragazzo o ragazza, che s'impigli nelle reti del suo fascino. Il lungo racconto di Ovidio è qui presupposto, ma sul *mythos* Saba taglia con perfetta soluzione di regia. La parola «destino», unico lemma di carattere etico dentro un'intera strofa di forme e oggetti naturali, proietta subito sul quadro una luce livida, affannosa, riflessa dalla morsa dei verbi all'inizio e alla fine della quartina e dall'avverbio dinamico «subito»: «Quando giunse [...] subito si chinò». Il racconto di Ovidio è presupposto, il momento è fermato al suo apice, la tecnica è quasi cinematografica.

Ma si diceva che c'è anche aderenza ai singoli versi. Così, ancora, «nell'ombra di un boschetto» risponde, con fedeltà, al verso *silvaque sole locum passura tepescere nullo*: il bosco attorno alla fonte (la *silva*) fa ombra, non permette al sole di filtrare coi suoi raggi caldi. E le «frondi»: la fonte di Ovidio ha attorno a sé tutta un'erba rigogliosa: *gramen erat circa, quod proximus umor alebat*(58). A Saba interessa il gesto della mano, e quel verde si fa verticale: diventano «frondi» scostate, ultima cortina che separa Narciso dal suo specchio: dal suo «destino». Al ricercato participio sostantivato, «specchiante», corrisponde immediato il commento in focalizzazione interna, «Oh, il bel volto adorabile!»(59). È il volto che Narciso vede riflesso, e il cui fascino innesca l'azione: un gesto che porta l'occhio del lettore direttamente su quel viso:

Le frondi  
importune scostò, cercò la bocca  
che cercava la sua viva anelante.

Altro parallelo col *Ganimede*, «anelante», («Forse anelava ai compagni»), ma stavolta il verbo conserva intatto, assieme al senso figurato, quello concreto di respiro affannoso: si realizza l'immagine della bocca specchiata che cerca, avvicinandosi, la bocca reale. I versi sono di una sinuosità rara: «cercò la bocca / che cercava la sua viva anelante». C'è un poliptoto, un oggetto sottinteso (la seconda bocca, quella «sua» reale) sostituito da due aggettivi, «viva anelante», che saranno presto contraddetti: «Il bacio che gli rese era di gelo». Con grande sensibilità Mazzoli ha parlato di «‘dantesche’ risonanze»(60). Allude senz'altro a quel bacio di Paolo e Francesca gestito sulla ripetizione del verbo (al passato remoto) e sulla rima in *-ante*; e chissà che il contributo di sceneggiatura non sia da ricercare anche nel «Quando» iniziale e nel netto precipitare del racconto dopo il bacio, in versi lapidari (*Inf.*, V, 133-38):

Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso,

la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante.(61)

Il «bacio» reso dalla fonte è «di gelo», il contrario della vita che si addensa nella bocca «viva anelante» del giovane. La reazione è di attonito stupore: «Sbigottì». E forse anche qui Saba ha tenuto vicino il testo di Ovidio, sfrondando, sfrondando molto, ma anche impossessandosi di elementi essenziali: *Adstupet ipse* (III, 418). È la prima reazione di Narciso, e corrisponde a «Sbigottì», ma, ancor più da vicino, a «Ne stupì», che era la lezione della *princeps*(62). Ancora: *se cupit ipse imprudens, et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur* (III, 425-26): Ovidio abbonda in poliptoti a mimare il rispecchiamento(63). Quello di Narciso è proprio un «cieco errore», un errare non vedendo per troppo vedere; Ovidio stesso usa la parola *error*, legandola a doppio filo al motivo della vista ingannevole (III, 430-31):

Quod videat, nescit; sed quod videt, uritur illo,  
atque oculos idem, qui decipit, incitat error.(64)

Il verso di Saba: «Sbigottì [*var.* Ne stupì]. Ritornò al suo cieco errore», indica, dunque, la prima sorpresa di Narciso di fronte al «bacio [...] di gelo», e il suo persistere – proprio come nel racconto ovidiano, ma detto in maniera infinitamente più asciutta – nell'azione ossessiva di spasimare di fronte a se stesso. In Ovidio Narciso si avvicina all'acqua, cerca il bacio e il suo viso riflesso si avvicina per porgergli quel bacio (III, 451-52: *nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis, / hic totiens ad me resupino nititur ore*)(65). Insiste, si dispera, fino a intorbidare con le proprie lacrime l'acqua che specchia la sua immagine. Ovidio usa qui il verbo *rediit*, a indicare appunto l'insistenza del gesto, l'impossibilità di staccarsi dall'immagine: *Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem* (III, 474)(66). Saba salta a piè pari il lungo monologo di Narciso, l'estenuato dialogo con la propria immagine, la presa di coscienza, la morte per consunzione (parliamo di una sessantina di esametri); per isolare, dopo lo stacco strofico, l'epilogo:

Perché caro agli dèi si mutò in fiore  
bianco sulla sua tomba.

Le Naiadi e le Driadi piangono Narciso: ma quando ne vanno a cercare il corpo, dice Ovidio, in suo luogo trovano un fiore: *nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis* (III, 509-10)(67). Sembra più rispondente al senso delle metamorfosi ovidiane, e più coerente con la stessa logica del racconto di Saba, considerare la congiunzione «perché» come legata a «caro agli dèi», e non a «si mutò»: *poiché* è «caro agli dèi», Narciso ottiene – come tanti eroi ed eroine delle *Metamorfosi* – di esistere ancora, di perpetuarsi come oggetto naturale, come vivente nel mondo fenomenico della natura. Ma è per Saba, questa, una forma del morire, dell'immobilizzarsi a quel «cieco errore» (Saba, dal racconto di Ovidio, ha tagliato la sequenza della presa di coscienza: ma ad ogni modo anche in Ovidio Narciso, pur consapevole, non riesce a sottrarsi al fascino magnetico del proprio riflesso). L'immagine finale della poesia è, per così dire, la risultante estetica dell'«errore» (e del «destino») di Narciso, il suggello della sua impossibilità di fuga.

Vorremmo soffermarci però su quel «caro agli dèi»: se l'immagine del fiore è, in fin dei conti, un dato prevedibile, l'epilogo atteso del *mythos*, è nel nesso causale «perché caro agli dèi» che va ricercata la 'vera' informazione del distico. Tale informazione esprime straordinarietà, privilegio. Il destino di Narciso si allinea a quello dello stesso poeta di *Mediterranea*, che dice: «agli dèi le palme / supplice levo» (qui è una fulminea interferenza foscoliana), «non punirmi vogliano / di un'ultima vittoria che depreco / (ma il cuore, per dolcezza, regge appena)». Tale rapporto verticale con gli «dèi» altro non esprime che straordinarietà – e numinosità – dell'esperienza, quell'entrare della vita nella sfera di una autenticità concessa – inaspettatamente concessa – e sotto la minaccia di un altrettanto inatteso dissolversi. Altri fili legano *Narciso al fonte* al luminoso gruppetto delle cinque *Mediterranee* originarie: il tema del bacio, prima di tutto, congiunto a un trepidante, sensuale ghirigoro di natura acquatica: «Ignuda come un ruscelletto e bocca / a bocca, ogni tuo brivido addolciva / quel bacio che mi torna oggi al pensiero». È *Ignuda* (prima s'intitolava, e iniziava: *Estesa*), poesia che pare si riferisca, in realtà, non a una figura femminile ma a Federico(68). La seconda strofa attenua l'erotismo della prima, ma vi spiccano quel «fatto carne» al secondo verso, e quello straordinario verbo «acquiesce» che ha una sua specie di sottofondo semantico di liquidità come le insistenti rime in *-acque* e *-onde* in *A Zacinto* di Foscolo: «M'era in sogno, ma forse ero nel vero, / che in te parlasse, fatto carne, un angelo. / Un angelo del bene che acquiesce / per bontà, per eccesso in lui d'amore». Trasformato in amore narcissico, in *Narciso al fonte*, quel bacio non è più «brivido» («dolcezza», in *Mediterranea*; qui: «addolciva»), ma immobilizzante «gelo».

A *Ignuda* segue *Angelo*: «O tu che contro me vecchio nel fiore / dei tuoi anni ti levi». Sarà un cliché, questo del «fiore / dei tuoi anni», come tanti ce ne sono in *Mediterranee*; ma sono proprio i cliché (cioè la *tradizione*, anche nelle sue forme più deteriorate) a funzionare da conduttore della scintilla erotica: «bocca che ai baci dati e ricevuti / armonizzi parole». Del resto, non solo si tratta dello stesso «angelo» di *Ignuda*: ma tra l'ultimo verso di *Ignuda*, «per bontà, per eccesso in lui d'amore» e il primo di *Angelo*, «O tu che contro me vecchio nel fiore», si nasconde (sarà poi palese nell'ultimo verso, «Mio bel splendente amore!») la «rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo» predicata da *Amai*. Anche in *Angelo*, poi, si parla di «sacrilegio», un trepidante, «incauto» amare che, nel pericolo (della *hybris* e della perdita), occupa uno spazio quasi solido «fra me e Dio»: il divino è la dimensione dell'estasi. Infine, la quartina intitolata *Amore*:

Ti dico addio quando ti cerco Amore,  
come il mio tempo e questo grigio vuole.  
Oh, in te era l'ombra della terra e il sole,  
e il cuore d'un fanciullo senza cuore.

La quartina sembra anticipare in emblema motivi che saranno narrativizzati in entrambe le *Antiche favole*: le quali, se furono ricantate da Saba, se lo attrassero per il potere simbolico concentrato nei loro protagonisti, è perché l'alimento più sincero stava già nella «calda vita» vissuta dal poeta, nella «verità che giace al fondo», che sempre più prepotentemente urgeva di scoprirsi (e anche qui, in *Amore*, è attuato in pieno l'insegnamento di *Amai*, con le sue «trite parole» combinate in incantevoli

rime). Giove e Ganimede, il vecchio e il giovane, sono il poeta con il suo «tempo», col «grigio» dei suoi capelli (un verso e una situazione che fanno pensare ad Anacreonte), e il «fanciullo senza cuore», incostante, bizzoso, congiunzione di opposti («in te era l'ombra della terra e il sole»), amante di sé nella propria unicità e dimentico degli altri. Come Narciso, che in una *tenera forma* coltivava una *dura superbia* (III, 355: *sed fuit in tenera tam dura superbia forma*)(69). L'«Amore» appena toccato, sa il vecchio poeta, è già subito rinuncia: ma è questo che gli basta, questa dimensione attimale, *gratuita*, d'un bene inatteso. La dimensione verticale del divino è attinta, ed è perciò che «Amore», come il dio che è, ha in questa poesia la maiuscola.

Riprendiamo ora, per rendere più completa la rassegna degli agganci, vicini e lontani, col *Canzoniere*, un verso in particolare di *Narciso al fonte*. Presso l'«azzurro fonte», quando Narciso bacia la sua immagine specchiata, sente sulle labbra un freddo che è chiaramente, oltre che quello dell'acqua, il freddo della morte: «il bacio che gli rese era di gelo». Torneremo su questo bacio, sull'inquietante senso di morte che esso trasmette. Ma chi cerchi indietro nel *Canzoniere*, ne trova uno simile nel *Canto a tre voci*, la sesta delle 'fughe' in *Preludio e Fughe* (1928-29):

Folle amore, orgoglio d'ire,  
paradiso me non tocca.  
Se baciarmi sulla bocca  
fosse lecito a un mortale,

proverebbe un senso, quale  
della morte è forse il gelo:  
tanto azzurro è in me di cielo,  
tanto in me brucia l'amore.

A parlare è la terza delle voci, quella che, sotto il segno ricorrente dello specchio – meglio: dello specchiarsi, ma anche dello specchiare – è associata alla poesia, nella sua duplice, combinata funzione di un puro guardare in sé e di un accogliere, in sé, il mondo:

Io non so più dolce cosa  
di pensarmi. Il puro amore  
di cui ardo, dal mio cuore  
nasce, e tutto a lui ritorna.

Quando annotta e quando aggiorna  
io mi beo d'esser me stessa.  
È la cura mia indefessa  
adornarmi per me sola.

La mia voce in alto vola,  
scende al basso; il male e il bene  
tutto è puro quando viene  
all'azzurra mia pupilla,

come un'acqua che tranquilla,  
coi colori della sera,  
specchia i monti, la riviera,  
i viventi, ogni lor cosa.

Si raccoglie anche, in queste parole, l'alternativa estetica di Saba alla cosiddetta poesia pura e all'incipiente ermetismo, o, se si vuole, una versione bifronte della purezza lirica – cui Saba credeva senz'altro – che tutelasse, della poesia, anche la sua dimensione di comunicabilità e di comunione col mondo. Ma non è questo che preme qui rilevare(70). Piuttosto, sono i valori figurativi che ci interessano, nelle loro immediate valenze simboliche. La terza voce, si diceva, è associata alla



poesia; ne è una specie di – si perdoni l'ossimoro – aerea incarnazione. Materia di sogno, anche: «such stuff / as dreams are made on»:

Forse un'anima in un sogno  
così bella mi creava,  
con la mente al bene schiava,  
con l'azzurra mia pupilla,

come un'acqua che tranquilla  
tutto specchia e nulla offende.

Siamo insomma, già col *Canto a tre voci*, col suo significato metapoetico espresso per simboli (lo specchio, lo specchiare, il piacersi), nella regione del mito di Narciso: «è, in versione femminile, il Narciso» – dice Debenedetti – «la cui beatitudine è fatta di autocontemplazione»(71). Ma è un mito sperimentato in una veste ancora prepsicanalitica, e diluito in un libero mescolarsi di suggestioni: Narciso, ma anche la ninfa Eco sua comprimaria, che si dissolve in aria e suono (Eco che compare nell'ultima fuga, e che, come riecheggiamento, è uno dei principi regolatori delle *Fughe*); e, con Eco e Narciso, l'Ariel della *Tempesta*, le «voci dell'«isola di Prospero» (Varese)»: «forse non furono estranee», tali voci, alla «composizione» del canto, riconosce Saba stesso in *Storia e cronistoria*(72). Viene da pensare, tuttavia, anche alle presenze femminili del Paradiso terrestre, viste o sognate da Dante: a Matelda che danza leggera cogliendo «fior da fiore» e, ancor più, a Lia, la fanciulla «giovane e bella» che compare «in sogno» al poeta, quando è ormai sulla soglia dell'incantevole giardino. Raccoglie fiori e gli dice: «Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch' i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi allo specchio, qui m'adorno» (*Purg.*, XXVII, 100-3); «m'adorno», come dice la terza voce del *Canto*: «È la cura mia indefessa / adornarmi per me sola»; desiderosa, «vaga», ribadirà Lia, non di mirarsi gli occhi come la contemplativa Rachele, ma «dell'adornarmi con le mani» (*Purg.*, XXVII, 107)(73).

Si diceva di una veste prepsicanalitica. In realtà, siamo a un passo dall'inizio della cura col dottor Weiss, che incominciò nell'inverno del '29. Debenedetti forse sopravvaluta la – reale – «intuizione psicologica, empirica ma sottilissima», di cui era dotato Saba, quando si chiede se il *Canto* non rappresenti già, seppure in maniera embrionale, una sorta di personificazione, di materializzazione delle tre «tendenze», riconosciute dalla psicanalisi, «di introversione, di estroversione, di narcisismo»(74). Ma resta un fatto che, quando Saba commenta la *Sesta fuga* in *Storia e cronistoria*, egli identifichi i primi due tipi nelle prime due voci, e la terza nella poesia. Non, esplicitamente, nel narcisismo: la manovra di Saba-Carimandrei è più elaborata. Egli afferma di ritrovare «la prima radice della sua ispirazione» in una scena di vita domestica, osservata e «infinitamente trasformata» nella poesia, «inconsciamente»: una fanciulla «molto ancora 'narcisa'» che si specchia e ascolta le voci di due – apparentemente disinteressati – corteggiatori (la ragazza, si intuisce, è Linuccia)(75). E convalida l'interpretazione dei critici – fra cui Debenedetti – secondo i quali la terza voce, la voce della «narcisa», sarebbe «quella della poesia»: «che riflette ad un tempo se stessa ed il mondo esterno»(76). I due uomini sarebbero, invece, «nati sotto due costellazioni diverse: il più adulto – direbbe Jung – sotto quella dell'«estroversione», il minore sotto quella dell'«introversione» degli istinti»(77). Lasciando da parte la questione del riferimento a Jung (che Saba, qui corretto da Stara, scrive «Young»)(78), bisogna, per ora, registrare semplicemente questa traccia, in un testo coevo a *Narciso al fonte*, dei tre concetti di estroversione, introversione e narcisismo legati a quello di poesia o arte. La quale sta nel mezzo: originando dal narcisismo, essa forma, per anticipare un'espressione tipicamente psicanalitica che troveremo in Weiss – che parla di queste cose nei suoi *Elementi* – un «compromesso». Naturalmente, non ogni narcisista è un poeta: e ciò potrebbe spiegare anche quell'accortezza di Saba nel non identificare *tout court* la «poesia» con la «narcisa», mentre le due figure maschili, «patologiche» nei loro due estremismi, smanioso d'amor

sensuale l'uno, melanconico l'altro, sono trattate, nella loro veste psicanalitica, con un certo qual tocco di esibita (un po' arrangiata per quanto riguarda quello «Young») cognizione scientifica(79).

#### 4. Narcisi

L'esattezza di *Narciso al fonte* è sorprendente: l'esattezza con cui la poesia riprende il racconto ovidiano estraendone il simbolo essenziale in tutto il suo dinamismo narrativo, per pochi brevi tratti precisi. L'aderenza alla fonte scopre un modo di procedere raro per Saba. È legittimo allora chiedersi se la poesia non sia nata da una sorta di collaborazione con Federico, fresco della maturità appena conseguita nella sessione del febbraio 1946. Lo si è già visto per il *Il ratto di Ganimede*: la poesia, ritrovata da Federico in forma d'abbozzo fra le sue vecchie carte, viene ultimata nella casa di via Doria 7 a Milano, dove Saba divide la stanza con Federico. La stanza, e la libreria. Il 10 maggio 1946, cinque giorni dopo l'invio della lettera a Linuccia col *Narciso*, Saba scrive a Quarantotti Gambini: «In questi giorni, avendo trovato fra i libri di Federico quella copia di *Trincee* che tu gli hai regalato tanti anni fa, ho riletto il delizioso romanzetto»(80). E Sergio Ferrero, l'amico di Federico che conobbe Saba proprio in casa Almansi, ricorda che le stanze di quella casa «erano tappezzate di libri», e gli stessi corridoi, «tra scaffali alti sino al soffitto, lasciavano libero al passaggio ben poco spazio». Un «grande appartamento», dunque, pieno di libri, che Emanuele Almansi, libraio antiquario, usava anche come «ufficio» e «deposito»(81). Del resto, anche una poesia come *Entello*, una poesia, cioè, in cui l'*Eneide* entra per chiari segni riconoscibili, appartiene al gruppo delle *Mediterranee* 'milanesi'. Non era Federico il più naturale e immediato – e competente – interlocutore di Saba su queste cose, in questo momento? Scopriamo così una dimensione di accesso al classico che, anche se pur solo tentata dal vecchio poeta, ha i riflessi caldi del suo tramonto e quelli accesi della giovane voracità intellettuale dell'amico. Il 30 novembre 1945 un Saba «paralizzato dal terribile freddo di Milano» (lo stesso freddo che costringeva Federico e Alfredo a studiare «in cucina», «vicino alla stufa»), racconta a Linuccia:

Sentendo Federico tradurre ad alta voce l'*Agamennone* di Eschilo, avevo incominciato a tradurre in bellissimi versi tradizionali la divina tragedia. Ma il lavoro si è fermato ai primi venti versi, perché Federico – comandato a lavorare da suo padre e obbligato a studiare il resto della giornata – non ha tempo disponibile. Questo è il solo lavoro che – in questo periodo – farei volentieri.(82)

Sono versi «assai belli», scrive Saba(83): gli unici che abbia composto in quei grammi primi giorni di Milano, quando la nuova città che lo accoglie gli fa rimpiangere, pur nel calore della vita domestica dagli Almansi, il «sogno mediterraneo» vissuto a Roma. Ma la poesia comincia subito a rifluire, con *Amai*, *Ebbri canti*, *Raccontino*, *Epigramma*, e poi *Gratitudine*. Quest'ultima esce su «Tempo nuovo» del 16-23 febbraio 1946. Vi è racchiuso un quadretto di ciò che accade in casa Almansi nella Milano «più triste» di Roma, ma «forse più bella»: la Milano innevata, «umana città generosa» («generosa» sarà sostituito, a partire da una nuova stampa sull'«Unità» del 23 giugno 1946, con «dolorosa»):

Mi accoglie al caldo la cucina; un prossimo,  
ritrovato e perduto, gli occhi leva  
dai quaderni impossibili e la voce.  
Vede i candidi fiori; vede, un poco  
curva, la madre che sfaccenda. E dice,  
volta l'ilare faccia a lei: «Mamma,  
appena esci ti bacia la neve»;

ed il mio cuore quel bacio riceve.(84)

Il «prossimo», naturalmente, è Federico, che sta studiando per l'esame di maturità: «ritrovato» dopo gli anni della clandestinità, ma «perduto» forse perché non più quel malleabile ragazzino di un tempo, cera fra le dita del vecchio poeta, ma ritroso, più maturo, innamorato d'altre e d'altri, nella cerchia degli amici (Betty Foà, Alfredo Segre...) che vivono anche il momento storico con una più irrequieta adesione alla politica, mentre Saba partecipa alle sorti del Paese con l'aspro distacco di chi fa parte per se stesso, e soffre nella sua consumata esperienza. Il terreno d'incontro, per tutti, era il comunismo: un comunismo 'attivo' per i ragazzi ex partigiani, un comunismo disincantato e apolitico per Saba. È una dimensione, questa, che affiora in *Mediterranee* nelle *Tre poesie a Telemaco*, e che non si spegne nemmeno nelle poesie successive, da *Epigrafe* a *Quasi un racconto*. Ma seguirne le tracce ci porterebbe lontano. Meglio tornare alla «cucina» degli Almansi, in quel 1945-46, quando Saba ritrovava Federico calandolo ancora una volta nei panni del fanciullo, del bimbo che si meraviglia ai «fiori» di neve e lancia un poetico, ed edipico, bacio alla madre, subito rubato al volo dal poeta. Egli lo «riceve» perché la parola 'sublimata' in metafora, tipica della poesia («ti bacia la neve»), solo il poeta presente in quella stanza poteva intenderla appieno.

Troviamo un'eco del quadretto in una lettera del 1947 ad Alfredo Segre, dietro un velo di rimpianto: «Quando penso a quell'immediato dopoguerra nel quale tu e Federico [...] vi preparavate nella cucina della signora Onorina agli esami di maturità classica, e penso come tutto è oggi incredibilmente diverso, il cuore mi si stringe»(85). A leggere le poesie di Federico, a sollevare il velo della sua esperienza, si intuisce invero un'atmosfera assai più cupa. Già le lettere che egli scrive ad Alfredo tra la fine del '45 e l'inizio del '46, quando l'amico non è più suo ospite, hanno un tono diverso dalle scanzonate epistole dei due studenti alla signora Emilia. Ai primi di dicembre: «Solo non riesco più a studiare; sto lunghe ore con i libri aperti davanti, indifferente a quello che leggo e a quello che non leggo»(86). Poi, il 9 gennaio: «Neppure io riesco a studiare, abito tutto il pomeriggio nella cucina, ma mi perdo in continue fantasie e le pareti della camera diventano come lo schermo di un cinema»(87) La lettera del 24 gennaio, cui è allegata la poesia *Neve*, oscura e contraddice la scenetta disegnata da Saba: «qualche volta, mio piccolo ragazzo perso nei sogni egiziani, è ben difficile vivere. Forse la tristezza mi viene dal fatto che oggi è il compleanno di mia mamma».

Appartengono forse a questo periodo, o lo seguono di poco (in quanto entrati nella seconda raccolta), alcuni testi di *Attesa*: di notte, «nella clausura della tetra casa», «il figlio – chiuso il libro del dovere – / curvo sul corpo amato, / il cuore contro cuore, bocca a bocca», ascolta nel silenzio «l'angosciato richiamo» del pianto della madre (*Quando scendeva...*); «Costretto come scolaro bugiardo / al libro del dovere, il viso chino / sul duro legno della noia, sogno / le mie rare e perdute avventure / nel proibito castello del peccato» (*Costretto...*). Sembra che vi siano due Federico in questo momento e in questa casa: il Federico di Saba, il *puer aeternus*, che parla poesia («appena esci ti bacia la neve»: i «candidi fiori», i fiocchi che cadono oltre i vetri), e della cui visione, delle cui parole, il vecchio poeta si bea, affettuosamente penetrato nel regno del suo Edipo («Mamma») – e l'inquieto giovane uomo, impaziente nella sua maturità fremente, stretto nel rigore delle convenzioni domestiche, punto dal rimpianto dell'infanzia: «Ritroso, insofferente / dei miei simili», come inizia la poesia dopo *Costretto...*; insofferente anche dei genitori: la «mamma» di Saba è «la madre disperata» che veglia e piange «nel duro e vasto letto dell'insonnia» in *Quando scendeva...* Si riferisce a Betty Foà, la fidanzata partigiana, quel verso «cuore contro cuore, bocca a bocca»? Parla di una notte di amore clandestino dentro casa? O addirittura a Saba, che condivideva la stanza col ragazzo? Il «ritrovato e perduto» di Saba, come si diceva, parrebbe alludere – unica nota incrinata nel nitore della scenetta – a un Federico non appieno posseduto, prossimo ormai a involarsi, come «il giovane stornello in cui ponevo / qualche speranza d'avvenire, e il cuore / lasciava pegno a un'ochetta» (*Quasi una favola*, la prima delle *Tre poesie a Telemaco*, che in *Mediterranee* si leggono subito dopo *Gratitudine*). È difficile, forse impossibile, dipanare la matassa biografica, né è questo che qui preme fare. Ma è un dato certo l'assoluta disparità di tono fra le poesie di Saba e quelle di Federico, specialmente in questo periodo (per quel che una malcerta cronologia lascia ipotizzare). È certa ed evidente la disparità di tono, il segno diffuso di una frattura

che, se la poesia di Federico tende a esibire («E non crederti, / come t'hanno chiamato, occhi di cielo»), nella di poco più tarda *Cogli almeno un pensiero*, in risposta a *Vecchio e giovane*), Saba piuttosto preferisce dirottare sulla tastiera apparentemente disimpegnata del raccontino, apparentemente impersonale del mito classico. Dentro questo coacervo di tensioni, naturalmente, anche il momento di grazia ha il suo peso – anzi, tanto più: spicca.

Biograficamente, è appunto un momento di grazia quello descritto da Saba nella lettera a Linuccia, della traduzione di Eschilo ascoltata da Federico, dei «bellissimi versi tradizionali» che ne sarebbero nati. Non si sono conservati quei versi, ed è un peccato, anche perché non c'è modo, così, di accertarsi dell'entità dell'esperimento. Ma anche solo la testimonianza di una scrittura a palinsesto, su traduzione improvvisata di Federico, è un ottimo segnale di questo inedito modo di lavorare di Saba sui classici: inedito e, a quanto ci risulta, praticato in questa sola occasione. E così possiamo estendere anche a episodi come questo le parole di Sergio Parussa, riferite alle poesie degli anni che precedono la guerra: «ci rimandano l'immagine di un ambiente domestico in cui l'amicizia tra il vecchio e il giovane assume i caratteri di un'esperienza eccezionale e immateriale: il maestro viene paragonato a un dio, l'allievo a un "celeste scolaro"». L'ambiente era quello di Padova, dove allora viveva la famiglia Almansi, e dove Saba si recava spesso per concludere acquisti di libri dal padre di Federico, ma anche per trascorrere del tempo con il ragazzo. «Il loro rapporto», continua Parussa, si svolgeva «secondo un lessico che richiama le forme classiche della pedagogia socratica, in cui le possibili implicazioni erotiche vengono sublimare nell'iniziazione del giovane al linguaggio immateriale della poesia»(88). Senonché adesso – nel 1945-46 a Milano – i ruoli si sono, se non proprio invertiti, almeno, per certi versi, pareggiati: Federico non è più un «fanciullo», è un partigiano cui la guerra ha strappato gli anni decisivi della formazione. La sua è una specie di adolescenza prolungata e fuori tempo, e lui ne è consapevole. Ha ventun anni, e attende che sia pubblicato il suo primo libro di poesie. Fanciullezza e maturità si condensano in testi che racchiudono tutta l'ambiguità di un'infanzia raggelata, imbarazzata, e in cui il tema dell'amore socratico si mescola al sospetto – che sarà poi confermato, dopo *Poesie*, da *Attesa* – del blocco narcissico. Gianfranca Lavezzi cita, accanto ad *Amico* di Saba (del 1937, in *Ultime cose*: «Trovare, / quando la vita è al suo declino, il raggio / che primo la beò: un amico»), *Maestro* di Federico, sottolineando il fatto che inizialmente si intitolava anch'essa *Amico*:

Un dio, maestro, ti vedevo in terra.  
Buona voce punivi con amore.  
Insegnavi speranze e beni rari.  
Fioriva la mia fresca età alla tua,  
stanca al declino. E nella chiara estate  
a te venivo lungo il fiume, dove  
di tante cose mi parlavi ignote.

Ricordiamo *Angelo*, in cui si ripeterà anche nelle *Mediterranee* il motivo del fiore degli anni, del *flos aetatis*, con un più aspro, nervoso senso del contatto, per scelta del verbo e collocazione delle parole: «O tu che a me vecchio nel fiore / dei tuoi anni ti levi». Nello scambio *Amico-Maestro*, il motivo dell'età fiorente conosce questa prima formulazione nei modi del contrasto, quasi di una pianticella che metta fiori all'ombra dell'albero vecchio e stanco. Si ripete in eco, da una poesia all'altra, la sottolineatura del «declino», che Federico fissa in sintagma formulare: «quando la vita è al suo declino» di Saba diventa la «tua [età], / stanca al declino» nella poesia di Federico. E Saba la ruba per sé, quella formula, attribuendola al suo *Ulisse* di *Parole*: la prima lezione, «Ulisse allo sfiorire», diventa nel *Canzoniere* del 1945 «Ulisse al declino», e così viene citata in *Storia e cronistoria del Canzoniere*. «Ulisse al declino è probabilmente il poeta stesso», dice Carimandrei: «Nella figura dell'astuto greco egli si è più volte (non sappiamo se a torto a ragione; probabilmente più a torto che a ragione) 'eroicizzato'». E fra parentesi l'aggiunta: «Vedi anche quella che, fino ad oggi, è la sua ultima poesia: il componimento omonimo che chiude *Mediterranee*»(89). Del resto, lo si ricorderà, anche sulle soglie di *Mediterranee*, nella *Lettera all'Editore*, Saba presenta se stesso

come «un poeta al declino degli anni», fatto esperto però dalla stretta confidenza con quella «disciplina quanto mai esatta e precisa, lo scopritore della quale non fu un poeta»(90).

Ora, anche il personaggio di Ulisse ha la caratteristica di valicare spesso il confine fra il *Canzoniere* e la più oscura opera di Federico. Qui, nelle poesie del giovane, l'eroe incarna, con più scoperto dolore, la figura paterna: «mio padre mesto e sognatore / come Ulisse nel duro mare perso / d'una vita fuggita». Così *Ritroso...*, in *Attesa*. Ma prima ancora, leggendo le più antiche delle *Poesie*, quelle che vanno sotto il titolo di *Adolescenza*, viene il sospetto che, seppur non nominato, l'eroe sia il fantasma che sovrintende all'eterno rapporto fanciullo-maestro, qui in una declinazione moderna, avventurosa, quasi salgariana: «Una nave si muove non so a quale / meta; là un mozzo abbraccia il capitano, / mostra un uccello nel cielo lontano» (*Porto del sogno*). *Disegno antico*, che riprende a poca distanza questi motivi, incomincia: «Un mozzo a un porto si dirige lieto / nel veliero sull'alto mare aperto». Ma termina col verso: «Anche l'iddio paterno è tramontato». Bisognerebbe scavare di più fra queste poesie di Federico, in cui la figura del «padre» e quella del «maestro» si avvicinano, si combattono, si sovrappongono. Ma se ad esse non è estraneo il tema di Ulisse (come mostra anche quella spia dantesca: «ma misi me per l'alto mare aperto», *Inf.*, XXVI, 100), pure s'incontrano coincidenze d'immagini con le poesie di *Mediterranee* in cui lo sguardo è rivolto all'«Adriatico selvaggio», al «porto» che in fondo a quel mare si apre in *Mediterranea*, nelle *Tre poesie a Linuccia* e in *Ulisse*: «piccolo porto», «porta aperta ai sogni» (*Tre poesie*, 2), da cui le generazioni sono andate e venute, e da cui anche Saba, da mozzo, era partito per le sue prime perlustrazioni «lungo le coste dalmate» (*Ulisse*). Fra i sogni e la realtà, o in una realtà di sogno e ormai rimpiainta, da quel porto «navi / verso lontano partivano», racconta la seconda delle *Tre poesie a Linuccia*. Per Federico, naturalmente, si tratta di un porto tutto sognato: «Una nave si muove non so a quale / meta», si leggeva in *Porto del sogno*. Ma forse la Trieste di Saba, quando il poeta rilegge le poesie del ragazzo per scriverne la prefazione, si tinge anche dei colori di quel sogno, «azzurro» anch'esso («un vento / dirada la foschia, scopre l'azzurro»): «e già il porto diledgia nella sera / che scende; e la nave muove lontano» (sono ancora versi di *Porto del sogno*).

Un mozzo che abbraccia il suo capitano, un allievo che abbraccia il suo maestro; ma anche, un figlio di fronte a un padre, un Telemaco che cerca, e trova, il suo Ulisse – e viceversa. Ora, anche nel caso di *Maestro*, la poesia di Federico, il motivo dell'*eros paidikos* affonda nella biografia; e ci introduce al tema dei contenuti psicanalitici veicolati dalla relazione affettivo-educativa. Rileggiamo il finale: «E nella chiara estate / a te venivo lungo il fiume, dove / di tante cose mi parlavi ignote». È Saba stesso a far cenno all'episodio, nella prefazione a *Poesie*. Racconta di una «passeggiata lungo le amene rive del Bacchiglione», una sera a Padova, delle parole scambiate col ragazzo, di «questo» e d'«altri colloqui che, di tempo in tempo, lo seguirono», e di cui è traccia in *Maestro*(91). Semplice biografia? Se non proprio l'«eroicizzazione», almeno la «classicizzazione» è spesso, nelle poesie di Federico come in quelle di Saba, un veicolo semantico. Così, sovraimpresso all'episodio biografico della passeggiata lungo le rive del fiume, c'è forse un luogo della classicità a universalizzare, per così dire, il contenuto della scena. È forte infatti la tentazione di proiettare l'immagine fermata nei versi di Federico su una pagina celebre del *Fedro* di Platone, all'inizio del dialogo: Socrate incontra Fedro e i due passeggiano lungo le rive dell'Ilisso finché non incontrano un ampio platano, dove si fermano a ripararsi dalla calura estiva. Il luogo è fresco, sereno, accogliente: Socrate parla di *eros* come tramite alla bellezza e alla verità, motiva con *eros* lo stesso valore della relazione pedagogica fra allievo e maestro. Di cosa parlavano Saba e Federico? Fra le «tante cose di cui mi parlavi ignote», dovevano esserci anche quei principi di psicanalisi con i quali Saba, inevitabilmente, apriva gli occhi del ragazzo sul mondo. Col riserbo che caratterizza molti dei suoi cenni alla psicanalisi (non tutti: dipende dall'«occasione»), Saba lascia cadere nella prefazione alle *Poesie* un chiaro indizio sulla cultura del giovane poeta, quella cultura che egli stesso, il suo «buon maestro», aveva contribuito a formare(92). Il modo allusivo serve da un lato a mimare la cautela del vecchio che parla al fanciullo di cose difficili e inaudite, dall'altro a tutelare l'opera prima del giovane poeta da letture prevenutamente malevole: la nuova scienza faticava ad essere accettata dalla cultura italiana, e di lì a poco, in *Poesia, filosofia e psicanalisi*, Saba avrebbe

polemizzato proprio contro le resistenze di uno dei maggiori maestri del pensiero italiano, Benedetto Croce(93). Sulle «amene rive del Bacchiglione», dunque, avveniva uno dei più importanti dialoghi fra il poeta e il suo giovane amico. Il ragazzo gli aveva confidato che da grande avrebbe voluto fare il medico. E Saba: «Gli dissi, sulla medicina, alcune mie idee; gli parlai soprattutto degli stretti rapporti che corrono tra il fisico e il morale; e che un bravo medico non poteva non tener conto di questi rapporti; specialmente dopo le tante strane cose che, negli ultimi anni, si erano scoperte in proposito»(94). Così, la cornice di una natura semplice e serena, classicamente amena proprio come quella del dialogo platonico, fa da sfondo a rivelazioni nuove, di cose «strane» e «ignote». Le più recenti scoperte della ‘scienza nuova’ sono messe in scena in una ferma luce di antica *paideia*. Se ci spostiamo all’anno in cui i due si ritroveranno in casa Almansi a Milano, notiamo che la ribellione del Federico ventunenne a questo legame passa proprio per il rinnegamento di quei dialoghi, e della poesia che ne è nata. Da una lettera a Linuccia, del 7 giugno 1946: «Da qualche tempo (anche questo è storia naturale dell’uomo) egli è preso da un frenetico desiderio d’indipendenza. Ho cercato di fargli capire che non c’era nulla di male nel fatto che, quando aveva sedici anni, abbia seguite le orme di un maestro. [...] Adesso nega tutto, nega la psicologia, nega le sue prime poesie, ecc. ecc.»(95).

Quando si legge la poesia di Federico ci si accorge che i due temi conduttori, insistenti e mai abbandonati, della mitologia e della psicanalisi, s’intrecciano, si accavallano, si scambiano forme e significati. Saba, abbiamo visto, lo aveva osservato sin nella precoce *Olimpo*. Mitologemi non ricercati, ma scolastici in senso buono – ciò che sin nei primi anni ha formato la nostra cultura in letture brucianti, schiette – hanno nelle poesie di Federico tutto il fascino dell’immediatezza, di una classicità scoperta, non accarezzata con barbuto compiacimento: gli dei dell’Olimpo, la sirena (sempre in *Disegno antico*: «Appare la sirena incantatrice, / che un nome dice leggero, guizzante»), le Parche, Arianna, Ulisse (forse c’è anche Oreste, ma non nominato, in *Eros di Poesie*). Non è estraneo a questo approccio, e farà parte della sua dimensione di scoperta, il fatto che un tale sguardo sulla mitologia, letta per grandi simboli, con ammirato rispetto ma anche con una passione sincera di ricerca, appartenga alla psicanalisi e in primo luogo a Freud, e si ritrovi nei suoi scritti: uguale è l’atteggiamento di fronte ai grandi capolavori dell’arte e della letteratura.

Ora, tra i mitologemi della poesia di Federico si fa spazio, prepotentemente, ossessivamente, quello di Narciso: che è anche, chiaramente, uno psicologema. Dovuta al magistero di Saba, la consapevolezza psicanalitica del ragazzo è chiara nei suoi testi. Ma non solo la figura di Narciso domina nelle poesie; Saba stesso coglie in Federico i segni egemonizzanti del narcisismo. È solido dunque il ponte fra il nostro *Narciso al fonte* da un lato e, dall’altro, la figura biografica di Federico, e, come fra poco si vedrà, la sua stessa opera poetica. Basti in primo luogo una rassegna di passaggi epistolari, in cui, scendendo più o meno in profondità, parlando più o meno seriamente, Saba tocca il tasto del narcisismo del ragazzo. A Lina, quando per la prima volta le parla di Betty Foà, la giovane partigiana di cui Federico è innamorato, scrive (dicembre 1945): «è una ragazza molto narcisista (quasi quanto lui)»(96). Ancora, nelle lettere a Linuccia il ragazzo è protagonista di scenette in cui allo scoperto viene il «suo narcisismo offeso» (31 maggio 1946), il fatto che, «Narciso com’è», si adombri per un nonnulla (25 giugno)(97). Alcune sue reazioni, scrive Saba di nuovo a Lina, sono regolate da «puro narcisismo» (5 agosto 1946)(98). Una scorciatoia, la 157, mostra un giovanissimo Federico, scapestrato, geloso della sua bellezza, toccato nel vivo del suo – appunto – narcisismo da una battuta del vecchio amico. S’intitola *Federico e l’educazione*. Il ragazzo, sin da piccolo «un poco mascalzoncello» («“Niente – diceva (non però a suo padre) – mi piace più che far dispetti e scappar castighi”»), usciva, poco più cresciuto, la notte, anche «convalescente di una lunga e pericolosa malattia» (quella che conosciamo); e raccontava poi le sue avventure all’amico, a Saba. «Preoccupato per la sua salute», questi non commentava:

«Perché – mi disse – non mi rispondi? E perché non mi guardi?» . – «Non ti rispondo – dissi – e non ti guardo (e mi sforzavo di non tradire con la voce la mia nascosta tenerezza) perché ti si legge in viso lo stravizio. E perché (sapevo benissimo il tasto che toccavo) sei diventato brutto».(99)

C'è quasi da chiedersi se Saba e gli amici non riconoscessero, fisicamente, concretamente, in Federico una sorta d'incarnazione del Narciso dell'arte e della letteratura, del giovane bellissimo, da tutti amato – ragazzi e ragazze – ma sdegnoso d'amore, o quantomeno inquieto nei suoi rapporti amorosi. I dati biografici di cui disponiamo sembrerebbero confermarlo, se è vero che Federico, con i suoi occhi da adulto in un viso da bambino, chiari e intensi, col suo sorriso dolce e ironico, era un giovane dalla bellezza efebica, che non nascondeva «qualche compiacimento, di gesto e di parola»(100). «Coi celesti tutto diventa celeste», scrive Saba a Lina nel 1948, «e molte volte ho l'impressione che egli non sia, materialmente, un giovane, ma un angelo in forma umana venuto in terra a dare un ultimo conforto ai miei ultimi, per tutto il resto disperati, anni»(101).

Fra gli amici più stretti doveva esserci quasi una 'moda' all'identificazione in Narciso, che sembra anche una sorta di contrappeso alla spinta politica, di grande 'estroversione', che caratterizzava il gruppo. Ma forse realtà e sogno vanno interpretati dialetticamente: in una sognata comunità ideale i giovani si rifugiavano da una realtà insoddisfacente (anche in politica) come quella del dopoguerra. «Il sogno», scrive Federico all'amico Sergio Ferrero, e ricorda un po' il *Guido i' vorrei...* di Dante, «sarebbe di vivere in qualche luogo insieme a te, insieme ad altri amici e formare così una difesa contro la realtà esterna»(102). Questo mondo a metà fra il reale e l'ideale sembra abitato, si diceva, anche dalla figura di Narciso. Fra le poesie giovanili inedite di Sergio Ferrero, alcune delle quali il ragazzo aveva sottoposto al giudizio di Saba (nel 1947), ce n'è una (è anzi la prima del «fascioletto» di cui dà notizia Basilio Luoni) che s'intitola *Primo incontro di Narciso*(103). A seconda che il genitivo sia soggettivo o oggettivo (bisognerebbe conoscere il testo), il Narciso del titolo potrebbe essere lo stesso Ferrero o un altro giovane, molto probabilmente Federico. All'uno o all'altro (anche a Ferrero scrive una volta: «tu, come tutti i Narcisi di questo mondo»)(104) sembrerebbe alludere Saba quando nel 1949 parla di poesia e narcisismo a Joachim Flescher, e cita il caso di «un giovane, estremamente dotato per l'arte (molte volte addirittura ispirato), ma anche molto bello, e quindi molto amato», che «curava poco o punto le cose che scriveva». Ciò perché all'epoca della loro conoscenza, sostiene Saba, egli «non aveva nessun bisogno, per essere contento di sé, di specchiarsi in una bella pagina: gli bastavano gli specchi e quello che gli dicevano le ragazze». Soltanto «molto più tardi, quando i suoi capelli saranno diventati grigi e il suo volto sarà come un campo devastato» (sembra di risentire Anacreonte tradotto da Quasimodo: «Biancheggiano già le mie tempie», «devastati sono i denti»), il giovane «arriverà allo 'stile'». Realizzando, in tal modo, il caso inverso rispetto a un poeta come Leopardi, inverso ma uguale nella sostanza: «Non si pensa [...] fino a qual punto la concentrazione e la perfezione stilistica di Leopardi sieno dovuti alla sua infausta gobba. La sua poesia era diventata il solo specchio nel quale potesse contemplarsi senza offesa del suo narcisismo»(105). Testimonianze come questa ci danno conferma di quanto il tema di Narciso circolasse fra Saba e suoi giovani amici, e di quanto la figura mitologica, anche nella sua versione 'lessicalizzata' nella vita quotidiana, fosse comunque intrisa di psicanalisi. E non è, come stiamo vedendo, moda di un momento, non, almeno, per Saba.

Quando nel 1948 egli scrive a Lina del conforto trovato in un Federico ormai del tutto mitizzato, quasi sceso in terra «a miracol mostrare», sta facendo la spola fra Milano e Trieste, dove alla fine si stabilirà. Da Trieste scrive a Sereni: «Sono lieto che tu veda spesso Federico, e che ti sia ricreduto su alcune particolarità del suo carattere. Sapevo sempre che il suo 'narcisismo' (in quanto aveva di eccessivo) era in gran parte spettacolare (e di questo la colpa era forse mia, che mi divertivo – come sai – allo spettacolo, e glielo facevo anche capire) e, per il resto molto – forse anche troppo – contrito»(106). La lettera è datata 5 gennaio 1949. Siamo, osserva Lavezzi, a un passo dalle prime manifestazioni della schizofrenia di Federico, il cui stato di «abbattimento» psichico sarà riscontrato dallo stesso Saba in occasione di una visita del ragazzo a Trieste pochi mesi dopo, a giugno(107). Ciò che per Saba un tempo era motivo di un'assaporata grazia, è adesso anche ai suoi occhi prigione dolorosa: le più tarde poesie di Federico, in *Attesa*, serbano traccia di questa lotta del ragazzo contro se stesso.

All'epoca di *Narciso al fonte*, tuttavia, la deformazione dolorosa del mondo 'narcisistico' di Federico non si è ancora compiuta. Prevala la dimensione della grazia, seppur toccata da presagi di caduta che forse le poesie di Saba anticipano persino rispetto alla consapevolezza dello stesso protagonista. Ci spostiamo qui su un terreno parallelo a quello biografico, che ci permette di ricostruire lo sfondo di *Narciso al fonte* (e della complementare *Il ratto di Ganimede*) su coordinate di tipo culturale in fondo più oggettive rispetto alle congetture di carattere biografico. Bisogna allora tener conto del fatto che il narcisismo 'diagnosticato' da Saba in Federico è anche, più in generale, una componente – per Saba come certamente per Federico stesso – della personalità dei poeti: «Jeder Dichter ist ein Narziskus», ricorda Saba nel saggio del 1946 *Poesia, filosofia e psicanalisi*, citando a memoria, e imprecisamente, un aforisma di August Wilhelm Schlegel, e rivendicando, contro Croce, una sorta di autocoscienza prepsicanalitica degli stessi poeti(108). E di se stesso dirà, scrivendo a Joachim Flescher: «come sarei stato un poeta senza essere, al tempo stesso, un Narciso?»(109). Per sé, è ovvio, Saba si riservava il ruolo di poeta – storicamente, oltre che biograficamente – non più ingenuo, ma consapevole delle possibilità d'analisi aperte dalla nuova scienza. Capace di ragionare, pertanto, anche sul meccanismo inconscio che vivifica il suo 'dono': «La poesia, come tutte le arti, è impensabile senza che ci sia, in chi la esercita, una forte, una eccessivamente forte carica di narcisismo, carica che l'analisi tende, per quanto possibile, a diminuire, deviandola dal soggetto all'oggetto». Così, vivendo un doloroso paradosso, il poeta, «se è un vero poeta», non saprà rinunciare al suo male: «Un estremo di narcisismo ed una, anche relativa, salute psichica non possono coesistere»(110). Era quanto aveva sperimentato, e appreso, attraverso la sua stessa cura.

È chiaro, allora, che la «Musa» di *Mediterranee* non è più, soltanto e semplicemente, la Musa di Omero, pur rimanendo – è questo il bello del nuovo stile, è questo il fascino della raccolta – anche la Musa di Omero, la dea assaporata nella voce dei grandi classici, l'archetipo conservatosi intatto attraverso i millenni. La riflessione metapoetica, così venata di cognizione psicanalitica, tocca chiaramente anche la figura di Narciso, per la quale le pezze d'appoggio nella letteratura cara a Saba sono molte. Non solo c'era, accanto alla sua stessa esperienza d'analisi, la lettura di Freud, che parla di narcisismo in varie opere, fra cui il *Leonardo, Totem e tabù* e l'*Introduzione al narcisismo*, i primi due sicuramente letti da Saba; ma anche c'erano gli amati *Elementi di psicoanalisi* di Edoardo Weiss, in cui il tema era esteso a toccare sia il rapporto fra arte e narcisismo, sia la questione dell'educazione(111).

Leggiamo in primo luogo Weiss. Una sua pagina articola infatti chiaramente il collegamento fra arte, narcisismo ed educazione, quest'ultimo inteso nel senso della relazione allievo-maestro. Se da un lato «l'artista riesce a creare un compromesso tra i due principi» contrastanti che regolano la vita di ogni uomo, di «piacere» e di «realtà», «trasformando le sue fantasie nell'opera d'arte, immagine preziosa della realtà, che vale per lui quanto un'altra realtà», dall'altro l'educazione stessa, nel rapporto maestro-allievo, è analizzabile come guida verso il principio di realtà a patto di un investimento erotico: «L'educazione può venire definita come un incitamento ad emanciparsi dal principio del piacere, ed a sostituire gradualmente questo principio con quello della realtà. Per ottenere questo difficile risultato, l'educatore promette in premio all'educando il suo affetto»(112). Troviamo così annodati entrambi i motivi che stiamo inseguendo nella nostra lettura della coppia Ganimede-Narciso di Saba (dove Ganimede è segno di duplicità: Ganimede-Giove). La figura dell'adolescente bellissimo, etereo, desiderabile, del Ganimede-Narciso, è così moltiplicata in un nodo di configurazioni affettive e di 'situazioni' psichiche che sono esse, nella loro dinamica, il vero simbolo d'arte, di poesia; simbolo, anche, del rapporto erotico allievo-maestro, giovane-adulto (Ganimede-Giove) che conduce alla scoperta della realtà. Una scoperta, nel caso di Narciso, fallita, e del cui insuccesso il giovane è appunto l'emblema. Narciso è simbolo, così, non tanto, semplicemente, dell'arte, quanto del rischioso suo cammino.

Ma il nesso fra arte, narcisismo e *eros paidikos* si rinviene in un'altra opera a Saba assai cara. Nel *Leonardo*, che il Saba degli anni romani e milanesi aveva certamente assai presente, si trova la prima formulazione completa del concetto di narcisismo negli scritti freudiani(113). Ci preme



rileggerla perché essa è legata a doppio filo al tema dell'omoerotismo e del rapporto vecchio-giovane nella sua declinazione specifica di maestro e allievo.

Uno dei modi in cui il naturale amore del ragazzo verso la madre soggiace a rimozione, dice Freud, è quello per cui il giovane lo rimuove «ponendo sé stesso al suo posto, identificandosi con la madre e prendendo a modello la propria persona, a somiglianza della quale sceglie i suoi nuovi oggetti d'amore»:

È così diventato omosessuale; in verità è di nuovo scivolato nell'autoerotismo, giacché i ragazzi che egli, adolescente, ora ama non sono che sostituti e repliche della sua stessa persona infantile, da lui amata come sua madre lo amò bambino. Diciamo che egli trova i suoi oggetti d'amore sulla via del narcisismo, poiché la leggenda greca parla di un giovane, Narciso, cui nulla piaceva quanto la propria immagine riflessa e che venne trasformato nel bel fiore che porta questo nome.(114)

È forse di questa specie, o – meglio sarebbe dire – forse così doveva apparire a Saba, e forse allo stesso Federico, il rapporto di quest'ultimo con Alfredo, l'amico che abbiamo incontrato col ragazzo nella cucina della signora Onorina: il protagonista, con Federico, della scorciatoia *Federico e l'educazione* e di *Raccontino in Mediterraneo* («Erano cari amici quando rompere / tu li vedevi esterrefatto a calci»). Ma, se ciò non bastasse a far sì che nella descrizione di questo «tipo» di omosessualità (Freud è prudente: si tratta solo di uno dei possibili casi), Saba potesse riconoscere Federico, c'è anche da aggiungere che, negli sviluppi del «tipo», egli poteva anche identificare se stesso. Leonardo maturo, a quanto è dato sapere, ha lasciato «tracce» di una «tendenza sessuale» che, dice Freud, «indicano la direzione e consentono di annoverarlo tra gli omosessuali»:

È stato costantemente rilevato che egli prendeva per allievi soltanto ragazzi o adolescenti di sorprendente bellezza. Era benevolo e indulgente con loro, ne aveva cura e li assisteva personalmente quando erano malati, come una madre assiste i suoi bambini, come poteva averlo assistito la sua stessa madre.(115)

Sono situazioni, quelle descritte da Freud, in cui gli episodi del rapporto Saba-Federico che ci sono noti si rispecchiano sorprendentemente: si pensi alla scena del ragazzo malato, descritta nella prefazione alle *Poesie* e in *Per un fanciullo malato*. Quel che Freud afferma subito dopo potrebbe aver impensierito lo stesso Federico (perché dobbiamo immaginare che anche lui avesse presenti, almeno negli anni delle poesie più mature, queste pagine): Leonardo era sì il «maestro» di quei ragazzi, ma, «avendoli scelti per la loro bellezza e non per il loro talento, nessuno di essi [...] divenne un pittore di rilievo. Non riuscirono perlopiù ad affermare la loro autonomia rispetto al maestro e dopo la sua morte scomparvero, senza lasciare nella storia dell'arte una traccia ben definita»(116).

Leonardo teneva un diario. Qui Freud trova traccia d'uno di questi discepoli, in una carta che potrebbe essere stata scritta da Saba: «Jacomo venne a stare con meco il dì della Maddalena nel 1490, d'età anni 10». Una nota a margine aggiunge: «ladro bugiardo ostinato ghiotto»; e poi: «Il secondo dì li feci tagliare due camicie, uno paro di calze e un giubone, e quando mi posi i dinari a lato per pagare dette cose, lui mi rubò detti dinari dalla scarsella, e mai fu possibile farglielo confessare, ben ch'io n'avessi vera certezza». «Lire 4», annota quindi Leonardo a conclusione: il costo del misfatto(117). E così via con la registrazione minuziosa delle spese per il ragazzo. In questo «rapporto delle malefatte del piccolo» (notare l'affettuoso sorriso con cui Freud stesso commenta l'episodio) si rinviene uno di quei casi, totalmente inspiegabili per i biografi – o, secondo Freud, mal spiegati – in cui «attività insignificanti, anzi puerili», come la maniacale registrazione delle spese, rivelano la «rimozione» di «sentimenti intensi»: del funerale della madre ci resta un conto spese («Spese per la sotteratura di Caterina») che Freud non esita a individuare come la «manifestazione» più acuta, «deformata sino all'irricognoscibile, del cordoglio per la madre»(11). Una formazione di compromesso del «conflitto nevrotico» del pittore di fronte alla madre,

insomma, che «non consentì che nel diario le venisse innalzato un altro, più degno monumento»(119).

Accanto a queste pagine di Freud (e a quelle di Weiss sul narcisismo) acquistano peraltro maggior perspicuità le scorciatoie sulla poesia (ad esempio, la 96, la 136, la 137). In particolare la 137, quella intitolata ai «POETI (intendo particolarmente i poeti lirici)»: «o sono fanciulli che cantano le loro madri (Petrarca), o madri che cantano i loro fanciulli (ne avete letto un esempio alla SCORCIATOIA 96 [si riferisce a Sandro Penna]), o (quest'ultimo caso è meno frequente: Shakespeare nei suoi sonetti?) una cosa e l'altra». Non si esce da questo «cerchio incantato», e sta qui, per Saba, «*il nocciolo dell'ispirazione poetica*»(120). Interessante l'accento allo Shakespeare dei sonetti, perché parla anche per Saba: il quale poteva ben considerare se stesso – come poeta, e nella fase matura, cioè psicanaliticamente consapevole e sovradeterminata, della sua opera – in entrambi i ruoli, di fanciullo che, nella donna, canta la propria madre, e di madre che, nel fanciullo, canta il se stesso fanciullo. La scorciatoia su Petrarca contiene una formulazione pienamente riconducibile al concetto – e perfino al lessico – freudiano dell'amore così come emerge dal *Leonardo*. Laura, dice Saba, è, per Petrarca, «sua madre», cioè «*la donna che non si può avere*»; e, nel *Canzoniere*, «si comporta in tutto e per tutto come una tenera madre col suo amato, e un po' indiscreto, bambino»:

La figura di Laura assorbì tutta la tenerezza del poeta. La sua sensualità egli la rivolse ad altro (ebbe – si racconta – non infecondi amori ancillari); a donne che, per la diversità delle origini, non potevano richiamare al suo inconscio, sempre vivo e vigile, la presenza – ben altrimenti diletta! – della madre. Ma l'amore, l'amore vero, l'amore intero, vuole una cosa e l'altra; vuole la fusione perfetta della sensualità e della tenerezza: anche per questo è raro.(121)

«Sensualità», «tenerezza»: sono parole di Freud, ricorrenti nel *Leonardo* (*sensualité, tendresse* nella traduzione di Marie Bonaparte). E se Freud insiste, nella ricostruzione della storia psichica di Leonardo, sulla «eccessiva tenerezza della madre» che ne determinò il carattere(122), è poi nella descrizione della *Gioconda* – fusione della donna sensuale e della tenera madre – che i due estremi si trovano congiunti: «il riserbo e la seduzione, la tenerezza colma di dedizione e la sensualità esigente»(123). Di fronte alla *Gioconda*, con quel sorriso che contiene un «duplice significato, la promessa di un'illimitata tenerezza al pari di un sinistro presagio», e in cui si cela per Leonardo il più antico ricordo infantile della madre, Freud conclude: «la tenerezza della madre divenne per lui una fatalità, determinò il suo destino e le rinunce che lo aspettavano»(124). È da notare che la stessa parola appartiene al lessico del Saba amoroso di fronte al piccolo Federico, come li abbiamo incontrati nella scorciatoia *Federico e l'educazione*: «mi sforzavo di non tradire con la voce la mia nascosta tenerezza». E che il concetto stesso di fatalità e destino («lui fut *fatale*, scella son *destin*»), in questo senso, è applicato da Saba a se stesso nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*, quando, per risalire alle «ragioni della sua contrastata fortuna», cioè per risalire alle «qualità» e ai «difetti» della sua poesia, avverte di doversi rifare a «due fatalità (che sono probabilmente una sola)»: «quella interna», «la natura cioè del poeta», e «quella esterna», ossia l'«ambiente dal quale egli prese le mosse e nel quale agì»(125). Questa doppia prospettiva nell'analisi della storia psichica dell'artista e del prodotto della sua attività è applicata anche da Freud a Leonardo, con interessanti considerazioni – che vedremo più avanti – sul carattere 'necessario' di tale «destino» (*Schicksal, destin*).

Nelle pagine del *Leonardo* sono dunque fissate le ragioni del nesso profondo che lega, in un unico grande complesso simbolico, le figure di Ganimede – più precisamente, insistiamo: della coppia Giove-Ganimede – e di Narciso. Non sarà un caso che Saba, riferendosi alle *Tre poesie a Telemaco*, parli di Federico come del suo «modello». A Lina, il 24 giugno 1946, racconta, come «un piccolo episodio allegro», che Federico aveva reclamato una percentuale del compenso per le *Tre poesie*, pubblicate su «Comunità»: «Appoggiato da sua madre, che gli dava ragione, sosteneva che una parte almeno dell'importo inviatomi da Linuccia era suo». «Gli ho offerto duemila lire», racconta Saba, «dicendogli che nessun pittore paga di più un modello». Contrattato un po' col «buon ragazzo», che ne chiedeva invece «solo 500», si arriva alla cifra di mille lire(126). Mille lire che

serviranno a Federico per fare acquisti per la madre e per lo stesso Saba, che ricevette non si capisce bene se «alcuni toscani», come scrive nella citata lettera a Lina, o «un bellissimo paio di pantofole», come ricorderà in un'altra lettera alla moglie di una quindicina di giorni dopo (12 luglio 1946): e ancora una volta, parlando dell'episodio, Saba usa la metafora del «modello»: «Ti ricordi quelle 1000 lire che avevo regalato a Federico per... avermi fatto da modello a *Telemaco?*»(127). L'immagine del pittore di fronte ai suoi modelli, già impiegata in senso proprio – ma comunque nel contesto di una riflessione metapoetica – in *Introduzione a Favole e Apologhi* (tra le 'disperse' del 1928), acquista ora, nella relazione con Federico, un penetrante potere metaforico. Tale potere si esprimerà in tutto il suo rilievo di complesso simbolico, che rivela e insieme scherma, in *Uccelli e Quasi un racconto*: dove è vero che i «modelli» sono gli amabili uccellini (passeri e canarini soprattutto); ma è anche vero che, attraverso espliciti riferimenti a Leonardo lasciati cadere con apparente indifferenza fra le poesie e le note, si adombra, attraverso la metafora, il nucleo psichico-relazionale dell'amore vecchio-giovane, pittore-modello, poeta-allievo, ripetuto in tutte le varianti del caso(128).

Ancora: abbiamo visto che la gustosa scorciatoia *Federico e l'educazione* si sofferma sullo «scappar castighi» di Federico bambino (quel «ragazzetto selvatico» di cui parla anche la *Prefazione alle Poesie*)(129). Lo fa, aggiungiamo ora, con la stessa divertita affettuosità con cui Freud riportava le «malefatte» del piccolo Giacomo registrate, spesa per spesa, da Leonardo. Era, quello, un Leonardo che, nel suo misterioso genio, Freud era stato capace di ricondurre con tanta «bontà» e «comprensione umana» («una bontà assoluta fatta di una comprensione assoluta») alla sua dimensione di uomo fra gli uomini, da portare il suo lettore (è Saba che si sta confidando in *Freud visto da Ludwig*) fino alle lacrime, fino a un pianto «d'ammirazione»(130). Le pagine sul narcisismo di Leonardo, come quelle sulla vecchia madre rivista nel sorriso di altre donne, erano a Saba perfettamente presenti, se scrive, sempre parlando di Leonardo: «l'enigmatico sorriso della Gioconda era quello (inconsiamente rifierito sotto il suo pennello) di sua madre contadina», e «i suoi discepoli in tenera età, erano (sempre per il suo inconscio) proiezioni della sua prima infanzia remota».

Possiamo tornare ora al tema del bacio «di gelo», del quale abbiamo rilevato tutto il carattere di inquietante sorpresa. Possiamo ora essere più espliciti, facendo riferimento agli scritti di Freud. In termini freudiani, il *Narciso al fonte* ci pone di fronte a un'esperienza che si potrebbe descrivere come di *Unheimliches*, di 'perturbante': cercando l'amore, il personaggio riceve un bacio di morte, di sterilità, che pure lo affatura in un «errore» perpetuo. Il saggio di Freud *Das Unheimliche* (1919), in effetti, chiama in causa proprio il narcisismo quando discute del concetto di «sospia», studiato, anche nella sua variante di «immagine riprodotta dallo specchio», da Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1914). «Queste rappresentazioni», scrive Freud, «sono sorte sul terreno dell'amore illimitato per sé stessi, del narcisismo primario che domina la vita psichica sia del bambino che dell'uomo primitivo, e col superamento di questa fase muta il segno premesso al sospia, da assicurazione di sopravvivenza diventa un perturbante precursore di morte»(131).

Difficile dire se Saba conoscesse il breve saggio, oggi celeberrimo. Esso è incluso però nella raccolta degli *Essais de psychanalyse appliquée* tradotti da Marie Bonaparte e Édouard Marty per Gallimard (1933), la stessa nella quale Saba lesse il saggio sui «tre scrigni» dedicato al *Mercante di Venezia* e al *Re Lear* di Shakespeare: saggio che troviamo citato, col titolo francese *Les trois coffrets*, nella scorciatoia 81(132). Ciò di cui più bisogna tener conto, però, non sono le letture singolarmente prese, ma l'esperienza psicanalitica complessiva di Saba: l'analisi con Weiss, e la rete di letture e riflessioni che negli anni s'è intessuta attorno e oltre quell'esperienza. Si può ricorrere ancora agli *Elementi di psicoanalisi*, che sono una sorta di crocevia fra le letture e il vivo rapporto con la scienza del medico triestino. Il libro, peraltro, come è noto, lascia il segno nelle *Scorciatoie*, dunque a ridosso di *Mediterranee*. Ora, il «narcisismo primario» è descritto da Weiss come uno stato originario «che si manifesta nella gioia di vivere, senza che il soggetto incontri ancora se stesso»(133). Proprio dei popoli primitivi, dell'infanzia dell'umanità, il narcisismo primario è anche lo stato che caratterizza la prima infanzia dell'uomo. Basta poco ad avvolgere tale

definizione delle suggestioni di un'edenica condizione d'infanzia o di prima giovinezza, che precede la scoperta del sé. Spostandosi dallo psicologema al mitologema, *drammatizzando* cioè il concetto e facendone racconto (ciò che Saba fa nel suo *Narciso al fonte*), potremmo dire che a questa idea di narcisismo primario corrisponde il segmento mitico di un Narciso che vive ancora in uno stato di grazia incosciente, che non ha ancora incontrato la propria immagine nello specchio; mentre l'incontro con lo specchio, il bacio «di gelo», è l'esperienza del perturbante, quell'esperienza per cui il narcisismo muta di segno e la conoscenza come amore di sé si converte in conoscenza della morte. Siamo in una zona del pensiero freudiano ben investigata da Weiss, che nell'ultima parte dei suoi *Elementi* espone le idee del saggio *Jenseits des Lustprinzips* sulla duplice spinta che regolerebbe l'esistenza dell'uomo e della stessa natura organica: gli «istinti della vita» (ciò che Freud chiama «Eros») e gli «istinti della morte», i quali formano nell'uomo un «impasto», un amalgama che si ritrova, naturalmente, in tutte le configurazioni della psiche: anche nel narcisismo(134).

È questo un retroterra del bacio di Narciso su cui, tuttavia, non vorremmo insistere troppo, per non sovraccaricare di valori semantici di tipo speculativo un testo che è, e rimane, un racconto, un *mythos*. Fra mitologema e psicologema c'è un rapporto sfumato, e le poesie che stiamo analizzando non possono in alcun modo ridursi alla messa in versi di concetti psicanalitici. Il motore primo della genesi di queste poesie, invece, sembra proprio l'*immagine*, con la sua potenza evocativa e polisemica: solo *a posteriori* è possibile rintracciare, fra i vari anelli di significato che si espandono da quell'immagine, la linea del cerchio psicanalitico. Ma la psicanalisi, come stiamo vedendo, è un elemento irrinunciabile nell'atmosfera poetica di Saba, sia che s'intenda parlare della poesia come fatto estetico, sia che se ne ricerchino le suggestioni significatrici sul terreno biografico. E il mondo poetico e biografico di Saba include strettamente, in questi anni, anche il mondo di Federico. È tempo, quindi, di affacciarsi su quest'ultimo.

Federico, scrive Saba al giovane e comune amico Sergio Ferrero nell'agosto del '47, «è cosciente di alcune verità psicologiche che per te rappresentano ancora il mondo nuovo»(135). I dialoghi su questi temi, abbiamo visto, erano incominciati prestissimo, sulle rive del Bacchiglione, quando il ragazzino undicenne aveva sentito parlare per la prima volta il suo 'maestro' delle «strane» cose e «ignote» riguardanti la medicina del suo secolo, scopritrice degli «stretti rapporti che corrono tra il fisico e il morale».

Le stesse pagine di Freud note a Saba, quelle del *Leonardo* soprattutto, potevano parlare a Federico con accenti simili, risvegliando analoghe risonanze, ma come solo un giovane all'inizio del proprio cammino nella vita poteva interpretarle: cioè con sgomento, con angoscia, come una rivelazione pericolosa e bruciante. Quelle pagine denunciavano come narcisismo amori solo apparenti, ricerche che nell'*altro* finivano per trovare, sempre e comunque, il *se stesso*, sempre riproducendo lo schema di quella «sua prima infanzia remota»: così inteso e vissuto, il narcisismo era una colpa, una chiusura al mondo. Le poesie di *Attesa*, che in una prima redazione doveva intitolarsi proprio *Narciso* (come il primo dei testi della raccolta), mostrano l'insorgenza del simbolo in toni sempre più aspramente autoaccusatori. Gianfranca Lavezzi, cui va il merito di aver illuminato il retroscena di *Attesa* nella sua forma più antica, quella della proto-raccolta *Narciso*, giustamente conclude: «I numerosi fili – biografici e letterari – che legano il vecchio poeta e il giovane poeta riconducono al mito di Narciso, non a caso eponimo sia di una poesia e di una proto-raccolta di Federico [...], sia di una poesia sabiana, *Narciso al fonte*»(136). Ma il Narciso di Saba è come osservato a distanza: è un Narciso in terza persona, un Narciso narrato. La forma cristallina di *Narciso al fonte* contiene e trattiene il turbamento della scoperta, di quel bacio di gelo, lasciandone trapelare la materia emotiva per brividi, per lampi: lessico scelto, quasi arcadico, e frantumazione sintattico-versale: le scariche emotive sono generate dal contrasto fra questi due piani del discorso.

Nella poesia di Federico, invece, è lui, Narciso, a parlare. Il Narciso di Federico è un Narciso in prima persona. Il 'mito biografico' non si cela come in Saba dietro il simbolo, per occhieggiare impendibile fra le venature del disegno, ma *cerca* il simbolo per rivelarsi, per darsi forma. Per darsi voce, diremmo. *Narciso*, la poesia d'apertura, è una presa di parola. Quel giovane che in Saba

vedevamo giungere trafelato alla fonte, qui è egli stesso a parlare, con una voce ancora affannata dalla corsa, giunto già forse al suo «destino»:

Oh il luminoso mattino d'estate  
pieno della mia furia più nascosta:  
il vento, voce leggera, colpiva  
il mio viso, i capelli e le mie labbra  
la natura baciavano e l'azzurro  
del cielo chiuso nel mio corpo stanco.

Qui non c'è nulla di stilisticamente trattenuto – come nel *Narciso al fonte* – ma la parola si sviluppa impetuosamente senza schermi: manca l'Arcadia, che era il principale mezzo ironico impiegato da Saba per imprigionare la materia psichica. Il classico si condensa unicamente nel titolo in chiave, ma la voce poetica sta chiaramente cercando di *interpretare* il Sé nelle forme simboliche di Narciso e del narcisismo, senza alcuno scrupolo classicista. È un anticlassicismo uguale e contrario a quello di Saba: entrambi, Saba e Federico, utilizzano il classico spinti da un'esigenza, per così dire, antropologica, entrambi attribuiscono valore potentemente significativo a quegli elementi simbolici del mito che sono i più universalizzabili, i meno surdeterminati in senso antiquario e classicista: il bacio, lo specchio. Ma là dove Saba lavora a sapientemente aggiungere, ammantando il nucleo simbolico e significante di quel grazioso velo finto-classicista (il suo è un classicismo strumentale e, in tal senso, un anticlassicismo); Federico, di converso, lavora a togliere, riducendo al minimo la componente classica – al solo nome 'magico', immediatamente evocativo, messo nel titolo; né il paesaggio mostra alcun 'color locale', di greicità, di mito o di favola antica. Non c'è neanche, propriamente, una scena – quella scena che invece Saba costruisce accuratamente perché più atteso risalti l'evento – ma tutto è visto attraverso gli occhi dell'Io-Narciso, che si proietta sulla natura amandola eroticamente: amandola, sì, ma anche scoprendo in essa la gabbia del Sé, il suo stesso «corpo stanco».

Tale giustapposizione immediata della materia personale al 'motivo' classico, accennato soltanto attraverso il nome-chiave contenuto nel titolo, fa pensare a un Ungaretti prosciugato degli estetismi del *Sentimento del Tempo*, o a un Vigolo, o al Sereni dei *Versi a Proserpina*. Non a Saba, in ogni caso. L'allontanamento dal «maestro» è sensibile in *Attesa*, come del resto lo stesso maestro presagiva accennando, nella sua prefazione, ai testi più recenti di *Poesie*. La riprova di questa estrema personalizzazione del nucleo simbolico identificato in Narciso si incontra a più svolte del libro, quando quei simboli elementari del nucleo classico riaffiorano, come una sorta di *memento*, in testi dalla cadenza fortemente biografica. Così in *Pazzia* si legge: «straziato ricordi / il tempo in cui per le vie della terra / amante di te stesso camminavi / e del mondo». L'amore per il mondo, qui, fa pensare a quella specie di sentimento panico già incontrato in *Narciso*. Fa pensare, anche, la stessa formula qui utilizzata da Federico, a quella definizione di poesia nel suo stato edenico, aurorale, fornita da Saba a proposito del *Canto a tre voci*, quando commenta la terza voce, in *Storia e cronistoria*: «riflette ad un tempo se stessa ed il mondo esterno»(137). Ma questa è la definizione di poesia nella versione euforica, per così dire, del mito narcisistico. Invece nel finale di *Pazzia*, come già in *Narciso*, questo tipo d'amoroso contatto con sé e con il mondo si dissolve in vaneggiante ripetizione, ottenebrato anche quel residuo di sentimento d'unione col creato che aveva sperimentato l'infanzia:

Forse pensi un ritorno dell'infanzia  
forse un amore che Dio nega all'uomo.  
E nell'opaco specchio dei tuoi sogni  
vane antiche immagini contempli.

È il vecchio *Olimpo* che si deforma e delira nell'«opaco specchio»; sono le favole antiche (di Leopardi ancor più che di Saba), sono l'infanzia dell'umanità e la propria che perdono di senso per

consunzione. Sembra esservi una doppia accezione del narcisismo nella poesia di Federico, corrispondente alle due correlate forme di narcisismo individuate da Freud (e ben illustrate negli *Elementi* di Weiss): c'è un narcisismo primario, fase dello sviluppo del bambino, che nei testi di Federico è vissuto e rappresentato come positivo; e un narcisismo secondario, che invece è nevrosi, e rivela un'impossibilità di amare, cioè di conoscere l'altro. Essi si coordinano in *Attesa* nella forma di un teatrale soliloquio (lo stesso Federico parla di sé come di un Amleto in *Educazione*): il poeta accusa il proprio desiderio di ritorno all'infanzia, a quel felice stadio narcisistico, denunciando il proprio infelice, attuale, narcisismo, del quale si sente prigioniero.

In *Dolore*, che segue *Pazzia*, il narcisismo è infatti prigioniero e malattia: «amara condanna di vagare / in un mondo perduto / dove l'immagine di te riporta / cuore e pensieri a te stesso e null'altro / della vita sai cogliere né amare». Il mondo dell'«antico», di quelle fantasie dietro le quali avevano potuto galoppare il bambino e l'adolescente, diventa, nell'acre poesia retrospettiva *Chiuso al mattino nell'odiata scuola...*, ancora una chimerica ripetizione: «le parole ripetevo dell'antico / e smarrivo i ricordi nella nebbia / di una sapienza inutile e malata». Nell'imperfetto del ricordo, il poeta si rivolge al 'fuori': «La natura era il solenne tempio / della mia solitudine». Ma nessun brivido di *correspondances*, nessun occhieggiare di simboli fra viventi colonne. Solo, per un attimo affiora, subito riassorbito dall'angoscioso contesto domestico, onnipresente lo spettro di Narciso:

E amante di me stesso baciavo  
il mio viso riflesso nello specchio  
della finestra chiusa al tardo sole  
d'inverno.

Il senso di una condizione bloccata sembra legarsi in queste poesie a un concetto insistente in Freud, e soprattutto nel *Leonardo*, quello di «destino». *Schicksal* (*destin* nella traduzione di Marie Bonaparte) è ciò che si diventa – e in cui la vita psichica si cristallizza – come risultato della combinazione fra influssi ambientali e reazione della propria costituzione biologica: «La tenerezza della madre divenne per lui una fatalità, determinò il suo destino e le rinunce che lo aspettavano», abbiamo già letto a proposito dell'influsso su Leonardo delle carezze della madre. «L'indagine psicoanalitica», dice Freud nelle ultime pagine del suo saggio, «dispone come materiale dei dati biografici: da un lato stanno la casualità degli avvenimenti e gli influssi ambientali, dall'altro le reazioni dell'individuo delle quali sia stata data notizia». C'è un cupo determinismo in queste pagine, alleviato dal senso della lotta dell'uomo contro (e dell'amore dell'uomo per) ciò che lo porta ad essere se stesso: «Il comportamento della personalità risulta spiegato attraverso il concorso di costituzione e destino, di forze interne e di potenze esteriori»(138). Sino alla bellissima pagina finale, che si apre a una cristallina conclusione filosofica: «Ma non si ha forse il diritto di scandalizzarsi dei risultati di un'indagine che concede alla casualità della costellazione parentale un così decisivo influsso sul destino di un uomo?». In realtà, aggiunge Freud, «dimentichiamo troppo facilmente che nella nostra vita tutto è dovuto al caso, sin dalla nostra origine che scaturisce dall'incontro dello spermatozoo e dell'uovo: caso che peraltro ha la sua parte nell'insieme delle leggi e delle necessità della natura e soltanto con i nostri desideri e con le nostre illusioni non ha alcun rapporto»(139).

Ma il concetto di destino si lega a doppio filo, nel caso dell'artista, a quello di vocazione. Il saggio, con la sua «disamina patografica» del genio(140), giunge anche a spiegare la vocazione di Leonardo all'arte e alla ricerca scientifica attraverso il concetto di sublimazione. Si aprirebbe qui un altro interessante capitolo, cui possiamo solo accennare: ma si ricordi che nell'*Ernesto*, in quella paginetta intitolata *Quasi una conclusione*, posta fra il quarto e il quinto episodio, Saba scrive che racconterà l'amore di Ernesto per Ilio (di un diciassettenne per un quindicenne) proprio in questi termini: «l'incontro 'fatale'» fra i due ragazzi «darebbe argomento per, almeno, altre cento pagine; colle quali e collo scoppio della 'vocazione' di Ernesto, terminerebbe di fatto la vera storia della sua adolescenza»(141). La nascita della «vocazione» di Ernesto (della *propria* vocazione) è cioè rintracciata in un amore omosessuale sviluppato – diceva Freud – «sulla via del narcisismo»:

tendente cioè a riprodurre – si leggano le considerazioni di Ernesto al vedere Ilio alla Filarmonica – lo schema dell'«adolescente» che, staccatosi dall'abbraccio con la madre, vede e ama nell'altro ragazzo, poco più giovane e ancora in calzoncini corti, una replica «della sua stessa persona infantile, da lui amata come sua madre lo amò bambino»(142). Ernesto presuppone nella angelicata figura di Ilio (è lui in realtà che lo vede come un angelo) una prodigiosità che non poteva che deliziare i suoi genitori. E lo invidiava: non di «un'invidia cattiva», spiega il narratore, ma di un'invidia «nata dal desiderio, altrettanto appassionato quanto disperato, di assomigliare al proprio oggetto»(143).

La parola 'destino' ha di per sé una carica semantica pressoché inesauribile: dal mondo antico, essa giunge a noi continuamente arricchita e rinnovata. Lo *Schicksal* freudiano è una delle componenti di questo rinnovamento nel moderno, una componente certo assorbita da Saba, che forse usa la parola in questo senso specifico quando apre il racconto del suo Narciso col verso «Quando giunse Narciso al suo destino»: un verso duro come pietra; quando identifica senza mezzi termini quel «destino» con l'oggetto simbolico del «fonte», con lo specchio in cui Narciso contempla e ama se stesso, scoprendo nell'amore di sé la vertigine della propria morte. Ma la maggiore attrazione per la parola, in quel momento, la si trova nella poesia di Federico, che forse (non possiamo scansare tutti questi *forse*) la intende pressappoco allo stesso modo. Sta di fatto che essa compare quasi in ognuna delle ultime poesie di *Attesa: Approdo dei tuoi sogni...* (che è una specie di sviluppo di *Chiuso al mattino...*, di cui riprende, fra i temi, quello finale dello specchio: «amico credevi il destino / della tua vana colpa / e nello specchio guardavi il furore / dei tuoi occhi»), ...*E se questo...*, *Se guardo la tua mano...*, *Esilio*, *Ultima*.

Su questa parola, «destino», il Narciso di Saba e il Narciso di Federico, così diversi, s'incontrano e forse per un attimo si rispecchiano.

Enrico Tatasciore

#### Note.

(1) Edizioni di riferimento: U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, Introduzione di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 1988 (d'ora in avanti STP); U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, Saggio introduttivo di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2001 (d'ora in avanti SPR). Per la genesi di *Mediterranee* si veda, oltre a STP, pp. 1063-65, una sintetica ma completa ricostruzione in G. MAZZOLI, *Mediterranee. Gli sguardi di Saba sull'antico*, in E. NARDUCCI, S. AUDANO, L. FEZZI, a cura di, *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della terza giornata di studi, Sestri Levante, 24 marzo 2006, ETS, Pisa 2007, pp. 21-47: pp. 28-31. La fonte principale è la viva voce di Saba conservata nei carteggi: U. SABA, P. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di L. SABA, Mondadori, Milano 1965; U. SABA, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. MARCOVECCHIO, presentazione di G. GIUDICI, Mondadori, Milano 1983; U. SABA, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di G. LAVEZZI e R. SACCANI, Bompiani, Milano 1987; U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. GIBELLINI, Archinto, Milano 2010; U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau. Lettere 1946-1954*, a cura di B. LUONI e A. ROSSETTI, Introduzione di S. FERRERO, Postfazione di B. LUONI, Archinto, Milano 2013. Il primo impulso alla nascita di *Mediterranee* si deve alle fresche sensazioni della Roma liberata, in cui Saba si era recato per seguire da vicino la pubblicazione del *Canzoniere*. In proposito: G. GIACOMAZZI, *Saba e Roma*, in G. BARONI, a cura di, *Saba extravagante. Atti del convegno internazionale di studi*, Milano, 14-16 novembre 2007, "Rivista di letteratura italiana", XXVI (2008), 2-3, pp. 293-97; G. DELL'AQUILA, «Come una madre negra»: *Roma nelle parole di Umberto Saba*, ivi, pp. 335-38; G. LAVEZZI, *Roma, 1945: la breve felicità di Umberto Saba*, in G. RIZZO, a cura di, *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del III Convegno internazionale dell'ADI, Lecce-Otranto, 20-22 settembre 1999, 2 voll., Congedo, Galatina 2001, II, pp. 281-88. Fanno riferimento alla realtà storica, nel suo rapporto col mito, le letture di R. CAVALLUZZI, *Mediterranee: ancora «della vita il doloroso amore»*, in *Saba extravagante*, cit., pp. 363-67; e di D. O' GRADY, *Da Milano al mito: acqua e mare in Mediterranee di Umberto Saba*, ivi, pp. 449-52. Lo stesso fascicolo ospita anche, sempre su *Mediterranee*, G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, ivi, pp. 69-76 (il saggio è anche compreso in G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Entello, Ulisse, la matrona e la fanciulla. Saggi su Saba e Campana*, Gammarò, Sestri

Levante, 2011). Sulla struttura della raccolta e sui suoi motivi dominanti: B. VAN DEN BOSSCHE, «*Antico mare perduto...*». *Gli spazi del mito in Mediterranee*, in G. BARONI, a cura di, «*Si pesa dopo morto*». *Atti del convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e di Virgilio Giotti*, Trieste, 26-27 ottobre 2007, “*Rivista di letteratura italiana*”, XXVI (2008), 1, pp. 169-73. Sulla dimensione dello scambio culturale: M. LOLLINI, *Trieste e l'«antico mare perduto» di Umberto Saba*, “*Annali d'italianistica*”, XXIV (2006), pp. 275-94. Sul rapporto con Virgilio si vedano, oltre al saggio di Mazzoli, M. GEYMONAT, *Aceste e Anchise nella memoria poetica di Umberto Saba*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Filologia Greca, Istituto di Filologia Latina, Palermo 1991, 4 voll., IV, pp. 1809-12; e S. RAMAT, *Umberto Saba*, in *Enciclopedia Virgiliana*, diretta da F. Della Corte, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984-1991, IV, pp. 621-22.

(2) A. GIRARDI, *Lo stile dell'ultimo Saba*, in J. GALAVOTTI, A. GIRARDI, A. SOLDANI, a cura di, *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 3-13: p. 10.

(3) Cfr. E. ROMANO, *Tradurre i classici: retrospettive e riflessioni marginali*, in *Tradurre i classici*, Atti del Seminario di studi, Pavia, ottobre 2017, “*Autografo*”, XXVI (2018), 60, pp. 11-24: p. 11.

(4) STP, p. 1084.

(5) La citazione è dalla scorciatoia 61: SPR, p. 32. Anche *Storia e cronistoria del «Canzoniere»* esalta, come «uno dei buoni ‘maestri di vita’» di Saba, il «Nietzsche psicologo che tante verità intuì dell'anima umana, per cui la sua opera può essere considerata come un immenso preludio alle scoperte di Freud» (SPR, pp. 197-98).

(6) STP, p. 1064, lettera da Milano del 1946.

(7) U. SABA, P. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane*, cit., pp. 53-54. Saba parla di *Mediterranee* come di «un breve libretto di, fino ad oggi, 17 poesie», di cui dà a Quarantotti Gambini «il sommario». E si augura di riuscire a ricopiare presto il «fascicoletto» per l'amico, «su bella carta rosa». Glielo spedisce poi il 24 maggio 1946 (ivi, p. 55). La risposta di Quarantotti Gambini – che è anche un piccolo, entusiasta abbozzo critico – parla già, come di cose «stupende», delle «“Due antiche favole”» (lettera del 29 maggio, ivi, p. 57). Saba aveva dunque modificato il soprattitolo al momento di trascrivere le poesie. La poesia su Ganimede, come vedremo meglio più avanti, fu mandata a Linuccia acclusa a una lettera da Milano del 27 aprile 1946 (U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 53). La lettera successiva, del 5 maggio, nell'annunciare alla figlia l'invio di una nuova poesia, cita i due titoli in questi termini: «Ti ho mandata una mia poesia *Il ratto di Ganimede*. Oggi te ne mando un'altra – pure molto ‘mediterranea’ – *Narciso*» (*ibidem*, p. 56).

(8) F. RAMORINO, *Mitologia classica illustrata*, Hoepli, Milano 1897, p. 160, figura a p. 161. Come molti dei manuali Hoepli, ebbe numerose ristampe.

(9) F. BELLANDI, *Ganimede*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., II, pp. 632-35: p. 633.

(10) Cfr. G. LAVEZZI, *Oltre Mediterranee: una conclusione provvisoria?*, in *L'ultimo Umberto Saba*, cit., pp. 25-42: p. 33-34. Si legge a ideale prosecuzione di precedenti studi in cui è approfondito il ruolo di Federico Almansì nella biografia e nell'opera di Saba: G. LAVEZZI, *Storia e cronistoria di Quasi un racconto*, “*Studi di filologia italiana*”, XLIV (1986), pp. 263-328; EAD., *L'ombra azzurra di Federico Almansì*, in *Saba extravagante*, cit., pp. 289-92; EAD., *Occhi di cielo aperti sull'abisso. Nuovi dati biografici e critici su Federico Almansì*, “*Autografo*”, 53 (2015), pp. 31-66. Molto attento alla dimensione psicologica del rapporto fra i due, nel contesto del comune, controverso legame con la cultura ebraica, è lo studio di S. PARUSSA, *I confini materni dell'anima. Note su identità, ebraismo e scrittura nell'opera di Umberto Saba*, in ID., *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2011, pp. 53-79. Inoltre: S. MATTIONI, *Storia di Umberto Saba*, Camunia, Milano 1989, pp. 141-42 e 154-56; PH. RENARD, *Il vecchio e il giovane: Umberto, Federico-Vittorio*, in ANNA DOLFI, a cura di, “*Frammenti di un discorso amoroso*” nella scrittura epistolare moderna, Bulzoni, Roma 1992, pp. 321-33. È dedicato a Federico il romanzo di E. JONA, *Il celeste scolaro*, Neri Pozza, Vicenza 2015. Per esplicita ammissione dell'autore (p. 221), quest'opera fa un uso molto libero del materiale documentario. Ho ritenuto quindi fuorviante servirmene nel presente studio. Ad esempio, a p. 121 si interpreta un passo della poesia *Metamorfosi (Tre poesie a Telemaco, II)*, «forma un nome la sua bocca / come un bacio», accostandogli la citazione manipolata di una lettera di Saba a Lina, piegata a far dire a Saba che quel nome sarebbe il nome di Betty Foà; quando invece il nome formulato da Federico «come un bacio», e taciuto dal poeta, è evidentemente, dato il soggetto politico del testo, quello della Russia (con la sua *u* centrale si pronuncia appunto «come un bacio»); cioè quel «paese», idealizzato dal giovane comunista («agli altri in odio / fortissimo paese»), «ove il migliore / sempre vince, e per tutti è un bene nascere» (*Tre poesie a Telemaco, I, Quasi una favola*).



- (11) Mi sia consentito rimandare a due miei lavori su queste raccolte: E. TATASCIORE, *L'ornitologo pietoso. Per una lettura di Uccelli e di Quasi un racconto*, in *L'ultimo Umberto Saba*, cit., pp. 43-69; e ID., *Nel cantiere dell'ultimo Saba: fonti ornitologiche di Uccelli e Quasi un racconto*, "Per Leggere", XIX (2019), 37, pp. 123-94.
- (12) U. SABA, *Mediterranee*, Mondadori, Milano 1946, pp. 29-30.
- (13) G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Entello e Ulisse*, cit., p. 74.
- (14) Abbiamo ora un accurato studio sul ruolo di questi animali nell'opera di Saba: M. MINUTELLI, *L'arca di Saba: «i sereni animali / che avvicinano a Dio»*, Olschki, Firenze 2018. Le capre – al plurale – entrano nel testo anche per il loro valore di complemento paesaggistico, familiare del resto a Saba sin dall'infanzia triestina: cfr. *ivi*, p. 210, e il catalogo alla nota 37. E recano con sé un'immagine di pace, che nel *Ratto* il Saba sceneggiatore esplicita a bella posta: «Brucavano in pace», rimodellato su una versione della *Cappella chiusa* (*Intorno ad una cappella chiusa*), «Brucano capre l'erba corta e rara».
- (15) TPR, pp. 528-9.
- (16) U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 52 (a p. 53: «ti accludo la poesia della quale ti ho parlato»); cfr. *supra*, nota 20.
- (17) Cfr. G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., pp. 34-35; L. BALDONI, «*L'uccello alto nella notte*»: *corpo e spazio (omo)erotico della poesia italiana del Novecento*, "The Italianist", XXVI (2006), 1, pp. 92-113: p. 97. Cfr. anche ID., «*Un vecchio amava un ragazzo*»: *Homoeroticism in Umberto Saba's Late Poetry (1935-1948)*, "Italian Studies", LX (2005), 2, pp. 221-39; ID., *Vecchio e giovane: omoerotismo e narratività nel terzo volume del Canzoniere*, in «*Si pesa dopo morto*», cit., pp. 241-43.
- (18) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 35. L'anno è ipotizzato da Lavezzi. Sulla custodia dei beni degli Almansi – e forse anche di Saba – ad Albino, nei pressi di Bergamo, paese d'origine della madre di Federico, cfr. F. M. MORETTI, G. TIRABOSCHI, A. CALVI, a cura di, *I Frati Cappuccini ad Albino 1613-2013*, Graphicsalve, Albino 2013, p. 107. In paese vi era una casa di proprietà delle sorelle Parolini, molto devote, donatrici del terreno per il Seminario Serafico. La casa, in piazza Camparo nelle adiacenze del Seminario, era stata affittata alla famiglia di Angelo Carrara; con lui e con la moglie, Rita Bulandi, vivevano le sorelle di lei, Emilia e Ninetta: qui «durante la seconda guerra mondiale furono nascosti, affidati ai suddetti, quadri e centinaia di libri di valore, di un antiquario ebreo di Milano, Emanuele Almansi, coniugato con l'albinese Onorina Berra e amico e collega del poeta Umberto Saba, che pure fu di passaggio ad Albino e fors'anche vi lasciò cose sue, per sottrarre, con successo, quelli e queste al sequestro imposto dalle leggi razziali fasciste. Lo stesso vescovo di Bergamo, Mons. Adriano Bernareggi, [...] consultò preziosi libri custoditivi, già visti da Don Carlo Novara, [...] residente in una casa di fronte».
- (19) U. SABA, *La spada d'amore*, cit. pp. 150-51. Solo due lettere di Saba a Federico sono edite, e si leggono ne *La spada d'amore*. Altre due, inedite, sono conservate presso il Centro Manoscritti di Pavia (G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 61, nota 79). Sul 'giallo' delle lettere perdute, cfr. PH. RENARD, *Il vecchio e il giovane*, cit. p. 322; e U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., pp. 113-15.
- (20) La datazione si legge in calce al dattiloscritto, che si conserva presso il Centro Manoscritti di Pavia. Ricavo le informazioni dalla descrizione dell'unità documentaria sul sito del Centro. La segnatura è SAB-01-0031. Un altro dattiloscritto della stessa poesia risulta allegato a una precedente lettera di Saba a Debenedetti, del 10 marzo 1946, come si desume dalla descrizione del Fondo Debenedetti presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Si noti la data, 10 marzo 1946: la lettera a Lina in cui Saba parla delle carte di Federico è del 3 marzo. A causa dell'emergenza Covid-19, non mi è stato possibile consultare il carteggio Saba-Debenedetti, edito in varie sedi: G. DEBENEDETTI, *Lettere di Umberto Saba*, "Nuovi argomenti", 41 (1959), pp. 1-32; R. TORDI, *Lettere inedite di Umberto Saba a Giacomo Debenedetti*, in EAD., *Il diadema di Thoth*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1981, pp. 185-93; A. STARA, *Giacomo Debenedetti: lettere a Umberto Saba 1946-1954*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1995), pp. 382-93; *Caro Giacomino m'hai reso giustizia* [nuove lettere a G. Debenedetti], "La Repubblica", 2 giugno 1996.
- (21) Cfr. G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., pp. 23-24.
- (22) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 38.
- (23) *Ibidem*, pp. 35 e 37.
- (24) *Ibidem*, p. 49.
- (25) G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., p. 35. Il passo di *Storia e cronistoria* (SPR, p. 211) fa riferimento a Michelangelo; e riprende, con quasi identiche parole, una precedente affermazione, nata dalla memoria degli affreschi pisani di Benozzo Gozzoli: «Saba, che non fu un poeta particolarmente visivo, si è ispirato spesso, e forse appunto per questo, alle arti rappresentative» (SPR, p. 126).

(26) U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit., p. 39.

(27) *Ibidem*, p. 40.

(28) L. BALDONI, «*L'uccello alto nella notte*», cit., p. 97.

(29) *Ibidem*, p. 97.

(30) SPR, p. 196.

(31) SPR, p. 196.

(32) L. BALDONI, «*L'uccello alto nella notte*», cit., p. 97. Nella stessa pagina si parla ripetutamente di «quadro di Rubens», di «dettaglio rubensiano»; ma è chiaramente un *lapsus*, come basta a provare la descrizione appena letta e il riferimento corretto alla datazione e alla attuale collocazione dell'opera: 1635, Dresda, Gemäldegalerie. Baldoni torna poi sul «Rembrandt's painting» in ID., «*Un vecchio amava un giovane*», cit., p. 128: «The image of pissing [...] loses the infantile connotations it has in Rembrandt and is rather suggested as being analogous to orgasm». Una nota alla lettera di Saba in *Atroce paese che amo* indica invece come fonte della poesia il *Ratto di Ganimede* di Rubens, della collezione Schwarzenberg di Vienna (U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 174, n. 21, nota 3). Tale lettura è seguita da Mazzoli (G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., p. 35, nota 81). Ma, come si vedrà fra poco, solo il quadro di Rembrandt presenta un dettaglio così caratterizzante.

(33) Cfr. M. RUSSEL, *The Iconography of Rembrandt's Rape of Ganymede*, "Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art", IX (1977), 1, pp. 5-18; S. SCHAMA, *Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano 2001, pp. 449-53; M. MARONGIU, *Il mito di Ganimede: prima e dopo Michelangelo*, Mandragora, Firenze 2002, p. 36; R. PAPA, *Rembrandt e Amsterdam*, Giunti, Firenze 2006, pp. 18-20.

(34) «Dall'altra parte appare il cacciatore Frigio nell'atto d'esser rapito dal fulvo uccello: mentre si leva in cielo e vede allontanarsi sempre più il Gargaro e Troia, i compagni restano sconcertati e invano i cani si sgolano ad abbaiare, rivolti a un'ombra irraggiungibile lassù tra le nubi» (P. P. STAZIO, *Tebaide*, Introduzione di W. J. DOMINIK, traduzione e note di G. FARANDA VILLA, Rizzoli, Milano 1998, pp. 104-5).

(35) F. BELLANDI, *Ganimede*, cit., p. 634. Qui anche un confronto del passo virgiliano col Ganimede di Leocare, che mostra un'analogia impostazione dinamica della scena.

(36) Già per Geymonat «gli echi del quinto libro virgiliano sono così profondamente rielaborati ed assimilati da risultare quasi impercettibili» (M. GEYMONAT, *Aceste e Anchise*, cit., pp. 1180-81).

(37) Notata, ovviamente, e annotata dalla critica: «È un mondo di giovani maschi eroticamente aggressivi, ma allo stesso tempo [...] pronti a sfogare la loro istintualità prorompente in un abbraccio fraterno e omoerotico, un esempio del "vagheggiamento della naturalità omosessuale del mondo classico" che Grignani rileva come una preoccupazione ricorrente dell'ultimo Saba» (L. BALDONI, «*L'uccello alto nella notte*», cit., p. 97, con rimando a U. SABA, *Ernesto*, a cura di M. A. GRIGNANI, Einaudi, Torino 1995, p. XVIII).

(38) Parrebbe sottintenderlo Mazzoli, la cui analisi è del resto condivisibile: «Alcuni tratti corrispondono al racconto di Virgilio: il duplice richiamo del paesaggio idéo [ed è vero, sia in Virgilio sia in Saba il nome «*Ida*» ricorre due volte, quasi a incorniciare la vicenda], l'anelare del ragazzo, il latrato del cane [dei cani, in realtà, in Virgilio], il piombare repentino dell'aquila; ma tutto ora tende a drammatizzarsi, per via di segnali prolettici del prodigioso evento» (G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., p. 34). La ripetizione ravvicinata di *Ida* in clausola è stata ritenuta da alcuni indizio di non finito: cfr. F. BELLANDI, *Ganimede*, cit., p. 633.

(39) A «oblioso» si affianca, sugli autografi, la variante «egoista»: G. LAVEZZI, *Oltre Mediterranee*, cit., p. 40. Su *Vecchio e giovane* si veda, fra i vari commenti, quello di Brugnolo, che segnala un interessante rapporto col tema dell'educazione nella sua duplice matrice iconografico-archetipica e letteraria: Achille e Chirone, rappresentati, oltre che in pittura, nell'ode di Parini *L'educazione*, che Saba aveva molto cara (SPR, p. 128). Tali riferimenti, tuttavia, riconosce Brugnolo, rimangono sullo sfondo, o sotterranei, rispetto alla intensa semplicità della poesia di Saba: F. BRUGNOLO, *Commentare e interpretare Saba: Vecchio e giovane*, in "Comunicare letteratura", I (2008), pp. 99-115.

(40) Versi in cui Brugnolo indica un'eco dell'incipit dell'*Educazione*: F. BRUGNOLO, *Commentare*, cit., p. 112, nota 37 (aggiungo una risonanza dantesca in quel «diviso», nel senso di 'separato': «questi, che mai da me non fia diviso»). Saba avrà letto la lunga ode cogliendo – o forse insinuando – sotto il velame culto e mitologico i segni d'una sottile carica erotica: dalle manine di Achille giovinetto sul «vello» di Chirone, al «bacio» ch'egli rende al vecchio centauro a compenso della lunga, saggia predica. Si potrebbe pensare, per il motivo delle «rose» del volto languenti, anche alle due odi foscoliane, che pure Saba apprezzava con i sonetti (U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 176, lettera a De Robertis del 22 settembre 1946). Il particolare della mano nella mano, che è in *Vecchio e giovane* («fiducioso / mette la sua manina nella tua») è già nella poesia *Ripenso al male...* di Federico, nel suo libretto *Poesie* di cui si dirà più avanti («univi la tua alla mia mano scarna»); assieme a un sintagma, «come un buon dio», che si legge in una prima stesura di *Vecchio e giovane*

(G. LAVEZZI, *Oltre Mediterranee*, cit., pp. 30-31). L'episodio è raccontato da Saba stesso, con riferimento a *Ripenso al male...*, nella prefazione al libro di Federico. Le poesie di Federico si leggono ora in F. ALMANSI, *Attesa. Poesie edite e inedite*, con uno scritto di U. SABA, a cura di F. ROGNONI, Sedizioni, Milano 2015 (sul volume cfr. G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 57, nota 11).

(41) Come tale, in questa doppia valenza, si potrà interpretare l'usignolo in *Uccelli*, dove è chiamato, passando per il manualetto d'ornitologia di Alberto Bacchi della Lega (*Caccie e costumi degli uccelli silvani*), «rosignuolo». Cfr. E. TATASCIORRE, *Nel cantiere dell'ultimo Saba*, cit., p. 153. A Saba, scrive Parussa, Federico dovette apparire come «un altro se stesso»: dargli «l'impressione di poter scavalcare il tempo, ritrovare le gioie della propria giovinezza e le speranze dell'avvenire» (S. PARUSSA, *I confini materni dell'anima*, cit., p. 59).

(42) In *Poesie*, fra i componimenti più recenti (*Altre poesie*), già si leggeva: «Ci fu un tempo che l'uomo / nel giardino dei sogni / era appariva un dio / agli occhi delle invisibili Parche» (*Eros*). Anche qui il tema è accompagnato da un riferimento mitologico.

(43) SPR, p. 1432-33; G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 45.

(44) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 31 e 46-47. Nel maggio 1950 appaiono su "Botteghe Oscure" otto poesie di Federico, tutte comprese in *Attesa*. La scelta delle quattro incluse nell'antologia *Quarta generazione* (1954), anch'esse appartenenti ad *Attesa*, avvenne dopo il fatto terribile del 1952, quando il padre di Federico, Emanuele Almansì, tentò di ucciderlo per sottrarlo alla follia – una forma di schizofrenia – che si era manifestata in lui dal 1949 (G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 43-44).

(45) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 46.

(46) *Ibidem*, p. 61, nota 73, lettera del 1° giugno 1950 in ringraziamento della stampa delle poesie su "Botteghe Oscure".

(47) STP, p. 1065.

(48) SPR, pp. 948-49.

(49) STP, p. 1064.

(50) SPR, p. 949.

(51) SPR, p. 949.

(52) La caratteristica di Almansì padre risponde a un dato biografico riscontrabile anche nell'epistolario di Saba, ad esempio in una lettera a Sereni del 23 agosto 1946 (U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., p. 35), e in una a Debenedetti del 4 luglio 1947 (U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 180).

(53) U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 56 (cfr. *supra*, nota 20). Col titolo *Narciso* si conserva un dattiloscritto della poesia presso il Centro Manoscritti di Pavia. Segnatura: SAB-01-0032.

(54) M. GEYMONAT, *Aceste e Anchise*, cit., p. 1810.

(55) G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., p. 35.

(56) Mi servo della traduzione d'epoca, molto diffusa, di Ferruccio Bernini, stampata per la prima volta nel 1933 (OVIDIO, *Le metamorfosi*, testo latino e traduzione in esametri italiani di F. BERNINI, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1990): «Era una limpida fonte dall'acque argentine non tocca / mai da pastori o da capre pasciute su i monti o da mandre, / mai non turbata da uccelli o da fiere o da fronde cadute. / la circondavano l'erbe nutrite dei prossimi umori / ed una selva che non la lasciava scaldare dal sole». Non è detto, tuttavia, che Saba l'avesse sott'occhio, nonostante qualche – del resto attesa – consonanza lessicale. Potrebbe invece darsi – come si vedrà meglio più avanti – che egli, con l'aiuto di Federico, accedesse direttamente al testo latino.

(57) «Qui riposò dalla caccia e dal caldo il fanciullo Narciso».

(58) Se Saba aveva presente la traduzione di Bernini, l'immagine delle «frondi» potrebbe essere stata suggerita dalla resa del precedente v. 410, *nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus*, «mai non turbata da uccelli o da fiere o da fronde cadute». In ogni caso, ci preme sottolineare l'aderenza al racconto ovidiano con i suoi dettagli scenici: fatto non scontato per un poeta come Saba, che solitamente 'va a memoria', e rielabora e combina i «riferimenti» e le «suggestioni» (si ricordi il passo citato di *Storia e cronistoria*, SPR, p. 196).

(59) Ovidio (III, 415-17): *dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit, / dumque bibit, visae correptus imagine formae / spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est*. Bernini traduce utilizzando, per *imagine*, «volto»: «Ma mentre spegnere vuole la sete, altra sete gli cresce, / perché nel bere, sorpreso dal volto riflesso nell'onda, / arde d'un'ombra, dell'ombra di sé che scambiò per un corpo».

(60) G. MAZZOLI, *Mediterranee*, cit., p. 39.

(61) Il verso «la bocca mi baciò tutto tremante» è per Saba «il più bel verso d'amore che sia stato scritto» (SPR, p. 12). Lo dice in conclusione della scorciatoia 12 dedicata alla Laura di Petrarca, una scorciatoia tutta impostata in termini psicanalitici. Petrarca appartiene a quei poeti che sono «fanciulli che cantano le loro

madri», come sintetizza la scorciatoia 137 (SPR, p. 64; e cfr. *infra*, § 4); ma è anche il simbolo – il petrarchismo, in verità, più che il poeta in sé – di quella ‘letteratura’ che per Saba è schermo della vita (viceversa simboleggiata, come ‘poesia’, da Dante); «vita» di cui gli italiani «hanno paura» (è la citata lettera a Contini: STP, p. 1064). Nel binomio oppositivo Dante-Petrarca si fondono insomma la dimensione della ‘psicanalisi dell’arte’, la dimensione metapoetica e quella, infine, della critica ‘morale’ di un popolo (in senso nietzscheano e freudiano; ma Saba aveva ben presente, per il nesso poesia-pubblico-costumi, anche Leopardi).

(62) U. SABA, *Mediterranee*, cit., p. 31. *Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret* (III, 418-19). Bernini ha lo stesso verbo, che è anche la soluzione più letterale: «Di sé stupisce ed immobile pende dal viso ch’è suo».

(63) «Senza saperlo desidera sé: mentre loda, è lodato; / chiede ed è chiesto».

(64) «Quello che vede non sa che cos’è, ma di quello che vede / arde, e l’inganna l’errore medesimo che affascina gli occhi». Anche più avanti (III, 447): *tantus tenet error amantem!*, «si grande è l’error che m’inganna!».

(65) «Ché, quando gli porgo le labbra / verso le limpide linfe, si sforza di corrermi incontro / con resupina la bocca».

(66) «Disse, e tornò forsennato alla solita faccia riflessa».

(67) «Ma più non c’era il suo corpo: trovarono dove giacea / croceo fiore ricinto di candide foglie nel mezzo».

(68) Secondo la testimonianza di Aurora Ciliberti, fidanzata di Federico: cfr. U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., p. 102, e G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 54. Il sintagma «bocca / a bocca», «potentemente realistico» (Lavezzi), ricorrerà, senza *enjambement*, in una poesia di Federico, *Quando scendeva...* (in *Attesa*).

(69) «Ma nella sua tenera forma / era talmente superbo».

(70) Rimando in proposito alla lettura della poesia in G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Prefazione di A. BERARDINELLI, Introduzione di P.P. PASOLINI, Garzanti, Milano 2008, pp. 133-58 (in particolare, per la questione dell’ermetismo e della poesia pura, pp. 144 e 153).

(71) *Ibidem*, p. 135.

(72) SPR, p. 257. Saba cita C.VARESE, *Umberto Saba: Il Canzoniere*, in “Società”, 7-8, luglio-dicembre 1946.

(73) Naturalmente viene da Dante anche il sistema rimico – variamente combinato – «pupilla»: «tranquilla»: «immilla» (non però «brilla»). Il celebre «immilla» dantesco descrive gli effetti prodigiosi della ‘riflessione’ poetica: «Per voi provo un dono raro, / del diamante la virtù; //che in bei gialli, in rossi, in blu, / quando a un raggio di sol brilla, / lo splendor nativo immilla». È però un dantismo passato attraverso gli usi cromatici di Pascoli e d’Annunzio, con tutte le loro valenze metapoetiche, espressione delle *Gioie del poeta* (come s’intitola una sezione di *Myricae*, dove si veda *Il miracolo*), a loro volta eredi del simbolismo di marca francese. In particolare (per fare solo qualche esempio), la rima «immilla»: «brilla» è in *Cuore e cielo* («Nel cuor dove ogni vision s’immilla»), e «brilla»: «pupilla» nella successiva *Morte e sole*, due saffiche brevi di *Myricae*; il tripudio di colori nelle «morte pupille» nel citato *Miracolo*; la rifrazione prismatica della luce in *Il vento scrive* di *Alcyone*: «E par che nell’immenso arido viso / della spiaggia s’immilli il tuo sorriso».

(74) G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 153.

(75) SPR, pp. 254-55.

(76) SPR, pp. 255-56. Il saggio di Debenedetti a cui Saba qui si riferisce, *Per Saba, ancora*, uscito nel fascicolo dedicato da «Solaria» al poeta nel 1928, fu poi incluso in G. DEBENEDETTI, *Saggi critici. Prima serie*, Firenze, Edizioni di Solaria, 1929. Sul valore metapoetico della terza voce cfr. anche M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1989<sup>2</sup>, pp. 127-31, e S. CARRAI, *Saba*, Salerno Editrice, Roma 2017, pp. 163-65.

(77) SPR, p. 254.

(78) SPR, p. 1239. Cfr. anche G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 155.

(79) Il riferimento a Jung – unico nell’opera di Saba – è ai cosiddetti ‘tipi psicologici’ (*Psychologische Typen*, 1921): cfr. M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 129, che suggerisce comunque «prudenza» vista la vaghezza del riferimento e il fatto che la terminologia junghiana sia divenuta «di largo consumo» e «in qualche modo autonoma dai *Tipi psicologici*» (ma già all’epoca di *Storia e cronistoria*?). Da notare che l’opposizione introversione-estroversione, già risalente a Freud e poi elaborata da Jung nella teoria dei tipi, è parte importante dell’esposizione di Weiss negli *Elementi di psicoanalisi*, dove gli scarsi cenni a Jung lasciano intuire quello stesso «sospetto» in cui anche Saba tenne lo psicologo svizzero (così G.

DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 155). Interessante anche l'espressione del nascere «sotto» una costellazione (metaforicamente, celeste, ma anche psichica: e anche qui passiamo dalla *Konstellation* freudiana a quella junghiana). L'espressione tornerà nell'ultima pagina dell'*Ernesto*, a proposito della decisività dell'incontro tra Ilio e Ernesto «sulle scale del loro maestro di violino»: «per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le sue conseguenze remote», quell'incontro – il secondo «incontro 'fatale'» fra i due ragazzi, generato dal primo al concerto del violinista Ondriček – era stato «un avvenimento raro, quale può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese» (SPR, p. 626; a p. 614 si parla del duplice «incontro 'fatale'»). Da esso origina la «'vocazione' di Ernesto» (SPR, p. 614), cioè di Saba: la vocazione all'arte e alla poesia. Il *Canto a tre voci*, molto amato da Saba, è anche oggetto di una sua fantasia espressa in una lettera ad Alfredo Segre, circa la possibilità di una esecuzione orale del testo, pensata per la radio. Interessa ricordarlo perché la lettera data ai primi giorni milanesi di Saba: 4 gennaio 1946 (G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 38-39; e cfr. S. CARRAI, *Saba*, cit., p. 164).

(80) U. SABA, P. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il vecchio e il giovane*, cit., p. 48.

(81) U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., pp. 7 e 97.

(82) U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 136-37.

(83) *Ibidem*, p. 138.

(84) Le ragioni della variante («dolorosa» su «generosa») sono da cercare nel fatto che, a differenza di Roma, Milano aveva scoperto il volto di una città utilitarista, «senza amore». Si veda la lettera a Linuccia del 3 aprile 1946, col relativo commento: U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., pp. 48 e 172.

(85) Lettera da Trieste del 10 settembre 1947: G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 39-40. «Il rapporto tra Federico e Alfredo si interrompe bruscamente» nella primavera del 1946: *ibidem*, p. 39.

(86) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 37.

(87) *Ibidem*, p. 38, come la prossima citazione.

(88) S. PARUSSA, *I confini materni dell'anima*, cit., p. 60.

(89) SPR, p. 287.

(90) STP, p. 1084.

(91) SPR, p. 942; e cfr. G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 52.

(92) SPR, p. 950.

(93) Il saggio è pubblicato dalla "Fiera Letteraria" nel settembre 1946 (ricordo che la prefazione a *Poesie* è già pronta a gennaio): SPR, pp. 964-73. Si legge anche in U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit., pp. 57-65.

(94) SPR, p. 942.

(95) U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 162-63. Parussa osserva che proprio «la specularità», ossia «ciò che rende possibile il rapporto tra il vecchio e il giovane», «ne costituisce anche il limite». Nel pericoloso «culto narcisistico della propria immagine», «il vecchio ritrova se stesso nel giovane», ma «forse il ragazzo comincia a perdersi nella fissità di un'immagine di sé modellata sui desideri dell'altro» (S. PARUSSA, *I confini materni dell'anima*, cit., pp. 62-63).

(96) U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 145.

(97) U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., pp. 62 e 70.

(98) *Ibidem*, p. 81.

(99) SPR, pp. 74-75.

(100) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 33 e 40. La citazione è da un ritratto di Giosue Bonfanti, *ivi*, p. 40.

(101) U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 193, lettera da Milano del 1° aprile 1948. Si legge, con analoghe testimonianze dall'epistolario, anche in G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., pp. 41-42.

(102) U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., p. 47, lettera senza data dell'agosto 1947.

(103) *Ibidem*, p. 116, nota 7.

(104) *Ibidem*, p. 35, lettera del 10 aprile 1947.

(105) U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit., p. 38, lettera del 14 marzo 1949. Una poesia di Ferrero del 1981, *Ricordo di Umberto Saba*, farebbe pensare a lui come al giovane di cui parla Saba: «un bel libro scriverà soltanto / quando gli anni lo avranno medicato / dalla bellezza, dalla giovinezza» (U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., p. 91). Nel bene e nel male, fra elogi e accuse, Narciso e narcisismo erano una lente d'interpretazione di atteggiamenti e caratteri. Fra gli appunti di Ferrero c'è anche il ricordo di un momento di risentimento di Federico nei suoi confronti: «Federico mi accusa di narcisismo» (*ivi*, p. 98).

(106) U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 115-16.

(107) La parola è in una lettera a Sereni del 20 giugno 1949: *ibidem*, p. 126. Cfr. G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit., p. 42.

(108) SPR, p. 966. La frase è attribuita a «un poeta tedesco, del quale ora ci sfugge il nome». L'aforisma, che appartiene ai *Fragmente* pubblicati da Schlegel su "Athenaeum" (1798, I, 2, p. 35), dice: «Dichter sind doch auch immer Narzisse». È probabile che Saba desse al pensiero di Schlegel la forma della battuta – che capovolge un passo di Donne: «No man is an island» – di un altro celebre romantico, e poeta, Novalis: «Jeder Engländer ist eine Insel». Occorre anche tener conto di un dato culturale di dominio alquanto diffuso: il fiore in cui si muta Narciso in Ovidio, il *croceum* [...] *florem* / [...] *foliis medium cingentibus albis* (III, 509-10), risponde alla varietà nota come *narcissus poeticus* (Lin.), il 'narciso dei poeti'. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. II, libri III-IV, a cura di A. BARCHIESI e G. ROSATI, traduzione di L. KOCH, Mondadori, Milano 2007, p. 207.

(109) U. SABA, J. FLESCHER, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit., p. 23, lettera del 16 febbraio 1949.

(110) SPR, pp. 966-67.

(111) Il libro di Weiss è ripubblicato nel testo della prima edizione (1931) in E. WEISS, *Elementi di psicoanalisi*, a cura di A. M. ACCERBONI PA-VANELLO, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1985: sul narcisismo cfr. in particolare le pp. 102-6 e 114; e, nell'allegato dizionarietto (*Dichiarazione dei termini propri della psicoanalisi usati in queste lezioni*), la p. 177, voci *Medio* e *Narcisismo*. La prima voce fa riferimento a un concetto elaborato da Paul Federn nella descrizione del narcisismo primario (cfr. anche p. 114, dove è citato il saggio di Federn *Das Ich als Subjekt und Objekt im Narzissmus*); di Federn, che fu suo maestro, Weiss accoglie, nella sua esposizione, anche i concetti di 'io egocosmico' e 'io egocentrico'. Tali concetti sono impiegati anche da Saba nelle *Scorciatoie*: SPR, p. 64. Cfr. U. SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit. pp. 106-7, nota 53.

(112) E. WEISS, *Elementi di psicoanalisi*, cit., p. 105.

(113) Cfr. SIGMUND FREUD, *Compendio di tutti gli scritti*, a cura di E. SAGITTARIO e V. ABRATE, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 142. L'idea è anticipata in una nota a una pagina dei *Tre saggi sulla teoria della sessualità* (1905): cfr. M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 147-48. A Einaudi Saba aveva proposto – inascoltato – di curare quella che sarebbe stata la prima edizione italiana del *Leonardo*, come risulta da una lettera del 9 marzo 1945 spedita da Roma a Lina e Linuccia (U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 4). Ricorda poi l'opera con grande ammirazione nel saggio del 1947 *Freud visto da Ludwig* (SPR, p. 1015). È molto probabile che conoscesse il testo nella traduzione francese di Marie Bonaparte: S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, traduit de l'allemand et annoté par M. BONAPARTE, Gallimard, Paris 1927. Questo testo si basa sulla terza edizione definitiva della *Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* (1923; la prima è del 1910, la seconda del 1919). Cfr. E. TATASCIORE, *Nel cantiere dell'ultimo Saba*, cit., p. 140.

(114) Seguo la traduzione di Ezio Luserna (1969): S. FREUD, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, pp. 73-158: p. 111 (di Luserna si veda anche l'*Avvertenza* in S. FREUD, *Leonardo*, a cura di E. LUSERNA, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 7-13). Il testo di Bonaparte ha: «Le petit garçon refoule son amour pour sa mère, en se mettant lui-même à sa place, en s'identifiant à elle, et il prend alors sa propre personne comme l'idéal à la ressemblance duquel il choisit ses nouveaux objets d'amour. Il est ainsi devenu homosexuel, mieux, il est retourné à l'autoérotisme, les garçons, que le garçon grandissant aime désormais, n'étant que des personnes substituées et des éditions nouvelles de sa propre personne enfantine. Et il les aime à la façon dont sa mère l'aima enfant. Nous disons alors qu'il choisit les objets de ses amours suivant le mode du narcissisme, d'après la légende grecque du jeune Narcisse à qui rien ne plaisait autant que sa propre image reflétée dans l'eau, et qui fut métamorphosé en la belle fleur du même nom» (S. FREUD, *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 112-13).

(115) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 113; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 116-17: «On ne peut s'attendre à rencontrer, chez Léonard, en matière d'inclination sexuelle non transformée, autre chose que des traces. Mais celles-ci marquent toutes la même direction et permettent de compter Léonard au nombre des homosexuels. On a de tout temps remarqué qu'il prit comme élèves rien que des garçons et des jeunes gens d'une beauté frappante. Il était bon et indulgent envers eux, s'occupait d'eux, les soignait lui-même, quand ils tombaient malades, comme une mère soigne ses enfants, et comme sa propre mère dut le choyer lui-même».

(116) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 113; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 117: «Les ayant choisis pour leur beauté, non pour leur talent, aucun d'eux (Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andréa Salaino, Francesco Melzi, etc.) ne devint un peintre notable. Le plus souvent ils n'arrivèrent même pas à se rendre indépendants du Maître; ils disparurent, après sa mort, sans laisser dans l'histoire de l'art une physionomie distincte».

(117) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 115; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 122-23: «Une autre note, très détaillée, réunit toutes les dépenses que lui a occasionnées un autre élève [*in nota*: Ou modèle] par ses défauts et sa tendance au vol: “[...] Giacomo vint demeurer avec moi le jour de la Madeleine en 490, à l'âge de 10 ans. (Note marginale: voleur, menteur, obstiné, glouton!) Le second jour, je lui fis tailler deux chemises, une paire de chausse, un pourpoint, et, quand je me mis les deniers de côté pour payer lesdites choses, il me vola ces deniers dans l'escarcelle, et jamais il ne me fut possible de le lui faire confesser, bien que j'en eusse une vraie certitude (à la suite, en marge: 4 lires)”. Ainsi le compte rendu des méfaits du petit se poursuit et se clôt par le compte des frais». Il testo francese riporta le parole di Leonardo solo in traduzione. La traduttrice spiega, in nota, che la figura di Giacomo potrebbe coincidere con quella di Andrea Salaino o Salai, e che Salaino sarebbe un soprannome derivato da Saladino, essendo il giovane un «petit diable» (*ibidem*, p. 123, nota 1).

(118) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 117; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 130-31: «Là aussi nous voyons l'extériorisation de sentiments intenses, mais devenus inconscients de par le refoulement, transposée à des actes insignifiants, voire ineptes»; «Ce compte des frais d'enterrement nous met en face de la manifestation, déformée jusqu'à être méconnaissable, de la douleur qui le frappa quand mourut sa mère».

(119) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., pp. 118; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 131-32: «Dans l'inconscient, il lui était resté attaché comme au temps de l'enfance par une inclination de nuance érotique: l'énergie contraire du refoulement, plus tard survenu, ne permettait pas que lui fût érigé, à cet amour infantile, dans le journal de Léonard, un plus digne monument commémoratif; mais le compromis, résultat transactionnel de ce conflit, devait être réalisé, et ainsi fut inscrit ce compte passé à la postérité sous forme d'énigme».

(120) SPR, pp. 64-65.

(121) SPR, p. 12.

(122) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 111; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 110: «tendresse excessive de la mère».

(123) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 120; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 139: «la réserve et l'esprit de séduction, la tendresse dévouée et la sensualité avide».

(124) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 126; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 157-58: «le double sens de ce sourire: promesse d'une tendresse sans bornes et menaçant présage de malheur»; «la tendresse excessive de sa mère lui fut fatale, scella son destin et les carences de son être et de sa vie».

(125) SPR, p. 113. Anche la «vocazione» di Ernesto è posta sotto il segno di un duplice «incontro 'fatale'» (SPR, p. 614). L'aggettivo deve avere questa sfumatura di significato di tipo freudiano: condizioni «interne» ed «esterne» che, nella loro irripetibile convergenza, decidono un destino (cfr. S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 147; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 213).

(126) U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 166. Nella stessa lettera Saba scrive di aver ricevuto, tramite Linuccia, un compenso di ventimila lire per le *Tre poesie* (ivi, p. 164).

(127) U. SABA, *Atroce paese che amo*, cit., p. 75.

(128) Rimando ancora a E. TATASCIORRE, *Nel cantiere dell'ultimo Saba*, cit., pp. 137-46 (il capitoletto s'intitola: *Figure della relazione: il poeta-pittore*).

(129) SPR, p. 940.

(130) SPR, p. 1015, come la citazione successiva.

(131) S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte*, cit., pp. 267-309: pp. 286-87.

(132) La scorciatoia è un condensato del saggio freudiano, con riprese letterali: cfr. E. TATASCIORRE, *Nel cantiere dell'ultimo Saba*, cit., p. 141. Negli *Essais de psychanalyse appliquée* il saggio *Das Unheimliche* è tradotto con *L'inquiétante étrangeté*, formula con cui Bonaparte e Marty rendono, anche nel testo, il difficile termine tedesco: S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, in ID., *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit en française par M. BONAPARTE et É. MARTY, Gallimard, Paris 1971 (1933<sup>1</sup>), pp. 163-210. Il passo citato suona così: «Mais ces représentations ont pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est dépassée, le signe algébrique du double change et, d'une assurance de survie, il devient un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort» (p. 191). Nella stessa raccolta si leggono anche i saggi su Michelangelo (*Le Moïse de Michel-Ange*) e su Goethe (*Un souvenir d'enfance dans Fiction et Vérité de Goethe*); e si sa quanto Goethe e Michelangelo fossero ammirati da Saba (ma *Il Mosè di Michelangiolo* era anche uscito in traduzione italiana nel 1928, per la 'Serie italiana', diretta da Weiss, della 'Biblioteca psicoanalitica internazionale'). Negli *Essais* si legge, infine, quella breve ma fondamentale conferenza sul poeta e la fantasticheria, *Der Dichter und das Phantasieren (La création littéraire et le rêve éveillé)*, di cui, pur non citata, si avverte un'eco negli *Elementi*

di Weiss, e forse anche nelle scorciatoie (si veda la 67, SPR, p. 35). Ma sulle radici dell'arte nell'infanzia dell'umanità fa testo anche, ovviamente, *Totem e tabù*, che Weiss aveva tradotto nel 1930, e che Saba conosceva bene.

(133) E. WEISS, *Elementi di psicoanalisi*, cit., p. 177, nel glossario finale. Weiss fa riferimento al concetto di «medio» elaborato da Federn ed esposto a p. 114.

(134) *Ibidem*, pp. 112-13.

(135) U. SABA, S. FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., p. 49, lettera da Trieste del 25 agosto 1947.

(136) G. LAVEZZI, *Occhi di cielo*, cit. p. 49. La descrizione del dattiloscritto di *Narciso* si trova a p. 47.

(137) SPR, pp. 255-56.

(138) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 145; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 209: «La recherche psychanalytique dispose comme matériel des données biographiques suivantes: d'une part, hasard des événements et influence du milieu; de l'autre, réactions connues d'un individu donné»; «l'attitude, dans la vie, d'une personnalité donnée s'explique par le concours de la constitution et du destin, des forces internes et des puissances externes»

(139) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., pp. 147-48; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., pp. 214-15: «Cependant n'y a-t-il pas lieu d'être choqué des résultats d'une investigation attribuant aux hasards de la constellation parentale une telle influence sur la destinée des hommes [...]?»; «Mais nous oublions, pensant ainsi, que dans notre vie justement tout est hasard, depuis notre naissance de par la rencontre du spermatozoïde et de l'ovule, hasard qui rentre cependant dans l'ensemble des lois et des nécessités de la nature, et manque seulement de rapport avec nos désirs et nos illusions».

(140) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 140; ID., *Un souvenir d'enfance*, cit., p. 195: «les recherches pathographiques au sujet d'un grand homme».

(141) SPR, p. 614.

(142) S. FREUD, *Saggi sull'arte*, cit., p. 111. È, questa di *Ernesto*, la seconda grande fase dell'introspezione psicoanalitica di Saba, e stavolta l'analisi è condotta in autonomia, senza il supporto del dottor Weiss. L'indagine non fa più centro sulla costellazione familiare, ma, pur rimanendo vivissimo il tema materno, si estende ai primi amori: omosessuali e, forse (ma il romanzo è incompiuto), eterosessuali; si vedano almeno l'introduzione di Grignani in U. SABA, *Ernesto*, cit.; F. PAPPALARDO, *L'autobiografia interminata*, in ID., *Clericus vagans. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Aracne, Roma 2014 pp. 105-127; S. CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso*, in *L'ultimo Umberto Saba*, cit., pp. 139-46.

(143) SPR, p. 618.



## PER PAVESE FAMILIARE DEL MITO: LAVORARE STANCA 1936

### 1. La chiave d'accesso

Pavese era un familiare del mito, nel senso che il mito se lo portava nel sangue, come una necessità, come un destino. Eppure, anche quando una vocazione è così marcata, ha bisogno di tempo per diventare reale, per essere qualcosa di forte, di concreto nella vita. Ci vuole tempo, certo. Ci vuole pazienza. E ci vuole tanto ascolto di sé per trovare le parole capaci di dire un'esistenza raccontandola nella sua essenza, trasfigurandola senza farle perdere nulla della sua consistenza autentica. È stato così anche per Pavese, che ha cominciato a scrivere poesie senza un senso proprio, una direzione chiara. Fino a quando non sono arrivati *I mari del Sud*, e quel giovane poeta delle Langhe, divenuto uomo, non scoprì i simboli primordiali che lo esprimevano, che erano la sua sostanza. L'accesso al mito da parte di Pavese avviene per rinvenimento e scavo di un blocco solido e definitivo, di un monolite – come lo chiamava lui – mai sorpassato o sorpassabile. Perché non si trattava di un passaggio casuale da uno stile o da una invenzione retorica, ma sin da subito si capiva che era in gioco un sentimento stabile e incrollabile del mondo. I luoghi, i paesaggi, i personaggi, gli oggetti delle sue Langhe, accolti in questo dinamismo, lievitavano per interna propulsione, assumendo le sembianze di entità mitiche, fossero essi 'il mare', 'il cielo', 'il verde', 'la donna', 'la vigna', 'il vino' o 'la grappa'. Era sempre la stessa via: quella di una ripetizione inesausta che conferiva spessore alla quotidiana scena del mondo, alla città e alla campagna, fedelmente riprodotte e al contempo, con altrettanta decisione straniata, sollevate in una nuova aria.

Solo quando avrà stabilizzato il suo cosmo, misurato i confini del monolite, Pavese potrà muoversi intorno al proprio masso per investigarlo e restituirlo da tutti i lati, dicendo ogni volta la stessa cosa eppure consegnandola ai lettori sempre diversa, sempre nuova. A fare il salto, a inquadrare l'orizzonte lo avevano aiutato in *Lavorare stanca*, sin dagli anni Trenta, gli scrittori americani, che a quel tempo amava e traduceva. In primo luogo, a dargli una grossa mano era stato Whitman, ma senza trascurare altri numi della letteratura d'oltreoceano come Melville. In questo senso, è chiaro che il primo *Lavorare stanca* è un libro americano, che senza il mito americano cantato da Walt il *Lavorare stanca* del 1936 non ci sarebbe stato. Ma ciò non significa che il grande *mythos* di origine greca o giudaico-cristiana sia del tutto assente. Negli anni, lo sappiamo, assumerà sempre di più un rilievo decisivo. I suoi segni sono però rinvenibili anche nel primo libro, in forma di tracce e di suggestioni che preparano l'approfondimento futuro. Non è immotivato, insomma, guardare al primo *Lavorare stanca* da questa prospettiva, al fine di individuare i segnali e le risorse semantiche che tali racconti o tali figure offrono al grande libro pavesiano degli esordi(1). I Greci e la Bibbia, che domineranno il futuro della scrittura pavesiana, qui si lasciano intravedere come uno sfondo e una promessa. Quasi nella forma dell'assaggio linguistico e della tematizzazione di diverse zone sensibili del libro, che a questi depositi mitici fanno riferimento per schizzare alcuni tratti della lunga storia del ragazzo in cerca di sé, in cerca del proprio diventare uomo senza perdere la freschezza dell'infanzia e l'audacia dell'adolescenza. D'altronde, già in quegli anni, come ci testimoniano tra l'altro le lettere di Cesare alla sorella Maria e agli amici da Regina Coeli e dal confino di Brancaleone(2), questo Pavese nei dintorni di *Lavorare stanca* leggeva regolarmente la Bibbia e traduceva dal greco, a confermare l'idea di una ricerca antica, che nei romanzi troverà compimento e struttura. Proviamo a scendere più in profondità.

## 2. Il gigante, i giganti

L'intersezione tra l'America e le grandi tradizioni occidentali emerge chiaramente sin da subito in *Lavorare stanca*. Il cugino che nei *Mari del Sud* ascende alla vetta del colle con il poeta ragazzo è infatti «un gigante vestito di bianco»(3), dove l'uso del lessema sembra rimandare al corrispettivo americano «giant», parola ricorrente nelle *Leaves of Grass* di Whitman. Ma non si può non considerare il rilievo che la figura dei giganti ha nel mito greco così come nella Bibbia, con una serie di marche atte a co-costruire il personaggio pavesiano.

Per un verso, infatti, la sottolineatura relativa all'uomo gigante, che ritorna in una delle poesie censurate – *Balletto*(4) – tende a separare con nettezza questa stirpe di soggetti, a cui anche il poeta appartiene, dagli uomini comuni. La genia dei giganti-antenati del poeta: ribelli, irregolari, sfidanti, e quella degli uomini comuni: lavoratori per necessità, ossequiosi del codice, socialmente accettabili, sono reciprocamente impermeabili. Si pensi a personaggi come «il cognato» di *Antenati*, apparente esempio di perfetto commerciante – rispetto alla sregolatezza dell'«altro», dell'«estraneo», del 'gigante' antenato –, ma che poi da costui viene soccorso nel momento del fallimento («È accaduto più tardi / che quest'ultimo ha dato una mano al cognato fallito»)(5). Come a dire che gli alfieri del *Kaos* hanno infine una tenuta diversa e inattesa rispetto ai tanti comuni rappresentati del *Kosmos*. È in questo contesto di estraneità alla vita dei normali che potrebbe intendersi sia la grandezza che la follia della stirpe dei *gigantes* in *Lavorare stanca* («un grand'uomo tra idioti o un povero folle»)(6), se i giganti del mito sono anch'essi dei 'grandi' animati da un 'folle' (e infine misero) progetto di sfida agli dei; sia il mutismo degli avi di Pavese, che insegnano ai loro eredi «tanto silenzio», con una parsimonia di linguaggio che non può essere *a priori* sottratta al dominio simbolico della difficoltà dei giganti con la parola umana, evocato da Dante a proposito del gigante Nembrod in *Inf XXXI*, 79-81: «Lasciànlo stare e non parliamo a vòto / ché così è a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto».

D'altronde del cugino gigante il poeta sente parlare «da donne, come in favola»(7). Il cugino è dunque per il ragazzo una creatura del mito. Un 'padre' che «gigantesco» ritorna dopo aver «fatto la guerra»(8), l'atto tipico dei giganti, famosi nel racconto greco proprio per aver mosso guerra a Zeus, per la loro «gigantomachia», in cui tra l'altro lanciano dei massi (accostabili forse alle «pietre» del colle del cugino e alla «rupe» di *Balletto*). C'è dunque un'area simbolica non trascurabile nella quale l'impulso whitmaniano si incontra con i segnali delle antiche storie greche. Il cugino gigante è uno che dimora fuori dalla regola, dall'ordine; estraneo al mondo dei normali, dei lavoratori ordinari, discendente da una famiglia al contempo di grandi e di folli, che non amano la parola di tutti, a proprio agio con la guerra (e con le pietre): attorno a lui le donne proiettano l'alone del mito. Ma non è solo sul versante dei giganti 'grechi' che il personaggio pavesiano può trovare una sponda. Anche per la Bibbia, infatti, i giganti sono «gli eroi dell'antichità», gli «uomini famosi» (*Genesi* 6, 4). Eppure, al contempo, essi sono visti dalla tradizione giudaica come creature luciferine, la cui stravaganza ha anche qualcosa di intimamente maligno. Non è da trascurare, in quest'ottica, il fatto che nei primi componimenti fondativi di *Lavorare stanca* il cugino viene considerato uno dei «disperati» destinati alla morte («se non era morto, morirebbe»)(9), e tutta la stirpe degli antenati del ragazzo è marcata negativamente (e orgogliosamente) in maniera netta, inequivocabile: «Siamo pieni di vizi, di ticchi e di orrori / – noi, gli uomini, i padri»(10). Non sorprende dunque che il cugino sposi una donna «come le straniere», una «figlia di uomini» diversa dai «figli di Dio», se si dà fede al racconto biblico del peccato dei giganti.

Sin dal principio della storia della poesia pavesiana i miti antichi agiscono. E non solo sottotraccia. La presenza di Ulisse infatti è esplicita e fondamentale.

### 3. Ulisse e l'antifresi di Omero

C'è infatti una poesia di *Lavorare stanca*, intitolata *Ulisse*, che certamente è da prendere in grande considerazione. Ma non bisogna trascurare il rilievo di *Gente spaesata*: «Troppo mare. Ne abbiamo veduto abbastanza di mare. / Alla sera, che l'acqua si stende slavata / e sfumata nel nulla, l'amico la fissa / [...] Nottetempo finiamo a rinchiuderci in fondo a una tampa, / isolati nel fumo, e beviamo. L'amico ha i suoi sogni / [...] dove l'acqua non è che lo specchio, tra un'isola e l'altra, / di colline, screziate di fiori selvaggi e cascate. / [...] / Se domani sul presto saremo in cammino / verso quelle colline, potremo incontrar per le vigne / qualche scura ragazza, annerita di sole, / e attaccando discorso, mangiarle un po' d'uva»(11). Già in questo testo del 1933 la figura di Ulisse sembra stagliarsi sullo sfondo: un uomo stanco, che è stato per troppo tempo in mare, tra un'isola e l'altra, e vorrebbe tornare 'in patria', sulle sue colline, mentre ha accanto un amico che coltiva i propri sogni, con il quale il poeta gira le taverne, beve il vino e incontra le ragazze. È un Ulisse desideroso di tornare, quello di *Gente spaesata*, ma che resta come impigliato in un giro di isole, accanto a un compagno sognatore, dedito al vino e all'eros passeggero. Un Odisseo animato dal *nostos* omerico, ma non distante, per certi versi, da una figura odissiaca quale quella del protagonista della *Naissance de l'Odyssee* di Jean Giono, con le sue avventure erotiche in compagnia di Archiade «dal sogno torrenziale», di isola in isola, tra driadi nude e locande(12). Ma se qui si tratta di suggestioni, nell'*Ulisse* 'esplicito' di *Lavorare stanca* i riferimenti sono ben più marcati:

#### *Ulisse*

Questo è un vecchio deluso, perché ha fatto suo figlio  
troppo tardi. Si guardano in faccia ogni tanto,  
ma una volta bastava uno schiaffo. (Esce il vecchio  
e ritorna col figlio che si stringe una spalla  
e non leva più gli occhi). Ora il vecchio è seduto  
fino a notte, davanti a una grande finestra,  
ma non viene nessuno e la strada è deserta.

Stamattina, è scappato il ragazzo, e ritorna  
questa notte. Starà sogghignando. A nessuno  
vorrà dire se a pranzo ha mangiato. Magari  
avrà gli occhi pesanti e andrà a letto in silenzio:  
due scarponi infangati. Il mattino era azzurro  
sulle piogge di un mese.

Per la fresca finestra  
scorre amaro un sentore di foglie. Ma il vecchio  
non si muove dal buio, non ha sonno la notte,  
e vorrebbe aver sonno e scordare ogni cosa  
come un tempo al ritorno dopo un lungo cammino.  
Per scaldarsi, una volta gridava e picchiava.

Il ragazzo che torna fra poco, non prende più schiaffi.  
Il ragazzo comincia a esser giovane e scopre  
ogni giorno qualcosa e non parla a nessuno.  
Non c'è nulla per strada che non possa sapersi  
stando a questa finestra. Ma il ragazzo cammina  
tutto il giorno per strada. Non cerca ancor donne  
e non gioca più in terra. Ogni volta ritorna.  
Il ragazzo ha un suo modo di uscire di casa  
che, chi resta, s'accorge di non farci più nulla.(13)

*Ulisse* è la storia di un padre troppo vecchio, deluso perché non ha più la forza di dominare il figlio. Costui fa ciò che un tempo faceva il padre: esce e scopre il mondo, mentre il vecchio resta alla finestra. Sul filo di una serie di coppie antinomiche, familiari nella semantica profonda della lirica paveseana (strada/finestra, immobilità/movimento, dominio/libertà, controllo/autonomia), il poeta delle Langhe costruisce nel primo *Lavorare stanca* la figura di un Ulisse votato alla partenza e alla ribellione, in cerca di sé e della propria consistenza, impegnato in un decisivo conflitto col padre-padrone di un tempo – dai tratti ancora irrisolti, tipici del ragazzo, idealmente proteso verso l'implicito modello ulissiaco fondativo e compiuto, quello del cugino dei *Mari*.

La scena d'altronde si può leggere antifrasticamente rispetto al testo di *Odissea XXIV(14)*. Nell'ultimo libro dell'*epos* omerico il vecchio padre di Ulisse, Laerte, privo di forze, curvo, intento a zappare, viene messo alla prova dall'astuto eroe ritornante, fintosi Epèrito, suo munifico ospite ad Alibanto. Toccato nel profondo, Laerte piange l'assenza del figlio, partito ormai da vent'anni, e si cosparge il capo canuto di cenere. Ulisse si commuove e si lancia ad abbracciarlo, a baciarlo, dandogli segni certi della sua identità. Ebbro di gioia, il padre, a cui si sciolgono «cuore e ginocchia», gli «getta le braccia al collo», quasi svenendo per la felicità. Padre e figlio, con Dolio e Telemaco, banchettano insieme; e Atena dona infine a Laerte, rinvigorendo il suo corpo, la forza di lanciare l'asta e di colpire Eupite, capo della rivolta degli Itacesi fedeli ai Proci.

Anche nell'*Ulisse* di *Lavorare stanca* c'è un padre troppo vecchio, ma i suoi sentimenti e la sua sensibilità sono opposti a quelli di Laerte. Egli fronteggia infatti, con delusione e malcelato rancore, la partenza di un figlio natogli «troppo tardi». Un figlio che non gioisce di un ritorno alla casa del padre, ma che al contrario, sogghignando in silenzio, scappa di casa e intende sfuggire, fattosi ormai ragazzo, alla potestà paterna. Il rovesciamento di *Odissea* è lampante: dal padre anziano non si torna ma si fugge, mentre il figlio-Ulisse è totalmente proteso al partire piuttosto che al *nostos*. Pure la tonalità emotiva è opposta. Questo vecchio padre di *Ulisse* non si mostra affettuoso e pieno di sentimento, bensì inflessibile e nostalgico della propria autorità indiscussa, del proprio essere re e signore della casa. Per converso, il figlio non effonde il suo cuore davanti al padre ma fa del silenzio la propria bandiera di distanza e di autonomia. Per questo, all'abbraccio dell'*Odissea* qui si sostituisce lo schiaffo, mentre la veglia alla finestra per guardare la strada e attendere insonne il ritorno notturno del figlio non è tesa all'incontro bensì al rimpianto per il tempo in cui questi era soggetto all'*auctoritas* del genitore.

In definitiva, nel *Lavorare stanca* del 1936 Ulisse, in antifrasi rispetto ad Omero, rappresenta la figura ideale del ragazzo paveseano, intesa come quella del partente che deve trovare nel viaggio e nel distanziamento il proprio posto nel mondo. Il suo *pendant* non può essere allora un padre amorevole, bensì un padrone vecchio e geloso dell'autonomia del figlio, pronto a litigare e a colpirlo, in esplicito contrasto con l'amorevole accoglienza di Laerte, il padre di Ulisse nel grande poema delle origini.

#### 4. Dalle parti di Dioniso

Ci siamo resi conto, già da questi assaggi, del rilievo dei miti antichi nel libro 'americano' di Pavese. C'è una zona però del primo *Lavorare stanca* che attinge in maniera continua e cospicua alle sorgenti greche, assumendo una funzione linguistica e semantica precipua. Mi riferisco alla diffusa presenza del dionisiaco nei testi del 1936, a volte screziati da qualche inserto demetriaco, logicamente possibile vista la commistione tra la sfera dionisiaca e quella eleusina, che avrà comunque nel libro un suo spazio specifico. Si tratta di una linea semantica che attraversa il testo e vale anche a distinguere con nettezza i ragazzi e i loro padri dal resto degli umani. Se giganti sono gli avi del poeta, i riferimenti 'paterni' del ragazzo sono personaggi irregolari e atipici come l'eremita di *Paesaggio [I]*, abitatore della collina non coltivata (non arata, sfiancata dai villani), che si veste di «pelle di capra» e si confonde con la natura per il suo «colore», lo stesso «delle felci bruciate» (le terre bruciate sono terre di Dioniso *pyrigees*, generato dal fuoco): è un satiro,

insomma. A fargli da *pendant* sono «folli gruppi / di ragazze», «vestite a colori violenti», che «fanno feste alla capra», dove la follia, la violenza, il far la festa (che potrebbe alludere anche allo smembramento dell'animale dionisiaco) indicano la natura orgiastica di questi gruppi di giovani baccanti(15). Allo stesso ordine appartengono chiaramente sia il mendicante di un altro *Paesaggio [III]* («Nella notte la terra non ha più padroni, / se non voci inumane»)(16), come anche il meccanico di *Atlantic Oil*(17).

Il testo principe in questa direzione dionisiaca è però senza dubbio *Il dio-caprone*(18), vittima come si sa della censura fascista ma enormemente caro al giovane poeta delle Langhe. E lo è sin dal titolo, che richiama appunto l'animale tipico della rappresentazione dionisiaca, ovvero il capro (si ricordi ad esempio che nelle *Baccanti* di Euripide Dioniso è il dio assetato del sangue di un capro ucciso). Sono dionisiaci insomma i «verdi misteri» che si annunciano al ragazzo lanciato nell'esplorazione della campagna estiva. Le ragazze naturalmente sono «capre», con una chiara allusione alle pelli di capra di cui si rivestivano le menadi nelle feste dionisiache (il nostro testo parla di «bravate e sogghigni»), e a 'succhiarle', a 'toccarle' e a farle 'godere' è la biscia, simbolo fallico riconducibile al serpente dei culti orgiastici. Che queste giovani siano novelle baccanti è chiarito in maniera inequivoca nel testo: «[...] Ragazze in calore / dentro i boschi ci vengono sole, di notte, / e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare». È un vero e proprio tiaso che si muove per le selve notturne, diventando segno della potenza irresistibile dell'eros. La forza distruttiva del caprone e lo squartamento della vittima rimandano alla semantica dionisiaca e completano il quadro. Dioniso entra in gioco nel primo *Lavorare stanca* quando il poeta vuole pigiare il pedale del corpo, dei suoi piaceri, della *dynamis* erotica inarrestabile che coinvolge i ragazzi e le ragazze nella scoperta dei 'misteri' del sesso, in un contesto naturale la cui vita è come riassunta dalla figura del dio caprone. Perché in origine – in quel tempo che nei *Dialoghi con Leucò*, molti anni dopo, verrà connotato come l'era dei Titani – non c'è distinzione tra il dio, l'animale e l'uomo. Ed è questa fusione che sperimenta il ragazzo di *Esterno*(19), che esce dalla condizione gregaria, di «gregge svogliato», dei suoi compagni di lavoro e si butta sulle colline, perché in origine «l'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente». E il ragazzo fa esperienza di questo ozio primordiale, 'sentendo il tempo', all'alba, così come lo sentono le bestie: «Sono le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo / l'ha sentito dall'alba». La stagione del ragazzo è quella di una fusione primordiale con la natura, un sentore divino del mondo, che la legge di *kronos* tende impietosamente a distruggere. La scommessa della vita consiste nell'arte di crescere e di diventare adulti senza perdere tale apertura originaria.

È questo il messaggio che giunge al lettore da un altro testo decisivo come *Una stagione*(20): c'è un'energia primordiale che abita i corpi e che rappresenta la sorgente della gioia, l'unico bene della vita. La donna «fatta di carne / fresca e solida», capace di «godersi gli istanti», «non ebbe altro bene / che quel corpo». Un corpo dal «sentore di linfe», che esala «di succhi / in fermento» e ha «un sapore di terra bagnata» (si intravede Demetra). Un corpo che la generazione dei figli deforma, segnando un deperimento destinale del desiderio e della sua vitalità. Il corpo «solido e fresco» 'passa' ai figli e alle figlie. Perché il corpo che nutre altri corpi 'si rompe' e 'si piega'. Ci troviamo nel cuore della semantica di *Lavorare stanca*, al centro del conflitto tutto corporeo tra un vissuto del desiderio puramente funzionale, assoggettato alle esigenze riproduttive della natura, e una percezione alternativa, tesa al mantenimento della purezza della tensione verso il corpo dell'altro, in vista di una felicità sottratta alle necessità della *physis*.

È la gioia a cui è come intestata *Canzone di strada*(21), uno dei testi espunti nel 1943, che si basa appunto sulla ripetizione di un ritornello anaforico: «È una gioia... È una gioia». Ed è la gioia di una festa dionisiaca. Si esce di prigione e si fa festa. Come a dire che si esce da una condizione di sofferenza, che appartiene a tanta «gente per strada» e 'si gira sui corsi'. Ancora un corteo, dunque, i cui ingredienti obbligati sono il vino («Dal mattino alla sera girare ubriachi»), le ragazze («È una gioia parlare con loro palpando e ridendo») e la musica («e seguire con loro la nostra chitarra»). Siamo di fronte ad un contesto di euforia dionisiaca, dove gli uomini-satiri escono dal dolore e votano la notte all'ebbrezza del vino, alle ninfe e all'*aulos*. Sulla stessa linea bisogna leggere la

«gioia profonda» di «tutti i corpi» che «non sono che un corpo» di *Paternità* (altro testo cassato dalla censura)(22), dove una ragazza baccante balla quasi nuda davanti a un pubblico maschile (di giovani e di vecchi) vibrante all'unisono con lei, sebbene il sangue della danzatrice sia chiaramente lo stesso che ormai «gela nei vecchi». Una ritualità dionisiaca pervade questo *Lavorare stanca*, che si appoggia comodamente ad una semantica capace di rendere in maniera adeguata il potere quasi sfrenato del corpo, la sua signoria giovanile anzitutto.

L'esaltazione dell'amplesso e della sua dolcezza, rappresentata nitidamente in *Piaceri notturni*(23), si colloca in un punto culminante della serie. Da un lato, per la sua centratura sul brivido risvegliante dell'eros, col suo «calore» che «*scuote* il sangue»: poiché ciò che conta è qui l'incontro dei corpi, il compimento del desiderio in una dolce fusione notturna, al di là di ogni possibile narcisismo. Dall'altro, per la chiara integrazione della componente demetriaca nella festa dionisiaca dell'eros: il calore muliebre è infatti «un calore di terra / annerita di umori: un respiro di vita», generato da un'esposizione prolungata alla luce e al calore del sole, che consente alla donna di scoprire «nella sua nudità la sua vita più dolce», dal «sapore di terra». Eleusi è dietro l'angolo.

## 5. L'ombra di Eleusi

Nel gioco di rimandi tra Dioniso e Demetra si trovano infatti in *Lavorare stanca 1936* alcuni testi la cui nota dominante sembra eleusina, sebbene non manchino gli agganci con la festa del dio dell'ebbrezza. Su questa strada incontriamo intanto, in forza di una svolta precisa, almeno quattro testi contrassegnati dal protagonismo femminile. Vi spicca infatti in maniera assoluta una giovane figura di donna, una ragazza in grado di occupare la scena. Mi riferisco in primo luogo alla Deola di *Pensieri di Deola*(24): una prostituta che ha lasciato la casa chiusa, si è affrancata, e ora vive il proprio 'lavoro' con libertà. Non è più una schiava del sesso. È diventata una ragazza che offre il proprio corpo lentamente, a pochi, sperimentando il corteggiamento amoroso dei clienti, pronti ad offrirle passaggi mattutini alla volta della stazione e a sussurrarle parole dolci. Ecco, questa Deola che «non cerca nessuno», «fresca» e «libera» com'è; che da signora beve il latte, mangia le brioches e può «stare sola, se vuole, / al mattino, e sedersi al caffè. Non cercare nessuno» è una vera divinità, una piccola dea (Deola appunto), il cui doppio è la Dina di *Pensieri di Dina* (altro testo censurato)(25).

Dina danza la notte e si mostra nuda agli uomini, vestita di rosso. Ma di giorno si bagna in un'acqua «limpida e fresca di sole» e poi si stende nuda sull'erba esponendosi agli occhi delle grandi colline. Si tratta di un vissuto prossimo a quello dell'eremita di *Paesaggio*, con un sovrappiù di empito vitale tutto giovanile, che la rende autonoma come gli uomini, sola e capace di «farmi carezze da me». E soprattutto con una nota equorea, del tutto specifica, che fa di questa ragazza forse la prima fanciulla di(vi)na dell'opera di Pavese. E il fanciullo divino è – come si sa – il cardine simbolico dei riti di Eleusi. Sulla sua scia si pone la Tina «che nuota senza rompere l'acqua» di *Paesaggio [IV]*(26). Ella scorre senza corpo nel fiume, come se fosse della stessa natura dell'elemento, venendone poi fuori, sull'erba, con il «corpo annerito» e la voce «rauca e fresca», che ammalia gli uomini intenti a fumare, a riva, al pari di una ninfa, di una dea Afrodite.

A completare la tetradde ci pensa la Gella di *Gente che non capisce*(27), che aspetta alla stazione l'arrivo del treno e pensa alla madre, esperta di terre, che in campagna «a quest'ora ritorna dai prati / col grembiale rigonfio», tanto da cedere alla tentazione «di fermarsi anche lei, tra i fanali, a raccogliere l'erba». Già dall'*incipit* del componimento una madre ubertosa, soggetto di un raccolto abbondante, viene associata ad una figlia che si ferma, lontano da casa e dalla madre (ma in sintonia con lei) a raccogliere l'erba. Facile leggerci sullo sfondo la Demetra dea dell'abbondanza e la figlia Persefone intenta a raccogliere il narciso che la consegnerà nelle mani di Ade(28). Immagine ancora più calzante se si pensa che «Gella è stufa di andare e venire»: è stanca dell'andirivieni di Persefone(29). Il sogno di Gella è quello di una ricomposizione della scena infantile, che faccia sintesi tra la città e la campagna, trasferendo nel cortile materno (chiuso come un tempio) la

medesima effervescenza urbana, il «riso» e le «gaiezze». In questa visione onirica, e in obbedienza alla sua natura di ‘ragazza’, Gella assume sembianze dionisiache e si immagina «sola, nei prati / [...] / nei boschi» ad «aspettare la sera», a «sporcarsi nell’erba», a «strappare», «come fanno le capre», «soltanto le foglie più verdi». E «impregnarsi i capelli», «indurirsi le carni», strapparsi le vesti e sfigurarsi per diventare una creatura della campagna, inammissibile nel cosmo cittadino. Per diventare una baccante, una menade, ribelle all’ordine del mondo civilizzato. I boschi, la sera, la capra, le vesti strappate, come anche l’anelito al «far nulla», contrapposto alla frenetica efficienza dell’urbe governata dalla *ratio*, sono spie inequivocabili della realtà di questa Persefone-Artemide, di questi due volti del demetriaco che qui si fondono agilmente con la prassi di Dioniso.

In un territorio squisitamente legato ai gesti e alle parole dei misteri di Demetra e Persefone ci troviamo poi con *Casa in costruzione*(30). Vi si mette in scena infatti una casa ancora in via di edificazione, i cui «pilastri» sono «isolati nel cielo» e «i mattoni scoperti / si riempion d’azzurro». Questa casa è dunque un tempio, frequentato dai ragazzi, che gioiscono a vedersi sulla testa «i riquadri del cielo» («è una gioia»), e da un vecchio che ci dorme la notte («lui senza sudare ci dorme»). In questo tempio, nelle ore notturne, accade qualcosa («qualcosa gli accade là dentro») dai contorni misteriosi: solo il vecchio (come un sacerdote del tempio) lo sa. Il mistero del tempio si sposa con il fuoco acceso (il fuoco di Demetra), la lotta dei sassi (le gare eleusine in onore di Demofonte), la pioggia e l’acqua (materie ed eventi di Eleusi) e il sonno del vecchio, che appunto dorme nel tempio senza fatica, inteso ad un ozio inteso come un fare diverso da quello di chi è condannato al puro lavoro.

In sintesi, se guardiamo le cose dal versante di Dioniso e di Demetra, il primo *Lavorare stanca* tenta di rivestire i propri movimenti semantici di un’ulteriore patina mitica, usando il riferimento più o meno indiretto ai grandi racconti della grecità. Il suo intento pare quello di conferire all’esperienza dei ragazzi e delle ragazze una potenza primitiva, nella quale il rilievo del corpo non venga letto solo come un dato istintuale o fisiologico, ma alluda ad una condizione primigenia e beatifica, non destinata necessariamente a soccombere nell’adulità. Un corpo-bene e non un corpo-dato. Ciò non vuol dire per Pavese negare la *physis*. Si tratta di sottrarla alla banalizzazione moderna per riportarla ad una dignità mitica originaria, rendendola il vero fulcro di un’esperienza fondativa del mondo. Per far questo, Pavese è costretto a isolare dal gioco mondano i propri ‘eroi’ del corpo vivo, in una forma di solitudine beatifica e di funzionamento narcisistico che solo in testi come *Piaceri notturni* viene contrastato e assortito in maniera soddisfacente, nell’epifania dei corpi fusi nell’amplesso. Senza dimenticare – ed è il punto essenziale – che la sua ricomposizione ultima è collocata in esergo nel libro, nel racconto del cugino gigante e nel compimento del suo mitico *Bildungsroman* whitmaniano.

## 6. In chiusa: la memoria biblica

Rispetto alla cospicua quantità di ‘materiale’ greco (oltre alla storia dei giganti, appartenente ad entrambe le tradizioni), sono pochi ma significativi i *semina* della Scrittura nel primo *Lavorare stanca*. La loro sfera semantica è duplice. Per un verso essa attinge alle storie dell’Esodo e della Pasqua, per l’altro all’ermeneutica paolina. Sul primo versante un testo centrale è proprio *I mari del Sud*. La salita sulla collina, come ho già notato altrove, appartiene ad un registro iniziatico e rivelativo che trova un modello fondamentale nella salita di Mosè sul monte Sinai per ricevere da JHW le tavole delle Dieci Parole (Es 24, 12-18). Ma non solo. Mosè potrebbe essere uno dei personaggi che hanno contribuito alla costruzione simbolica del cugino gigante, basti pensare alla sua identità di scampato alle acque, di restituito dall’elemento equoreo: «[...] e io penso alla forza / che mi ha reso quest’uomo strappandolo al mare». Mosè è un salvato dalle acque; Mosè è colui che guida il popolo e lo fa scampare alla minaccia del Mar Rosso, lo salva dal mare, dall’acqua, grazie all’intervento di Dio.

Un passaggio miracoloso che è alla base della semantica di un testo come *Indisciplina*(31). Il suo protagonista è infatti un ubriaco che ‘passa’ davanti alle case, che ‘traversa’ la strada e che soprattutto da un lato «potrebbe infiltrarsi nei muri», ovvero superarli in una sorta di mirifica smaterializzazione; dall’altro «camminando tranquillo entrerebbe anche in mare / e, scomparso, terrebbe sul fondo lo stesso cammino». Si tratta di due precisi riferimenti pasquali. Il primo neotestamentario: a passare attraverso le barriere degli edifici, ad entrare nei luoghi a porte chiuse è il corpo del Risorto, in tutte le tradizioni evangeliche. Il Gesù glorificato dal Padre infatti è ancora un uomo, vive nello stesso corpo flagellato e crocifisso, ma non è ormai sottoposto ai limiti spaziotemporali di quanti non siano passati attraverso la sua stessa esperienza. Per gli evangelisti il punto è quello di sottolineare la diversa presenza del Cristo risorto, identica per un verso alla precedente – è sempre lo stesso Gesù –, ma ormai destinata a manifestarsi in forme diverse da quelle della pura, singolare esistenza terrena. Ciò non toglie che l’uso simbolico dell’immagine di un corpo reale e spirituale insieme possa essere superficialmente letta come un *miraculum* e da qui entrare nel circuito letterario alla maniera in cui l’ha recepita Pavese. L’altro segnale in chiusura vale a rafforzare l’ermeneutica pasquale del componimento: come Mosè e come il popolo di Israele l’ubriaco può entrare nel mare senza esserne travolto, ma tenendo lo stesso cammino, anche qui in un chiaro riferimento alla *Pesah* dell’Antico Testamento.

Di matrice latamente paolina pare essere invece il passaggio decisivo di *Disciplina antica*(32), un testo tutto centrato sul rapporto sugli ubriachi e le donne, nonché sulla necessità per gli uomini di passare dalle donne per poter avere un figlio. C’è un potere femminile inattaccabile legato al desiderio della generazione. Ma è questo limite strutturale che la compagnia dell’altro uomo, l’amicizia dell’ubriaco fratello riesce in qualche modo ad infrangere: «L’ubriaco si stringe a un compagno ubriaco, / che stasera è suo figlio, non nato da quelle». La ‘maledizione’ del codice sessuale schiavo della natura è l’inevitabilità di un venire alla luce dal corpo femminile. In quanto si è al mondo si è nati da donna. In quella notte l’ubriaco vive fantasmaticamente un’esperienza di liberazione dal giogo. Ora, il «nato da donna, nato sotto la legge» è il marchio che Paolo nella *Lettera ai Galati* imprime sulla generazione del Figlio che partecipa integralmente alla condizione umana. Egli però è nato da donna e nato sotto la legge «per liberarci dalla legge, perché ricevestimo l’adozione a figli» (Gal 4, 4-5). Ecco, proprio in questa dialettica paolina si potrebbe trovare la chiave di volta del nostro testo. Tutti gli uomini sono assoggettati alla legge della nascita da una donna, alla ‘disciplina antica’, ma qui ora appare una figura (che subito dopo in *Indisciplina* vedremo assimilabile a Mosè e soprattutto a Gesù) che riesce, pur in forza solo di una potenza immaginativa dovuta all’ebbrezza, a liberarsi dal giogo, a non sottomettersi alla legge, ad avere un figlio di un altro ordine. Infatti: «Il figliolo che conta non è nato di donna».

In questo contesto, la *religio mortis* del prete di *Proprietari*, con la sua compassione per i morenti, la sua indifferenza al denaro, la sua sensibilità per la natura, nella propria configurazione tradizionale e apparentemente innocua può qualificarsi come intimamente cristologica. Quello che il poeta chiama «il mio prete», e che è vissuto vegliando giorno e notte in città i moribondi, ha donato i lasciti all’ospedale, ha avuto riguardo per i bambini e le donne perdute, prega per tutti e conosce a menadito le piante e i cespugli del giardino dell’ospedale, è a buon diritto raffigurabile come l’*icona Christi* di *Lavorare stanca*. Fosse solo per due tratti tipici della semantica gesuana: la cura senza risparmi per l’altro e per la sua sofferenza (eco della commozione viscerale di Gesù per la sofferenza dei poveri e degli ammalati), e la predilezione per le prostitute e per i bambini («i pubblicani e le prostitute vi passano avanti nel Regno di Dio», Mt 21, 31; «se non diventerete come i bambini non entrerete nel Regno», Mt 18, 3). Per il prete di Pavese, come per il Gesù dei Vangeli, il regno dei cieli, comunque lo si voglia immaginare, è appannaggio delle donne da trivio e dei bambini, dei più piccoli e dei più disprezzati di ogni tempo. La *pietas* nei loro confronti è la punta acuta (e nascosta) dell’ermeneutica evangelica di *Lavorare stanca*.

Antonio Sichera



**Note.**

(1) Si tratta di una zona di studi di fatto ancora non frequentata dalla critica. Il grande interesse verso il mito pavese è in genere spostato di qualche anno in avanti e di norma non nella direzione della riscrittura dei miti antichi, che sembra essere invece una delle linee-guida del confronto di Pavese con le radici della cultura occidentale. Numerosi gli scavi intertestuali relativi a *Lavorare stanca*, ma non mirati al rapporto con i racconti greci e biblici. Ho cercato di sviluppare ampiamente il tema in A. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015.

(2) «Io qui ho finalmente ricevuto diversi libri che avevo chiesto di comperare, tra cui la Bibbia completa, dove studio a memoria per ingannare i minuti la genealogia dei patriarchi. Finita questa, studierò i Salmi di Davide. Poi chiederò di entrare in qualche convento, se mi vorranno» (C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, vol. I, Torino, Einaudi, 1966, p. 253). «Mandami alla prima occasione (con le camicie dalle maniche lunghe) i volumetti miei dell'*Iliade* e *Odissea* (verdi, o bruni con Minerva sopra) in greco» (ivi, p. 289). Pavese afferma poi più volte nelle lettere dal confino di tradurre dal greco: Omero e Platone tutto il giorno (anche se in certi momenti il greco lo detesta), chiede la grammatica e gli esercizi del Rocci, oltre che qualunque opera di esegesi biblica (in italiano, inglese o francese). Legge Isaia, cita Giobbe, si muove insomma costantemente tra scritture greche e scritture bibliche.

(3) C. Pavese, *I mari del Sud*, in Id., *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2020, p. 7 (d'ora in poi PO).

(4) PO, p. 80.

(5) PO, p. 11.

(6) PO, p. 7.

(7) Ibidem.

(8) PO, p. 8.

(9) Ibidem.

(10) PO, p. 12.

(11) PO, p. 15.

(12) Il riferimento, molto blando, è ovviamente a J. Giono, *Naissance de l'Odyssee*, Paris, Kra, 1930.

(13) PO, p. 66.

(14) Cfr. *Odissea*, XXIV, 203-548.

(15) PO, pp. 13-14.

(16) PO, p. 25.

(17) PO, pp. 35-36.

(18) PO, pp. 78-79.

(19) PO, pp. 54-55.

(20) PO, pp. 26-27.

(21) PO, p. 18.

(22) PO, p. 81.

(23) PO, p. 46.

(24) PO, pp. 16-17.

(25) PO, pp. 77-78.

(26) PO, p. 63.

(27) PO, pp. 39-40.

(28) Si noti come una medesima dialettica tra il verde che si vorrebbe ricoprisse le colline («ricoprirle di verde sarebbe una gioia») e le radici «ben nere» che devono affondare «nel buio» perché tutto questo accada, in una chiara dialettica demetriaco-persefonea sia al centro di *Paesaggio [V]* (PO, p. 49).

(29) Di Persefone Gella potrebbe portare nel nome (se si dà peso all'origine ebraica) il segno dei capelli d'oro che la assimilano alla madre (bionda Demetra, bionda Persefone). Una Gella (per Gabriella) dai capelli biondi si trova tra l'altro anche nei *Racconti sardi* di Grazia Deledda (*Romanzo minimo*). In questo caso si tratterebbe del femminile dell'«uomo forte di Dio», che è il significato di Gabriele.

(30) PO, pp. 41-42.

(31) PO, p. 48.

(32) PO, p. 47.

**"SULLA RIVA D'UN GORGO". ORALITÀ, FANTASIE FUSIONALI E LOGICA DEL TRAUMA IN PAVESE**

La dimensione mentale del *due* è possibile soltanto se è concepita in relazione a un *terzo*. Se manca la concezione del *terzo*, l'*altro* tende a collassare sul soggetto e a ricadere nell'essere ancora *uno*. La dimensione mentale della triangolarità è indispensabile per la formazione del simbolo, per emergere dal narcisismo e dalla psicosi, per l'accesso all'Edipo e per il processo della conoscenza.

Francesco Conrotto

...su te sola ti pieghi / nello specchio [...]  
Scenderemo nel gorgo muti.

Cesare Pavese

**Abstract**

In questo studio, dopo aver passato in rassegna le principali implicazioni psicologiche del gorgo in quanto mitologema, seguirò l'evoluzione del motivo spiraliforme nelle varie fasi dell'opera e della vita di Pavese. Ne mostrerò non solo la centralità nel suo individuale percorso, ma anche il ruolo di primaria importanza che esso riveste all'interno del dialogo intellettuale e personale stabilitosi tra lui e Calvino. Un dialogo che – proseguito poi “a distanza” da quest'ultimo ben oltre la morte dell'amico e mentore – si articola principalmente intorno alla questione del rapporto tra indifferenziato e soggettivazione, toccando temi di forte pertinenza psicologica affrontati frequentemente (seppur di rado in termini psicologici) nel lungo corso del Novecento letterario italiano.

**1. Un primo sguardo d'insieme**

La figura archetipica del gorgo, presente dai primordi dell'uomo in rappresentazioni e miti di quasi ogni cultura(1), si mostra nell'immaginario occidentale dall'Ulisse omerico a quello di Dante, dal baratro primordiale esiodeo al “whirlpool” che inghiotte Phlebas nella *Waste Land* di Eliot, dalla boschiana *Ascesa all'empireo* alla sua rielaborazione contemporanea in una canzone dei Tame Impala: un “whirlwind” di luce verso cui cade e insieme ascende il protagonista morente nell'ultima sequenza video di “Let it happen”(2). Come un fiume carsico, l'immagine del vortice centripeto percorre anche la letteratura italiana del Novecento, affiorando in D'Annunzio e in Montale, in Pavese, Rosselli e Calvino e anche nelle avanguardie d'inizio secolo – quasi sempre in luoghi significativi e non di rado in posizione di chiusura, quasi che il centro della spirale a cui tutto tende coincidesse nella mente degli scrittori con il punto finale, quello del silenzio («infin che 'l mar fu sovra noi richiuso», *Inf.* XXVI, 142).

I sistemi di credenze e significati collettivi entro cui il gorgo si trova di volta in volta inserito possono variare grandemente, ma ci sono almeno tre costanti che lo accompagnano attraverso i secoli: il suo demarcare al contempo il punto di origine della vita e la soglia di accesso alla morte(3); l'intrinseca associazione ai temi orali del divorare e dell'essere divorati(4); il suo afferire tendenzialmente a fantasie di fusione indifferenziata tra sé e altro. Fantasie, queste ultime, che rievocano nell'esperienza soggettiva la memoria somatopsichica di quella fase priva di vuoti, fame,

forza di gravità, pesi quindi e (per lo più) tensioni e discontinuità che è l'esistenza prenatale, in cui il bambino è realmente ancora un "tutt'uno" con la madre. Tutto subito potrà non sembrare, ma i tre aspetti sono collegati. Se l'evento puntuale della nascita segna infatti il valico tra non-vita e vita, o in ogni caso tra due forme di esperienza del tutto diverse, sul piano fantasmatico il soddisfacimento degli impulsi orali – sempre seguito, nella prima infanzia, dall'oblio narcisistico del «sonno, *dolce* fratello della morte»(5) – dà al bambino l'illusione di riattraversare la stessa soglia all'indietro, riconducendolo proprio a quella condizione vissuta (almeno retrospettivamente) come uniforme, indisturbata pienezza. Man mano che il seno lo colma, il bambino può sentire di tornare a riempire l'utero(6). Ho detto il bambino: ma sul piano della fantasia lo stesso vale per l'adulto, in cui altre dinamiche anche non necessariamente alimentari ma comunque coinvolgenti l'avvicinarsi di pieni e vuoti – e di presenza/assenza, contatto/distanza – riattivano la memoria dei momenti in cui quel ritmo inaugurale più o meno agevolmente (o magari insopportabilmente) si configurava, in diverse forme per ognuno. Sono quei momenti e quelle forme, inscritti nel nostro corpo in un codice affettivo che precede il linguaggio, a cui la figura del gorgo ci riporta(7).

L'intimo *fil rouge* che unisce nel vortice i tre livelli della fusionalità, dell'oralità e del concetto di soglia dentro/fuori è possibile scorgerlo fin dalle vicende narrate dall'*Odissea*. E mentre nelle note 2 e 3 (che invito il lettore a non saltare) spiego dove e in quali termini, sottolineo qui che non è un caso se proprio Ulisse, rappresentante vivente della μῆτις e uomo per eccellenza capace di pensiero, definisce se stesso anche a partire dal rapporto che man mano instaura con i diversi "gorgi" incontrati sul suo tragitto: *in primis* Cariddi che gorgo è letteralmente, ma in senso traslato e su un *côté* gratificante anche Calipso (nota 2), su quello più atroce il Ciclope cannibale, le seducenti sirene su entrambi. Due fatti in particolare meritano attenzione: 1) che di fronte a queste creature, diversamente e pur tutte intente ad *azzerare la distanza* da lui fino a divorarlo, perderlo tra i propri meandri o *fermarlo per sempre*, Ulisse abbia saputo opporre in vari modi a seconda delle circostanze *una resistenza attiva, un movimento* che gli ha permesso di proseguire il viaggio; 2) che *questo movimento abbia ogni volta coinciso con un atto di pensiero* (il ricordo di Penelope lontana, lo stratagemma di legarsi all'albero della nave, l'idea di ubriacare Polifemo offrendogli il proprio vino). Qualcosa sembra suggerire che gorgo e pensiero (spazio mentale per i pensieri) stiano tra loro in rapporto inverso, e che l'elemento dirimente di questo loro rapporto (la sua funzione, quasi) sia la distanza del soggetto dall'oggetto – *dal centro* del gorgo(8).

Anche le opere di Pavese e Calvino danno a vortici e strutture affini un rilievo del tutto particolare, e con implicazioni simboliche/psicologiche sostanzialmente compatibili con quelle appena segnalate per l'*Odissea*. Del primo è notissimo il verso «scenderemo nel gorgo muti» su cui si chiude «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»(9): poesia che, come toccò di prendere atto ai primi e già postumi lettori (tra cui il più giovane amico Calvino), annunciava nella primavera del 1950 un suicidio ormai deciso e giunto poi a fine estate. Accanto a incessanti fantasie fusionali di marca suicidaria(10), la vertigine del moto centripeto aveva del resto affollato scritti e pensieri di Pavese fin dagli anni dell'adolescenza. Ed è proprio per interrogare il nesso profondo tra questi due tipi di fantasie che nelle pagine seguenti da un lato ricostruirò la complessa rete di simboli di cui questo particolare motivo fa parte, e dall'altro evidenzierò i vari modi in cui la sua presenza si manifesta in stretta relazione con alcuni temi affettivi/relazionali delle narrazioni (innamoramento, senso di solitudine, disposizione passiva, paura di un crollo), oltre che con fantasie e impressioni di natura somatica quali vertigini, dinamiche di sollevamento e caduta, riempimento e svuotamento, ebbrezza, sonno, venir meno ecc.

Questa "spettrografia" affettiva del firmamento di simboli che in Pavese ruota attorno al gorgo rappresenta soltanto la prima fase di un progetto di ricerca più articolato, le cui linee generali anticipo qui di seguito in attesa di svolgerle nel dettaglio in altri lavori. Un secondo momento dell'indagine prevederà ad esempio di esaminare non tanto gli antecedenti mitici, ma gli specifici modelli letterari primonovecenteschi dei maelstrom pavesiani, costeggiando i tanti vortici di Montale e delle avanguardie storiche per risalire a quel «Nel gorgo mi precipito» con cui D'Annunzio fa indiare Glauco nel verso conclusivo del "Ditirambo II" di *Alcyone*(11). Questa

parallela “opera di ricognizione” delle fonti del gorgo ha un intento più storico-culturale che strettamente filologico: il lavoro di scavo all’indietro ha infatti soprattutto lo scopo di illustrare il ruolo chiave del vortice (e dei mitologemi correlati del solare e del marino) all’interno di un più ampio discorso che si colloca al cuore della cultura letteraria della prima parte del Novecento – quello, appunto, relativo al nodo cruciale del rapporto tra indifferenziato e soggettivazione(12). È questo peraltro un nodo che, nel mio studio impostato psicoanaliticamente, leggo anche come implicito e il più delle volte inconsapevole interrogarsi, da parte degli autori e della tradizione letteraria in cui si trovavano immersi, circa il funzionamento delle parti psicotiche della mente (quelle più arcaiche, fusionali e atemporali) – e insieme circa una loro possibile e finanche fruttuosa gestione nel quadro di un rapporto dialettico con altre parti più differenziate della personalità (nevrotiche, conflittuali)(13).

Non si tratta in ogni caso di un dibattito puramente letterario. Nel terreno della cultura moderna, le strategie più o meno funzionali per affrontare (o eludere) il dilemma del ritmo tra fusionalità e differenziazione – strategie veicolate testualmente ma certo apprese dagli autori dei testi nel proprio ambiente di crescita, prima che sui libri – si sono invero manifestate e trasmesse in contesti discorsivi assai diversi tra loro, di cui la letteratura è solo uno dei principali. E se il propagarsi e il competere (per lo più implicito e sottotraccia) di “grammatiche affettive” differenti in forma di idee, ideologie e/o associati stili espressivi è avvenuto all’insegna dello scambio e della mescolanza tra generi, discipline e saperi differenti – letteratura, filosofia, le nascenti scienze sociali – in nessun campo il risultato della partita è stato più gravido di conseguenze che in quello delle pratiche discorsive politiche: e ciò, com’è ovvio, per la naturale disposizione che queste hanno a venir più immediatamente tradotte dal piano (anche) fantasmatico del linguaggio a pratiche pure e semplici sul piano della realtà esterna. Per quanto non sia possibile approfondire nella mia ricerca questo discorso così ampio, ho voluto almeno farne cenno per poter dire che sarà *questa* prospettiva (più attenta ai contenuti affettivi impliciti che a quelli ideologici espliciti) quella che avrò in mente affrontando in un successivo intervento la *vexata quaestio* del *Taccuino segreto* e del rapporto di Pavese con narrazioni e fantasie (forse più che con “realtà”) politiche di marca totalitaria – e in particolare con i modelli di rapporto e gestione affettiva della differenza/discontinuità da queste promossi e disseminati.

Nemmeno si può ignorare il fatto che la stessa lente da me utilizzata per osservare questo gruppo di fenomeni insieme psichici, culturali e sociali discende da quella teoria psicoanalitica che, nel pieno dei «Vertigo Years» (Blom) del modernismo, dei progressi tecnologici e di forti spinte nazionaliste, diede un forte impulso alla riflessione sulla dialettica tra indistinto e differenziazione. In primo luogo creando delle categorie concettuali che, grazie a quanto si veniva apprendendo circa lo sviluppo e il funzionamento della mente umana, avrebbero consentito di esplicitarne meglio i termini e le implicazioni psicologiche; e poi offrendo gli strumenti per comprendere che questo particolare nodo discorsivo – per il suo portato affettivo riconducibile a esperienze “di specie” presenti in diverse forme nella storia evolutiva di ciascuno – sollecita inevitabilmente la partecipazione emotiva-corporea personale e rappresenta anzi un ideale reagente discorsivo attraverso cui osservare lo stile relazionale incarnato di individui e gruppi.

Anche quest’altro versante del discorso lo si potrà appena sfiorare, ma segnalo fin d’ora una coincidenza cronologica significativa per il tema acquatico/indifferenziato esaminato in queste pagine: quegli Anni ‘20 a metà dei quali il Montale degli *Ossi di seppia* (di cui Pavese si ricorderà poi spesso) osservava Esterina tuffarsi nel gorgo divino del mare rimanendo lui, nostalgico sì ma dis-incantato, coi piedi fermamente piantati sulla terra(14), sono lo stesso decennio che Freud (1929) avrebbe concluso rivendicando con Romain Rolland il suo sentirsi assai più uomo di terra che incline al “sentimento oceanico” con i suoi gorgi mistici, indefiniti e (per come egli li sentiva) pericolosi. E sono inoltre il decennio che sempre Freud – sgomento per l’efficacia persuasiva della “sirena” nazionalista da lui sentita in prima persona agli esordi della Grande Guerra – aveva inaugurato con lo studio variamente intrecciato dei fenomeni sociali di unione a massa, delle vicende più arcaiche dell’identificazione, della pulsione di morte e delle dinamiche fusionali

dell'innamoramento(15), incoraggiando peraltro la pubblicazione di quel *Thalassa* di Ferenczi (1924) che resta a tutt'oggi un irripetuto esperimento di "cosmogonia psicoanalitica": un affascinante viaggio a ritroso nella storia dell'individuo e della specie umana il cui vero oggetto di ricerca è in ultima analisi la genesi "oceanica" del mentale.

Più di Pasolini che chiama in causa il libro di Ferenczi in un suo intervento sull'aborto all'inizio del 1975, in ambito letterario italiano sono soprattutto i pavesiani *Dialoghi con Leucò* (1947) e le «rivisitazioni»(16) che ne propone Calvino vent'anni dopo con le *Cosmicomiche* a riallacciarsi al discorso di *Thalassa*(17): e ciò in virtù del filo sdoppiato del discorso che, riavvolgendosi da un lato fino allo scenario remoto e indistinto delle origini acquatiche (Calvino) o mitiche (Pavese) dell'animale uomo(18), risale al contempo a evocare (con parallelismo implicito ma chiarissimo) le vicissitudini più lontane della vita mentale e le sfide insite nel processo di nascita psichica e soggettivazione individuale.

Certo la qualità dello sguardo che Pavese e Calvino rivolgono al gorgo delle origini è assai diversa. In generale, è come se con l'occhio della mente – perché è di funzioni psichiche che la metafora ottica parla – fosse stato soprattutto quest'ultimo a porsi il problema di poter *vedere*(19): di conoscere cioè l'essenza ultima e prima della vita (psichica) *osservandola nei limiti del possibile* e sempre attraverso l'interposizione di filtri, distanze o *triangolazioni* (lo specchio di Perseo nelle *Lezioni*) capaci di schermare l'occhio-mente dall'intensità insostenibile (traumatica) del centro assoluto: un punto infinitesimo che concentra in sé l'infinito(20), e la cui visione diretta lascia perciò accecati (Edipo), folgorati (Semele) o pietrificati come le statue trovate da Perseo lungo il suo cammino verso la grotta di Medusa(21).

È una dotazione assai diversa dell'occhio quella che Pavese utilizza tenendo invece lo sguardo fisso sul gorgo: una funzione più proiettiva-incorporativa che visiva nel senso espresso appena sopra. Una modalità interattiva, prima che conoscitiva: quella a cui il linguaggio di tutti i giorni allude con espressioni quali "occhi penetranti", "fulminare con lo sguardo", "divorare con gli occhi", "incenerire con un'occhiata" e via dicendo. Figure del linguaggio che rinviando – come la spirale – al venir meno di (salvifiche) distanze tra soggetto e oggetto. Tanto minimo può diventare anzi lo scollamento tra guardante e guardato, o tra occhio e gorgo, da non permettere a volte nemmeno di capire a chi gli occhi appartengono: è ciò che accade in "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi", dove lo sguardo di morte appartiene a pari titolo al "tu" e all'"io" suicidario che si specchiano/fondono in simbiotico "noi" scendendo nel vortice.

In questo saggio soltanto preliminarmente, ma più in generale nel contesto della ricerca, l'obiettivo principale del mio soffermarmi su Calvino sta nel mostrare i diversi lati (talvolta nascosti) della sua riflessione sulla natura, sulle funzioni e sulle conseguenze di questi due tipi di sguardo. E un altro modo di dire la stessa cosa, preannunciato dal riferimento a Edipo fatto appena sopra, è che proverò a leggere una parte consistente della sua opera come una lunga meditazione sulle forme dell'incesto inteso come processo mentale patogeno/traumatico – nonché sulle misure "profilattiche" necessarie per preservare il rapporto con l'oggetto da una distanza (psichica) di sicurezza che permetta di non sottrarsi del tutto alla presenza e al campo di influenza di quest'ultimo. Tutti motivi, questi, che come pure suggerirò emergono in misura non trascurabile (e anche documentabile) dall'ininterrotto interrogarsi di Calvino sul significato e sulle cause "strutturali" del crollo psichico che portò Pavese al suicidio – e dal suo sforzo (in parte forse anche riparativo) di proporre, attraverso la pratica della letteratura, un'implicita teoria del pensiero e un autentico manifesto di «ecologia della mente» (Bateson).

## 2. Gorgo, spirale, sole, occhio. il mitologema del “centro assoluto” tra corpo, mente e linguaggio.

### *Etimologie corporee*

Gorgo deriva da gorges – in latino: gola. Ingurgitare, inghiottire, ingoiare, ghiotto, goloso e ingordo sono tutte parole che procedono dalla stessa radice indoeuropea \*g<sup>w</sup>erh<sup>3</sup>. Dalla variante di questa gvor proviene il latino voro, da cui divorare e voragine, mentre dalla forma più recente gbar il termine baratro, attraverso la mediazione del greco *bibrosko* (mangio). Si tratta di figurazioni che una genealogia linguistica intricata e plurimillenaria mostra nella loro essenza radicate in un vissuto *corporeo* del vuoto: è difatti dal senso incarnato di un abisso famelico che emana la forza d’attrazione, l’irrefrenabile anelito acquisitivo che queste parole esprimono(22). La voragine primigenia a cui il mito cosmogonico greco dava il nome di *Chaos* è parimenti associata alla *fame* e alle *fauci*: i tre termini condividono infatti il tema *cha-* a cui risalgono i verbi greci *chaino* (mi spalanco) e *chao* (sono vuoto), oltre che il sostantivo *chasma* (cavità nella terra). E sempre a *cha-* e al suo significato parallelo di mancare/venir meno va pure ricondotta la parola *fatica*, tramite il frequentativo latino *fatiscor*. Pur avendo referenti fisiologici diversi, effettivamente, fame e fatica denotano entrambe delle forme di mancanza che nei vissuti soggettivi assumono la forma di modalità specifiche di tensione: di sforzi, cioè, in cerca di scioglimento o ri-soluzione nel rilassamento del riposo/sonno o in quello della sazietà. Rispetto a questo nesso tra fame e fatica, colpisce la convergenza tra ricostruzione etimologica e ricerca psicoanalitica. L’analista newyorkese Leonard Shengold ha sottolineato per esempio come la costellazione orale che presiede alla fase più arcaica dello sviluppo psicosessuale sia caratterizzata da una sorta di «triad of wishes»(23): *mangiare, essere mangiati e dormire*. Ragionando in un recente lavoro sul senso della compresenza, in questa triade, delle disposizioni attiva e passiva dell’ingestione, ho sottolineato come

gli stati mentali del bambino piccolo contemplanò l’uno accanto all’altro il desiderio e la paura di divorare l’oggetto, così come il terrore ma anche l’estasi di immaginarsene divorati. Ciò che conta rispetto alla struttura della fantasia in questione è che, *nell’un caso come nell’altro, la distanza tra soggetto e oggetto viene annullata*: o attraverso la concreta incorporazione dell’altro (o di un suo simbolo arcaico) dentro di sé, o alternativamente tramite un’immaginata dissoluzione, un perdersi affondando dentro un Altro che tutto risucchia e assorbe al proprio interno. Soggetto e oggetto si assimilerebbero così specularmente fino all’identità. Che l’indifferenziato in quanto eliminazione di ogni distanza sia in certo modo la pietra angolare della costellazione orale [...] lo dimostra anche la reversibilità potenzialmente continua tra posizione attiva e passiva: se ad esempio il bambino può sentirsi perseguitato da un oggetto che egli sente pronto a ingoiarlo è difatti perché egli stesso proietta su un oggetto che non avverte come distinto da sé il suo stesso desiderio di divorare. [...] Nella mente che pensa e sente sotto il segno dell’oralità, la promessa dell’indifferenziato consiste nel raggiungimento di un’agognata assenza di conflitti, discontinuità, tensioni, confini, mancanza e perdita: è insomma sinonimo di quella totalità la cui nostalgia è traccia mnestica dell’edenica pienezza dell’esistenza prenatale – condizione alla quale il “dormire”, ultimo elemento della triade shengoldiana, più di ogni altra attività riconduce l’umana esperienza.(24)

L’ottica psicoanalitica di queste osservazioni preliminari percorre interamente la mia lettura. Mi propongo qui infatti di mostrare come nelle narrazioni di Pavese – e in alcune altre di Calvino utilizzate qua e là come contrappunto – l’irresistibile forza centripeta del gorgo, di analoghe strutture a simmetria radiale (mulinelli, spirali, turbini) ma anche di rappresentazioni a queste correlate sul piano simbolico come gli occhi, il sole e il mare possa essere intesa come precipitato narrativo di processi e stati mentali riconducibili alle fasi più arcaiche della vita mentale. Fasi in cui, nel segno dell’oralità, prevalgono assetti affettivi/relazionali di stampo “totalitario”(25): inclini cioè a colmare immediatamente (o a tentare di farlo) quei vuoti fisici e psichici dolorosi a sostenersi

creati dalle perdite e in certa misura da tutti i processi separativi – compresi quelli fisiologici e volti alla crescita. È questo uno scenario permeato da vicissitudini emotive in cui domina un amore ardente ma avido talvolta fino all'implacabilità(26), e percorso più che in ogni altra età della vita dall'oscura spinta a perdersi in "unione a massa"(27) che abita le aree più indifferenziate e arcaiche della mente: quelle che Bion chiama parte psicotica della personalità.

Nel risucchio del gorgo l'immaginazione analogica umana (la mente poetica, il preconcio) ha così riconosciuto l'evocazione di una pressione somatopsichica a riempire un abisso interno: un abisso il cui versante somatico è naturalmente la fame sentita nello stomaco digiuno, mentre quello psichico il senso di vuoto avvertito da menti non (ancora) in grado di trasformare i materiali grezzi dell'esperienza in significati assimilabili(28). Come accennavo nell'introduzione, dal momento in cui il soggetto viene al mondo questo riempimento avviene di necessità *nel contesto del rapporto con un oggetto* (il seno) che placa la fame colmando una voragine: ma nel mondo fisico come in quello psichico, questa "pienezza" per sua natura temporanea non è che l'evanescente ricordo di un'altra, esperita in un tempo precedente come eterna – quella dell'utero, *un ambiente (non un oggetto)* in cui la fame per così dire non ha dominio(29). Una descrizione alternativa dell'attività del gorgo potrebbe allora essere questa: esso riconfigura l'assetto relazionale del soggetto dal rapporto con un oggetto all'occupazione di un ambiente(30).

E per venire finalmente al protagonista di queste pagine, le spinte orali dirette a una destinazione (nella fantasia) fusionale affiorano nelle narrazioni di Pavese con particolare frequenza e intensità evocativa. Stavo per dire "incontenuta intensità": ma è vero al contrario che, per Pavese come per chiunque, la scrittura e le immagini mentali da cui essa scaturisce funzionano già di per sé come contenitori delle emozioni crude. Sorprende in ogni caso constatare quanti scrittori, tra quelli che hanno investito di particolare significato questo mitologema o altri simbolicamente affini (più di ogni altro quello del sole), si siano poi trovati a un certo punto a fare a meno della rappresentazione stessa, mettendo in atto direttamente e senza residue mediazioni simboliche fantasie fusionali anche estreme (talvolta suicide) o ritirandosi nella psicosi. Il mondo della letteratura è prodigo di esempi: in Italia ricordo accanto a Pavese Carlo Michelstaedter, Clemente Rebora, Amelia Rosselli («il gorgo interno chiama chiama») – ma vengono in mente pure Hölderlin, Mishima, il poeta americano Harry Crosby, il giudice Schreber del famoso caso di Freud... Quasi parrebbe che la rappresentazione-contenitore del gorgo e dei suoi affini venga convocata preferenzialmente in situazioni in cui, per le più svariate ragioni, il pensiero e lo spazio mentale necessario per rappresentare sono soggetti a una forte contrazione. Il valore della rappresentazione resta ovviamente comunicativo anche nel caso dei vortici, se è vero che per suo tramite si veicola pur sempre attraverso simboli una descrizione della mente e dei suoi stati: eppure, *come una profezia che si autoavvera* – o come alluse Calvino a proposito di Pavese: *come accade quando si scherza con il fuoco* – (31) il rappresentato finisce a volte per "uscire dalla cornice" simbolica precipitando nel maelstrom della non-figurabilità – quello dell'agito violento o della psicosi(32).

È appena il caso di aggiungere che l'immagine del gorgo si presta a trattamenti letterari e più in generale a modalità rappresentative del tutto diverse da quelle appena tratteggiate: sottolineerei comunque come anche scrittori che vi si sono accostati da angolature più "innocue", e con gradi di coinvolgimento identificatorio minori rispetto (ad esempio) a Pavese, hanno costruito le loro narrazioni implicanti il vortice prevalentemente attorno al nesso fantasmatico dell'oralità/fusionalità. Esemplari in questo senso i casi di Montale e Calvino, i cui tanti gorgi (e analoghi) offrono soprattutto l'occasione per affermare la necessità imperativa di un tendenziale mantenimento della distanza dall'oggetto nel momento stesso in cui (performativamente) la ottengono proprio attraverso un processo di incessante, salvifica rappresentazione(33).

Semplificando a uso introduttivo, si potrebbe riassumere che mentre il rapporto di Pavese con il gorgo pare articolarsi piuttosto rigidamente attorno a fantasmi di rapporto non mediato con la pienezza orale e la totalità fusionale – fantasmi peraltro sempre pronti a mostrare il rovescio del lenzuolo, che è quello ugualmente vistoso del radicale (auto)isolamento –, quello di Calvino sembra più strutturalmente incardinato nell'intermittente, fisiologico ritmo di unisono e separatezza che

solitamente si osserva in personalità meno connotate narcisisticamente(34). Ma lasciando da parte le categorie nosologiche e prescindendo (almeno per ora) dai posizionamenti relazionali/affettivi dei singoli autori, un concetto fondamentale che mi interessa esprimere subito è il seguente: per Pavese come per Calvino, laddove e fintanto che si è preservata, la pratica della letteratura ha rappresentato – *in forme diverse e tra le altre cose, ma certo non secondariamente* – uno strumento essenziale per tentare di raffigurare, e quando possibile elaborare, esperienze emotive/relazionali connesse a specifiche modalità di gestione psichica della dialettica tra fusione e separatezza – dialettica che porta in sé l’antica traccia di un’immersione nella totalità e della sua perdita. È di questo loro esperimento/esperienza che il motivo del gorgo rappresenta un’efficace cartina al tornasole. Con modalità differenti legate alle rispettive vicende esistenziali e affettive (oltre che intellettuali e letterarie), Pavese e Calvino hanno infatti utilizzato la scrittura anche come terreno del proprio interrogarsi su che cosa significa avere una mente, sugli strumenti necessari per farla crescere e diventare/rimanere adulta (in grado cioè di accedere alla separatezza e resistere al vuoto aspirato del gorgo), e sul prezzo che giorno per giorno si è chiamati a pagare per mantenerla in vita. Quale che sia stato l’esito delle rispettive ricerche, affrontare queste acque profonde a viso aperto e senza nascondere a se stessi la fragilità (sempre almeno potenziale) dei propri mezzi di navigazione richiede un certo coraggio, e anche ai caduti andrà l’onore delle armi. Ha ben detto Agamben in un suo libro di qualche tempo fa:

Vi sono esseri che desiderano solo lasciarsi risucchiare nel vortice dell’origine. Altri, invece, che mantengono con essa una relazione reticente e guardinga, ingegnandosi nella misura del possibile di non farsi ingoiare dal maelstrom. Altri, infine, più pavidi o ignari, che non hanno nemmeno mai osato gettarvi dentro uno sguardo(35).

### *Caos / con / fusione*

Viene ora il momento di almeno menzionare la questione del modello psicoanalitico adottato nella mia lettura. Mancando lo spazio per un confronto critico tra i modi in cui la psicoanalisi è stata chiamata in causa per studiare l’opera di Pavese e la prospettiva adottata qui(36), dirò unicamente che il più immediato orizzonte di riferimento non è per me quello dei “padri fondatori” (Freud, Jung, Lacan), ma sono gli autori e le teorie che gli psicoanalisti contemporanei tengono sullo sfondo come strumento per inquadrare (spesso retrospettivamente) l’esperienza viva dell’interazione clinica con i loro pazienti. Il «modello kleiniano-bioniano»(37) è quello che ho avuto più presente durante la stesura del saggio, ma soprattutto là dove ho fatto riferimento alla storia personale e alle esperienze di vita di Pavese (per quel che se ne può sapere) ho talvolta interpellato la parallela tradizione che da Ferenczi scende fino agli Indipendenti britannici (ad es. Winnicott), che dà alla genesi relazionale-storica (ed eventualmente traumatica) della personalità un rilievo particolare. Anche nell’ambito non clinico di questo mio studio, che psicoanalitico è solo “sulla carta”, la scelta di privilegiare quest’angolatura teorica piuttosto che altre ha delle implicazioni significative. Provo a chiarire in che senso con un unico esempio: sottolineando cioè che mettere in primo piano la fusionalità anziché ricorrere – come pure si è fatto a proposito del pavesiano mito del ritorno – all’idea della pulsione di morte, porta a concettualizzare una serie di fenomeni in modo assai diverso.

È noto a questo proposito che Freud ipotizzò in *Al di là del principio di piacere* (1920) l’esistenza di «una situazione antica, di partenza, che l’essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo» (p. 128). Postulando poi nella stessa sede che la situazione di partenza doveva essere l’inesistenza fisica, egli introdusse quindi l’idea di una pulsione di morte biologicamente determinata. Ora, la tentazione di evocare appunto questo concetto per applicarlo a una serie di rappresentazioni e pattern narrativi frequenti in Pavese – magari a partire dal famoso appunto delle prime pagine del *Mestiere di vivere*: «il mio principio è il suicidio» – si è dimostrata assai potente per quegli studiosi che hanno puntellato le loro letture con



strumenti derivati dalla psicoanalisi(38). Eppure lo statuto teorico della pulsione di morte è quant'altri mai controverso, essendo stato oggetto di polemiche e contestazioni per decenni di storia della psicoanalisi e risultando peraltro affiancato persino in Freud stesso da prospettive alternative(39). Già nel 1921, ad esempio – focalizzandosi sui fenomeni dell'unione a massa, dell'ipnosi e dell'innamoramento – quest'ultimo avrebbe sottolineato *non più tanto l'aspetto biologico bensì quello relazionale* della possibilità (o meno) della mente di separarsi e mantenere la separazione dall'oggetto primario. Il "principio" a cui tutti in certa misura e a qualche livello tendono non sarebbe allora, in questa seconda prospettiva, la morte fisica, bensì una ritrovata coincidenza con l'oggetto – e il "suicidio" non sarebbe che una versione estremizzata del "principio", laddove prima ancora che la distruzione del corpo esso sancirebbe un'aspirazione ad annullare in via definitiva l'esperienza psichica soggettiva, ri(con)ducendola a mero esistere deindividuo: e ciò al preciso scopo di sottrarre il soggetto allo sforzo mentale, talvolta doloroso o poco sopportabile, che la separazione/separazione e la condizione stessa della soggettività implicano. Si vede bene come l'accento si sposti in questo modo dal registro del concreto-biologico a quello del simbolico-mentale: ed è quest'ottica più contemporanea e fondata sulla dimensione relazionale della psiche (di contro a quella unipersonale-pulsionale che caratterizzò la psicoanalisi dei primi decenni) il sostrato teorico sul quale ho impostato il mio contributo.

Tornando ora al Caos-gorgo-voragine da cui si era partiti, una prima curiosa caratteristica che (sin dalla *Teogonia* esiodea di cui Pavese fu traduttore) lo contraddistingue nella sua veste di entità cosmogonica sta nel suo essere legata non soltanto al senso di un vuoto assoluto e perciò *ad infinitum* incolumabile, ma anche a quello (solo apparentemente opposto) di un'indistinta, germinante pienezza di cui sgravarsi. Una pienezza densa al punto di essere a tutti gli effetti *confusione, infinita continuità intatta* e priva di iati o separazioni che rendano distinguibile un (s)oggetto dall'altro – e a maggior ragione il maschile dal femminile. Termine neutro anche per la grammatica, *Chaos* precede infatti l'attimo fondativo e separante dell'individuazione sessuale, a cui il cosmo greco perverrà soltanto in un secondo tempo con l'entrata in scena di Gaia e Urano (40). Questo sovrapporsi di "tutto vuoto" e "tutto pieno" non costituisce comunque l'ossimoro logico o il paradosso che potrebbe sembrare. Congruenti nella loro in-finità e s-confinatezza, essi sono analogamente incommensurabili a uno stato terzo che è (questo sì) qualitativamente distinto – uno stato ontologico e/o psichico individuato dalla possibilità di una *misura* e dunque dalla presenza di una *distanza*: dall'esistenza insomma di uno spazio (de)limitato e (de)finito. È su questa polarità dialettica individuata dal "tutto-niente" da una parte e dal "qualcosa" dall'altra che Calvino si soffermerà in una delle ultime cosmicomiche, "Il niente e il poco".

### *Oggetti totali. Il vertiginoso potere del centro*

Un secondo aspetto che la mente poetica umana ha frequentemente associato, nei miti individuali e collettivi, alle varie immagini rinviati al gorgo primordiale, risiede nel *verso del loro moto rispetto quel centro in cui ogni distanza-differenza-dolore viene meno*. Accennerò prima al significato del centro, poi al senso del verso.

A quello che lo storico dell'arte e psicologo della Gestalt Rudolf Arnheim ha chiamato «il potere del centro»(41) sono legati anche etimologicamente un equivalente morfologico del gorgo, il "vortice", e il termine "vertigine". Entrambi derivano infatti dalla radice del verbo latino *vertere* (girare) nel suo senso di *ruotare attorno* a un punto centrale che ha il potere di attirare a sé o dentro di sé. Il capogiro della vertigine prefigura anche, oltre all'esperienza passiva del cadere, il venir meno dello s-venimento che essa può indurre: e in tema di stati ipnotici essa richiama per affinità di moto il disco spiraliforme talora utilizzato per ipnotizzare – quello che alcune rappresentazioni popolari arrivano a sovrapporre all'occhio stesso degli ipnotizzatori. Affrontando un tema così legato all'occhio e alle sue funzioni, due rapide notazioni cinematografiche non parranno più di tanto incongrue.

La sequenza iniziale di *Vertigo* (1958) di Alfred Hitchcock, per fare un primo esempio, sintetizza in pochi attimi molti degli aspetti finora discussi. L'inquadratura iniziale sulla bocca della donna, che suggerisce da subito una connotazione fantasmatica orale(42), si sposta quasi subito su un occhio, in cui lo spettatore viene man mano calato con uno zoom-in sull'iride per poi precipitare a capofitto dentro la pupilla, attirato dal movimento avvolgente di una spirale sovraimpressa. L'espressione "divorare con gli occhi" già evocata poco sopra attesta precisamente questa parentela somatopsichico-percettiva tra vissuti e fantasie orali e "potere del centro": una parentela che, tenendo conto del doppio canale di nutrizione (mentale e fisica) attivo nell'allattamento con il parallelo allacciarsi di bocca e capezzolo da una parte e degli sguardi di madre e bambino dall'altra, invita pure a considerare l'affinità morfologica tra seno, areola e capezzolo e gli egualmente concentrici occhio, iride e pupilla. Cadere sull'oggetto (o fin dentro l'oggetto) significa per il soggetto cedere o acconsentire al suo potere gravitazionale azzerando la distanza che da esso separa. Di questo vissuto relazionale arcaico e vertiginoso si ritrova peraltro traccia nell'espressione inglese "to fall in love": espressione che l'ottavo capitolo del citato *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (dedicato a "Innamoramento e ipnosi") autorizza senz'altro a collegare nel segno orale di *Hypnos* al "to fall asleep" dell'addormentarsi.

Un altro film di Hitchcock di poco successivo a *Vertigo*, il più noto *Psycho* (1960), sfrutta la potenza evocativa della rete simbolica appena descritta con effetti di ancor maggiore intensità. L'identificazione/innamoramento/sovrapposizione con la madre morta che spinge Norman Bates, *orfano di padre*(43), a uccidere i malcapitati personaggi che oltrepassano la soglia della casa-madre (interferendo in tal modo con la sua stasi fusionale) culmina infatti in due raccapriccianti scene di omicidio. E se la seconda di queste avviene tramite una spettacolare e vertiginosa *caduta* dalle scale, la prima si era conclusa mostrando lo scolo della doccia (ambiente caldo, acqueo e primario) dentro cui *scendeva a mulinello* il sangue della protagonista accoltellata – un piccolo vortice che l'inquadratura successiva aveva poi subito sovrapposto e infine trasformato *nell'occhio* sbarrato della vittima.

Il lettore che ha in mente Pavese avrà già considerato tra sé come questo tessuto associativo che intreccia insieme da un lato vertigine, ebbrezza e innamoramento fusionale (tre modi di "perdere la testa") e dall'altro discesa/caduta, sangue, gorgo e morte, sia chiaramente osservabile dalle prime prove poetiche fino alle liriche postume di "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi": poesie, queste ultime, in cui alla serie di equivalenti simbolici dell'indistinzione si aggiungono l'oggetto totale del sole («gorgo / d'immobile luce») e appunto gli occhi della donna totale(44). Ma di questo nella prossima sezione: ora un cenno sul verso della spirale.

Utilizzando la filigrana della narrazione cosmogonica per trasporvi implicitamente anche un discorso sulla nascita mentale e sulle successive vicissitudini (basta sostituire "madre" a sorgente e si capisce), l'immaginazione mitica tende a riproporre il seguente schema logico: come dal punto centrale ogni soggetto sgorga e acquista la forma che ne sancisce l'esistenza all'interno di uno spazio-tempo a sua volta creato e dischiuso dal discostamento dall'origine, così all'inverso l'autonomo sussistere della forma è naturalmente minacciato dalle forze che verso la sorgente richiamano per far ritorno nel suo indistinto, smarrendovisi. Se spazio e tempo, in altre parole, si riannodano su se stessi e le distanze da essi create e rese misurabili si azzerano, allora l'universo degli oggetti e degli eventi si ritroverà nuovamente annichilito (per dirla con Calvino) "tutto in un punto".

Che possano essere queste le implicazioni del posizionamento e del moto (centripeto o centrifugo) rispetto al centro lo mostra già la particolare configurazione del cosmo greco, laddove ad esempio come segnala Jean-Pierre Vernant, «nel più profondo della Terra, si ritrova l'aspetto caotico originale. Anche se è ben visibile, se possiede una forma definita, se tutto ciò che nascerà da lei avrà, a sua immagine, limiti e frontiere ben distinte, nondimeno la Terra resta, nelle sue profondità, simile a Voragine»(45). Il «pavimento del mondo» su cui camminano i viventi garantirebbe insomma il protrarsi della loro esistenza fintanto che, offrendo una superficie d'appoggio che

contrasta l'attrazione gravitazionale del centro, li mantiene sufficientemente distanti dal punto d'origine – ma pure ad esso ancorati quanto basta per impedirne il simmetrico disperdersi nel vuoto. È importante aggiungere che il motivo del necessario mantenimento di una distanza dal centro-essenza dell'oggetto non si manifesta soltanto attraverso figure legate al vortice, ma anche tramite mitologemi del paesaggio naturale a cui sono parimenti associate le capacità di dare e/o di togliere la vita. Tra queste, come insegna Icaro, il sole che scalda ma (se troppo avvicinato) brucia; il mare che inghiotte ma è anche culla della vita; e non da ultimo la terra: datrice di frutti e insieme dimora dei morti, che tornando a riposare nel suo grembo perdono la forma che lì avevano acquisito e si dissolvono. Sono, questi, oggetti “totali” la cui presenza è stata indispensabile per l'origine della vita e resta tale anche ai fini del suo protrarsi – a patto però che non ci si accosti eccessivamente, venendo così sopraffatti dall'intensità/densità/campo della sua presenza. Inutile aggiungere che, sul piano dello sviluppo mentale, un tale oggetto è per Edipo la madre Giocasta, le cui spille privano l'eroe della vista (figura della distanza) accecandolo come raggi di sole troppo potenti e diretti. Con implicazioni diverse tra i due, anche nelle opere di Pavese e Calvino il moto centripeto personifica un'attrazione pericolosa e irresistibile, mentre a quello centrifugo viene attribuita una spinta (entro certi limiti) più vitale. Questo gioco di distanze, un continuo svolgersi e riannodarsi dello stesso filo, è presupposto sottotraccia dal Pavese saggista che citando Shakespeare ne “L'arte di maturare” (1949) scrive:

il secolo si è dimenticato che la genesi è soltanto un punto di partenza, che si nasce per vivere e invecchiare, e che tra la nascita e la morte si dà uno stadio di giusta maturazione, di perfetto e virile equilibrio per amor del quale, come già diceva il padre di tutti noi, «man must endure / his going hence e'en as his coming hither. Ripeness is all».(46)

In un modo che come si vedrà gli è consueto, Pavese fissa qui il punto di equilibrio della vita in un attimo (faustianamente) «perfetto» e quindi essenzialmente statico: e l'idealizzazione insita in questa perfezione si riflette in altra forma negli attributi (fusionali) che un noto passo di *MV* conferisce allo «sgorgo di divinità»: «Ci si umilia nel chiedere una grazia e si scopre l'intima dolcezza del regno di Dio. Quasi si dimentica ciò che si chiedeva: si vorrebbe soltanto goder sempre quello sgorgo di divinità. [...] Una rinuncia a tutto, una sommersione in un mare di amore...» (29 gennaio 1944)(47).

Il doppio verso del moto a spirale è rappresentato in termini più dinamici da Calvino, che in antitesi (credo consapevole) a Pavese pone l'accento sul moto centrifugo della distanza. Concluse le *Cosmicomiche* con “La spirale”, in cui si era visto un *Qfwfq*-mollusco crescere nello spazio distanziandosi dal suo centro molle, succhiante e «leggermente narcisista»(48) e donando contestualmente alle creature venute dopo di lui il senso della vista e la capacità di percepire il tempo(49), Calvino perviene infatti all'ultima pagina di *Ti con zero* con questa frase del “Conte di Montecristo”:

Una spirale può girare su se stessa verso il dentro o verso il fuori: se si avvita all'interno di se stessa, la storia si chiude senza sviluppo possibile; se si svolge in spire che si allargano potrebbe a ogni giro includere un segmento del Montecristo col segno più [...] superarlo nella ricchezza delle occasioni fortunate. La differenza decisiva tra i due libri – tali da farli definire l'uno vero e l'altro falso anche se identici – starà tutta nel metodo [...] La prima cosa è sapere cosa escludere.(50)

A doppio senso di percorrenza è anche il labirinto, altra figura radiale di grande rilievo non solo nel noto saggio calviniano ma già per il Kerényi che Pavese aveva a più riprese pubblicato nella Collana Viola di Einaudi. Oltre che morfologicamente, il labirinto è apparentato al gorgo-spirale anche sul piano psicologico per la sua connessione all'oralità: è difatti spingendosi verso il suo centro che nel mito cretese ci si imbatte nel Minotauro, creatura (come il gorgo) divoratrice e peraltro chiara incarnazione dello smarrimento della vita psichica, laddove la testa umana cede anche figurativamente il posto a quella taurina con la sua furia omicida(51). Che a scampare Teseo

(legislatore e fondatore di civiltà) dalle fauci degli impulsi bestiali sia stato, insieme a una spada, proprio un filo, sembra un'intuizione particolarmente felice sul piano psicologico: col suo sdipinarsi esso consente infatti al soggetto non solo di mappare fisicamente/cognitivamente il percorso, ma soprattutto di mantenere una connessione mentale con l'oggetto distante e non concretamente visibile (Arianna) – di pensarlo cioè in forma di simbolo, raccordando insieme le differenti realtà di mondo interno e mondo esterno. *Il filo che Arianna dona a Teseo per scamparlo al gorgo-labirinto è quindi il filo del pensiero*: misura di una distanza e chiave di accesso e/o ritorno all'umanità. Uno strumento prezioso che occorre guardarsi bene dal perdere quando a proprio rischio – il prezzo da pagare per una mente integrata e una vita piena – ci si addentra nei recessi più oscuri e sanguinari della psiche. Quando si entra cioè in contatto con le emozioni omicide e cannibali che si risvegliano laddove l'oggetto improvvisamente scompare, e sotto i piedi (nello stomaco / nella mente) sembra spalancarsi una voragine di vuoto e buio: un «burrato», come lo chiamerebbe Montale. Si è capito insomma che, come Scilla e Cariddi per Odisseo, anche il Minotauro può essere visto come una parte infantile e incestuosa di Teseo stesso e da questi tenuta temporaneamente a bada. Dico temporaneamente: perché come dimostrano gli accadimenti successivi al trionfo sul mostro, a partire dal proditorio abbandono di Arianna sull'isola di Naxos, il filo del pensiero – il legame-vincolo con l'oggetto, per sua natura sempre limitante – è un dono del cui peso persino quei campioni dell'umano che sono gli eroi possono a volte essere tentati di disfarsi, tagliando appunto la corda.

### 3. Il gorgo nell'opera di Pavese

Il gorgo assume un ruolo significativo nell'opera di Pavese da ben prima dei versi celebri e funesti di *VM*. Curiosamente assente in *LS*, raccolta in cui si registra nondimeno una presenza fitta (e forse funzionalmente sostitutiva) di soli e albe declinati nel segno della totalità(52), esso figura con una certa frequenza fin dai componimenti giovanili dell'apprendistato poetico risalenti alla seconda metà degli Anni '20. Dopo una cesura piuttosto lunga e grossomodo coincidente con il decennio successivo, vortici mulinelli e affini tornano alla superficie nei primi Anni '40 con una serie di prose dedicate al mito: scritti in cui – a fronte di un accresciuto “peso specifico” culturale e di una padronanza stilistica caparbiamente conquistata – la grammatica affettiva espressa dalle narrazioni obbedisce ancora alle antiche regole, avvitando anzi sempre più su se stessa per raggiungere quel centro che sarà anche punto di non ritorno.

*Cadere, godere, rialzarsi, ricadere, lavorare. Biglietto da visita di un poeta-Icaro*

Già in uno dei primissimi abbozzi poetici, scritto da un Pavese ancora quindicenne nell'agosto del 1924, i motivi orali del sonno, della tensione-fatica e del venir meno (*fatiscor*) appaiono collegati alla coppia alto/basso (anch'essa intrinseca al gorgo) attraverso le declinazioni motorie del cadere/alzarsi e del salire/scendere:

Perché la sera, se mi cade il capo  
incosciente sui fogli e sto godendo  
quasi senza saperlo quel sopore,  
perché mi rialzo d'un tratto e riprendo  
lo sforzo, irrigidendomi, per poi  
risocchiudere gli occhi e ricadere?(53)

Sono versi che, mettendo in scena già a quest'altezza quel “corpo a corpo” destinato a farsi negli anni sempre più serrato tra fatica e sonno, rigidità e piacere, tensione e rilassamento, lavoro e stanchezza e (allargando il campo all'estremo) vita e morte, valgono da vero e proprio “biglietto da

visita” (Borgogno1999) tematico e psicologico di questo poeta in erba. Sottotraccia ma indubitabilmente, si avverte infatti qui precorsa la domanda cruciale sulla quale in capo a una dozzina d’anni si concluderà *Lavorare stanca* (1936): «Val la pena che il sole *si levi* dal mare / e la lunga giornata ricominci? [...] L’uomo solo vorrebbe soltanto dormire» (da “Lo steddazzu”, corsivo mio). Difficile pure non spingere lo sguardo ancora un po’ più oltre negli anni per considerare che Pavese porrà fine alla sua vita ingerendo delle bustine di sonnifero nella notte tra un sabato e una domenica – così resa nel più radicale dei sensi il giorno del riposo.

E per restare in argomento: del titolo scelto da Pavese per la raccolta d’esordio mi sembra importante porre in evidenza, al di là del significato esplicito con le sue concrete implicazioni sociali e politiche, anche il versante *psichico*. Nella filigrana di quel «lavorare stanca» che tutto subito suggerisce un sapore da motto contadino langarolo andrebbe cioè colto, a mio avviso, anche il sottostante senso di “pensare è sopportare”: si è visto infatti che una componente non secondaria del lavoro mentale consiste nel sostenere il peso di avere una mente – nella fatica, in altre parole, di separarsi dall’oggetto ricavando nella distanza interpostasi rispetto a quest’ultimo uno spazio in cui possano essere contenuti dei pensieri. Aprirsi al dolore che ciò comporta richiede tuttavia lo sforzo di resistere alla tentazione di sbarazzarsi della mente, ripiegando su se stesso lo spazio-ferita che la distanza apre. Occorre insomma non ricadere nella fusionalità narcisistica, l’unisono permanente che non ammette alternative e movimenti: e ricordando lo specchio d’acqua immobile nel quale Narciso innamorato (figura della fissità) trova la morte affondandovi dentro, segnale che l’etimo di “stancare” è appunto il termine latino “stagnare” – da “stagnum”: acqua ferma(54).

Nella fase germinale della scrittura pavesiana non scarseggiano esempi nella stessa chiave. Si prendano i versi conclusivi di ‘D’estate’ (giugno 1925):

La brezza ingagliardisce,  
poi cade, ed incessante sale al cielo  
lo stridio monotono d’un grillo  
perduto chi sa dove: sale tremulo  
fino a una grande stella scintillante  
sull’immensa campagna addormentata.(55)

Messi insieme, l’associazione di alto/basso a due sconfinati oggetti naturali che si rispecchiano («grande stella» sopra, «immensa campagna» sotto), il movimento alterno di cadute e risalite, e il coincidere finale tra il raggiungimento della stella da parte del grillo-poeta (tramite il canto) e l’evocazione di un dormiente abbandono all’immensità sottostante, paiono tutti alludere a uno scenario dissimulato dietro le sembianze del bozzetto campestre: quello di Icaro che ascende al sole per ritrovarsi nel sonno eterno del mare.

La polarità alto/basso si ripresenta in termini simili ma più esplicitamente nel finale di una breve prosa del 21 ottobre 1927, intitolata “Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi?”:

È sempre, certo utilitarismo anche il suo [del suicida], ma almeno è un utilitarismo diverso dal commercio di salami, è un utilitarismo che gonfia l’animo e lo sconvolge e lo leva in alto in un’ebbrezza sublime. Certo, tutto è utilitarismo nella vita, ma la mia anima sa scegliere tra i valori. In alcuni si trova meglio. E perché allora non dovrei gettarmici a corpo perduto?(56)

Accanto al moralismo un po’ teatrale e vittimista dell’adolescente appaiono qui degni di nota: 1) il tema dell’animo che si gonfia e come un palloncino *privo di peso* si «leva in alto»(57); 2) il ripresentarsi della sovrapposizione tra raggiungimento dell’altezza e ricerca della caduta («gettarmici a corpo perduto»); 3) l’affacciarsi del motivo dell’ebbrezza, spesso associata in questi anni non solo al binomio ascesa/caduta, ma anche alla relativa frequente sensazione corporea di vertigine: quel vorticoso capogiro che prova chi per passione, ubriachezza, stati ipnotici o follia “perde” più o meno temporaneamente “la testa”(58). In “Brevi attimi di gioia” (13 agosto 1928), ad esempio, l’«ebbrezza disperata dell’abbraccio» è subito seguita dalla «vertigine / di gioia

nell'istante del possesso» (p. 225), dove pure si noterà come l'una e l'altra coincidano con un azzeramento delle distanze («abbraccio», «possessione»); ciò che vale anche per le varie «corsa di vertigine» (p. 229) «corsa / vertiginosa» (p. 235, p. 249) e «velocità vertiginosa» (p. 250), nella misura in cui corse e velocità servono precisamente a questo: a ridurre o eliminare la separazione dall'oggetto(59). A conferma dell'incompatibilità tra questi stati caotici di "contatto totale" e il pensiero sopraggiunge poi la «febbre, / che pulsa intorno al mondo [...] che dà vertigini / e non fa più pensare»: immagine che si trovava già nella prosa sui suicidi, ma declinata in quella circostanza attorno all'ebbrezza («per me non ha più pensieri il mondo, o, se ha pensieri, questi senza scampo ormai non li sento che come ebbrezze»). In ultima analisi, come la vertigine e le cadute di cui è sorella, anche la velocità rappresenta per il giovane Pavese una sensuale promessa di stasi.

### *Immobilità, ripetizione. Una parentesi sul tempo del trauma*

L'agognata immobilità ultima che, configurata spazialmente, traspare come fantasma antiseparativo dietro corse cadute e vertigini varie, può anche presentarsi in versione temporale: o come immersione in una continuità priva di tempo (pur esso una distanza), o in forma di destino che incatena (non permette cioè di separarsi) e si ripete inesorabile. È questo un tema che si farà pressoché onnipresente nel Pavese degli Anni '40, dall'ossessivo *refrain* di «quel che è stato sarà» sul tempo circolare del mito fino a *LF*, dove il ritorno di Anguilla si attua in una prospettiva insieme spaziale e temporale. Mi tratterò brevemente su questo Pavese più tardo per sviluppare alcune osservazioni che sarà utile tenere a mente tornando poi a leggere i testi di quello più giovane.

Gli aspetti temporali di ciò che Pavese chiama assai idiosincriticamente "mito" iniziano a venire da lui esplorati con una certa sistematicità nel periodo di studioso "ritiro prudenziale" a Serralunga di Crea, con una serie di riflessioni che si faranno strada prima in *MV* e poi pubblicamente in *FA* e *DL*. Propongo qui di seguito un passo di *MV* rappresentativo non soltanto della presenza di questo interesse, ma anche del modo in cui Pavese lo salda talora senza soluzione di continuità alla sua vita privata: «È già due volte in questi giorni che metti accanto T, F, B. C'è qui un riflesso del ritorno mitico. Quel che è stato, sarà. [...] Tu *cerchi* la sconfitta» (7 dicembre 1945)(60).

Questa assimilazione di "mito" e vita all'insegna della ripetizione va naturalmente interrogata. Che a incatenare Pavese in quelle coazioni a ripetere da lui stesso più volte registrate con lucidità sgomenta non fosse il potere di un destino mitico-impersonale, ma la forza che esercitava su di lui l'identificazione con un oggetto interno spietato e onnipotente – identificazione non conosciuta né pensabile, e perciò da lui *sentita* come impersonale pur essendo storicamente frutto di una vicenda relazionale – lo intuiva forse egli stesso preconsapevolmente, se in quella sorta di autoritratto trasposto in mito che sono i *Dialoghi* giunse a scriverne uno come "La madre". Si tratta com'è noto della storia di un figlio, Meleagro, il cui destino di vita o di morte è magicamente legato al volere e allo strapotere della madre Altea: personaggio che il cappello introduttivo del dialogo dipinge «imperiosa» e severa, come pare fosse stata la madre di Pavese stesso Consolina Mesturini(61). Venuta a sapere che i propri fratelli erano morti per mano di Meleagro nel corso della caccia a un pericoloso cinghiale, Altea senza pensarci due volte getta nel fuoco il tizzone dalla cui integrità sa dipendere la vita del figlio. La ragione della contesa mortale tra Meleagro e gli zii era stata l'indebita pretesa, da parte di questi ultimi, del cinghiale che il nipote aveva ucciso con l'aiuto di Atalanta – a cui il giovane innamorato aveva peraltro promesso la pelle dell'animale come ornamento e trofeo per il futuro letto di nozze. Dal che si vede come, su un piano simbolico-relazionale, il "crimine" di Meleagro fosse stato quello di resistere al richiamo all'indifferenziato della famiglia di origine: da un lato rifiutando di cedere alle predaci intrusioni della generazione dei genitori (la madre è appena spostata sugli zii materni), e dall'altro progettando di sposarsi.

Colpisce nel testo di Pavese la particolare intensità espressiva utilizzata per descrivere la forza del legame identificatorio con questa figura avversa alla separazione (e perciò anche alla soggettivazione) del figlio. Fatto cenere, Meleagro confessa a Ermete: «Una madre... nessuno

conosce la mia. Nessuno sa cosa significhi saper la propria vita in mano a lei [si ricordi allora in VM: “Sei la vita e la morte”] e sentirsi bruciare, e quegli occhi che fissano il fuoco [...] La passione che vi finisce è ancora quella della madre. Che altro siete se non carne e sangue suoi? [...] Nella carne e nel sangue di ognuno rugge la madre»(62). Le battute finali tra Ermete e Meleagro, dove alla domanda di quest’ultimo («Ma allora perché ci hanno ucciso?») il dio risponde «Chiedi perché vi han fatto, Meleagro»(63), oltre ad avvicinare narrativamente fine e inizio sotto il tetro segno della madre-gorgo, richiama da vicino alcune considerazioni fatte da Ferenczi in un suo scritto del 1929 intitolato “Il bambino mal accolto e la sua pulsione di morte”(64): lavoro in cui sono discussi i disturbi di pazienti che «furono ospiti non benvenuti nella loro famiglia», spesso per via del *sovraccarico di lavoro* (materiale e/o psichico) che pesava sulle madri: una situazione che pare sia toccato in sorte di vivere anche al Pavese bambino, soprattutto negli anni che seguirono la morte del padre. Parlando dello sviluppo della personalità di questi pazienti, Ferenczi elenca una serie di caratteristiche che in certo modo “preconizzano” un ritratto sorprendentemente preciso dello scrittore: «volontà di vivere [...] spezzata [...] volontà di morire, anche se contrastata da una forte volontà di adattamento [...] pessimismo morale e filosofico, scetticismo e sfiducia [...] malcelata nostalgia di tenerezza (passiva), di avversione al lavoro, di incapacità a sopportare sforzi di lunga durata, insomma di un certo grado di infantilismo emozionale, non senza naturalmente alcuni tentativi di rafforzare il carattere avvalendosi di coercizioni»(65). (È appunto in questo senso prevalentemente difensivo e compensativo che mi pare si possa leggere il noto volontarismo stakanovista pavesiano).

Non mancano dal computo nemmeno le difficoltà sessuali che tormentarono Pavese per tutta la vita adulta: «Come sempre, anche in questo caso il conflitto edipico fu una prova di forza che la paziente non fu in grado di affrontare [...] restò frigida. Allo stesso modo, tutti i bambini “non benvenuti” di sesso maschile da me osservati soffrivano di disturbi più o meno gravi della potenza sessuale»(66). Rispetto al conclusivo «Chiedi perché vi han fatto» di Ermete si può poi ancora leggere ciò che Ferenczi riferisce di una paziente che (come poi Pavese) aveva sviluppato a un certo punto uno spiccato interesse per discorsi di argomento cosmogonico: «cercava di spiegare con precoci meditazioni l’odio e l’impazienza della madre nei suoi confronti [...] Le sue ruminazioni sull’origine di tutto ciò che è vivente erano, per così dire, la continuazione della domanda rimasta senza risposta sul perché, in fin dei conti, la si fosse messa al mondo, se non si era disposti ad accoglierla benevolmente». Illuminanti infine (in generale, ma anche relativamente alla spinta insieme fusionale e suicidaria di Pavese) le considerazioni con cui Ferenczi riconfigura in chiave già distintamente relazionale il concetto biologistico freudiano di pulsione di morte, spiegando l’intensità del suo manifestarsi a partire dalla *qualità dell’accudimento* ricevuto dal bambino (appunto *unwillkomene*: «mal accolto» o, secondo altre traduzioni italiane, «indesiderato»):

I bambini accolti con durezza e senza affetto [...] conservano un certo pessimismo e un tedio della vita [...] il bambino deve essere portato, con un’enorme profusione di amore, tenerezza e cure, a perdonare i genitori di averlo messo al mondo senza chiedere il suo parere; in caso contrario, entrano ben presto in azione gli impulsi distruttivi. E, in fondo, la cosa non deve stupire. Il lattante è molto più vicino alla non esistenza individuale di quanto non lo sia l’adulto [...] Scivolare all’indietro, verso l’inesistenza, potrebbe quindi essere, per i bambini, molto più facile [...] è nella maturità che la pulsione di vita potrebbe controbilanciare le tendenze distruttive.(67)

*I primi gorghi: luce, buio, suono, frastuono, sangue.*

Per quanto, come anticipavo, lo svolgimento temporale del motivo dell'immobilità acquisisca importanza soprattutto nel Pavese più adulto, esso si affaccia in sembianza larvale già alla fine degli Anni '20. Ad esempio nei seguenti versi del luglio 1928, dove l'essenza ultima dell'attingibile viene collocata in un' «infanzia lontana» nel tempo (vicina però alle origini) abbinata nello spazio a una «pianura in fondo alla vallata» – immagine evocatrice di una pendenza digradante verso la stasi orizzontale, «in fondo», secondo la dinamica gravitazionale già incontrata:

Tutto ciò che ho sofferto  
per conoscere in me nell'esistenza  
l'ho già vissuto un giorno  
dell'infanzia lontana  
nella pianura in fondo alla vallata. **(68)**

Ancora più “in fondo” aveva condotto un mese prima il gorgo di “tango–” (23-26 giugno 1928), ambientata in uno spazio-tempo dai contorni indefiniti e rinviati a misteriose profondità sottomarine. Così la scena iniziale:

Mi son visto una notte  
in una sala chiusa  
e l'abbraccio dei corpi che danzavano,  
sollevati e schiantati dalla musica [...] mi soffocava il cuore  
come in fondo a un abisso [...] giungono spaventose  
scosse di una tempesta,  
che impazzisce là in alto, sopra il mare... **(69)**

E qui alcuni versi dell'ultima strofa:

Tutti tutti tacevano di ebbrezza,  
travolti dentro il gorgo  
di quella luce livida,  
posseduti di musica,  
nelle carezze ritmiche di carne,  
e stanchi tanto stanchi. **(70)**

Come non di rado accade nelle atmosfere pervase di maledettismo, anche in questa esecuzione un po' manierata e di genere traspaiono elementi caratteristici della costellazione fusionale **(71)**: 1) una totalità unita a massa («Tutti tutti [...] travolti dentro il gorgo»); 2) passività e spersonalizzata ripetizione («posseduti di musica», «carezze ritmiche di carne»); 3) stanchezza e relativo desiderio di abbandono («s'abbandonava nuda [...] io solo non potevo abbandonarmi»); 4) l'ormai noto coincidere di salita e caduta, veicolato oltretutto dalla dimensione sensoriale e non-linguistica della musica («sollevati e schiantati dalla musica»).

In una poesia dai toni decisamente più cupi scritta un mese innanzi, la polarità alto/basso sdoppiata nell'assoluto bifronte delle «stelle tremanti» e del «gorgo più buio» veniva configurata anche affettivamente mediante l'oppositivo rispecchiamento dell'idealizzazione grandiosa («Titano») nella svalutazione diminutiva («fallito», «fantoccio da ridere»). Ecco dunque

O Titano fallito  
senza rupe e catena [...] non sconvolgerti più.



Nella folla che passa,  
 o fantoccio da ridere,  
 piega il capo e scompaia.  
 Ma non muovere più, non fiatare,  
 accasciati per sempre  
 dentro il gorgo più buio.  
 Ché, passando lontano,  
 un'altr'ombra gigante  
 non ti riaccenda in petto  
 le tue stelle tremanti.(72)

Col succedersi dei mesi e delle poesie, nella trama simbolica che fa capo al gorgo iniziano ad affacciarsi figurazioni e nessi inediti. Ne “Le febbri luminose – I” (22 settembre 1928) spicca ad esempio il collegamento tra la forza centripeta della vertigine e un nuovo elemento di grande gravidanza simbolica. Mi riferisco al sangue («che cos'è più il mio sangue / sotto questa vertigine di forza?»(73)), che nella poesia successiva della serie (“Le febbri luminose – II”, 25 settembre) verrà poi accostato a un gorgo luminoso per via del suo moto anch'esso circolare. Sempre nel secondo movimento della poesia, all'accentramento del vortice si contrappone poi la complementare dispersione di un peregrinare «senza mèta» da parte del soggetto-flâneur, la cui malcerta identità evidentemente bisognosa di una forza aggregante è accostata da chiare spie testuali a quella di un mendicante («come me», «senza mèta») e a quella di «puttane» anch'esse senza volto e (ancora) «senza mèta» – ma soprattutto, come lui nel segno orale di penuria e fatica, indifferenziate «anime in pena»:

Andavo senza mèta, irrequieto,  
 come un'anima in pena  
 [...]  
 E un mendicante come me sostava  
 sull'orlo della tenebra  
 [...]  
 E il mendicante non osava entrare  
 dentro il gorgo di luce  
 [...]  
 Pareva tanto stanco  
 il vecchio senza mèta.  
 Certo il sangue batteva  
 nelle sue vene livide  
 con quello stesso tremito  
 che correva spettrale  
 lungo gli steli vitrei di luce.  
 [...]  
 Andavano nell'ombra,  
 povere anime in pena,  
 puttane senza mèta, irrequiete.(74)

Già a quest'altezza il vortice si caratterizza agli occhi di un soggetto manchevole (mendicante), e quindi più facilmente vittima del desiderio («puttane»), come destinazione attraente e al contempo inquietante («non osava entrare»). Se si considera poi che la natura degli oggetti totali implica, come più volte osservato, la compresenza di estremi che si toccano e sovrappongono (principio/fine, morte/immortalità, nulla/infinito ecc.), non stupirà nemmeno trovare il gorgo qui associato a una luce accecante («divampava un inferno») subitaneamente invertito di segno, ne “Le febbri luminose – III”, in «gorgo di luce e tenebre»(75).

In una poesia scritta a ridosso delle “febbri luminose” e intitolata significativamente “La forza primitiva” (6 novembre 1928), il sangue prende di nuovo parte al rodato connubio tra moto centripeto, luce, passione e incapacità di resistere:

Sotto la forza immobile  
della natura di pietra e di luci  
infuria un vortice che non è di acque,  
non di vento o di fuoco,  
ma, nella nebbia, vibra  
della stessa passione che s'accende  
nei grandi fiori elettrici  
[...]  
E gli uomini, nel freddo, come gli alberi  
passano dentro il vortice  
vivi di un sangue saldo e irresistibile.(76)

Non meno irresistibili di quella primitiva (e anzi ad essa assai simili) sono il 17 dicembre dello stesso anno «le forze inesorabili, / calmi fiumi di stelle / che impazziscono in gorghi» (p. 263): un vortice d'astri ispirato forse anche alle diffuse pubblicazioni illustrate di Camille Flammarion che il Pavese adolescente notoriamente apprezzava(77). Soprattutto inesorabile è qui ad ogni modo il richiamo del cosmico abisso dentro cui il soggetto può ora *cadere* a capofitto, come dentro a un frattale («un uomo che cadesse tra le stelle»), in un moto di reciproca assimilazione/identificazione («s'agguaglia») che ancora una volta si dimostra incompatibile con il pensiero soggettivato («impazziscono in gorghi», «delirio»):

Negli aloni di luce  
il poeta s'agguaglia nel delirio  
agli uragani cosmici di forza  
della città notturna.(78)

La fantasia orrificica (qui volta in estatica) di “cadere per sempre” è elencata da Winnicott tra i vissuti agonici primitivi riconducibili al fallimento della funzione primaria di *holding* materno: un malfunzionamento relazionale frequentemente alle radici di organizzazioni difensive psicotiche. In quest'ottica tornano in mente Altea e Meleagro dei *Dialoghi*: si ricorderà infatti che la madre *scaglia* nel fuoco il tizzone che rappresenta il bambino anziché *tenerlo* nello scrigno-contenitore in cui lo aveva inizialmente riposto per proteggerlo. L'articolo di Winnicott appena citato, intitolato “Paura del crollo”, offre tra l'altro uno spunto interessante per guardare al suicidio di Pavese da una prospettiva diversa da quella proposta in questo lavoro che è più focalizzato sulle fantasie fusionali. Riassumendo, Winnicott argomenta che la paura del crollo che riattiva le angosce più arcaiche è in realtà terrore per *un crollo già avvenuto* nella storia della persona, ma che non ha potuto essere da questa sperimentato e pensato: e ciò in quanto, nel momento in cui si è verificato, essa non aveva ancora raggiunto uno stadio dello sviluppo mentale che le permettesse, pur avendolo registrato somaticamente sotto forma di emozione, di elaborarne l'esperienza. Chi ha vissuto questo tipo di “esperienze non esperibili” si troverebbe così spinto a collocare inconsciamente e di continuo nel futuro l'evento terrificante di cui oscuramente conosce l'esistenza, senza tuttavia sapere che se lo pre-sente è proprio perché già lo ha sentito. Riferendosi a una sua paziente suicida, Winnicott aggiunge:

Molti uomini e donne trascorrono la vita interrogandosi sulla possibilità di trovare una soluzione nel suicidio, procurando cioè al corpo quella morte già avvenuta per la psiche. [...] Comprendo che cosa intendesse la mia paziente schizofrenica (che poi si uccise) quando diceva «tutto ciò che le chiedo è di aiutarmi ad attuare il suicidio per il motivo giusto anziché per quello sbagliato». Non ci riuscii e lei, disperando di trovare la soluzione, si uccise. Il suo scopo (nella visione di oggi) era di veder affermato

tramite me che era morta da piccola. Su questa base, penso che insieme avremmo potuto fare in modo da posporre la morte fisica sino a quando la vecchiaia non avesse riscosso il suo pedaggio. (79)

Considerazioni che fanno pensare all'annosa ossessione suicida di Pavese, e ancor più alle parole con cui questi scelse di prendere congedo dalla poesia. Gli ultimi versi da lui scritti in inglese nell'aprile 1950 sono infatti non solo nati postumi ("Last blues, to be read some day"), ma parlano a loro volta di un "qualcuno" morto già tanto tempo fa – un soggetto, evidentemente, che se non proprio nato postumo è di certo in qualche modo sopravvissuto a una propria morte. Qualcuno, per di più, che «provò ma non seppe»: che non fu cioè dotato inauguralmente degli strumenti (psichici) per raggiungere e pensare l'esperienza, ma solo della straziante consapevolezza della propria carenza («some one has died / long time ago – / some one who tried / but didn't know»)(80).

Tornando ora un'ultima volta sulle poesie giovanili, il tema della caduta dentro un centro («intorno ho») si ripresenta in vistosa posizione finale ne "Il ritorno" (30 marzo 1929: «E ancora intorno ho il rombo / dell'immensa caduta nella morte»)(81) – e a distanza di tre settimane (ancora in chiusura) sarà nuovamente un rombo a fare da *trait-d'union* tra sangue in circolo, insopportata tensione («desiderio atroce») e rigetto del pensiero: «Dentro il rombo del sangue, / mi sconvolge il cervello / un desiderio atroce di follia» (21 aprile 1929)(82).

L'attrazione soverchiante dell'unione a massa che fin dal riferimento marino del titolo caratterizza un altro componimento dello stesso periodo ("Questa città mi ha vinto, come un mare", 28 aprile 1929) è poi a sua volta confermata nel corpo della poesia non solo dal consueto motivo della caduta/sommersione, ma anche dalla travolgente con-fusività acustica di «strade [...] piene di fragore, / dove la folla è forza che sommerge, / si aprono come abissi»(83). E con possibile reminiscenza dello sbarbariano "Organetto" (1912), anche "A solo, di saxofono" (26 maggio-5 giugno 1929) abbina alla musica il nesso fusione/soggettività tratteggiando una vicenda di epifanica individuazione e successivo smarrimento di sé suddivisa in tre distinte fasi sonore. Di questa musica tanto vicina all'"anima" del soggetto da confondervisi, occuparla e dettarne persino i movimenti andranno ancora rilevati l'effetto vertiginoso, l'associazione al moto a vortice, il movimento alto/basso e la stretta correlazione di tutti questi elementi agli stati soggettivi descritti:

Ecco che la mia vita  
 è frantumata a terra come un vetro.  
 La stanchezza che prima la reggeva  
 È scomparsa nel vortice del suono  
 [...]  
 La voce sovrumana,  
 [...]  
 che, a sollevarmi il capo,  
 come un amico, impazziva di gioia,  
 è scomparsa nel gorgo del frastuono. (84)

Un frastuono indifferenziato, ebbro e folle («impazziva») che dopo più di vent'anni ricomparirà mutato di segno ma non nella sostanza psicologica nel fatidico «scenderemo nel gorgo *muti*» di *VM*. Dico psicologicamente immutato perché silenzio e frastuono si costituiscono anch'essi (accanto a luce/buio, tutto/nulla, immortalità/morte ecc.) come ulteriore coppia di estremi opposti e congruenti: emanazioni simmetriche di una totalità indistinta di contro alla dimensione separata e simbolica del linguaggio (il "qualcosa", il calviniano "poco": la vita, insomma).

*Breve interludio, tra silenzio e urlo: l'“Avventura di un poeta”*

Viene a taglio richiamare qui Calvino perché silenzio e inarticolato frastuono vengono utilizzati in uno dei suoi *Amori difficili*, l'“Avventura di un poeta” (1958), per condurre in forma narrativa una riflessione di senso assai simile a quella che ho appena proposto.

Il racconto introduce a uno scenario rarefatto: un uomo, una donna, un paesaggio insulare sospeso nel silenzio incastonato tra sole e mare. L'assenza di parola ha chiara valenza estatica, in coerenza con gli elementi fusionali anch'essi presenti della nudità, della perfezione, della bellezza femminile, dell'innamoramento, di oscure «bocche di caverne» marine in cui entrare e (naturalmente) dell'ineffabilità dell'esperienza. Con parole che riecheggiano forse volutamente il Pavese sentenzioso e solenne dei *Dialoghi con Leucò*, la radiosa Delia H. – protagonista del racconto a fianco dell'affermato poeta Usnelli – riassume: «Qui capisci gli dèi». (Primo recensore dei *Dialoghi*, Calvino aveva intitolato il suo intervento sul Notiziario Einaudi 1947 “Pavese tra gli dèi”). Si viene presto a sapere che, per Usnelli,

essere innamorato di Delia era stato sempre così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola... [Vedendo Delia nuotare nuda in mare Usnelli] capiva che quel che ora la vita dava a lui era qualcosa che non a tutti è dato di fissare a occhi aperti, come il cuore più abbagliante del sole. E nel cuore di questo sole era silenzio. **(85)**

Da questa situazione iniziale di pienezza solare, silente e assoluta il racconto si allontana quando i due protagonisti, emersi dalla cavità della grotta, si dirigono verso delle barche di pescatori: *oggetti mobili* appartenenti alla dimensione tutta diversa del lavoro, e che il testo collega subito allo sforzo, alla stanchezza, alla fame, alla bruttezza e al dolore fisico, alla penuria, all'essere soggetti a leggi della realtà che negano l'onnipotenza («l'annata») e in definitiva alla *parzialità*. Quella parzialità insuperabile in cui, constatata Usnelli, affonda le radici ogni sua *parola*:

Le barche che venivano erano di pescatori. Usnelli li riconobbe per alcuni di quel gruppo di poveretti che passavano la stagione della pesca su quella spiaggia [...] L'uomo ai remi era il giovane, cupo nel mal di denti [...] la remata a strappo come se ogni sforzo servisse a sentire meno il dolore [...]

– Buona pesca? – gridò Delia.

– Il poco che c'è – risposero. L'annata. [...]

Usnelli stava sempre zitto, ma questa angoscia del mondo umano era il contrario di quella che gli comunicava poco prima la bellezza della natura: come là ogni parola veniva meno, così qua era una ressa di parole che gli si affollavano nella mente: parole da descrivere ogni verruca, ogni pelo della magra faccia malrasa del pescatore vecchio, ogni scaglia argentata del muggine. **(86)**

Tollerata per un tratto, la sofferenza provocata dalla perdita (dell'onnipotenza, della totalità) si fa via via insostenibile nel crescendo della chiusura, dove la nota negativa del brutto e della miseria si intensifica fino a dilagare nell'intero paesaggio (esterno e interno) mentre lo sguardo del narratore si solleva dalla costa verso ingrate alture:

...più in su i monti erano brulli, di pascolo e di cespugli oppure solo di pietre. Un paese incastrato in uno spacco tra quelle alture s'allungava tutto all'in su, le case una sopra l'altra, divise da vie a scale, acciottolate, fatte a conca nel mezzo perché vi scoli il rivolo dei rifiuti di mulo, e sulle soglie di tutte quelle case c'erano una quantità di donne, vecchie o invecchiate, e sui muretti, seduti in fila, una quantità di uomini [...] qualche ragazzino più grande disteso attraverso la strada con la guancia sul gradino, addormentato lì perché ci faceva un po' più fresco che dentro casa e meno odore, e dappertutto posate e in volo nuvole di mosche, e su ogni muro e su ogni festone di carta di giornale attorno alle cappe dei camini l'infinita picchiettatura degli escrementi di mosca, e a Usnelli venivano in mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché poco a poco non si distinguevano più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo. **(87)**

Si possono fare a questo punto tre considerazioni: 1) come l'enigma della Sfinge, di cui Shengold ha sottolineato l'articolarsi attorno all'idea della locomozione e a eventuali problemi ad essa relativi(88), anche le tre sequenze di questo racconto seguono il tracciato di base dell'esistenza umana: dalla dimensione della beatitudine preverbale solare-marina, in cui si sta immersi e non si cammina, a quella successiva caratterizzata dal lavoro e del movimento nel mare aperto della vita (le barche: ma segnalo altresì che appena lo sguardo del narratore si sposta dal mare alla terra segue poi un giovane che imbecca una pesante salita), fino alla ridotta mobilità finale, pronta ormai a sfociare nella disseccata atrofia della morte(89); 2) come per Icaro, la condizione umana occupa (anche qui spazialmente) una posizione intermedia fra due totalità immersive-indistinte, sospesa com'è tra gli assoluti di estasi e abiezione: una *mediocritas* aurea certo per il suo valore vitale, ma non meno per l'alto costo (da versare come si è visto in valuta lavorativa, cosa che porta al seguente punto) 3) come già per Pavese, sottolineerei anche qui la possibilità di leggere il "lavorare" (o il camminare) come attività psichica: nella vicenda dei protagonisti si può infatti cogliere un nesso sottostante tra sforzo e *poiesis* linguistica. "Poeta" risulta in sostanza essere, in quest'"Avventura", chi è in grado – finché riesce – di trasformare in parole l'urto bruto delle percezioni, *creando* in tal modo il significato. La qualità poetica distintiva e fondamentale non è dunque affatto lo scrivere in versi, ma *quella di reggere la realtà* – e reggendola, di trasformarla. Alludo con questa particolare formulazione a un pensiero quasi contemporaneo di Ernesto De Martino, come si è già ricordato co-direttore accanto a Pavese della Collana Viola: una riflessione che io credo analoga a quella di Calvino non soltanto per il significato di fondo, ma per la persona stessa che l'ha ispirata:

Cesare Pavese [...] portava con sé il fantasma della sua infanzia di Santo Stefano Belbo, e proprio per questa ininterrotta e rigerminante memoria si volse ad un certo momento alla lettura di libri etnologici e *finché resse alla prova ne trasse argomento di poesia. Il punto centrale resta tuttavia questo, di reggere alla prova, di rimodellare sempre di nuovo, con l'opera valorizzatrice, la domesticità del mondo.*(90)

A proposito di rimodellamento, resta da rilevare nelle frasi conclusive dell'"Avventura" l'aspetto di addensamento estremo che coinvolge *da un lato la fisicità concreta* del mondo esterno («le case una sopra l'altra») fino a degradarla a indistinto grumo di escrementi (materia, cioè, non metabolizzabile e inassimilabile), e *dall'altro il côté psichico* della realtà interna, che rappresenta anch'essa in massa opaca, «senza spazio» e quindi «impenetrabile» (anche nel senso di essere linguisticamente incomprensibile e *immodellabile*) è di necessità estranea al commercio umano e perciò inevitabilmente disperata. Tornando all'assenza di parole da cui era partito, il racconto chiude il proverbiale cerchio: muto e nero è l'urlo della disperazione, come dappprincipio il silenzio solare. Non si tratta ovviamente della stessa cosa: sostenerlo sarebbe come dire che morte e immortalità (o "tutto" e "nulla", o mare e stelle) si equivalgono: ma come per queste altre entità assolute e contrapposte, l'aspetto da sottolineare è la *congruenza simbolica* che riconduce entrambe le polarità alla totalità indistinta.

Si sarà notato come già in questa prima incursione in territorio calviniano i temi cari a Pavese abbondino: accanto al silenzio/fragore da cui si era partiti ci sono anche estasi e poesia, il divino naturale, il binomio sole/mare. Certamente autoreferenziale, questa riflessione narrativa di Calvino va anche intesa – al pari di altri suoi racconti in cui sole e mare hanno un ruolo di primo piano(91) – come un modo per accostare nodi problematici che erano stati già di Pavese e sui quali egli a più riprese torna col pensiero: in questo caso, il rapporto del mare e dei suoi gorghi con le dimensioni estree al linguaggio del silenzio e dell'urlo, che in Pavese erano state «gorgo di frastuono» e «muta» discesa nel vortice.

*Il tuffo finale: da Feria d'agosto ai saggi postumi*

È un Pavese tutto subito poco riconoscibile quello che, oltrepassata la soglia degli Anni '40, torna a occuparsi del gorgo in una serie di prose che confluiranno nel *melange* saggistico-narrativo di *Feria d'agosto* (1946). Il patetismo decadente delle liriche adolescenziali ha da tempo lasciato il posto alla sobrietà di stile maturata durante la stagione di *LS*(92), mentre sul versante dei contenuti è in primo piano il tentativo, perseguito da più angolature, di integrare i più maturi interessi filosofici e antropologici entro i vari generi di scrittura che a ritmo serrato si susseguono in un decennio di intensa sperimentazione. A fronte di questi cambiamenti appaiono tanto più degni di nota gli elementi di continuità psicologica, che pur meno vistosi non sono di minor peso. Il motivo del gorgo in particolare si rivela una "cartina al tornasole" assai utile per sondare questi ultimi aspetti ed evidenziare come, fatte salve le riconfigurazioni tematiche e stilistiche, le coordinate di base del rapporto di Pavese con i suoi oggetti siano mutate solo a tratti e solo in parte.

La breve prosa narrativa "Fine d'agosto" (1941) offre un buon terreno di prova per la verifica testuale. L'attimo epifanico che apre la vicenda dando impulso alla rottura sentimentale tra il protagonista e Clara («il cuore mi traboccò improvvisamente, tanto che mi fermai»(93)) è annunciato da «mulinelli» di vento caldo e odoroso che con proustiano trasalimento riportano il protagonista-narratore al grado zero infantile di esperienza immediata del mondo. Questo movimento in direzione regressiva fa sì che alla relazione di coppia subentri per il narratore-soggetto una modalità relazionale narcisistico-confusiva di adesività sensuale e prelinguistica con il paesaggio naturale. Di fronte ai mulinelli e al «turbine di vento notturno»(94), Clara-in-quanto-Altro indietreggia per così dire fino a sfumare: vittima della già incontrata dinamica scissionale che porta la psiche del soggetto (in assetto) infantile a divaricare l'umana limitatezza dell'Altro in estremi totali e contrapposti, sovraumani o inumani, la vediamo da una parte dispersa in massa indifferenziata («donne seminude al punto che non mi parevano donne e si chiamavano le bagnanti»(95)) e addensata dall'altra in concentrata e puntiforme essenza («un uomo suppone una donna, *la* donna»(96)). La logica della totalità finisce così per smembrare la sventurata e svalutata compagna («poveretta») fra le polarità simmetricamente idealizzate e grandiose delle bagnanti e de «*la* donna»: *entità figurativamente opposte ma sovrapponibili psicologicamente* finanche nell'anonimato e nell'incertezza dei contorni (il calviniano "niente") – mentre Clara quel "poco" di un nome che la individuasse (a differenza anche del narratore) pur sempre lo aveva. Coerentemente, la sessualità adulta intesa come espressione di una relazione oggettuale separata si presenta all'altezza della conclusione irreversibilmente sgretolata:

Clara lo sa che le folate notturne mi ricordano quei giorni [...] C'è qualcosa nei miei ricordi d'infanzia che non tollera la tenerezza carnale di una donna – sia pure Clara. In quelle estati che hanno ormai nel ricordo un colore unico, sonnecchiano istanti che una sensazione o una parola riaccendono improvvisi, e subito comincia lo smarrimento della distanza, l'incredulità di ritrovare tanta gioia in un tempo scomparso e quasi abolito [...] Clara, poveretta, mi volle bene quella notte come sempre [...] Ma ormai io non potevo più perdonarle di essere una donna, una che trasforma il sapore remoto del vento in sapore di carne.(97)

Sullo sfondo consueto impregnato di sole, mare e indistinta femminilità – uno scenario non a caso associato alla nascita: «La spiaggia dove sono nato si popolava nell'estate di bagnanti e cuoceva sotto il sole» – le distanze che provocano smarrimento non si creano, ma al contrario si elidono: la gioia epifanica per l'infanzia-eternità ritrovata non è infatti altro che vertiginoso godimento per l'abolizione del tempo-distanza, mentre sul piano delle rappresentazioni i confini che separano e individuano figure ed eventi si uniformano aggregandosi in «colore unico». E lo stesso accade con quell'altro banco di prova della separatezza che è la sessualità, laddove la natura-madre dell'infanzia viene preferita a Clara, sentita come imperdonabile per il fatto di avere imposto con *la sua esistenza separata e non assoluta* («una» appunto, non «la» donna), un atto di inconcepibile «tradimento»: la separazione primaria. È in coerenza con questo arretramento nel preedipico che la

genitalità cede a sua volta il passo a un'oralità in odore di cannibalismo incorporativo («sapore di carne»).

I saggi di *FA* ripropongono lo stesso microcosmo di pattern affettivi spostandolo sul diverso piano della riflessione filosofica-letteraria-antropologica. Leggiamo in “Mal di mestiere”:

Perché davvero nell'infanzia eravamo un'altra cosa. Piccoli bruti inconsapevoli, il reale ci accoglieva come accoglie semi e pietre. Nessun pericolo che allora lo ammirassimo e volessimo tuffarci nel suo gorgo. Eravamo il gorgo stesso.(98)

Come le *cadute* tanto spesso incontrate nelle poesie, il *tuffo* che (analogamente al gorgo a cui conduce) accorcia le distanze fino ad annullarle ha anche qui lo scopo di re-identificare il soggetto con l'oggetto primario – con un *ambiente*, anzi, la cui esistenza precede quella del seno-oggetto: l'accogliente incavo acqueo materno che accoglie per l'appunto il seme e poi per nove mesi il feto («accoglieva semi e pietre»)(99). Un processo psichico, Pavese implica, non necessario alle sorgenti infantili della vita («nessun pericolo che allora...») perché esperito dal bambino al seno (seno che lo riporta all'utero) come *già compiuto*: le strade che allontanano dall'origine non sono infatti ancora state percorse, e nessun confine tracciato – non nel verso del linguaggio che separa significante da significato («reale»), non in quello della legge («bruti») e nemmeno affettivamente tramite quel distanziamento che permette non solo di vedere un oggetto, ma di provarne il desiderio («ammirassimo e volessimo»).

Il tuffo-ritorno non è però bevanda da assaggiarsi pura. Pavese per primo lo segnala in “Del mito, del simbolo e d'altro”, là dove scrive:

Hai descritto così quella che Baudelaire chiama l'«extase». La spontaneità dell'ispirato che è tutt'altro dai «subtils complots» del poeta [...] Quasi sempre è proprio l'ispirazione – questa ispirazione – che deteriora la poesia, la diluisce, la spreca. Quel tanto di disciplina formale che si possedeva, crolla sotto l'indeterminato del sentimento incontenibile. Sono rari i creatori [...] È loro compito un compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità.(100)

Di fronte al gorgo è richiesto insomma, per poter essere creatori e quindi “poeti” nel senso dell'“Avventura” calviniana, lo sforzo di commettere un «parziale tradimento» (a spese della natura madre) e di accettare un «compromesso» (l'esatto opposto della totalità). Pavese tratteggia in queste righe il *felice ritmo alterno* tra indifferenziato e differenza, un *rapporto generativo* da cui solo può nascere il pensiero-poesia. Né pare casuale che, per farlo, egli ricorra contrapponendola al gorgo a un'immagine legata alla sfera del *visivo* e associata al senso di uno sforzo e di una misura («tentativo di vedere [...] il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che...») oltre che all'idea correlata di una forma e di un limite («disciplina formale»). Tutte categorie che, a cominciare dallo sguardo così configurato, fanno di questo uno dei brani pavesiani – a dire il vero non così frequenti – in cui chiaramente si intravede l'eredità (psichica e intellettuale) che Calvino avrebbe poi scelto di raccogliere e far propria. Su una simile lunghezza d'onda si colloca quest'altro passo più tardo da “Raccontare è monotono”, in cui analogamente è messa in risalto la necessità di una continua dialettica tra indifferenziato e forma, contenitore e contenuto, ineffabile e racconto, infanzia e storia:

La ragione ultima – e prima – per cui ci s'induce a comporre una favola, è la mania di ridurre a chiarezza l'indistinto-irrazionale che cova in fondo alla nostra esperienza. Questa riduzione non è mai totale, altrimenti il risultato sarebbero concetti e astrazioni – scienza o filosofia. Narrando non si esce dal gorgo della naturalità, così come nuotando non si esce dall'acqua, e *la massa indistinta dell'acqua sostiene e determina i movimenti, dà loro un senso e un fine*. La chiarezza del racconto corrisponde alla funzionalità del nuoto – gesti nitidi e precisi che si modellano sull'acqua indistinta e la modellano in cerchi, in impulsi, in giochi di schiume.(101)

Vivere, anche psichicamente, significa insomma non smettere di nuotare(102). E con la frase che ho evidenziato in corsivo Pavese fa presente a questo proposito un altro concetto fondamentale: che nel nuoto la presenza dell'acqua è non meno fondamentale delle bracciate del nuotatore. È ben vero infatti che nell'acqua si può correre il rischio di affogare, ma lo è altrettanto che senza di essa il nuotare non ha luogo. Così come perché avvenga l'allattamento è necessario non solo un seno, ma una bocca-gorgo che succhi il latte – e perché il pensiero si accenda non è sufficiente che si attivino puri schemi cognitivi o astratte riflessioni, ma è indispensabile una mente radicata nel corpo e in rapporto con le sue emozioni(103). O ancora, seguendo Bion: non occorrono contenitore e contenuto presi separatamente, ma il loro accoppiamento – ciò che vale anche per la separazione e l'unisono fusionale. E qualcosa di analogo mi sembra lo dica il Calvino di "Mondo scritto e mondo non scritto" (1983) con questa metafora: «È per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto»(104). Come a dire: per la produzione (del pensiero) non serve unicamente il motore della macchina ma ci vogliono i «pozzi» petroliferi che, certo, se non ben controllati potranno magari esplodere (non sono affatto più innocui dei gorghi), ma restano pur sempre le fonti insostituibili di quel «combustibile» che (ancora, come l'acqua di Pavese) «sostiene [...] i movimenti» (della mente). È la situazione in cui si trovava il poeta Usnelli, anche lui debitore delle sue parole all'incontro-frizione con la realtà. Nell'uno e nell'altro caso, il *caveat* resta quello di non eliminare mai del tutto filtri, distanze o altre forme di mediazione/triangolazione: pena far saltare i pozzi, o precipitare in un urlo nero.

È facile immaginare ad ogni modo che, preso atto nell'estate 1950 di quel che il "mettersi a riposo" comporta, l'elemento dell'esortazione pavesiana alla mobilità sia poi rimasto a Calvino ancor più presente di prima. Il suicidio di Pavese aveva rappresentato infatti, tra le altre cose, un venir meno alle proprie stesse consegne. Gian Carlo Ferretti (105) ha segnalato a questo proposito come i richiami alla separatezza e all'attiva "riduzione" (perdita) dell'indistinto espressa nei passi citati, pur appartenendo a Pavese a pieno titolo, tendessero a venir da lui confinati entro l'ambito della scrittura saggistica, e quasi metodicamente disattesi nelle poesie e nella narrativa. Una dissociazione di genere, per così dire, che non è detto non rispecchiasse nuclei e funzionamenti poco integrati della sua stessa personalità. Già Ferenczi insegnava dopo tutto che la dissociazione della psiche è la traccia più inconfondibile del trauma.

### *Gorghi romantici. Calvino e i saggi di Pavese*

Per tutti gli Anni '50 e oltre, il Calvino critico avrebbe sviluppato un altro aspetto della riflessione saggistica di Pavese anch'esso per nulla rappresentato (e anzi, contraddetto) nell'ultima fase lirica di *VM* e in certa misura anche da *LF*. Mi riferisco alla critica del Romanticismo svolta ad esempio in "Due poetiche":

Quanto all'angelismo mitico, a noi pare [...] un'indebita confusione tra il momento metafisico, ineffabile [...] e la realtà della poesia, che è discorso umano spiegato, intorno alle cose umane [...] La poetica angelica [...] cominciò a tentare gli spiriti due secoli fa [...] da quando cioè si parla di romanticismo.(106)

Va subito rilevato che anche le obiezioni mosse dai due scrittori al Romanticismo pertengono direttamente al campo tematico del gorgo-indifferenziato. La «polemica antiromantica» a cui «prima di tutto» Calvino attribuiva nel 1956 la sua «particolare predilezione e amicizia» per Carlo Levi è ad esempio lo stesso *primum movens* che lo portava ad assegnare un ruolo centrale nella produzione leviana a *Paura della libertà* – un libro incentrato giustappunto sul problema di come conquistare un rapporto dinamico e dialettico con l'indistinto atemporale. E laddove Calvino scrive che



la peculiarità di Levi sta in questo: che egli è testimone della presenza d'un altro tempo all'interno del nostro tempo, è l'ambasciatore d'un altro mondo all'interno del nostro mondo. Possiamo definire questo mondo il mondo che vive fuori della storia di fronte al mondo che vive nella storia.(107)

egli certo si riferisce anche a mondo contadino e modernità, ma non solo: lo stesso volume di Levi pone del resto l'accento sulla dimensione psicologica in modo esplicito, e i due «mondi» da lui evocati prefigurano in tal senso la dialettica tra uniforme e forma (continuità e discontinuità) a cui Calvino stesso avrebbe dato nel tempo nomi diversi tra cui proprio quelli di «scritto» e «non scritto».

La vicenda di Icaro tante volte richiamata in queste pagine insegna tra le altre cose che, là dove c'è un mare, dovrà esserci anche un sole che vi si specchia: che dove regna un oggetto-totale (il gorgo delle origini, ad esempio) comparirà presto o tardi il suo rovescio complementare (il maelstrom della fine). La critica letteraria, quella di Calvino per lo meno, non sfugge a questa regola: ne "Il mare dell'oggettività" (1959), infatti, egli individua nell'*école du regard* una controparte a prima vista opposta alla polarità "totale"-angelica del Romanticismo – eppure i capi d'accusa per entrambi i movimenti sono i medesimi (tendenza a estremizzare, incapacità di instaurare con gli oggetti un rapporto di mantenibile distanza), e persino le metafore utilizzate per esprimerli (mare, magma, gorgo) afferiscono tutte all'indifferenziato. Una volta di più le posizioni oggetto di critica non sono assimilabili l'una all'altra, ma congruenti e interdipendenti: due estremi rovesciati. Agli occhi di Calvino, il problematico rapporto di entrambe le "scuole" con il nodo della distanza dagli oggetti ha una dimensione *in primis* letteraria ed etica(108), ma va anche detto che la frequenza con cui egli ripropone in differenti contesti e occupandosi di diversi argomenti il medesimo pattern del "giusto mezzo"(109) fa pensare che ciò che al fondo gli premeva di esprimere fossero non solo e non tanto concetti circostanziati ad ambiti precisi, ma *una posizione psicologica*: quella che nel "Conte di Montecristo", parlando del dibattersi biforcuto e smanioso ma infine futile di Faria tra «tuffarsi nel mare aperto» e «penetrare nella grotta piena d'oro»(110), avrebbe chiamato «errore di metodo», contrapponendolo alla «corretta impostazione»(111) che prevede invece di mappare la fortezza che sta nel mezzo – ma è in fondo lo stesso che dire (come in "Mondo scritto...") «approccio all'esperienza» invece che «esperienza raggiunta».

Si presti ora attenzione al numero di motivi pavesiani recuperati da Calvino nella sua polemica con Citati (sempre nel "Mare dell'oggettività"):

il barbaglio della ragione dell'universo è luce quando giunge a illuminare la vicenda limitata e ostinata del fare umano; ma se si sostituisce ad essa è ritorno all'indistinto crogiuolo originario. [Citati dichiarava che] i demoni romantici, i gorgi irrazionali contro cui [lo "stoicismo"] aveva preso forza erano svaniti [...] Rieccoci, Pietro Citati, sulla riva d'un gorgo, tale da mettere a prova scafi ben più saldi dei nostri; un gorgo privo stavolta d'aloni tragici o demoniaci... (112)

Con il significativo rovesciamento (sempre nel segno dell'opposta congruenza) della «poesia angelica» in «demoniaca», Calvino sembra riprendere qui gli estremi del discorso antiromantico lasciato interrotto da quella delle «due anime» pavesiane(113) di cui scelse di farsi erede – l'anima che «sulla riva d'un gorgo» non si tuffa, ma nuota per non colare a picco. Potrebbe però non trattarsi di una pura e semplice "ripresa": segnale infatti la possibilità non remota che non solo rispetto alla posizione espressa da Pavese in "Due poetiche", ma persino sulla decisione stessa di scrivere il saggio abbia influito proprio Calvino. Provo ad articolare la mia ipotesi. Da una lettera di Calvino a Mario Motta sappiamo che, agli inizi del 1950, la lettura del manoscritto de "Il Mito" sottopostogli da Pavese in vista della pubblicazione sul primo numero di *Cultura e realtà* (maggio-giugno 1950) gli aveva suscitato interesse ed entusiasmo, ma anche riserve:

Ho letto *Il mito* di Pavese che mi sembra una cosa molto buona. Quelle cose lì fanno venire voglia di scrivere e di polemizzare e discuterci sopra. Perché la rivista non potrebbe avere una rubrica di «lettere»

in cui sotto forma epistolare i collaboratori dicono le loro obiezioni e i loro contributi agli scritti degli altri collaboratori?(114)

L'auspicato spazio per il dibattito si sarebbe ricavato già per il secondo numero uscito in autunno, dove in risposta a una nota dello stesso Motta su *Il Dio che è fallito* (uscita sul primo numero accanto a "Il Mito") Calvino avrebbe pubblicato un contributo intitolato *Una lettera sul «paradiso»*. Nonostante la «voglia di scrivere e di polemizzare e discuterci sopra», sullo scritto mitico di Pavese Calvino non si espresse invece pubblicamente. Ci si può domandare se questo suo silenzio non fosse dettato anche da ragioni di opportunità, diplomazia o delicatezza nei confronti di un amico di cui percepiva probabilmente il momento di difficoltà(115) – ma di certo non si trattò di timore reverenziale: la pur simpatica "stroncatura" del manoscritto di *Tra donne sole* affidata soltanto l'anno prima a una famosa lettera spedita a Pavese da Sanremo non lascia infatti dubbi su quanto poco lo intimidisse l'idea di criticare, anche poco per il sottile, i lavori del collega più *senior*(116). È però difficile credere che, avendo ricevuto in lettura il manoscritto, Calvino non avesse poi comunicato il suo parere all'autore almeno in forma privata. Non potrà anzi essere proprio lui l'«intelligente lettore» di cui parla Pavese nell'epigrafe delle "Due poetiche", scritta il 13 febbraio 1950 – e dunque appena quattro giorni dopo che Calvino aveva riferito a Motta di avere ultimato la lettura de "Il Mito"?

In risposta a un intelligente lettore che, visto *Il Mito*, mi ha scritto: «Di poesia ineffabile, angelica, mitica non ne abbiamo vista anche troppa nel ventennio?». (117)

Il contesto delineato dagli scambi epistolari appena riportati e la prossimità delle date invitano a pensarlo: e ulteriori indizi si ricavano da quanto Calvino scrive a Motta nella *Lettera sul «paradiso»* dei primi di luglio:

Il «paradiso» da raggiungere (con gli angioletti oppure l'albero delle salsicce: fa lo stesso), è il modo sbagliato di porre il problema dell'uomo che non si sente in mano le chiavi del proprio inserimento nel mondo: invece di cercare queste chiavi, di imparare a usarle, si vagheggia (o ci si pone come «mito» d'azione, sprestando anni e fatica) un mondo senza serrature, un non-mondo, una non-storia, uno «stato umano assoluto» [...] Da quando ho riflettuto su questo, m'accorgo che ho preso a classificare figure storiche, scrittori, movimenti culturali, in «paradisiaci» e no [...] «Paradisiaci» son tutti quelli di cui sistematicamente diffido, «non-paradisiaci» quelli da cui credo d'aver colto qualche insegnamento sostanziale. Quanti «paradisi», per esempio, nell'ultima letteratura! [...] Dietro a tutto questo c'è sempre il romanticismo, gran fiume d'incontinenze paradisiache. (118)

Il nodo essenziale è qui chiaramente quello del contenimento: della "cornice" che contiene e sostiene lo spazio-vuoto assaltato dal gorgo(119). E se Pavese avrà avuto in mente non solo la poesia ma prima di tutto il proprio sentire laddove scriveva in "Del mito, del simbolo e d'altro" che «l'indeterminato del sentimento incontenibile» può far «crollare» «quel tanto di disciplina formale che si possedeva», per Calvino responsabile di avere avallato in letteratura (o meglio: tramite essa) tale propensione esondante e "incontinente" è appunto il romanticismo(120). Sul piano della genealogia testuale, invece, il riferimento agli angioletti richiama proprio quel tema dell'angelico ripreso da Pavese nell'epigrafe di "Due poetiche" e riferito nel corpo del testo al romanticismo. Il fatto poi che Calvino abbinò nella stessa frase la parola «mito» (connotandola negativamente) e il vagheggiamento di una «non-storia, uno «stato umano assoluto» (ingredienti di base del mito pavesiano) fa anche pensare che nel saggio dell'amico non dovesse essergli sfuggita la forte scollatura tra contenuto e performatività. Si osservi per esempio nel seguente brano del "Mito" come, nonostante Pavese conceda l'ultima parola alla storia anziché all'assoluto amorfo del vortice, lo spazio e il trasporto affettivo dedicati alla descrizione dei due «mondi» mostrino piuttosto chiaramente in quali paraggi egli fosse più incline a sostare con la mente:

Dalla fanciullezza, dall'infanzia, da tutti quei momenti di fondamentale contatto con le cose e col mondo che trovano l'uomo sprovveduto e commosso e immediato, da tutte le «prime volte» irriducibili a razionalità, dagli istanti aurorali in cui si formò nella coscienza un'immagine, un idolo, un sussulto divinatorio davanti all'amorfo, sale, come da un gorgo o da una porta spalancata, una vertigine, una promessa di conoscenza, un avangusto estatico. Il proprio di questa sensazione è un fermarsi del tempo, un rivivere ogni volta come nuova quella prima volta – così avviene nelle pratiche rituali per la celebrazione di una festa. Abbandonarsi alla contemplazione all'escavazione di quel momento, significa uscire dal tempo, sfiorare un assoluto metafisico, entrare in una sfera di travaglio, di vagheggiamento di un germe che non perderà la sua immobilità se non per diventare altra cosa – poesia consapevole, pensiero dispiegato, azione responsabile – insomma storia.(121)

C'è da chiedersi in effetti quanto Calvino, negli ultimi mesi della vita di Pavese, «diffidasse» non solo della sua euforia (cfr. nota 101) ma persino (senza confessarselo del tutto, e provando magari a negarla o difenderla) dell'anima “paradisiaca” e romantica che forse già a quell'altezza percepiva in lui. Sarà ad esempio del tutto casuale, nella lettera a Motta, il riferimento ambivalente ai «mari del Sud» – titolo per eccellenza pavesiano e qui associato (se non altro come sequenza di significanti) ai «miti rousseauiani» riconosciuti eredi delle «incontinenze» romantiche?

...e dietro ancora, Rousseau, inventore d'uno dei più fortunati modi di paradiseggiare. (Ma con i miti rouessauiani credo bisogna andar piano: non è mica detto che uno perché gli son piaciuti i mari del Sud – al tempo in cui si poteva credere ancora a queste cose, s'intende – sia uno stolto maniaco d'evasioni: se poi ci va sul serio, magari si trova bene e ci ha pane per i suoi denti...).(122)

Se mentre scriveva queste righe Calvino avesse in mente anche Pavese non è dato sapere. Incuriosisce se non altro la persistenza nel tempo del nesso tra mare e romanticismo evasivo-estetizzante da una parte e lavoro/pensiero dall'altra: la si ritrova ad esempio tre anni dopo nella recensione al libro di Philip Diolé *L'avventura sottomarina*, scritta per il Notiziario Einaudi II del 1953. In coerenza con l'argomento del volume, il mare è inteso qui in senso proprio e denotativo, per nulla metaforico: fatto sta che Calvino trova modo di affermare che «l'avventura sottomarina non può essere evasione, ma conquista laboriosa e intelligente dell'uomo», contrapponendo il lavoro all'atteggiamento di chi «si muova sott'acqua solo come un cacciatore di sensazioni e di piaceri.... esteti *romantici*»(123).

*Una questione di vita o di morte: la funzione po(i)etica della mente.*

Sia come sia, sul filo esplicito del discorso i “rischi” connaturati al gorgo indicati da Pavese ineriscono specificamente alla letteratura – tant'è vero che alla poesia spetta persino assumere il ruolo di banco di prova per il confronto tra scrittore e gorgo-indifferenziato: «E poi, se qualcuno di loro annuncerà d'essere poeta e ne darà ragionevoli speranze, lasciarlo tuffarsi nel gorgo della sua inquietudine e stare a vedere l'effetto»(124). Ma già per lui come in seguito per Calvino, la posta in gioco in ciò che viene chiamato “poesia” non era confinata alla pagina scritta. Il cenno, ad esempio, alla dissoluzione della «bella favola» nella naturalità si riferisce senz'altro al venir meno di linguaggio e storie (la «favola bella» di Ermione) – ma come si è visto commentando le ultime parole di *MV*, questa non è che l'anticamera di un più generale crollo del mentale associato al suicidio. Parlando di natura e “storie” aveva del resto precorso questi pensieri lo stesso Pavese già nel 1947, su *MV*: «I volti di un paese prima che la storia ci passi e dopo, si somigliano. Sono natura. «Natura» è il regno dei morti»(125). E un altro appunto ancora, scritto dieci giorni prima a Roma, collocava l'indifferenziato e i suoi *senhals* (gorgo, infanzia ecc) decisamente nella vita reale:

Ciò che più giova alla poesia, alla «letteratura» di uno che scrive, è quella parte della sua vita che

vivendola gli pareva la più lontana dalla letteratura. Giornate, abitudini, casi che non solo parvero un perditempo, ma un vizio, un peccato, un gorgo. Qui la vita di costui s'arricchì. Vedi l'infanzia in ogni biografia. Vedi le male avventure.(126)

Che il gorgo sia qui accostato, oltre che all'infanzia, ad altri termini-chiave moralmente connotati quali «un vizio, un peccato [...] male avventure», è un fatto significativo. Il collegamento risale almeno a “Mal di mestiere”, dove Pavese aveva abbinato il «peccato, come il libertinaggio, come il sadismo e l'ubriachezza» alla dimensione del gorgo e del (dannunziano) «sforzo d'indiarci attraverso la bestia»(127): sforzo che a qualche livello egli doveva sentir scaturire dalla spinta dell'oralità, se per descriverlo aveva fatto ricorso all'immagine dei «miei sensi, spalancati come bocche a divorare l'oggetto»(128). È comunque voltandosi in direzione del futuro che ci si rende conto di quanto questo nesso accompagnerà Pavese fino all'orlo estremo della morte: così come in “Mal di mestiere” «il limite umano – il mio– reca in sé questa norma: ciò che si vuole e non si può esprimere è peccato. Peggio: è futilità»(129), anche in quella “Verrà la morte” che comprime l'io e il tu in un inesprimibile “noi”(130) («Scenderemo nel gorgo muti») si parla non solo di «vizio assurdo» o di un senso di colpa per un peccato commesso o immaginato («vecchio rimorso»), ma anche di futilità («vana parola»). E se il movimento indicibile che divora e rapisce dentro l'origine, trasgredendo la legge su cui il pensiero si fonda, è descritto come peccato, è perché esso costituisce una figura dell'incesto.

Scrivendo in “Verrà la morte” «sarà come smettere un vizio» Pavese non intende in ogni caso suggerire che il futuro porterà la capacità di resistere al richiamo del peccato: egli dichiara al contrario che lo commetterà in una forma nuova che avrà l'effetto di fermare il tempo bastando così una volta per tutte. La legge del gorgo vale del resto anche per i suoi equivalenti simbolici, quale è appunto il vizio – e per chi si consegna a quella logica («eravamo il gorgo stesso»(131)) l'unico modo per smettere di avere un vizio non è perderlo, ma *diventarlo*(132).

Francesco Capello

#### Note.

(\*) Ringrazio Maya Coianiz per le consulenze etimologiche e la classe 2019/2020 del corso torinese di Italian Literature per l'impegno e gli spunti offerti a lezione. L'espressione «sulla riva d'un gorgo» è presa a prestito da “Il mare dell'oggettività” di Calvino. Dedico questo saggio alla memoria di Maria Paola Coppo.

(1) Cfr. Kinko Tsuji, Stefan C. Müller, *Spirals and Vortices In Culture, Nature, and Science*, Cham, Springer, 2019; Giorgio de Santillana e Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto*, Milano, Adelphi, 1983; Hans J. Lugt, *Vortex Flow in Nature and Technology*, Wiley, 1983; Donald A. Mackenzie, *The Migration of Symbols*, Londra, Kegan Paul, 1926. La citazione in epigrafe è tratta da Francesco Conrotto, “Note sullo statuto epistemologico del reale”, in Franco Borgogno, Alberto Luchetti, Luisa Marino Coe (a cura di) *Il pensiero psicoanalitico italiano Maestri, idee e tendenze dagli anni '20 ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 153-60.

(2) L'espressione «gorgo / d'immobile luce» è anche in una delle ultime poesie scritte da Pavese, “I mattini passavano chiari” (1950). Il regista del video di “Let it Happen” (2015) è David Wilson.

(3) Ricordano Hertha von Dechend e Giorgio De Santillana – il secondo dei quali attentamente seguito da Calvino fin dagli Anni '60 – che già nella mitologia greca, oltre che in quelle dei popoli nordici, gorghi e maelstrom conducevano chi vi incappava al confine sottomarino che separa il mondo dei vivi da quello dei morti. La tradizione greca immaginava un enorme gorgo in prossimità dell'isola di Ogigia II, abitata dalla ninfa Calipso: una contiguità significativa perché l'isola in questione era chiamata dai greci anche *omphalos thalasses* (ombelico del mare) e rinviava quindi, accanto all'idea della morte in mare, anche al ricordo di una nascita. Per più di un aspetto, l'isola di Ogigia ricorda effettivamente l'Eden prenatale: Calipso è materna, accogliente, ferma il tempo di Ulisse preservandolo dall'invecchiamento, gli concede tutto – e persino ci si può chiedere se in lei che non vuol permettergli di lasciarla non sia depositato un desiderio dell'eroe stesso di non abbandonare mai questa condizione di beatitudine e indivise attenzioni. Come che sia, il sereno

abbandono del paradiso di Ogigia da parte di Ulisse per raggiungere la mortale, non più giovane ma amata Penelope segna un vitale momento di prevalenza di Eros su Thanatos nel senso dato da Freud ai due termini. Lasciare quel gorgo che è un ombelico del mare, rinunciare a privilegi “regali” e assumersi i rischi del viaggio per amore della “petrosa Itaca”, la cui terrestrità Penelope incarna, porge inoltre all’eroe un anderseniano tratto di “sirenetto” *ante litteram*. La forza egoica che gli permette di compiere lo strappo è del resto *la stessa forza* dei vincoli con cui egli si era legato all’albero della nave di fronte (appunto) alle sirene: la forza, intendo dire, del legame con l’oggetto amato/assente, qui congruamente simboleggiato dalla nave in quanto rappresenta proprio ciò che “lo fa andare avanti” – permettendogli di resistere al canto ipnotico che è al suo fondo il richiamo del mare, la seduzione della totalità indifferenziata da cui egli stesso proviene.

(4) Restando su Ulisse, viene subito in mente quel *gorgo vivente* che è Cariddi – primo “personaggio bulimico” della letteratura occidentale, pronta a risucchiare insaziabile tutto ciò che la circonda e a vomitarlo poi fuori a intervalli di tre ore. Questo particolare vortice fa peraltro la sua comparsa in un libro dell’*Odissea*, il dodicesimo, in cui il tema della distanza e del perenne impulso umano a eliminarla tramite l’oralità acquisiscono particolare salienza. Superati gli scogli delle sirene di cui si è appena detto, Ulisse deve infatti barcamenarsi nel mortale Stretto di Messina mantenendosi *equi-distante* dalle fauci ingorde di Scilla e Cariddi – oltrepassate le quali *toccherà però specularmente a lui* di resistere al proprio impulso orale di divorare, pena la morte, le vacche sacre del Sole. Si intravede già qui che i gorgi esterni ne rispecchiano degli altri interni: se si mette infatti tra parentesi il filo narrativo del discorso per concentrarsi momentaneamente su quello affettivo, Scilla e Cariddi possono essere viste come un aspetto assai affamato e fusionale di Ulisse che l’eroe sa di dovere avvicinare (in quanto parte del suo viaggio di conoscenza di sé) cautelandosi tuttavia dal pericolo di diventarne preda. Il tema del giusto mezzo declinato come rotta intermedia da mantenere perigliosamente tra due abissi divoratori contrappone poi Ulisse (emblema del padre e uomo fatto) all’adolescente Icaro, che invece non è ancora in grado di superare la prova del passaggio tra sole e mare. Astenendosi dal mangiare le vacche sacre, l’eroe riesce infine proprio là dove Cariddi aveva fallito: vittima della propria voracità, la naiade aveva difatti rubato e divorato alcuni dei buoi di Gerione, e per punirla del crimine Zeus l’aveva fulminata e (*come Icaro*) precipitata in mare. L’esito della caduta in mare, che vede l’ingorda Cariddi *diventare* il gorgo che prima *aveva* soltanto dentro, dà anche efficace rappresentazione allo stretto legame che intercorre tra oralità e fusionalità incontrollata. Un appunto di Freud del 1938 chiarisce in poche righe come “avere” ed “essere” (o diventare) l’oggetto costituiscano assetti psichici alternativi: «“Avere” ed “essere” nel bambino. Il bambino esprime volentieri la relazione oggettuale mediante l’identificazione: “Io sono l’oggetto.” L’avere è successivo, dopo la perdita dell’oggetto [ovvero dopo la separazione] Prototipo: il seno. Il seno è una parte di me, io sono il seno. Solo in seguito: io ce l’ho, dunque non lo sono». In Sigmund Freud, “Risultati, idee, problemi” in *Opere 1930-38*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 565.

(5) Cito qui un titolo dello Sbarbaro di *Pianissimo*. Il corsivo è mio.

(6) O meglio, ci prova senza mai riuscirci. Cfr. già Ferenczi: «Che cosa spinge il lattante a poppare anche quando è sazio? [...] Un vano tentativo orale di ritorno nel grembo materno». In Sándor Ferenczi, *Thalassa: una teoria della genitalità*, Milano, Cortina, 2014, pp. 40-2.

(7) Si affaccia già in questa considerazione il tema dell’ineffabilità (ossia di incommensurabilità al linguaggio) sovente associato al gorgo da Pavese. Sui diversi tipi di memoria umana, sulle strutture neurali che supportano biologicamente ciascuno di essi, sulle loro diverse tempistiche di sviluppo e sul rapporto di tali tempistiche con quelle dell’acquisizione del linguaggio, cfr. Antonella Granieri, *Corporeo, affetti e pensiero. Intreccio tra psicoanalisi e neurobiologia*, Torino, UTET, 2011.

(8) Va subito aggiunto un importante corollario: il continuo riproporsi dell’incontro con il gorgo nel corso dell’avventura di Ulisse ne sancisce implicitamente la sostanziale intrinsecità alla vita, e direi persino la necessità. Ricorrendo a una metafora matematica: con tutte le oscillazioni del caso, il rapporto tra pensiero soggettivato e gorgo va mantenuto costante, e i “valori” di quest’ultimo non dovranno mai raggiungere valori troppo alti o infiniti ma nemmeno troppo bassi o nulli – ciò che vale, simmetricamente, anche per lo spazio mentale. Si può vedere riflesso in questo rapporto quello descritto da Bion tra il contenitore e O, concetto definito come «the inchoate experience of ‘the deep and formless infinite’, infinity (infinite sets, or chaos itself. Thus, when mother as container (mind) absorbs her infant’s projections, she transforms them from O, chaos, infinity (the infinite dimension), downward to binary oppositions [...] which the infant can tolerate and understand. These binary designations represent the result of a maternal transduction from the infinite dimension to the first dimension of finiteness and inchoate understandability – on their way to the third dimension of reasonableness» (James Grotstein, *Who is The Dreamer, Who Dreams the Dream. A study of Psychic Presences*, London, The Analytic Press, 2000, p. 87).

(9) Indicherò la raccolta eponima con la sigla *VM*. *Il mestiere di vivere* sarà *MV* mentre *Lavorare stanca* è abbreviato in *LS*, *Feria d'agosto* in *FA*, i *Dialoghi con Leucò* in *DL*, il *Diavolo sulle colline* in *DC*, *La letteratura americana e altri saggi* in *LA*, *La luna e i falò* in *LF*. Le poesie giovanili pubblicate in Cesare Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998 saranno indicate con *P*. Quanto a Calvino, i tre volumi dei *Romanzi e racconti* a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1994, saranno *RR1*, *RR2* e *RR3*; i *Saggi 1945-1985* a cura di Mario Barenghi, Milano, 1995 saranno *S*; e le *Lettere 1940-1985* a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000 saranno *L*.

(10) «The suicide fantasy represent[s] a solution to the conflict which results from the wish to merge with mother, on the one hand, and the consequent primitive anxieties about annihilation of the self, on the other. By projecting the hated, engulfing or abandoning primal mother on to the body and then killing it, the surviving self is free to fuse with the split-off idealised, desexualised, omnipotently gratifying mother represented by states of oceanic bliss, dreamless eternal sleep, a permanent sense of peace, becoming one with the universe or achieving a state of nothingness» (Campbell, Donald. "The Role of the Father in a Pre-suicide State." In *Psychoanalytic Understanding of Violence and Suicide*, a cura di Rosine Perelberg, Londra, Routledge, 1999, p. 65).

(11) Gabriele D'Annunzio, *Alcyone*, Milano, Mondadori, 1995, p. 365. La solitaria nostalgia dannunziana di un mare che *restituisce una volta per sempre a una precedente condizione divina/bestiale* del soggetto – condizione non (ancora) umana, né linguistica – mi sembra fonte assai più probabile del gorgo di *VM* rispetto al montaliano «E per te scendere in un gorgo / di fedeltà immortale» di «Molti anni, e uno più duro sopra il lago», segnalato come possibile modello da Guglielminetti in *MV*, p. xxvii). Partendo dalle date, è plausibile ipotizzare che i gorgi dell'*Alcyone* (1903) avidamente letto dal Pavese adolescente abbiano avuto qualche peso nel suscitare la sua precoce sensibilità (coltivata poi fino all'estremo) per il mitologema; lo stesso non si può dire del mottetto di Montale, che composto nel 1934 e pubblicato in raccolta nel 1939 segue invece di diversi anni le prime attestazioni pavesiane del gorgo, associate peraltro sin dall'inizio all'idea di alto/basso come si vedrà a breve. Rispetto poi alla qualità intrinseca del gorgo, quello montaliano è sì immortale e dunque in sé atemporale, ma pure saldamente inserito (a differenza di quello di Pavese) *nel contesto di un ritmo sopportabile di presenza e assenza*. E se scrivendo a Guarnieri Montale pare sbilanciarsi verso quest'ultima affermando che «tutto è separazione nei Mottetti e altrove», nelle *Varianti* privilegia l'aspetto di equilibrio e ritmo parlando di un «poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana» (cit. in Commento a Eugenio Montale, *Le occasioni*, a cura di Tiziana de Rogatis, Milano, Mondadori, pp. 87-8). Per limitarsi a un solo esempio, si consideri come la forza di trazione espressa dal vortice in «Molti anni...» sia controbilanciata in un altro famoso mottetto dal movimento distanziante della «funicolare» che «discosta» l'io dall'amata creando tra loro il «burrato» dello «spazio gettato tra me e te»: spazio certo doloroso ma pure sostenibile, se è vero che il filo della funicolare porta il peso della separazione senza spezzarsi – se è vero, in altre parole, che l'assenza concreta ed esterna dell'oggetto viene trasformata dal processo del lutto in una presenza-oggetto interno (ricordo) che schiude a sentimenti di caducità e bellezza (fiore): «Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me». È precisamente il lavoro mentale del lutto quello qui presentato da Montale: un processo psichico opposto a quello essenzialmente cannibalico della melanconia (privilegiato da Pavese), dove per difendersi dal dolore dell'assenza/perdita il soggetto «regredisce» dalla relazione con l'oggetto all'identificazione con esso.

(12) Un nodo, va da sé, antico quanto l'umanità, eppure più di sempre incandescente e in primo piano nelle letterature della modernità – sollecitato forse dalle tante separazioni e perdite collettive che questa incarna. Basterà ricordare la perdita delle certezze della tradizione e di quelle religiose, o le rapidissime trasformazioni dell'ambiente fisico e dei modi di vita: tutte costanti della vita sociale chiamate da Käes «garanti metapsichici», vero e proprio pavimento psichico su cui si appoggiano, trovandovi un senso di coesione, le parti più primitive della mente sociale. Cfr. René Käes, 'Il disagio del mondo moderno e la sofferenza del nostro tempo: saggio sui garanti metapsichici', *Psiche 2*, 2005, pp. 57-67.

(13) Cfr. W.R. Bion, "Differentiation of the Psychotic from the Non-Psychotic Personalities", *International Journal of Psychoanalysis*, 38, 1957, pp. 266-257.

(14) «T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride: [...] Esiti a sommo del tremulo asse, / poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra. // Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra». Il finale di «Falsetto» prefigura così in pochi versi l'intero viaggio di crescita psichica del soggetto, che, rinegoziato il suo rapporto con il mare, potrà poi approdare alla «Fine dell'infanzia»: titolo congruamente scelto per la poesia che apre la sezione immediatamente successiva a «Mediterraneo» (cfr. Romano Luperini, *Montale, o, l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984).

(15) Cfr. Sigmund Freud, «Al di là del principio di piacere». In *Opere*, vol. 9, 1917-1923. Torino: Bollati

Boringhieri, 1977 [1920]; Id., *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, In *Opere*, vol. 9, 1917-1923. Torino: Bollati Boringhieri, 1977 [1921].

(16) Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 98.

(17) Quasi certamente Pavese non conosceva questo testo, pur avendo seguito da vicino nei suoi anni romani le attività della casa editrice Astrolabio Ubaldini, che lo avrebbe poi pubblicato nel 1965 tradotto da Silvia Maggiulli. (Su Pavese “editore psicoanalitico” e sul suo rapporto con le iniziative di Astrolabio, cfr. Domenico Scarpa, “Casi editoriali. 1915-1981” in Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, a cura di, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, in particolare pp. 297-308). Più complicato appurare la conoscenza del libro da parte di Calvino. Nonostante vi siano evidenti sovrapposizioni tra gli argomenti toccati dal saggio di Ferenczi e il racconto “Il sangue, il mare” (scritto l’anno successivo alla traduzione di Astrolabio e pubblicato nel 1967 in *Ti con zero*), *Thalassa* non risulta presente nello “scaffale psicoanalitico” della biblioteca di Calvino, il cui catalogo Laura Di Nicola e Tito Baldini hanno gentilmente messo a mia disposizione. Non si può naturalmente escludere che Calvino abbia comunque letto il libro.

(18) Che per Pavese è lo stesso, come attesta tra gli altri esempi il suo riferimento a un tuffarsi nel «gorgo del mito che [...] afferra» in “Del mito, del simbolo e d’altro” (in *FA*, p. 144).

(19) Cfr. Marco Belpoliti, *L’occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

(20) Il riferimento è allo svolgimento giocoso di questo tema nella cosmicomica “Tutto in un punto”.

(21) Il trauma non solo priva la mente della sua mobilità incatenandola nella coazione a ripetere, ma danneggia anche la capacità di guardare dentro se stessi e conoscere l’oggetto nei termini suoi propri anziché in quelli dell’identificazione. In questo senso, due degli aspetti caratterizzanti di Perseo (la sua capacità di osservare proteggendo il proprio sguardo e la mobilità che gli danno i calzari alati) lo contrappongono, oltre che alle statue di pietra, anche a Edipo: zoppo per il trauma infantile e accecato da un incesto rispetto al quale il trauma lo aveva lasciato indifeso, non avendogli consentito di sviluppare protezioni psichiche sufficienti.

(22) Per considerazioni analoghe sul corpo come entità primaria di significazione cfr. Speciale-Bagliacca: «*psiche* sta per ‘soffio’ [...] ed è connesso con  $\psi\upsilon\chi\omega$ , ‘respirare’. Il corpo vivo si conferma in questo modo come matrice del simbolismo psichico» (Roberto Speciale-Bagliacca, *Colpa. Considerazioni su rimorso, vendetta e responsabilità*, Roma, Astrolabio, 1997, p. 226). Acutamente Gioanola ha individuato nel corpo una fondamentale «modalità conoscitiva che condiziona l’approccio di Pavese alla realtà e quindi è alla base delle scelte linguistiche, tematiche e stilistiche: e conoscere la realtà attraverso il corpo significa, da un punto di vista psicologico, regredire alle forme di conoscenza dei primi livelli orali» (Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l’altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, pp. 79-80).

(23) Leonard Shengold, *Soul murder: The Effects of Childhood Abuse and Deprivation*, Yale University Press, 1989, p. 126.

(24) Francesco Capello, “La mente orale. “Città di carne”, fusionalità e cannibalismo nella poesia del primo Marinetti” in *Annali d’italianistica*, 37, 2019, p. 419. Sul significato psicologico del sonno si legga il Ferenczi di *Thalassa*: «Ho descritto il primo sonno del neonato come una riproduzione dell’esistenza intrauterina [...] Freud ha affermato che l’uomo, in realtà, non è mai nato una volta per tutte, ma si può dire che passi metà della sua vita nel ventre materno abbandonandosi al riposo [...] Il dormiente nega in blocco il mondo esterno perturbatore con una modalità allucinatoria negativa [...] Possiamo constatare altresì una profonda analogia tra lo stato onirico e lo stato embrionale per ciò che concerne le funzioni nutritive [...] l’assimilazione del nutrimento, cioè il suo assorbimento da parte dei tessuti, avviene piuttosto durante la notte. (*Qui dort, dîne*). Così il sonno creerebbe l’illusione di un assorbimento senza fatica del nutrimento, il che è molto simile alla modalità di alimentazione intrauterina» (Ferenczi, *Thalassa*, cit. pp. 115-18). Tener conto della parentela (anche) somatopsichica tra mangiare e dormire, ovvero tra fame e fatica, illumina la spinta orale “a tutto tondo” dei versi pavesiani «Sei la grande fatica / e la notte che sazia» (in *La terra e la morte*, *P*, p. 126 ma già nel “Crepuscolo di sabbiatori” di *LS*: «Qualcuno non pensa / che a attraccare il barcone e cadere sul letto / e mangiare nel sonno, magari sognando», *P*, pp. 88-9).

(25) Il riferimento all’oralità va inteso qui nel senso più ampio del termine, e dunque “*pars pro toto*” secondo la formulazione di Michael Balint, *Primary Love and Psycho-Analytic Technique*, Londra, Karnac, 1985, p. 144. In questa prospettiva l’attenzione è rivolta non tanto alla sede specifica della bocca quanto all’attività (anche mentale) di avida acquisizione di cui essa si fa strumento e (insieme) metafora privilegiata.

(26) Melanie Klein e Donald Winnicott hanno sottolineato da diverse prospettive gli aspetti di avidità distruttiva dell’amore primario.

(27) Cfr. Freud, *Psicologia delle masse*, cit., e Laura Ambrosiano ed Eugenio Gaburri, *Ululare con i lupi. Conformismo e reverie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

(28) Sul preconcio come funzione mentale «poetica», cfr. Speciale-Bagliacca (cit., capitolo 10). Margot Waddell chiarisce sulla scorta di Bion come il significato sia il prodotto di un'attività psichica il cui corrispettivo fisiologico si potrebbe individuare nei processi digestivi. In condizioni di buon funzionamento, la mente avrebbe cioè una funzione paragonabile a quella di uno stomaco che, grazie all'azione degli enzimi, rende digeribili gli alimenti: essa aiuta difatti a trasformare le protosensazioni e protoemozioni grezze che ci provengono dagli stimoli interni ed esterni (gli "elementi beta" di Bion) in sequenze di significati utilizzabili dal soggetto. Cfr. Margot Waddell, "«All the light we cannot see»: Psychoanalytic and Poetic Reflections on the Nature of Hope", *International Journal of Psychoanalysis*, 100, 6, 2019, pp. 1405-1421.

(29) Sul passaggio dalla vita uterina al rapporto con il seno rinvio al poetico saggio di Franco Fornari, "La nascita psichica", in Franco Borgogno, Alberto Luchetti, Luisa Marino Coe (a cura di) *Il pensiero psicoanalitico italiano*, cit. pp. 603-11.

(30) Dinamica ben riassunta nel racconto pavesiano "Fine d'agosto" analizzato più oltre.

(31) Il riferimento è al passo di "Pavese e i sacrifici umani" (1965) in cui, parlando delle frazeriane «feste del fuoco» adombrate in *LF* e dell'interesse "etnografico" dell'autore per il tema dei sacrifici, Calvino scrive: «Pavese sapeva bene di maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo: sapeva che se c'è una cosa con cui non si può scherzare, questo è il fuoco» (*S*, p. 1233). Sul carattere pericoloso e infettivo di tale «cultura reazionaria» – e su come avvicinarvisi: con o senza «vaccini» per dirla con De Martino – si era infiammata la polemica tra Pavese e l'antropologo nella loro tumultuosa collaborazione al timone della *Collana Viola* einaudiana. Limitandomi qui a un'osservazione che pertiene direttamente al linguaggio, ricorderò la definizione che Furio Jesi diede della «cultura di destra» (fascista e neofascista) come tradizione che sceglie «un linguaggio delle *idee senza parole*» abbracciando quello che lo Spengler da lui citato definisce il «retaggio dei nostri padri che *abbiamo nel sangue*; idee senza parole» (Furio Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 8-9, corsivo mio). Si vedrà più oltre l'associazione tipicamente pavesiana tra gorgo e sangue, accomunati dall'idea di un moto circolare e dal fatto di indicare (geometricamente o anatomicamente) una dimensione interna, essenziale.

(32) È precisamente l'attimo in cui il contenitore della mente si crepa quello che, sulla soglia estrema tra simbolico e concreto («gesto»), pre-figurano le ultime parole del *Mestiere*: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più».

(33) Per questo significato di fondo, ma non meno per lo spirito agonico che la sottende, la calviniana «sfida al labirinto» va intesa come lanciata anche al gorgo: accostamento non incongruo, se si considera che il labirinto è una figura radiale modellata simbolicamente sulla forma centripeta della spirale (Cfr. Károly Kerényi, *Nel labirinto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016).

(34) Cfr. su questo Stefano Bolognini, *Flussi vitali tra Sé e Non-Sé. L'interspichico*, Milano, Cortina, 2019 e Claudio Neri et al., *Fusionalità. Scritti di psicoanalisi clinica*, Milano, Borla, 1990.

(35) Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Milano, nottetempo, 2014, p. 67. Si colloca a mio avviso sul piano del mentale, prima che su quello mitico o cosmologico, l'«ingranaggio dell'esistenza» di cui parla Giulio Einaudi nel suo ricordo dei due scrittori: «Pavese e Calvino sono due persone diverse ed eccezionali. Non vorrei si pensasse che lo dico perché ho vissuto loro vicino, perché anche a Vittorini ho vissuto vicino. Ma riconosco ai primi due una profondità, una voglia di andare al fondo delle cose, una capacità anche filosofica, non solo etica o morale, una tensione a cercare di capire tutto l'ingranaggio dell'esistenza [...] Da Pavese a Calvino: potremmo azzardare che esiste una trasmissione profonda, una continuità dell'albero: Pavese sul versante tragico, Calvino con l'esercizio di un continuo esorcismo di leggerezza sull'oscuro» (in Severino Cesari (a cura di), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 72-3).

(36) Cfr. tra i più noti Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966; Dominique Fernandez, *L'Échec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1967; Gian Paolo Biasin, *The Smile of the Gods. A Thematic Study of Cesare Pavese's Works*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1968; Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971; Giuditta Isotti Rosowski, *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Sellerio, Palermo, 1989.

(37) Cfr. James Grotstein, *Il modello kleiniano-bioniano*, Milano, Cortina, 2011.

(38) Cfr. Gioanola 2003, p. 77, ma significativamente già De Martino 1977 (p. 226).

(39) Rinvio chi volesse documentarsi sulle tortuose vicissitudini e sulle alterne fortune di una tra le nozioni più dibattute dell'edificio teorico freudiano all'esauriente nota storico-critica di Borgogno e Viola (1994). Questo studio, corredato anche di una ricca bibliografia, ripercorre attentamente sviluppi e mutazioni del concetto all'interno del corpus freudiano e poi nell'opera della Klein, dei kleiniani, della psicologia dell'Io fino al più recente dibattito delle scuole analitiche francesi, nord e sudamericane.



(40) La stessa etimologia latina della parola “sesso”, *secatum* (da *secare*) rinvia a un primigenio taglio, e cioè a una separazione/distinzione/distanziamento. Evidente la connessione, nel racconto della *Genesi*, tra la scoperta della differenza sessuale da parte di Adamo ed Eva e il loro aver previamente “tradito” il Signore ignorandone le proibizioni, venendo pertanto espulsi dall’Eden-grembo in cui *fame e fatica* non esistevano. (Nascendo alla terra e diventando con ciò compiutamente uomo, Adamo si sente dire infatti dal Signore: «col sudor di tua fronte mangerai il pane» (Gen. 3, v. 19)). Naturalmente, il lato positivo della “cacciata dall’Eden” è l’acquisizione della vita, dei rapporti e della possibilità di generare (sul piano fisico figli, su quello mentale pensieri): il *tradimento necessario* di Dio si può anzi leggere come atto di nascita della «religione matura» intesa come rapporto con un Dio (sufficientemente) distante – come figura del passaggio dall’utero al seno, dall’ambiente che nutre all’oggetto con cui ci si relaziona. Sul concetto di religione matura cfr. Neville Symington, *Emotion and Spirit. Questioning the Claims of Psychoanalysis and Religion*, Londra, Karnac, 1994.

(41) Rudolf Arnheim, *Il potere del centro*, Milano, SE, 1982.

(42) La nota ironia del regista fa anche dischiudere impercettibilmente le labbra quando fra i titoli di testa compare il nome del protagonista.

(43) Il potere del gorgo si esprime appieno laddove la funzione paterna (quella che la citazione di Conrotto in epigrafe chiama «triangolarità») è debole o assente. Il triangolo edipico, il cui spazio vuoto sostenuto/contenuto all’interno è figura della distanza mantenuta da ciascun vertice rispetto al lato opposto – rispetto cioè alla relazione tra altri due punti da cui il vertice in questione è escluso – rappresenta sul piano psichico una dimensione qualitativamente diversa e affettivamente più complessa rispetto alla monodimensionalità della linea (la diade madre-bambino, il cui rapporto è inizialmente regolato da un puro ritmo di avvicinamento/allontanamento, presenza/assenza da cui sono esclusi elementi terzi e conflittuali). In psicoanalisi il “padre” indica appunto l’elemento terzo/altro che irrompe sulla scena a turbare l’esclusività diadica primaria aprendo contestualmente uno spazio per nuove possibilità di rapporti e nuove rivalità. È naturalmente a vicende psichiche che mi sto riferendo, ma queste non sono irrelate agli eventi di vita: è lecito per esempio domandarsi se il fatto di aver perso il padre a soli sei anni (restando con una madre per lo più anaffettiva) possa aver influito sulla modalità esclusivista (totalitaria) delle relazioni di Pavese con i suoi oggetti. La contrapposizione tra paterno (triangolo, cornice che contiene lo spazio) e gorgo si presenta assai esplicitamente nello straordinario racconto breve di Fenoglio intitolato appunto “Il gorgo”, in cui un padre momentaneamente schiacciato da pesi emotivi insostenibili (un figlio in guerra, una figlia morente, la rovina finanziaria) si alza da tavola per andare a uccidersi nel gorgo. Egli viene però salvato dal figlio più piccolo, il quale nonostante la giovanissima età *resiste* alla pressione degli attacchi (dolore evacuato) del padre che lo allontana col forcone, dimostrando di possedere lui una funzione contenitiva e salvifica per il padre. Sempre in Fenoglio il suicidio nel gorgo riesce invece a Superino nel racconto eponimo, e appare anch’esso collegato a un problema relativo alla sfera del paterno: a causare il gesto è difatti la scoperta da parte del ragazzo di essere figlio della maestra del paese *e del prete che, non potendo fargli da padre, lo affida a un «padre putativo»*. Segnalo ancora che nell’altro suicidio fenogliano attuato tramite il gorgo, quello de “L’acqua verde”, si affaccia il tema della vertigine. Questo infatti il vissuto del protagonista subito prima di annegarsi nel Tanaro: «Con le mani sulle ginocchia guardava il pelo dell’acqua e si lasciava riempir le orecchie del suo rumore. Levando gli occhi dall’acqua, vide come se la terra scappasse contro corrente. “La terra parte”. Si sentiva una vertigine nel cervello e pensò che quella vertigine gli veniva buona per fare la cosa» (Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2007, p. 373).

(44) Tra le non rare occorrenze nelle arti figurative della contiguità simbolica di occhio e spirale – e anche del sole – ricordo il “Ritratto di Adele Bloch-Bauer I” di Gustav Klimt (1907). La veste della protagonista e la poltrona su cui siede – tessuti che, nello splendore pervasivo del fondo dorato, appaiono quasi indistinguibili in un bidimensionale e atemporale «blurring of boundaries» (Kandel, p. 116) – sono disseminate rispettivamente di occhi decorativi e di motivi a spirale. Eric Kandel nota opportunamente il carattere di irresistibilità della *femme fatale*, espresso anche nella sensualità della bocca socchiusa, e l’affondare del corpo di lei in una luminosità dorata tanto intensa da sembrare (nel modo aggressivo-penetrativo in cui può esserlo quella del sole) «furiosa». Cfr. Eric R. Kandel, *The Age of Insight*, Decker Edgem, 2011. Tra i reperti di arte minoica conservati nel Museo Archeologico di Heraklion spiccano i numerosi vasi decorati con motivi geometrici spiraliformi: motivi la cui esecuzione assume in taluni casi tratti più naturalistici che volta a volta conferiscono alle spirali l’aspetto inequivocabile di soli raggianti, occhi o seni.

(45) Jean-Pierre Vernant, *L’universo, gli dèi, gli uomini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 10.

(46) Ne “L’arte di maturare” in *LA*, p. 330.

(47) *MV*, p. 272. Pur collegato a una sorgiva capacità di dare e donare (e quindi separarsi/allontanarsi), lo «sgorgo» si presenta qui comunque in forma fusionale come dono miracoloso di pienezza (da godere passivamente e oralmente: «dolcezza» divina) da parte di un'entità onnipotente. Un seno-perfetto del cui verso idealizzato è sempre possibile trovare il *recto* persecutorio, ad esempio in quest'altro appunto del 29 novembre 1937: «Non dovrà sorprendermi, in qualche mattina di nebbia e di sole, il pensiero che quanto ho avuto è stato un dono, un grande dono? Che dal nulla dei miei padri, da quell'ostile nulla, sono pure sgorgato e cresciuto io solo». Cfr. anche “Le Muse”, in *DL*: «Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini» (p. 166), frase che segue quest'altra pronunciata sempre da Mnemòsine: «io vengo da burroni brumosi e inumani, dove pure si è aperta la vita [...] com'era al principio dei tempi, in un *silenzio gorgogliante*. Generò mostri e dèi di escremento e di sangue» (p. 166).

(48) *RR2*, p. 209.

(49) Si veda anche il seguito de “La spirale”, pubblicato a parte con il titolo di “Le conchiglie e il tempo”. Vista e tempo dipendono effettivamente entrambi dalla presenza di una distanza. Viene da domandarsi se, in questo *Qfwfq* che senza averlo scelto o previsto si trova comunque a donare ai posteri i benefici della distanza che a lui non era toccato di godere in prima persona – il mollusco resterà cieco persino di fronte alla bellezza della sua stessa conchiglia – Calvino non mettesse sulla scena una situazione che in qualche misura rifletteva ai suoi occhi quella che era stata di Pavese, tributandogli così un implicito omaggio. Un omaggio non distante nello spirito da queste più tarde parole di Natalia Ginzburg sul loro comune amico: «Ai suoi amici, ha insegnato anche la forza nel sopportare il dolore; questa forza lui non l'ha avuta, ma ne sapeva la necessità» (da “Rispettare i morti”, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001 p. 174). Per ragioni analoghe, qualcosa di Pavese riconoscerei anche nell'Abate Faria del “Conte di Montecristo”: «Sento che Faria non è solo uno che tenta la propria fuga ma che è parte del mio progetto; e non perché io spero una via di salvezza da lui – ormai ha sbagliato tante volte che ho perso ogni fiducia nel suo intuito – ma perché le sole informazioni di cui dispongo sul luogo dove mi trovo mi sono date dalla successione dei suoi errori» (p. 347).

(50) *RR2*, pp. 355-56.

(51) Il vittorioso incontro di Teseo con la follia, efficacemente reso dal movimento di ingresso e uscita dal labirinto, è rievocato nella scena finale di *The Shining* (1980) di Stanley Kubrick. In una situazione di isolamento (come per Teseo) autoimposto che lo mette di fronte a una “vista panoramica” (Overlook Hotel) della propria mente agitata da fantasmi omicidi, il protagonista Jack Torrance perde la testa, abbandona la sua umanità e si trasforma in padre e marito omicida. Insegue infine la moglie Wendy e il figlio Danny nel dedalo di siepi innestate accanto al Palazzo, ma ne resta prigioniero morendovi assiderato: solo i due fuggitivi sapranno ritrovare la strada di uscita conquistando la salvezza.

(52) Nelle 79 poesie di *LS* il termine “sole” compare ben 92 volte, a cui andranno aggiunte le ulteriori 43 occorrenze dell’“alba”. È non di rado in veste di oggetto totale che l'astro divinizzato (e quindi passibile di subire bestemmie: «la luce del sole strappava bestemmie») si presenta al soggetto: citando in ordine sparso, si passa dal «gran sole» o «sole rovente» a quello che si sfoga irradiando-proiettando dentro l'oggetto («Già il sole, di sghembo, / attraversa le arcate e si sfoga») tanto che si trovano poi anche «cose impregnate di sole»; c'è poi il sole che ubriaca, fa venir meno e soggioga ogni cosa, talora assimilando violentemente a sé nel segno appunto della totalità («continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco [...] mi gettavo riverso, / accecato dall'acqua e dai raggi, buttato via il palo») «È il momento che il sole ha investito *ogni cosa*», «si vedono le altre colline *ogn'intorno*, bruciate, / tremolare nel sole», «Il marito è disteso [...] col cranio spaccato dal sole», «La vampa pesante / schiaccia il piccolo volto come schiaccia la terra. / Delle cose che bruciano *non rimane che il sole*», corsivi miei). Come spesso anche in seguito, da *FA* a *DC*, già in *LS* il sole annerisce i corpi invitando a un nudismo che è prerogativa di ancestrale candore ferino (di fusionale purezza, cioè, e primigenia mancanza di discontinuità: «La mia pelle è annerita di sole e scoperta», «Il ragazzo vorrebbe uscir fuori / così nudo [...] e affogare nel sole»): un sole che rivela inoltre il filo sotterraneo che lo lega ad altri oggetti totali là dove, ad esempio, proprio come il mare fa affogare, o quando riveste con la sua luce un soggetto la cui parte in ombra gode di un contatto altrettanto completo con la terra («Il ragazzo [...] sa bene che deve affogarsi nel sole», «restarsene lunghi per terra nel sole»). Coerentemente con quanto argomentato poco sopra a proposito della duplice natura (datrice e togliitrice di vita) degli oggetti totali, in *LS* è dato osservare anche un volto del sole non fallico-penetrativo-distruttore: l'aspetto cioè di un seno volta a volta nutritivo, ristoratore o morbidamente carezzevole, come in «Le donne [...] sanno soltanto fermarsi nel sole / e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta», «basta saltare nel sole / e si torna a guardare le cose con occhi lavati» o «Il corpo / si godeva furtivo la carezza del sole / insinuante e pacata come fosse un contatto». Per l'analisi dettagliata di una simbologia solare strutturalmente analoga nella marinettiana *Ville*

*charnelle*, cfr. Capello, “La mente orale”, cit.. Che non sia incongruo pensare al sole di *LS* come a una presenza in qualche misura sostitutiva rispetto al gorgo lo suggerisce (al di là della forza d’attrazione esercitata dai due oggetti), il fatto che nel tessuto simbolico di *VM* soli e albe troveranno un referente analogico privilegiato proprio nella figura (associata al gorgo) della donna: entità onnipotente a cui Pavese giunge peraltro a rivolgere in ‘You, wind of March’ parole singolarmente adatte a un oggetto-totale come il sole: «Sei la vita e la morte». Ma si potrebbe anche pensare, nella stessa raccolta postuma, all’intreccio di implicite equivalenze e rimandi tra il «Sei la luce e il mattino» rivolto alla donna-alba di “In the morning you always come back”, il «gorgo di luce» de “I mattini passavano chiari” e la sequenza di immagini connesse al vedere e alla luce che procedendo attraverso occhi, specchio e mattina si concluderà con la discesa nel gorgo. (53) *P*, p. 153.

(54) Quanto all’espressione “valere la pena”, che si potrebbe leggere come una sorta di corollario positivo a complemento della proposizione “lavorare stanca”, essa ricorre in Pavese con una certa frequenza dalla prima raccolta fino alla *Luna e i falò*, presentandosi piuttosto spesso in due contesti. In forma affermativa associata al godimento della totalità, quasi a significare che appunto la pace della pienezza assoluta è il solo approdo che possa ripagare lo sforzo del viaggio: così la si trova nel già ricordato “Esterno”, dove essa accompagna un’immagine di totale adesione («Varrebbe la pena / di restarsene lunghi per terra nel sole» *P*, p. 47), ma è pure in questo senso che Nuto la utilizza in *LF* (p. 169) per riferirsi a quell’irresistibile concentrato di bellezza che è Santina: «Tu, Santa a vent’anni non l’hai vista. Valeva la pena, valeva [...] aveva gli occhi come il cuore del papavero» (dove le associazioni spaziano dal sonno dell’oppio al rosso fuoco del fiore, che anticipando il tema di «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi» mette negli occhi della donna il falò destinato a consumarla). In forma dubitativa o interrogativa la formula compare invece in circostanze che (come nello “Steddazzu”) collocano in primo piano non la meta ideale ma appunto l’elemento di pena e dolore. La chiusa de “Il dio caprone”, poesia a cui Pavese attribuì sempre particolare significato, considera con un fondo inquietante di premonizione quanto accade laddove, *abbandonando il lavoro* psichico, si soccombe a un godimento pulsionale a-oggettuale (la pura “monta”). Evacuata in forma di furia distruttrice, la *pena* non può in tali circostanze essere percepita come peso da una mente/umanità che è venuta meno: con essa scompare però inevitabilmente anche il senso di un *valore* (il significato): «cercava la capra e picchiava zuccate nei tronchi. / Perché, quando una bestia non sa lavorare / e si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere» (*P*, p. 69).

(55) *P*, p. 159.

(56) *P*, p. 209.

(57) A una simile metafora aerea ricorrono gli psicoanalisti inglesi parlando della *inflation* narcisistica foriera di vissuti di *elation*: una leggerezza che sospinge verso l’alto. Il tema dell’“anima”-Io che si muove ondivaga come una piuma abbandonata ai venti si ritroverà spesso nel giovane Pavese. La passività del palloncino che, oltre a muoversi su impulso dei venti, è di per sé vuoto e dev’essere gonfiato da agenti esterni, ricorda quella della piuma in una famosa metafora di Valéry poi ripresa da Calvino nella lezione americana sulla leggerezza: qualità posseduta positivamente dagli uccelli, che hanno in sé la capacità di portare il proprio peso, e negativamente dalla piuma che si trova appunto alla mercé delle correnti atmosferiche. Ringrazio Alvisè Sforza-Tarabochia per avermi segnalato che il termine “follia” risale al latino “follis” (“pallone pieno di vento”) e a “follere”, che significa muoversi un po’ di qua e un po’ di là.

(58) Per uno studio psicoanalitico sulle molte connotazioni del “perdere la testa”, cfr. Giuseppe Civitarese, *Perdere la testa. Abiezione, conflitto estetico e critica psicoanalitica*, Firenze, Clinamen, 2012.

(59) Questo correre del giovane Pavese non appare ad ogni modo volto a raggiungere un oggetto vivo e quindi mobile, sempre nuovamente da inseguire – ciò che sarà invece, da subito assai consapevolmente, per Calvino. Prevale semmai l’attesa di unirsi ad esso nel più mortifero e passivo godimento di un’eternità immobile. È in questo senso che leggerei i versi «ma forse è solo la vertigine / del desiderio in agonia. / Come uno che si lasci cadere / e non si muova più» (*P*, p. 231) posti a conclusione di una poesia in cui figurano anche altri temi fusionali tanto nei contenuti («una folla immensa d’intorno») quanto nella struttura, che salda insieme circolarmente i due versi finali ai due iniziali, quasi identici («Come uno che si lasci cadere / per non muoversi più»). È un cadere (o un correre) in cerchio.

(60) *MV*, p. 304. T, F e B sono Tina Pizzardo, Fernanda Pivano e Bianca Garufi: le tre donne che avevano rifiutato le proposte di matrimonio di Pavese.

(61) Cfr. Dominique Fernandez, *L’Échec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1967.

(62) *DL*, pp. 53-4.

(63) *DL*, p. 56.

- (64) Sándor Ferenczi, "Il bambino mal accolto e la sua pulsione di morte", in *Opere*, 4, Milano, Cortina, 2002; "Il bambino indesiderato e il suo istinto di morte", in *Fondamenti di psicoanalisi*, 3, Rimini, Guaraldi, 1974.
- (65) Ferenczi, "Il bambino mal accolto", pp. 46-7.
- (66) Ferenczi, "Il bambino mal accolto", p. 47. Andrà allora ricordato il paper ferencziano del 1908 sull'eiaculazione precoce: lavoro che, come ha sottolineato Franco Borgogno, collega questo sintomo da cui Pavese fu gravemente afflitto a comportamenti e fantasie narcisistici. Cfr. Franco Borgogno, *Psicoanalisi come percorso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- (67) Ferenczi, "Il bambino mal accolto", p. 48.
- (68) *P*, p. 234.
- (69) *P*, p. 227.
- (70) *P*, p. 228.
- (71) Sul nesso tra fusionalità narcisistica e maledettismo rinvio alle considerazioni sul «vizio» pavesiano poste a conclusione di questo lavoro.
- (72) *P*, p. 232. Questo «gorgo più buio» in cui il soggetto invita se stesso ad accasciarsi ricorda i «rifugi della mente» di cui parla John Steiner – particolarmente per la loro contiguità a vissuti di umiliazione legati all'essere visti – e più in generale la dimensione di ritiro su cui Franco De Masi ha posto l'accento nei suoi studi sulle parti dissociate della mente a funzionamento psicotico. Cfr. John Steiner, *Psychic Retreats: Pathological Organisations in Psychotic, Neurotic and Borderline Patients*, Londra, Routledge, 1993, e Id. *Seeing and Being Seen: Emerging from a Psychic Retreat*, Londra, Routledge, 2006.
- (73) *P*, p. 252.
- (74) *P*, pp. 254-55.
- (75) *P*, p. 257. Collegato in Pavese alla luce solare (si è già visto il «gorgo / d'immobile luce» de "I mattini passano chiari") così come alle tenebre che ne incarnano l'assenza, il gorgo figura non di rado in prossimità di fantasie collegate all'occhio: un organo caratterizzato nello scrittore non tanto per la facoltà del vedere – il bagliore solare e il buio appunto lo impediscono – quanto per quella di splendere o spegnersi: di irradiare/proiettare, insomma (ancora ne "I mattini...": «O luce [...] rivolgi gli occhi / immobili e chiari su di noi. / È buio il mattino che passa / senza la luce dei tuoi occhi»: dove la fissità narcisistica di cui si è detto è attributo condiviso del gorgo e degli occhi, fungendo anzi da collante tematico tra i due). Sul tema dello sguardo che irraggia e sulla parentela che lo lega al sole rinvio al saggio di Calvino "La luce negli occhi" in *Collezione di sabbia*, mentre per ulteriori riflessioni sulla funzione proiettiva dell'occhio cfr. Capello, "La mente orale", cit. pp. 439-40. L'occhio del Pavese lirico è in definitiva più spesso simile a un sole che incenerisce o a un gorgo che seduce magneticamente a sé, piuttosto che a un organo visivo nel senso dato a questo termine da Merleau-Ponty («vedere è avere a distanza»); esso funziona cioè tendenzialmente in regime di identificazione piuttosto che di separatezza disidentificatoria (Cfr. Maurice, Merleau-Ponty, "L'occhio e lo spirito", in *Il corpo vissuto*, Milano, Il Saggiatore, 1979). Si ricordi a quest'ultimo proposito quanto scrive Shengold (cit.) sul vedere, che analogamente al muoversi del mito di Edipo può assumere precisamente il significato di *separarsi* – di cessare di "essere" qualcosa guadagnando quella distanza che consente di "vederla" nei termini suoi propri: «to identify means to be and not to see someone» (p. 5).
- (76) *P*, pp. 261-62.
- (77) Ottimamente curato da Mariarosa Masoero, il volume della corrispondenza con Bianca Garufi documenta queste letture che attestano anche quanto fosse precoce l'interesse pavesiano per l'argomento delle origini. Cfr. Mariarosa Masoero (a cura di), *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, Firenze, Olschki, 2011. Secondo Boime, le medesime nebulose a spirale illustrate nelle divulgazioni di Flammarion potrebbero avere ispirato i vortici luminosi della *Notte stellata* dell'ultimo Van Gogh. Cfr. Albert Boime, *Revelation of Modernism: Responses to Cultural Crises in Fin-de-siecle Painting*, University of University of Missouri Press, 2008, pp. 20-23).
- (78) *P*, p. 263.
- (79) D. W. Winnicott, "Paura del crollo" in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Cortina, p. 111.
- (80) *P*, p. 143.
- (81) *P*, p. 266.
- (82) *P*, p. 267. Pochi anni prima, il Montale degli *Ossi* (1925) aveva suggellato con l'immagine del «delirio» il momento in cui il soggetto di "Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale" abbandona temporaneamente la separatezza («recide», «decide») per cedere all'invito fusionale del mare, associato a un rombo. Da un lato l'io montaliano afferma che «m'occorreva il coltello che recide, / la mente che decide e si determina [...] non la tua [del mare] pagina rombante»: laddove la tensione delle distanze e dei conflitti rende però irresistibile la

tentazione del rilassamento marino («tu sciogli / ancora i groppi interni») ecco allora che, cedendovi, subito «il tuo [del mare] delirio sale agli astri ormai». Anche per Montale il cedere al mare e il raggiungimento delle stelle sono eventi speculari di fusione con l'oggetto (ma in ambito protonovecentesco cfr. la marinettiana *Conquête des Étoiles*). Assai più spesso che in Pavese, lo sottolineo ancora, in Montale fusione e separatezza appaiano *regolate da un ritmo* di equilibrati e fluidi avvicendamenti.

(83) *P*, p. 268.

(84) *P*, p. 269-70.

(85) *RR2*, pp. 1166-69.

(86) *RR2*, pp. 1170-71.

(87) *RR2*, pp. 1172.

(88) Si ricorderà che la Sfinge chiede a Edipo chi, nonostante abbia una sola voce, è prima quadrupede, poi bipede e poi tripede (più prossimi alla morte, gli anziani si aiutano con il bastone senza il quale *cadrebbero pericolosamente a terra*). Come spiega Shengold, porre l'accento sul movimento equivale a enfatizzare la capacità soggettiva di separarsi dall'oggetto – e a questo proposito, come si sa, Edipo era stato reso zoppo da bambino. Cfr. Shengold (cit.): «It is the child's standing up and walking away, out of the symbiotic unit, that [...] potentially soul-murdering mothers cannot tolerate [...] The entire riddle [of the Sphinx] is about locomotion – the ability to move away from the mother – and in answering it Oedipus establishes his separate identity and manhood. Instead of [...] being devoured by the monster (thus reestablishing the symbiosis) the victorious Oedipus watches the Sphinx hurl herself to her death» (pp. 44-5).

(89) Al mortuario binomio di lezzo e stasi alludono nell'ultima sequenza i vari «incastrato», «vecchie o invecchiate», «seduti in fila», «disteso», «addormentato» e poi il tema delle deiezioni: «rifiuti di mulo», «ci faceva... meno odore» «nuvole di mosche», «escrementi di mosca».

(90) Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 479. Corsivo mio.

(91) In altra sede mostrerò come “L'avventura di una bagnante” degli *Amori difficili* e “Sotto il sole giaguaro” – ma ancor più “Il sangue, il mare” e “Il conte di Montecristo” di *Ti con zero* – costituiscano non solo dei tentativi di elaborare temi tipicamente pavesiani (il sacrificio, il mare originario, il ritorno), ma anche e soprattutto episodi di diretto confronto con il senso del suicidio di Pavese. La «manovra» dello spericolato dott. Cècere (travestimento di Pavese fin quasi nel nome) ne “Il sangue, il mare” è infatti non meno psicologica che automobilistica, e il narratore Qfwfq a cui Calvino presta la voce la definisce a più riprese come non solo «rischiosa», ma essenzialmente «finta», cioè illusoria. Un autoinganno, in definitiva: «...possibile ritorno del nostro sangue dal buio al sole, dal diviso al mescolato, finto ritorno, come tutti noi nel nostro ambiguo gioco fingiamo di dimenticare, perché il dentro di adesso una volta che si versa diventa il fuori d'adesso e non può più tornare a essere il fuori d'allora». Spiace non poter sapere se Calvino avesse mai letto il racconto giovanile (allora inedito) “Il cattivo meccanico”, in cui Pavese fa suicidare un collaudatore d'auto avvezzo a velocità vertiginose scaraventandosi con il suo veicolo in una scarpata. Legato sottotraccia alla manovra rischiosa e finta di Cècere è l'«errore di metodo» di Faria nel “Conte di Montecristo”: errore che consiste nel non saper contenere la tensione verso assoluti speculari (il mare e la grotta del tesoro), e che appare anch'esso di marca inconfondibilmente pavesiana.

(92) Se la precisa ricognizione dell'evoluzione linguistico-stilistica tra le raccolte poetiche pavesiane ha portato Mutterle a concludere che «tra *Lavorare stanca* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* esiste, contrariamente a quanto l'apparenza potrebbe suggerire, una interna e sotterranea continuità» (p. 296), dal punto di vista psicologico e (in parte) tematico-figurativo la continuità si può estendere all'indietro fino alle poesie dell'adolescenza. Cfr. Anco Marzio Mutterle, “Appunti sulla lingua di Pavese lirico”, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

(93) *FA*, p. 12.

(94) *FA*, p. 12.

(95) *FA*, p. 13.

(96) *FA*, p. 13.

(97) *FA*, pp. 13-14.

(98) *FA*, p. 157.

(99) L'equivalenza simbolica fra bambino e pietra è attestata già dal mito di Deucalione e Pirra, che ripopolano il genere umano *dopo il diluvio* (immersione nelle acque) scagliando pietre alle loro spalle: pietre che prendevano vita *toccando terra*, procedendo cioè dalla sospensione amniotica al separante pavimento di Gaia. Lo stesso gesto dello scagliare (versante attivo dell'heideggeriana “gettatezza”) implica una creazione

di distanza. Si ricordi anche Rea, che sostituì il neonato Zeus con una pietra infagottata sottraendolo così alle fauci del padre.

(100) *FA*, p. 144.

(101) *LA*, p. 331.

(102) Il saggio fu tra l'altro scritto al mare: è datato Varigotti, 6-12 agosto 1949. Di quei giorni resta una foto di Pavese ritratto di tre quarti mentre prende il sole (con indosso gli occhiali da vista) sulla sdraio di uno stabilimento balneare.

(103) Cfr. la lettera di Calvino a Valentino Gerretana (15 ottobre 1950) a proposito del suicidio di Pavese: «io diffido delle soluzioni volontaristiche, di testa: si può dire che si è fatto un passo avanti morale solo quando lo si è realizzato nella vita [...] Perciò quello che tu dici “tentativo di portarsi dietro una parte del proprio male” alle volte è meglio che decidere volontaristicamente d'esser guarito, solo perché *si ha chiaro il concetto*; e tra i compagni intellettuali possiamo identificare parecchi di questi “guariti immaginari”. Ti dirò di più: *uno che pretendeva di guarirsi per via di riflessione rifiutandosi all'esperienza era proprio Pavese*» (*L*, p. 307, corsivo mio). Si noti l'atteggiamento antiscissionale (anti-totalitario) di Calvino: la soluzione di «portarsi dietro una parte del proprio male» da lui preferita consiste infatti nell'accettare che non si è interamente buoni o cattivi, che l'amare implica di necessità l'odiare, e che esistono sentimenti e parti di sé meno facilmente accettabili in quanto propri rispetto ad altri ma che pure è bene non tentare di disconoscere (di tentativo illusorio si tratterebbe, oltre che di un impoverimento del Sé). Una posizione, questa, che suggerisco di leggere come psicologicamente opposta a quella da lui attribuita a Pavese un mese prima (sempre per lettera a Gerretana) e individuata peraltro alle radici del suo suicidio: «la sua disperazione [era] di non poter raggiungere quella interezza di vita che desiderava e che finì [...] per cercare nella morte» (15 settembre 1950, in *L*, p. 300). L'“interezza” ricercata da Pavese era infatti più spesso la totalità uniforme rispetto all'integrazione dialettica degli opposti.

(104) *S*, p. 1867.

(105) Gian Carlo Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 2017.

(106) *LA*, p. 326.

(107) *S*, p. 1123.

(108) Di questo si era accorto già Cases adattando al Calvino del *Barone rampante* la formula nietzschiana di «pathos della distanza».

(109) Casi paradigmatici di equidistanza dai poli della totalità visti in questo lavoro sono il silenzio/urlo di contro alla parola e il tutto/niente opposto al poco, ma nel Calvino più tardo di “Sotto il sole giaguaro” saranno per esempio cannibalismo/assenza di sessualità contro rapporto di coppia – e così via.

(110) *RR2*, p. 352.

(111) *RR2*, p. 349.

(112) *S*, p. 58.

(113) Il riferimento è all'articolo di Domenico Scarpa, “E finalmente Italo scoprì le due anime di Cesare: una di lavoro, l'altra di vento”, in *La Stampa*, 1 giugno 2008, p. 32. Viene colto qui un punto la cui centralità è raramente sottolineata: che sul suicidio di Pavese Calvino “non smetterà mai d'interrogarsi con un'ostinata empatia”.

(114) Lettera a Mario Motta (9 febbraio 1950), in *L*, p. 270.

(115) Cfr. la lettera del 4 settembre 1950 a Isa Bezzera («dell'euforia di questi suoi ultimi mesi io diffidavo moltissimo», in *L*, p. 298) ma anche quella a Gerretana del 15 ottobre: «per mesi ho quasi fuggito Pavese, perché lo sapevo pieno d'intime preoccupazioni, che pure seguivo con ansia» (*L*, p. 308).

(116) Cfr. la lettera a Pavese del 27 luglio 1949, in *L*, pp. 249-252.

(117) *LA*, p. 351.

(118) *L*, p. 281.

(119) Si tratta di quella cornice/capacità di contenere che per Bion non è dotazione di base dell'infante umano, ma viene trasmessa relazionalmente nell'accudimento attraverso l'interazione affettiva tra bambino e *caregiver*. Innata nell'uomo è infatti solo la predisposizione (le strutture neurali preposte) ad acquisire questa funzione essenziale per il pensiero.

(120) A essere complicato da gestire e contenere è naturalmente, nell'ottica qui proposta, il viluppo di emozioni generate dall'assenza dell'oggetto.

(121) *LA*, p. 344.

(122) *L*, p. 282.

(123) *S*, pp. 1751-52. Corsivo mio.

(124) In “Poesia è libertà”. *LA*, p. 330.

(125) *MV*, p. 332.

(126) *MV*, p. 332.

(127) *FA*, p. 156.

(128) *FA*, p. 156.

(129) *FA*, p. 156.

(130) Riferendosi ai continui movimenti che da diverse angolature tendono, «scomparso [...] l'“io” monologante», allo scopo di assimilare la seconda e la terza persona, già Mutterle (cit.) riconosce «l'identificazione [...] come il vero centro di queste poesie» (pp. 297-98). A livello psicologico, la situazione è quella descritta dal brano di Conrotto posto in epigrafe.

(131) *FA*, p. 156.

(132) Sulla pavesiana «poetica dell'essere» e sul concetto di «mito-essenza» cfr. Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit.

## PIER PAOLO PASOLINI: MITO E SENSO DEL SACRO

Se sappiamo osservare con attenzione il recente passato non possiamo non percepire con nitidezza che il grande dibattito sulla modernità in Italia nel secondo Novecento ha toccato le sue punte più alte e significative nel dialogo fertile e polemico, via via, fra Vittorini, Calvino, Moravia, Pasolini. Come a dire che, per la peculiarità stessa della nostra tradizione, usa (in un certo senso, da Dante in poi) a dislocare il proprio fuoco ermeneutico e speculativo nella letteratura, tra scrittori e letterati, anche nel Novecento, in Italia, si è condensata una riflessione di fondamentale rilievo, ovvero quella che pertiene al “passaggio” del Terzo Millennio (e in questa ottica due raccolte saggistiche di Calvino, *Una pietra sopra* e *Lezioni americane*, rappresentano proprio per un verso il bilancio di quella combattuta stagione e per l'altro la straordinaria apertura al nuovo ancora da percorrere). In quel dibattito che poneva al centro in modo drammatico e prioritario (come già era avvenuto in altri momenti cruciali della nostra storia e della nostra cultura, con Dante, con Bembo, con Manzoni) il problema della lingua, della fruizione della letteratura e degli autori, del rapporto tra testo e lettore fino al ganglio dei rapporti coi linguaggi dialettali e settoriali, in realtà si faceva largo una più complessiva riflessione sulla “cultura” in senso lato, antropologico e sociale, e nell'intreccio col delicato processo di passaggio dell'Italia arcaica e contadina verso la “modernità” con le sue mitologie nuove.

Pasolini (grande lettore di Gramsci da sempre, e anche in questa chiave) più di altri entrò con piglio deciso e “corsaro” nell'arena, costringendo tutti a misurarsi, attraverso il dibattito sulla letteratura, sulla lingua, sui nuovi metodi di comunicazione, con i drammatici problemi del cambiamento e delle trasformazioni. Che le risposte dei vari interlocutori fossero fra loro molto diverse e che la più sostanzialmente pessimistica fosse proprio quella di Pasolini, ma tutte comunque di altissimo livello, mostra il rilievo di quel dibattito e il ruolo essenziale in esso giocato dalle provocazioni pasoliniane.

Pasolini, quindi, non ebbe timori a collocare la sua formazione letteraria, il suo stesso essere prioritariamente poeta, scrittore e lettore al centro delle ragioni fondanti della sua vita e delle sue battaglie: poco si comprende Pasolini infatti (e molto di lui di fraintese, appunto, per tanto tempo, in modo anche ingeneroso da parte di certa critica militante) se non si coglie come fulcro costante della sua riflessione questa adesione alle ragioni profonde della letteratura e dello specifico ruolo del poeta. Ragioni e ruolo che richiamano quelli già vivissimi nella nostra tradizione dantesca e rinascimentale e che il romanticismo fece integralmente propri, ridifinendoli nel contesto del proprio nuovo “soggettivismo”. La letteratura, in effetti, come luogo che spezza l'egemonia del *logos* e fa coesistere gli opposti, diviene il terreno della contraddizione e del “dialogo”; la poesia spacca la storia, la sfida, ne mostra l'altro possibile, quasi in concorrenza con l'autentico concetto di “profeta” che è dato cogliere nei testi sacri. Il “poeta-profeta” cioè non come tronfio vate di assolute certezze o di facili “predizioni” ma come lacerato cantore di un'umanità dolente in cerca della sua “patria” (la *Ginestra* di Leopardi): non è un caso che Pasolini, in aperta polemica con ermetismi ed esasperati sperimentalismi, riscopra la “poesia civile” e, in tale contesto, riprenda l'uso della terzina dantesca (unico forse dopo i grandi romantici inglesi) e citi, in un passaggio cruciale delle *Ceneri di Gramsci*, Shelley, il geniale interprete romantico e moderno di questa visione peculiare di poeta e poesia. In tale crogiuolo nasce la bipolarità irrisolvibile, per Pasolini, di “passione” e “ideologia”, ovvero di irriducibilità all'unica dimensione ideologica dell’“alterità”, alterità non sillabata dalla politica e dai suoi soggetti e che pure è carne e sangue dell'arte, della poesia: Pasolini giunge ad affermare appunto che non si può chiedere al poeta di far tacere la propria voce “profetica”, quella irrimediabilmente alternativa ad ogni visione storicistica e giustificazionista e quindi, per ciò stesso, anche irrimediabilmente “scandalosa”, contraddittoria, sempre oltre o altrove rispetto ai quieti porti dogmatici delle ideologie fideistiche, fossero anche quelli della sinistra cui apparteneva.

Ed è ancora a partire da questa sua forte caratura di poeta che, da laico, egli guarda con sgomento al processo di desacralizzazione dell'occidente moderno: l'omologazione, l'appiattimento, l'usura delle



esperienze e dei linguaggi sembrano appunto impedire la fertile contaminazione con l'“altrove” che sta alla radice stessa dell'arte e della sua “aura”, con l'ansia utopica che non si ferma alla banale quotidianità. L'irruzione del sacro, dell' “angelo necessario”, per dirla con Cacciari (o con Wim Wenders e Peter Handke de *Il cielo sopra Berlino* ispirati dalle poesie di Rilke), l'improvviso squarcio epifanico nella tranquilla quotidianità borghese si accampano al centro di quello straordinario romanzo (uno dei grandi testi del nostro Novecento, da sempre sottovalutato dalla critica) che è *Teorema*, nato in unisono con l'omonimo film (e pubblicato in un anno emblematico, il '68). C'è, in Pasolini, rispetto al senso del sacro come un doppio movimento: da un lato la percezione di qualcosa di irrimediabilmente compromesso nella società moderna e dall'altro una nostalgia profonda per una perdita che pertiene all'identità profonda dell'uomo in quanto tale e tanto più dell'uomo occidentale calato nella tradizione biblica e cristiana (tradizione di cui Pasolini fu attento ermeneuta ed interprete se solo si sappia guardare al *Vangelo secondo Matteo* o ad alcuni degli *Scritti Corsari*).

Proprio se ci soffermiamo su questi snodi possiamo allora comprendere il rilievo drammatico e pieno di genuino *pathos* che assumono, in Pasolini, altre essenziali dicotomie o bipolarità, da collocare nell'alveo già ben scandito, come si è visto, di “passione/ideologia”: così è per il nesso “mito/storia” (che attraversa tutta la sua riflessione sul mondo antico, dalla traduzione dell'*Orestide* a film come *Medea*); così, ancor più, fino agli ultimi anni di vita, per quell'irrequieto trascorrere dal polo di un inesausto vitalismo a quello di una morte devastante (*Salò*) e che, si può intuire, avrebbe assunto un ruolo centrale nello stesso vasto progetto dell'incompiuto *Petrolio*. E del resto, in tutta la sua attività di poeta e scrittore e regista, la dialettica, ora antinomica ora contaminante, fra “corporeità” (fisicità pulsante), “dissolvimento” e “sacralità” (*Accattone*, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*, ma anche già le poesie friulane) si attesta al cuore della sua poetica, terreno emblematico di ciò che è dicibile solo col discorso straniante del mito, dell'arte, della letteratura; e invece negato dalla banalità inespressiva e conformista della comunicazione quotidiana, massmediologica, ideologica; anzi di fatto inesprimibile, censurato, perennemente frainteso nelle articolazioni dei linguaggi che ineriscono a tale comunicazione. La società contemporanea ha infatti tragicamente messo in luce la lacerazione originaria dell'uomo, sospeso tra la sua violenza ferina e devastante e il processo di costruzione della “civiltà” fondata sulla ragione, sulle leggi, sul mito del progresso (*Humana feritas*, come recita un bel volume coordinato da Loredana Chines e altri).

Perciò a Pasolini è così caro il mito dell'*Oreste* di Eschilo. Il testo di Eschilo non è solo tradotto nel 1960 ma è da Pasolini successivamente fatto proprio come uno dei possibili viatici per interpretare la radicale dualità di ogni tipologia di progresso “emancipatore”. L'antropologia di Pasolini non è infatti un sistema: è piuttosto il frutto di una osservazione poetica sostanzialmente pessimistica del processo di “civilizzazione” dell'umanità (torna il legame con Leopardi e con Montale).

All'origine, per Pasolini, non vi è comunque alcun paradiso perduto da riconquistare: l'innocenza è già perduta dall'uomo nel suo stesso essere “gettato” nel mondo. Il rimpianto di Pasolini è per una innocenza non raggiungibile, fruibile solo per via mitica e analogica ovvero poetica; una innocenza ugualmente importante da rievocare come “luogo” utopico dell'“altrove”, pietra di paragone che impedisce di soccombere all'omologazione della quotidianità corrotta e corrosiva. Per questo la cultura occidentale deve continuare a confrontarsi con il mito greco: quel mito ha messo a nudo una volta per tutte l'origine della lacerazione e della dualità, il distacco definitivo tra uomo e Dio, il faticoso cammino della civiltà come necessità talora cieca e imponderabile. Non è casuale che Pasolini, accanto a Oreste, rimediti, nei suoi film, le figure di Edipo e Medea. Le Erinni non diventeranno mai del tutto Eumenidi, Medea e Giasone non si riscatteranno dalla propria violenza originaria e tutta la sua sapienza non salverà Edipo dalla maledizione propria dell'uomo (l'antropologia di Pasolini e la sua tragica rilettura del mito greco richiamano, per tanti versi, Machiavelli, specie il memorabile XVIII capitolo del *Principe*).

L'accesso poetico, artistico, filmico a quei miti è forse l'unico ancora possibile, di là da ogni *logos* filosofico: non a caso Pasolini, con i versi di un'altra opera significativa, *Pilade*, tenta di dare un seguito all'*Oresteia* di Eschilo, rinnovando il tema della dualità non risolta tra uomo e civilizzazione, tra ferocia primitiva e ragione, *logos*, tra brutale istinto di sopraffazione e legge, *nomos*. Altrettanto la lezione del Vangelo o di alcuni passaggi del Vecchio Testamento o la riflessione sul senso del sacro delle popolazioni primitive induce in Pasolini l'idea di un tramonto dell'innocenza originaria e di una radicale dualità tra le leggi della modernizzazione e ogni forma di religiosità, cui solo l'arte può in parte sopperire all'interno di una percezione sostanzialmente romantica della *Sehnsucht*, ovvero dello straniamento inconsolabile da ciò che è perduto per sempre e di cui si ha nostalgia lacerante.

Non a caso questo è il tema dominante del suo approccio ai cosiddetti paesi in via di sviluppo, ai paesi africani in particolare: se essi sono negli anni Sessanta il luogo di un'"origine" che sembra ancora incontaminata e perciò apparentemente "innocente" (si veda l'uso che Pasolini fa di questi spunti nei film di "mito") essi sono anche il luogo di una "civilizzazione" dirompente e devastante ovvero il luogo di uno scontro senza precedenti tra "ragione" illuministica e "ragione" analogica e simpatetica. L'una non riesce ad annullare del tutto l'altra: la ferocia di fondo dello scontro (e le vicende africane di oggi danno ancora una volta ragione al Pasolini "profeta") non fa intravedere alcun possibile Oreste africano vincitore. La dimensione tragica della perdita originaria dell'innocenza, della inattuabilità dell'innocenza sembra accumunare Occidente e Paesi del Terzo mondo nella loro storia. Pasolini quindi non ha verso il Terzo mondo una curiosità asettica da scienziato né tantomeno un trasporto ingenuo di entusiasmo facile e acritico com'era allora frequente tra i militanti di sinistra e in certe comunità cristiane a vocazione "missionaria": con determinazione, con scrupolo (anche con i suoi appunti di viaggio) Pasolini tenta invece di capire come nasca il conflitto originario, verificandolo nei luoghi dove esso è appunto ancora eclatante, e reso ancor più tragico e incombente dalle pesanti responsabilità del mondo occidentale nel cosiddetto processo di "civilizzazione". Pasolini non "cerca" miti africani o orientali dal sapore esotico, mistico o ideologicamente salvifico, non pretende di convertirsi a tradizioni non sue: vuol mettere alla verifica dell'"origine" i suoi personali miti, il suo approdo culturale e antropologico, di uomo forgiato dalla civiltà greco-occidentale, di intellettuale controcorrente e imprevedibile. Pasolini è insomma prima di tutto *poeta* educato dalla tradizione classica e romantica; non antropologo culturale: e in ciò sta forse la singolare forza delle sue intuizioni o, come si diceva all'inizio, quel suo statuto di "poeta-profeta" civile dell'Occidente al punto forse più alto della sua crisi novecentesca. Non c'è consolazione nell'antropologia pasoliniana (anzi, con *Salò*, vi è ormai solo disperazione, nel senso originario e forte del termine, contiguo al suicidio, al dissolvimento per "mancanza di speranza"): c'è però a lungo (anche con i film dedicati alla *Trilogia della vita*) il senso di una grande funzione conoscitiva della ragione poetica ovvero mitopoietica, secondo la migliore tradizione rinascimentale e poi romantica (specie inglese). Questa conoscenza, questo particolare rispetto per la tradizione mitografica e sacra e la sua forte valenza metaforica certo non "consolano" ma danno il senso originario del nostro continuo "rimpianto", della nostra incessante necessità dell'*aver cura*. Il mondo moderno, la sua banalità, la sua devastante piattezza antropologica non possono impedire al poeta e al suo pubblico di rimpiangere l'innocenza, di far vivere comunque l'utopia, di dare testimonianza estrema di ogni irriducibile alterità: per Pasolini questa ricerca è tanto dolorosa quanto ineludibile, sta nella natura stessa dell'uomo e il mito che può dirne è della cifra del mito greco, il mito appunto che narra la dualità, la lacerazione, la necessità in cui operano i figli di Prometeo. I miti della contemporaneità sono fasulli, non apportano conoscenza, non sono segno di contraddizione, sono altro dal mito come poetica e dolorosa ricerca: sono, per paradosso, portatori essi (non quelli greci o arcaici) di piattezza, di staticità, di allontanamento dalle cause ultime. Fuggono la morte: non parlano la morte; fuggono la passione: non parlano la passione. Descrivono l'uomo senza saperne. Antropologia si dà col mito antico o con la sapienza biblica. Ma il mito antico si dà con il sapere del poeta, del "profeta", di chi sta al punto di rottura tra uomo e storia. Pasolini ha sempre cercato di non fuggire quel punto, di ricordarcelo, di narrarcelo, di

testimoniare, affrontandone tutte le conseguenze fino a quelle estreme segnate dalla sua tragica e “profetica” morte.

*Gian Mario Anselmi*

**UN ANTI-ULISSE INSABBIATO NELLA STORIA.  
NARRAZIONE ODISSIACA E SCHERMI DANTESCHI NE IL DIARIO D'ALGERIA DI  
VITTORIO SERENI**

Considerata nel suo insieme, l'opera poetica di Vittorio Sereni, al netto di una fisiologica evoluzione delle forme testuali, testimonia una fedeltà di fondo a un imperituro mito biografico. Per tale motivo, lo snodo esperienziale registrato nel *Diario d'Algeria* acquista un senso cruciale. Il lascito della prigionia africana, come è stato ampiamente messo in luce dalla critica, si configura infatti come una crisi di lunga durata il cui impatto si ripercuoterà sulla produzione in versi del poeta di Luino. Alla prima edizione del *Diario d'Algeria* per i tipi di Vallecchi (1947) seguono infatti diciotto ponderati anni di «silenzio creativo»<sup>(1)</sup> che sfoceranno, nel 1965, nella pubblicazione in contemporanea della terza raccolta, *Gli strumenti umani*, e di una nuova versione del libro 'africano' presso Mondadori. Senza dubbio si tratta di una evidente indicazione dell'autore, che suggerisce così una lettura del proprio percorso poetico secondo il criterio di una interna continuità testuale<sup>(2)</sup>.

I travasi osmotici di testi tra il *Diario* e *Gli strumenti umani* (così come era già successo tra *Frontiera* e il *Diario*)<sup>(3)</sup> documentano, oltre alla persistenza di una mitologia personale ardua da estirpare, soprattutto la gravidanza della parentesi algerina in relazione tanto al passato quanto al futuro del poeta. In tal senso, la riedizione del *Diario d'Algeria* fa intravedere un'intenzione ermeneutica ben chiara: lontano dall'essere una mera ristampa del testo del '47, essa risponde a una «dichiarata ambizione di sistemazione storica, obbedisce più ad esigenze di storiografia che di cronaca, sente il bisogno di colmare lacune e di interpretare fatti»<sup>(4)</sup>. Con ciò non mutando, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, la grana peculiare del libro che risiede nelle atmosfere cupe, inquiete e perturbanti entro cui sono incorniciati gli eventi della guerra e della prigionia.

L'assetto tripartito dell'edizione Mondadori consente dunque di scorgere altrettanti momenti in cui viene scandita l'anomala esperienza bellica di Sereni: il tempo del distacco dai luoghi familiari ne *La ragazza d'Atene*; quello della prigionia nella sezione omonima; infine il *nostos* memoriale e la riscrittura di quelle vicende ne *Il male d'Africa*. Volendo rintracciare il fulcro attorno a cui gravitano questi tre momenti, esso potrebbe essere facilmente individuato nel macrotema del dispatrio inteso come frattura spaziale, psicologica, temporale.

Il *Diario d'Algeria* è quindi la testimonianza di una crisi umana e poetica che l'autore cerca di fronteggiare con i soli 'strumenti' di cui dispone, vale a dire opponendo i valori della propria cultura alla «più brutale e più naturale»<sup>(5)</sup> realtà storica. Più propriamente il poeta fa affidamento sulla persistenza di un *logos* (perimetro della ragione e del racconto) che chiama Omero e Dante, in qualità di insigni alfieri, a rinnovarne le fondamenta. Ed è ciò che accade in *Italiano in Grecia*, la poesia collocata strategicamente al centro della prima sezione del *Diario* che racchiude non a caso la chiave di accesso all'esperienza dell'esilio:

Prima sera d'Atene, esteso addio  
dei convogli che filano ai tuoi lembi  
colmi di strazio nel lungo semibuio.  
Come un cordoglio  
ho lasciato l'estate sulle curve  
e mare e deserto è il domani  
senza più stagioni.  
Europa Europa che mi guardi  
scendere inerme e assorto in un mio  
esile mito tra le schiere dei bruti,  
sono un tuo figlio in fuga che non sa  
nemico se non la propria tristezza  
o qualche rediviva tenerezza

di laghi di fronde dietro i passi  
perduti,  
sono vestito di polvere e sole,  
vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.

Il cuore semantico di questo testo è caratterizzato dalla bipolarità temporale passato-futuro: mentre l'«esteso addio» di Sereni al mito della frontiera sembra compiersi in maniera definitiva, il futuro si profila come una *waste land* di «mare e deserto» la cui apertura spaziale è subito frustrata dall'indeterminatezza di un tempo «senza più stagioni». Su questo sfondo, l'apatia del poeta («inerme e assorto») viene raddoppiata dall'indifferenza di un'Europa che si staglia in lontananza come roccaforte di un ormai «inaccessibile sistema di valori», a cui spetta il ruolo passivo di chi rimane a constatare una discesa la cui valenza è al contempo geografica, etica e allegorica(6). Quest'ultima accezione, in modo specifico riconducibile al motivo dantesco del *descensus ad inferos*, apre inaspettatamente un nuovo orizzonte di senso entro il quale collocare (e interrogare) la vicenda esistenziale che ha luogo nel *Diario*.

La discesa «tra le schiere dei bruti» di una soggettività imbozzolata nel suo «esile», ovvero tenace, ideale di «una moralità e un decoro che rimandano ai valori eterni dell'*humanitas*»(7), suggerisce infatti una identificazione, benché espressa in negativo, con l'Ulisse che nel XXVI dell'*Inferno* conclude la sua «orazion picciola» scolpendo quella sentenza di memorabile incisività: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» (vv. 118-120)(8). L'ombra di Ulisse che si palesa in *Italiano in Grecia* sembrerebbe pertanto risalire, per questa via, all'interpretazione dantesca del personaggio omerico: a un'operazione ermeneutica che, come ci ricorda Boitani, accorda alla figura di Odisseo la peculiarità «di un discorso mitico di lunga durata» capace di fondare una «archeologia dell'immagine europea dell'uomo»(9). Ciò significa che Dante, facendo dell'eroe greco il vessillo della conoscenza e dell'episteme medievali, introietta il mito odissiaco nel sistema culturale della propria epoca. Mosso esclusivamente da ardore conoscitivo, l'Ulisse dantesco indirizza il suo viaggio verso una meta che è già al di là della portata dei propri «strumenti umani», per dirla con un sintagma sereniano(10). Tuttavia, nonostante il severo giudizio «teologico» che formalmente condanna l'eroe greco tanto al naufragio terrestre quanto al supplizio oltremondano, il poeta fiorentino ritrova in questa figura nobilmente tragica un'alterità speculare, un vero e proprio *doppelgänger* da cui prende il testimone continuando il viaggio nell'oltretomba(11).

In questo gioco di specchi si inserisce di sponda l'esule di *Italiano in Grecia*, il quale definisce i tratti della propria *nèkyia*(12) presentandosi come una filiazione non all'altezza tanto dell'Odisseo omerico quanto dell'Ulisse dantesco: «sono un tuo figlio in fuga che non sa». Chiamando in causa il primo come emblema delle fondamenta della civiltà europea e il secondo come portatore di una *libido experiendi* estranea all'io poetico del testo in questione, Sereni non intende soltanto riconoscere il proprio destino in quello dell'esule, quanto piuttosto mettere in risalto la distanza tra sé e i progenitori letterari: il poeta del *Diario* è infatti un Ulisse rovesciato, un anti-Ulisse. La discesa tra i bruti è la conseguenza più ovvia per chi ha tradito la vocazione umana alla «virtute e canoscenza», al punto che il naufragio con cui si conclude il canto dantesco («infin che 'l mar fu sopra noi richiuso») viene trasposto nel contesto delle sabbie africane: «vado a dannarmi a insabbiarmi per anni».

La profezia (dantescamente *post eventum*) in relazione alla prigionia ipoteca l'esistenza del «viandante stupefatto / avventurato nel tempo nebbioso» (*La ragazza d'Atene*) la cui vita è «esitante sul mare» (*Dimitrios*). Mediante la doppia filigrana della narrazione odissiaca e di quella dantesca, il prigioniero Sereni, ripercorrendo i fatti salienti dell'esperienza algerina, pone quindi l'accento sulla centralità del viaggio in quanto *topos* universale, ovvero inesauribile fonte di storie nonché correlativo metaforico della vita umana contrapposta alla brutalità della Storia(13).

Con la fine-impossibilità del viaggio – e in senso più ampio del «ciclo di un'esperienza non poetica, ma umana»(14) – si conclude infatti il primo tempo del *Diario*. Nella successiva, omonima sezione la figura del viandante dissolve in quella del prigioniero che campeggia incontrastata da qui in

avanti(15). A questa altezza, l'Europa non è più l'entità idealizzata al quale rivolgere un ultimo disperato appello, bensì lo spazio concreto del tempo e della storia(16) che irrompe solo di scorcio (*[Lassù dove di torre in torre]*, *[Non sa più nulla]*) o come evidente antitesi del continente africano. L'Algeria di Sereni emerge infatti non solo come lo spazio della segregazione, ma anche (e forse soprattutto) come un tempo «morto / alla guerra e alla pace» (*[Non sa più nulla]*); un tempo 'altro' scandito da «un ritmo lento, prossimo alla stasi, fatto di pause, di ritorni, il tempo appunto della prigionia, dell'inerzia forzata, dell'attesa»(17). Perciò la prigionia africana viene rielaborata da Sereni attraverso un immaginario dantesco a metà tra l'Inferno e il Purgatorio, con un assestamento al livello del Limbo, che riporta una esperienza

remota per una ragione geografica [...]; astratta perché isolata, tutta chiusa e destinata ad esaurirsi in se stessa, con niente altro di tragico – ma è in certo qual modo il peggio – oltre l'ombra da essa sola prodotta e crescente di mese in mese e di anno in anno, fino allo stravolgimento e addirittura allo smarrimento di sé, nell'intimo di ognuno dei segregati. Qui [...] subentra ben presto l'attonita fissità dello sguardo che coglie nel viale del campo “una solennità triste e irreparabile, un peso d'anni andati a male”, l'oasi diventa palude, il nemico è dovunque e in nessun luogo e, a volerlo nominare, chiamarlo noia è dir troppo o troppo poco. Inferno o purgatorio, a piacere; o, più propriamente, limbo. [...] l'avventura mortificata dal filo spinato, il ristagnare del moto della guerra nell'inerzia del campo di concentramento, [...] il senso cocente di quella vitalità male impiegata e peggio spesa [...] quanto più impossibilitata a incidere su una qualunque realtà, quanto più sprovvista di quelle occasioni e di quegli appigli che l'alimentarono in altri [...] sotto forma di *resistenza*. Il limbo cominciava da questo girare a vuoto, da questo cercarsi delle ragioni di vita nella totale sospensione della vita; in questo eterno ripartire dallo zero per ritrovarsi allo zero a ogni calar del sole. Ma quante ombre e delirii e aberrazioni consumati in silenzio nel giro delle ore quotidiane.(18)

La realtà dell'Algeria è l'esilio dalla Storia. Ciò trova naturalmente corrispondenza nella rappresentazione dell'esistenza liminare del prigioniero, intrappolato in una soglia tra la vita e una morte che è piuttosto una non-vita: «Non sanno d'essere morti / i morti come noi, / non hanno pace. / Ostinati ripetono la vita» (*[Non sanno d'essere morti]*). Tuttavia la ripetizione dell'esistere(19) nel «girono grigio in Algeria», più che un vero e proprio inferno *sub specie Dantis*, chiama in causa quella realtà limbrica o purgatoriale che, oltre ad essere la cifra di questa parte del *Diario*, connota la maggior parte delle interpretazioni dantesche del Novecento(20). Senza voler forzare un parallelismo con il secondo regno dell'oltretomba (che presuppone una dimensione teologica e salvifica invero estranea al retroterra culturale di Sereni), ciò che qui preme mettere in luce, con Baldan, è invece la specificità del Purgatorio che è «l'unica porzione di aldilà che sia, contemporaneamente, al di qua e non come realtà infera od olimpica ma come altra faccia della nostra terrestre dimensione [...], come luogo di transizione e come tale soggetto all'umana misura del tempo: pure in questo perciò differisce dagli altri regni soprannaturali posti sotto il segno dell'eternità»(21). Ciò che differenzia il Purgatorio dagli altri due regni ultraterreni è, in ultima istanza, la possibilità temporale della memoria. Trovatosi a fronteggiare l'*horror vacui* della vita nel campo di prigionia, Sereni scommette su questa prerogativa umana e salvifica in una accezione rigorosamente laica alla quale affida un «barlume» di vita, più che di sopravvivenza. Non è quindi un caso se i luoghi testuali in cui affiora nitidamente il motivo del ricordo, del ritorno e della memoria sono qui intrisi di echi e rimandi alla seconda cantica dantesca. La «collina d'Algeria» di *[Ahimè come ritorna]* nella prosa “gemella” di *Algeria '44* è descritta esplicitamente come «un'alta collina boscosa di forma troncoconica, da montagna del Purgatorio»(22); mentre in *[Spesso per viottoli tortuosi]* la «collina / dei nostri spiriti assenti» contrassegna l'unico elemento paesaggistico che certifica la durata del tempo dell'inerzia dopo che «già un anno è passato, / è appena un sogno: / siamo tutti sommessi a ricordarlo»; e infine non deve sfuggire che proprio l'ombra di questa collina fa da ameno scenario a una sorta di liturgia battesimale che rievoca il rito

di purificazione compiuto da Dante all'ingresso del Purgatorio: «E ciascuno si trovi il sempreverde / albero, il cono d'ombra, / la lustrale acqua beata» (*[Solo vera è l'estate]*)(23).

La purgatorialità della detenzione genera una reazione fisiologica per mezzo della quale il poeta continua a cercare, pur nella brutalità di quelle condizioni, un solido fondamento a cui ancorare la propria vita. È questo il senso della «febbre» che lo accompagna negli ultimi scampoli della sezione (*[Troppo il tempo ha tardato]*, *[Se la febbre di te più non mi porta]*)(24), ovvero di quella «riaffiorata febbre» (*Algeria*) che in alcuni passaggi del contrappunto prosastico della raccolta, ovvero *Gli immediati dintorni*, coincide con la «febbre d'egoismo e d'impazienza» che precede la liberazione, con la «febbre del ritorno»(25); mentre in altri contesti, essendo diretta conseguenza della non-vita/non-morte dei campi algerini, è definita come «febbre del reticolato»(26) o, più genericamente, *Male del reticolato*.

In questa importante prosa, apparsa per la prima volta su *La Rassegna d'Italia* nel maggio 1946, il «male» in questione è relativo ai «luoghi di esilio e di attesa» africani e si traduce in «una fretta; una furia di dire, un disperato atto di volontà» da parte del poeta del campo: un Omero «restituito alla dignità di una funzione collettiva», il quale, a dispetto dei «sentimenti bruti e indifferenziati» imposti dalla «più grande e brutale»(27) *societas* che li circonda, si fa carico di esternare fin nelle più minute contingenze la vita che si svolge al di qua del filo spinato. Tale disposizione “positiva”, che traduce immediatamente il tessuto biografico in una impalcatura testuale, viene arginata da Sereni mediante una rigorosa pratica di *epochè*, la quale, all'opposto, permette alla coscienza di far lievitare il senso di quegli eventi e quindi di farli durare: «Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?»(28).

Ciò che il poeta di Luino denuncia qui, facendo echeggiare la domanda nei decenni successivi, è il rischio di una scissione tra *Erlebnis* e scrittura poetica. Se quest'ultima non è più capace di generare, in chi la fruisce, una reazione non solo emotiva ma anche affiliata a una dimensione etica del vivere, allora vuol dire che essa è destinata alla sterilità:

Ma questa volta non sarà un'accusa di oscurità quale si sentiva formulare così spesso e così a sproposito in altri tempi: sarà semmai un'accusa di oscurità in altro senso, quasi opposto: nel senso che quella materia è rimasta quale era, inerte seppure concretissima; nel senso che questa poesia non ha creato.(29)

La poesia occasionale (ma non in senso montaliano) del cantore del campo è diametralmente antitetica al raggio d'azione di una *poiesis* intesa come originario atto di creazione. Accordando infine la propria predilezione e «una più lunga fiducia [...] all'ignoto che tornerà a casa senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria»(30), Sereni interviene indirettamente nella diatriba tra *oral poetry* e *written composition* che ha caratterizzato il dibattito critico sulla nascita della poesia occidentale e, nello specifico, in merito alla composizione dei poemi omerici(31). Qui però il senso della durata pertiene non alla scrittura effimera e istantanea dell'Omero del campo, ma al lavoro mnemonico dello scrupoloso aedo che custodisce il senso di quell'esperienza. E ciò, nel panorama della poesia italiana di quegli anni, vale come un principio di poetica ben preciso: fuori dall'orizzonte della collettività, cioè fuori dal tempo della Storia non può mai darsi nessuna forma di *logos* poetico(32). Questo ignoto reduce delle sabbie algerine, avocando a sé le ‘multiformi’(33) possibilità dell'epos, dimostra di avere inscritto in sé il codice genetico di Odisseo: *everyman* per antonomasia e quindi, con tanta più evidenza, *Nessuno*. “Pazienza e memoria” è il binomio che congiunge il terzo tempo del *Diario d'Algeria '65* al «grande racconto di Ulisse»(34). La dinamica di una «Algeria rivisited»(35), cioè risignificata alla luce di una distanza cronologica e spaziale che ne deforma i tratti salienti, è il motore de *Il male d'Africa*, il poemetto che dà il titolo alla sezione e che si configura come un *nostos* contrassegnato dal valore etico del ricordo e dal riscatto affidato al potere della narrazione poetica. Muovendoci in questa direzione, la lettura sotto l'aspetto dell'ulissismo, sia nella forma omerica che nella versione

dantesca, trova ulteriori e ben proficue corrispondenze. In modo evidente, e come a suggellare l'impossibilità di aderire al modello proposto, risuona ancora l'eco del XXVI canto dell'Inferno.

Il viaggio di ritorno dell'ex-prigioniero che punta verso la propria 'Itaca' avviene per mare e, come nell'Odissea, non in modo lineare, bensì subendo deviazioni di rotta più o meno fortuite: «Pensa – dicevo – la guerra è sul finire / e ponente ponente mezzogiorno / guarda che giro per rimandarci a casa» (vv.15-7). Un movimento circolare, in apparenza senza senso e che richiama in modo speculare quello del viandante nella prima sezione del libro, ritarda il ritorno di Sereni-Odisseo la cui nave sembra virare decisamente verso il luogo dove tramonta il sole («ponente ponente»), cioè verso la conclusione del «fole volo» dell'Ulisse di Dante, che non a caso viene evocato più avanti.

Ma caduta ogni brezza, navigando  
oltre Marocco all'isola dei Sardi  
una febbre fu in me:  
non più quel folle  
ritmo di ramadàn

ma un'ansia

una fretta d'arrivare  
quanto più nella sera  
d'acque stagnanti e basse  
l'onda s'ottenebrava  
rotta da luci fiacche – e

Gibilterra! un latrato,

il muso erto d'Europa, della cagna  
che accucciata lì sta sulle zampe davanti:  
*Tardi, troppo tardi alla festa*  
– scherniva la turpe gola –  
*troppo tardi!* [...] (vv. 47-61)

La ripresa pressoché letterale dell'episodio di *Inf.* XXVI, 103-4 («L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, / fin nel Morocco, e l'isola d'i Sardi») agisce, sulla falsariga di *Italiano in Grecia*, come termine di paragone dal quale Sereni prende le distanze. La «febbre» (lemma che nel poemetto ricorre con una triplice accezione<sup>(36)</sup>) sembrerebbe aggiornare «l'ardore / ch'i ebbi a divenir del mondo esperto» (*Inf.* XXVI, 97-8) dell'eroe di Dante, se non fosse che lo scarto introdotto dal verso a scalino conduce a «un'ansia / una fretta d'arrivare» che subordina la *libido* conoscitiva alla più affettiva urgenza di rivedere casa e i volti cari. Se ne facciamo una questione di piani temporali, la meta che attende il ritornante Sereni alla fine del viaggio non è il futuro ma, come ha indicato Laura Barile, un passato che si rifiuta di passare<sup>(37)</sup>.

Anche la rappresentazione del vecchio continente ci viene in soccorso offrendosi come *exemplum* di quanto appena affermato. La nuova Europa che accoglie il reduce de *Il male d'Africa*, metonimicamente sintetizzata dalle colonne d'Ercole dello stretto di Gibilterra («quella foce stretta / dov' Ercole segnò li suoi riguardi», *Inf.* XXVI, 107-8), da depositaria che era dell'esile costruito mitopoietico di *Italiano in Grecia* si trasforma qui in una custode infernale che, con le sembianze di una «cagna» dal «muso erto» (ancora Dante)<sup>(38)</sup>, latra il suo rimprovero per l'irriducibile sfasamento tra il «tempo perduto» nella prigionia e quello andato avanti, nonostante tutto, con il passo marziale della Storia. Da qui l'immagine che Sereni offre di sé negli anni del dopoguerra: quella di un uomo irrisolto che non è riuscito a varcare la sua personale frontiera<sup>(39)</sup>.

Non ci può essere contrappasso più appropriato per questa «sconfitta», per questa colpa, del supplizio di «qualche groppo / convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre / al tramonto» (vv. 68-70). Un giorno che condanna il poeta all'ennesima ripetizione, negandogli finanche la scelta di Ulisse e dei compagni che, «giunti a l'occidente, / a questa tanto picciola vigilia / d'i nostri sensi ch'è del rimanente», vanno liberamente incontro all'«esperienza, / di retro al sol, del mondo senza gente» (*Inf.* XXVI, 113-7). Tuttavia, a differenza di questi ultimi, la cui sorte è il naufragio davanti



al profilo del Purgatorio («quando n'apparve una montagna, bruna / per la distanza», *Inf.* XXVI, 133-4), a Sereni è concesso di raggiungere, nello spazio aperto dalla possibilità della memoria, ciò che all'equipaggio dantesco è interdetto: proseguendo il suo cammino, egli arriva ad aggirare l'ostacolo e a perdersi «presto fuori di vista di dietro la collina» (v. 74). Se questa collina corrisponde, come nella sezione precedente, all'altura algerina, ovvero alla cima del monte purgatoriale, allora la sua funzione qui è quella di ribadire al viaggiatore de *Il male d'Africa* che la destinazione finale è da ricercare non tanto sull'ordinata geografico-spaziale quanto sull'ascissa del tempo: «Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova / gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito / sull'anagrafe di almeno dieci anni...» (vv. 85-7).

Prendere atto del tempo che passa, e di quello passato, significa affidarsi alla memoria: la memoria in funzione del racconto («grosso da sciogliere» o «rospo da sputare»), cioè di un *epos* in cui l'esperienza individuale trova rinforzo e compimento in un orizzonte collettivo, in un percorso comune. È questo, in ultima istanza, il destino che affilia nella medesima catena Ulisse, Dante e, ultimo per cronologia, Sereni. Il tropo del viaggio può così acquistare la caratura 'plurisensa' di un movimento umano che sconfinava oltre i limiti spaziotemporali consentiti.

Se la logica vuole che le colonne d'Ercole del tempo non possano essere mai valicate, le ragioni della poesia, che scongiurano il pericolo della terra dei lotofagi, spingono Sereni a compiere ne *Il male d'Africa* il suo «folle volo». La sua sconfitta, quella di essere «sempre in ritardo sulla guerra / ma sempre nei dintorni / di una vera nostra guerra» (vv. 93-5), non si traduce in un vero e proprio naufragio perché egli è ancora capace di consegnare alla scrittura poetica la coscienza della propria esperienza(40), e dunque di confidare, ancora e nonostante tutto, nel valore della parola e della memoria, uniche garanti di un'esistenza autenticamente vissuta con gli altri e per gli altri.

Pietro Russo

#### Note.

(1) VITTORIO SERENI, *Il silenzio creativo*, in ID., *Gli immediati dintorni*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 625-628. D'ora in avanti si farà riferimento a questo volume mondadoriano con la sigla PP.

(2) È abbastanza verosimile che dietro la coincidenza cronologica continui ad agire il mito del 'canzoniere', cioè di quell'«unico libro» capace di racchiudere biografia e storia sentimentale di un individuo, che risale ai tempi di *Frontiera*. A tal proposito si vedano le rispettive note di Sereni all'edizione delle *Poesie* (Vallecchi 1942) e alla riedizione del 1966 di *Frontiera* per i tipi di All'insegna del pesce d'oro. Mentre nel primo caso l'autore manifesta la consapevolezza «che questo è il suo unico libro, l'unico che nella migliore fortuna e nel migliore dei casi continuerà a scrivere», nel secondo, a distanza di un ventennio, egli rinnega proprio quel 'mito' giovanile: «Il miraggio, o il mito, dell'«unico libro» andrebbe circoscritto a quell'anno e a quel momento psicologico (e pubblico) e oggi non insisterei certo nel riproporlo». Entrambe le note sono riportate in DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in V. SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2000 [1995], pp. 282-3.

(3) Cfr., oltre al citato Apparato di Isella, l'Introduzione di Georgia Fioroni in V. SERENI, *Frontiera – Diario d'Algeria*, Varese, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2013, pp. LXI-LXIV.

(4) PAOLO BALDAN, *Tra storia e memoria* (Diario d'Algeria di Vittorio Sereni), «La Rassegna della Letteratura Italiana», 3, 77 (serie VII), settembre-dicembre 1973, pp. 599-618 (613).

(5) «Il contatto con l'Europa che stava al di là della frontiera, e su cui avevo forse anche fantasticato, avveniva nel modo più brutale e più naturale, che prima non avevo potuto nemmeno immaginare [...]. C'era in noi il senso di un'Europa che era, o che comunque avrebbe potuto essere, e che non aveva avuto proprio niente a che fare con quello che si andava raffigurando durante l'occupazione». Sono parole di Sereni in FERDINANDO CAMON, *Sereni*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici Editori, 1965, pp. 137-146 (142).

(6) Cfr. P. BALDAN, *Tra storia e memoria*, cit., p. 603.

(7) GUIDO MAZZONI, *La poesia di Sereni*, in ID., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia italiana contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 123-180 (142).

(8) DANTE ALIGHIERI, *Commedia: Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

(9) PIERO BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 41. Ma dello stesso autore, a testimonianza di una “fiamma antica” mai spenta e sempre ravvivata da una mirabile passione ermeneutica, si vedano anche: *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 2007; *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 2016. Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Ulisse come archetipo della cultura occidentale si rimanda a BERNARD ANDREAE, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino, Einaudi, 1983.

(10) Sull'interpretazione del XXVI dell'*Inferno* si rimanda all'introduzione e al commento di Chiavacci Leonardi in D. ALIGHIERI, *Commedia: Inferno*, cit., pp. 759-795.

(11) Il cammino ascensionale del pellegrino Dante nella *Commedia* continua evidentemente il viaggio dell'esploratore Ulisse che invece, all'opposto, si snoda su una direttrice orizzontale. Si ricordi infatti che dopo l'incontro con Ulisse, Dante ricorderà in altri momenti topici del suo viaggio il «folle volo» dell'eroe greco, mettendo così in atto una sorta di ideale staffetta tra autore e personaggio (Cfr. *Purgatorio* I, 1-3: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele»; *Paradiso* XXVII, 82-3: «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse»). Inoltre, prescindendo dalla questione inerente al desiderio di conoscenza, un ulteriore e non secondario punto di contatto è da rintracciare nella particolarità del viaggio dell'esule, non propiziato da una volontà dell'individuo ma causato dalle avversità del tempo storico. Secondo l'interpretazione di Lotman, ciò che Dante riconosce in Ulisse è infatti «strettamente legato all'esperienza tutta terrena del movimento orizzontale imposto dall'esilio che a Dante personaggio minacciosamente si prepara [...] e che Dante autore vive durante la stesura della *Commedia*». Per questo aspetto cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in ID., *Testo e Contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 81-102 (101).

(12) Oltre a *Italiano in Grecia*, nel *Diario d'Algeria* tracce di una discesa agli inferi o di un colloquio con e tra le 'ombre' si possono riscontrare anche in *La ragazza D'Atene* («Chi dorme dorme nell'alta / neve lassù tra i cari morti. / Tu coi morti ti levi e in loro parli») e in [*Non sa più nulla, è alto sulle ali*] («Per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa / [...]. // Ho risposto nel sonno: – È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre. / Ma se tu fossi davvero / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna / prega tu se lo puoi, io sono morto / alla guerra e alla pace»). Sull'argomento si vedano inoltre GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Gli incontri con le ombre*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno (1984), Milano, Librex, 1985, pp. 68-90; CLAUDIO SCARPATI, *Immagini dell'oltretempo nella poesia di Sereni*, in ID., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 313-324.

(13) Su queste premesse possiamo quindi ragionevolmente individuare il motivo per cui, all'indomani del secondo conflitto mondiale, il «logos culturale» di Ulisse agisce, con una rinnovata spinta propulsiva, nell'immaginario europeo; in modo particolare in quel fatidico 1947 in cui vedono la luce, insieme al *Diario d'Algeria*, diverse opere che rimangono tutt'oggi dei capisaldi del Novecento letterario e filosofico. Per tale coincidenza cronologica cfr. GIUSEPPE PALAZZOLO, *Ulisse 1947*, «Vita Pensata», 17, VIII, aprile 2018, pp. 59-64, che ricostruisce le numerose riletture storico-critiche della vicenda di Odisseo, tra cui, non ultima, quella di un altro prigioniero: il chimico torinese Primo Levi, il quale proietta la nobile «semenza» del XXVI dell'*Inferno* nella realtà di Auschwitz per arginare così la 'bestialità' della barbarie nazista.

(14) Così Vittorio Sereni ad Alessandro Parronchi in una lettera del 3 aprile 1946, riportata in parte da G. Fioroni, in V. SERENI, *Frontiera – Diario d'Algeria*, cit., p. 288.

(15) PIER VINCENZO MENGALDO, *Note sul «Diario d'Algeria»*, «Poetiche», 1 (1999), 3, pp. 365-377 (367).

(16) Cfr. REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1980, p. 93.

(17) ALFREDO LUZI, *Introduzione a Sereni*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 67.

(18) V. SERENI, *Il campo 29*, in ID., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, ora si legge in PP, pp. 818-823 (819-821).

(19) Cfr. ID., *Il piatto piange (Gli strumenti umani)*: «E quelli qui restati? / Qua sotto, venivano qua sotto, nel sottoscala / e per giorni per notti tappati dentro sprangati / gli uscì turata ogni fessura: vedo passo rilancio / come quando fuori piove al riparo dall'esistere o piuttosto, / fiorisse la magnolia o il glicine svenevole, / dalla ripetizione dell'esistere...».

(20) Sul tema della purgatorialità in relazione alla macro-questione del dantismo nell'opera di Sereni, cfr. P. BALDAN, *Tra storia e memoria*, cit., p. 608: «È vero che “aldilà” anche per il moderno non significa necessariamente “inferno” ma è altrettanto vero che quasi mai esso si presenta come “paradiso”; in molti casi, piuttosto, assume aspetti che per il dominante senso di espiazione ricordano il purgatorio cristiano

oppure, per la quieta rassegnazione e rinuncia, il limbo; o ancora, nei temperamenti stoici alieni dal cristianesimo, il pagano averno. Il prigioniero Sereni, in piena crisi di identità (che è la tipica crisi dell'uomo moderno) si inoltra in situazioni di tipo purgatoriale»; LUIGI SCORRANO, *Dantismo 'trasversale' di Sereni*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 14, XL (n. s.), luglio-dicembre 1999, pp. 41-76 (75-6): «La 'purgatorialità' è la certificazione dell'esistenza in atto, con tutte le sue contraddizioni e i suoi limiti ma anche con la sua carica di fraternità: una 'carica' laica rafforzata da un difficile esercizio quotidiano di comprensione delle ragioni degli altri e dell'indagine senza indulgenze sulle regole [...] del proprio vivere»; BEATRICE CARLETTI, *Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni*, «Studi e problemi di critica testuale», 67, ottobre 2003, pp. 169-195 (174): «Una purgatorialità intesa [...] come dramma di una scrittura che sperimenta la difficoltà, in certi casi la quasi assoluta impossibilità, di esprimere il reale, di farsi trasparente e dunque di raggiungere quella chiarezza in cui tuttavia si spera ancora».

(21) P. BALDAN, *Tra storia e memoria*, cit., p. 609.

(22) V. SERENI, *Algeria '44*, in ID., *Gli immediati dintorni*, cit., p. 571.

(23) Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio* I, 121-129: «Quando noi fummo là 've la rugiada / pugna col sole, per essere in parte / dove, ad orezza, poco si dirada, / ambo le mani in su l'erbetta sparte / soavemente 'l mio maestro pose: / ond'io, che fui accorto di sua arte, / porsi ver' lui le guance lagrimose; / ivi mi fece tutto scoperto / quel color che l'inferno mi nascose».

(24) Questa febbre non è altro che il sintomo del malessere di un organismo provato e debilitato dalle sabbie africane, il quale riesce comunque ad attivare gli anticorpi di «una ribelle vitalità, di una capacità quasi biologica di sopravvivenza, misurata attraverso la nostalgia della giovinezza [...] o sollecitata dal ricordo di una sofferenza» (Cfr. A. LUZI, *Introduzione a Sereni*, cit., p. 75).

(25) V. SERENI, *L'anno quarantacinque*, in ID., *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 645-6: «Collocherei a quel punto l'inizio della fase finale per quanto ci riguarda e l'inizio della nostra inerzia morbosa, di una nostra brutta febbre d'egoismo e impazienza [...]. Le discussioni, il precedente e più aspro stato di prigionia ci avevano divisi e uniti a seconda dei casi [...]: e ora, lì [...] l'insensibilità a ogni notizia che non fosse quella del rimpatrio, l'insofferenza reciproca, lo spiare nell'altro i sintomi di quell'insofferenza e di quella febbre del ritorno, come di un brutto male da cui tutti sapessero di essere colpiti e che tutti volessero nascondere agli occhi altrui».

(26) ID., *ALGERIA '44*, cit., p. 572: «Forse l'aver qualche ricordo di questa vita quando ancora non se ne vede la fine, salva da quella che gli inglesi chiamano "febbre del reticolato"».

(27) ID., *Male del reticolato*, in ID., *Gli immediati dintorni*, cit., pp. 573, 575 e 576.

(28) Ivi, p. 575.

(29) *Ibidem*.

(30) Ivi, p. 577.

(31) Cfr. ALFRED HEUBECK, *Interpretazione dell'Odissea*, in OMERO, *Odissea*, Milano, Mondadori, 2007 [1991], pp. XIX-XLIX. In particolare si vedano le pp. XXXI-XXXIV.

(32) Cfr. V. SERENI, *Esperienza della poesia*, in ID., *Gli immediati dintorni*, cit., p. 583: «E se già prima pareva sfatato il concetto di "poesia pura" non in quanto categoria storica, ma in quanto categoria estetica [...] oggi l'interesse generale sembra raccolto intorno al significato che la poesia assume nel cuore della vita individuale e collettiva».

(33) Come è noto, l'aggettivo greco *polytropon*, che in italiano si traduce con "multiforme", già nel primo verso dell'*Odissea* designa la principale caratteristica dell'eroe omerico.

(34) P. BOITANI, *Il grande racconto di Ulisse*, cit.

(35) Cfr. la lettera di Sereni a Lanfranco Caretti del 10 giugno 1962, riportata in D. ISELLA, *Apparato critico*, cit., pp. 466-7.

(36) A questo proposito si rimanda al puntuale commento di Fioroni in VITTORIO SERENI, *Frontiera – Diario d'Algeria*, cit., p. 388.

(37) Cfr. LAURA BARILE, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004.

(38) Impossibile non scorgere in questo passo l'eco di *Inferno* VI, 13-18: «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sopra la gente che quivi è sommersa. / Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e 'l ventre largo, e unghiate le mani; / graffia li spirti ed iscoia ed isquatra». Si aggiunga, a tal proposito, che in precedenza Sereni aveva aperto quest'ultima sezione del *Diario* con i versi di *Frammenti di una sconfitta* che ricordavano il viaggio di andata in un contesto in cui l'immagine dantesca era evocata in filigrana: «Tra il brusio di una folla / nel latrato del mare». Ricomparendo, e non senza significato, anche nel

poemetto, è come se Sereni avesse voluto rappresentare in maniera circolare quella esperienza e quindi chiuderla idealmente nella scrittura.

(39) Il senso della «sconfitta» sereniana è sicuramente riconducibile, a livello storico-biografico, all'episodio della mancata partecipazione al conflitto bellico prima e alla lotta di resistenza poi. Quindi cfr. V. SERENI, *L'anno quarantacinque*, cit., p. 648: «E intanto loro, quegli altri, quelli di casa, gente che era stata della mia specie, avevano fatto il salto in un'altra specie e sempre, in futuro, qualunque cosa mi fosse toccato di tentare o di fare con loro, sarei stato a chiedermi, avrei dovuto chiedermi se prima di tutto quel salto nell'altra specie non dovessi farlo anch'io e quando e in che modo – perché non poteva certo bastare che loro l'avessero nelle loro intenzioni fatto anche per me».

(40) Per un approfondimento sul concetto di coscienza e quindi, in relazione a un evidente influsso di Bergson, di «durata», cfr. FULVIO PAPI, *La non-poetica di Vittorio Sereni*, in ID., *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 83-185; L. BARILE, *Il passato che non passa*, cit.

**VARIAZIONI PER UNA FORMA. ALCUNI EPIGRAMMI DI GIOVANNI GIUDICI**

Di avere scritto epigrammi mi pento.  
 Lo scherzo è familiarità. Vuol dire:  
 noi siamo eguali.  
 (Franco Fortini, *Palinodia*)

Era proprio Franco Fortini a ricordare, sulle pagine del «Menabò» nel 1960, le versificazioni «che proliferano nella zona dell'epigramma, del quadretto, della bizzarria, della strofe da prima comunione o da prima *jam session*, dell'epistola in versi» tra le più attive tendenze del tempo. Certo, dietro la sua reticenza a dar conto dei nomi – «ma fra questi che si tacciono c'è più di un ingegno, forse più che solo ingegno» – si può forse scorgere in controluce la sua propria attività di epigrammista, al tempo ancora inedita(1). Del resto, già ben prima dell'apparizione dell'*Ospite ingrato* di Fortini era nota la sferzante *brevitas*, quantomeno all'interno della ristretta cerchia di amici e collaboratori.

Non è però da trascurare la parte che ne emerge di verità e di esattezza in sede critica: e quanto più possibile obiettiva prima che di parte, di lettore e osservatore attentissimo prima che di intellettuale fedele a una concezione del mondo. Il 1960 è infatti anche l'anno del primo (e purtroppo unico) *Almanacco del pesce d'oro*, edito per i tipi di Scheiwiller(2). Tra i tanti libri «inutili» dell'editore «vannitoso», questa formidabile miscellanea di testi in prosa e in versi – saggi e racconti, parodie e generi della tradizione, traduzioni e illustrazioni d'eccezione sopra il basso continuo di un'ingente mole di epigrammi e aforismi – ha tra i suoi molti meriti quello di favorire l'esordio di Giovanni Giudici in veste di epigrammista. Un'attività certo nelle sue corde se, come ricorda Bandini, la sua poesia «si sviluppa sui due registri fondamentali dell'epigramma e del racconto»(3).

Lo stesso Giudici, in una lettera del 1959, dedicava *A Franco Fortini (scrittore di epigrammi)* un componimento scherzoso che lo paragonava a Esaù – laddove Geno Pampaloni assumeva le fattezze di Giacobbe:

Dei due gemelli che  
 in grembo si mordevano alla spenta  
 ormai maternità  
 del poeta Noventa,  
 vorrei sapere se  
 Geno è Giacobbe e tu  
 Il ruvido, ghiottissimo Esaù.

Come scegliere bene non si sa:  
 e questo paragone non contenta  
 l'uno, né l'altro.  
 Troppo digiuno e forse troppo scaltro  
 per lui Giacobbe – ed Esaù per te  
 è un compagno, Fortini, che rattrista  
 trovare in noi, considerando che  
 il suo non fu realismo socialista.(4)

Coevo dei più noti *Versi per un interlocutore*, confluiti poi nella silloge mondadoriana del 1965, questo madrigale a tema biblico racchiude già molto dell'elaborazione formale a cui Giudici sta limando il proprio verso. Lo schema strofico di sette e otto versi è ripartibile in diversi settori: a una strofa pentastica a rima incrociata imperfetta (che troverebbe un precedente nell'osso montaliano *In limine*(5)) segue una chiusa a rima baciata, che si ripete con variazioni nella prima delle due quartine finali prima di sfociare nel congedo a rima alternata – secondo lo schema aBcbadD

CBeEAFaF. Ma si potrebbero arguire aspetti metrici ulteriori di questo componimento che oscilla tra il serio e il faceto, l'ilare e il pensoso, come suggerisce anche la scelta del tema e dei personaggi – cara al Giudici delle «due chiese», comunismo e cattolicesimo, almeno quanto al poeta “indegno” di partecipare al magistero di Noventa, conosciuto l'anno prima grazie a Fortini(6). Stiamo parlando della netta prevalenza di settenari nella prima stanza, contrapposta agli endecasillabi della seconda – che tuttavia risultano per la maggior parte *a maiore*, dunque proiezione ideale dei primi; o all'imporsi della rima tronca al verso dispari, e all'attenuazione del suo effetto comico tramite un cambio di tempo al v. 3 – il cui significativo punto fermo riporta in battere quanto prima si svolgeva in levare(7). Aspetti, questi, che renderebbero questo componimento oscillante anche a livello prosodico tra la stanza di canzonetta e di canzone: due piedi asimmetrici (aBc bad) + chiave (D) e sirma asimmetrica caratterizzata dallo stesso irregolare movimento rimico retrogrado dei piedi.

Questo componimento, epigrammatico per indirizzo più che per costruzione, ci interessa particolarmente per la sua capacità di entrare in risonanza con la serie armonica registrata da Fortini sotto forma di «bizzarria» versificatoria. Per tornare quindi all'*Almanacco del pesce d'oro*, va detto che pure in questo caso i tre contributi giudiciani sono estremamente indicativi di quella cifra stilistica sospesa tra «preistoria» poetica e *Vita in versi*: se infatti due di questi conosceranno l'oblio, il terzo è nientemeno che *Epigramma romano*, futuro caposezione del secondo momento della raccolta(8). E se, come nota Bertoni, «è curioso (e forse non del tutto casuale) che Giudici, intitolando il suo testo [...] “Epigramma” e non “Elegia”, prefiguri una sorta di scelta, di dichiarazione poetica» – considerato anche il consistente riferimento goethiano del componimento, che si contamina con gli *Epigrammi veneziani*(9) –, possiamo allora aggiungere in esergo che la dicitura risponde anche a criteri di destinazione. Abbiamo già accennato che all'interno dell'*Almanacco* gli epigrammi non occupano soltanto il centro della pagina, ma assumono la precisa funzione di metronomo, scandendo sul bordo inferiore il succedersi degli interventi in prosa. È qui che figurano i due epigrammi ‘minori’ di Giudici; due «umorali filastrocche accorciate»(10), ovvero *Cineclub*:

Educatamente  
s'attedia  
– il pubblico di gente intelligente  
più della media.(11)

E *Social Life*:

In un consesso di persone colte  
mi trovai molte volte.  
Ma sono tutte troppo intelligenti  
per me queste persone.  
Voglio un idiota, un docile padrone.(12)

Anche in questi casi l'atteggiamento di Giudici rimane formalmente immutato. Se il primo epigramma forza quanto più possibile il fenomeno rimico ai versi 1 e 3 – arrivando addirittura a spezzare il novenario iniziale in 6+3 per garantire l'attenzione alla rima inclusiva come forma di gioco paraetimologico, fatto essenziale dell'ironia –, nel secondo «intelligenti» funziona come chiave non-rimata o verso a rima-zero tra i due distici di settenario+endecasillabo a rima baciata – nei quali sopravvive, comunque, un fenomeno allitterativo al verso 2 sul modello di *Cineclub*, nonché la rimalmezzo identica ai versi 1-4 non enfatizzata metricamente. Di *Social life* a questo punto non solo si intuisce il legame con *Cineclub* – tanto dai rimandi al tema dell'intelligenza quanto alla messa in scena dell'evaporazione del tono motteggiante in favore di una voce sempre più riconoscibile –, ma lo sviluppo costruttivo di quella «persona poetica» che caratterizzerà la *Vita in versi*: ed è significativo che l'io autocommiserante e animato dal desiderio di servitù volontaria contribuisca al dissolversi del cineclub come luogo concreto verso un più generale «consesso». Non

è da escludere allora che la sequenza spaziale funga addirittura da viatico verso il luogo-allegoria di Roma-Weimar, e che lo stesso termine «consesso» rinvii per analogia alla celebre costituzione lì redatta nel 1919, consolidando la natura di trittico di questi tre epigrammi e donando un senso ulteriore alla similitudine-allegoria goethiana(13). Un percorso tematico sotterraneo che troverebbe una sua ideale conclusione già nell'*incipit*: «Tutto ignorate...». Dell'*Epigramma romano* scrive Rodolfo Zucco in termini di memoria dantesca:

Ma gli stessi modelli di terzina, «citati» in questi testi, possono riaffiorare come «rammemorazione inconscia». Si veda, per cominciare, *Epigramma romano* (VV), due strofette e un verso isolato a schema ABA BCBX C, con B rima imperfetta al v. 2 (gli otto versi sono alessandrini e para-alessandrini, con l'eccezione del primo, endecasillabo). Vi si celano due perfette terzine incatenate, la seconda delle quali allargata a comprendere un verso la cui estraneità al modello metrico soggiacente è rivelata dall'essere l'unico privo di rima.(14)

Anche qui, come nella precedente *Social Life*, si osserva il fenomeno di rima irrelata – significativamente posta sul verbo «vivere». Ma accanto alla persistenza delle forme metriche della tradizione italiana nella poesia di Giudici, non può passare sotto silenzio il dettaglio assolutamente 'classico' – e riscontrabile soprattutto in *Cineclub* e *Social Life* – della scansione dell'epigramma in 4-5 versi.

È una questione dibattuta, quella sull'origine e sulla tradizione dell'epigramma. In ambito greco, pare proseguire la tradizione degli *scholia* – poesia simposiale la cui tortuosità potrebbe essere data dalla sua componibilità di voce in voce, o dalla libertà del metro poetico(15). Di qui, secondo una trafila incerta, la forma epigrammatica oscilla tra l'invocazione breve alla divinità, la dedica funebre e il componimento erotico o d'invettiva. La sua cifra, in ogni caso, è l'occasione. E, benché la pluralità delle sue forme non ci venga tramandata per intero nemmeno nell'*Antologia palatina* (ciò che gli autori erano usi chiamare epigramma arrivava a tangere anche argomenti civili in componimenti medio-lunghi), è nell'*Antologia* che ritroviamo una sua codificazione: Cirillo infatti ne tramanda come forma ideale il distico elegiaco(16); Meleagro, nella sua *Corona*, ne postula praticandolo la brevità – generalmente da 2 a 4 distici(17). E sappiamo che, pur senza pervenire a questi estremi, l'accentuazione della brevità elegiaca unita alla «punta» epigrammatica è tipica anche della ripresa in lingua italiana del genere – che riconosce appunto nella tradizione palatino-catullea e, in misura minore, nella produzione di Marziale le sue fondamenta(18).

Se tuttavia l'epigramma fa parte di quelle forme ereditate dall'antichità classica sopravvissute al logorio del tempo, la sua «discreta salute»(19) nel corso del Novecento si appaia a una condizione minoritaria:

È indubbio, infatti, che molti poeti si siano confrontati con questa tipologia di componimento; potremmo anzi dire che, dopo il sonetto, l'epigramma è una delle forme classiche più frequentate, sebbene abbia destato poca attenzione nella critica. Probabilmente, ciò è dovuto alla perdita di prestigio della forma epigrammatica, legata com'è a una «occasione» specifica, e quindi inevitabilmente distante dall'impianto gnoseologico che caratterizza la poesia novecentesca. Tuttavia, da Saba a Nelo Risi, da Giacomo Noventa a Giorgio Caproni, fino ai già citati autori del «Caffè letterario», molti poeti ricorrono all'epigramma, attratti dalla sua duttilità formale. [...] Se nell'antichità scrittura epigrammatica e satira non rientravano nello stesso genere letterario, nel Novecento l'epigramma viene percepito prevalentemente come uno degli strumenti dell'invettiva satirica.(20)

A questo punto, è bene tornare a quanto diceva Fortini sul «Menabò». Quantomeno per osservare come la sua prospettiva critica non venga smentita da questa valutazione storico-letteraria, ma anzi trovi in essa un ulteriore appoggio che proprio dalla constatazione di questa insufficienza e di minorità muove questa produzione dal «fare letterario» al «fare politico»:

Questo fenomeno ha due aspetti: uno, che è quello, per così dire, di destra, è vendetta sulla seriosità della poesia corrente, il gusto del falsetto, del nonsense, del *petit rien*, la cerchia che deve accoglierli è data da

sempre; l'altro, tendenzialmente più a sinistra, l'avevo chiamato la tendenza del «come se»: scrivere come se la poesia avesse una circolazione ed un significato sociale che in realtà non ha e consentisse (così era in altre età, nostre o d'altre letterature) quel fitto esercizio in versi, dove un poeta vero o anche un piccolo poeta possono lasciare talvolta quella verità e bellezza che non hanno i versi maggiori; e, scrivendo «come se», promuovere di fatto l'avvento di un «consumo» del prodotto letterario-poetico. Ma l'industria culturale non permette «come se»; essa è tutta «come se»; seria, faceta, austera o leggera, divisa in «programmi», in «generi» canonici... (21)

Si tratta a questa altezza, per Fortini, di contribuire scrivendo alla costruzione di un immaginario che finga (e fingendo inveri, anche *a posteriori*) un «significato sociale» per la poesia che la illumini dalla periferia, dalla soglia dei «palinsesti», opponendosi a un certo gusto macchiettistico volto alla contemplazione estatica dell'inconsistenza. Ma quando anche la poesia epigrammatica si farà *verité noire*, quando Montale procederà con *Satura* a mostrare il 'rovescio del tappeto', quando ciò che Fortini augurava (e si augurava) alla e per la poesia di Sereni assumerà paradossale consistenza(22), il pessimismo organizzato cederà il passo alla dissoluzione invocata:

Come un epigramma della *Antologia Palatina* che venisse letto nella Gallia del V secolo dopo Cristo alla luce degli incendi delle rivolte, l'epigramma angoscioso di Montale è penetrato e sconquassato dal contesto feroce che la storia contemporanea gli prepara. Esso lo trascina, malconco, verso inimmaginabili filologie avvenire.(23)

Ma tornando al 1960, vediamo come sia proprio sull'equivoco discrimine tra «come se» e «gusto del *petit rien*» che si situano pubblicazioni come *L'antipatico* e *L'almanacco del pesce d'oro* – i cui curatori, da Maccari a Flaiano a Fratini, custodiscono tra la gelosia e l'amarezza il titolo di «piccoli maestri»(24). Del calco meneghelliano – riferito soprattutto a Flaiano – è autore il recentemente scomparso Alberto Arbasino, che nel 1960 compone anche un ritratto dello scrittore abruzzese per «Sette giorni», espunto per ragioni di spazio da *Sessanta posizioni*(25). Ed è curioso che proprio attorno al personaggio di Arbasino si concentri una discreta produzione di epigrammi: vera e propria *star* all'epoca – *enfant gâté* o *prodige* della letteratura italiana, esordiente con Vittorini nel 1957 e candidato al Viareggio sei anni dopo con *Fratelli d'Italia* a soli 33 anni – Arbasino ha catalizzato l'attenzione di molti suoi contemporanei, che vedevano radunate attorno a lui tutte le caratteristiche dello scrittore-tipo all'epoca della contraddizione industrial-culturale: amante di quel *démi-monde* che Susan Sontag nominerà *camp*, attento critico e conversatore attorno al fatto letterario, pungente critico del costume, «poligrafo» nel senso più esteso del termine(26). Anche nell'*Almanacco del pesce d'oro* ne figura uno, di questi epigrammi, dedicatogli probabilmente dallo stesso Flaiano sotto lo pseudonimo di «Anonimo romano»:

Il poeta Arbasino, gentile e documentato  
Dormiva nella biblioteca del Senato.  
Passò il presidente e disse: Questo è Arpino.  
– No, replicò il poeta, sono proprio Arbasino.(27)

Uno «scambio di persona» tra due giovani scrittori che mira senza dubbio ad attenuarne ironicamente la forse troppo paventata «riconoscibilità». Ma l'Anonimo romano sembrerebbe celarvi, in sordina, un gioco linguistico-concettuale di superba fattura, che fa dell'errore e dello scambio *tout court* la sua cifra espressiva. Non nella biblioteca del Senato, bensì in quella della Camera, sono infatti collocate alcune opere celebrative dell'ordine domenicano nella sua lotta contro l'eresia. Opere, queste, attribuite a Francesco Allegrini, che fu garzone presso la bottega di Giuseppe Cesari detto, appunto, Cavalier d'Arpino(28). Alla luce di queste nozioni, si tratterebbe insomma di leggere nell'epigramma un divertito gioco di rimandi speculari e coltissimi – in divertita polemica, anche qui, con lo sfoggio di erudizione paventato da molti esponenti della cultura italiana, Arbasino incluso –, mascherato da battuta motteggiate e dimessa. Ma sono



congetture interpretative che non possono (e forse nemmeno devono) garantire una precisione filologica, almeno fino a quando la punta epigrammatica non smetterà di sortire l'effetto sperato. D'altronde, è curioso come l'epigramma a o su Arbasino si faccia in questi anni una vera e propria moda. Il suo «mestiere di poligrafo» è infatti in grado di incrociare moltissime delle esperienze e delle sensibilità artistiche del suo tempo – antepoendo l'esigenza assoluta della scrittura (e l'assoluta dipendenza dalla scrittura) a qualsiasi esigenza formale aprioristica(29). Una tendenza già evidentissima nell'*Anonimo Lombardo*, e dirompente in *Fratelli d'Italia*, «aperto programmaticamente a materiali critici (anche artistici e musicali), nell'ambizione di essere anche un romanzo saggio»(30). La figura di Arbasino attrae e respinge, ma soprattutto invita alla sortita epigrammatica: è ancora Ennio Flaiano – questa volta senza maschere anonimizzanti – a dedicargli alcuni appunti, al cui sapore epigrammatico si unisce questa volta un afflato aforistico:

**93. Arbasino:**

tabù tematici	mesta pratica	tentazioni inesauste
interdetti agonici	déconfiture	
atroci villette	panoplia	
irrilevanti	deliquescente	
magma	Jean-Paul	
derisoria	l'estasi didattica	

Scrive come la fu Irene Brin – o come una boutique(31).

Lo stesso Giovanni Arpino, co-protagonista della quartina dell'Anonimo romano, si concede un divertito epigramma – questa volta in forma di epitaffio, secondo una tradizione che risale agli albori del genere(32):

Qui sfarfalla  
 cicisbeo europeo  
 romano americano  
 Alberto Arbasino  
 che ebbe ringhi e latrati  
 però da cockerino  
 sparò a zero sui fratelli  
 d'Italia  
 ma la sua mitraglia  
 era caricata a piselli.(33)

Ma perché questo *détour* su Arbasino? Perché passare in rassegna questa raccolta di epigrammi a lui dedicati e che transitano con tanta leggiadria dall'equivoco intellettuale alla fantasia tanatoerotica? Certo, per omaggiare una figura centrale e per certi versi ineffabile del secondo Novecento italiano. Ma anche perché si dà il caso che tra le carte di Giovanni Giudici, conservate presso il centro APICE dell'Università degli studi di Milano – e in particolare all'interno dell'*Agenda 1964*, graffettato alla data del 16 maggio –, si rinvenga un gruppo di tre cartoncini, recanti brevi componimenti o annotazioni poetiche, secondo un uso già registrato dalla critica nell'elaborazione formale del poeta(34). E che uno di questi porti in calce un titolo tra parentesi – *I tic del saggista* – e reciti:

Preferisci altro pane,  
 Altre pene – *sic transeat* – Arbasino:  
 Non nominare invano le puttane  
 E il casino.(35)

Ancora un epigramma, dunque; un epigramma privato il cui supporto cartaceo suggerisce certo una circolazione, benché ristretta. E un epigramma che si rivolge tra il perentorio e il benevolo a uno dei suoi antagonisti – conoscendo le vicissitudini poetiche e politiche che lo opponevano ai *Novissimi* prima e alla Neoavanguardia poi(36). Arbasino, in particolare, rappresenta nella corrispondenza epistolare un nemico «prudente»:

La coscienza, in chi l'abbia, del vero significato reazionario dei falsi eversori comporta però eticamente e politicamente l'obbligo e il dovere di non averne pietà sul piano dell'esercizio critico: i Sanguineti non devono essere discussi ma derisi. Tanto più pensando che essi (i Sanguineti, i Giuliani, gli Umberti Echi, i Balestrini, i Pagliarani – ti ce lo metto anche lui! – e, a un livello di maggior prudenza, gli Arbasini e i Citati e così via) non esitano mai a irridere o a disprezzare chiunque non rientri nel loro quadro o non si intimidisca al cospetto del medesimo.(37)

Nelle note diaristiche invece traspare di Arbasino un'immagine bifronte, tanto ricettiva degli impulsi culturali su scala europea quanto incapace di muovere oltre il fatto di costume, la fatua civetteria, gli idilli kitsch. Dirà anni più tardi Franco Fortini, in uno dei suoi celebri epigrammi critici, che gli scritti arbasiniani, «assatanati e mozzafiato e farciti di allusioni per vent'anni deliziose a lettori in deficit di "classe"», sembrano scritti «da uno che vorrebbe sullo sfondo qualcosa di grandioso e abietto per meglio far rilevare la nobiltà ironica del tratto». Insomma: «Arbasino sa bene che i suoi *tic* e le sue vivaci moine assumono senso solo se campite su eventi terribili»(38). Non è da escludere, a giudicare da certe coincidenze lessicali, uno scambio tra Fortini e Giudici nello stesso torno d'anni, considerato quanto annota quest'ultimo nel 1965:

Dopo molto tempo, una lunga telefonata con F. [= Fortini]. Mi dice del suo recente viaggio a Parigi, i nuovi capofila della cultura francese sono Lévi-Strauss, Lacan, Barthes. [...] Qui da noi tutta roba di riporto, e il solito ritardo. Ma cosa possiamo fare? Cosa dobbiamo fare? Correre come Arbasini dietro l'ultimo libro di Lévi-Strauss sul cotto e sul crudo?(39)

Al di là della curiosa antonomasia di cui Arbasino è oggetto – esempio di una pratica di formazione verbale tutt'altro che isolata, nel panorama linguistico contemporaneo(40) –, l'epigramma in questione ci mostra come non siano solo questi i *tic* registrati da Giudici – che anzi in questa particolare occasione sembra rivolgersi piuttosto a una certa tendenza al turpiloquio, all'espressione colorita o equivoca riscontrabile nella produzione arbasiniana. Un meccanismo che rientra peraltro entro una poetica ben precisa, e in particolare all'atto di trasmettere una «memoria del presente», un «colore del tempo» fatto di citazioni, riferimenti e acute e insolenti analisi di cultura e vita quotidiana, tanto attraverso il linguaggio della comunicazione intellettuale che tramite estesi inventari di locuzioni colloquiali, campionamenti di vario gergo e mimesi di inflessioni orali. Una sapiente miscela di eleganza e volgarità in falsetto(41).

Ma qual è l'occasione a cui questo epigramma fa riferimento? Difficile stabilirlo con certezza. L'assenza di rinvii precisi all'interno delle agende coeve di Giudici complica non poco la situazione; a questo, si aggiunga la natura volante e priva di datazione del cartoncino(42). D'altro canto, però, le occasioni per leggersi reciprocamente non mancano di certo: nel maggio 1963 lo stesso numero di «Tempo presente» ospita sia *Le ore migliori* di Giudici che *Un certo realismo* di Arbasino(43); e non è da sottovalutare il botto e risposta che si consuma tra le pagine de «Il Giorno» e quelle dei «Quaderni Piacentini» nel corso del '63. Il 23 gennaio, appariva infatti la famosa *Gita a Chiasso*, aspra quanto divertita polemica contro con un certo provincialismo ritardatario nella cultura italiana. Il testo muove rapidamente, in una delle più classiche movenze arbasiniane, dalla trattazione al super-elenco:

Bastava arrivare fino alla stanga della dogana di Ponte Chiasso, due ore di bicicletta da Milano, e pregare un qualche contrabbandiere di fare un salto alla più vicina drogheria Bernasconi e acquistare, insieme a un Toblerone, un paio di pacchetti di Muratti col filtro, anche i *Manoscritti economico-filosofici* di Marx

(1844), il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, *Civiltà di massa e cultura di minoranza* del dottor Leavis (1930), le *Idee per una fenomenologia* di Husserl (1931), e magari *I principii della critica letteraria* di I. A. Richards (1928), *Cultura e ambiente* di Leavis e Thompson (1933), *L'uomo del risentimento* di Max Scheler (1933), *L'Africa fantasma* di Michel Leiris (1934), *Linguaggio, verità e logica* di A. J. Ayer (1936), *Axel's Castle* di Edmund Wilson (1931), *Enemies of Promis* di Cyril Connolly (1938), *La formazione dello spirito scientifico* di Gaston Bachelard (1938), *Sette tipi di ambiguità* di William Empson (1930), *Capire la poesia* di Cleanth Brooks e R. Penn Warren (1938), *Mariti e mogli* di Ivy Compton-Burnett (1931), un po' di Blanchot e Bataille assortiti, nonché di Henry Green e Anthony Powell, e il meglio di Forster, dai romanzi intorno al 1910 ai saggi del 1936, passando per il *Passaggio in India* che è del 1924.(44)

È proprio a partire da questo articolo che Giudici muoverà una sua argomentata critica alle ragioni delle neoavanguardie – *Le opposizioni di Sua Maestà*; e lo fa appunto a partire progressivo interesse delle discipline specialistiche per il dibattito culturale generico:

La materia offerta in questi anni all'elaborazione culturale è, in Italia, prevalentemente d'importazione [...]. Gli autori e i testi più significativi tradotti in questi anni o, prima che tradotti, letti e citati anche a livello non specialistico vanno da Morris a Carnap, da Weber a Wittgenstein, da Pierce a Bally, da De Saussure a Fanon, da Adorno a Merleau-Ponty, da Benjamin all'ultimo Sartre, da Husserl a Lévi-Strauss, da Barthes ad Ayer, da Shannon a Jakobson, da C. Wright Mills al giovane Lukács. L'elencazione è volutamente casuale (come l'inventario di un doganiere che a suo tempo avesse frugato nella sporta della spesa di un Arbasino *retour de Chiasso*). (45)

Se la simmetria tra i due elenchi non colpisse a sufficienza, ecco il riferimento esplicito ad Arbasino a illuminare, in una volta sola, un'area molto estesa dell'attività di Giudici – quella che fa riferimento non solo alla lettura e alla riflessione intellettuale e ideologica, ma anche alla pratica di una scrittura saggistica che raggiunge, come dimostra *I tic del saggista*, concisioni epigrammatiche. Non è un caso; come d'altronde lo statuto «minore» dell'epigramma nel Novecento rappresenta solo illusoriamente la parabola discendente di un genere. Un pregiudizio vecchio di millenni pesa su questa forma, che parteciperebbe di uno statuto minoritario all'interno del sistema dei generi fin dall'antichità a causa della sua brevità e delle sue umili origini extra-letterarie. Spesso anonimi o prosaici, privi di codificazione in seno all'antica teoria dei generi, gli epigrammi sembrerebbero non condividere nemmeno un nome comune fino all'ellenismo; la leggerezza tematica, unita alla brevità formale – soprattutto in rapporto alla tragedia – ne hanno spesso sancito la secondarietà(46).

Eppure, bastano alcune semplici considerazioni per modificarne radicalmente il quadro di ricezione. Rare sono infatti le esplicite dichiarazioni di inferiorità del genere, almeno presso gli autori greci e prima che l'epigramma si pieghi sotto l'influenza della letteratura latina d'epoca imperiale. Poeti come Leonida o Posidippo erano conosciuti esclusivamente come autori di epigrammi; quest'ultimo ricevette addirittura i pubblici onori in qualità di ἐπιγραμματοποιός(47). E quello stesso aspetto prosaico che ne sanciva la secondarietà ora torna ad assumere un'importanza determinata nella nostra percezione dell'epigramma. Perché, sin dall'antichità, è in quella forma che si esprime, più che una *ars*, un atteggiamento; e un atteggiamento per molti versi simile a quello che la modernità ha di volta in volta comunicato con le forme della prosa. L'epigramma, in epoca ellenistica, è il genere attraverso il quale si può parlare e di fatto si parla di tutto. Genere che circoscrive una postura, e in particolare una postura critica, un rapporto tra il soggetto conoscente e l'oggetto della conoscenza, l'epigramma segnala, in una certa misura, una predisposizione che si potrebbe definire *saggistica*.

Questa ricchezza di significati e di possibilità ci appare ora la medesima che popola la produzione epigrammatica nel Novecento e la sua accoglienza critica; lo stesso afflato ideologico e strategico che caratterizza l'atteggiamento di Fortini rispetto all'epigramma come «questo e altro» della letteratura. Ed è d'altronde Arbasino stesso, col suo inconfondibile gusto poligrafico, a rendere

omaggio – tramite *collage* di frammenti epigrammatici da Pasolini a Noventa – a un'epoca definita senza mezzi termini «alessandrina»(48).

A questo punto, il titolo indicato tra parentesi in fondo all'epigramma di Giovanni Giudici dice molto più di quanto non ci si aspetterebbe. Da un lato, il poeta sembra avere presente non solo l'opera saggistica di Arbasino, ma anche quella narrativa. Penso, in particolare, a questi frammenti dall'*Anonimo Lombardo*:

Vedi una differenza che c'è con la situazione di quei ragazzacci che vanno solo con la fanciulla? Uno di loro, anche se è molto bello e ha soldi, in amore ha molto meno possibilità. Io sento i discorsi dei miei amici, e anche tu lo saprai bene. *O vanno a casino o con le puttane*, o altrimenti devono aspettare l'occasione magari per settimane.(49)

E, ancora, da *La gita a Chiasso*:

Ma perché – ci si chiede – *oggi noi che non ne abbiamo nessuna colpa dobbiamo ancora star male e soffrir sempre pene gravissime in conseguenza del fatto che* un gruppetto di letterati autodidatti negli anni trenta invece di studiarci qualche grammatica straniera e di fare qualche gita a Chiasso a comprarsi un po' di libri importanti (tradotti e discussi da noi solo adesso, ma giù pubblicati e ben noti fin da allora) abbia buttato via i trent'anni migliori della vita umana lamentandosi a vuoto e perdendo tempo a inventare la ruota o a scoprire il piano inclinato mentre altrove già si marciava in treno o in dirigibile, o almeno si lavorava utilmente in vista dei decenni futuri?(50)

Del secondo riferimento, siamo certi che Giudici avesse memoria; ma che siano proprio dall'*Anonimo Lombardo* (nell'edizione del '59, con la L ancora maiuscola)(51) i riferimenti testuali a cui Giudici si rifà, non è possibile stabilirlo con certezza. Saranno allora semplicemente assunti come frammenti indicativi di una inclinazione – quella già citata commistione di eleganza e volgarità – tipica in Arbasino: il riferimento al meretricio e alle case chiuse, ad esempio, come figure di un'indole contraddittoria e tutta italiana alterna tra vizio e moralismo intollerante. Alla luce di questi, sembra che nello spazio dell'epigramma Giudici riesca davvero a commentare efficacemente alcuni significativi *tic* della scrittura di Arbasino. La lucidità di Giudici nel cogliere questi automatismi sarebbe allora sintomo non solo di una grande sensibilità poetica – cosa che non dobbiamo certo essere noi a comprovare –, ma di un'ancor più grande attenzione ai processi generali della scrittura.

Rispetto agli esempi già citati – *A Franco Fortini...*, *Cineclub*, *Social Life*, *Epigramma Romano* –, *I tic del saggista* non è solo un titolo fortemente indicativo di un atteggiamento di tipo, come si è detto, saggistico; ma anche una vera e propria riflessione sulla forma epigrammatica, e quindi pertinente ad aspetti che sconfinano dal campo della riflessione e creazione letteraria a quello della traduzione. Cominciamo col dire che il cartoncino permette di apprezzarne le varianti; benché vada aggiunto, per rigore filologico, che non è stata reperita alcuna trascrizione in bella copia, e che dunque non sussiste alcuna forma definitiva del testo, per il quale possiamo affidarci unicamente ai segmenti non cancellati dal tratto di penna blu:

Preferisci altro pane,  
altre pene – *sic transeat* – Arbasino:  
    invano  
non nominare ~~dunque~~ le puttane  
~~dunque~~ e  
~~invano/rispetta~~ il casino.

Due distici a rima alternata, dunque: una quartina che si impernia su due endecasillabi centrali preceduti e seguiti rispettivamente da un settenario e un quinario. Giudici sembra non avere dubbi sui primi due versi: i restanti sono invece variamente rimodellati – soprattutto l'ultimo, che prima di assumere la forma di un quinario viene ipotizzato come ottonario e quindi come novenario. Appare

ad ogni modo chiaro che il componimento sia espressamente riferibile non solo alla forma, ma al *modello* epigrammatico in quanto genere. L'esortazione iniziale, l'estratto motteggiante in latino, la punta epigrammatica in chiusura – coadiuvato in questo proprio dalla brevità fulminea del quinario. E proprio la chiusa sul quinario identifica tipicamente la versione barbara della strofa saffica, metro attribuito alla poetessa di Lesbo proprio dall'edizione alessandrina delle sue liriche: quartine rimate di tre endecasillabi e un quinario. In questo senso, anche la forma potrebbe fungere da veicolo dello scherzoso tormento erotico a cui Giudici sottopone la scrittura di Arbasino; e, introducendovi l'elemento mortifero dell'*Imitatio Christi* – in una sua variante al congiuntivo esortativo –, pare legarsi all'immagine appunto tanato-erotica che della saffica dona Pascoli in termini che ondeggiavano tra il serio e il faceto. In ogni caso una tendenza, quella all'astuzia e alla «complessità alludente alle forme»(52), già ben inquadrata da Rodolfo Zucco:

A liberazione metrica acquisita, il ritorno nella poesia del Novecento di metri tradizionali è fenomeno ampiamente accertato: Giudici è figlio per questo di una tradizione cui hanno contribuito – in diversi modi – tutti i maggiori, a cominciare dai «maestri» Saba e Montale. A rendere peculiare la sua attività è da una parte l'accentuato carattere ludico e virtuosistico – in evidenza quando Giudici è alle prese con schemi rimici «chiusi» – di questi testi, dall'altra la varietà delle fonti metriche, ben oltre la prevedibile prova col sonetto. Le modalità del recupero oscillano tra i due poli dati dalla prevalente esplicita citazione o allusione al modello (e allora la fonte metrica sarà modificata solo nei limiti concessi dall'esigenza della sua riconoscibilità) e dalla sua ripresa come «modulo riaffiorato inconsapevolmente nella memoria del poeta all'atto della composizione del pezzo».(53)

Oltre a Pascoli (e a Montale) è Saba, ricorda Zucco, il precedente più immediato nell'utilizzo della saffica italiana. Lo stesso Saba a cui succede di alterarne la struttura, ponendo un settenario come verso iniziale della strofa(54); cosa che del resto accade anche nel componimento in questione. Esplicita allusione? Variazione ignara sulla strofa saffica? Semplice casualità? Forse il punto sta proprio nell'indecidibilità, nel senso indefinitivamente sospeso della forma opposto a un contenuto manifesto e ideologicamente chiaro. Qui, come anche in *Cineclub*, Giudici procede a spezzare il primo verso per meglio esporne la rima – benché non arrivi a quegli esiti estremi, limitandosi a spezzare un endecasillabo in un settenario più un quaternario che va a comporre il secondo endecasillabo, di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. «Nominalismo metrico», l'ha definito Paolo Giovannetti(55); e non è un caso che, nel conferire nobiltà a questo gesto radicalmente ritmico, faccia riferimento proprio agli esperimenti di metrica barbara(56).

Perché, tra le tante ragioni per non pubblicare questo epigramma, Giudici ha scelto di destinarlo alle carte inedite? Forse perché Giudici sembra in questa occasione testimoniare di una comprensione talmente profonda dell'atteggiamento classico di fronte all'epigramma da coglierne addirittura la radicale inattualità a fini comunicativi: quel che un tempo si poteva dire così, ora si può e si deve dire in forma di saggio. Questo fa dell'epigramma un genere minore per Giudici? Assolutamente no: solo – e qui Fortini torna a nostro sostegno –, va brandito come strumento dell'immaginario poetico. In questo senso, nonostante non sia mai stato pubblicato, *I tic del saggista* sembra aver assolto al suo compito, contribuendo a popolare ulteriormente quegli anni e quella produzione di una patina aurea.

Massimiliano Cappello

#### Note.

(1) Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1959; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 556. È invece di sette anni più tardi la prima edizione di Franco Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1966, poi, con il titolo *Ospite ingrato primo*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 861-992. L'epigramma *Palinodia* citato in epigrafe si trova a p. 991.

- (2) Antonio Delfini, Ennio Flaiano, Gaio Fratini (a cura di), *L'almanacco del pesce d'oro 1960*, Milano, Scheiwiller, 1959.
- (3) Cfr. Gabriella Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana. Il Novecento. 2. Dal neorealismo alla globalizzazione*, Milano, Mondadori, 2004, p. 188. Sul tono epigrammatico di Giudici, cfr. anche Laura Neri, *La disarticolazione della lingua in «O beatrice»*, *Oblio*, VII, 28, 2017, p. 125.
- (4) Giovanni Giudici, *A Franco Fortini (scrittore di epigrammi)*, lettera del 13 gennaio 1959, ora in Franco Fortini, Giovanni Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2018, p. 77.
- (5) Cfr. Eugenio Montale, *In limine*, in Id., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 6-7.
- (6) Cfr. Carlo Di Alesio, *Cronologia*, in Giovanni Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p. LXV.
- (7) Cfr. Giovanni Giudici, *Agenda 1963*, 14 marzo: «Rifletto sulla scandalosa contraddizione in me di cattolicesimo e marxismo, ambedue ancorati ad una volontà fideistica: il primo professato e spesso contraddetto; la testimonianza del secondo confinata nei limiti di un fatto privato», ora in Franco Fortini, Giovanni Giudici, *Carteggio 1959-1993*, cit., p. 193.
- (8) Cfr. Giovanni Giudici, *Epigramma romano*, in Antonio Delfini, Ennio Flaiano, Gaio Fratini (a cura di), *L'almanacco del pesce d'oro 1960*, cit., p. 112; poi, con variazioni ortografiche minime, in Id. *La vita in versi* (1965), e ora in *I versi della vita*, cit., p. 29.
- (9) Cfr. Rodolfo Zucco, *Apparato critico*, in Giovanni Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1378.
- (10) Gino Ruozi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001, p. XI.
- (11) Giovanni Giudici, *Cineclub*, in Antonio Delfini, Ennio Flaiano, Gaio Fratini (a cura di), *L'almanacco del pesce d'oro 1960*, cit., p. 25.
- (12) Id., *Social Life*, ivi, p. 108.
- (13) Cfr. Rodolfo Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1378. D'altronde, già si conoscono le alterne vicissitudini che accompagnarono l'esperienza romana di Giudici, come anche quel difficile rapporto con la tradizione e i «maestri» di cui Noventa parlerà, citando appunto Sereni e Giudici, in una lettera a Palmieri. Cfr. Giacomo Noventa, *Lettera a E. Palmieri*, in Id., *Opere complete*, a cura di F. Manfrani, Venezia, Marsilio, 1986-1991, vol. IV, pp. 428-429.
- (14) Rodolfo Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, «Studi Novecenteschi», 20, 45/46, giugno-dicembre 1993, p. 194.
- (15) Al riguardo, cfr. Richard Reitzenstein, *Epigramm und Skolion: Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung* (1893), Monaco, Hanser, 2017.
- (16) Cfr. Filippo Maria Pontani (a cura di), *Antologia Palatina. Volume terzo. Libri IX-XI*, Torino, Einaudi, 1980, IX, 369, p. 189: «È, l'epigramma perfetto, d'un distico. Passi i tre versi? | Non fai un epigramma ma un poema».
- (17) Al riguardo, Marco Pelucchi – che ringrazio per i consigli e l'anticipazione – osserva che «considérant les séquences de l'*Anthologie palatine* qu'on peut attribuer aux collections de Méléagre, Philippe et Agathias, la “petitesse” de l'épigramme littéraire apparaît entièrement codifiée sous des formes fixes, également en référence au mètre et aux sous-genres [...]. Déjà dans la *Couronne* de Méléagre, la norme est constituée par des épigrammes de 2 à 4 distiques, même si sont tolérées des épigrammes comptant jusqu'à 6 distiques ; la mesure connaît rarement des exceptions tant vers le bas (monodistique) [...] que vers le haut (avec des exceptions toujours motivées)», in Marco Pelucchi, *Petitesse. L'épigramme grecque*, in D. Meyer, C. Urlacher-Becht (a cura di), *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'antiquité grecque et romaine*, Turnhout, Brepols (in preparazione).
- (18) Al riguardo, cfr. Gino Ruozi (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, cit., p. XXIV.
- (19) Gino Ruozi, *Epigrammi italiani*, cit., p. XXIV.
- (20) Bernardo De Luca, *Versi satiri. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in Giancarlo Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma, Carocci, 2015; anticipato su «Le parole e le cose», 24 febbraio 2015 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=17949>; ultima consultazione: 30/06/20). De Luca cita, al riguardo, l'intervento di Stefano Pastore, *Il contributo dell'epigramma: un aspetto della poesia italiana del secondo Novecento*, «Otto/Novecento», 2, marzo-aprile 1994, pp. 79-99.
- (21) Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 557.
- (22) «Se dico che per dare torto a questi versi non ci vuole nulla di meno di una trasformazione, intorno a noi, della vita sociale che per un certo tempo li renda incomprensibili o muti [...]», in Franco Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni Piacentini», V, 26, marzo 1966, p. 74.

- (23) Franco Fortini, *Dei confini della poesia*, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 1986, poi col titolo *Sui confini della poesia* in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 313- 327. Ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvevchi, 2015, pp. 15-38. Al riguardo, cfr. Emanuele Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in Davide Dalmas (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 157-165.
- (24) Cfr. Gino Ruozzi, *Prefazione* a Antonio Castronuovo, *Tredici epigrammi letteroidi*, Viadana, FuocoFuochino, 2013: «Nel nostro Novecento spiccano i nomi di Flaiano, Fortini, Bassani, Pasolini, Fratini, Daria Menicanti e del purtroppo dimenticato Tito Balestra».
- (25) Alberto Arbasino, *Ennio Flaiano*, in Clelia Martignoni, Elisabetta Cammarata, Cinzia Lucchelli (a cura di), *La scrittura infinita di Alberto Arbasino. Con un testo inedito di Alberto Arbasino*, Novara, Interlinea, 1999, p. 112.
- (26) Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* (1963), in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2009, pp. 577-1140. Per un ritratto di Arbasino, cfr. Giuseppe Carrara, *Alberto Arbasino. Ritratto dell'intellettuale da camp*, «Il Libraio», 24 settembre 2019 (<https://www.illibraio.it/news/dautore/arbasino-1139778/>; ultima consultazione 22/06/20).
- (27) Anonimo romano, *Scambio di persona*, in A. Delfini, E. Flaiano, G. Fratini (a cura di), *L'almanacco del pesce d'oro 1960*, cit., p. 27. Nel caldeggiare l'attribuzione di questo epigramma a Flaiano, si ricorda che anche il celebre «sia bene inteso | che a Elémire Zolla | preferisco la folla», di certa partenità flaiana, è firmato nell'*Almanacco* come «Anonimo romano». Cfr. inoltre Nello Ajello, *Maccari-Flaiano*, «La Repubblica», 8 settembre 1990: «Maccari non cambiava granché: immaginoso, straripante, esilarante, instancabile, scattante come un folletto, polemico con il mondo, sarcastico con il prossimo ma in sintonia con se stesso, sempre gremito di idee per nuove riviste che esponeva con sussiego autoironico. Una, L'Antipatico, è uscita irregolarmente fra gli anni Cinquanta e Sessanta. (Ne conservo alcune copie con varie pagine nelle quali il pittore aveva rimesso le mani sui disegni e le tavole a colori già stampati. Qui un piede non gli piaceva com'era venuto, là un ghigno gli pareva inespressivo: correggeva il già corretto). Il pittore continuava a chiedere a Flaiano, spesso vanamente, di collaborare all'Antipatico. Di fatto, i contributi dello scrittore furono pochi, firmati Anonimo romano».
- (28) Cfr. M. G. Marotta (a cura di), *Il palazzo della biblioteca della Camera*, «Minervaweb», 11, ottobre 2012 ([https://www.senato.it/3182?newsletter\\_item=1511&newsletter\\_numero=143](https://www.senato.it/3182?newsletter_item=1511&newsletter_numero=143); ultima consultazione: 22/06/20).
- (29) Cfr. Alberto Arbasino, *Il mestiere di poligrafo*, «L'Europa letteraria», V, 28, aprile 1964, pp. 68-77.
- (30) Clelia Martignoni, Elisabetta Cammarata, Cinzia Lucchelli (a cura di), *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, cit., p. 35.
- (31) Ennio Flaiano, *Don't Forget*, in Gino Ruozzi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi. II. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1994, p. 1077; ora in Ennio Flaiano, *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano, 1998.
- (32) Come ricorda Ruozzi, «nell'epigramma si mescolano il tragico e il ridicolo [...]. L'epigramma è desacralizzante, anche se tratta, direttamente o indirettamente, della cosa più sacra e temuta, la morte. Se alla morte si abbina il momento del giudizio, parlarne di continuo è anche un modo per esorcizzarla e allontanarla dal presente; giocare col tema funebre genera forze vitali e aiuta a rinviare l'inevitabile sconfitta. Il tema della morte si attua nella forma dell'epitaffio e nei tanti veleni verbali spediti in versi [...]. La parentela tra epitaffio ed epigramma è molto stretta», in Gino Ruozzi, *Epigrammi italiani*, cit., pp. IX-X.
- (33) Giovanni Arpino, *Arbasino*, in Id., *Fuorigioco*, Milano, Rizzoli, 1970; ora in Gino Ruozzi (a cura di), *Epigrammi italiani*, cit., p. 347.
- (34) Cfr. Rodolfo Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*». *Scrittura e libro poetico nell'«Agenda 1960» di Giovanni Giudici*, in Giovanni Giudici, *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi», 23-24, 2009, pp. 225-262.
- (35) Giovanni Giudici, *I tic del saggista*, senza data, inedito, in Id., *Agenda 1964*, inedita, conservata presso il centro APICE dell'Università degli studi di Milano. Ringrazio gli eredi di Giovanni Giudici per averne permesso la pubblicazione.
- (36) Già dall'uscita dei *Novissimi* Giudici fu aspro critico della neoavanguardia (cfr. Giovanni Giudici, *I novissimi*, «La situazione», 18-19, febbraio 1961, pp. 7-10), per continuare quindi con alcuni altri interventi come Id., *La querelle e altro*, «Questo e altro», 3, 1963, pp. 68-70; poi, con il titolo *La teologia è piccola e brutta*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 184; o anche Id., *Le opposizioni di Sua Maestà*, in «Quaderni piacentini», III, 16, maggio-giugno 1964, pp. 24-29; poi, con il titolo *Le neoavanguardie come opposizioni di Sua Maestà*, in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 199-

206; e altri. Ma la questione è complessa, e riguarda tanto l'analisi delle forme selezionate per operare la rottura della tradizione quanto la critica della teoresi ideologica che soggiace all'operazione Al riguardo, cfr. Paola Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici: ideologia, critica e teoria*, tesi di dottorato (tutor: Laura Neri; coordinatore: Francesco Spera), Milano, Università degli studi di Milano, anno accademico 2014/2015, pp. 214 e segg.

(37) Giovanni Giudici, *Lettera a Franco Fortini del 24 febbraio 1963*, in Franco Fortini, Giovanni Giudici, *Carteggio 1959-1993*, cit., p. 86.

(38) Franco Fortini, *Arbasino*, in *Breve secondo Novecento* (1996), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1171-1172. Al riguardo, cfr. Cristina Nesi, *Conversazioni brevi. A scuola di epigramma nell'era digitale*, «La ricerca», 4, 10, maggio 2016, pp. 61-65. Sull'«epigramma critico», cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *I lampi di un critico. Fortini, epigrammi sui tic dei moderni*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 1997.

(39) Giovanni Giudici, *Agenda 1965*, 10-11 marzo, ora in Franco Fortini, Giovanni Giudici, *Carteggio 1959-1993*, cit., pp. 210-211.

(40) Cfr. le voci «arbasinare» in Maria Laura Rodotà, *Teoria dei giochi*, «Corriere della Sera», 8 aprile 2016 (<https://bit.ly/3eKltbx>; ultima consultazione: 29/06/20) e «arbasineggiante» (<https://bit.ly/3eJ0Jkn>; ultima consultazione: 29/06/20), censito anche in Giovanni Adamo, Valeria Della Valle, *Duemilasei parole nuove. Un dizionario di neologismi dai giornali*, Milano, Sperling & Kupfer, 2005; al riguardo, cfr. Luigi Matt, *La coazione all'elenco: lo sguardo di Arbasino sul mondo*, «Treccani-Lingua Italiana», 9 aprile 2020 (<https://bit.ly/3gcoaD5>; ultima consultazione: 29/06/20).

(41) Cfr. Clelia Martignoni, Elisabetta Cammarata, Cinzia Lucchelli (a cura di), *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, cit., pp. 10-11. Cfr. anche Pietro Trifone, *Alberto Arbasino*, «Nuovi Argomenti», 77, 2017, pp. 211-216.

(42) Occorre tuttavia aggiungere che, già all'altezza del 1960, le assenze illustri nelle agende giudiciane sono sistematiche. Cfr. Carlo Di Alesio, *Cerchi il sublime! Un nuovo inizio per Giovanni Giudici*, in Id., *Agenda 1960 e altri inediti*, cit., p. 21: «Venendo alla letteratura italiana in particolare, colpisce la esiguità del numero di opere presenti in queste note [...]. Se escludiamo come poco probabile che tutte queste “assenze” siano da ascrivere a una mancanza di attenzione, si dovrà attribuirle, in parte, al fatto che in questo periodo Giudici, come si è accennato, è meno impegnato che negli anni precedenti sul versante del giornalismo culturale – in recensioni e articoli dedicati alla immediata attualità – ma, soprattutto, e forse più probabilmente, al fatto che, pur non rinunciando a leggere testi creativi, egli si concentra essenzialmente, da un lato, su una problematica più “teorica” – sulla individuazione del possibile spazio di esistenza e del senso della poesia nel mondo attuale –, dall'altro, e non separatamente, sulla propria posizione e la propria attività creativa».

(43) Cfr. Giovanni Giudici, *Le ore migliori*, «Tempo presente», VIII, maggio 1963, pp. 24-26; poi in Id., *La vita in versi* (1965), quindi in *I versi della vita*, cit., pp. 36-40. Cfr. anche Alberto Arbasino, *Un certo realismo*, «Tempo presente», VIII, maggio 1963, pp. 51-53.

(44) Alberto Arbasino, *La gita a Chiasso*, «Il giorno», 23 gennaio 1963; poi in Renato Barilli, Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo '63. Critica e teoria* (1976), Milano, Bompiani, 2013, pp. 669-674.

(45) Giovanni Giudici, *Le opposizioni di Sua Maestà*, cit., p. 24.

(46) Al riguardo, cfr. Marco Fantuzzi, *L'epigramma*, in Marco Fantuzzi, Richard Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 389-480; Peter Bing, Jon Bruss (a cura di), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leida, Brill, 2007, pp. 1-26; Margot Neger, *Immanent Genre Theory in Greek and Roman Epigram*, in Christer Henriksen (a cura di), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken, (New Jersey), 2019, pp. 179-194.

(47) Cfr. Doris Meyer, *Tears and Emotions in Greek Literary Epitaphs*, in Maria Kanellou, Ivana Petrovic, Chris Carey (a cura di), *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 176-191; Colin Austin, Guido Bastianini (a cura di), *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milano, Led, 2002. Anche in questo caso, riferimenti e ringraziamenti vanno a Marco Pelucchi, *Petitesse*, cit.

(48) Cfr. Clelia Martignoni, Elisabetta Cammarata, Cinzia Lucchelli (a cura di), *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, cit., p. 51.

(49) Alberto Arbasino, *L'Anonimo lombardo* [1959] (1996), in Id. *Romanzi e racconti I*, cit., p. 403. Corsivi aggiunti.

(50) Id., *La gita a Chiasso*, cit., pp. 669-670. Corsivi aggiunti.

(51) Cfr. Raffaele Manica, *Notizie sui testi*, in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti I*, cit., p. 1442.



(52) Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Alessandro Martini, Guido Pedroietta (a cura di), *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1989; ora in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 50.

(53) Rodolfo Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, cit., p. 175.

(54) Zucco riporta alcuni esempi in *ibidem*: «Scorrendo *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961: pp. 112, 113, 121, 122, 123, 124, 125, 135, 323, 324, 475, 492. Saba sostituisce spesso il quinario con il settenario e, nelle ultime due citate, rinuncia alla rima (nell'ultima vi è inoltre un settenario come verso iniziale della terza strofa)».

(55) Cfr. Paolo Giovannetti, *Qualcosa sull'anti-endecasillabo di Giudici*, in Moreno Savoretti (a cura di), *Per Giudici*, Avellino, Sinestesie, 2013, pp. 61-74.

(56) *Ivi*, p. 64.

**L'ENEAS RITROVATO****UN APPUNTO DATTILOSCRITTO DI GIORGIO CAPRONI****1. «Io Enea me lo vidi davanti»**

Genova, piazza Bandiera. È qui che nell'estate del 1948 avviene uno degli incontri più belli e significativi fra l'antico e il contemporaneo. I protagonisti sono uno dei maggiori poeti del Novecento italiano, Giorgio Caproni, di passaggio fra le macerie provocate dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, e l'eroe che incarna uno dei più alti valori della civiltà latina, il *pius* Enea, in fuga da Troia in fiamme, con il padre Anchise sulle spalle e il figlioletto Ascanio al suo fianco(1). Un incontro fisico («io Enea me lo vidi davanti», commenterà poi il poeta(2)), sebbene con una modesta statua di marmo, rimasta miracolosamente illesa fra i calcinacci della piazza, che Caproni, genovese solo d'adozione, non ha mai notato prima d'allora, e che gli procura un'emozione non minore di quella che avrebbe provato «incontrando Enea in carne ed ossa»(3). Più che un incontro, per Caproni è infatti una folgorazione: il suo diletto Enea non è l'eroe conosciuto sui banchi di scuola ed esaltato dalla propaganda augustea prima e dalla retorica fascista poi, bensì lo sconfitto che, dopo la distruzione della patria, vede dissolversi ogni valore del passato (rappresentato, nella statua, da Anchise) e ha il compito di provvedere a un futuro ancora incerto (simboleggiato da Ascanio). Di qui la consonanza di Caproni con Enea, suo *alter ego*, e un profluvio di articoli e testi 'minori', quali passaggi di interviste, recensioni, dichiarazioni radiofoniche e televisive, che mostrano come, nell'arco di circa quarant'anni, il poeta abbia ininterrottamente continuato a riflettere su questo mito, destinato a lasciare tracce profonde non solo nei suoi versi, ma anche nella sua meno nota produzione in prosa.

Se si concentra l'attenzione sulla creazione poetica, Enea sembra aver ispirato i versi di Caproni in una precisa stagione: quella degli anni cinquanta, che vede uscire due dei suoi capolavori. Il primo è il celebre poemetto *Il passaggio d'Enea*(4), con il fotogramma di *Versi IV* 4-9 che visualizza proprio l'immagine immortalata nel II libro dell'*Eneide* e nella statua di piazza Bandiera («Enea che in spalla/ un passato che crolla tenta invano/ di porre in salvo e [...] per la mano/ ha ancora così gracile un futuro/ da non reggersi ritto»)(5). L'altro è la poesia *Litania*(6), con il distico «Genova di lamenti./ Enea. Bombardamenti», che nel giro di appena due settenari riesce a fondere «indissolubilmente il dramma dell'uomo contemporaneo con il fato di Enea»(7).

Agli anni cinquanta è stato anche, congetturalmente e dubitativamente, assegnato un appunto dattiloscritto che accosta il tema di Enea in un modo eccentrico e totalmente diverso da tutto l'ampio complesso di testimonianze cui si è fatto finora riferimento. Una modalità che merita di essere approfondita, ed è dunque proprio su tale appunto che si concentrerà questo articolo.

**2. L'appunto dattiloscritto**

Nel 2016 Adele Dei pubblicava per la prima volta, sulla base di una fotocopia che ne aveva tratto quando lavorava al «Meridiano» Mondadori(8), un appunto dattiloscritto trovato fra le carte di Giorgio Caproni prima che esse confluissero nel fondo conservato al Gabinetto Vieusseux, dove è stato possibile rintracciare l'originale, collocato ACGV GC.II.2.4. 3(9).

Di seguito riproduco il testo per come vi si presenta:

Sì, un incendio sulla riva del mare, di notte, è pur sempre uno spettacolo mirabile!

Troia, in combustione, stava crollando casa per casa, pietra dopo pietra.

Enea, a piedi scalzi, era in preda a un'allegria che somigliava troppo da vicino all'ubriachezza.

Si alzava da Troia in combustione una nuvola rossa di fu-

mo, piena di faville e di crepitii, dando anche al mare un rosso bagliore come se un cielo di mattoni lo soperchiasse(10).

Di quando in quando, ma armonioso per la lontananza, il fragore d'un crollo (come lo scroscio d'un albero xxxxxxxx(11) abbattuto) e l'ululo lungo delle donne.

Su quel crollo, altre improvvise e avvampate nuvole di fumo rosso, gremite di faville a miriadi, delle quali qualcuna, sperduta, veniva addirittura a cadere ai(12) piedi di Enea.

Immensa pace, solenne(13), intorno a quei piedi scalzi (di Enea)(14).

Di tempo in tempo, armonioso e lontano,  
il fragore d'un crollo si consuma

Io non sapevo che a partir per nave  
tutta la terra se n'andasse via

### 3. «Un altro Enea»

Un primo problema posto da questi versi è la rappresentazione di Enea.

Come nel poemetto *Il passaggio d'Enea* e nelle varie prose che lo vedono protagonista, anche qui la contestualizzazione del personaggio è bellica o post-bellica, con lo sfondo della città in fiamme («Troia in combustione»), quasi come «un'icona emblematica del mito d'Enea»(15). A dominare, sia in questo dattiloscritto sia nel *Passaggio d'Enea*, è poi il colore rosso. Il particolare torna tre volte («una nuvola rossa di fumo», «un rosso bagliore», «nuvole di fumo rosso») contro i due riferimenti del poemetto: «la rossa fumea/ bassa che arrazza il lido» (da *Versi* IV 3-4) e «il fanale/ rosso del suo calcagno» (da *Versi* V 1-2), a cui si potrebbe aggiungere «nell'avvampo/ funebre d'una fuga su una rena/ che scotta ancora di sangue» (ancora da *Versi* IV 9-11)(16).

Ma al di là di queste analogie, per il resto l'Enea qui immaginato è – come si diceva – lontanissimo da quello della statua in piazza Bandiera e dei numerosi testi che vi si collegano. In primo luogo non è in fuga da Troia, ma colto «sulla riva del mare», con tutta probabilità immaginato in un momento precedente la partenza. Un altro particolare per cui Enea si discosta dal monumento e dalle sue descrizioni è il suo essere completamente solo, nella totale assenza di tutti i suoi familiari, Anchise, Ascanio e Creusa(17). Ma a stupire di più il lettore è il fatto che Enea venga presentato come «in preda a un'allegria che somigliava troppo da vicino all'ubriachezza» e immerso in una «immensa pace, solenne», mentre, parallelamente, l'incendio di Troia viene definito «uno spettacolo mirabile», e «il fragore d'un crollo», con «l'ululo lungo delle donne», risulta «armonioso».

«Un altro Enea», insomma, «o un Enea colto prima del richiamo al dovere familiare e alla fatica»(18), allegro, quasi ubriaco di una strana e paradossale allegria, e in pace e in armonia con ciò che lo circonda.

### 4. Il distico finale dell'appunto

Un secondo ordine di problemi è presentato dai due gruppi versi che seguono la parte in prosa.

Infatti, mentre il primo dei due distici – strettamente connesso, sul piano del tema, con quanto precede – non risulta sia mai stato riutilizzato da Caproni, il distico finale è stato da lui reimpiegato più volte. Con qualche variante, in due stesure di una sua prosa su una vacanza immaginaria a bordo di un motopeschereccio, su cui si tornerà più avanti: *Vacanze in alto mare*, per la rubrica caproniana *Taccuino dello svagato* su “La Fiera letteraria”, XIV, 28, del 19 luglio 1959, p. 3(19); e *Grande pesca in Atlantico*, su “La Giustizia” del 24 ottobre 1961, p. 3(20). Quindi negli autografi dei materiali su cui è stata poi pubblicata da Giorgio Agamben la raccolta postuma *Res amissa*(21). In

questi ultimi materiali appare associato a un altro verso precedentemente attestato negli autografi e dalla loro unione, sia nell'edizione Agamben(22), sia in quella di Zuliani(23), scaturisce la seguente poesia:

Per certe strade della bianca Bari...  
Io non sapevo che a partir per nave  
tutta la terra se n'andasse via.

Ora, è noto che, lavorando alla sua ultima raccolta, Caproni ha recuperato abbozzi e versi più antichi(24), ma resta incerto se davvero Caproni intendesse unire in un unico testo l'attuale v. 1 e gli attuali vv. 2-3, e quale forma intendesse poi dare al tutto(25).

Le principali questioni emergono tutte dall'apparato di note di Zuliani a *Per certe strade della bianca Bari...*(26):

Nelle carte di *Res amissa* il testo è annotato a penna a margine del foglio 12° 55. Ma il primo verso compare uguale in 9° 553 a margine di Ds<sup>1</sup> di *Le carte* MT(27), annotato frettolosamente e preceduto da un titolo quasi indecifrabile, forse «Lussi [o forse Tutti] vietati». I restanti due versi compaiono in Ms<sup>1</sup>, un'annotazione alla fine del quaderno H (scritta verso il '55(28)), e in un articolo di Caproni uscito sulla «Fiera letteraria» del 19 luglio 1959, dal titolo *Vacanze in alto mare*, che reca l'epigrafe, di cui non indica la provenienza, «Io non sapevo che a partir per nave | tutta la terra se n'andasse via...». C'è quindi la possibilità che si tratti di due testi distinti, in un foglio che raccoglie numerosi frammenti anche brevissimi. Comunque i tre versi sono scritti indubbiamente di seguito, e sono l'unica aggiunta ms. alla serie di testi dss. riportati in tale carta. Datazione: «194...» in calce al testo in Ms<sup>3</sup>.(29)

Alla parola «distinti», Zuliani appende la seguente nota, contrassegnata con «<sup>a</sup>»:

<sup>a</sup> Ed è anche possibile che i vv. 2 e 3 non siano di Caproni: la prima persona dell'imperfetto in -a («Io non sapeva»)(30) non è nell'*usus scribendi* dell'autore.

Non va naturalmente dimenticato che, nel momento in cui Zuliani curava la pubblicazione di *L'opera in versi* (1998), l'appunto dattiloscritto di cui ci stiamo occupando non era ancora stato reso noto. Ricapitolando, queste sono le fonti cui attinge Zuliani per l'edizione di *Per certe strade della bianca Bari...*: Ms<sup>1</sup> = un appunto manoscritto all'interno del Quaderno H, al foglio che per Zuliani era n. 40, nella nuova catalogazione è il foglio 22<sup>r</sup>; Ms<sup>2</sup> = appunto manoscritto a margine del f. 553 del «raccoltore 9°»; Ms<sup>3</sup> = il «foglio 12° 55» secondo l'indicazione di Zuliani, per il quale ho potuto al momento rintracciare solo una fotocopia che risponde in tutto alla descrizione che Zuliani dà del testimone. Per completezza segnalo che Zuliani aggiunge alla lista delle fonti «Rv<sup>1</sup> = «La Fiera letteraria» (19 luglio 1959)» e naturalmente «RA», cioè la pubblicazione nella prima edizione di *Res amissa*.

Questo è infine il vero e proprio apparato critico di Zuliani alla poesia *Per certe strade della bianca Bari...*(31):

1. è composto da questo solo v. Ms<sup>2</sup>; manca in Ms<sup>1-3</sup> 3. via.] manca il punto fermo a conclusione in Ms<sup>3</sup> via: Ms<sup>1</sup>, che prosegue con due altri vv.: e che con essa anche l'anima mia | (io non sapevo)

Nel capitolo *Descrizione delle carte* del suo *Apparato critico*, Zuliani offre una precisa descrizione del «Quaderno H», in chiusura della quale si legge(32):

H40(33) [*scil. reca*] un abbozzo di *Per certe strade della bianca Bari* (RA, ma datata «194?(34)») ed il verso appunti non pertinenti. Le poesie trascritte sono quasi tutte

datate, e risalgono agli anni fra il 1952 e il 1955, eccetto *Ricorderò San Giorgio*, datata «1940 o 39 o 38 (?)» ed il *Lamento XI*, datato «1946 o 1947».

## 5. Per la paternità caproniana dell'ultimo distico dell'appunto

Prima di procedere nell'analisi, va innanzitutto riesaminato il dubbio di attribuzione avanzato da Zuliani nella sopra riportata nota «<sup>a</sup>» della p. 1753 del suo apparato a *Per certe strade della bianca Bari...* A suscitarlo è, come si è visto, l'impiego della forma di prima persona dell'imperfetto «sapeva», che, come Zuliani sottolinea, «non è nell'*usus scribendi* dell'autore». Essa ricorre nell'impiego che dei due versi viene fatto da Caproni nel suo ricordato articolo *Vacanze in alto mare*, in «La Fiera letteraria» 19 luglio 1959, p. 3. Il distico che ci interessa vi si trova disposto in testa all'articolo, in epigrafe e in corsivo, nella forma

*Io non sapeva che a partir per nave  
tutta la terra se n'andasse via...*

Un dattiloscritto di questa corrispondenza, con interventi a mano, conservato presso il Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale di Firenze – segnatura 2.2.(2) – presenta l'epigrafe, in alto a destra in tondo, nella forma ancora più arcaizzante «L' non sapeva che a partir per nave/ tutta la terra se n'andasse via...»(35).

Com'è noto, Caproni usava riprendere e rielaborare i propri scritti di taglio giornalistico o narrativo in più sedi(36). Vale perciò la pena di soffermarsi più in dettaglio su alcuni aspetti dell'itinerario di questa specifica prosa, già brevemente ricapitolato più sopra(37).

La sua prima stesura, articolata in due successive puntate, appare nel 1946 su «La Tribuna del Popolo», firmata «G. e P. Caproni». Giorgio Caproni, che vi parla in prima persona, immagina di aver accettato l'invito del fratello marinaio Piero a intraprendere un viaggio per mare, partecipando a una battuta di pesca: racconta l'itinerario fino al porto di Las Palmas, nella Gran Canaria, e poi (nella seconda parte) la vera e propria giornata di pesca al largo delle coste africane di quello che era allora il Río de Oro, un territorio appartenente alla colonia del Sahara Spagnolo. Come scrive Adele Dei(38), questo testo

si basa probabilmente sui racconti del fratello di Caproni, Piero, maggiore di due anni, che era primo ufficiale marconista su un motopeschereccio delle Genepesca. Questo spiega la doppia firma sulla «Tribuna del popolo». Forse anche le fotografie pubblicate sulla «Tribuna del popolo» e sull'«Italia socialista» (rispettivamente due con case di Las Palmas e altre due della nave *Joaquinita* e del pesce pescato sul ponte) furono fornite da Caproni, come sembra indicare un appunto scritto sul ritaglio della «Giustizia» conservato nel «Fondo Caproni»: «Già pubblicato in Italia socialista e La tribuna con le foto datemi da Piero. Ma in che anno?»

Fin da questa prima stesura, appare in evidenza, nella prima parte della prosa (*È sempre una avventura anche se regolata dai motori*), un particolare motivo, quello dell'atteggiamento psicologico che sarebbe caratteristico dei marinai, che separa le loro proiezioni rispetto a quelle dell'uomo 'di terra':

Ma l'avventura è cominciata, almeno per ora, subito in porto col primo fischio della nave. Al primo giro d'elica gli uomini d'equipaggio non li ho riconosciuti più – si sono staccati davvero dalla terra sciogliendo ogni legame insieme alle gomene; e io devo dire che di colpo mi sono trovato fra gente nuova, proprio non riuscendo più in alcun modo a tener legati costoro ai miei discorsi d'uomo che non sa uscire dalle sue relazioni con la banchina. Perché questo, voi lo sapete, accade a un equipaggio: accade che subito, salpata appena l'ancora, la distanza tra la poppa e la banchina diviene per ogni marinaio

immensa, ciascuno di essi avvertendo soltanto la sua condizione d'uomo in rotta e la distanza verso la meta ch'è una distanza, psicologicamente, in rapporto del tutto inverso con quella reale: in quanto per un marinaio ciò che conta non è più quel ch'egli lascia a poppa, piuttosto che gli corre incontro a prua [...].

L'importanza del motivo viene sottolineata da un secondo occhiello che, incorniciato (come già il primo che sovrastava il titolo: «Grande pesca atlantica»), campeggia in corpo ridotto sotto il titolo stesso: «Lasciata l'ancora, ciò che conta per un marinaio non è più quel ch'egli lascia a poppa, ma ciò che gli corre incontro a prua».

Doveva trattarsi di un punto che, legato probabilmente ai racconti di Piero, aveva particolarmente colpito la fantasia di Giorgio Caproni.

Nel 1947, e poi ancora nel 1948, egli si trovò a riproporre in rivista la sola seconda parte della lunga prosa, quella relativa alla vera e propria giornata di pesca. Quando nel 1959 ripresentò la 'corrispondenza' nella sua interezza, quel motivo cruciale dell'atteggiamento dell'uomo di mare rispetto a quello di terra trovò un improvviso rinforzo nella presenza della ricordata epigrafe:

*Io non sapeva che a partir per nave  
tutta la terra se n'andasse via...*

È qui che si comincia a comprendere come vi si fondano una constatazione legata all'esperienza di ogni viaggiatore che salpi da un porto – il progressivo allontanarsi della terra alla vista – e la notazione psicologica legata al ricordato atteggiamento dei marinai. Questo è il passaggio della «Fiera», più o meno coincidente, se non per una decina di minime varianti, con il brano sopra tratto da «La Tribuna»:

Ma l'avventura(39) è cominciata, almeno nella fantasia, subito in porto col primo fischio della nave, in quanto al primo giro d'elica gli uomini d'equipaggio non li ho riconosciuti più, subito staccatisi dalla terra sciogliendo ogni legame insieme con le gomene; tanto che, di colpo, mi son trovato fra gente nuova, senza riuscir più in alcun modo a tener legati costoro ai miei discorsi d'uomo che non sa uscire dalle sue relazioni con la banchina. Ché questo infatti accade, sempre, a un equipaggio: che subito, salpata appena l'ancora, la distanza tra la poppa e la banchina diventa per ogni marinaio immensa, ciascuno avvertendo soltanto la propria condizione d'uomo *in rotta* e la distanza verso la meta ch'è una distanza, psicologicamente, in rapporto del tutto inverso con quella reale: in quanto per ogni marinaio ciò che conta non è più quel ch'egli lascia a poppa, piuttosto che gli corre incontro a prua [...].

Tutto il racconto viene presentato in maniera più scanzonata, con una forte accentuazione del taglio letterario e immaginario di questo resoconto di un'avventura, lungo il quale – incidenti che capitano a chi viaggia sui caratteri a stampa – interviene anche uno spiacevole refuso(40). Subito sotto l'epigrafe, infatti, l'ultimo testo licenziato da Caproni iniziava così: «Tregua con i versi. Ci si mettono di mezzo anche i miei(41). L'estate è giunta, e non son davvero le carte dei poeti, sempre così sudate, il miglior mezzo per uscire dall'afa. Dio quante ce ne sono, di tali carte, sul debole tavolino che cede sotto il peso!» In tipografia, l'*incipit* risultò modificato in «Tregua con i versi. Ci si mettono di mezzo anche gli amici»: cosa che, unita alle successive osservazioni circa l'abbondanza di libri ricevuti per recensione, rischiava di apparire estremamente scortese. L'incidente costrinse Caproni a correre ai ripari e a rimandare la seconda puntata del viaggio, pubblicando invece la settimana successiva, sul numero 30 del 26 luglio (p. 4), un brano intitolato *Errata corrige* che spiegava come fossero andate le cose in tipografia e, a titolo d'implicita scusa, onorava di una se pur rapida menzione l'impressionante quantità di libri di poesia – di «amici» e non – ricevuta in quel periodo(42). Solo la settimana ancora dopo, sul n. 31 del 2 agosto (p. 4), il viaggio immaginario alle Canarie trova la sua conclusione.

Quando nel 1961, in due puntate su “La Giustizia”, torna a riproporre l’intera ‘corrispondenza’, Caproni decide che quel famoso distico disposto in epigrafe su “La Fiera letteraria” del 19 luglio 1959 debba entrare nel corpo stesso del testo, a sottolineare con maggiore energia la sua relazione con la situazione psicologica del marinaio che si stacca da terra. Ecco dunque come si trasforma il testo del brano che stiamo esaminando:

Ma l’emozione è cominciata subito in porto, col primo fischio della nave, in quanto al primo giro d’elica gli uomini d’equipaggio non li ho riconosciuti più, subito staccatisi dalla terra sciogliendo ogni legame insieme con le gomene; tanto che, di colpo, m’è parso di trovarmi fra gente nuova (*«ch’i’ non sapeva ch’a partir per nave / tutta la terra se n’andasse via»*), senza riuscir più in nessun modo a tener legati costoro ai miei discorsi d’uomo incapace d’uscir dalle sue relazioni con la banchina(43). Ché questo infatti accade, sempre, a un equipaggio: che subito, salpata appena l’ancora, la distanza fra la poppa e la banchina diventa per ogni marinaio immensa(44), ciascuno avvertendo soltanto la propria condizione d’uomo *in rotta* e la distanza rispetto alla meta ch’è una distanza, psicologicamente, in rapporto del tutto inverso con quella reale: in quanto per ogni marinaio ciò che conta non è più quel ch’egli lascia a poppa, bensì quel che gli corre incontro a prua [...].

Si noterà come in questa circostanza il taglio arcaizzante del primo verso del distico venga da Caproni ulteriormente accentuato con la forma *«ch’i’ non sapeva ch’a partir per nave»*. Il «che» iniziale (poi sottoposto a elisione) presenta il verso come il ritaglio da un ipotetico contesto di cui nuovamente nulla è specificato.

In merito a queste riprese mi sembra importante sottolineare un dato su cui finora non si è insistito e su cui sarà necessario ritornare. Nella prima matrice di questa complessa prosa di pesca, quella pubblicata il 22 settembre 1946 su «La Tribuna del Popolo», il distico in questione non è riportato. A tutti gli altri testimoni del distico appena ripercorsi, si aggiunge con la pubblicazione di Adele Dei del 2016(45) anche il nostro appunto di Caproni su Enea, in cui esso figura nella forma:

Io non sapevo che a partir per nave  
tutta la terra se n’andasse via

A rigore, il loro apparire in quest’appunto potrebbe di per sé non avere forza sufficiente a sgombrare il campo dal sospetto che i versi non siano di Caproni, ma un suo recupero di un qualche testo poetico rimastogli nella memoria. Tuttavia, a questo punto, un complesso di circostanze mi sembra militare con forza contro il sospetto di inautenticità. Infatti, nell’appunto su Enea il distico figura privo di punte arcaizzanti, ed esattamente nella forma in cui verrà recuperato da Caproni nei materiali che mettono capo a *Res amissa* (per la precisione nel testimone Ms<sup>3</sup> di *Per certe strade della bianca Bari...*, secondo le sigle di Zuliani). Non mi sembrano inoltre emergere indizi tali da far ritenere che questo, come il distico che lo precede nell’appunto manoscritto, non nasca come abbozzo poetico direttamente appartenente all’autore. Se poi si guarda all’attestazione del Quaderno H (il Ms<sup>1</sup>, sempre secondo le sigle di Zuliani), non si può fare a meno di notare che il resto del quaderno contiene versi tutti di Caproni. E ancora, sembra piuttosto difficile immaginare perché il poeta avrebbe dovuto abbozzare nel Quaderno H l’espansione «Io non sapevo che a partir per nave/ tutta la terra se n’andasse via:/ e che con essa anche l’anima mia / (io non sapevo)», se il distico di partenza non fosse stato suo. Non si comprende infine perché avrebbe dovuto mostrare con il foglio 12° 55 (Ms<sup>3</sup>) di progettare un recupero del distico in *Res amissa* e appuntare una data (sebbene incerta: «194...»)(46) per versi che non fossero suoi.

## 6. Un'ipotesi di datazione

Se dunque il sospetto circa la paternità caproniana del distico sul «partir per nave» va rimosso, si può procedere a esaminare un'ulteriore questione che lo riguarda ed è relativa alla sua collocazione cronologica. In un primo momento mi sono attenuta – e, come lei, dubitativamente – alla datazione ipotizzata da Adele Dei ai primi anni cinquanta(47). Ma, a partire dalle pur incerte indicazioni di datazione di Caproni stesso («194...»), sembrerebbe che il distico sul «partir per nave» possa risalire invece agli anni quaranta, e riterrei verso la loro fine.

Come anticipato all'inizio di questo articolo, la storia della presenza di Enea nella vita di Caproni conosce un cruciale punto di snodo proprio nel momento in cui, senza aspettarselo, nella Genova del secondo dopoguerra il poeta si trova di fronte alla statua di Enea con Anchise sulle spalle e Ascanio per mano, in una piazza Bandiera ancora semidistrutta dai bombardamenti. A quanto sembra di poter ricostruire dalla serie delle prose che Caproni dedica poi a questo incontro per lui fondamentale, l'episodio ha luogo alla fine dell'estate del 1948(48). Proporrei pertanto di considerare questa data come un *terminus ante quem* per l'elaborazione dell'appunto in questione, che si presenta del tutto eccentrico rispetto al resto della successiva riflessione di Caproni su Enea. A partire dal 1948, essa è orientata a presentarlo non più 'isolato', ma con padre e figlio, non più in attesa sulla riva, ma già in fuga e, soprattutto, assolutamente non allegro ed euforico, o in pace e in armonia, ma in preda alla disperazione e schiacciato dal peso, non solo fisico, della propria responsabilità di un passato da salvare e di un futuro tutto da costruire. Una riflessione orientata, insomma, a una sua tragica riattualizzazione. Se, parallelamente, si ricorda poi che il distico sul «partir per nave» risulta utilizzato da Caproni nella sua prosa *Vacanze in alto mare* del 1959 (e poi nella relativa ripresa *Grande pesca in Atlantico* del 1961), ma non compare nella prima matrice del testo, *È sempre una avventura anche se regolata dai motori*, pubblicata nel settembre del 1946, si può credo individuare in questa data il *terminus post quem* per la sua scrittura. Ne deriva, riepilogando, che l'appunto potrebbe risalire a un arco di tempo compreso fra il settembre del 1946 e l'estate del 1948, e che potrebbe rappresentare una prima modulazione, un improvviso e libero spunto in una direzione di ricerca poi abbandonata, dopo il cruciale incontro in piazza Bandiera, a favore di altre linee forti della speculazione del poeta su (quell'incontro e) quel mito.

A questa datazione 'alta' rispetto a quella da me inizialmente proposta sembra condurre anche un'altra osservazione. La nota cromatica dominante lungo tutto il frammento caproniano è il rosso. Come osservato sopra, si tratta di un particolare in comune con alcuni versi del *Passaggio d'Enea*, ma vale le forse la pena di ricordare che i «lampi rossi delle bocche da fuoco, con le fiammate rosse dei *sapisti* [scil. i partigiani delle Sap, Squadre di azione patriottica] della città» sono significativamente i colori dominanti a Genova «in quei sacri giorni d'aprile» del 1945, secondo la descrizione che si legge nella *Lettera da Genova*(49). E anche in un articolo uscito il 14 ottobre 1945, sul settimanale romano "Domenica", con il titolo *Corriere di Genova*, il toccante ricordo di Giacomo Buranello, «fondatore e organizzatore delle Sap genovesi», fucilato dai nazifascisti a Genova, è preceduto da brevissime notazioni paesaggistiche, fra cui quella delle «rosse rovine d'Albaro»(50).

Se questa ipotesi sulla datazione cogliesse nel segno, si comprenderebbe credo meglio anche la presenza di questo distico in fondo al Quaderno H (presenza secondo Zuliani databile, come si è visto, attorno al 1955), dove potrebbe rappresentare il primo episodio di un desiderio di recupero e di riformulazione di quell'antico spunto.

Quanto alle variazioni che conosce il riuso del distico, inclinerei a pensare che Caproni, dopo aver concepito questi versi prima del suo più intenso contatto con il motivo di Enea avvenuto verso la fine estate del 1948, li avrebbe conservati con particolare predilezione nella propria memoria, pur senza inserirli nel componimento in cui più sarebbe stato naturale – e atteso – il riuso, *Il passaggio d'Enea*(51), né nelle prose che lo preparano o che vi si collegano. Proprio l'affetto che portava alla loro ideazione o alla loro modulazione musicale, lo avrebbe poi condotto a sfruttare ripetutamente quella coppia di versi, di volta in volta rielaborandola secondo l'estro del momento. Per esempio



compiacendosi di una formulazione arcaizzante («i' non sapeva», «io non sapeva», e poi «ch'i' non sapeva ch'a»), che non si ritroverà nell'appunto legato a *Res amissa*. Oppure presentandoli come estrapolati da un contesto – impossibile dire se comunque in parte elaborato fra i suoi 'appunti mentali': attualmente non ne resta traccia nelle carte – cui sintatticamente li ricollegava quell'iniziale «ch'i'» che appare nella prosa *Grande pesca in Atlantico*.

## 7. Possibili ipotesti virgiliani

Solo a questo punto, sgombrato il campo – come ritengo si debba fare – dal sospetto di inautenticità gravante sul distico del partir per nave, e ipotizzata una sua possibile datazione che chiarisca anche il rapporto con (o piuttosto l'eccentricità rispetto a) tutti gli altri numerosi testi relativi all'incontro con Enea, si può passare a un ultimo problema: come si pongano i due distici in questione, e l'intero appunto nel suo complesso, nei riguardi del mito di Enea e dell'*Eneide*.

Il primo dei due distici che chiudono l'appunto dattiloscritto ha tutta l'aria di essere una libera rielaborazione di Caproni da un contesto dell'*Eneide*. I versi

Di tempo in tempo, armonioso e lontano,  
il fragore d'un crollo si consuma

riprendono evidentemente quanto detto poco prima in prosa:

Di quando in quando, ma armonioso per la lontananza, il fragore d'un crollo (come lo scroscio d'un albero abbattuto) e l'ululo lungo delle donne.

Il distico poetizza uno dei momenti maggiormente (e curiosamente) caratterizzanti del frammento in prosa: la natura 'armoniosa' del crollo. Nel suo complesso, comunque, il tessuto prosastico vi associa altri due elementi particolarmente notevoli: l'insistenza sul rosseggiare del paesaggio a motivo degli incendi (a loro volta causa dei crolli), e «l'ululo lungo delle donne». E questi ultimi tratti figurano entrambi, naturalmente, nel II libro dell'*Eneide*, particolarmente in un punto chiave che evoca, accanto al *diversus luctus* e agli incendi, i crolli (sebbene non con l'attenuazione poetizzante che in questo momento Caproni sta concependo e accarezzando del fragore lontano e perciò «armonioso»). Destatosi dopo aver sognato Ettore (vv. 268-297), Enea si precipita sul tetto del suo palazzo, che è piuttosto appartato, e lì si rende conto che si stanno consumando incendi, crolli e assalti alla città, con relativo clamore e scompiglio (vv. 298-317):

<i>Diverso interea miscentur moenia luctu et magis atque magis, quamquam secreta parentis Anchisae domus arboribusque oblecta recessit, clarescunt sonitus armorumque ingruit horror. Excitior somno et summi fastigia tecti ascensu supero atque arrectis auribus adsto: in segetem veluti cum flamma furentibus Austris incidit aut rapidus montano flumine torrens</i>	300
<i>sternit agros, sternit sata laeta bovumque labores praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto accipiens sonitum saxi de vertice pastor. Tum vero manifesta fides Danaumque patescunt insidiae. Iam Deiphobi dedit ampla ruinam Volcano superante domus, iam proximus ardet Ucalegon; Sigea igni freta lata relucent. Exoritur clamorque virum clangorque tubarum. Arma amens capio; nec sat rationis in armis, sed glomerare manum bello et concurrere in arcem cum sociis ardent animi; furor iraque mentem praecipitat pulchrumque mori succurrit in armis.</i>	305  310  315

Nel frattempo, difforme lamento le mura rimescola  
e di più e sempre di più, seppure appartato e nascosto  
fosse il palazzo del padre Anchise, e protetto da alberi, 300  
chiaro diviene il frastuono e l'orrore delle armi già incombe.  
Io mi riscuoto dal sonno e salgo di corsa sul tetto,  
sulla sua cima più alta, e attento mi tendo all'ascolto:  
come allorché in una messe, sotto il furore degli Àustri  
piomba la fiamma, o un torrente, per le acque dei monti violento, 305  
prostra i campi, i lieti coltivi e dei buoi le fatiche  
prostra, e trascina divelte le selve; ignaro stupisce,  
nell'avvertire il frastuono dall'alto di un picco, il pastore.  
Ecco che allora il vero si fa manifesto, e si schiude  
il raggio dei Dànai. Crollava già l'ampio palazzo 310  
di Deifobo, che Vulcano soverchia, già arde  
Ucalegónite, contiguo; estese rilucono al fuoco  
le onde sigèe. Grida d'uomini s'alzano, e strida di trombe.  
Fuori di me, afferro le armi; né medito un piano per le armi,  
ma mi arde l'animo di radunare una squadra a combattere 315  
e coi compagni lanciarmi alla rocca; la mente trascinano  
ira e furore, e avverto che è bello morire nelle armi.

Il motivo del rosseggiare, centrale nell'appunto dattiloscritto, come si è visto sopra al § 3, è evidentemente in comune con questo passo virgiliano, insieme ai particolari del fumo, dei crolli e del riverbero del fuoco sul mare, sullo sfondo di uno scenario notturno(52):

ENEIDE II 310-313	APPUNTO DATTILOSCRITTO
<p>[...] Crollava già l'ampio palazzo  di Deifobo, che Vulcano soverchia, già arde  Ucalegónite, contiguo; estese rilucono al fuoco  le onde sigèe.</p>	<p>[...] Troia, in combustione, stava crollando casa per casa, pietra  dopo pietra. [...]  Si alzava da Troia in combustione una nuvola rossa di fumo, piena  di faville e di crepitii, dando anche al mare un rosso bagliore [...].  Di quando in quando, [...] il fragore d'un crollo [...].  Su quel crollo, altre improvvise e avvampate nuvole di fumo rosso,  gremite di faville a miriadi [...].  [...]  Di tempo in tempo, armonioso e lontano,  il fragore d'un crollo si consuma  [...]</p>

A collegare strettamente il poema virgiliano e il frammento di Caproni è poi, nella sua tragicità, un altro dato uditivo che interviene a meglio specificare il confuso e diffuso lamento del passo citato (v. 298; cfr. anche v. 301): «l'ululo lungo delle donne», che traduce, ancora una volta rielaborandoli, i versi di II 487-488, [...] *penitusque cavae plangoribus aedes/ femineis ululant* [...], riferiti alle stanze più interne della reggia di Priamo presa d'assalto dal terribile Pirro Neottolema(53). L'aggettivo «lungo» non solo permette a Caproni di rendere allitterante l'intera espressione, protraendo la sensazione di angoscia dell'urlo, ma si deve probabilmente anche al fatto che dall'interno della reggia il dato uditivo è 'trasferito' in un contesto esterno qual è la spiaggia, dove ne arriva la «lunga» eco (analogamente al «fragore d'un crollo» che, subito prima, è definito «armonioso per la lontananza»).

Un ulteriore dettaglio in comune fra i due testi è l'accingersi di Enea a «partir per nave». Tra la fine del II libro e l'inizio del III dell'*Eneide*, il protagonista è ritratto dapprima circondato da uno stuolo di uomini e donne confluiti da ogni dove e pronti a seguirlo per mare (II 795-800), poi in partenza dai lidi di Troia (III 1-12). Analogamente, all'inizio del dattiloscritto di Caproni, Enea è descritto «sulla riva del mare».

Accingendoci quindi a considerare da vicino il secondo distico dell'appunto, meno immediato appare il suo possibile aggancio con le vicende di Enea nel poema virgiliano; eppure anche per questo specifico punto mi sembra si possa individuare un riscontro interessante.

All'inizio del III libro dell'*Eneide*, dopo aver terminato di narrare a Didone la caduta della città, Enea passa a raccontare la lunga e travagliata fase degli *errores*. L'allestimento della flotta aveva richiesto diversi mesi a Enea e compagni, che erano poi partiti in lacrime, senza sapere dove li destinassero i fati (vv. 1-12). Il loro approdo (primo di una lunga serie di tappe) era stato in Tracia, con la costruzione delle prime mura della città di *Aenus*. Ma l'episodio di Polidoro – il più giovane dei figli di Priamo, affidato dal padre al re di Tracia Polimestore, che, impossessatosi delle sue ricchezze, lo aveva fatto uccidere e gettare in mare – li aveva terrorizzati con il prodigio dei dardi infitti sul cadavere poi trasformati in una pianta stillante gocce di sangue. Di qui, la decisione, subito dopo aver celebrato una cerimonia funebre per Polidoro, di ritirarsi dall'empio paese (vv. 13-68). Virgilio dunque scrive (vv. 69-72)(54):

*Inde ubi prima fides pelago placataque venti  
dant maria et lenis crepitans vocat Auster in altum,                                 70  
deducunt socii navis et litora complent;  
provehimur portu terraeque urbesque recedunt.*

Poi, appena fiducia dà il mare, e i venti placato  
l'offrono, e con lievi crepiti l'Àustro sollecita al largo,                                 70  
traggono in acqua le navi i compagni e affollano il lido.  
Ci allontaniamo dal porto, e terre e città retrocedono.

A mio parere, il distico caproniano sul partir per nave costituisce una libera traduzione, o piuttosto un riadattamento, di questo momento dell'*Eneide*, particolarmente vicino al momento della distruzione di Troia, e precisamente di III 72 *provehimur portu, terraeque urbesque recedunt*(55).

Doveva essere una 'inquadratura' che aveva molto colpito Caproni, forse proprio in quanto cresciuto in città di mare, dove, fratello di un marinaio, aveva certo avuto occasione di fare su qualche imbarcazione la medesima esperienza. E a questo eventuale fotogramma della memoria s'erano sicuramente associate quelle conversazioni con il fratello e quelle considerazioni sulla psicologia dei marinai che avevano originato, per lo meno fin dal 1946, le riflessioni che si sono messe in evidenza lungo la storia della prosa del viaggio immaginario verso Las Palmas e la costa occidentale dell'Africa. Per quanto breve e sintetico, il cenno virgiliano andava a combinarsi con qualcosa che doveva avere un posto di rilievo non solo nei ricordi e nell'immaginazione, ma anche nella 'cultura' e nell'assetto interiore di Caproni. Questo spiegherebbe perché lui abbia poi tenuto così spesso presente la pur ancora embrionale elaborazione poetica che aveva dato all'immagine sul nostro appunto dattiloscritto, inserendola sia fra gli abbozzi da rielaborare, prima nel «Quaderno H» e in seguito fra i materiali che mettono capo a *Res amissa*, sia – se la presente ricostruzione coglie nel segno – nelle successive occasioni di ripresa della prosa (del 1946) sul viaggio immaginario alle Canarie (sulla "Fiera letteraria" nel 1959 e sulla "Tribuna del Popolo" nel 1961).

Così, mentre con il nostro appunto dattiloscritto lavorava (forse per la prima volta) sul personaggio e sulla storia di Enea e la sua situazione di superstite, solo, su un lido contiguo alla città in fiamme, Caproni, con le prime prove di penna in versi, si spostava da una notazione sul crollo della città a un ipotizzato momento di partenza e allontanamento dalla patria terra, trovando (o ricordando) un appoggio in Virgilio per ambedue i momenti.

Se il distico sul «partir per nave» ha, come sopra ipotizzato, una sua radice in *Aen.* III 72, nell'operare questo riadattamento Caproni sembra aver scisso in due il verso virgiliano, 'trasformando' *provehimur portu* in «a partir per nave» e *terraeque urbesque recedunt* in «tutta la terra se n'andasse via». Quanto a «Io non sapevo che», sembrerebbe una variazione del poeta, e psicologicamente interessante: Caproni si cala in Enea, quasi che, al momento di salpare dalla Troade con le navi, fosse la prima volta che si avventurava per mare e registrasse l'allontanarsi della terra dalla vista. Si deve infatti immaginare che nell'appunto Caproni pensi alla Troade, la cui

distruzione Enea ha appena ripercorso, e non alla Tracia, che costituisce effettivamente la tappa da cui parte Enea in *Aen.* III 73. Questo spiegherebbe ancora meglio come mai egli non recuperi quel cenno virgiliano alle «città» (plurale: *urbes*), ma si limiti genericamente a parlare di «terra»: l'unica città che l'Enea dell'appunto di Caproni potrebbe avere in vista è Troia, che è stata distrutta. E, nel contempo, quello svanire delle terre recupera il tessuto metaforico dell'esperienza del distacco da terra, in virtù del quale i marinai di un motopeschereccio dimenticano all'istante ciò che lasciano dietro, e invece un 'uomo di terra' (e di poesia), a bordo con loro, ravvisa una sorta di venir meno del proprio mondo, della «banchina» cui è saldamente ancorato. Tale rielaborazione il poeta poteva così sentirla come qualcosa di proprio e al contempo quasi come una citazione dall'*Eneide*. E magari, in questa seconda prospettiva, sentirla come suscettibile di quelle variazioni in direzione arcaizzante, che le dessero il sapore di una traduzione antica: «Io non sapeva»; «ch'i' non sapeva». Nel passaggio dalla prosa ai versi dei due distici finali, si registra infine, nell'appunto, un passaggio dalla terza alla prima persona, simile a quello che interviene nel passaggio dall'ultima strofa dei *Versi* all'*Epilogo* del *Passaggio d'Enea* – per quanto vada sottolineato «in questa discesa nell'Erebo [...] un senso di spaesamento che si trasmette anche all'uso dei pronomi»(56). Dopo aver brevemente fissato in prosa un'idea di massima, il poeta ha iniziato – purtroppo solo appena iniziato – a calarsi nell'eroe che ha individuato come potenziale protagonista di una suggestiva stesura in versi. E a interpretarlo secondo la propria personale sensibilità.

## 8. Conclusione

I principali elementi di congiunzione tra il poema di Virgilio e il frammento caproniano fin qui analizzati ritornano nel *Passaggio d'Enea*, se si esclude «l'ululo lungo delle donne». Sebbene il poemetto sia ricchissimo, in tutte le sue parti, di altri dati uditivi(57), questa assenza potrebbe forse spiegarsi con «i gridi/ spenti in un'acqua che appanna una quiete/ senza umano riscontro» (*Versi* III 7-9). Per il resto, oltre ai particolari già elencati al § 3, nel *Passaggio d'Enea* ricorrono sia il «rullo d'un tamburo/ ch'è uno schianto di mura» (*Versi* IV 6-7), sia il particolare dell'imminente partenza, con la «fuga su una rena/ che scotta ancora di sangue» (*Versi* IV 10-11), e la ricerca di «un pontile/ [...] che al lancinante occhio via mare/ possa offrire altro suolo» e di un «imbarco sperato/ da chiunque non vuol piegarsi» (*Versi* V 2-9).

Nel loro insieme, i vari dettagli sembrano suggerire che questo appunto dattiloscritto possa essere forse una prima riflessione su Enea, ancora vaga e non pienamente matura, che almeno parzialmente configura un primo, originario embrione del poemetto. «Che Caproni usasse stendere prima una sorta di versione in prosa delle poesie che intendeva scrivere è testimoniato dalle carte di lavoro di *Cronistoria*»(58) (raccolta maturata proprio nei primi anni quaranta). Anche in questo caso, quindi, potrebbe trattarsi «di un abbozzo in prosa steso in vista della versificazione e poi in gran parte abbandonato»(59). E la ragione dell'abbandono potrebbe risiedere proprio nel successivo, folgorante incontro di Caproni con la statua di Enea in piazza Bandiera, da cui siamo partiti, in quell'estate del 1948, carica di ricordi e di attese, subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, quando fra rovine fisiche, sociali e culturali, si cercava di ricominciare a vivere. Come conciliare altrimenti quel particolare, cruciale nel frammento, di «un'allegria che somigliava troppo da vicino all'ubriachezza»(60), non solo con il malinconico *pathos* della narrazione virgiliana, ma soprattutto con l'idea di un Enea doppio di Caproni stesso, ancora incapace di scorgere la città nuova da costituire, dopo che la sua è stata data alle fiamme? Di qui la probabile decisione di seguire piuttosto il filo di quell'apparizione, fino all'enucleazione poetica, passata attraverso la prosa di vari articoli, del poemetto del 1956(61) – salvandovi solo alcuni dei dettagli virgiliani presenti in quel lontano (primo?) appunto dattiloscritto. E, parallelamente, il recupero integrale, da quel minimo appunto, del solo distico, riaffiorato a partire dal 1959, in cui trovava espressione la sequenza di allontanamento che, universalmente, colpisce chi si trovi a lasciare la costa e a inoltrarsi in mare: un congedo dalla propria terra («tutta la terra se n'andasse via») eventualmente

accompagnato – come ben poteva avvenire a Giorgio Caproni non meno che a Enea – da struggimento e nostalgia.

Filomena Giannotti

**Note.**

(1) I testi in cui è narrato tale incontro sono ora raccolti e commentati in G. Caproni, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, Milano, Garzanti 2020. Un ringraziamento particolare devo a Silvana e Attilio Mauro Caproni, che mi hanno autorizzata a consultare e pubblicare alcuni documenti conservati nel Fondo Giorgio Caproni presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (ACGV) e nel Fondo Giorgio Caproni presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Ringrazio inoltre Franco Contorbia per i materiali che mi ha gentilmente messo a disposizione e per tutti i suoi preziosi suggerimenti. Per tutte le citazioni dall'*Eneide* il testo di riferimento è quello fissato in Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Traduzione e cura di A. Fo, Note di F. Giannotti, Torino, Einaudi 2012, da cui sono tratte anche le traduzioni.

(2) Intervista a cura di R. Minore, "Il Messaggero", 17 febbraio 1983, p. 3. Vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 137 e 215-216.

(3) "La Fiera letteraria", 3 luglio 1949, p. 2. Vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 75 e 160-163.

(4) G. Caproni, *Il passaggio d'Enea. Prime e nuove poesie raccolte*, Firenze, Vallecchi 1956.

(5) Vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 82 e 179-181.

(6) In G. Caproni, *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti 1959, pp. 76-87. Ma i primi abbozzi di *Litania* sembrano risalire al 1952 e la sua prima pubblicazione in rivista, in forma ridotta rispetto alla stesura finale, è del 1954: vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 204-205.

(7) D. Baroncini, *Caproni e Virgilio*, "Trasparenze", V, 1999, pp. 3-12: 6-7.

(8) A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra 2016, pp. 60-61. Ringrazio di cuore la studiosa per le sue indicazioni. In considerazione della complessità dei problemi sollevati da questo frammento, ho preferito non sacrificarne la trattazione nello spazio deputato alle note di G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 115 e 196-197, ma separare in questo studio la mia personale valutazione dei vari problemi che vi si connettono. Il «Meridiano» cui mi riferisco è naturalmente G. Caproni, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di L. Zuliani, Introduzione di P. V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia di A. Dei, Milano, Mondadori 1998.

(9) Ringrazio per l'aiuto, determinante ai fini del ritrovamento del prezioso reperto, l'archivista dr. Fabio Desideri. L'appunto in questione si trova al foglio 21 (numerazione del catalogatore Antonella Giordano, posta a matita nell'angolo a destra in alto), anche se in testa all'appunto dattiloscritto, a centro foglio, c'è in inchiostro blu un numero 24. Si tratta di un foglietto di formato all'incirca quadrato (cm. 17,4 x 18,9), con i bordi sinistro e alto zigrinati, mentre il bordo basso è stato probabilmente tagliato. Era stato piegato in due (per questo è particolarmente ingiallito e sciupato lungo la piegatura) e riposto in un libro. Il dattiloscritto è battuto a spazio 2, che diventa spazio 1 solo fra i due ultimi versi (forse per economia di spazio, se il foglietto posto sul rullo della macchina aveva queste dimensioni fin dall'inizio). A matita vi è stato scritto in calce – a mio avviso dallo stesso Caproni, in base a un confronto grafico con altri suoi manoscritti – una prima volta in basso a sinistra sotto i versi, partendo dal margine:

Trovato nel libro di Parronchi  
Per strade di bosco e di città  
8/ 6/ 76

E una seconda volta, dalla stessa mano, per obliquo in corrispondenza dell'angolo basso a destra:

Trovato nel libro di  
Parronchi Per strade di  
bosco e di città  
il 8/ 6/ 76

Il libro di Alessandro Parronchi a cui l'appunto fa riferimento è precisamente *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi 1954.

- (10) La «p» di «soperchiasse» è ribattuta a correzione sopra una «o» battuta per errore, evidentemente nella fretta del dattiloscivere.
- (11) La cancellatura a colpi di «x» non consente di capire bene cosa vi sia scritto sotto, sembrerebbe «albettat» – come se l'autore si fosse confuso fra «albero» e «abbattuto». L'errore potrebbe dipendere da un'intersezione fra velocità di pensiero e velocità della scrittura, ma potrebbe anche essere un indizio che Caproni stesse ricopiando un precedente appunto manoscritto.
- (12) La «a» è ribattuta su un carattere errato (non ben identificabile).
- (13) Corretto su «solenne» con la seconda elle cassata con una «x».
- (14) «Enea» è corretto su «Ebea» battendo la «n» su «b»; n e b sono vicine nella tastiera. Fra la fine del testo di prosa e il primo distico, e di nuovo fra il primo e il secondo distico, Caproni ha lasciato uno spazio bianco dell'altezza di un rigo.
- (15) E. M. Ghirlanda, *Giorgio Caproni e la retractatio d'Enea*, "Peloro", I, 1, 2016, pp. 105-128: p. 114, n. 25.
- (16) Su questo particolare vd. *infra*, §§ 6 e 7. Dal novero di queste occorrenze ho escluso ovviamente la rossa Casa Cantoniera dell'incipit della *Didascalia del Passaggio d'Enea*.
- (17) Secondo alcuni Creusa potrebbe fare una comparsa nel *Passaggio d'Enea* sotto le spoglie di Euridice. Per tutta la questione vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 170-176. Segnalo anche che nella lunga 'saga' dell'Enea scorto in piazza Bandiera, Caproni ne sottolinea più volte la profonda solitudine di fronte al destino, che si riverbera su quella del poeta stesso. A titolo di esempio basti un passo dal primo articolo, "L'Italia Socialista", 7 ottobre 1948, p. 3: «Enea è un uomo il cui destino m'ha sempre profondissimamente commosso. [...] un uomo posto nel centro d'un'azione (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine: quando non potendo più appoggiarsi a nessuno (nemmeno al padre, vale a dire nemmeno alla tradizione ch'ormai cadente grava fragilissima sulle sue spalle) egli deve operare, del tutto solo, non soltanto per sostenere se stesso ma anche per sostenere chi l'ha sostenuto fino a ieri (il padre; la tradizione) e chi al suo fianco lo segue: cioè anche per Anchise e per Ascanio, e col frutto (tutti lo sanno) che a questo ne seguì». Ma in quel caso si tratta di una solitudine psicologica ed esistenziale, non di una mancanza di compagni della propria sorte, come invece è nell'appunto dattiloscritto.
- (18) A. Dei, *L'orma della parola*, cit., p. 61.
- (19) Ora ristampato in G. Caproni, *Taccuino dello svagato*, a cura di A. Ferraro, Firenze, Passigli 2018, pp. 154-157. Si tratta di una rielaborazione di un precedente scritto del 1946 (si veda la n. successiva). Su "La Fiera letteraria" di quell'anno, al pezzo fecero seguito, sul numero 30 del 26 luglio (p. 4), un brano intitolato *Errata corrige*, nato da un errore di stampa di *Vacanze in alto mare* (si veda oltre); e poi, sul numero 31 del 2 agosto (p. 4), col titolo *Il sacco a pera*, la seconda puntata del viaggio immaginario da Livorno verso Las Palmas con successiva ricchissima pesca nel mare africano «davanti alla costa di Rio de Oro» (i due articoli sono stati ripubblicati da Ferraro alle pp. 158-166): cfr. nota seguente.
- (20) In G. Caproni, *Taccuino dello svagato*, cit., p. 262, Ferraro traccia una breve e puntuale sintesi della storia del 'brano' (cui si aggiunga, ovviamente, quanto detto a nota precedente e contesto): «I due testi, con i titoli *È sempre una avventura anche se regolata dai motori* e *Dilagano sul ponte asciutto orate impazzite e dentici indemoniati*, entrambi con occhiello *Grande pesca atlantica* e firmati G. e P. [Giorgio e Piero] Caproni, ne "La Tribuna del Popolo", LXIV, 221 e 222, 22 e 24 settembre 1946, p. 3. Solo il secondo, col titolo *Sul ponte asciutto quintali di pesce impazzito*, con occhiello *La grande "caccia" atlantica* e firmato A. P. [Attilio Picchi] in "Voce Adriatica", IV, 196, 20 luglio 1947, p. III; col titolo *Pescatori padroni del cielo e del mare*, firmato Gioka, in "Italia Socialista", 8 aprile 1948, p. 3. I due testi, con i titoli *Grande pesca in Atlantico* e *L'argento vivo invade il ponte* (occhiello *Grande pesca in Atlantico*), ne "La Giustizia", 24 e 26 ottobre 1961, p. 3 (ora insieme, col titolo *Grande pesca in Atlantico*, in *Aeroporto delle rondini*, cit. [= G. Caproni, *Aeroporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, Introduzione di D. Valli, Postfazione di R. Luperini, Lecce, Manni 2000], pp. 64-72, e in Giorgio Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008, pp. 313-320». Cfr. anche la lunga annotazione della Dei in Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 435-437, e M. Baldini, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, con una nota di A. M. Caproni, Pontedera, Bibliografia e Informazione 2012, ai numeri [470] e [471], [575] e [576], [599] e [600], con relativi rimandi.
- (21) Si tratta del «FASCICOLO 12°» (per il quale vd. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1054) e, più precisamente, di un sotto-fascicolo che «porta la rubrica: *Abbozzi e da rifare*» (G. Caproni, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano, Garzanti 1991, p. 28, nella cui edizione è siglato A<sub>4</sub>; cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1693). Non mi risulta, al momento, che il «FASCICOLO 12°» sia reperibile fra i materiali conservati nel Fondo Caproni dell'«Archivio Contemporaneo Sandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux o in quello della Biblioteca Nazionale di Firenze. Stando alla descrizione che di 12° 55 fornisce Zuliani (in G.

Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1753: riportata a testo poco sotto), se ne identifica agevolmente fotocopia sia in una busta sia in una cartellina di fotocopie conservate al gabinetto Vieusseux con Collocazione provvisoria: ACGV GC Nuove Accessioni 7.8.

(22) G. Caproni, *Res amissa*, cit., p. 117.

(23) G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 825.

(24) *Ibidem*, p. 1692.

(25) Si deve a Franco Contorbia l'intuizione che il v. 1 della breve poesia in questione, «Per certe strade della bianca Bari...» potrebbe essere connesso al titolo del libro di Alessandro Parronchi *Per strade di bosco e città* all'interno del quale l'appunto dattiloscritto in questione è stato ritrovato (vd. *supra*, n. 9).

(26) G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., pp. 1752-1753.

(27) Nella sua *Descrizione delle carte* contenuta in *ibidem*, pp. 1036-1054, Zuliani ragguaglia sul «Raccoglitore 9°», di 561 fogli, alle pp. 1052-1053. A p. 1563, poi, in apparato alla poesia *Le carte* della raccolta *Il muro della terra* (Milano, Garzanti 1975), segnala tra le fonti il f. 553 del Raccoglitore 9°, cui assegna la sigla Ds<sup>1</sup> (ora conservato al Gabinetto Vieusseux con collocazione II.1.9.4, inserti 75-77 al f. 146), spiegando: «Ds<sup>1</sup> è una stesura ds. in pulito rivista a penna e poi barrata. A margine alcuni appunti per *All'ombra di Freud, I e Per certe strade della bianca Bari* (RA)». Questo secondo appunto marginale a mano, disposto in alto a sinistra per obliquo, diviene poi nell'apparato di *Per certe strade della bianca Bari* la fonte siglata come Ms<sup>2</sup>.

(28) Per una illustrazione del «Quaderno H» rinvio alla *Descrizione delle carte* ad opera di Zuliani, in G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1045. Lo studioso ha siglato il foglio in questione con il numero 40: è la fonte manoscritta da lui contrassegnata, nell'apparato di *Per certe strade della bianca Bari* a p. 1752, con la sigla Ms<sup>1</sup>. Oggi, dopo l'acquisizione da parte di ACGV (con la collocazione GC.II.1. 6.), il catalogatore, Antonella Giordano, ha operato una nuova numerazione e il foglio che ci interessa è numerato 22<sup>r</sup>; cfr. la specificazione dell'inventario *online*: «Numerazione autogr. a pp. (da 0 a 43), Numerazione consecutiva a cc. a cura del catalogatore». Credo che Zuliani annoti «I restanti due versi compaiono in MS<sup>1</sup>, un'annotazione alla fine del quaderno H (scritta verso il '55)» sulla base dei più recenti fra i testi datati ivi compresi, ma ciò non esclude che nel nostro caso Caproni possa aver ripreso in quel quaderno 'di lavoro' uno spunto più antico.

(29) Sigla con cui Zuliani indica qui il foglio 55 del «FASCICOLO 12°». Cfr. sopra, n. 21 e (per i problemi di datazione) n. precedente.

(30) Il riferimento è naturalmente non alla forma che il testo presenta nella poesia di *Res amissa*, bensì a quella che figura nell'articolo apparso su «La Fiera letteraria» del 19 luglio 1959.

(31) G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1753.

(32) *Ibidem*, p. 1045.

(33) Ricordo che ora si tratta del foglio 22r (in testa al quale, sotto a 22, si legge in realtà il n. 41): cfr. sopra, nota 28.

(34) Con «RA» Zuliani indica *Res amissa*. Il punto interrogativo è stato qui collocato da Zuliani a probabile scopo di maggior chiarezza (sul Quaderno H non figura alcuna datazione e la nota di datazione cui Zuliani fa qui riferimento è quella di M<sup>3</sup>, «194...», già segnalata da Agamben in G. Caproni, *Res amissa*, cit., p. 220: cfr. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1753, riportato a testo più sopra).

(35) Il pezzo presenta più di una ragione d'interesse: si tratta di una copia carbone che consta di tre cartelle. Sull'attuale *verso* del f. 1 conserviamo la battitura diretta (e non la copia carbone) di una prima stesura dell'esordio: il titolo (VACANZA IN ALTO MARE, sormontato dall'indicazione della destinazione, in maiuscolo spaziato sottolineato: T A C C U I N O D E L L O S V A G A T O) e l'epigrafe vi figurano addirittura in rosso. Caproni, che rielaborava un precedente intervento del 1946 (vd. subito sotto), intendeva aggiungervi una nuova introduzione. Tuttavia, forse non pienamente soddisfatto di come essa stava prendendo forma, dopo poche righe s'interruppe e ricominciò tutto da capo: il foglio su cui aveva iniziato a battere venne capovolto e, girato, divenne l'attuale f. 1r della copia carbone. L'epigrafe di cui ci occupiamo vi figura senza alcuna variante. Su questa copia carbone Caproni riportò a penna verde, per proprio archivio, alcune correzioni che frattanto doveva aver apportato all'originale andato in tipografia e poi perduto. Ma la stesura dattiloscritta documentata da questa copia carbone presenta ancora qualche piccola variante rispetto al testo pubblicato su «La Fiera letteraria» il 19 luglio 1959. E infatti Caproni dovette certo aggiungere a mano altre correzioni, all'ultimo momento, sull'originale andato in stampa, perché la copia carbone documenta un originario *incipit* «Tregua coi versi. L'estate è alle porte [...], un po' diverso da quello definitivo e, soprattutto, privo della frase (dopo «versi») «Ci si mettono di mezzo anche i miei». Un'aggiunta destinata a provocare non pochi pasticci, e poi riportata a penna verde da Caproni sul ritaglio dalla «Fiera» conservato nel Fondo Caproni

dell'Archivio Contemporaneo Sandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux (segnatura ACGV GC.II.2.1. 29), a correggere uno spiacevole refuso che vi si era generato (cfr. sotto, n. 41 e contesto). Su questo stesso ritaglio Caproni non interviene con alcuna correzione relativamente all'epigrafe: ammesso che non abbia recepito una normalizzazione avvenuta in tipografia, o non si è accorto che «I'» era diventato «Io», oppure aveva corretto all'ultimo momento in tal senso.

(36) Vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 29-30.

(37) Cfr. *supra*, nn. 19 e 20 e contesto.

(38) G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 436.

(39) Nel testo di "La Fiera letteraria" si legge «la avventura» perché l'articolo è capitato a fine rigo e, secondo l'ortografia dell'epoca, era preferibile in questi casi non usare la forma apostrofata, bensì la forma piena; nel testo di "La Tribuna del Popolo" l'occorrenza, interna al rigo, è apostrofata (con apostrofo anche la variante «Ma l'emozione» nella versione di "La Giustizia"), e tale è la forma che si riscontra sulla ricordata copia carbone del dattiloscritto di questa corrispondenza, con interventi a mano, conservata presso il Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale di Firenze con segnatura 2.2.(2). In questo brano, Caproni interviene su di una originaria frase «la propria condizione in rotta», aggiungendo «d'uomo» a penna in verde nell'interlineo e, con la stessa penna, sottolineando «in rotta» per indicare l'intenzione che l'espressione sia posta in corsivo.

(40) Cfr. anche A. Dei, in Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 436 (che riferisce anche dell'errore di cui subito sotto nel testo).

(41) Come segnalavo sopra, «Ci si mettono di mezzo anche i miei» dovette essere aggiunto all'ultimo momento (probabilmente a mano, cosa che può aver favorito il successivo refuso): per tutto ciò, per la situazione del dattiloscritto conservato presso il Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale di Firenze con segnatura 2.2.(2), e per la correzione a mano sul ritaglio di "La Fiera letteraria" conservato all'Archivio Bonsanti del Vieusseux, vd. nota 35.

(42) Il brano inizia: «La villania verso *gli amici* entrata a gomitate nel mio precedente taccuino, non mi appartiene. È un'altra invenzione di quel genietto e prestidigitatore miracoloso ma a me decisamente contrario che in tipografia si diverte a farmi i tiri più birboni. Infatti le prime righe delle mie *Vacanze* più che mai *in alto mare* dicevano esattamente: "Tregua con i versi. Ci si mettono di mezzo anche i *miei*". Bravo genietto, ce ne vuole di abilità per trasformare *i miei* in *gli amici*. Sei un portento. Ma intanto mi hai guastato le vacanze (più che mai, ripeto, in alto mare), costringendomi a sbarcar subito, per chieder scusa, a mani giunte, *agli amici* che in queste ultime settimane mi hanno fatto il dono graditissimo (non li ho nemmeno ringraziati, sperando di poterne parlare qui, uno per uno) di un loro libro di poesie». Del pezzo, come della successiva ripresa del 'viaggio' col titolo *Il sacco a pera*, si conserva il dattiloscritto al Fondo Caproni della Biblioteca Nazionale di Firenze, con le collocazioni, rispettivamente, 2.2.(3) e 2.2.(4).

(43) Il testo stampato su "La Giustizia" presenta tutta la parentesi in corsivo (comprese le tonde e le virgolette) e la lezione «di uscir», determinata, una volta di più, dal fatto che la preposizione occorre a fine rigo e, secondo le ricordate regole ortografiche dell'epoca, ne viene perciò evitata la forma apostrofata. Seguo qui la versione data dal dattiloscritto di questo brano, conservato alla Biblioteca Nazionale, Fondo Caproni, collocazione 2.6.(3) – in testa al dattiloscritto si legge a matita la proposta di titolo *Nota di viaggio* –, in cui il corsivo è riservato (tramite sottolineatura) ai soli versi, con esclusione delle parentesi e dei doppi apici fra cui essi sono racchiusi, e in cui incontriamo la lezione «d'uscir», interna al rigo. In questo stesso dattiloscritto «emozione» è ribattuto, a titolo di correzione, sopra la parola «avventura» (che figurava nelle precedenti stesure). Nuovamente più avanti, a fine citazione, leggo con il dattiloscritto «ciò che conta non è più quel ch'egli» al posto del «che egli» di "La Giustizia", nuovamente determinato dal ricorrere di «che» a fine rigo.

(44) Su "La Giustizia" la proposizione principale è saltata, e manca di conseguenza anche nella trascrizione di G. Caproni, *L'aeroporto delle rondini*, cit., p. 65. Adele Dei in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, cit., p. 314, la reintegra nella forma «la distanza tra la poppa e la banchina diventa per ogni marinaio immensa,» sulla base di una «correzione inserita a mano da Caproni sul ritaglio conservato nel Fondo Caproni (II.2.1.29)» (p. 436); è la lezione che si trova nella precedente stesura apparsa su "La Fiera letteraria", mentre il relativo dattiloscritto conservato alla Nazionale di Firenze reca qui la minima variante «fra», cui ho preferito attenermi.

(45) A. Dei, *L'orma della parola*, cit., p. 61.

(46) Cfr. *supra*, n. 34.

(47) A. Dei, *L'orma della parola*, cit., p. 60; cfr. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., p. 196.

(48) G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 160-161.



- (49) G. Caproni, *Lettera da Genova*, “Aretusa”, I, 9, novembre 1945, pp. 57-62 (poi in un volumetto a cura di D. Astengo, Savona, Grafiche F.lli Spirito 1988, da cui si cita).
- (50) L'articolo si trova ora riprodotto in F. Contorbia, *Caproni '45: Genova, i libri, i giornali*, in *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di F. Contorbia, G. Ioli, L. Surdich, S. Verdino, Novara, Interlinea 2009, pp. 121-126. In questo articolo e nella *Lettera da Genova* Caproni sembra confondere Sap e Gap: Buranello era infatti comandante dei Gap genovesi, mentre le Sap prenderanno forma solo dopo la sua morte. Sulla questione vd. A. Aveto, «*In zona partigiana (senza fare l'eroe)*». *Giorgio Caproni nella Resistenza*, “Strumenti critici”, n.s., XXXII, 143, 2017, pp. 3-26 e S. Peli, *Storie di Gap. Terrorismo urbano e Resistenza*, Torino, Einaudi 2014.
- (51) L'elaborazione del *Passaggio* e delle sue parti risale agli anni 1954 e 1955, la pubblicazione al 1956: vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 163-164.
- (52) In realtà questi elementi ritornano sparsi diverse volte nel resto del II libro dell'*Eneide* (vd. *supra*, al contesto di n. 15). Fra questi per esempio: [...] *incensa Danai dominantur in urbe./ Arduus armatos mediis in moenibus adstans/ fundit equus victorque Sinon incendia miscet* (vv. 327-329); *urbs antiqua ruit multos dominata per annos* (v. 363); [...] *dant clara incendia lucem* (v. 569); *descendo ac ducente deo flammam inter et hostis/ expedit: dant tela locum flammaeque recedunt* (vv. 632-633); [...] *et iam per moenia clarior ignis/ auditur propiusque aestus incendia volvunt* (vv. 705-706); *ilicet ignis edax summa ad fastigia vento/ volvitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras* (vv. 758-759).
- (53) *Ululatus in iunctura* con *femineus* ricorre in *Aen.* IV 667 per la morte di Didone (*lamentis gemituque et femineo ululatu*) e IX 477 per il dolore della madre di Eurialo alla notizia della sua morte (*evolat infelix et femineo ululatu*).
- (54) Per i particolari eruditi del passo rinvio alle mie note in Publio Virgilio Marone, *Eneide*, cit., pp. 634-635.
- (55) Da uno spoglio di diverse vecchie traduzioni dell'*Eneide*, a partire da quella in endecasillabi sciolti di Annibal Caro (Virgilio, *L'Eneide*, nella traduzione di Annibal Caro [postuma, 1581], Introduzione, commento, esami sintetici dei singoli libri, letture critiche a cura di Giuseppe Raniolo, settima ristampa della nuova edizione, Firenze, Giunti e Bemporad Marzocco 1967), che Caproni giudicava “stupenda” (cfr. “Prospettive meridionali”, I, 2, febbraio 1955, pp. 15 e 16, e G. Caproni, *Il mio Enea*, cit. pp. 117 e 198-199), non sembra che il poeta si sia ispirato a qualche particolare versione italiana di *Aen.* III 72.
- (56) D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini 2002, p. 91. Più in generale, sull'uso dei pronomi personali nel *Passaggio d'Enea*, vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 168-169.
- (57) Vd. G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., pp. 163-184.
- (58) A. Dei, *L'orma della parola*, cit., p. 60, n. 9.
- (59) *Ibidem*, p. 60.
- (60) In aggiunta alla tesi di Dei, che ritiene questa allegria «vicina a quella che muoverà poi alcune poesie del *Franco cacciatore*» (*ibidem*, p. 60), azzardo qui l'ipotesi che possa avere a che fare con la passione di Caproni per Ungaretti e, per la precisione, con l'*Allegria* – che nella sua prima edizione, del 1919, recava il non meno paradossale titolo *Allegria di naufragi*: quale mai «naufrago» (e, parallelamente, quale Enea) può mai essere «allegro»? –, scoperta nello studio dell'avvocato Colli a Genova, dove aveva trovato impiego fra il 1930 e il 1932 e da dove aveva sottratto quello che per lui era un «vero sillabario» poetico (vd. G. Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. LI).
- (61) «Non avrei mai scritto *Il passaggio d'Enea*, per esempio, se non avessi incontrato, in piazza Bandiera, Enea in persona» (G. Caproni, *Genova*, in “Weekend”, VII, 42, ottobre 1979, pp. 20-33, con fotografie di P. Sclarandis; ora in G. Caproni, *Il mio Enea*, cit. p. 99). Cfr. anche la perentoria dichiarazione che accompagnava G. Caproni, *Il «Terzo libro» e altre cose*, Torino, Einaudi 1968, p. 6 (ora in G. Caproni, *Il mio Enea*, cit., p. 125): «A proposito del *Passaggio* aggiungerò, se può interessare, che l'idea del poemetto mi nacque guardando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in Piazza Bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città» (con mio commento alle pp. 207-208; cfr. anche, nella mia introduzione, p. 26, n. 37).

**IL BIPOLARISMO GEOGRAFICO DI OTTIERO OTTIERI SCISSO TRA AFRICA E MILANO: LOCUS AMOENUS E LOCUS HORRIDUS, TRA TOPOS CLASSICO E RINNOVATO RECUPERO CONTEMPORANEO**

*Ma un ragazzo prodigio  
è spesso prodigioso nel nulla  
e si emoziona per una betulla.(1)*

Trascorsi diciassette anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, *Memorie dell'incoscienza*, e di intensa attività letteraria – dal romanzo al saggio, alle sceneggiature cinematografiche – Ottieri scopre la potenza terapeutica del verso e dà vita al *Pensiero perverso* (1971), prima opera in versi, anche detti “righe corte”. L’innovazione stilistica è per lui una vera e propria svolta, una scoperta che lo soccorre e lo salva in un periodo di crisi che sembra avergli fatto perdere ogni certezza: il poeta non riesce più a disciplinare la sua vita e la stessa letteratura risulta essere «frantumata come la vita»(2). Da questo momento le “righe corte” rappresentano per Ottieri il correlativo oggettivo dei *fragmenta* della sua anima e della sua inquietudine e provocano in lui «un effetto liberatorio che scioglie gli impedimenti e consente a Ottieri di superare gli scogli su cui si era arenata la scrittura»(3).

La sua successiva produzione poetica – da *La corda corta* (1978) a *Vi amo* (1988), dalla *Storia del P.S.I. nel centenario della nascita* (1993) a *Il poema osceno* (1996) – ha toni autoreferenziali e conferma le ossessioni di Ottieri: dalla politica all’analisi della società contemporanea, alla vita personale e ai personali vizi e patologie. La dimensione descritta è quella della sofferenza e della malattia e la poesia ha l’importante ruolo di ricomporre la sua tormentata esperienza interiore dandole voce e ritmo. Ottieri «è stato un poeta [...] per necessità dello sviluppo interno della sua prosa», afferma Raboni. Egli «sente il bisogno di ritmare i suoi pensieri e la sua scrittura» procedendo in maniera assolutamente unica; così facendo egli «non scopre il racconto in versi, lui scopre i versi dentro il racconto»(4), versi nei quali vagheggia spesso la possibilità di evadere in un altrove dalle caratteristiche ben diverse dall’*hic et nunc* in cui vive.

Risuona, infatti, nelle pagine di Ottieri l’eco di un’Africa la cui presenza – e ricorrenza – pone di fronte al giustificato dubbio che essa non sia solo un altrove da lui indistintamente vagheggiato, ma che si carichi di molteplici e simbolici significati che rinviano simultaneamente al tradizionale *topos* del *locus amoenus* e a nuovi campi dell’immaginario. Nel definire i tratti tipici dei *loca amoena*, su cui la critica moderna ha a lungo posto l’attenzione(5), si riscontra un sostanziale accordo nel riconoscimento di fiumi, fonti, elementi primaverili, boschi o piante quali aspetti denotativi di una realtà piacevole e ospitale. L’impronta teocritea e poi virgiliana (ma prim’ancora platonica)(6), oltre a fissare i tratti tipici dell’Arcadia, chiarisce quali siano state le motivazioni – storiche e politiche – per cui essa sia nata: anzitutto la nascita ellenistica di caotiche megalopoli, affollate e malavitose (cfr. *Le Siracusane*, Idillio XV), da cui il mito della serenità campestre descritto da Teocrito; *in secundis* la battaglia di Filippi (nel 42 a.C.) e la successiva distribuzione delle terre ai veterani, da cui l’esilio di Virgilio e la ricerca necessaria di un *refugium* bucolico e accogliente.

L’*amoenitas loci* si lega in questo modo a canoni sicuri che non permettono equivoci sulla sua identità di genere(7) e il sintagma *locus amoenus* diviene col tempo tecnico a designare un luogo ideale. E se con il luogo ameno si è soliti rappresentare nella letteratura classica una vita improntata all’armonia relazionale e al rispetto dei *foedera naturae*(8), l’inosservanza di quegli stessi ‘patti di natura’ (quale si attua politicamente e socialmente nel secondo ‘900) determina nella storia contemporanea uno scompenso sociale con gravi ripercussioni sulla stabilità generale, sociale, politica ed emotiva, che Ottieri denuncia nelle sue opere e che si riflette sui paesaggi tetri e cupi che lo circondano. La contrapposizione degli elementi, che per natura dovrebbero essere tra loro solidali, altera quegli equilibri necessari alla concordia e determina un sommovimento cittadino causa di *nósema* (o malattia)(9), «smarrendo quella compattezza, quell’identità con se stessa, che

dovrebbe costituire la sua forza»(10). Le rinnovate condizioni politiche, del periodo postbellico e dell'industrializzazione, e la trasformazione cittadina – o *metabolé*, per dirla in termini platonici – agiscono sulla letteratura italiana del secondo Novecento, in cui «la restaurazione di alcuni tratti canonici del luogo ameno si accompagna [...] al distanziamento del paesaggio in una dimensione mentale o culturale»(11), che varia e si rinnova in seguito alle mutate condizioni politiche e sociali:

Il *topos* non è sempre storico, ma consiste in una rappresentazione della storia per via allegorica. Nella letteratura moderna e in quella contemporanea, il *topos* del luogo ameno torna spesso in chiave allusiva, esibendo in tutto o in parte gli elementi che lo hanno codificato e caratterizzato nell'arco di una millenaria tradizione. Proprio in quanto topico, in varie declinazioni e attuazioni, il *locus amoenus* [...] diventa un reagente che attiva la rappresentazione dell'emergenza storica; e, insomma, la costante (anche in senso antropologico e psicologico, come propongono studi recenti) che fa risaltare le varianti epocali.(12)

Il *topos* classico del luogo ameno è sì recuperato nella letteratura contemporanea, ma inserito in un contesto nuovo, nel turbinio degli eventi storici e politici, nonché sociali e psicologici del secondo Novecento. E quella che in apparenza sembra essere mera poesia di evasione va piuttosto calata in una realtà contemporanea colma di amarezze e di contraddizioni, di cui la stessa poesia ne rappresenta una polemica denuncia. Ecco che anche in Ottieri l'allusione all'Africa(13) si carica di forti suggestioni e, pur essendo essa priva di elementi descrittivi che ricalchino pedantescoemente i tratti classici del *locus amoenus*, l'Africa rappresenta un altrove più che mai ospitale opposto al *locus praesens* divenuto *horridus* e *inamoenus*(14).

### Il *discidium* tra Mediterraneo e cemento urbano

*Ci credemmo  
noi adolescenti con le menti  
ottenebrate dall'orbace.*(15)

Nato nel '24 da padre fascista e cresciuto nel mito del 'padre' politico, ossia il Duce, Ottieri resta profondamente deluso nel constatare che quella forza 'rivoluzionaria', il fascismo, in cui un'intera generazione aveva riposto speranze gloriose, è collassata autodistruggendosi e distruggendo quella stessa generazione di quanti hanno dovuto accettare il fallimento del regime politico(16). Caduta dunque la speranza di uno Stato Etico(17) fondato sull'Eroismo, l'Invincibilità militare e la Patria(18); verificatasi la perdita dell'incoscienza giovanile e «l'ingresso nella vita»; venuta poi meno l'adesione al socialismo per i suoi mutati principi politici(19), tutte queste ragioni provocano in Ottieri (e *lato sensu* nella sua generazione) una ferita psicologica tramutatasi nel tempo in centrifuga pulsione di depressione. Da qui l'inquietudine, la nevrosi degli anni successivi, il trasferimento da Roma a Milano, l'attenzione per l'industria (inizialmente socialista) e per la letteratura industriale, di cui ben presto Ottieri diviene pioniere con *Tempi Stretti* e *Donnarumma all'assalto*. La delusione storico-politica produce un vero e proprio arresto nella crescita di Ottieri e un'incapacità di calarsi nella vita stessa, che alimenta la sua naturale propensione alla malattia, aggravandosi al punto che egli non è più in grado di rimediare a quel 'pus'(20) che sempre ritorna e che i successivi eventi storici non aiutano a medicare. Perciò la profonda depressione, l'arrendevolezza all'alcol, la frustrazione per l'attuale instabilità politica italiana e l'incapacità di conciliare le forze razionali ed emozionali, condannano Ottieri alla perpetua agitazione di chi si è confrontato idealmente e storicamente col fascismo.

Proprio la rinuncia a penetrare le contraddizioni del mondo, di cui si sente vittima, indirizzano Ottieri a vagheggiare di tanto in tanto un altrove(21) che abbia i tratti opposti a quelli del mondo attuale che lo circonda, e che si riveli, seppur idealmente, edenico: l'Africa(22).

Questo particolare 'effetto d'Africa' dipende dalle caratteristiche proprie di questa terra lontana ed esotica, dal fatto che l'Africa conservi in sé un carattere primitivo e selvaggio, un istinto

primordiale(23) ormai scomparso nelle altre parti del mondo occidentale, contaminate dal *morbus* dell'industrializzazione e dalla conseguente alienazione. L'Africa, dice Moravia, possiede un'anima «strana, inarticolata, monotona e tuttavia misteriosamente nobile ed eloquente»(24). E se Moravia ha buone ragioni per subire l'effetto d'Africa, dati i suoi viaggi e la passione che dapprincipio questa terra ha instillato in lui(25), Ottieri, al contrario, non ha compiuto alcun viaggio, ma assorbe dalla storia e dalla letteratura coeva l'immagine e la percezione di un'Africa selvaggia e primordiale, di cui si serve e che introduce all'interno delle opere in versi e in prosa diffusamente, anche se solo nominandola e con vaghe allusioni.

È ne *La corda corta*, romanzo in versi pubblicato nel '78 per Bompiani, che Ottieri immagina Pietro, un ragazzo (uno dei suoi *alter ego*) talentuoso e ricco di possibilità che si estromette dalla vita e si rifugia in una clinica dove ogni pomeriggio comincia "ad essere un altro" (ivi, p. 52):

Iniziasti da Achille.

Achille non è un viaggiatore  
ma un traslocatore. Affitta  
ville vuote in Africa o in Brianza,  
con la lunga splendida moglie  
e due piccoli fragili figli, poi carica con muscolosa forza  
i mobili e le macchine  
per l'audiovisivo, il cinema o la TV.

[...]

Tu eri a Bicetre ed egli era  
con tutti a Cotonou sull'africano  
mare oceano a filmare la magia,  
la tropicale follia, la transe,  
i revenants e i chiamatori del tempo,  
forse una diversa coscienza,  
e un inconscio negro com'è?  
Lì non c'era medico ma lo stregone  
per te che sei stregato dal tuo appartamento  
di Milano o dalla autostrada  
o superstrada asse attrezzato,  
per Como e le betulle.

Per prima cosa avresti potuto vedere  
se davvero il medesimo sintomo  
sopravviva in meridiano diverso,  
se l'anima si cambia al ritmo  
della percussione su cento e cento tamburi,  
e quale pazzia traversi l'aere equatoriale.

[...]

E tornavate,  
ritornavate, Africa e Achille,  
nell'incessante ideazione.(26)

Gli eroi di Ottieri mutano e all'Achille classico si sostituisce un eroe (o sarebbe meglio dire anti-eroe) tutto moderno: il traslocatore che affitta ville, che non viaggia per conoscenza (come Ulisse), ma per economizzare e ottimizzare i guadagni alla volta del personale benessere.

L'opposizione Africa-Milano, come tra due poli opposti, corrisponde a due diversi modi di vivere e a due registri etici che vedono da una parte un mondo primitivo, magico e folle, naturalista e non positivista, lontano dal progresso nei termini scientifici («lì non c'era medico ma lo stregone»), incapace di distinguere tra coscienza ed incoscienza e che vive nella sola dimensione della conquistata coscienza; dall'altra un mondo razionale, monotono e sempre uguale, che solo dopo il trauma fascista è approdato all'acquisizione della sua vera coscienza. Perché sia chiaro il concetto

di *coscienza*, nonché l'importanza che ha per Ottieri, occorre rifarsi alle pagine finali di *Memorie dell'incoscienza*, romanzo d'esordio edito per Einaudi nel '54, in cui Ottieri scrive:

Tengo molto al titolo di questo libro perché ho attribuito al termine *incoscienza*(27) un significato particolare e pregnante. L'incoscienza [...] sta a indicare non tanto la spericolatezza, quanto una assoluta immaturità psicologica, un male senza colpa, eppure capace delle conseguenze più disastrose. Tacciare qualcuno o un intero gruppo di uomini di incoscienza non è propriamente maledirlo, ma respingerlo entro confini assai stretti, relegarlo e togliergli quella ingenua potenza che crede, esibizionisticamente, di avere. [...] La coscienza è una faticosa conquista che gli individui e le classi sociali si guadagnano lentamente (o non si guadagnano affatto), storicamente: fin che sono al di qua della coscienza, il loro infantilismo è tale da suscitare lo stupore, l'amore e l'insofferenza che suscitano i bambini. (28)

Basta questo a far capire quanto il concetto di *coscienza*, scaturita dolorosamente dal trauma e dal tradimento politico, sia importante per Ottieri e quanto sia importante riconoscere nell'altro, in un'Africa da sempre unita, socialista e comunitaria, una coscienza intatta, pura ed incorrotta, primitiva e originale, pur tuttavia consapevole, da nasce cui la domanda: «un inconscio negro com'è?»

Vige in Africa quel socialismo 'primitivo' in cui Ottieri ha dapprincipio creduto; in Africa la gente non vive mai sola, cerca sempre compagnia, giacché solo nel gruppo è possibile identificarsi e superare le condizioni ambientali più difficili. Il termine 'comunità', che identifica l'Africa, infatti, abbraccia sia la condivisione collettiva di valori che l'identificazione di tutti con gli obiettivi del gruppo(29). Quel sentimento di resistenza rivoluzionaria in cui Ottieri aveva riposto speranze sia negli anni del fascismo che in quelli immediatamente successivi, aderendo al socialismo, si riflette nel mito d'Africa che si carica di significati sostanzialmente politici. La libertà sociale ottenibile mediante la cooperazione e l'intersezione degli individui tra di loro all'interno di una comunità solidale, in cui gli uni partecipano alle attività dell'altro, fa sì che tutti si aiutino per conseguire i propri bisogni rinunciando a ogni forma di sfruttamento o di strumentalizzazione(30).

La *Little Italy* venutasi a costituire in Africa alla fine degli anni '30 del Novecento conta, infatti, la partecipazione di moltissimi coloni, che – scrive Malaparte – andavano in Africa non «per i loro interessi, per la loro vita e per il loro avvenire, ma per gli interessi, per la vita e per l'avvenire di tutti»(31). Ottieri riscopre, o quanto meno immagina di intravedere nell'Africa – e soprattutto nell'Etiopia aggredita dall'Italia e divenuta simbolo della resistenza all'imperialismo bianco europeo(32) – quegli stessi ideali giovanili.

L'Africa è per Pietro ne *La corda corta* un'ideazione nella quale rifugiarsi e con la quale combattere la tediosa clinica (e la tediosa vita): come «Moravia», scrive Ottieri, «passeggiava e leggeva,/ la sera forse si annoiava/ se non navigava nel suo amato/ d'Africa deserto»(33), così Pietro immagina l'Africa come *locus* nel quale riscoprire le sue antiche radici:

Anche tu, Pietro, vieni di campagna  
dal fertilissimo tufo come una pietra,  
vieni dal civilissimo tufo dell'Etruria e Maremma  
da cui fuggono i mezzadri, le massaie  
e i capoccia. Il tuo eroico padre padrone  
che curava ogni solco, ogni vite,  
ogni inclinazione di rivolo d'acqua grama  
studiando come un cartografo  
l'andamento della rara pioggia  
sulle rinascimentali colline aride  
dei grandi pittori del quattro-  
e del cinque-cento e gli scarni  
frutti delle boscaglie di cinghiali,  
vendeva ora  
i poderi e castella vuoti a quelli che volevano

farsi una villa gridando: “In campagna!”;  
 finanziari, artisti, dive  
 e sopramarginati di Milano e di Roma  
 presi da amore furioso per le maremme,  
 da terrore delle città.(34)

Le origini contadine di Pietro (che coincidono con quelle di Ottieri) testimoniano un passato glorioso e affondano le proprie radici in un’antica generazione, quella del padre e dei padri, la cui attività è definita “eroica” perché volta a curare «ogni solco, ogni vite,/ ogni inclinazione di rivolo d’acqua» mediante lo studio dell’andamento della pioggia sulle colline “rinascimentali”. Ma la fuga dal vecchio mondo e la ricerca del nuovo, tipica delle nuove generazioni, suscitano ben presto terrore ed innescano un movimento migratorio rovesciato, che spinge quelle stesse generazioni di nuovo alle campagne: finanziari, artisti e dive, simboli rispettivamente della città mondana e di quella legale, che grida alla campagna, cercano lì riparo.

All’Africa solo vagheggiata e altrove descritta con pochi e generici aggettivi (in *Contessa Ottieri* la qualifica come “fresca” e “nascente”(35), ma non spende altrove altre determinazioni), si oppone dunque la città industriale. Sono questi due miti a confronto, quello africano e della Milano protagonista del boom economico, descritta nei suoi aspetti più inquietanti e cupi, che accrescono la nevrosi del poeta e divengono per lui forma poetica. Non solo, vittima dell’inquietudine il poeta gira spesso per le cliniche, presso le quali torna periodicamente a curare la nevrosi e la depressione altalenante, ma la clinica, pur essendo lontana dalla città, ne rappresenta propriamente un’estensione e assume fin da subito i tratti negativi del *locus horridus* e infernale.

In clinica di rado il giardino acquista i tratti tipici di un luogo ameno, di rado splende il sole, ma i tratti sono quelli tetri e artificiali della prigionia; è questo il luogo in cui Ottieri riflette sul suo male, in cui il tempo scorre sempre uguale e in cui la scrittura autobiografica offre la possibilità (tuttavia fallimentare) di ridare un senso e un ordine all’esistenza. Ma il luogo che Ottieri occupa e che soprattutto diviene simbolo del tedio e della nevrosi di un’intera generazione (ma sarebbe più corretto dire di intere generazioni) è appunto la grigia città di Milano che appare ai suoi occhi «un mucchio di cemento e d’asfalto,/ di pietra grigia/ sporcata dai fumi/ sotto un cielo basso come un tetto/ grigio» (O. Ottieri, *Vi amo*, p. 51), in cui vive da «poeta metropolitano» senza veder mai le nuvole, «non so raccontarle», dice, «non ho/ per esse aggettivi» (Id., *Il poema osceno*, p. 431), «una Milano nera dentro una malinconia nera», «Milano, dura, grigia, fatta solamente di strade» [...] nella quale Ottieri si perde «nella selva delle sovrastrutture» (Id., *La linea gotica*, p. 23 e p. 26), mentre l’aria è sempre più greve e bruciata (ivi, p. 28)(36).

È proprio l’attrazione e repulsione per l’industria che fa rinascere in Ottieri un sentimento umano e recondito rimasto a lungo sopito: il bisogno di riconoscersi in un passato e di ripristinare la sagoma di un’identità scalzata dall’anonimato dell’industria e della meccanizzazione alienata.

Ne *La linea gotica*, alla fine degli anni ’40, Ottieri scrive:

Per capodanno sono tornato dall’industria alla nostra campagna, con mio padre, con lo sguardo nuovo. Le cose pratiche del nostro paese e della terra hanno ripreso senso. Sulla spinta del senso vivo delle strutture negli stabilimenti industriali, ho riscoperto le struttura della terra. Le osservazioni della società, colta nelle sue origini strutturali, sono sempre più facili, univoche, determinanti. Come è lontana gran parte della nostra vita dalle sue origini primarie. [...] Gusto profondo di essere vicino alle fonti, di cogliere finalmente i processi, conosciuti teoricamente, nella loro nascita naturale e umana.(37)

Il trasferimento da una realtà all’altra, dalla campagna alla città, fa sì che le radici profonde del proprio passato siano strappate e che si inseriscano in un nuovo e meno profondo terreno(38), che provoca in Ottieri un esilio intellettuale e una condanna al lavoro fatto unicamente per vivere. «Estraneo», scrive Ottieri, «con radici strappate da un’altra terra, finito in mezzo a queste radici della nuova città con un trapianto tutto ideologico, violento, voluto, feroce»(39). A seguito del

cambiamento «le giornate si consumano dentro se stesse come un guadagno che entra e esce, senza capitale» e forte è l'esigenza di un altrove in cui ripararsi. «Vorrei andare a vivere in Africa»(40), scrive Ottieri agli inizi degli anni '50, dando voce alla volontà di calarsi nella natura e di evadere di fronte all'opposizione tra civiltà e non civiltà, che lacera la società e ne compromette la psiche causandone uno sdoppiamento della personalità. Perciò di tanto in tanto ritorna alla giovanile Chiusi, sua terra d'origine, che gli appare puntualmente come un'epifania dinanzi alla quale, «con lo sguardo nuovo», non può che stupirsi per la gente che «non lavora con macchine, carta, telefoni, ma con pulcini, tacchini, anitre, concime»(41) e la cui «macchina utensile è un bove»(42).

Anche l'esperienza lavorativa fatta a Pozzuoli, a metà degli anni '50, presso la fabbrica Olivetti, mette Ottieri di fronte al *discidium* tra fabbrica e paesaggio mediterraneo, tra inferno e paradiso, in cui la fabbrica sembra sia ospitata in un *hortus conclusus* i cui confini sono il tramonto puteolano e le strade che lo recintano(43). Ottieri sente qui il bisogno di uscire dalla fabbrica e di sentirsi «una goccia nel mare», di contrapporre al lavoro nello stabilimento le coste e la campagne, dove «muoiono aziendalismo e colonialismo» e dove la vita collettiva è dinamica e attiva, mentre la fabbrica non offre che un miraggio di civiltà(44).

«Nella vita di oggi», si domanda Ottieri, «c'è un tipo di uomo vicino al primitivo?»(45). L'operaio e il contadino aspirano alla civiltà complessa, risponde, mentre proprio il borghese tende – a volte – al primitivo e alla ricerca dell'essenziale, dopo aver vissuto nell'abbondanza delle cose secondarie. L'interruzione del ciclo agrario e la gratuita violenza alla natura, stingono il ricordo della terra-madre e del legame agli elementi naturali. Il poeta sente sempre più lontano quell'Appennino della sua *vera*(46) memoria e l'Africa diviene il sostituto di un mondo ideale ormai perduto. L'assenza di parole o aggettivi per qualificare l'Africa, non significa che Ottieri rinunci alla sua *descriptio loci*, è infatti necessario per il poeta descrivere ciò che lo circonda, recintarsi nel realismo dei suoi anni e della sua stessa produzione letteraria, lì dove la letteratura coincide con la vita(47), ma lascia all'immaginazione i tratti di un vago mondo irreali in cui riporre le future speranze e immaginare una simbolica rinascita, sua e della coeva generazione. Non interessa a Ottieri declinare gli aspetti ameni del paesaggio africano, basta a lui il fatto che l'Africa acquisti i tratti di un *locus* opposto al *locus horridus* in cui egli stesso è quotidianamente prigioniero perché il lettore identifichi immediatamente e naturalmente l'Africa con il *locus amoenus*. La città diviene *eschatià* (o 'luogo ai confini del mondo') mentre l'Africa diviene il nuovo centro propulsore di una civiltà stimabile. Mediante il ribaltamento dei ruoli classici, all'*eschatià* privo di regole ed esterno alla *polis*, che in Ottieri coincide paradossalmente con la città di Milano, simbolo dell'Occidente, si oppone l'idea di una nuova civiltà, pura, incorrotta, regolata da leggi e fondata sulla democrazia, che Ottieri identifica con l'Africa.

Tra tanti luoghi possibili, il riferimento all'Africa si giustifica se si considera che 'il sogno africano' comincia a formalizzarsi in Italia alla fine degli anni '50, quando in un clima postbellico e postgramsciano particolare attenzione è rivolta al mondo contadino nell'ambito di un dibattito generico intorno al Mezzogiorno agricolo e/o al Sud, teoricamente identificato come realtà opposta a quella nordica dell'industrializzazione e del mondo borghese.

Se in un primo momento Ottieri si avvicina alla fabbrica, migrando da Roma a Milano, spinto dalla curiosità di quel «luogo mitico e sconosciuto dove si scatenavano, come altrettante forze oscure e irrazionali, la velocità e l'instabilità, il cambiamento e l'incertezza»(48), ben presto capisce che la rivoluzione scientifico-tecnologica ha comportato una profonda trasformazione economica e sociale e rovesciato gli antichi valori umanistici e contadini(49).

La soffocante opposizione tra l'uomo contemporaneo, schiavo dei padroni e alienato dal lavoro, e quello 'primitivo', che vive secondo ritmi naturali e che, alla maniera esiodea, fonda la sua vita sul ciclo stagionale e sul quotidiano lavoro, fa sì che Ottieri nutra un viscerale disgusto per i coevi meccanismi economici (e delle relazioni umane) e riscopra la salubrità di un tempo in cui il lavoro produceva ciò che era necessario, quello che egli stesso definisce «il miglior materialismo»(50).

Di fronte ad un presente del tutto antieroico tocca allora solo rifugiarsi in un passato in cui sia possibile ritrovare le proprie radici, un passato convalidato dalla storia, dalla tradizione e dalla

predestinazione, diverso dall'industria, della quale nella Storia non c'è traccia pur guidando essa stessa (e questo il suo più grande paradosso) il mondo contemporaneo(51):

Venivano dalla terra,  
 affluivano a me dalla terra,  
 donde vengo io,  
 affluiscono a me dalla terra,  
 di cui li obbligo a parlare,  
 anche se tendono a dimenticare.  
 Ma la loro parte migliore  
 È ancora quella della terra.  
 Non li posso obbligare a ritornarci.  
 Dovrei per il primo  
 ritornarci io,  
 visto che alle volte sono un alfiere.(52)

L'epifora del termine 'terra', che sigilla il pronome personale di prima persona 'io' («affluivano a me dalla terra,/ donde vengo io,/ affluiscono a me dalla terra») e la rima 'parlare/dimenticare' confermano il senso di 'appartenenza' del soggetto alla 'terra', scisso tra la memoria storica e l'astoricità della fabbrica, un soggetto ibrido nato dall'unione del vecchio e del nuovo, legato a un mondo arcaico ed autorevole, *signum* di memoria nel quale vorrebbe tornare, sebbene la metamorfosi in lui avvenuta non gli permetta di rinunciare all'esperienza cittadina e di riacquistare la precedente forma.

Privato così della sua identità, Ottieri volge lo sguardo a un'Africa che ricorda l'antica età dell'oro.

## Il 'concetto d'Africa' come *refugium*

*Sognasti pure  
 che partivi solo  
 per un periplo dell'Africa in cerca d'Achille.(53)*

La diffusione del 'mito d'Africa' si ha quando l'impossibilità di proiettare sull'Africa le consuete categorie storiche ne favorisce l'immagine di un paese che mira a mostrarsi nella sua più genuina autenticità, incoraggiando a un vero e proprio 'tuffo nella preistoria'(54). Così l'Italia, semplice e rurale, invia gruppi di coloni in Africa, rendendola familiare e lasciando che essa sia percepita come terra amica. Ovunque i coloni vadano l'intento non è quello di creare un mondo nuovo, ma di «ricostruire un lembo d'Italia»(55), con i suoi campi e villaggi. Si celebra in questo modo una *Little Italy* provinciale, vicina alla cultura, al mondo greco e latino, dal retroterra europeo e proiettata verso la modernità(56).

In questo contesto Ottieri percepisce in parte il cosiddetto 'mal d'Africa' moraviano, che altro non è che la 'nostalgia' per un mondo «nel quale la storia non si vede affatto»(57), e sul passaggio da un ideale mondo arcaico e contadino ad uno industriale e borghese, 'neocapitalistico' e corrotto, Ottieri concorda con Pasolini che a fine anni '50 afferma quanto esso sia assolutamente netto e senza appello(58). Pasolini scrive che «il concetto di 'Africa' è il concetto di una condizione sottoproletaria estremamente complessa ancora inutilizzata come forza rivoluzionaria reale», forza che egli identifica con la periferia di Roma, il Meridione, parte della Spagna, la Grecia, gli Stati mediterranei, il Medio Oriente(59), estendendone i confini geografici. Operazione non diversa è quella attuata da Ottieri, che dilata i confini dell'Italia e investe l'Africa, in parte perché legata storicamente all'Italia, in parte perché vicina a quegli ideali contadini e a quella forza rivoluzionaria che spera si possano rinnovare. Accade perciò che per Ottieri il vero e attuale baricentro storico-



politico non è più rappresentato dalla Roma Capitale, né dalla città di Milano, ma si sposta nella periferia di Italia: nella dirimpettaia Africa.

In questo modo il 'concetto d'Africa' supera le limitazioni geografiche e diviene *topos* di una condizione sociale, politica, economica ed esistenziale.

La ricerca dell'africanità diviene dunque dominante, e alla restrizione dei confini provocata dall'estensione delle fabbriche, che si sono imposte da nord a sud, si oppone l'estensione di confini extranazionali che investono non solo l'Africa ma anche l'America latina, Santo Domingo o Tahiti(60), che sempre rinviano alla semplicità di popoli contadini primitivi, politicamente e storicamente coscienti e uniti. La natura dell'Africa sembra restare in parte illesa dalle continue trasformazioni umane scandite nel tempo e si blinda nella sua astoricità(61). In Italia, invece, la constatazione che il processo di industrializzazione non va di pari passo con un miglioramento delle condizioni di vita, ma è volto a un processo di disumanizzazione della popolazione e di involuzione culturale e civile provocano in Ottieri profonda delusione(62).

È in *Contessa* che l'autore chiarisce le motivazioni di quel vagheggiamento africano, quando, per bocca di Elena Miuti, la protagonista sua *alter ego*, egli dice: «Quanto all'Africa, ci vorrei andare perché io sono una tipica vittima della società occidentale», salvo poi chiarire quale sia l'obbligo di una 'vittima della società occidentale': «trasferirsi in altre civiltà»(63) per sfuggire al trauma storico-politico e risanare così quel 'pus' insanabile («O il trauma, o l'Africa»(64), dirà Elena).

L'africano, scrive Moravia, è «più spensierato, più infantile, più portato al ballo, al canto, alla pantomima ossia a forme d'arte che non esigono maturità intellettuale»(65), e questa stessa genuinità rende l'Africa unica e affascinante, «misteriosamente nobile ed eloquente»(66), il *refugium* in fondo cercato dall'uomo vittima dell'Occidente.

Le sue foreste e le acacie, gli arbusti spinosi e i cieli limpidi, nonché gli uomini selvaggi che la popolano, preservano all'Africa un'autentica genuinità lasciandone percepire la dignità, destinata a sopravvivere al vizio e al costume(67). La coesistenza di antico e moderno, del progresso tecnologico e del mondo preistorico, non comporta la trasformazione del *modus vivendi* d'Africa e la sua conversione in uno stile di vita occidentale. Quello africano resta un *locus amoenus* abitato da pastori che «reggono in bilico sulla spalla una lunga lancia di bambù»(68). «Dietro la limpida fronte di questa inesplorata natura» annota Malaparte «si cela una complessa vita interiore, una coscienza morale»(69), quella stessa coscienza su cui si fondano i rapporti d'ordine tra gli uomini, e tra questi e la natura. Quell'antico mondo permane all'interno di un mondo radicalmente trasformato in cui la tensione tra nuove e antiche forme perdura. Solo quando il mondo classico sarà finito perché i contadini e gli artigiani non ci saranno più, «allora la nostra storia sarà finita»(70). Perciò l'Africa diviene agli occhi di Ottieri e dell'immaginario comune terra rigeneratrice e mitica, opposta allo svilente mondo moderno, e per questo salvifica. E in quanto *locus amoenus* essa possiede una forza attrattiva legata a un'idea di accoglienza e riparo, che crea tra Ottieri e l'Africa un rapporto fluido in cui il poeta desidera scivolare ogniqualvolta necessiti di evasione(71) (o anche solo di sognarla), pur senza raggiungerla:

Vi amo, o voi per me irraggiungibili  
tropicali, spiagge lunate,  
dove si vive sotto una palma,  
vi amo dall'erta  
di questa Milano irto gelido cantiere  
dove la linea tre avanza.  
[...]  
Presso di voi, Tropicci, non opero  
e non mi annoio,  
il pesce mi salta in bocca  
dall'onda larga e lunga,  
le ragazze mi vengono a trovare  
sotto la palma o nella capanna,

[...] volano  
i grandi uccelli, la foresta  
è alle spalle. Qui nevicava. (72)

Alessandra Di Meglio

**Note.**

- (1) O. OTTIERI, *La corda corta*, Milano, Bompiani, 1978, p. 63.
- (2) O. OTTIERI, *Opere scelte*, p. XCVI-XCVII.
- (3) C. BENEDETTI, *L'ansia, la grazia, l'aforisma (note su Il pensiero perverso di Ottiero Ottieri)*, in «Autografo», 49, 2013, pp. 11-24, in partic. p. 13.
- (4) Tutte le citazioni di Raboni sono tratte dalla relazione sul Convegno tenuto in memoria di Ottiero Ottieri, *Ottiero Ottieri. Le irrealità quotidiane, Atti del convegno (Roma, Casa delle Letterature, 2.3 marzo 2003)*, a cura di M. I. Gaeta, E. Minnai, M. P. Ottieri, Parma, Guanda, 2004, p. 8. Per la consultazione del file PDF, <http://www.ottieroottieri.it/convegno.pdf>.
- (5) Cfr. G. SCHONBECK, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Koln, G. Wasmund, 1964; G. PETRONE, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, in «Aufidus» VII, 1986, pp. 21-39; J. J. WOZNAKOWSKI, *Die Wildnis, Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, pp. 17-30; HASS PETRA, *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg, Wissenschaftlicher Verlag, 1998; P. GIACOMONI, *Locus amoenus and locus horridus in the Contemporary Debate on Landscape*, in *Das Pradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-)Modernist Terrains: Landscapes-Settings-Spaces*, M. Schmeling, M. SCHMITZ-EMANS (a cura di), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 83-92. Per approfondimenti bibliografici sul concetto di *locus horridus*: A. SCHIESARO, *Il 'locus horridus' nelle Metamorfosi di Apuleio*, in «Maia», 37, 1985, pp. 211-223; G. STRANO, *Il topos del locus horridus nella letteratura di età commena*, in ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΒΕΝΕΤΙΑΣ, 46, 2016, pp. 377-394. Cfr. anche F. BREVINI, *L'invenzione della natura selvaggia. Storia di un'idea dal XVIII secolo ad oggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- (6) Pl. *Phaedr.*, 230b-c.
- (7) A. PERUTELLI, *Natura selvatica e genere bucolico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 3, vol. 6, n. 3, 1976, pp. 763-798, in partic. p. 763.
- (8) A. M. MORELLI, *Prostrati in gramine molli. Il locus amoenus come modello di comunità ideale in Lucrezio e in Ovidio del Fasti*, in «Paideia», 67, 2012, pp. 459-481, in partic. p. 466.
- (9) G. CARILLO, *Quando il male si fa spazio. Patologia e politica nell'Oresteia*, in S. Manferlotti (a cura di), *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Napoli, Liguori Editore, 2014, pp. 1-16, in partic. pp. 1-2.
- (10) Id., p. 2.
- (11) N. SCAFFAI, «Di che cosa è composto il giardino», *L'anti-idillio come topos nella poesia nel Novecento*, in P. Amalfitano (a cura di), *Metamorfosi dei topoi nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, 2, *Le forme di Proteo. Antichi e nuovi topoi nella poesia del '900*, Pisa, Pacini Editore, 2019, p. 94.
- (12) N. SCAFFAI, «Di che cosa è composto il giardino», cit., p. 95.
- (13) Ottieri ribalta la visione classica dell'Africa, generalmente vista come luogo impervio e nemico (es. Lucano o Valerio Flacco, e.g. *Arg.* 1, 509-513), ma negli anni a lui contemporanei l'Africa si risemantizza e acquista un significato ben diverso da quello classico latino, pertanto si giustifica la sua allusione in termini positivi. Cfr. anche S. CAMILOTTI, I. CROTTA, E. RICORDA, *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, in *Diaspore. Quaderni di ricerca*, 4, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 43-55. L'interesse per l'Africa è dimostrato, oltre che da Ottieri, anche da scritti e resoconti di viaggi di altri autori: da Marinetti, nato in Egitto, con il suo *Mafarka le futuriste*, in cui l'Africa appare come terra primitiva e mitica, *optimum* per la nascita dell'uomo-macchina, a *Tempo di uccidere* di Flaiano, in cui l'Africa appare come luogo meschino, debole e maledetto. E se per Moravia essa resta statica nel suo passato, Pasolini le riconosce una somiglianza con l'antico mondo greco, incontaminato e autentico, ma pestato dal neocapitalismo occidentale. Si intravede dunque in Pasolini lo scontro tra passato e futuro, tra primitivo e moderno, che si riscontra anche in Ottieri, e il tentativo (vano) condiviso da entrambi di aspirare alla conservazione di un ordine originale in un rinnovato contesto.

- (14) Sintagma coniato da E. MALASPINA, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina*, in «Aufidus», 23, 1994, pp. 7-23, in partic. p. 9.
- (15) O. OTTIERI, *Poemetti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 16.
- (16) Per l'incidenza del fascismo su Ottieri cfr. O. OTTIERI, *La linea gotica*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2001, pp. 25; 28; 31; 32; 88; 105; 145; 148; Id., *Storia del PSI nel centenario della nascita*, Milano, Guanda Editore, 1993, p. 14; Id., *Cronache dell'al di qua*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2005, pp. 20; 48; Id., *Poemetti*, cit., pp. 13; 15; 16, etc.
- (17) O. OTTIERI, *La linea gotica*, cit., p. 146.
- (18) Ivi, p. 28; 31.
- (19) Ivi, p. 32; 34.
- (20) O. OTTIERI, *L'irrealità quotidiana*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2004, p. 264.
- (21) Cfr. O. OTTIERI, *La linea gotica*, cit., p. 53: «La gioventù italiana dall'esperienza fascista alla democrazia. La cultura in provincia. La crisi della mezzadria. Il desiderio della natura e l'evasione: civiltà e non civiltà».
- (22) Cfr. O. OTTIERI, *Cronache dell'al di qua*, cit., p. 139, Ottieri accenna al 'mal d'Africa' quale sintomo che nasce dall'esigenza di evasione e di ricerca di benessere.
- (23) O. OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 19: «sei stata fra le poche/ che mi amarono nel sesso e nella mente,/ accettando/ il mio dongiovannismo infantile,/ la mia sfrenata libidine d'essere amato/ e di non suscitare tenerezza/ ma libidine come un negro».
- (24) A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 216-217.
- (25) Cfr. E. SICILIANO, *Introduzione*, in A. Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura di E. Siciliano, Bompiani, Milano, 1994, p. VIII.
- (26) O. OTTIERI, *La corda corta*, cit., pp. 52-54.
- (27) Corsivo dell'autore.
- (28) O. OTTIERI, *Memorie dell'incoscienza*, Torino, Einaudi, 1954, p. 249.
- (29) A. HONNETH, *L'idea del socialismo. Un sogno necessario*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 38.
- (30) Ivi, p. 39.
- (31) C. MALAPARTE, *Viaggio in Etiopia*, Firenze, Passigli Editore, 2019, p. 44.
- (32) R. DEROBERTIS (a cura di), *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*, Roma, Aracne Editrice, 2010, p. 14.
- (33) O. OTTIERI, *La corda corta*, cit., p. 59.
- (34) Ivi, p. 61.
- (35) Id, *Contessa*, Milano, Bompiani, 1975, p. 147.
- (36) Cfr. con espressioni del tipo: «... sfuggendo la pena che avvampa» (O. OTTIERI, *Pensiero Perverso*, Milano, Bompiani, 1971, p. 9); p. 59: «nuotava nel fango denso» (cfr. DANTE, *Inf.* VII, 109-111); p. 77: «la nevrosi mondana [...] precipita verso il trionfale imbuto della notte»; «tenetevi il vostro bene amato benessere./ io me ne torno nella selva selvaggia» (O. OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 103), riecheggiano i versi e le immagini infernali che si sovrappongono alla realtà. E ancora, in *Poemetti*, p. 26: «... covo di disperazione in questo/ cantiere che è l'orribile Milano/ brutta e antipatica. Io odio/ il brutto?».
- (37) O. OTTIERI, *La linea gotica*, cit., p. 43.
- (38) Ivi, p. 47.
- (39) Ivi, p. 36.
- (40) Ivi, p. 53.
- (41) Ivi, p. 65.
- (42) *Ibidem*.
- (43) Cfr. O. OTTIERI, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Garzanti Elefanti, 2004, pp. 11-12: «A tratti non solo io, nuovo, ma anche la signorina S. si incantava a guardare fuori dai vetri il mare o qualche carretto che passava per la strada. Questo paesaggio, visto da dentro, chiusi nel dovere, questo panorama è come la faccia di una bella persona: ci si volta di scatto, di nascosto, a guardarlo. C'è sempre una affascinante luminosità bianca nel vento delle nuvole o nei riflessi del mare»; p. 24: «Per me – e per altri – l'industria finora è stata la concentrazione, la folla fitta di teste e di macchine sotto i capannoni scuri e i fiocchi tetti a sega. Il sole nella fabbrica, il cielo, il verde e il mare, benché li ami, non mi convincono. Sono nato nel centro d'Italia e la giovinezza l'ho tutta trascorsa in paese di sole, diventando meridionale. Ma l'industria l'ho conosciuta nel nord e la caratteristica di essa rimane sempre quella d'essere grigia, se è una industria vera. Le officine le ho sempre viste nere e senza spazio, come se la loro forza fosse proprio questa».
- (44) Ivi, p. 41.

- (45) Ivi, p. 56.
- (46) Corsivo mio.
- (47) Cfr. O. OTTIERI, *Il poema osceno*, Milano, Longanesi & C., 1996, p. 61: «La mia letteratura nasce sempre da scelte di vita, mai di letteratura. Forse per questo è così autobiografica e a tendenza figurativa».
- (48) C. DE MICHELIS, *I romanzi della fabbrica*, in *Letteratura e industria*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1997, p. 837.
- (49) O. CERETTA, *Dalla fabbrica al salotto mondano. L'effimero olimpo dei semidei ottieriani*, in «Studi Novecenteschi», 29, 63/64, 2002, pp. 277-307, in partic. p. 278. Per ulteriori riferimenti bibliografici su Ottieri: G. IADANZA, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, Roma, Bulzoni Editore, 1976; S. TOMAIUOLO, *Ottiero Ottieri. Il poeta osceno*, Napoli, Liguri Editore, 1998; F. DI MAIO, *Ottiero Ottieri. Un caso letterario*, Roma, Carocci Editore, 2014.
- (50) A. ANTONELLO, C. BONSI, *Dai diari di Ottiero Ottieri*, in «Autografo», 49, 21, 2013, pp. 117-134, in partic. p. 118.
- (51) O. OTTIERI, *La linea gotica*, cit., pp. 33-34.
- (52) O. OTTIERI, *Storia del PSI nel centenario della nascita*, cit., pp. 87-88.
- (53) O. OTTIERI, *La corda corta*, cit., p. 107.
- (54) A. MORAVIA, *A quale tribù appartieni*, Milano, Bompiani, 1999, p. 11.
- (55) C. MALAPARTE, *Viaggio in Etiopia*, cit., p. 45.
- (56) Cfr. ivi, p. 153: «(i contadini sardi e siciliani) in tutte le rive del Mediterraneo, specie nelle Province dell'Africa, avevano dato alle terre conquistate l'aspetto familiare dei loro paesi d'Italia, dei loro campi, delle loro vigne, dei loro oliveti, dei loro orti verdi, delle loro case serene, illuminate dalle fiamme gialle dei pagliai. In qualunque parte del mondo essi recassero le insegne dell'Urbe e fondassero l'ordine romano sulla legge e sulla pace, quel che i Legionari ricostruivano di là dal mare era l'Italia, un lembo vivo d'Italia».
- (57) A. MORAVIA, *A quale tribù appartieni*, cit., p. 76.
- (58) G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa. L'Africa e Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010, p. 28.
- (59) P. P. PASOLINI, *La Resistenza negra*, in De Andrade M. (a cura di), *Letteratura negra – volume 1: I poeti*, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. XXIII.
- (60) O. OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 17; p. 40: «Veniamo da voi, o Tropici,/ dimentichiamo perfino il nostro nome di compagni,/ scavalchiamo il socialismo,/ prendiamo un aereomobile/ e sbarchiamo nella foresta/ dell'Amazzonia o nella/ Papuasias, a scelta»; p. 50: «Con un'amica andava/ a cercare il sole del sud./ Viaggiava per tutta l'America Latina./ Da Cuba a Buenos/ Aires./ Come dal plumbeo inverno di Milano/ l'italiano voleva seguirla!»; p. 51: «Arrivavano cartoline colorate/ dal Perù, dall'Equatore,/ dai margini/ della Terra del Fuoco./ Arrivavano come farfalle/ in un cimitero attivo/ e combattivo,/ in una pianura stupida e feconda,/ in un mucchio di cemento e d'asfalto».
- (61) Sul concetto di astoricità africana rinvio a G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio Editore, 2004, pp. 221-225.
- (62) G. TRENTO, *Pasolini e l'Africa*, cit., p. 230.
- (63) O. OTTIERI, *Contessa*, p. 148.
- (64) *Ibidem*.
- (65) A. MORAVIA, *A quale tribù appartieni?*, cit., pp. 13 e 75.
- (66) A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 217.
- (67) C. MALAPARTE, *Viaggio in Etiopia*, cit., p. 64.
- (68) Ivi, p. 70.
- (69) Ivi, p. 83.
- (70) P. P. PASOLINI, *La rabbia*, in W. Siti, F. Zabagli (a cura di), *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, I, p. 382.
- (71) F. PASQUALINI, *I confini di un luogo senza confini, L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, p. 4.
- (72) O. OTTIERI, *Poemetti*, cit., p. 38.

**SCHWITTERS E IL BIGLIETTO DEL TRAM (BALESTRINI E LA LETTERATURA  
MEDIEVALE ITALIANA: A PROPOSITO DI COME SI AGISCE)(\*)**

Credo che Nanni Balestrini sia stato, con Sanguineti, il più affascinato tra i cinque Novissimi dalla letteratura italiana medievale. Ed è una fascinazione che non lo ha mai abbandonato e che anzi, nel corso del tempo, complici anche le vicende biografiche, si è trasferita in territori piuttosto inattesi come, tanto per fare un esempio, quelli della poesia trobadorica. Poesia che diventa un punto di riferimento non tanto, in un senso più generale, con *Ipocalisse*, raccolta di sonetti (o residui di sonetti, visto che dell'intelaiatura metrica si conserva solo il numero complessivo dei versi) che pure esplicitamente propone sin dal frontespizio la collocazione altamente allusiva «Provenza 1980-1983»(1), quanto e piuttosto per alcune delle ballate della signorina Richmond, e in primo luogo *Chi al torneo premierà dei trovatori la signorina Richmond con la sua sciarpa di seta?*(2) Si tratta della riscrittura di uno dei *vers* più noti di Peire d'Alvernha, *Chantarai d'aquestz trobadors*(3), rassegna satirica dei trovatori della prima generazione che Balestrini proietta nella contemporaneità della rassegna «Di versi in versi» organizzata a Parma da Daniela Rossi e «dove Corrado Costa eseguì con l'autore il 15 febbraio 1986 il testo XLVI»(4). L'elemento che mi pare notevole è che, pur nell'inevitabile rovesciamento della sostanza del testo (quella di Balestrini, ovviamente, non è un'invettiva ma una lode dei poeti nominati) e con le altrettanto inevitabili scorciatoie rese necessarie, a non dire altro, dal passaggio dalla *cobla* esastica del trovatore alla strofa tetrastica, il gioco allusivo è nettissimo e percepibile come si può vedere anche solo affiancando le due poesie(5):

*Canterò di questi trovatori  
che cantano in modi diversi  
in versi o senza versi ma  
tutti quanti o insensati o folli*

*Patrizia Vicinelli che è la prima  
va biasimata perché d'amore canta  
apertamente mentre sarebbe meglio che  
in una chiesa reggesse una candela*

*secondo è Geraldo Bisinger  
sempre simile a un otre svuotato  
che col suo canto esile e legnoso  
si lamenta perché il vino è finito*

*il terzo è Franco Beltrametti  
che dei giullari è il più vagabondo  
dalla sua Svizzera alla California*

I.  
*Chantarai d'aquestz trobadors  
que chantan de manhtas colors,  
e·l pieier cuyda dir mout gen;  
mas a chantar lor er alhors,  
qu'entremetre·n vei cen pastors,  
q'us no sap que·s monta o·s dissen.*

II.  
*D'aisso mer mal Peire Rogiers,  
per qu'eis n'er encolpatz premiers,  
car chanta d'amor a presen;  
e valgra li mais us sautiers  
en la gleisa o us candeliers  
tener ab gran candela arden.*

III.  
*E·l segonz Guirautz de Bornelh,  
que sembla oire sec al solelh  
ab son chantar magre dolen,  
qu'es chans de vielha porta·selh,  
que si·s mirava en espelh,  
no·s prezaria un aguilen.*

[...]

V.  
*E·l quartz de Briva·l Lemozis,  
us ioglarz qu'es pus querentis  
que sia tro qu'en Benaven,*

*quando canta fa sempre rider tutti*

e semblaria *us pelegris*  
 malautes, *quan canta*·l mesquis,  
*qu'a pauc pietatz no m'en pren.*

La rielaborazione va da un massimo di fedeltà con la strofa per la Vicinelli, in cui sostanzialmente Balestrini si limita a trasporre i versi provenzali in italiano, a un massimo di distacco con quella su Bisinger, in cui non solo viene comicamente rovesciato il significato dell'originale ma si agisce proprio al livello dello smistamento del materiale verbale occitano, con l'attributo *dolen* che diventa predicato («si lamenta») ma, nello stesso tempo, si sdoppia per suggestione della catena fonica, trasformando la dittologia originaria «magre dolen» in «esile e legnoso» (con il passaggio, quindi, *lagnoso* > *legnoso*)(6). Certo, potremmo pensare che ci troviamo di fronte a poco più di un gioco: non fosse che, a detta dello stesso Balestrini, l'intera raccolta *Il ritorno della signorina Richmond*(7) è proprio un libro intenzionalmente provenzale, che si apre infatti con un testo, *La signorina Richmond appare iridescente nei cieli della penisola*, in cui il rinvio alla canzone di Giraut de Bornelh *Per solatz revelhar* (BdT 242.55) si fa carico appunto di veicolare il motivo del rimpatrio(8). Un cammino dalla Provenza all'Italia che è quindi simile a quello percorso dai trovatori per sfuggire le persecuzioni della crociata contro gli Albigesi: non fosse però che qui il segno è esattamente invertito e la strada è il momento della conclusione (ingloriosa) della crociata da cui Balestrini era riuscito a scampare. Va anche aggiunto che i due testi citati e maneggiati sono anche due capisaldi della poesia satirica occitana e quindi coincidono pienamente con la funzione centrale in tutto il ciclo richmondiano. E, infine (per chiudere con questa sin troppo lunga premessa), i due ipotesti non appaiono scelti casualmente(9) ma rinviano a precise situazioni anche, se si vuole, biografiche: evidenti per *Chantarai d'aquestz trobadors*, come dicevo prima, più sottili ma non meno presenti per *Per solatz revelhar*, in cui Giraut lamenta il furto dei propri libri, sottrattigli da casa dal vescovo di Limoges: quasi un rinvio alla situazione dell'esiliato costretto ad abbandonare all'improvviso ogni sua cosa.

Dunque, una costante ben presente nel tempo lungo dell'*opus* balestriniano. Ma particolarmente evidente già dalla raccolta di esordio, *Come si agisce*, in cui le tessere prelevate dalla poesia (ma non solo da essa, come vedremo) medievale italiana sono particolarmente fitte. Mi limiterò in questa occasione a qualche considerazione su alcuni testi specifici: ma, all'inizio, occorre riflettere brevemente sul senso di quello che andrò a scrivere.

## 1 Questione di “fonti”?

Secondo me però queste cose è meglio che non si sappiano in giro, primo perché ASSOLUTAMENTE INUTILI, poi perché i frammenti così staccati, dispersi, messi in relazione con altro DIVENGONO POESIA, cioè acquistano un significato penetrante, vasto, misterioso, ambiguo. Dare al lettore la possibilità di ricostruire, oltre a spingerlo a compiere un'operazione ASSOLUTAMENTE SUPERFLUA, con relativa perdita di tempo, lo spingono a dare importanza ad altra cosa rispetto a quella che io intendevo (e allora, cosa scrivo, o meglio, FACCIO a fare le poesie?), gli toglierebbe la molteplicità delle significazioni, di cui parlerò più avanti, e condizionerebbe la sua lettura, e infine lo farebbe sconfinare nell'enigmistica.(10)

In anni recenti si è scoperto (o meglio, è stato confermato in maniera inequivoca, perché la cosa in realtà già la si sapeva) che attorno alla questione delle note esplicative apposte ai testi contenuti nell'antologia *I Novissimi* si consumò non si dice una frattura ma di sicuro un serissimo dissidio tra Nanni Balestrini, autore delle parole che ho appena citato, e Alfredo Giuliani, che ne è il destinatario. Il libro di Federico Milone dedicato alla genesi della raccolta documenta infatti uno scambio di lettere tra fine agosto e inizi settembre 1960 in cui è Balestrini ad aprire il contenzioso, reagendo con una «lettera furiosa» (così la definirà una volta appianato il dissenso) datata 29 agosto(11) alla richiesta di Giuliani di inviare alcuni chiarimenti sui testi destinati alla futura antologia in modo da poterli annotare e, in qualche modo, spiegare(12). Balestrini ritornerà poi

almeno in parte sui suoi passi già dal 4 settembre e alla fine il 3 ottobre accetterà di rispondere ad un questionario speditogli dall'amico. Il passo che riportavo all'inizio di questo paragrafo deriva proprio dalle risposte a quel questionario. Opera, quest'ultima, di grandissimo *understatement*, in cui Balestrini alle due paginette fitte di domande dell'amico (tanto per fare un esempio: «Chi è il personaggio, o chi sono i personaggi, di cui si parla? Il bottone, da dove viene fuori? E che cosa fa, o sembra fare, o assurdamente si suppone faccia il personaggio? Il paesaggio finale; qualche riferimento», e così via(13)) risponde (quando risponde) con evidente ironia, infilando una sequenza di «Non ti so dire», «Soltanto perché mi suonava bene», «Precisare la situazione, oltre a essere impossibile [...] sarebbe fare qualcosa in direzione contraria a quella cui tendono le mie poesie» ecc.(14) È evidente che Balestrini ritiene la questione delle fonti del tutto irrilevante: sono semplicemente frammenti da ricostruire in un discorso, diciamo così, 'esterno', che l'autore accosta a partire da connessioni di tipo prevalentemente retorico-linguistico. E lo dirà anche esplicitamente, in un altro punto del questionario: «Mi secca molto che ti siano completamente indifferenti le cose che a me interessano più: le trovate e i giochi tecnici, sintattici e linguistici»(15). Ogni frammento è da intendere insomma come una specie di *ready-made*, non fosse che, diversamente da Duchamp, esso non ha una funzione in sé ma solo in relazione ad altri frammenti/*ready-made*.

In questo senso, i frammenti più pericolosi sono proprio quelli che derivano da una fonte di tipo letterario o, generalmente, culturale:

nelle mie ultime poesie avevo abolito tutti gli inserti di carattere culturale, un po' troppo vincolanti e possibile causa di inutili esegetiche almanaccature, sulla ragione per cui io pigliavo, p. es. un verso dal girone dei ghiottoni, cos'ho io a che fare con i ghiottoni, il mondo va verso la ghiottoneria ecc. Mentre invece l'avevo pigliato solo perché c'era una parola o un ritmo che mi suonava bene. Dunque non pesco più nella letteratura, o se lo facevo le cose venivano accuratamente mimetizzate.(16)

In questo senso, l'esercizio su cui aprivo queste pagine potrebbe quindi intendersi come totalmente inutile(17) e altrettanto sarebbe proseguirlo con ulteriori *addenda*. Credo però che questo sia vero solo sino a un certo punto e solo a certi patti. La questione, infatti, non è tanto recuperare semplicemente le "fonti" di Balestrini ma capire quanto questi elementi, soprattutto nel caso che ci interessa e per quanto siano in origine effettivamente casuali («c'era un parola o un ritmo che mi suonava bene»: ma vedremo come questo vada collocato con diversi gradi di verisimiglianza all'interno del contesto di *Come si agisce*), finiscano poi per produrre in chi li incrocia una serie di nessi (prevalentemente verbali) che si irradiano poi all'interno della raccolta intera. Non va mai dimenticato, infatti, che *Come si agisce* non è un collettore neutro di poesie ma, come ribadito più volte da Balestrini, si presenta come un insieme di poemetti in cui la coesione interna, naturalmente da intendersi non in senso narrativo, è da presupporre come punto di partenza ineliminabile.

## 2. Strutture ricorsive

In questo senso, tra l'altro, la produzione letteraria delle Origini(18) può fornire, unita certo ad altre suggestioni, qualche spunto per la costruzione del testo (quelli che il nostro chiamava appunto «i giochi tecnici») non secondario. Certe strutture formali messe in gioco in *Come si agisce* sono infatti evidentemente calibrate su alcuni modelli di ascendenza medievale. Risale quanto meno al 1979, tanto per dire, il riconoscimento sullo sfondo di *Tape Mark I* di un'allusione alla struttura della sestina(19). Rinvierebbero ad essa in particolare due elementi, ovvero la conformazione del testo in sei strofe di sei versi ciascuna e la ricorsività di alcuni elementi strutturali. Il primo elemento che apparentemente sembrerebbe poco significativo è in realtà cruciale. Sulla strutturazione strofica dei propri testi Balestrini, infatti, lavora in modo intenso e cosciente, e quindi non deve affatto essere ritenuta un'occorrenza accidentale. Il secondo punto invece coinvolge ovviamente il concetto di «permutazione», il ricorrere cioè di un numero finito di sintagmi in concatenazioni continuamente variate che è proprio ciò su cui si basa come noto *Tape Mark I*. La

somiglianza con il meccanismo metrico della sestina è evidente, tenendo conto che essa si basa com'è noto sul ricorrere delle medesime sei parole-rima in collocazioni versali diverse da strofa a strofa. La permutazione dei sintagmi in *Tape Mark I* comporta peraltro che, esattamente come accade per le parole-rima nel genere metrico alluso, essi finiscano con l'essere risemantizzati (o, meglio, iper-semantizzati) a seconda della loro collocazione contestuale(20). Di nuovo mi pare che ci si possa limitare ad una parca esemplificazione, centrata sul sintagma «trenta volte più luminoso del sole» che ha la ventura di apparire in cinque strofe su sei (manca solo nella seconda), per rendere l'idea:

La testa premuta sulla spalla, trenta volte  
più luminoso del sole io contemplo il primo ritorno  
[...]

[...] mentre la moltitudine  
delle cose accade, la testa premuta  
sulla spalla, trenta volte più luminose del sole  
esse tornano tutte alla loro radice [...]

Giacquero immobili senza parlare, trenta volte  
più luminosi del sole essi tornano tutti  
alla loro radice [...]

[...]  
e giacque immobile senza parlare, trenta volte  
più luminoso del sole cercando di afferrare.

[...] i capelli  
tra le labbra e trenta volte più luminosi del sole  
giacquero immobili senza parlare [...](21)

Mi pare evidente come il sintagma in questione acquisti ogni volta una carica di significato diversa a seconda di ciò che lo precede e/o lo segue(22), scivolando dall'immagine quasi sapienziale dell'incipit a quella luttuosa dell'ultima stanza. Questo mostra chiaramente come *Tape Mark I* sia alla fine un testo dalla una tenuta sintattico-grammaticale relativamente tradizionale e in evidente contrasto con qualsiasi altra poesia di *Come si agisce*. Come abbiamo visto, Balestrini dichiarava apertamente di aver fatto «minimi interventi» sul testo. Che questi «interventi» siano stati davvero «minimi» mi pare una forma di attenuazione abbastanza evidente, dal momento che i ritocchi sono estesi a quasi tutti i sintagmi coinvolti nel processo(23). Ma non si tratta solo di rimaneggiamenti microtestuali, per quanto rilevanti. Anche le sei strofe pubblicate sono frutto di una scelta cosciente da parte di Balestrini che, come abbiamo visto, le seleziona intenzionalmente e non in sequenza tra le migliaia di combinazioni effettivamente create dal computer. Ecco allora che *Tape Mark I*, ovvero il testo apparentemente più innovativo ed extratoriale dal punto di vista della sua concezione (che è quello che colpì sicuramente l'immaginario dell'epoca: la poesia scritta dal computer), è anche quello che in qualche modo, e credo non senza ironia, si presenta come il meno sconvolgente dal punto di vista della sua resa testuale. In questo senso, un ruolo centrale mi pare lo giochi proprio la ripresa del modello metrico della sestina: che noi siamo abituati a legare alla sua fondazione dantesca, ovvero a *Al poco sole ed al gran cerchio d'ombra*, ma che è in realtà una forma definibile come autonoma solo a partire da Petrarca e quindi ricorrente soprattutto nel classicismo petrarchista, per non dire poi dei recuperi, che Balestrini non poteva non conoscere, di Carducci, D'Annunzio, Ungaretti. Insomma, la sestina, lungi da essere una struttura metrica di rottura, poteva apparire anzi come una forma poetica immediatamente e classicamente 'riconoscibile'(24).



Che in *Come si agisce* la struttura numerologica sia un asse strutturante fondamentale è noto ed evidenziato dalle conclusive *Tavole di lettura*(25) in cui le parti che formano le quattro sezioni sono distribuite entro schemi organizzati ognuno su un medesimo modello numerico, ovvero tre, cinque, quattro e nove. Questo principio strutturante (che può anche essere incompiuto, visto che non tutte le caselle dei singoli schemi sono sempre riempite da un testo) si ripercuote anche in alcune opzioni strofiche, come le sei terzine su cui sono costruite le diciotto parti di *Corpi in moto e corpi in equilibrio*(26). In quest'ultimo caso mi pare poi che abbia una forte funzione strutturante un altro elemento che si può ricondurre di nuovo alla tecnica compositiva della poesia medievale (anche se non esclusivamente ad essa, visto che lo si individua già da Omero), vale a dire lo stile formulare. Si tratta, come noto, di un artificio compositivo particolarmente utilizzato nell'epica oitana e che consiste nel ricorrere di sintagmi o addirittura di interi versi che riappaiono in vari punti del testo con minime variazioni. Espediente in prevalenza mnemonico, lo stile formulare contiene in sé anche una relativa povertà semantica: le formule, infatti, assolvono alla loro funzione in contesti spesso diversi e si cristallizzano quindi in un repertorio che può trascorrere tranquillamente da un poema all'altro. È anche, aggiungo e chiudo, un artificio legato soprattutto all'esecuzione orale, ben diverso, quindi, dal ricorrere di sintagmi più o meno fissi che si ritrova, ad esempio, nella poesia lirica. Non a caso esso riaffiora in maniera clamorosa a partire dalla fine del Trecento nei cantari, ultima filiazione in Italia dell'epica francese e genere destinato ad una fruizione non scritta.

Proprio una riproposizione del sistema formulare è il principale elemento strutturante di *Corpi in moto e corpi in equilibrio* (anche se, in maniera meno pronunciata, caratterizza pure altre zone della raccolta). Ogni testo della sequenza è infatti costruito tramite il ricorrere più o meno fitto di versi o sintagmi recuperati o ribaditi negli altri testi della serie, con un effetto di oralità insistita, incentivata peraltro dal fatto che si tratta di elementi fortemente colloquiali. Questo non implica, però, che tutti i diciotto testi presentino questo carattere nella medesima misura. La densità di questi sintagmi, anzi, è variabile e si possono persino identificare alcune poesie (come la X, la XIII o la XIV) che sembrano quasi, diciamo così, dei testi-matrice (presupponendo però che i prelievi sintagmatici da lì partano e non che lì confluiscono: cosa che non è sempre agevole dimostrare)(27). Siamo quindi di nuovo nell'ambito della replicazione, anche se questa volta con esiti simmetricamente opposti a quelli ottenuti in *Tape Mark I*. C'è però un altro elemento che credo interessante. Il tessuto ripetitivo e l'effetto di eco che ne consegue creano infatti nel lettore, e vorrei aggiungere nell'ascoltatore(28), una sorta di 'ridondanza formulare' che lo porta a identificare come ripetitivi anche sintagmi che in realtà non lo sono affatto. Lo stesso addensarsi o diradarsi delle formule di volta in volta e di poesia in poesia finisce col divenire strumento di un intenzionale gioco straniante all'origine dell'effetto di *deja lu* (spesso, ripeto, ingiustificato) che colpisce chi legge e annulla definitivamente, di conseguenza, ogni possibile approccio 'lineare' al singolo testo. Gli elementi formulari, insomma, sono in qualche modo autosufficienti e nello stesso tempo pervasivi: sono loro a determinare man mano che si ripresentano (talvolta con accostamenti incongrui, altre volte con successioni almeno sintatticamente più sostenibili(29)) la tenuta stessa delle singole poesie e sono sempre loro a giustificare, in qualche modo, il titolo stesso della serie, se interpretiamo quei corpi ora in moto e ora in equilibrio (ma mai fermi) come equivalenti dello stesso linguaggio nel suo riflettersi di testo in testo. Ecco allora che l'analogia con l'equivalente medievale si rivela in questo caso sovrapponibile solo in un senso molto esteriore: al ricorrere neutro e puramente mnemonico delle formule epiche nelle *chansons de geste* o nei cantari si oppone qui infatti una formularità che è strumento principale di costruzione del testo poetico se non, addirittura, suo motivo primario(30).

#### 4. Lo sventramento della storia e il «libro de la mia memoria»

*Come si agisce* si chiude con il poemetto *Lo sventramento della storia*(31). Qui, come anche negli altri due poemetti che formano la quarta sezione (*Classificazioni* e *Ricorso*), Balestrini estremizza la tecnica di *cut-up* già esperita in tutto il resto della raccolta, operando però i tagli in direzione di una specie di rimozione, che priva il lacerto trascritto di alcuni suoi elementi essenziali:

le frasi spesso non “finiscono”, non hanno sbocco consequenziale, i verbi presentano soggetti continuamente diversi, le strutture, quando sembrano quasi congruenti, si rivelano ellittiche di un complemento o di un soggetto.(32)

Questa tecnica di asportazione viene esplicitamente tematizzata più volte nel testo come una lacuna in senso propriamente filologico:

una riga illeggibile  
(*Quand'elli è giunto*, v. 11)

[...]  
due parole illeggibili

manca il resto [...]  
(*E luce sì*, vv. 12 e 24)

[...] altre parole cancellate  
(*Vedela tal*, v. 5)(33)

Non mi pare sia stato notato come questi versi rappresentino una sorta di espansione/esplosione del v. 12 («aliquot lineae desiderantur») della sezione inaugurale del *Laborintus* sanguinetiano, ribadito peraltro parzialmente proprio in chiusura della medesima poesia (vv. 26-29):

desiderantur (essi)  
analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche  
ed erotici e sofisticati  
desiderantur desiderantur(34)

Nelle note all'antologia dei Novissimi (suggerite dallo stesso Sanguineti) Alfredo Giuliani parlava di un «transfert filologia = psicanalisi»(35). Per citare il commento di Riso:

La primissima applicazione di questo “transfert” così come indicato da Giuliani è “aliquot lineae desiderantur”; si tratta di una formula tipica dei filologi ed indica propriamente la lacuna testuale intesa come mancanza di alcuni righe (linee di prosa o versi). Sanguineti gioca con il significato di “desiderantur”, inteso sia come “si sente la mancanza” sia come “si desiderano”, trasformandolo nel basso continuo del testo: “desiderantur” ripetuto due volte chiude la sez. 1, sfruttando i diversi campi semantici e gli slittamenti.(36)

Il significato dell'annotazione filologica sanguinetiana è quindi anfibologico: da un lato rinvia ad una incompletezza a livello testuale (“mancano” ulteriori versi destinati a descrivere le qualità di Ellie), dall'altro si realizza come assenza a livello psicanalitico (manca il compimento dell'(auto)analisi per l'assenza degli «analizzatori ed analizzatrici») ed erotico (giocando sull'ambiguità di «desiderantur»). Questi i motivi che confluiscono nel sintagma sanguinetiano: quali sono quelli che vengono invece attivati da Balestrini? In primo luogo mi pare ben evidente la convergenza sul significato primo, quello filologico: nella costruzione dello *Sventramento della storia* si ritrovano in effetti parole e righe “illeggibili”, “mancanti”, “cancellate”, come dicevo

all'inizio. La lacuna, quindi, è in primo luogo da intendere letteralmente, come assenza nel corpo del testo e finisce col realizzare, come affermato nel primo testo della serie («vi sono insolitamente lunghe interruzioni e poi la ripetizione dello / stesso comunicato [...]», *Intelligenza nova*, vv. 18-19), una deprivazione del carattere comunicativo. Il taglio delle parole rappresenta quindi sul corpo vivo della pagina la traccia dello «sventramento della storia», diventa cioè l'equivalente del fatto che il «*continuum* della storia – di ogni storia, fosse anche personale –, qui è definitivamente saltato»(37). Lungo questo percorso della storia «anche personale» è poi possibile incrociare un secondo punto di contatto tra il testo liminare di *Laborintus* e *Lo sventramento della storia*. È opportuno infatti ricordare che *Come si agisce* è anche un insieme di poesie amorose(38). E proprio la poesia conclusiva della serie, imponendo sin dall'avvio il «noi» come soggetto forte del testo, riproduce circolarmente alcuni nuclei tematici centrali nelle zone precedenti della raccolta e si pone, quindi, come effettivo punto di approdo di tutto il volume. Proprio nel suo avvio («e allora siamo partiti questa volta / seguiremo i fatti come vennero riferiti [...]»; *So io che parla*, vv. 1-2: peraltro ribadito più oltre, v. 12: «e poi siamo partiti [...]»), la prima poesia sembra infatti rispondere interrompendola all'*impasse* su cui si avviava *Il sasso appeso* («Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?», *Il sasso appeso* I, v. 1(39)), mentre il v. 14 («le parole allacciate senza fumare e in basso restava ancora la neve le masse») rievoca, come accennavo più sopra, il panorama invernale e la presenza della neve di *Corpi in moto e corpi in equilibrio*. La lacuna, le parole e righe illeggibili che vengono segnalate in *Lo sventramento della storia* sono quindi anche tracce dell'assenza (o meglio, dell'occultamento) dell'interlocutore erotico nei testi (anch'esso «desiderantur» nei testi precedenti, dunque) di *Come si agisce*, recuperato pienamente solo in questo finale. Non a caso, come abbiamo appena visto, si parla di «parole allacciate»: che non è, ovviamente, da riferirsi ad una migliore coesione del testo (cosa che, pure, in qualche modo è vera) ma alla ricostruzione, per quanto presunta e non testualizzata, del dialogo, del «noi». Sino a qui la prossimità a Sanguineti e a *Laborintus* mi pare sostanzialmente totale(40). Il punto di distacco forte sta nel rifiuto di ogni concezione del testo letterario come descrizione di una analisi psicanalitica e quindi nell'assenza (che può apparire paradossale, ma lo è solo fino a un certo punto) di un «io» che possa essere contenuto nel «noi». Il poemetto resta circoscritto insomma alla dimensione del puro fenomeno, senza procedere oltre.

La sezione finale chiude quindi un percorso di uscita dalla storia e dalle storie che è anche un percorso di poetica. Non a caso in uno dei lacerti della conclusiva *So io chi parla* si evoca «un altro libro» (v. 4) e nell'introduttiva *Oltre la spera* ci imbattiamo in un «tristano capovolto» (v. 9) che ovviamente preannuncia il recupero ribaltato del personaggio con l'omonimo romanzo del 1966(41). Nel rifiuto dello storicismo lineare e nel segno di un «un'altra storia» che «è possibile / se noi vogliamo»(42) si chiudono quindi i «collages impossibili» (di nuovo *Oltre la spera*, v. 4: «volevo ormai collages impossibili») in cui si articola *Come si agisce*. E si chiudono appunto nel segno della *Vita nova* di Dante. Come riassume Cecilia Bello:

D'altro canto le indicazioni d'autore – ironiche, critiche, antinormative – non mancano. E già a partire dall'epigrafe, che è tratta da un momento dolente della *Vita nuova* successivo alla morte di Beatrice, la cui santità è numericamente simboleggiata nella ricorrenza del numero nove nei momenti più significativi della sua vita. Il riferimento alla *Vita nuova* non riguarda solo l'epigrafe: ognuno dei sette testi in cui si articola il poemetto ha come titolo un sintagma dantesco. Nella sua parzialità la struttura dello *Sventramento della storia* è perfetta, ferrea: sette testi che derivano, ciascuno, il proprio titolo dall'attacco di uno dei versi che compongono l'ultimo sonetto della *Vita nuova*, «Oltre la spera che più alta gira».(43)

L'impronta del libello dantesco sulla struttura della sezione è in effetti fortissimo: la stessa scelta numerica di sette testi si propone quasi come una proiezione macrostrutturale delle lacune che come dicevo caratterizzano la sequenza a livello microstrutturale, dal momento che essi rappresentano il residuo dimidiato dei versi di un (iper)sonetto. Anche l'evocazione del passo di *Vita nova* 19 3 in epigrafe alla serie, a cui si riferisce la Bello(44), è prevalentemente legata all'organizzazione dell'intera quarta parte della raccolta che, come dicevo prima, nelle *Tavole di lettura* si articola

intorno al numero nove(45). Ora, se è vero che il nove è il numero del «miracolo» (più ancora che della santità) di Beatrice(46), è però anche vero che già in Dante quella cifra ha anche un valore strutturale, sia narrativamente nello scandire i tempi dell'amore di Dante (il primo incontro a nove anni, il secondo nove anni dopo, il sogno premonitore che avviene alla nona ora ecc.) sia, in almeno un caso, proprio nella costruzione di un testo poetico specifico(47).

Quindi la *Vita nova* fornisce, in prima battuta, lo sfondo numerologico e strutturale attorno a cui il poemetto si organizza(48). Ma non basta, perché la scelta di utilizzare il sonetto *Oltre la spera* come fonte da cui ricavare i titoli delle singole poesie è doppiamente rilevante. In primo luogo, e il più banale, perché è l'ultimo testo del libello così come *Lo sventramento della storia* è l'ultima sequenza di *Come si agisce*; in secondo luogo, e questo credo sia invece più significativo, perché in Dante è proprio la visione conclusiva di Beatrice posta oltre l'Empireo a veicolare l'intenzione a rinviare ad altro e più adeguato momento la lode, in termini nuovi, della donna:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sa, veracemente; sì che, se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna [...](49)

*Oltre la spera* si rivela quindi un testo centrale, in chiave allusiva, proprio per quell'accento ad «un altro libro» che trovavamo a chiusura dello *Sventramento della storia* (e quindi di *Come si agisce*). Anche Balestrini, insomma, chiude il suo libro in attesa in qualche modo di «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna».

C'è infine un terzo elemento che occorre richiamare. La presenza della *Vita nova* nella quarta sezione non è infatti solo una peculiarità del terzo poemetto. La coppia di testi *D3-F7* delle *Classificazioni* presenta infatti un intarsio di tessere prelevate dal libello che mi pare siano parecchio significative. Le prime due, vale a dire «conviene che sia novissimo» (*D3*, v. 4) e «e questo è contro coloro che sopra ogni altra materia» (*F7*, v. 1), sono indubitabili; la terza, «in questo modo» (*D3*, v. 1), mi sembra altamente probabile sia in virtù della medesima collocazione incipitaria in parallelo a *F7* sia per un secondo motivo che specificherò tra poco. Cos'hanno intanto in comune i primi due passi(50)? Sono entrambi luoghi cruciali per la definizione della poetica dantesca della lode. Il primo frammento deriva dal capitolo della *Vita nova* in cui si narra l'antefatto della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Dante si avvicina cautamente ad un gruppo di donne che hanno richiamato la sua attenzione. Tanta prudenza è dovuta al timore che Beatrice possa essere in loro compagnia, visto che Dante ha già potuto sperimentare gli effetti esiziali che la prossimità con la donna amata esercita sui suoi spiriti vitali. Questa circospezione non passa però inosservata, ed una delle interlocutrici chiede a Dante:

A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo.(51)

Dalla riflessione sull'autentico «fine» di questo amore nascerà quindi la formulazione dello stile della lode («quelle parole che lodano la donna mia») e, in sostanza, la vera e propria svolta 'stilnovista' nel libello dantesco(52). Certo, avrà giocato qui anche la presenza di un termine come «novissimo» e, quindi, la possibilità di leggere nel passo una specie di ironico autoritratto (è lo stesso Balestrini, insomma, che «conviene che sia novissimo»). Penso però che questa implicazione, che pure è probabile sia presente, vada intesa unitariamente a quella relativa ad una dichiarazione di poetica (è il poeta che deve essere «novissimo»(53)). Soprattutto perché è proprio questo ad essere preponderante nel secondo lacerto utilizzato da Balestrini. Conviene citare un po' più ampiamente il contesto:

E 'l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini; e *questo è contra coloro che rimano sopr'altra materia* che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.

Anche questo passo ha una funzione centrale nell'economia della *Vita nova*. Nel capitolo 16, infatti, Dante avvia infatti una discussione che prende spunto dall'aver descritto nel sonetto *I' mi senti' svegliar dentr'a lo core*, su cui si chiudeva il capitolo immediatamente precedente, Amore come «allegro». Da qui parte una riflessione circa la liceità dell'utilizzo delle figure retoriche nella poesia in volgare, riflessione che peraltro sancisce la pari dignità tra volgare e latino («ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione»). Ma con una limitazione, quella appunto contenuta nel brano evocato da Balestrini: la poesia in volgare può infatti essere solo poesia d'amore. Di nuovo, si potrebbe prendere la citazione (e forse la si deve prendere) in senso antifrastico: non fosse per quella percentuale dell'ingrediente amoroso, variabile ma sempre presente, che come abbiamo letto il nostro diceva essere sempre presente nelle sue poesie accanto a quello della teorizzazione poetica (esattamente come in Dante). E veniamo allora al terzo frammento, che credo sia appunto interpretabile come una terza traccia vitanovistica. Il sintagma chiude infatti un terzo brano del libello dalle intenzioni, diciamo così, di teoria poetica:

Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dire ch'e' non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo; e però dico che questo dubbio io lo 'ntendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbiosa, e allora intenda qui chi qui dubita o chi qui volesse opporre *in questo modo*.(54)

Dante ha appena concluso l'esposizione di *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (la poesia in cui viene abbandonata la finzione delle donne dello schermo per palesare l'amore autentico per Beatrice). La questione è che però a una ballata non si può parlare direttamente, perché «la ballata non è altro che queste parole ched io parlo», non è una persona concreta. Insomma, si pone qui per la prima volta proprio la questione del ricorso alle figure retoriche in poesia: e il rinvio finale a «parte più dubbiosa» in cui questi problemi saranno chiariti è proprio, a chiudere il cerchio che sin qui ho cercato di tracciare, a quel capitolo 16 di cui parlavamo poco fa.

Siamo insomma esattamente all'interno di quella lettura del libello dantesco come «vera e propria teoria della lirica» che da lì a pochi anni elaborerà ancora una volta Sanguineti(55) e che era stata richiamata, proprio per l'affinità con l'operazione messa in campo da Balestrini, da Cecilia Bello(56).

La *Vita nova* rappresenta dunque non solo per lo *Sventramento della storia* ma a tutta la quarta parte di *Come si agisce* un intertesto centrale dal punto di vista della macrostruttura, della teorizzazione metapoetica e della costruzione tematica. Rimane forse un ultimo punto, su cui chiudere con questo per passare ad alcune, estreme annotazioni. Il libro di Dante è infatti anche un'autobiografia, per quanto *sui generis*, sin dal suo celebre avvio:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*, sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.(57)

La procedura dantesca qui descritta assume, se letta *sub specie Balestrini*, un'affascinante (e forse un po' inquietante) vicinanza di procedura. Cos'altro è, infatti, *Come si agisce* se non un'enorme e continua trascrizione di «parole» che si trovano «scritte» altrove? E come negare che di queste parole Balestrini si limita spesso a trascrivere «almeno la loro sentenza», tralasciandone parti più o meno ampie? Credo allora che possa essere una tentazione a cui cedere quella di vedere anche la prima raccolta di Balestrini come un'autobiografia completamente straniata. Solo che di questa autobiografia, da quell'«individuo molto riservato»(58) che è sempre stato, Balestrini ha fatto sì che

rimanessero solo brandelli sconnessi e difficili (o, più spesso, impossibili) da ricostruire. Nella partita doppia tra «libro de la memoria» e «libello» le parti, rispetto a Dante, si sono quindi quasi totalmente invertite e le parole che restano sulla pagina sono (volutamente) molte meno di quelle che sono state bloccate nella memoria.

### 5. Le meraviglie (e le brutture) di Milano (ovvero: le 'fonti' indirette)

Come abbiamo visto, nella «lettera furiosa» del 29 agosto 1960 Balestrini si dichiarava assolutamente contrario sia a chiarire, diciamo così, la lettera delle proprie poesie sia a riferire le proprie fonti. Non solo quindi si sottraeva ad ogni spiegazione 'razionale' dei suoi testi ma riteneva inutili anche quelle che, evidentemente, Giuliani nella sua lettera doveva aver definito «note filologiche»: «Note filologiche? Come se Schwitters raccontasse dove ha preso un biglietto del tram. A cosa serve?»(59). Il riferimento all'utilizzo di *objets trouvées* nelle opere di Kurt Schwitters era in un certo senso un colpo basso al destinatario della lettera. Balestrini, Giuliani e Porta erano infatti andati a visitare la trentesima Biennale d'Arte di Venezia proprio qualche settimana prima e lì avevano potuto vedere una cospicua serie di opere dell'artista tedesco. L'impressione su di loro fu talmente radicale che scrissero una poesia a tre voci, sul modello appunto degli esperimenti surrealisti, intitolata *Dialogo primo. Qui conta di Schwitters* (evidente il richiamo al primo verso di *L'istinto di conservazione*: «Qui conta come (può un pesce vivere / a lungo sulla sabbia secca? [...])»(60)). Insomma, il richiamo ad una circostanza condivisa così intima (come solo possono essere i grandi shock culturali) e così vicina nel tempo era da parte di Balestrini un modo di chiudere drasticamente ogni possibile colloquio(61).

Eppure, nonostante queste premesse così decise, Balestrini almeno in una occasione finisce con il rivelare a Giuliani dove ha comprato qualcuno dei biglietti del tram inseriti in *Come si agisce*. Lo fa a proposito il 27 settembre, circa un mese dopo la «lettera furiosa». Cito direttamente le sue parole:

Gentile signor antologizzatore,

la presente acclusa poesia potrebbe essere quella che ti manca [...]. Ma tu che ne pensi? L'ho appena scritta furibondamente in tre giorni e in un certo senso è un passo indietro, riprendo certi problemi che avevo già superato d'un balzo, ma forse utilmente qui torno ad approfondirli, dal lato tecnico in particolare, chissà.(62)

La poesia è *De Magnalibus Urbis M.*, per cui fornisce infatti subito dopo una fitta serie di riferimenti e rinvii. Possiamo immaginare bene la reazione di divertito stupore di Giuliani nel ricevere una lettera del genere dopo i secchi dissensi di solo un mese prima. Qualcosa possiamo dedurre dalla risposta di Balestrini, datata 3 ottobre:

Caro Giuliani,

non illuderti: in quella poesia c'erano le note perché c'era la possibilità di riferire le fonti di alcune parole o frasi. Ma le note di questo genere (per me tutto sommato inutili) per le altre poesie non sono possibili, o lo sono solo raramente.

Note di altro genere, non sento assolutamente il più piccolo impulso a farne. Ma poiché ti voglio bene, se la tua notomania persistesse, mandami un questionario che ti compilerò debitamente.(63)

È fin troppo semplice notare l'incongruenza tutta difensiva della lettera (che infatti annuncia un sostanziale ripensamento dell'intera faccenda: come ho detto, alla fine il questionario ci sarà e Balestrini risponderà, seppure evasivamente). Dire che in alcuni casi non c'è «la possibilità di riferire le fonti» è sostanzialmente falso o, perlomeno, fuorviante. Nella «lettera furiosa» Balestrini poneva tutt'altro problema, quello cioè dell'inutilità della pratica: un problema che qui risulta stemperato con una sostanziale attenuazione («tutto sommato inutili»). Non a caso quando tornerà

sull'argomento rispondendo al questionario di Giuliani il discorso, come abbiamo già visto, si farà invece più circostanziato:

Finiamo con gli istinti: l'ultimo che ti ho mandato era corredato da molti riferimenti di fonti. La ragione della mia perplessità su questa poesia è la stessa della tua gioia per aver avuto delle note. Cioè perché temo che alcune possano essere utili a indirizzare il lettore in un senso, ahimè, univoco. Ma spero di sbagliarmi, spero che i riferimenti non servano a niente.

Il seguito del ragionamento l'ho già riportato all'inizio di queste pagine: proprio il rischio di un'interpretazione univoca aveva convinto Balestrini (almeno così diceva) a rinunciare ai prelievi da testi letterari, che risultavano per ciò stesso troppo connotati. Questo permetterebbe, almeno in teoria, persino una distribuzione cronologica dei testi balestriniani, che dividerebbe in due fasi (letteraria e post-letteraria, diciamo così) il complesso delle poesie di *Come si agisce*. Non fosse che questo è smentito dalla stessa stesura "tarda" di *De Magnalibus Urbis M.*, dalla conclusione di quella stessa lettera del 27 settembre («Adesso sto facendo l'ultimo istinto della serie, tutto pescato dall'antologia palatina, sarà una cosa deliziosa per la mia bella»(64)) da cui si deduce che quel tentativo non è un caso isolato e da qualche altra considerazione che farò in conclusione. È vero che nella planimetria di *Come si agisce* un terzetto di testi (*L'invasione*, *De Cultu Virginis* e *Apologo dell'evaso*) finiscono a chiudere la prima parte del volume con l'intitolazione evidentemente ironica *Triassico*(65): ma la delimitazione, se proprio vogliamo, riguarda quelle tre poesie, non certo il "metodo", che si ritrova, appunto, ribadito nella sezione che Balestrini intitola *Continua*(66). Insomma, la questione non è cronologica, come in qualche modo vuol suggerire Balestrini, o almeno non è propriamente tale (e infatti questo tipo di esitazione salterà anni dopo con il ciclo della Signorina Richmond, in cui l'indicazione delle fonti da parte dell'autore è quasi sempre presente), ma semmai di tecnica poetica.

Per *De Magnalibus Urbis M.*(67) Balestrini fornisce quindi un dettagliato elenco di rinvii. Però con una strategia di indicazioni non univoca che conviene ripercorrere.

Partiamo da quello che dice nella lettera del 27 settembre:

DE MAGNALIBUS URBIS MEDIOLANI è l'opera di Bonvesin de la Riva, a cui si riferisce anche il penultimo verso; lo dice Contini, che dice inoltre il v. 4 dell'ordine degli Umiliati, cui B[onvesin] appartenne. Dice anche che il v. 7 (vince) è un tema dell'opera, dalla quale sono citazione l'emistichio 2° del v. 6 (=sterile), il v. 3° della str. 3° (viandanti notturni che trasaliscono ai fantasmi), il v. 2, str. 4 (una delle 50 cortesie da osservare a mensa; i due termini centrali sono qui invertiti), e il v. terzultimo.

C'è poi un sacco di altre cose, ma le dirò solo se accetti la poesia (sulla quale, ripeto, sono incerto); p. es.: il 1° v.: prostitute famose milanesi dell'800; "sgozzati dopo 6 ore di agonia" si riferisce alla "colonna (infame) eretta nel 1630", moltissime cose si riferiscono a una nevicata descritta in un Corriere della Sera del 14.1.1895, altre nella str. 6 e 7 al Foscolo a Milano, c'è un emistichio del Sanguineti, e qua e là anche qualche parola creata da me, lo giuro.(68)

Come si vede, la rete dei riferimenti è molto fitta. Solo una parte di tutto questo filtrerà nel commento alla poesia edito nei *Novissimi*, sicuramente per una forma di rispetto da parte di Giuliani per le originarie perplessità dell'amico:

*De Magnalibus urbis Mediolani* è l'opera di Bonvesin de la Riva, al quale si accenna nel penultimo verso (nel contesto numerose citazioni e riferimenti: all'ordine degli Umiliati, cui Bonvesin appartenne, nel verso 4; la vittoria della «didattica formica» sulla mosca, nel verso 7; i fantasmi che fanno trasalire i viandanti, nel verso 15; il taglio della carne – una delle *Cinquanta cortesie da osservare a mensa* – nel v. 22; la manipolazione latina nel terzultimo verso).

I nomi di femmine in apertura: famose prostitute e usuraie milanesi dell'Ottocento; «sgozzati dopo 6 ore di agonia» si riferisce alla colonna infame «eretta nel 1630»; diversi brani son tratti dalla descrizione di una nevicata nel «Corriere della Sera» del 14 gennaio 1895; altri frammenti riguardano il Foscolo a Milano.(69)

Giuliani non cita né Contini né, e la cosa che un po' sorprende, Sanguineti: in quest'ultimo caso forse per evitare che si percepisse un eccesso di "scuola" dietro l'intera operazione(70). Federico Milone è poi riuscito a precisare meglio i riferimenti spesso ellittici di Balestrini e che provocano, almeno in un caso (quello del v. 6 «sulla coscia di cocchio sterla per natura»), il prudente silenzio di Giuliani. Mi soffermo qui, naturalmente, solo sui rimandi bonvesiniani:

Balestrini attinge da Contini (sembra rimaneggiando *Poeti del Duecento*, di fresca pubblicazione), da cui recupera la parentetica al penultimo verso «(con lui comincia la letteratura milanese)», il segmento del verso 4, ancora fra parentesi, «(li circonvolge puzzo d'eresia)» e il v. 7 «la didattica formica dialetticamente la mosca», allusione alla *Disputatio Muscae cum Formica*. Non mancano nemmeno citazioni dirette dalle opere: il secondo emistichio del sesto verso, «sterla per natura», è tratto dalla *Vita beati Alexii*, al v. 13: «Aglaës soa muié sterla era per natura: / De lé nass non poèva alcuna crèatura» [...]. Ancora, il verso «o forse sarà legno o frasca o altra ombria» è un prelievo dal *Libro delle tre scritture*, nello specifico dalla prima sezione (*De scriptura nigra*), vv. 473-476: «Eo vez ke l'om de nogie, s'el è sol entra via, / S'el ghe devis k'el veza fantasia o altra arlia, / E fors serà un legno o frasca o altra ombria, / El s'ha sì aspaguir k'el n'à prend malatia». Il segmento «taglia alla femna la carne vergozzevra» è tratto, per ammissione dell'autore, da *De quinquaginta curialitatibus ad mensam* (per la precisione dalla venticinquesima): «L'oltra è: ki foss con femene sovra un taiè mangiando, / La carne a si et a lor ghe debba ess taiando. / L'om dé plus ess intento, plu prest et honorevra / Ka no dé per rason la femna vergonzzevra». Infine, «exige sic faciens mercedem more virili» è il v. 889 della *Vita scolastica* [...], che ritorna nell'ultima strofe, ripartito su tre versi e con l'inserzione di «o peggio».(71)

Credo non si possa aggiungere altro a questo quadro, se non una piccola ma non indifferente precisazione. Per quanto affascinante, l'idea che Balestrini possa aver fruito degli appena editi continiani *Poeti del Duecento* è, infatti, impossibile(72). I due tomi ricciardiani, infatti, riportano il finito di stampare all'ottobre 1960, mentre la poesia, come dice appunto nella lettera, è stata scritta tra il 24 e il 27 settembre. Del resto nessuno dei testi bonvesiniani citati da Balestrini, ad eccezione del *De quinquaginta*, è nei *Poeti del Duecento*: sono tutti, invece, nelle *Opere volgari* del 1941(73), ad eccezione della *Vita scholastica*, in esametri latini ed edita due anni dopo da Franceschini(74). Dovremmo quindi pensare ad una fruizione di questi due volumi? e da dove sarebbero poi arrivate quelle che Balestrini denuncia come esplicite citazioni continiane («lo dice Contini»), visto che le *Opere volgari* non hanno, a differenza dei *Poeti del Duecento*, una introduzione critico-biografica? L'aporia in realtà l'aveva già risolta lo stesso Balestrini pubblicando nel dicembre 1960 sul «verri» *De Magnalibus Urbis M.* accompagnata da questa nota:

Quasi tutte le citazioni e i riferimenti frantumati in questa poesia sono tratti dal volume *La luna nel corso*, pagine milanesi raccolte da Anceschi, Ferrata, Labò, Treccani, Edizioni di Corrente, Milano, 1941. Numerosi si riferiscono a Bonavesin da la Riva, tra cui il titolo. I nomi in apertura sono di famose ruffiane e strozzine milanesi dell'800; "sgozzati dopo 6 ore di agonia" si riferisce alla "colonna (infame) eretta nel 1630"; molti brani sono tratti dalla descrizione di una nevicata nel "Corriere della Sera" del 14 gennaio 1895; altri riferimenti verso la fine riguardano il Foscolo a Milano, il bottone l'A.(75)

A parte l'ironica menzione del «bottone», con cui sembra quasi che Balestrini giochi ammiccando a Giuliani e alle loro discussioni private circa la natura e il significato dei vari bottoni che affiorano in *Come si agisce*(76), e fatte salve alcune notizie già anticipate nella lettera del 27 settembre, qui trova esplicita citazione un riferimento bibliografico mai sinora menzionato. La cosa, mi pare, non è stata notata, ed è invece cruciale, perché è proprio da questa elegante strenna natalizia pubblicata per i lettori della rivista «Corrente» che arriva a Balestrini il materiale bonvesiniano (e non solo quello, appunto). Il volume riporta infatti tra gli altri un contributo di Contini intitolato *Cartella clinica su Bonvesin da la Riva*(77). Ed è qui che troviamo infatti tutti i punti esattamente citati da Balestrini (che ad onor del vero e in effetti scriveva nella sua lettera prima di tutti i rinvii successivi «Dice anche» riferendolo appunto a Contini), a partire dall'incipit, passando per le varie citazioni



delle opere bonvesiniane (tutte presenti nel saggio) e la definizione degli Umiliati per arrivare al v. 7, che rimescola appunto alcuni frammenti del saggio continiano («Ivi la madonna vince *dialetticamente* il diavolo; il peccatore pentito, la Madonna: *la didattica formica, la mosca*»). Del resto era sempre Contini ad essere citato *verbatim* da Balestrini nella lettera del 27 settembre, quando rinviando al verso del *Libro delle tre scritture* utilizzato poi al v. 15 di *De Magnalibus Urbis M.* scriveva: «il v. 3° della str. 3° (*viandanti notturni che trasaliscono ai fantasmi*)». La lettura della *Cartella clinica* permette peraltro il recupero di due altri frammenti continiani passati inosservati (come ovvio, visto che erano irriconoscibili senza aver sotto mano la fonte). Da lì provengono infatti sia l'affermazione «un bovarismo del ns.», tra parentesi al v. 31, che Contini usa proprio in riferimento al verso tratto dalla *Vita Sancti Alexii*, sia la menzione de «il valico di Chiasso» al v. 33. Dunque, e per riassumere, una fonte indiretta: e non solo per i passi da Bonvesin, come vedremo tra poco(78).

Nella sua lettera Balestrini parla di *De Magnalibus Urbis M.* come di un testo «melodrammaticamente antimilanese», definizione che verrà recuperata da Giuliani nelle sue annotazioni(79). Aperto da un elenco di ruffiane e strozzine («Dionisa Cisqua La Pavana La Chessa»(80)) e attraversato dall'evocazione dell'atroce supplizio a cui vennero sottoposti Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora(81), la poesia mette in effetti in campo una serie di allusioni alla bigotteria clericale, alla speculazione edilizia (v. 3 «gli archi distruggendo», v. 24: «l'architettura è morta»), alla supponenza dei suoi abitanti, subito pronta però a trasformarsi in codardia (come nell'episodio dei fichi alluso al v. 11: «coloro che amanti erano della vita»(82)), e via dicendo. Un ruolo centrale lo ha appunto il Foscolo milanese, rievocato, come ricorda Milone, attraverso un passo dei *Cento anni* di Rovani disseminato ai vv. 34-37(83): un passo non neutro, perché viene a concludere uno scambio di battute tra Vincenzo Monti, Pietro Giordani ed altri personaggi della Milano letteraria di primo Ottocento in cui Foscolo, ormai in disgrazia, viene definito un «*gran cialtrone*» destinato ad essere presto dimenticato. Passo che evoca quindi, indirettamente e con ironia, i salotti letterari milanesi contemporanei a Balestrini. L'alienazione legata al tessuto urbano viene del resto anche ribadita da alcuni elementi che ricollegano questa poesia a zone della raccolta in cui il motivo dello straniamento e della violenza risultano particolarmente accentuati. La descrizione apparentemente neutra della nevicata si carica in effetti di risonanze inquietanti se la si mette ad esempio in rapporto con *Corpi in quiete e corpi in movimento XIII*:

in caso di gelo cosparsa  
sugli spazi suddetti segatura,  
sabbia o altro materiale

per impedire ai passanti di  
sdrucchiolare e durante lo sgelò  
tenute sgombre le bocchette di scarico

(impossibile anche sapere quanti  
siano stati uccisi per l'abitudine  
di portare via i cadaveri)(84)

Altro segnale di forte coesione è l'apparente incongruo manifestarsi del «tergicristallo» nel contesto orrifico dei vv. 13-17, subito a contatto peraltro proprio con uno dei versi bonvesiniani:

nell'aria nebbiosa di un mattino sgozzate  
dopo 6 ore di agonia non ti guardano in faccia  
o forse sarà un legno o frasca o altra ombria  
*dietro i tergicristallo* in agguato: non sanno nemmeno  
chi sei [...]

È impossibile non affiancare a questa situazione di «agguato» incombente (in cui il fatto delittuoso – altro motivo frequente in *Come si agisce* – è però l'esecuzione “di stato” di Mora e Piazza) l'avvio proprio del *Sasso appeso*:

Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?  
*oltre il tergicristallo ronzante?* denotando una reale  
 e comune volontà di riscatto?(85)

Lo spostamento dentro il tessuto urbano in *De Magnalibus Urbis M.* è esattamente un corrispettivo del viaggio del *Sasso appeso* che, minacciato da «muri così / così impermeabili e aridi e asciutti [...] / [...] I muri // così vicini [...]»(86), dalla «frana»(87), ma, soprattutto, dal «sasso e un altro sasso, e il sasso appeso, e un altro sasso»(88), non riesce a lasciare dietro di sé «la città [...] cancerogena»(89). E che Milano sia una città da cui si deve fuggire appena possibile viene detto esplicitamente ai vv. 32-33: «[...] e attraverso / il valico di Chiasso una città sfuggiamo». Persino la proiezione del *Laborintus* sanguinetiano assume a questo punto un valore ironicamente descrittivo (la città nebbiosa e livida).

Questa percezione alienata e ostile dello spazio urbano veicolerebbe ad un certo punto (sempre che l'agnizione non sia completamente errata, cosa che non mi sento di escludere) un imprevedibile richiamo ad uno dei principali poeti neorealisti italiani, Rocco Scotellaro. Ammetto che questo è ciò che di più lontano ci si potrebbe aspettare di ritrovare in un autore come Balestrini, non fosse per il gusto spiazzante che ha sempre caratterizzato il suo fare letteratura. Ma insomma: la mia impressione è che il v. 39 «ma io ho perduto la mia libertà» sia la ripresa di uno dei due versi-refrain di *Passaggio alla città* (cito qui la prima occorrenza, quasi incipitaria, vv. 1-3):

Ho perduto la schiavitù contadina,  
 non mi farò più un bicchiere contento,  
 ho perduto la mia libertà.(90)

Il prelievo, per quanto impreveduto, si inserirebbe però bene, mi pare, nella logica dell'invettiva nei confronti della città industriale, implicata questa volta nello sfruttamento, anche culturale, degli immigrati provenienti dalle campagne del Sud, che è poi, appunto, il tema della poesia di Scotellaro.

Insomma, il tessuto dei riferimenti restituisce pienamente il tono da invettiva di cui Balestrini diceva a Giuliani. E Bonvesin in questa strategia come entra? Intanto, ed è ovvio, per il tema religioso (magari in senso oppositivo, come appunto al v. 4). L'allusione alla sterilità nel richiamo al *Vita beati Alexii* del v. 6 andrà messo in contatto, e in contrasto, con l'accento erotico che subito lo precede, spezzato tra i vv. 5 e 6 («per un bacio [...] / sulla coscia [...]»)(91). Abbiamo poi visto lo spunto macabro-fantastico che il prelievo dal *Libro delle tre scritture* fornisce ai vv. 13-16. Ma il passo più marcato in senso ironico è senza dubbio quello veicolato dalla citazione della *Vita scolastica*. Il v. 889 ribadisce infatti un tema particolarmente ossessivo nel poemetto bonvesiniano, quello cioè della necessità da parte degli allievi di pagare il maestro. L'insistenza, a tratti imbarazzante, qui viene in qualche modo ridicolizzata, soprattutto se collegata, come credo, al verso di Scotellaro in cui si suggerisce, al contrario, lo sradicamento e lo sfruttamento degli immigrati. E l'impressione è che l'altro spunto continiano, quel «con lui comincia la letteratura milanese», accostato a quel verso in cui si esalta la petulante richiesta «more / virili» del compenso, sia da intendere come denuncia di un originario peccato di dipendenza della cultura milanese dal profitto.

## 6. Per concludere (entrare nella biblioteca di Balestrini)

Il caso su cui mi sono appena diffuso mi pare abbastanza significativo anche dal punto di vista metodologico. La dovizia di riferimenti non implica necessariamente letture ad ampio raggio ma, più semplicemente, il ricorso ad una fonte indiretta che li media. Questo però non significa che, almeno nel campo della letteratura medievale, le letture di Balestrini siano state banali. Aldilà dei rinvii a grandi capisaldi della lirica antica, come quando in *Apologo dell'evaso* vv. 20-22 si incontra un grande 'pezzo obbligatorio' della poesia di Cecco Angiolieri («[...] Lode / a un'estate di foco. S'io fossi // la piccola borghesia [...]»**(92)**) o nel testo C3 dei *Frammenti del sasso appeso* incrociamo al v. 3 una riformulazione dell'incipit del sonetto proemiale dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* («voi che ascoltate comparse e pubblico»**(93)**), ci sono anche tracce curiose che spingono a cercare di entrare in qualche modo nella biblioteca balestriniana. Faccio un esempio veloce. Nelle solite risposte al questionario di Giuliani, e nel solito tentativo di sfuggire ad ogni approccio monosemico alle proprie poesie, Balestrini si trova a chiarire alcune questioni relative alla poesia che verrà intitolata *Osservazioni sul volo degli uccelli*. Riferendosi ai vv. 29-30 sui quali il testo si chiude («[...] infatti l'ultimo / inverno si è fermato di colpo nella gabbia»), Giuliani chiede «L'inverno finale "nella gabbia": puoi spiegare con qualche riferimento?»**(94)**. Balestrini risponde:

P. es., prendiamo l'amore: GABBIA può essere la gaiba nova, spitzerianamente esso femmina, e va bene. O un sentimento che racchiude ostilmente, e va male.**(95)**

L'accenno di Balestrini a Spitzer è in realtà tutt'altro che banale. Il rinvio qui è infatti all'interpretazione spitzeriana di una delle più famose poesie dei Memoriali bolognesi, la ballata *For dela bella bella cayba*:

For dela bella bella cayba  
fuge lo lixignolo.

Plange lo fantino  
peroché non trova  
lu so hoxilino  
nela gaiba nova,  
e diçe cun dolo:  
«Chi gl'avri l'usolo?»;  
e dice cun dolo:  
«Chi gl'avri l'usolo?».

E in un buscheto  
se mise ad andare,  
sentì l'oxeieto  
sì dolçe cantare:  
«Oi bel lixignolo,  
torna nel mio broylo,  
oi bel lixignolo,  
torna nel mio broylo».**(96)**

Spitzer interpretava questa ballata apparentemente innocente come la trasposizione simbolica di un *Frauenlied*, una «canzone della ragazza che, paganamente e senza curarsi dei precetti religiosi o delle leggi della società, esige il suo diritto elementare all'amore fisico»**(97)**. La «cayba», la gabbia rappresenterebbe appunto il desiderio sessuale del «fantino», cioè della ragazza, che rimane inappagato dall'assenza dell'amante («lo lixignolo»). Tutta la breve poesia altro non sarebbe quindi che un canto di nostalgia per l'amore perduto in senso strettamente erotico.

Si tratta di una lettura certo famosa e che ha fatto scuola. Ma Balestrini (che compie solo un minimo spostamento sul significato della gabbia: ma sta evidentemente citando a memoria) da dove poteva

aver ricavato questa informazione prima dell'ottobre 1960(98)? Milone ipotizza che la fonte sia un articolo che Spitzer pubblica sulla rivista «Lettere italiane»(99). Le date sono compatibili (il secondo fascicolo della rivista porta la data dei mesi di aprile-giugno), mentre l'impianto fondamentalmente accademico della rivista appare invece nella sostanza lontano dagli interessi di Balestrini. È vero però che su di essa aveva pubblicato più volte sin dal 1955 Sanguineti(100), così che qualche informazione sul saggio spitzeriano (magari anche attraverso Anceschi, se non direttamente dall'amico) poteva essergli arrivata. Ci sono però poi alcune possibilità alternative. L'articolo del 1960, infatti, riprendeva e completava la prima e in realtà originaria formulazione dell'interpretazione, che venne pubblicata nel 1959 nella raccolta *Romanische Literaturstudien*(101), *summa* fondamentale di tutti i contributi del critico tedesco sulle varie letterature romanze. Anche qui però c'è qualche controindicazione, visto che il volume esce in Germania e quindi non era di sicuro facilmente recuperabile. Terza possibilità, infine, è che Balestrini abbia letto l'articolo poi raccolto in volume nel 1959 al momento della sua prima apparizione nel 1957 sul primo numero della rivista «Criterio»(102): ipotesi, questa, non del tutto peregrina. Certo, possiamo dire che in qualche modo non cambia molto: non fosse che il peso di certe letture così specifiche a partire, poniamo caso, dal 1957 (Balestrini aveva 22 anni) mi parrebbe un dato oggettivamente degno di essere sottolineato.

Per concludere davvero, segnalo un ultimo esempio in cui la portata delle fonti effettive rimane in bilico tra letture dirette, di cui appare però scarsamente probabile l'evenienza, e fonti indirette che comunque non si riescono ad identificare precisamente. La poesia in questione è *Kelle Terre*, anche questa tratta dalla sezione *Continua*(103). La poesia è riconducibile tecnicamente ai medesimi procedimenti già visti in atto per *De Magnalibus Urbis M.* Balestrini, infatti, preleva alcuni frammenti da testi di varia natura che oggi grazie ai motori di ricerca è spesso semplice identificare. Buona parte della seconda metà del testo (formato da quattro strofe di sette versi), ad esempio, è recuperata dal saggio di Franz Altheim, *Der unbesiegte Gott. Heidentum und Christentum*, pubblicato originariamente nel 1957 ma uscito in traduzione italiana nel 1960(104). Questi elementi si intrecciano con una citazione dalla famosissima lettera da Ventimiglia delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*(105) e con due estratti dall'altrettanto noto *Saggio sull'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny»* di Brecht(106). Altri elementi della seconda strofa («[...] e la plecbenda, la pigmentazione e il calore / imprigionato», vv. 13-14) parrebbero invece rinviare agli scoperti del radio da parte di Marie Curie. La poesia comunque ruota intorno al concetto di confine collegato al tema della sopraffazione e della guerra. In questo senso (per venire a quel che qui ci interessa) il titolo *Kelle Terre*, derivato dalla famosa formula del Placito capuano del 960 (da cui proviene, ma con una variazione, anche il frammento ai vv. 12-13: «tant'anni li / possette»(107)), è particolarmente indicativo, visto che la formula contenuta nel Placito è appunto la delimitazione di un confine e, quindi, di una proprietà. Nello stesso tempo, però, il Placito capuano è rappresentativo anche di un'altra linea di demarcazione, vale a dire quella linguistica tra il latino e il volgare, una linea che passa più precisamente attraverso quella zona di transizione in cui il primo cede progressivamente terreno al secondo. Il trascorrere della storia diventa quindi anche trascorrere delle lingue: da lì l'immissione nel testo di una serie di tre frammenti che vanno appunto in questa direzione. Il primo lo abbiamo già citato ed è quello del Placito ai vv. 12-13; il secondo è variamente disseminato tra i vv. 5-7 («della bianca storia mutilato) dalla colata / principale che minaccia il campo e il seme / nero seminando [...]»(108) e richiama naturalmente l'Indovinello veronese («alba pratalia araba / [...] / et negro semen seminaba»(109)); il terzo è quello forse un po' più peregrino e chiude la poesia (v. 42 «una anfora vivo et uno porcello»). Quest'ultimo è tratto da un documento lucchese del 776, un contratto in cui tra i beni che dovranno essere forniti annualmente in cambio della concessione all'utilizzo di un dato terreno si citano appunto «una anfora vino et uno scaffilio de sicale et in omnem Domini Natale uno porcello»(110). Mi pare importante che Balestrini suggerisca qui una relazione stretta, in due casi su tre (il primo e il terzo), tra la nascita della lingua italiana e il ricorso a strumenti contrattuali: nella riflessione sul confine e quindi sulla storia come prevaricazione, evocata dal passo foscoliano, l'uso del volgare viene

identificato con la necessità di un consolidamento dell'egemonia economica, con un curioso approssimarsi (non saprei quanto consapevole) alle posizioni gramsciane(111). Nella limitata ottica del mio discorso, incuriosisce però capire da dove Balestrini possa avere ricavato le tre citazioni in questione. Escludendo il ricorso alle fonti dirette (particolarmente inverosimile per le *Memorie e documenti...*), l'ipotesi più probabile è che, sul modello di quel che abbiamo visto per Bonvesin, esista un unico testo che abbia mediato l'insieme delle citazioni. Solo che questo testo, almeno per adesso, non sono riuscito a identificarlo. Abbiamo sicuramente una datazione *post quem* per la poesia, ovvero il 1960, anno in cui viene pubblicata la traduzione di *Il dio invitto* (il che peraltro pone *Kelle Terre* a ridosso di *De Magnalibus Urbis M.* e chiarisce, se ce ne fosse ancora bisogno, che l'idea di una cronologia pregiudizialmente alta per le poesie ad alto tasso di citazioni letterarie è del tutto irricevibile). La prima ipotesi sarebbe quindi pensare alla *Storia della lingua italiana* di Bruno Migliorini, edita «nei primi mesi del 1960» e che avviò un dibattito particolarmente forte nella cultura italiana, per quanto soprattutto a livello più specialistico(112). Il problema però è che Migliorini, che pure dà spazio al progressivo 'volgarizzarsi' del latino medievale, non riporta il documento lucchese. La seconda ipotesi, che appare almeno teoricamente più verosimile, è che Balestrini abbia invece avuto tra le mani il *Manuale della letteratura italiana* di Francesco Torraca. Pubblicato in prima edizione tra il 1886 e il 1887 e poi ristampato più volte sino agli anni Trenta del Novecento, il manuale di Torraca era uno degli strumenti più diffusi nelle scuole secondarie. Proprio nell'*Introduzione* troviamo un passo in cui sono citati a poca distanza il documento lucchese e il Placito capuano:

Parole e frasi volgari si trovano ne' documenti del Medio Evo a cominciare dal secolo VI, e diventano sempre più frequenti ne' seguenti. Esempi: [...] A[nno] 766: *Reddere promettimus una anfora vino... et uno porcello*. – In una carta dell'archivio di Montecassino, che risale al 960 (*Placito* di Arechito giudice), s'incontra più volte questa formula di giuramento: «*Sao ko (come) kelle terre per kelle fini, que ki contene, trenta anni le possette (possedette) parte Sancti Benedicti.*»(113)

La conformazione della citazione di Balestrini, che riporta la frase nella versione 'tagliata' di Torraca («una anfora vino... et uno porcello», appunto), mi sembra sorreggere l'ipotesi. Non fosse però che Torraca non cita l'Indovinello veronese: ovviamente, va subito aggiunto, visto che fu segnalato per la prima volta da Schiapparelli solo nel 1924(114). L'edizione più recente del manuale di Torraca che mi è riuscito di vedere è quella pubblicata nel 1918, e quindi siamo ancora in una zona cronologicamente inutilizzabile. Credo però che potrebbe valere la pena di percorrere questa strada.

Balestrini, da grande dissimulatore qual era (e chi lo ha conosciuto non farà fatica ad acconsentire su questo), ha sempre voluto sminuire la portata delle sue letture. Certo, non era un sistematico divoratore di volumi come Sanguineti e Giuliani: ma non è questo il punto. La poetica dello schwittersiano "biglietto del tram" esplicitata nella corrispondenza tra 1960 e 1961 con Giuliani è in realtà solo un sistema per nascondere le tracce, non per depotenziarne il significato originario, come pure vorrebbe suggerire. A fianco delle ragioni retoriche («l'avevo pigliato solo perché c'era una parola o un ritmo che mi suonava bene», lo abbiamo letto), le ragioni allusive ci sono, e ben presenti. I materiali di derivazione medievale confluiti in *Come si agisce* (quelli almeno più immediatamente riconoscibili) così come le strutture che a quella stagione letteraria sembrano rinviare, non sono, come mi pare di aver dimostrato, oggetti neutri, ma anzi organizzano dentro la continuità della raccolta delle zone semantiche forti e ricorrenti o vi si innestano in maniera dialettica. Anche con la letteratura medievale, insomma, per Balestrini vale il principio che conta non tanto cosa si fa ma come lo si fa. Come si agisce, appunto.

Marco Berisso

## APPENDICE(\*)

*Cartella clinica su Bonvesin da la Riva*

Con lui comincia la letteratura milanese. Come sempre, anche questo primato è conteso da un imbecille: nella specie, Pietro da Bescapè; fortunatamente non è sicuro che costui fosse della capitale. Con l'eccezione del Bescapè, e benchè ragioni professionali lo astringessero all'anticlericalismo, cominciò di lì anche Ferdinando Fontana, bakuniniano, ma dolce: allorchè, sempre per bakuninismo, dovuto fuggire dal Novantotto di Bava Beccaris al valico di Chiasso, dall'esilio di Bellinzona, il cuore tuttavia a Sud del Ceneri, mandò in omaggio alla Milano di Carlo Bertolazzi una ricca *Antologia meneghina*.

I suoi meriti ambrosiani s'iniziano con la scelta felice, nascendo, della porta. In effetti la Ripa era quella di porta Ticinese; dove il nostro fu proprietario, e dove lo si trova abitare dal 1290. Ebbe rapporti con altre porte, sempre scelte bene: confratello in una chiesa di porta Romana, per esempio. Sembra venisse al mondo verso il 1240, all'epoca di Federico II; il quale, non sospetto d'ortodossia, dichiarava Milano «fovea haereticorum», non si sa se per complimento (vedi sotto, comunque); e intanto, in quegli anni, l'assaliva.

Ma ebbe avventure anche fuori porta. Quando descriveva le Cinquanta cortesie da osservare a mensa (fra le quali la 25<sup>a</sup>: tagliar la carne alla «femna vergonzevre»; la 38<sup>a</sup>: non raccontare storie lugubri; la 48<sup>a</sup>: non riporre prematuramente la posata, forse vengono portate inattese), abitava, per sua confessione, la *banlieue* nord, Legnano. Vi beneficò un ospizio, che esiste ancora.

Mestiere. Ahimè, professore anche lui, «doctor in gramatica» (epitafio). L'istruzione era già curata: lombardamente maniaco della statistica (cf. Cattaneo, C. E. Gadda), il nostro ci fa sapere (*De magnalibus*) che Milano contava più di 70 maestri elementari («inicialium literarum paedagogi») e 8 «professores» (i sopramestri di Giorgio Pasquali). Risulta da un testamento che tratteneva in pegno i libri degli scolari morosi. Informazioni teoriche fornisce il poemetto *Vita scholastica* (o *De discipulorum praeceptorumque moribus*). Più che le raccomandazioni rivolte agli scolari, agevolmente immaginabili (ma si può ricordare quest'invito a doni floreali: *Si manibus flores habeas fructusve decentes, Offer ei, capiet, pignus amoris erit*), interessano gli ammonimenti ai colleghi: era per una preparazione *gründlich* (*Testibus atque bonis rationibus esto paratus*); e condannava nei docenti abiti sportivi, *vestes curtas*, e disonesta cura dei capelli (*Femineos comptus, longos fuge ferre capillos*). Consigliava energia nelle riscossioni (*Exige sic faciens mercedem more virili*).

Sentimenti assai gentili. Gli s'attribuisce l'iniziativa d'aver introdotto in Milano l'abitudine di sonar le campane all'ave maria. Fece piovere legati su ospedali, conventi, mendichi come un filantropo ottocentesco (*el coeur*), come un benefattore della Ca Granda. E per dir tutto, fu terziario, degli Umiliati, probabilmente. Gli Umiliati erano in origine un ordine proletario, che reclutava adepti fra i ciompi degli *ateliers* lanieri; li circonvolge puzzo d'eresia. Un tale sospetto non vale per il nostro; nelle opere del quale abbiamo contato cinque invettive contro gli eretici (e un elogio dell'Inquisizione), certo con duolo di quei filologi per cui non una riga di volgare lombardo è separabile dall'eterodossia. Ma la prudenza non è mai troppa; e furono saggiate altre ipotesi di lavoro, proposti altri terzi ordini. Achille Ratti fece del nostro un terziario francescano, con sottili argomenti. La dimostrazione dell'illustre uomo non sembra perentoria.

Sentimenti, ancora, o almeno stato civile. *Fra Bonvesin*, beninteso, poichè son sue parole, ma solo nel senso dianzi precisato. Ebbe infatti due mogli, e le seppellì entrambe. Non si lasciò sedurre che da nomi romanzeschi, madonna Benghedisia la prima, madonna Floramonte la seconda. Tutto ciò risulta da testamenti e altri atti serbati nelle Congregazioni di Carità. Figli, non sono documentati: forse, *Aglaes, soa muier, sterla era per natura* è un bovarysimo del nostro.

1288. Si guadagna un titolo alla gratitudine immortale del suo municipio: scrivendo un trattato *De magnalibus* (meraviglie) *urbis Mediolani*. Vi sono lodati soprattutto i fiumi, correnti, e le sorgive, freschissime (*unde, si in eis aestivo tempore ponantur ampullae vino praegnantes, unde ibi vinum refrigeretur, virtute frigitatis earum vitrea vasa franguntur, nisi brevi temporis spatio inde tollantur*). Già il nome latino di questa città di dolci acque è perfetto: *Mediolanum* contiene tutt'e cinque le vocali; e il nome dialettale, Miram (dove i glottologi ammireranno il rotacismo), viene da *miror*. Tra la fedeltà a Roma e la velleità d'autonomia v'è qualche incertezza: in conclusione, *patet quod non tantum secunda Roma vocari meretur, immo* che potrebbe trasportarsi senza disdoro la sede della Chiesa. Ma non mancano pagine più positive, per cui il milanese Bonvesin precede e batte il fiorentino Villani; e gli economisti stupiscono ancora come abbia avuto l'idea inedita d'interrogare gabellieri e altri pubblici ufficiali per avere cifre (forni 300

senza i privati, macellai 440 ecc.), e d'indurre dai dati del consumo il numero degli abitanti (*circa ducenta milia, ut firmiter cogito*). Due mancanze si lamentano: della civica concordia; e d'un porto di mare.

Nel *De magnalibus* è anche l'elogio del parlare milanese: *eorum idioma facilius alio loquitur in linguarum diversitate intelligiturque vice conversa*. Esso non resta platonico, visto che il nostro lo usò largamente, sia pure allo stato di «volgare illustre» (il medio evo non ha testi dialettali). Ce ne rimangono quasi 10.000 versi, forse il tutto: ancora leggibile. Ivi la Madonna vince dialetticamente il diavolo; il peccatore pentito, la Madonna; la didattica formica, la mosca; l'umile viola, la rosa (in compenso, il Trattato dei Mesi contiene la vittoria dell'autorità e del diritto divino, inattaccabile dopo il termine di prescrizione di trent'anni, sopra le folle turbolente). Vi s'incontrano apparizioni di lune piene (*La luna nass reonda, lo vescov la remira*), viandanti notturni che trasaliscono ai fantasmi (*E fors sarà un legno o frasca o altra ombria*) ecc. ecc.

1313-15. Estremi della morte del nostro. Matteo Visconti, immane tiranno, dispone l'esenzione fiscale dei beni del quondam Bonvesin. Che viene sepolto in San Francesco, con la seguente iscrizione:

*Lege tui caro viva fui qui vivis amice  
Viva fui nunc strata rui clava domitrice  
Es quod eram quod nunc es eram cano te moriturum*

e così via a furia di leonitates o rime interne, con un certo gusto. Le veneri stilistiche si dispiegano sulla tomba del professore. E ammaestrano: succhi amari ingannato intanto ei beve.

Il miglior codice delle opere del nostro lo conserva la libreria di S. Maria Incoronata (vicino a dove porrà sua stanza il convoluto eraclito di via S. Simpliciano). Ciò fino al 1847. Indi misteriosamente scompare. Ma per ricomparire, altrettanto misteriosamente, nella Reale biblioteca di Prussia, in Berlino, dove (1850-1) lo stampa il celebre Bekker. Uno svedese e alcuni italiani pubblicheranno poi tutto (o quasi tutto) il resto.

Ultima avventura. Il compilatore di questa nota si mette a preparare quel che si dice un'edizione critica delle cose milanesi, completa. Delibera di sopprimere le vocali finali che non contano nella pronuncia; e modifica in conseguenza anche un certo numero di consonanti. Visibile effetto è che i versi (alessandrini: cioè martelliani, press'a poco) perdono alquanto delle dimensioni tipografiche tradizionali. Ne nasce allarme in alcuni linguisti; i quali temono che Bonvesin, tornando al mondo, non si raccapezzerebbe davanti alla nuova presentazione. Nel loro cuore essi pensano che il Contini non creda alla realtà del mondo esterno; che sia affetto da postkantismo. Sta di fatto che per il C. anche un'edizione critica è una mera ipotesi scientifica, scevra di naturalismo.

#### NOTA

1879. Adolfo Bartoli, filologo laico (del resto perspicacissimo), prende risolutamente partito per il diavolo di Bonvesin contro la Madonna. Senz'espressa intenzione dell'autore («povero frate»), esso parlerebbe come «un moderno, che col sarcasmo e colla logica tien testa alla sua divina nemica, e fa la critica di tutto il sistema teologico semitico-cristiano... La critica del Dio biblico è qui quale potrebbe farla un odierno razionalista... Pare che salga un'altra volta a tentare la detronizzazione del vecchio Iehova». Anni dopo, il citato Fontana si compiacerà che almeno questo professore non avesse «idee reazionarie».

*Gianfranco Contini*



Cipresso - A Soma

24 —

## CARTELLA CLINICA SU BONVESIN DA LA RIVA

di GIANFRANCO CONTINI

Con lui comincia la letteratura milanese. Come sempre, anche questo primato è conteso da un imbecille: nella specie, Pietro da Bescapè; fortunatamente non è sicuro che costui fosse della capitale. Con l'eccezione del Bescapè, e benché ragioni professionali lo astringessero all'anticlericalismo, cominciò di lì anche Ferdinando Fontana, bakuniano, ma dolce: allorché, sempre per bakuninismo, dovuto fuggire dal Novantotto di Bava Beccaris al valico di Chiasso, dall'esilio di Bellinzona, il cuore tuttavia a sud del Ceneri, mandò in omaggio alla Milano di Carlo Bertolazzi una ricca *Antologia meneghina*.

I suoi meriti ambrosiani s'iniziano con la scelta felice, nascendo, della porta. In effetti la Ripa era quella di porta Ticinese; dove il nostro fu proprietario, e dove lo si trova abitare dal 1290. Ebbe rapporti con altre porte, sempre scelte bene: confratello in una chiesa di porta Romana, per esempio. Sembra venisse al mondo verso il 1240, all'epoca di Federico II; il quale, non sospetto d'ortodossia, dichiarava Milano «fovea haereticorum», non si sa se per complimento (vedi sotto, comunque); e intanto, in quegli anni, l'assaliva.

Ma ebbe avventure anche fuori porta. Quando descriveva le Cinquanta cortesie da osservare a mensa (fra le quali la 25<sup>a</sup>: tagliar la carne alla «femna vergonzzevre»; la 38<sup>a</sup>: non raccontare storie lugubri; la 48<sup>a</sup>: non riporre prematuramente la posata, forse vengono portate inattese), abitava, per sua confessione, la *banlieue* nord, Legnano. Vi beneficiò un ospizio, che esiste ancora.

Mestiere. Ahimè, professore anche lui, «doctor in gra-

— 25

matica» (epitafio). L'istruzione era già curata: lombardamente maniaco della statistica (cf. Cattaneo, C. E. Gadda), il nostro ci fa sapere (*De magnalibus*) che Milano contava più di 70 maestri elementari («initialium literarum paedagogi») e 8 «professores» (i sopra maestri di Giorgio Pasquali). Risulta da un testamento che tratteneva in pegno i libri degli scolari morosi. Informazioni teoriche fornisce il poemetto *Vita scholastica* (o *De discipulorum praeceptorumque moribus*). Più che le raccomandazioni rivolte agli scolari, agevolmente immaginabili (ma si può ricordare quest'invito a doni floreali: *Si manibus flores habeas fructusve decentes, Offer ei, capiet, pignus amoris erit*), interessano gli ammonimenti ai colleghi: era per una preparazione *gründlich* (*Testibus atque bonis rationibus esto paratus*); e condannava nei docenti abiti sportivi, *vestes curtas*, e d'isonestà cura dei capelli (*Femineos comptus, longos fuge ferre capillos*). Consigliava energia nelle riscossioni (*Exige sic faciens mercedem more virili*).

Sentimenti assai gentili. Gli s'attribuisce l'iniziativa d'aver introdotto in Milano l'abitudine di sonar le campane all'ave maria. Fece piovere legati su ospedali, conventi, mendichi come un filantropo ottocentesco (*el coeur*), come un benefattore della Ca Granda. E per dir tutto, fu terziario, degli Umiliati, probabilmente. Gli Umiliati erano in origine un ordine proletario, che reclutava adepti fra i ciompi degli *ateliers* lanieri; li circonvolge puzzo d'eresia. Un tale sospetto non vale per il nostro; nelle opere del quale abbiamo contato cinque invettive contro gli eretici (e un elogio dell'Inquisizione), certo con duolo di quei filologi per cui non una riga di volgare lombardo è separabile dall'eterodossia. Ma la prudenza non è mai troppa; e furono saggiate altre ipotesi di lavoro, proposti altri terzi ordini. Achille Ratti fece del nostro un terziario francescano, con sottili argomenti. La dimostrazione dell'illustre uomo non sembra parentoria.

Sentimenti, ancora, o almeno stato civile. *Fra Bonvesin*,

26 —

beninteso, poiché son sue parole, ma solo nel senso d'anziano precisato. Ebbe infatti due mogli, e le seppellì entrambe. Non si lasciò sedurre che da nomi romanzeschi, madonna Benghedisia la prima, madonna Floramonte la seconda. Tutto ciò risulta da testamenti e altri atti serbati nelle Congregazioni di Carità. Figli, non sono documentati: forse, *Aglæa, soa muier, sterla era per natura* è un bovarismo del nostro.

1288. Si guadagna un titolo alla gratitudine immortale del suo municipio: scrivendo un trattato *De magnalibus* (meraviglie *urbis Mediolani*. Vi sono lodati soprattutto i fiumi, correnti, e le sorgive, freschissime (*unde, si in eis aestivo tempore ponantur ampullae vino praegnantes, unde ibi vinum refrigeretur, virtute frigiditatis earum vitrea vasa franguntur, nisi brevi temporis spatio inde tollantur*). Già il nome latino di questa città di dolci acque è perfetto: *Mediolanum* contiene tutt'e cinque le vocali; e il nome dialettale, Miram (dove i glottologi ammireranno il rotacismo), viene da *miror*. Tra la fedeltà a Roma e la velleità d'autonomia v'è qualche incertezza: in conclusione, *patet quod non tantum secunda Roma vocari meretur, immo* che potrebbe trasportarsi senza disdoro la sede della Chiesa. Ma non mancano pagine più positive, per cui il milanese Bonvesin precede e batte il fiorentino Villani; e gli economisti stupiscono ancora come abbia avuto l'idea inedita d'interrogare gabellieri e altri pubblici ufficiali per avere cifre (forni 300 senza i privati, macellai 440 ecc.), e d'indurre dai dati del consumo il numero degli abitanti (*circa ducenta milia, ut firmiter cogito*). Due mancanze si lamentano: della civica concordia; e d'un porto di mare.

Nel *De magnalibus* è anche l'elogio del parlare milanese: *eorum idioma facilius alio loquitur in linguarum diversitate intelligiturque vice conversa*. Esso non resta platonico, visto che il nostro lo usò largamente, sia pure allo stato di «volgare illustre» (il medio evo non ha testi dialettali). Ce ne rimangono quasi 10.000 versi, forse il tutto: ancora leggi-

— 27



→ bile. Ivi la Madonna vince dialetticamente il diavolo; il peccatore pentito, la Madonna; la didattica formica, la mosca; l'umile viola, la rosa (in compenso, il Trattato dei Mesi contiene la vittoria dell'autorità e del diritto divino, inattaccabile dopo il termine di prescrizione di trent'anni, sopra le folle turbolente). Vi s'incontrano apparizioni di lune piene (*La luna nass reonda, lo vescov la remira*), viandanti notturni che trasaliscono ai fantasmi (*E fors sarà un legno o frasca o altra ombria*) ecc. ecc.

→ 1313-15. Estremi della morte del nostro. Matteo Visconti, immane tiranno, dispone l'esenzione fiscale dei beni del quondam Bonvesin. Che viene sepolto in San Francesco, con la seguente iscrizione:

*Lege tui caro viva fui qui vivis amice  
Viva fui nunc strata rui clava domitrice  
Es quod eram quod nunc es eram cano te moriturum*

e così via a furia di leonitates o rime interne, con un certo gusto. Le veneri stilistiche si dispiegano sulla tomba del professorè. E ammaestrano: succhi amari ingannato intanto ei beve.

Il miglior codice delle opere del nostro lo conserva la libreria di S. Maria Incoronata (vicino a dove porrà sua stanza il convoluto eraclito di via S. Simpliciano). Ciò fino al 1847. Indi misteriosamente scompare. Ma per ricomparire, altrettanto misteriosamente, nella Reale biblioteca di Prussia, in Berlino, dove (1850-1) lo stampa il celebre Bekker. Uno svedese e alcuni italiani pubblicheranno poi tutto (o quasi tutto) il resto.

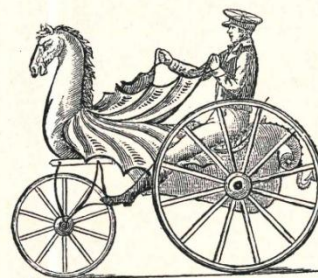
Ultima avventura. Il compilatore di questa nota si mette a preparare quel che si dice un'edizione critica delle cose milanesi, completa. Delibera di sopprimere le vocali finali che non contano nella pronuncia; e modifica in conseguenza anche un certo numero di consonanti. Visibile effetto è che i versi (alessandrini: cioè martelliani, press'a poco) perdono alquanto delle dimensioni tipografiche tradizionali.

28 —

Ne nasce allarme in alcuni linguisti; i quali temono che Bonvesin, tornando al mondo, non si raccapezzerebbe davanti alla nuova presentazione. Nel loro cuore essi pensano che il Contini non creda alla realtà del mondo esterno; che sia affetto da postkantismo. Sta di fatto che per il C. anche un'edizione critica è una mera ipotesi scientifica, scevra di naturalismo.

NOTA.

1879. Adolfo Bartoli, filologo laico (del resto perspicacissimo), prende risolutamente partito per il diavolo di Bonvesin contro la Madonna. Senz'espressa intenzione dell'autore (« povero frate »), esso parlerebbe come « un moderno, che col sarcasmo e colla logica tien testa alla sua divina nemica, e fa la critica di tutto il sistema teologico semitico-cristiano... La critica del Dio biblico è qui quale potrebbe farla un odierno razionalista... Pare che salga un'altra volta a tentare la detronizzazione del vecchio Iehova ». Anni dopo, il citato Fontana si compiacerà che almeno questo professore non avesse « idee reazionarie ».



Il « cavallo meccanico »  
inventato da Gaetano Bianca (1819)

— 29

## Note.

(\*) Devo ringraziare, per la gentilezza e disponibilità estrema che mi hanno dimostrato, Cecilia Bello Minciocchi, Pier Luigi Ferro, Lino Leonardi, Federico Milone e Gian Luca Picconi.

(1) In Provenza Balestrini ha vissuto parte degli anni del suo esilio, come ricorda appunto la nota biografica («Ha vissuto a Roma e, dal 1979, in Provenza e a Parigi») che chiude la prima edizione di *Ipocalisse* (Milano, Scheiwiller, 1986, p. 78). Ma, appunto, mi pare impensabile che una collocazione geografica così esplicita sia da intendere come dato neutramente referenziale. La raccolta è poi inclusa nel secondo dei tre volumi delle poesie complete, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete. Volume secondo (1972-1989)*, Roma, DeriveApprodi, 2016, pp. 387-416 (gli altri due sono *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015 e *Caosmogonia e altro. Poesie complete. Volume terzo (1990-2017)*, ivi, 2018). Segnalo che cito da questa edizione (siglata da adesso PC seguito dal numerale romano per il volume e dalle pagine) i testi balestriniani (che hanno avuto un'estrema, splendida coda nel poemetto *L'esplosione*, pubblicato tre mesi prima della sua morte avvenuta il 20 maggio 2019 dalle Edizioni del verri con postfazioni di Paolo Fabbri, Cecilia Bello Minciocchi e Milli Graffi).

(2) PC II, pp. 203-4.

(3) BdT 323.11. Il testo di Peire (in edizione critica) si può recuperare online in *RIALTO. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* ([http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.11\(Fratta~idt\).htm](http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.11(Fratta~idt).htm)).

(4) PC II, p. 304. La ballata ricordata da Balestrini è *La signorina Richmond lascia*, subito successiva a quella di cui sto discorrendo. La ripresa video della lettura parmense (che include anche quella della ballata XLI, *La signorina Richmond si perde e si ritrova preoccupata per la fame nel mondo*) è recuperabile nel CD curato da Daniela Rossi e allegato a Corrado Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a c. di Enrico Gazzola, Firenze, Le Lettere, 2007.

(5) Limite l'esemplificazione alle prime quattro strofe della ballata, che corrispondono alle *coblas* I-III e V di Peire. Sarebbe interessante capire quale traduzione può aver utilizzato Balestrini (mi sento infatti di escludere una sua competenza relativa al provenzale).

(6) Questi spostamenti di significante che determinano però uno straordinario incremento semantico sono una procedura rinvenibile sin dagli esodi del Balestrini poeta, eseguiti a volte, diciamo così, in presenza, come in *L'istinto di conservazione* 20-23: «[...] Rossa come un cavallo.) // La febbre alta come la neve un solo bottone / pensò. Un enorme risparmio di tempo. / Un cavillo – prego? galoppa [...]» (PC I, p. 94).

(7) *Il ritorno della signorina Richmond*, Oderzo (TV), Edizioni Becco Giallo, 1987: vale a dire l'anno successivo di *Ipocalisse*, a saldare due lati (quello, diciamo così, lirico con quello satirico) di una stessa esperienza di scrittura, non a caso ricongiunta in un medesimo volume nell'edizione integrale delle poesie.

(8) «Il ritorno in Italia della signorina Richmond avviene nell'estate 1984, e coincide casualmente con quello del suo biografo in versi, che dopo cinque anni di esilio in terra provenzale era stato dalla giustizia italiana amabilmente dichiarato innocente dei più gravi atti di terrorismo degli anni di piombo. Provenzale è il lamento del trovatore Guiraut de Bornelh (1160?-1200?) sui tempi oscuri e ottusi in cui sono scomparsi la virtù e il piacere: e si intreccia (nella poesia XXXIII) con il tema di un Icaro cosciente della precarietà e della fatalità del suo volo temerario» (PC II, p. 304). Per completezza segnalo che i prelievi presenti nella ballata non sono in realtà dalla canzone giraldina ma dalla *razo* che la precede.

(9) Sulla pertinenza tematica dei prelievi citazionistici (anche minimi) in Balestrini si può vedere Alessandro Giammei, *Il contenuto della poesia informale. Nell'archivio dei pre-testi di Nanni Balestrini*, in «il verri», 66 [= *La ricerca infinita di Nanni Balestrini*], febbraio 2018, pp. 86-98.

(10) Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, a cura e con un saggio introduttivo di Federico Milone, Pisa, Pacini, 2016, p. 172.

(11) «Caro Giuliani, sinceramente, la tua idea delle note m'infastidisce molto»; così l'incipit: effettivamente, come si vede, ben drastico (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 88).

(12) Cfr. Federico Milone, *Le note ai Novissimi: scambi epistolari per un lavoro collettivo*, in «il verri», 47 [= *Ancora novissimi?*], ottobre 2011, pp. 102-121, nonché Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., pp. 28-32.

(13) Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 169.

(14) I prelievi citati ivi, pp. 175-6.

(15) Ivi, p. 173.

(16) Ivi, p. 174.

(17) Sarei, anzi, cascato mani e piedi nella trappola tesa dall'autore: «Resta però la soddisfazione che tutti quei riferimenti possono indurre qualcuno a cercare una storia o un ragionamento, ben preciso, storico e circostanziato, mentre invece non c'è niente» (ivi, p. 175).

(18) Sulla cui conoscenza da parte di Balestrini, soprattutto acquisita negli anni della sua formazione, si vorrebbe sapere di più. Di fatto affiorano qua e là letture che, da quel poco che si riesce a intravedere e di cui dirò qualcosa alla fine, appaiono spesso tutt'altro che banali.

(19) Cfr. Piero Cervetti, *Ultime reviviscenze e metamorfosi della sestina italiana: Ungaretti, Fortini, Balestrini*, in «Studi di Filologia e Letteratura», III (1979), pp. 9-21. La prossimità era segnalata indipendentemente un paio di anni dopo anche da Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981), pp. 3-43, in part. p. 5. Torna riassuntivamente sulla questione, infine, Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 388-90.

(20) Che *Tape Mark I* sia un testo dotato di un significato in senso 'tradizionale' (ma tornerò tra pochissimo sulla questione) mi pare evidente sin dalla nota autoriale che l'accompagna e in cui si dichiara che «Al testo finale [...] sono stati apportati alcuni minimi interventi grammaticali e di punteggiatura» (PC I, p. 225). Il risultato è stato cioè sottoposto ad una forma di 'normalizzazione' sintattico-grammaticale e, di conseguenza, semantica. Del resto le sei strofe non sono neppure esse un risultato casuale ma sono state scelte (come precisava la descrizione del procedimento allegata alla prima edizione della poesia) tra le migliaia di combinazioni effettivamente create dal computer: «Delle elaborazioni eseguite, alcune non hanno dato alcun risultato, quattro hanno dato risultati validi sufficienti per fornire le 6 strofe della poesia» (Nanni Balestrini, *Tape Mark I*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, a c. di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 1961, pp. 145-151; la cit. a p. 149). Osservazioni simili (anche se non identiche) a quelle che sto qui abbozzando sono in Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 96-102.

(21) *Tape Mark I*, vv. 1-2, 14-17, 19-20, 29-30, 33-35 (PC I, pp. 100-101).

(22) Che è tra l'altro proprio il procedimento che, nelle già citate risposte al questionario di Giuliani, il nostro autore indicava come fondante della propria pratica poetica: «l'ispirazione parte direttamente da queste frasi e parole, che in quel momento mi mostrano in modo particolare la loro tendenza ad aggregarsi con altre (*valenza*, in chimica) in un determinato ordine» (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 171). L'unica differenza è che ovviamente in *Tape Mark I* ogni possibile valenza è saturata (per restare alla metafora chimica) dal computer.

(23) In questo senso si può fare raffronto tra quanto materialmente uscito dalla stampante del computer IBM nella sede della Cariplo di Milano e quanto effettivamente pubblicato. In Nanni Balestrini, *Tape Mark I*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962. Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, a c. di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 1961, pp. 145-151, viene infatti riprodotto (p. 150) uno *specimen* della stampata in cui il quinto e ottavo blocco corrispondono alle definitive strofe cinque e sei.

(24) La permanenza di una specie di "fantasma" della sestina (ibridato con quello della terzina) si manifesta in Balestrini ancora nel 2010, con la poesia *Istruzioni preliminari* (PC I, pp. 318-320) che concludeva *Caosmogonia* (Milano, Mondadori, 2010). Su questo testo davvero di 'soglia' (destinato a chiudere anche e non a caso l'autoantologia *Antologica. Poesie 1958-2010*, con una introduzione di Ada Tosatti, Milano, Mondadori, 2013, pp. 234-6) cfr. Francesco Muzzioli, *Le macchinazioni del testo*, in «Resine», nn. 132-133 [= *Materiali immagini parole per Nanni Balestrini*], 2012, pp. 77-86 e in part. pp. 84-86.

(25) PC I, pp. 206-9.

(26) PC I, pp. 33-50. Siamo dunque di fronte, di nuovo, ad una struttura di tipo simmetrico: diciotto poesie di diciotto versi.

(27) Direi che lo si può affermare con quasi certezza per XIII, in cui il grosso del testo è costruito su sintagmi legati in modo quasi consecutivo nella descrizione delle conseguenze di una nevicata, sintagmi che poi si ritrovano dispersi in altre poesie della serie (il tema della nevicata sarà tra l'altro, come vedremo più oltre, tra quelli centrali nella poesia *De Magnalibus Urbis M.* e chiuderà, riapparendo, lo *Smembramento della storia* e quindi l'intera raccolta). Al contrario X potrebbe essere il punto di confluenza di sintagmi prelevati altrove e non a caso spesso in comune con XIII: «non recando molestia ai passanti» (X 5 ~ XIII 4-5), «sugli / spazi suddetti segatura / per impedire ai passanti di sdruciolare» (X 10-12 ~ XIII 11 e 13-14), «dalle 7 alle 19 tenuto / sgombro il marciapiede» (X 16-17 ~ XIII 5-7), sino alla variante (che davvero sembra riecheggiare le variazioni formulari) «durante il gelo» (X 13) ~ «durante lo sgelo» (XIII 24).

(28) Importanti notazioni sull'oralità in Balestrini si leggono in Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini...* cit., pp. 64-74.

(29) Ma la grammaticalizzazione non implica ovviamente una plausibilità semantica. Faccio qualche veloce esempio (praticamente ad apertura di pagina) da VII: «Una volta o l'altra il tendine / è spezzato, la falange recisa» (vv. 1-2) «[...] l'aria da respirare / nella bocca piena di sangue» (VII 5-6), «ora gialli ora verdi ora mai» (v. 12).

(30) Non a caso in *Corpi in moto e corpi in equilibrio*, posto ad apertura di *Come si agisce* quasi come un proemio, appaiono per le prima volta termini, figure, motivi che saranno poi replicati in tutto il resto della raccolta: dicevo prima della neve (e termini connessi), e potrei aggiungere che qui appaiono per la prima volta i cavalli (cfr. I 3-4: «ma cosa ci stanno a fare / i cavalli», poi variato a VII 16-17: «ma in fondo chi li ha visti mai / i cavalli?»), su cui appuntava la propria curiosità Giuliani, puntalmente eluso da Balestrini («Non ti so dire niente. cavalli, bottoni, barca ritornano in moltissime poesie, ce li metto assai spesso, mi piacciono», Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 175), gli alberi ecc. Tutti motivi che tra l'altro si trovano ripresi anche nelle tavole di poesia concreta (quelli che Balestrini chiama "cronogrammi") che chiudono in appendice la raccolta (si veda ad es. per i cavalli i cronogrammi 1, *Non serve*, e soprattutto il 2, *È tutto pronto*, per i bottoni il cronogramma 4, *Un grande vuoto*: PC I, pp. 212-221).

(31) PC I, pp. 187-201.

(32) Cecilia Bello Minciocchi, *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Salerno-Milano, Oedipus Edizioni, 2012, p. 21. Il saggio su Balestrini, *L'oggetto appeso, la parola incollata, il sasso. Su alcuni montaggi di Nanni Balestrini (1961-1967)*, era già apparso in versione ridotta come prefazione a Nanni Balestrini, *Lo sventramento della storia*, Roma, Edizioni Polimata, 2009, pp. 7-22.

(33) E si aggiunga «tutte queste parole venute via» (*So io che parla*, v. 3).

(34) Cito da Erminio Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 73. Del volume di Riso è uscita in questo 2020 una nuova edizione aggiornata, sempre per Manni.

(35) *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 1965<sup>5</sup> (prima edizione Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961), p. 97.

(36) Erminio Riso, «*Laborintus*»... cit., p. 67. Diceva appunto Sanguineti a Giuliani (lettera del 25 agosto 1960): «“analizzatori e analizzatrici” in senso tecnico, psicanalitico. il LAB è anche un'analisi psicanalitica “patita” da Laszo ad opera dei “personaggi”. perciò “desiderantur”: 1) non ci sono, mi mancano (come le “aliquot lineae”), c'è una lacuna analitico-vitale. 2): sono desiderati, “personaggio anche... erotici”» (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*». cit., p. 119): nella medesima lettera, peraltro, Sanguineti rinviava a ribadire la centralità del motivo anche alla definizione di Ellie al v. 8 come «lacuna lievitata».

(37) Bello Minciocchi, *La distruzione da vicino* cit., p. 22.

(38) Giuliani sottolineava ad esempio la presenza del «motivo erotico» tra gli assi portanti de *Il sasso appeso* (*I Novissimi*... cit., p. 145) ed una evidente «ambiguità» erotica percorre anche *Osservazioni sul volo degli uccelli* (ivi, p. 159). Del resto Balestrini lo affermava apertamente rispondendo a Giuliani: «L'istinto 1 [il riferimento è a In questo modo - NdR] è evidentemente una poesia d'amore. Tutte contengono una dose di questo ingrediente, dal 20 all'80%, Ma è anche un trattato di poetica, tutte lo sono nelle stesse percentuali variabili. E si preoccupa anche del destino della nostra epoca, idem» (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 171).

(39) PC I, p. 61. Comunque il tema della partenza si affacciava già in *Oltre la spera*, v. 4, anche se la frase subiva uno dei soliti tagli lessicali e, soprattutto, portava l'esperienza in un passato: «erano quasi le quando partiamo».

(40) Non è certo casuale che, tra tutte le sezioni della raccolta, proprio su questa Sanguineti si diffonda (certo, indicandola come esemplare: ma non è esempio scelto a caso) per indicare «il carattere drammaticamente e ironicamente critico» di *Come si agisce* (Edoardo Sanguineti, *Come agisce Balestrini*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 19785 [1965], pp. 84-90: la citazione a p. 85).

(41) Nanni Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966. Costruito tramite la medesima elaborazione informatica utilizzata per i *Tape Mark*, il romanzo doveva, nelle intenzioni di Balestrini, mostrare una combinazione diversa in ciascuno degli esemplari dell'edizione. Questo progetto si è realizzato solo con l'edizione pubblicata nel 2007 da DeriveApprodi. Curiosamente (anche se Balestrini in realtà dice il contrario) la stampa digitale viene utilizzata per produrre una situazione frequente nella stampa antica, vale a dire proprio la presenza di esemplari diversi della medesima edizione, secondo un modello che trova la sua più clamorosa realizzazione nell'edizione del 1532 dell'*Orlando furioso* (cfr. quanto meno il classico Conor Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989). Su *Tristano*,

anche alla luce dei rapporti con gli antecedenti oitanici, cfr. Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini...* cit., pp. 128-145.

(42) È il citatissimo incipit di *Oltre la spera*, vv. 1-2.

(43) Bello Minciocchi, *La distruzione da vicino* cit., pp. 22-23.

(44) «Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove à preso luogo tra le parole dinanzi (onde pare che sia non senza ragione) e nella sua partita cotale numero pare ch'avesse molto luogo, conviensi di dire alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi»; cito da Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Bur-Rizzoli, 2009 (il passo a p. 134). Balestrini naturalmente avrà usato il testo fissato dall'edizione Barbi (*La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1907) che però qui è sostanzialmente identico.

(45) Sulla *Tavola* si può aggiungere qualche altra considerazione. I tre poemetti si sviluppano infatti su tre (*Classificazioni*), due (*Ricorso*) e un solo rigo (*Lo sventramento della storia*), ma solo quello centrale conta effettivamente diciotto testi. *Classificazioni* è strutturato su terne di poesie intitolate (come nei *Frammenti del sasso appeso*) con una lettera ed numero ma suddivisi, appunto su base ternaria (e quindi A1, A2, A3, B4, B5, B6, C7, C8, C9 e poi, riniziando la serie numerica e procedendo invece su quella alfabetica, D1, D2 ecc.): solo che mancano le due terne sulla lettera E e sulla lettera G. Ne risultano, dunque solo 21 testi, cioè 7 poesie (quante sono quelle della sezione conclusiva *Lo sventramento della storia*) x 3 righe, con una simmetria tra sezioni che non è sicuramente casuale.

(46) «Dunque se 'l tre è fattore per sé medesimo del nove e così il fattore de' miracoli è tre, cioè Padre e Figliuolo e Spirito Santo, li quali sono tre ed uno, questa donna fue acompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere che ella era un nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade» (*Vita nova* 19 6; ediz. cit., p. 136).

(47) Alludo alla «pistola sotto modo di serventesco» citata (ma non riportata) in *Vita nova* 2 10-11 che Dante scrive per celebrare le sessanta donne più belle di Firenze e in cui «componendola, maravigliosamente adivenne [...] che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in sul nove» (ediz. cit., pp. 51-52).

(48) Anzi, su cui si organizza l'intero *Come si agisce*, dal momento che nove sono le sezioni-poemetto in cui si suddivide la raccolta.

(49) *Vita nova*, 31 1-2 (ediz. cit., p. 174).

(50) Quello di *F7* è leggermente ritoccato per togliere la patina più arcaica e renderlo in qualche modo meno caratteristico *Vita nova* 16 6 legge infatti: «e questo è contra coloro che rimano sopr'altra materia che amorosa». Identico sostanzialmente il testo fissato da Barbi.

(51) *Vita nova* 10 5.

(52) La questione è nota e dibattuta e non è questa la sede per riprenderla neppure parzialmente. Ricordo solo che, come è noto, non è per caso che l'episodio in *Purg.* XXIV dell'incontro tra Dante e Bonagiunta e la stessa definizione di «dolce stil novo» siano legati proprio a *Donne ch'avete intelletto d'amore* come momento di prima formulazione delle «nove rime».

(53) Non va dimenticato che l'elaborazione di *Come si agisce* incrocia, cronologicamente e non solo, l'elaborazione dei *Novissimi*.

(54) *Vita nova* 5 24.

(55) Che si rivela quindi (ma lo si sapeva: cfr. gli ampi spunti desumibili da Manuela Manfredini, *Affinità e divergenze tra Sanguineti e Balestrini. La Premessa a L'Opera di Pechino*, in «Resine», in «Resine», nn. 132-133 [= *Materiali immagini parole per Nanni Balestrini*], 2012, pp. 159-181) uno dei principali interlocutori (anche a distanza e per allusioni) di Balestrini. Per l'interpretazione sanguinetiana del libello dantesco cfr. *Per una lettura della «Vita nuova»*, in *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 3-33 (la citazione a p. 3; il saggio era già apparso come premessa alla *Vita nova* pubblicata a Milano prima da Lerici nel 1965 e poi da Garzanti nel 1977).

(56) Bello Minciocchi, *La distruzione da vicino* cit., p. 23.

(57) *Vita nova* 1 1.

(58) Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 176.

(59) Ivi, p. 88.

(60) PC I, p. 93.

(61) La vicenda della 'rivelazione' del lavoro di Schwitters è raccontata da Federico Milone (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., pp. 32-34). Lo stesso Milone ha ritrovato tra le carte di Giuliani (oggi conservate al Centro Manoscritti di Pavia) il testo del *Dialogo* e ne ha curato l'edizione inclusa in PC III, pp. 325-328.

- (62) Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 94.
- (63) Ivi, p. 96.
- (64) Ivi, p. 95. Difficile capire a quale poesia si riferisca qui Balestrini. Sospetto che si tratti di *Diehl* (PC I 112-113), visto che il titolo si riferisce al filologo Ernst Diehl (che ha però curato l'*Antologia greca*, non l'*Antologia palatina*) e che il testo cade nella medesima sezione e, anzi, precede immediatamente proprio *De Magnalibus Urbis M.*
- (65) A questo proposito Alessandro Giammei (*Il contenuto della poesia informale...* cit., p. 95) cade in una svista là dove scrive a proposito di *De Cultu Virginis* «Oltre a comparire anch'essa nella selezione de *I Novissimi*, è stata più di recente isolata da Balestrini [...] in una sezione speciale del primo volume delle poesie complete intitolata giocosamente *Triassico*». Resta inteso, infatti, che la sezione era già autonoma e con quel titolo sin dalla prima edizione della raccolta.
- (66) Una piccola traccia del 'ponte' che unisce queste due zone apparentemente lontane del testo (o almeno così vuol far pensare Balestrini) può venire dai vv. 19-20 di *Junai Monogatari* (PC I, p. 106): «l'estate scorsa e abbiamo fatto tutto quello che abbiamo / voluto *qua non son pesci per Lombardi*». La frase in corsivo deriva infatti da un passo della *Cena de le ceneri* di Giordano Bruno («venite a ispirarmi, o Muse; non dico a voi che parlate per gonfio e supero verso in Elicona: per che dubito che forse non vi lamentiate di me al fine, quando dopo aver fatto sì lungo e fastidioso peregrinaggio, varcati sì perigliosi mari, gustati sì fieri costumi, vi bisognasse discalze e nude tosto repatriare, perché *qua non son pesci per Lombardi*»: cito da Giordano Bruno, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p. 22), ovvero la medesima opera da cui deriva (come dichiarato da Balestrini a Giuliani e da quest'ultimo annotato nei *Novissimi*) il sintagma «Al Mal Contento» contenuto in *De Cultu Virginis* (v. 3: «al *Malcontento Bar* ferisce mortalmente uno sconosciuto»: PC I, p. 55, corsivo nel testo)
- (67) PC I, pp. 114-115.
- (68) Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., pp. 94-95.
- (69) *I Novissimi...* cit., pp. 161-162.
- (70) Il riferimento, come indica Milone (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 95), sarà al v. 24 di *De Magnalibus Urbis M.*, «lividissima tellus», che però richiama, più che «lividissima palus» (che come sintagma integrale non è presente nel testo) e anche per il significato, il «lividissima terra» di *Laborintus* 26, v. 5 (testo peraltro antologizzato nei *Novissimi*). È comunque significativo, anche alla luce di quanto ho detto sopra, questo ulteriore convergere tra i testi che poi confluiranno in *Come si agisce* e *Laborintus*.
- (71) Ivi, p. 94.
- (72) *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll. La sezione bonvesiniana occupa le pp. 667-712 del primo volume.
- (73) *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di Gianfranco Contini, Roma, Società filologica romana, 1941, vol. 1. *Testi* (unico edito). Il discorso che sto per fare valeva comunque già per l'articolo *Saggio d'un'edizione critica di Bonvesin da la Riva*, in «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche», XXIV (1935), pp. 237-272 (oggi lo si può leggere in Gianfranco Contini, *Frammenti di filologia romanza*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2 voll.; vol. I, pp. 331-400) e poi per la breve pubblicazione *Cinque volgari di Bonvesin da la Riva*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1937.
- (74) Bonvicini de Ripa, *Vita scholastica*, a cura di Ezio Franceschini, Padova, Gregoriana, 1943.
- (75) *De Magnalibus Urbis M.*, in «il verri», 6 (dicembre 1960), pp. 49-50 (la nota è a p. 50). La cita, unico, Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini...* cit., pp. 70-71.
- (76) «Il bottone, mio caro, è molto importante. È caduto dal paradiso, non scherzo. Jung, archetipizzando, direbbe come per i dischi volanti che il disco e il cerchio sono il simbolo di perfezione in un'epoca di angoscia, e altre cose tanto importanti, ma che qui non c'entrano niente. Per me è una parola che ha un bel suono secco e sicuro dopo l'approccio iniziale un po' sussiegoso, che si riferisce a un oggetto che ha uno stile sincero, elegante, pratico e domestico, senza essere crepuscolare. Perciò lo amo molto e l'ho ficcato e lo ficco in molte poesie, dove può andar bene» (Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 174: parte della spiegazione confluisce in *I Novissimi...* cit., pp. 152-153: «il ricorrere di "bottone", p. es. si spiega con i caratteri della parola stessa, che ha un bel suono secco e sicuro, specie dopo l'approccio un po' grave, e che denota un oggetto sincero, elegante, pratico e domestico»).
- (77) In *La luna nel corso. Pagine milanesi raccolte da Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani*, Milano, Corrente Edizioni, 1941, pp. 25-29, da cui traggio tutte le citazioni successive. Lo scritto di Contini (ovviamente registrato in *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 22), connesso con l'imminente edizione delle

*Opere volgari*, è una prima versione stilisticamente più accesa e divertita della futura prefazione a Bonvesin nei *Poeti del Duecento* e non mi risulta sia più stato ristampato: lo riporto integralmente in appendice a queste pagine.

(78) Da questo volume proviene anche la descrizione della nevicata del 14 gennaio 1895 (*Nevicata*, in *La luna nel corso...* cit., p. 35). Cito per curiosità, perché non direttamente chiamato in causa dalle annotazioni che seguiranno, un rinvio a Gadda. Vengono da lui, infatti, con una piccola modifica che avrebbe fatto inorridire l'Ingegnere, i vv. 25-26 («le ondulazioni di frequenza si propagano da un capo / all'altro [...]»), per cui cfr. appunto «Al trapasso della loro gravezza, i ponti metallici vibrano sotto il rotolare funesto come corde di violoncello: le ondulazioni di influenza si propagano da un capo all'altro» (Carlo Emilio Gadda, *Mercato di frutta e verdura*, ivi, p. 46). Sono sicuro che una lettura attenta della strenna permetterebbe di recuperare la quasi totalità del materiale verbale usato nella poesia balestriniana.

(79) Cfr. rispettivamente Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 94 e *I Novissimi...* cit., p. 162.

(80) «Cisqua» è menzionata nella strenna di «Corrente» («*Cisqua*: tenitrice del postribolo di via Spadari»; *Exempla locutionum*, in *La luna nel corso...* cit., pp. 176-177). Direttamente dalla fonte da cui è estratto il passo antologizzato in *La luna sul corso* (ovvero Nino Bazzetta de Vemenia, *Dizionario del gergo milanese e lombardo, con una raccolta di nomignoli compilata dal 1901 al 1939*, Milano, Arti Grafiche Milesi & Figli, s. d. [ma 1940]) deriva invece «Dionisa» («meretrice del Bottonuto ricordata in “Cento Anni” del Rovani», ivi, p. 46).

(81) Citato però non dalla *Storia della Colonna Infame*, che pure nella strenna è presente in un suo breve *excerptum* (*La luna nel corso...* cit., pp. 170-171), ma, non per caso, da un passo di Foscolo («Addison vide in Milano, la colonna infame eretta nel 1630, a ignominia di un barbiere e d'un commissario di sanità condannati al taglio della mano, ad essere squarciati a brani con tanaglie roventi, rotti sulla ruota e sgozzati dopo sei ore di agonia»; Ugo Foscolo, *Addison e la colonna infame*, ivi, p. 23).

(82) L'episodio è raccontato da Giambattista Molossi nelle *Memorie d'alcuni uomini illustri della città di Lodi* (Lodi, R. Stamperia Antonio Palavicini e Pietro Vercellini, 1776; il passo che cito è alle pp. 24-25): «Erasì, scrive il Munistero nel Libro II della sua Cosmografia universale pag. 188, portata Beatrice alla Città di Milano, non da altro spinta, che dal desio di vederla, stimandosi sicura, e lontana dal ricevere affronto alcuno. Quando fermata da' Milanesi la Real Donna, ed allestita una Mula, su di essa al rovescio salire la fecero; e datagli poscia in mano, a guisa di briglia, la coda della bestia, così uccellandola ne la mandarono fuori per l'altra Porta della Città. Ciò inteso da Federigo, adiratosene molto, si portò incontanente ad assediare i Milanesi, i quali venuti essendo alla perfine in suo potere, furono da Federigo accettati a patto però, che chi volesse vivere, uno de' fichi cavasse co' denti dalle parti vergognose della Mula, altrimenti sarebbero tosto messi a fil di spada. Molti, piuttosto che assoggettarsi alla ignominiosa pena, elessero di morire; là dove *coloro, che amanti erano della vita*, fecero quanto era ad essi imposto». Lo si trova (rimaneggiato) ovviamente anche nella strenna utilizzata da Balestrini (*La luna nel corso...* cit., p. 394).

(83) «Ugo Foscolo in quell'anno aveva perduta la cattedra, era in ira al vicerè, era lautamente indebitato, disperatamente innamorato: *avverso era al mondo e avversi lui gli eventi*» (Giuseppe Rovani, *Cento anni*, a cura di Monica Giachino, Torino, Einaudi, 2005; I. XIV, cap. I, p. 809). Il rinvio in Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 95. Da questo stesso capitolo arrivano anche i vv. 17-18 («[...] ecco quella del duca Melzi guarda / sigilli del [...]»), per cui cfr. appunto Rovani, cit., p. 806: «Ed or s'è fatto un po' di largo; procedono le carrozze. Ecco quella del duca Melzi, il guardasigilli della Corona»). Anche per il capitolo di Rovani cfr. *La luna nel corso...* cit., pp. 41-43.

(84) Sono i vv. 10-18 (PC I, p. 45).

(85) *Il sasso appeso I*, vv. 1-3 (PC I, p. 61).

(86) *Il sasso appeso II*, vv. 22-24 (PC I, p. 64).

(87) Cfr. ad es. «c'inghiottisse la frana»; *Il sasso appeso III*, v. 3 (PC I, p. 65).

(88) *Il sasso appeso IV*, vv. 41-42 (PC I, p. 68).

(89) Ivi, v. 3 (PC I, p. 67).

(90) Cito da Rocco Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila e Sebastiano Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 90 (la poesia appartiene alla seconda parte della raccolta *È fatto giorno*, uscita postuma nel 1954, con una prefazione di Carlo Levi, sempre per Mondadori).

(91) «Di Stendhal e dell'Angelina il ricordo è facile – “mais, pour en revenir à Angelina, c'est dans ses bras que je voudrais mourir”: Correva al n. 2833 delle Cinque vie, o sotto il loggiato di Brera, e notava nel *Journal*: “elle paraissait m'aimer et me promit di lasciarmi dare un bacio sulla coscia”» (Giancarlo Vigorelli, *Rimbaud a Milano*, in *La luna sul corso...* cit., pp. 56-57).

(92) PC I, pp. 57-58

(93) PC I, p. 81.

(94) Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 169.

(95) Ivi, p. 173.

(96) *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di Sandro Orlando, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, p. 92 (il testo deriva dal Memoriale 110 del primo semestre del 1305 ad opera del notaio Antolino Rolandini de Tebaldi; i primi due versi sono ripetuti sostanzialmente identici dal medesimo notaio qualche carta dopo e le sole ripresa e prima strofa, con alcune varianti, sul verso di una cedola datata 2 luglio 1288). Spitzer, per sua stessa dichiarazione, citava il testo dalla *Crestomazia italiana dei primi secoli*, a cura di Ernesto Monaci, nuova edizione aumentata e rivista da Felice Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Società editrice Dante Alighieri, 1955, p. 340.

(97) Leo Spitzer, *For de la bella cayba. Un problema estetico*, in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, pp. 537-543 (la citazione a p. 541).

(98) Le risposte al questionario si possono infatti datare tra il 7 ottobre (lettera di invio) e il 29 ottobre (data in cui Giuliani spedisce a Balestrini le note scritte sulla base delle risposte al questionario): cfr. Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., pp. 97-98 e rispettive note di commento di Federico Milone. Ricordo che, peraltro, Spitzer era morto solo poche settimane prima, il 16 settembre (il che potrebbe aver veicolato il cortocircuito interpretativo di Balestrini).

(99) Leo Spitzer, «*For de la bella cayba*», in «*Lettere italiane*», XII, 1960, pp. 133-140. Per l'ipotesi cfr. Alfredo Giuliani ecc., «*Queste e non altre*» cit., p. 173, nota 12.

(100) Mi riferisco all'articolo *Da Gozzano a Montale* (VII, 1955, pp. 188-207).

(101) Cfr. *supra* nota 93.

(102) «*Criterio*», I, 1, 1957, pp. 42-47. Non sullo «*Spettatore italiano*», come si legge invece nell'indice del volume di Spitzer: la rivista di Elena Croce infatti chiuderà prima di poter accogliere l'articolo, che verrà a quel punto dirottato (grazie alla Croce) verso la nuova sede (sulla questione cfr. Davide Colussi, *Lettere di Leo Spitzer a Benedetto Croce e ad Elena Croce*, in «*Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*», 24, 2009, pp. 403-478, in part. p. 456).

(103) PC I 96-97.

(104) *Il dio invito*, Milano, Feltrinelli, 1960. Sottolineo col corsivo i frammenti derivati quasi alla lettera da questo volume (tutti originariamente nel terzo capitolo del saggio, pp. 91-98): «hai avuto quanto ti basta, l'integrazione / (gli imperatori illirici non furono capaci / e l'oleodotto e sconfina in un campo in cui / il fatto diventa presagio, l'avvicendamento / simbolo storico e l'avversario è / dappertutto il mondo come diviene / ciò che l'uomo non può non fare quando // una rivoluzione del globo è matura è dappertutto / allora prendono un uomo e lo seppelliscono vivo / e zone di fortificazione molto articolate / sorsero in Britannia e in Nord Africa, sul Reno / sul Danubio e sull'Eufrate) le sostanze e l'intelletto / restituiti e la voce (la fine del processo / una anfora vivo et uno porcello».

(105) «*Quando una rivoluzione del globo è matura, necessariamente vi sono gli uomini che la incominciano, e che fanno de' loro teschi sgabello al trono di chi la compie*» (cito da Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1975, p. 163)

(106) Si tratta di due (in successione) tra i principi enunciati come caratteristici del teatro epico: «il mondo come diviene» e «ciò che l'uomo non può non fare». Balestrini poteva leggerli direttamente o nel primo volume del *Teatro* di Brecht (la prima edizione è quella a cura di Emilio Castellani e Renata Mertens, Torino, Einaudi 1951) o negli *Scritti teatrali* di Brecht o ancora, indirettamente, in *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi, questi ultimi due usciti entrambi per Einaudi nel 1962.

(107) La frase corretta, com'è noto, è «trent'anni le possette»: forse qui Balestrini cita a memoria (e dunque ricorda male) o forse intenzionalmente stravolge la citazione, come del resto fa anche per il verso conclusivo (di cui parlerò tra pochissimo) in cui l'originario «una anfora vino» diventa «una anfora vivo».

(108) Un'annotazione: la parentesi incongruamente chiusa al v. 5 mi pare corrisponda a quella altrettanto incongruamente aperta al v. 41 («restituiti e la voce (la fine del processo)» e permette la ricomposizione *la fine del processo... della... storia* che si ricollega ovviamente al tema centrale dell'intera sezione conclusiva. Non a caso i prelievi da Altheim sono tutti legati alla descrizione del crollo dell'Impero Romano.

(109) Ricordo per curiosità che questo «et» (evidentemente presente a Balestrini, vista la sua traduzione), pur attestato chiaramente nel codice veronese, venne poi espunto da Angelo Monteverdi (la questione era già toccata da Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, con una introduzione di Ghino Ghinassi, Milano, Bompiani, 2001, pp. 63-66 e cfr. anche Luca Danzi, *Divagazioni sull'«Indovinello» veronese*, in «*Del modo di insegnar presiedendo senza campanello*». Studi in ricordo di Giulia Gianella, a cura di Fabio Beltraminelli, Bellinzona, Casagrande, 2006, pp. 77-94).



(110) Il documento è citato in *Memorie e documenti per servire all'istoria del ducato di Lucca*, Lucca, Francesco Bertini, 1837, t. V, p. II, p. 90.

(111) Sulla rilevanza della questione linguistica in Gramsci (che è davvero tema di discussione classico) si veda da ultimo l'ottima sintesi di Natalia Gaboardi, *Lingua/linguaggio, senso comune e gruppi sociali*, in «International Gramsci Journal», 2 (2016), pp. 185-200. Qualche notazione su possibili intersezioni tra Gramsci e Balestrini è in Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini...* cit.

(112) La citazione è dall'introduzione di Ghinassi a *Storia della lingua italiana* cit., p. XV.

(113) Cito da *Manuale della letteratura italiana compilato da Francesco Torraca ad uso delle scuole superiori*, settima edizione riveduta e illustrata, vol. I, p. I, Firenze, Sansoni, 1908, p. 10, il passo comunque, derivato esplicitamente dalla dissertazione di Luigi Morandi, *Origine della lingua italiana*, Città di Castello, Lapi, 1891<sup>5</sup> (1883), è presente sin dalla prima edizione.

(114) Luigi Schiapparelli, *Sulla data e provenienza del cod. LXXXIX della Biblioteca Capitolare di Verona (l'Orazionale Mozarabico)*, in «Archivio Storico Italiana», s. VII, I (1924), pp. 106-117.

(\*) Voglio ringraziare Roberto e Riccardo Contini per avere liberalmente acconsentito alla ripubblicazione di queste pagine.

**CORRADO COSTA TRA VITTORIA COLONNA E GIORGIO VASARI:  
DUE ESEMPI DI AVVICINAMENTO LATERALE ALLA TRADIZIONE**

**1. Appunti per un'agiografia laica di Vittoria Colonna: un doppio ideale di Santa Giovanna?**

Come precisava Cesare Segre in un'importante riflessione sul *Canone e la culturologia*(1), esistono due tipi di tradizioni (più o meno prescrittive) a disposizione degli scrittori: in primo luogo, un canone istituzionale e scolastico, che rappresenta la selezione di testi e autori caratterizzanti per una determinata comunità – una sorta di *langue* passibile di scarse e lente modificazioni secolari. In secondo luogo, un canone paradigmatico, più mobile e legato al gusto impartito dalle poetiche dominanti, che stabiliscono un *trand* di autori valido come patente di riconoscimento all'interno di gruppi o movimenti culturalmente e ideologicamente coesi. «Ogni nuova micro-istituzione letteraria», sottolineava Aldo Tagliaferri in un saggio sulle *Istituzioni della poesia e la loro negazione*, «in un certo senso fonda di nuovo e tutto intero l'istituto poetico, pur appoggiandosi come a una tradizione ed inquadrandosi»(2). Pertanto, i canoni 'minori' e storicamente variabili finiscono per agire, di fatto, come il canone-dogma, introducendo una serie di precetti e veti impliciti ma altrettanto modellizzanti – in antitesi o in sotterranea sinergia con il retaggio (più o meno rimosso) della tradizione 'maggiore'.

Se nella produzione matura di Costa l'incidenza dell'asse paradigmatico sarà maggioritaria – con una selezione di testi programmatici condivisi con l'ambiente del Mulino di Bazzano (e connessi, ad esempio, ai fenomeni coevi di poesia concreta e performativa di area francese o tedesca)(3) –, negli esercizi giovanili si evidenzia, invece, un rapporto di dipendenza agonistica dal canone ufficiale 'somministrato' nelle aule liceali. Nelle riscritture (o parodie) degli autori più frequentati dal lettore comune (Dante, Petrarca, Ariosto), si assiste a un'emulazione giocosa, basata su ammiccamenti a versi o situazioni immediatamente riconoscibili e smascherate grazie a una serie di richiami citazionistici(4).

Nell'opera costiana, tuttavia, l'agone bloomiano con il passato letterario non si esplicita soltanto attraverso la prassi enigmistica della citazione e dell'allusione intertestuale. Un'ulteriore forma di avvicinamento alla tradizione – che è possibile individuare grazie al prezioso apporto delle carte manoscritte conservate presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia(5) – riguarda, ad esempio, alcuni fenomeni di 'pedinamento' bibliografico di uno specifico autore, che Costa assume, però, non tanto in qualità di mero referente testuale ma come figura a tutto tondo di intellettuale. Scrittori-*exempla*, insomma, che interessano a Costa per la loro funzione di 'poetiche incarnate', di pretesti esperienziali attraverso i quali proporre al pubblico una riflessione più generale sull'arte e sulla missione dell'artista. Oltre al canone scolastico e al canone d'avanguardia, Costa introduce qui una terza modalità di recupero dei classici, legata al percorso esistenziale di uno scrittore – inseguito fuori dai testi, nello spazio della vita pubblica e del rapporto (perlopiù antagonista) con le istituzioni e i dogmi di una specifica epoca storica.

È il caso di un quaderno scolastico(6) al cui interno si trovano una serie di elenchi e appunti tratti da libri di bibliografia (primaria e secondaria) su Vittoria Colonna(7). Il block-notes non presenta alcuna datazione, e il termine *post quem* a cui possiamo fare riferimento è il volume più tardo tra quelli menzionati, ossia «M. Berengo, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*» (f. 13) – citato da Costa nell'edizione del 1965(8).

A titolo di esempio, si vedano le scansioni dei fogli iniziali del taccuino manoscritto:

1) Epistole per le volte di  
 Ravenna / in Fabrizio di LUNA  
 Vocabolario di 5000 vocaboli. Torino  
 Napoli, Sulzboch Giovanni -  
 1536  
 1537 - Madama Faustina, e Torcuto, Venezia - annu' raccolto  
 1538 Le Rime del Bel Sole - Ferrara  
 1546 Le Rime Spirituali, Valgusi, Venezia } pp. 48 + 4  
 1548 , notampa. " }  
 Ed. 500  
 1539, Venezia, Pinopallo  
 1540  
 1542  
 1548 - Venezia, Annio da Trino  
 1542 - Valeriano, Gasolagnano, Venezia  
 1541 - Venezia, dell' Impresario  
 1552  
 1553  
 1560 Venezia, Gritti  
 1558 Venezia, Sena  
 3) 1556 Le Rime nella Penna di Gius. Alati, Venezia  
 1586, Verona, Discepoli "Rime Spirituali" not.  
 1692 Rime  
 1693 Mops. ↓ Bulifon "

Vittorio Colonna -  
 \* Conferenza della più grande poetica italiana  
 Vittoria Colonna, marchesa di Pescara -  
 1547-1947. "L'Isola Francescana" 1947,  
 pp. 1-134.  
 \* Castiglione - ed. Ferrero e Müller, Torino 1898 1899  
 \* E. Jung "Review of Religion" 1951 pp. 144/153  
 \* { 1490 } V. Colonna } P. P. Caracciolo  
 { 1547 } } u. 1508  
 { } } 1557 - Firenze  
 { } } 1567 - Napoli  
 \* Apollini, P. Caracciolo e il mov. valentiniano, 1899  
 \* Ortolani, P. Caracciolo, Firenze, 1963 (Le Monnier)  
 \* Ortolani, Confessioni dei francesi del S.U., 1880, Roma

Vittoria Colonna (?) fra } nelle  
 SOLIMANO e CARLO V } NOZZE DI CANA -  
 } TRIVANO - Louvre  
 } o LENA di' Pistoia?  
 VESCOVI : Gian Piero Cocca (v. di' Aretini)  
 - poi in faccende divennero della riforma -  
 Giovan Paolo S. Benti (v. di' Verona) BERANI / 1535  
 → GIUSEPPE CONTARIN (v. di'  
 involuto di' Caserta (v. di' Bayeux) m. 1532  
 TOMASO ~~CAMBI~~ CAMBI no openti e Nepe'  
 cardinale Ercole San-  
 zofa /  
 conventi :  
 e Ferrara (1537/38) - i capucini  
 Santa Caterina  
 e Roma S. Saverio in Capite / (donna /  
 S. Saverio in Quindici /  
 Ubaldo - S. Caterina - S. Saverio  
 G. Benti  
 G. Benti Contarini  
 G. Benti Ferrero  
 Nicol Cervini  
 Federico Fregoso  
 Luigi Pirelli  
 Giovanni Guiblacani  
 Ferruccio Ferrero /  
 versato di' Palermitano,  
 Verona  
 cardinale  
 (papa - Niccolò II)  
 arc. Salerno  
 ves. Bressia  
 ep. di' Roccapa

Pierre de Bouchard / Le prison de Michel-Auge  
 Buonarroti e de V. C., Paris, Garnet 1912

[fig. 1 e fig. 2]

La mappatura bibliografia che si può osservare riprodotta in queste due pagine suggerisce immediatamente un *database* di informazioni finalizzato alla ricostruzione del contesto storico e della vicenda biografica di Vittoria Colonna. Si potrebbe congetturare, pertanto, che si tratti di un regesto storiografico preliminare alla stesura di un testo in cui la poetessa cinquecentesca non dovesse essere ripresa tanto come modello intertestuale, quanto come figura esemplare – a livello di poetiche autoriali e, letteralmente, di ‘vita’, in una sorta di laica agiografia d’artista. L’ipotesi più probabile è che questo quaderno dovesse anticipare un copione teatrale simile a quello di *Santa Giovanna Demonomaniaca*(9); nel testo del 1973, i verbali del processo venivano utilizzati con atteggiamento filologico se non di vera e propria microstoria(10), per restituire la dialettica inconciliabile tra gli assiomi dottrinari delle istituzioni (religiose e politiche) e la spiritualità vitalistica della protagonista. Come scrive Paolo Pagliani nelle *Note alla regia*, il tentativo costiano consisteva nel mettere in scena uno dei tanti processi «che hanno accompagnato la storia dell’Occidente e che hanno avuto come imputati i vinti, cioè tutti coloro che di fronte al progetto di un mondo dominato dalla razionalità hanno voluto conservare l’aspirazione alla conoscenza della natura umana e del suo rapporto col cosmo»(11).

In una comune ottica di ‘titanismo spirituale’, possiamo registrare all’interno di questo quaderno un’insistenza sulla dimensione religiosa della produzione di Vittoria Colonna, evidenziata dalla focalizzazione sulle *Rime spirituali* (ff. 2, 9 e 14). Più specificatamente, viene privilegiato il lato ‘in odor d’eresia’ della poetessa(12), che, oltre a subire la sommara influenza impressa dall’eco italiana delle teorie di Lutero, avrebbe partecipato attivamente alle riunioni dell’eretico castigliano Valdés (stabilitosi a Napoli dal 1533 fino alla morte, avvenuta nel 1541). In generale, l’irrequietezza coscienziale manifestata dalla poetessa rispetto alla decadenza dei costumi in cui versava il clero (e, soprattutto, alla matrice esteriore e sostanzialmente mercificata del devozionismo) la porterà pericolosamente vicina a una declinazione eretica della spiritualità, in particolare dopo aver assistito all’ammaliante predicazione di fra Bernardino da Siena – detto Ochino –, conosciuto a Napoli nel 1534(13).

Queste manifestazioni di una religiosità poco ortodossa porteranno Vittoria Colonna a essere posta sotto osservazione probabilmente già dal 1541, quando risiedeva presso il Convento domenicano di San Paolo, a Orvieto – prima dell’inchiesta svolta dal cardinale Juan Álvarez de Toledo sul cardinale Reginald Pole e sul cenacolo di Viterbo (ai cui incontri partecipavano la stessa poetessa, Carnesecchi, Soranzo e altri intellettuali del tempo). Il cardinale non venne accusato dal Sant’Uffizio perché morì nel 1558, invece Vittoria Colonna – secondo alcuni resoconti giudicati ormai inattendibili – sarebbe stata inquisita persino dopo la morte, e la salma processata e incriminata, a posteriori, di essere «discepola Cardinalis Poli haeretici». A dispetto di queste suggestive narrazioni, inverificabili a livello filologico, ormai è stato acclarato dalle più recenti ricostruzioni storiografiche che non fu mai intentato alcun processo formale contro Vittoria Colonna – probabilmente, per la stima manifestata da Paolo III nei suoi confronti, per le potenti alleanze della sua famiglia e per l’indiscusso prestigio culturale. Una parziale *damnatio memoriae*, semmai, ricadde sulla sua opera poetica che, sebbene non fu mai inserita nell’Indice dei libri proibiti, conobbe, tuttavia, un rallentamento nei meccanismi di distribuzione e riproduzione materiale che portò, dopo l’edizione giolitina delle *Rime*, nel 1560, a più di 130 anni di silenzio editoriale (a eccezione di una sola ristampa veronese, nel 1586).

Più che la veridicità documentaria, a noi interessa quello che Costa aveva potuto estrapolare dalle fonti in suo possesso – che, al contrario della bibliografia più aggiornata, lo portarono a individuare, nel profilo esistenziale di Vittoria Colonna, l’ombra del secolare *format* del processo alle streghe.

L’ossessione per questo aspetto biografico della poetessa, martire di una spiritualità incorrotta rispetto al declino morale della Chiesa, affiora esplicitamente dalla scelta dei saggi appuntati da Costa nelle pagine di taccuino – ad esempio, «Tacchi-Venturini, *V. C. fautrice della Riforma cattolica*, Roma 1901» (ff. 8 e 9), assieme al volume più generale di Lemmi «*La riforma in Italia* (Milano 1939)» (f. 8), oppure «P. Igino da Alatri, *L’amore di V. C. per la Chiesa*, It. Franc 1946, VI, 340-349» (f. 9). Vengono inventariate, inoltre, monografie o studi specifici incentrati su

personalità valdesiane o eretiche(14), come Carnesecchi – «Ortolani, *P. Carnesecchi*, Firenze, 1963 (Le Monnier)» (f. 2); «Agostini, *P. Carnesecchi e il movimento valdesiano*, 1899» (ibidem); «G. Manzoni, *Estratto del processo di Pietro Carnesecchi*, Torino 1870» (f. 7), citato anche nel f. 8, con l'indicazione delle pp. 187-573– ; oppure Margherita Pole – «J. Kaulek, *Correspondance politique de Castillon e de Maurillac* (Paris, 1885, p. 309)» (f. 8) – e Caterina Cibo – «B. Feliciangeli, *Notizie e documenti sulla vita di Caterina Cibo-Varano duchessa di Camerino* – Camerino 1891, a pag. 246 la lista cronologica delle prediche di Ochino. S. Bonaventura – *Opera omnia*» (f. 2). Al cardinale Reginald Pole – oltre a una serie di riferimenti bibliografici, come «*Card. Pole ed A. M. Querini*, 5 vol. (vol. 3) – Brixial 1744-57» (f. 2) e «H. Jedin, *Card. Pole e V. C.*, Italia Francescana 1947» (ibidem) – vengono dedicate due pagine riservate alle *Epistole di San Paolo* (f. 10). In una lettera a Costanza d'Avalos, Vittoria Colonna aveva espresso, infatti, il suo apprezzamento per le Lettere di San Paolo(15) – e la critica non esclude che la poetessa potesse conoscere le lezioni di Lutero sulle Epistole ai Romani e ai Galati(16). Le citazioni enumerate da Costa ricostruiscono una rete di interesse per le Lettere di San Paolo che coinvolgeva diversi affiliati al circolo di Viterbo, dal cardinale Polo – che commentava puntualmente alcuni passi delle Epistole, dopo averne dato pubblica lettura – a Cornelio Musso (vescovo e «ordinario di metafisica a Bologna, espositore delle Epistole di S. Paolo. 26/2/58 lo ascolta in S. Francesco», f. 10), da Lancillotto Politi – detto il Catarino o frate Ambrogio, che nell'ottobre 1538 leggeva e commentava le Epistole in S. Silvestro e al Quirinale – a Francesco d'Olanda, che racconta di come avesse incontrato a S. Silvestro «la marchesa che mi fece osservare che forse io preferivo ascoltare Michelangelo parlare sulla pittura che ascoltare frate Ambrogio leggere le Epistole di S. Paolo» (ibidem).

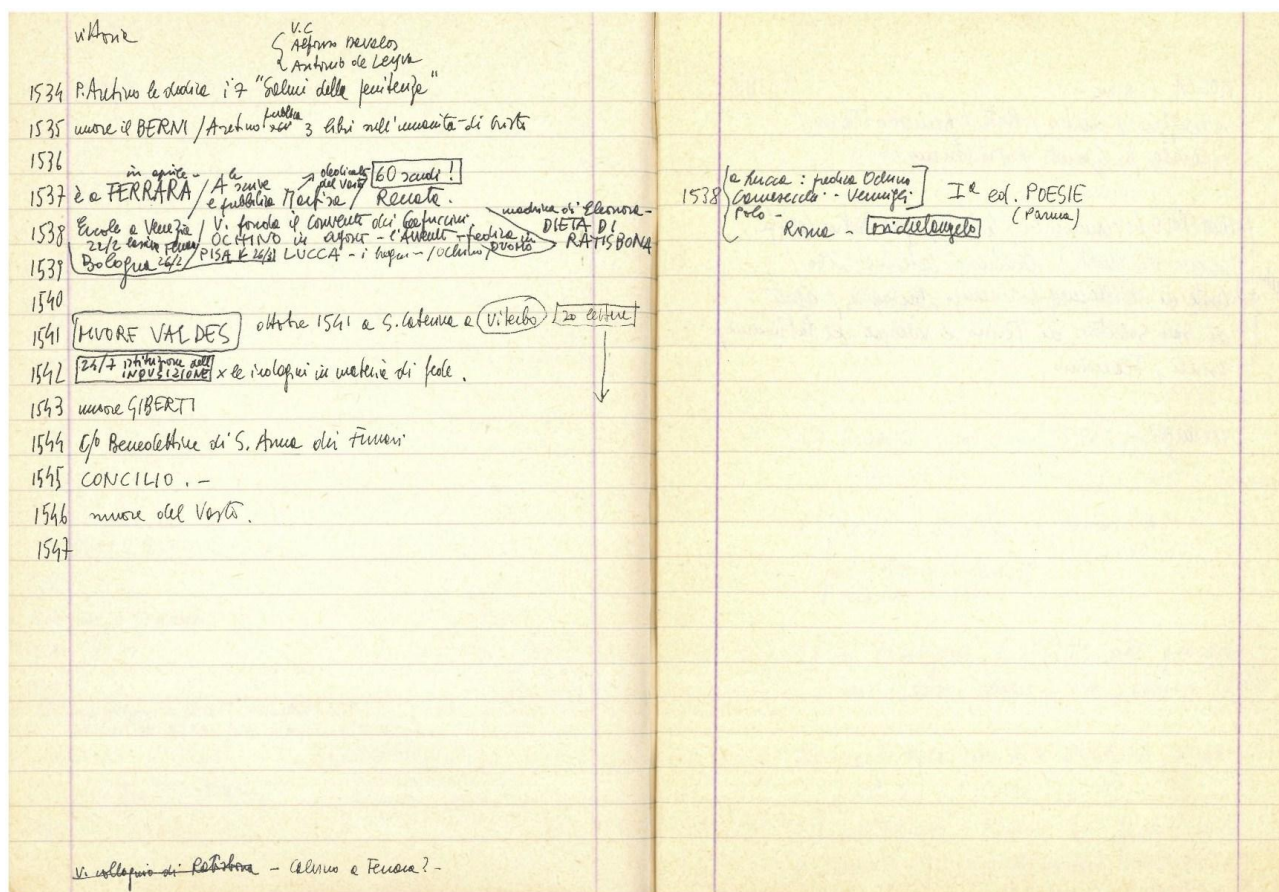
Nel f. 3 incontriamo un registro di vescovi – «Gian Pietro Carafa (v. di Chieti) – poi implacabile avversario della riforma; Giovan Matteo Giberti (v. di Verona); Gaspare Contarini (v. di Bayeux), ecc.»(17) (ibidem) – e una lista dei conventi presso i quali soggiornò Vittoria Colonna – «conventi: – a Ferrara (1537/38) – i cappuccini Santa Caterina; – a Roma S. Silvestro in Capite, S. Silvestro in Quirinale; – Viterbo S. Caterina» (ibidem) –. Nel f. 11 troviamo, invece, l'elenco dei «Processi» (a Carnesecchi, Giulia Gonzaga, Vittoria Colonna, Pole e Morone) con il commento: «la quale accadde (morte di G. Gonzaga) poco prima che il suo amico Carnesecchi fosse consegnato al Tribunale romano e giustiziato e bruciato, ed ella diventasse oggetto di una inquisizione che, compiuta postuma, non fu messa in pubblico per il riguardo che la curia dovè usare al nome della famiglia» (ibidem). Da questo schema riassuntivo degli intellettuali coinvolti nei processi dell'Inquisizione acquisiamo la certezza che Costa, basandosi sulle fonti in suo possesso, non nutrisse dubbi in merito alle vessazioni subite dalla poetessa.

Infine, nel susseguirsi delle linee del tempo che si rincorrono tra le pagine del taccuino [fig. 3], scandendone la struttura con la segnalazione progressiva degli avvenimenti annuali più salienti, si trovano annotati numerosi eventi legati alla dimensione spirituale o alla persecuzione religiosa; ad esempio, per il 1538 viene segnalata la predica di Ochino nel Duomo di Pisa(18) e la sua fondazione del Convento dei Cappuccini a Ferrara (f. 6) – che Vittoria Colonna aveva caldeggiato presso il duca Ercole Gonzaga. Per il 1541 viene appuntata, invece, la morte di Valdes e per l'anno successivo l'istituzione dell'Inquisizione con le sue «indagini in materia di fede» (ibidem)(19).

In conclusione, potremmo azzardare l'ipotesi – filologicamente inverificabile(20) ma non peregrina, sulla base dell'indiscutibile affinità elettiva tra le due protagoniste – che questo taccuino manoscritto possa costituire una traccia, un residuo fossile di un'originaria ricostruzione biografico-processuale della figura di Vittoria Colonna, destinata a ricevere un trattamento narrativo non dissimile da quello di Giovanna d'Arco. Due figure femminili confessionalmente eccentriche, dotate di un rapporto con la trascendenza poco convenzionale, in dichiarato attrito con i dogmi delle istituzioni religiose coeve – pertanto, inevitabilmente accusate di eresia e sottoposte a processi (documentati o soltanto ricreati nel repertorio aneddotico delle fonti). Addirittura, il quaderno dedicato alla poetessa cinquecentesca potrebbe costituire l'idea genetica e aurorale di un progetto che si sarebbe poi precisato, modificando la sua protagonista, nella più famosa *pièce* costiana. Forse sulla scelta finale che avrebbe portato alla stesura della *Santa Giovanna Demonomaniaca* peserà la

maggiore circolazione della sua storia, a livello di discorso comune e scolarizzazione media, unita all'importante filtro della *Santa Giovanna dei Macelli* di Bertolt Brecht (1932).

Al di là di queste ipotesi sommarie, che avrebbero bisogno di trovare una convalida nel ritrovamento di eventuali codici di transizione, dalle sedici pagine del taccuino colonniano emerge uno spirito creativo affine nella volontà di restituire al pubblico un modernissimo *exempla* di vita (più etica che spirituale), con un approccio documentario che si basi serratamente sulle fonti e sugli epistolari. Il contesto culturale diventa il palcoscenico ideale su cui due donne (una divenuta compiutamente protagonista teatrale, l'altra sopravvissuta come attrice potenziale nelle pagine di questo block-notes) recitano il proprio copione di una spiritualità controcorrente, non negoziabile o addomesticabile dalle logiche di potere vigenti.



[fig. 3]

## 2. *L'Improbabile vita vasariana di Vincenzo Guerrazzi, pittore (1988): una 'novissima' vita vasariana*

Il secondo esempio selezionato per questa disamina su Costa e alcune possibilità di approcci laterali al canone riguarda *L'Improbabile vita vasariana di Vincenzo Guerrazzi, pittore* (21), di cui sono conservati, presso l'Archivio della Biblioteca Panizzi, un dattiloscritto con correzioni manoscritte e una fotocopia del dattiloscritto contenente una fotografia di un dipinto di Guerrazzi di cui renderemo conto nel seguito dell'approfondimento. L'artista dedicatario dell'opera è un pittore-scrittore-operaio dal profilo *engagé*, di origine calabrese ma genovese d'adozione, con un percorso biografico ripartito tra *atelier* e industrie dell'Ansaldo (22). Costa ne ripercorre le gesta creative in un divertito (e divertente) reimpiego del macrotesto tipico delle *Vite* vasariane, importandone alcuni meccanismi narrativi fissi, ma senza alcuna velleità di citazionismo puntuale e pedantesco filologico. Al poeta interessa la *silhouette* formale dell'operazione vasariana, applicata – non senza

un compiaciuto funambolismo – alla produzione di un vero e proprio ‘artigiano’ prestatato alla militanza prima ancora che all’arte.

All’interno del fascicolo, infatti, troviamo tre sezioni numerate di cui soltanto la prima (*L’antidiluvio*) titolata. L’epigrafe posta in apertura – «mi fu detto e lo riferisco a voi, ma sulla vostra parola e non sulla mia – quindi, se io vi inganno, siamo tutti mentitori» (f. 2) – tratta dal *Parzifal* di Wolfram von Eschembac, introduce il lettore in una dimensione di indecidibilità tra la menzogna e la verosimiglianza storiografica degli eventi narrati, sulla cui dialettica Costa giocherà, in particolare, nel primo capitolo della *Vita*.

Nella sezione inaugurale, infatti, l’ambientazione presentata non coincide con l’orizzonte d’attesa del pubblico, che si aspetterebbe un contesto coevo a quello di Guerrazzi e si trova immerso, invece, in alcuni elementi cronologici stranianti e attinenti al *côté* vasariano. L’io narrante, ad esempio, appartiene a una pluralità di personaggi (forse artisti o garzoni di bottega) connotati dal fatto di aver precedentemente trasportato «a spalle» fino a Siena «la pala di Duccio da Buoninsegna» (f. 3), pittore senese a cui Vasari dedica una breve vita nella prima parte della sua opera(23). Nel presente in cui si svolge la narrazione, la stessa collettività indefinita sta percorrendo una ripida salita per andare a visitare il nuovo studio aperto da «un pittore celebre e famoso» (ibidem).

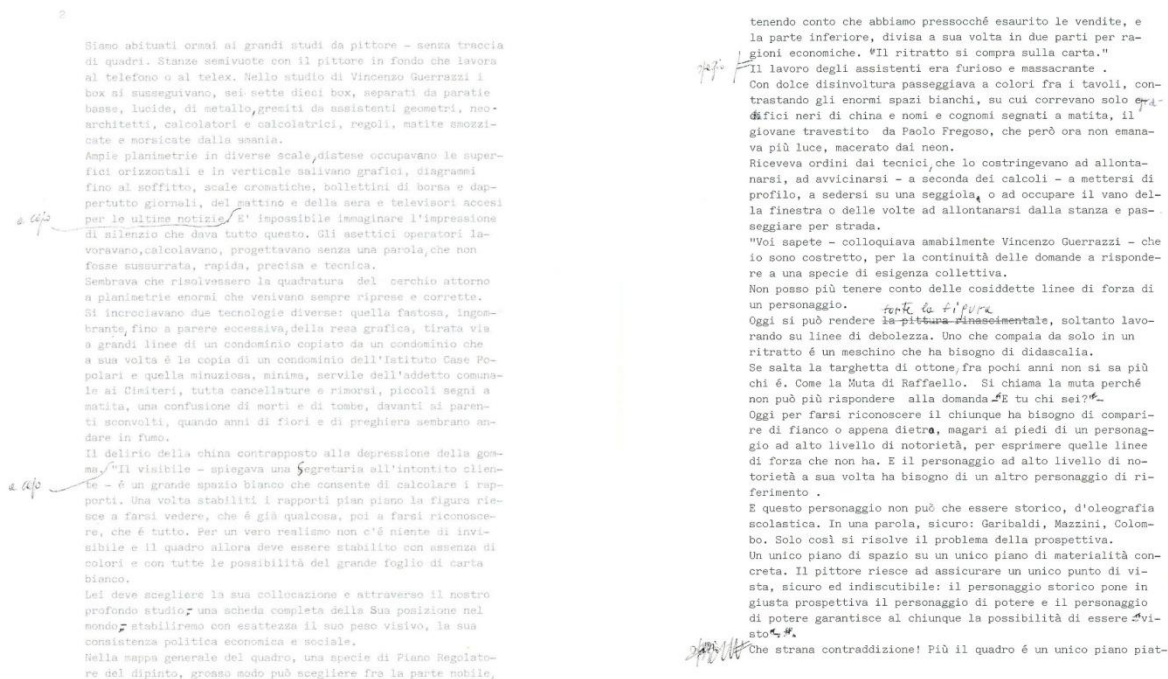
Nel cielo si disegna improvvisamente un’apparizione, la cui descrizione mescola, con tono provocatorio e ironico, i tratti della narrazione miracolosa con alcuni elementi della società dello spettacolo. Per quanto, infatti, il protagonista della visione compaia «con la veste lunga, solenne, damascata, tutta intessuta di multiformi colori vibranti, mescolati a serpentine d’oro e raggi», secondo uno schema iconografico plausibile, nelle righe successive viene specificato che «un *indossatore*, vestito da Paolo Fregoso, indicava l’arcobaleno, e il *presentatore* diceva: «Oh gioia! Il *modello Genesi!*». [...] Tutti lo toccavano, chi poteva, o cercavano di toccarlo. Le mani si protendevano *come in un desiderio di acquisto* (ff. 3-4; i corsivi sono miei). Le vesti sontuose, pertanto, non appartengono alle preziosità di un immaginario pittorico giottesco ma al mondo della moda; il santo si rivela, in realtà, un indossatore che sfoggia sulla passerella la collezione Genesi, in una versione griffata della devozione e del culto delle reliquie – esportati dalla sfera del sacro a quella del mercato capitalistico. Il travestimento da Paolo Fregoso – cardinale e doge quattrocentesco che a Genova aveva esercitato parallelamente cariche spirituali e politiche – conferma la periodizzazione rinascimentale dell’ambientazione costiana, ribadita, nei fogli successivi, dalla menzione dei pittori cinquecenteschi Matthias Gerung, Urs Graf e Hans Burkmaier (ff. 4-5).

Dopo la scena dell’apparizione *glamour*, viene esplicitata la collocazione geografica della *Vita* – la città di Genova – in cui si muove «un misterioso coatto» che si fa chiamare Dietwart, «uno dei furibondi sfregiatori nordici arruolati una volta dal Cavalier Georg von Frundsberg» (f. 5) – comandante dei lanzichenecci citato anche da Francesco Guicciardini nel quattordicesimo capitolo del diciassettesimo libro della *Storia d’Italia*(24). La sua figura, funzionale a chiosare la simbologia dell’arcobaleno comparso come sfondo della precedente visione, viene presentata seduta, all’inizio di Via Santuario delle Grazie, e

un po’ sbagliata come prospettiva. Infatti si duplicava contro lo spigolo della casa, sembrava mezzo di qua e mezzo di là, come fosse stampato proprio al centro dell’angolo, perché in lui tutto era doppio. Da una parte era di due colori diversi e dall’altra era di due colori contrastanti, il vestito di due fogge diversificate, e il coprisesso di metallo, brunito da una parte e a forma di delfino, era argento dall’altra e a forma di airone. Questa forma era impossibilitata a prendere il volo verso l’alto, mentre l’altra era impossibilitata a cadere in tuffo verso il basso, simboli contrastanti di due impotenze diverse (f. 5).

Una caratterizzazione simile sembra inserirsi organicamente all’interno di quella costellazione di attanti ermafroditi o androgini che abitano le pagine della produzione di Costa, dai versi giovanili alle opere (grafiche e letterarie) della maturità(25). La mobilità anfibia e la duplicazione nella rappresentazione (fisiognomica e interiore) dei personaggi umani – a partire dalla stessa

autorappresentazione dell'autore, che si descriveva al pubblico, in un'*Autobiografia* aggiunta alla seconda edizione di *Pseudobaudelaire*(26), cominciando dall'icastica frase «Corrado Costa sono due fratelli» – viene ribadita da Costa-Vasari a poche righe di distanza, per completare l'inquadramento di questo ambiguo decrittatore «dei segni anfibi»: «sul suo viso si poteva leggere la stessa ambiguità degli uomini anfibi, [...] in parte aggressivo e teso, in parte immalinconito e infastidito dal suono delle campane» (f. 5).



[fig. 4]

Ai ff. 6-11 compare la *Vita* vera e propria di Vincenzo Guerrazzi; la focalizzazione iniziale si concentra sull'*atelier* dell'artista, più simile alla scrivania di un geometra che alle botteghe rinascimentali. Il pittore, infatti, è circondato da un'*équipe* di «asettici operatori» (geometri e architetti) che studiano i calcoli algebrici per riprodurre in scala, sulla superficie della tela, le immagini grafiche necessarie a realizzare quadri di grande formato. Come spiega una delle segretarie all'«intontito cliente» (f.6) che ha commissionato un ritratto, l'intento dei quadri-affresco realizzati da Guerrazzi non è tanto quello di riprodurre una sagomatura superficiale dei modelli in posa, quanto piuttosto posizionare il personaggio nel campo di forze della storia e del mondo. «Lei deve scegliere la sua collocazione», chiosa la segretaria, «e attraverso il nostro profondo studio - una scheda completa della Sua posizione nel mondo - stabiliremo con esattezza il suo peso visivo, la sua consistenza politica economica e sociale» (ibidem). Ogni anonimo committente viene così 'geolocalizzato' e tassonomizzato in una stratigrafia sociologica e storica di informazioni biografiche, per poi essere inserito in un contesto collettivo, accompagnato dai protagonisti dell'«oleografia scolastica» - come «Garibaldi, Mazzini e Colombo» (f. 7). Costa allude qui alle opere di Guerrazzi in cui viene presentata all'osservatore una scena corale - ad esempio, *Colombo: il giubileo laico* (1982), *Parma: una città e la sua storia* (1987) e *Le maschere* (1987) - in cui sono ben riconoscibili alcune singolarità d'eccezione, estrapolate dalla storia o dall'attualità politica, accanto a figure minori (spesso sconosciute) ma non secondarie in quanto a visibilità e a spazio scenico riservato al loro debutto iconografico. La microstoria delle anonime comparse viene posta



sullo stesso piano dei grandi attori, dal momento che «più il quadro è un unico piano piatto, più la pittura è livellata e più la gerarchia degli esseri umani si approfondisce e si illumina» (f. 8).

Rispetto agli antefatti descrittivi, la seconda sezione ambientata nello studio dell'artista si costruisce in forma dialogica, attraverso uno scambio di battute «a lume di candela» (ibidem) tra pittore e poeta. Attorno all'intervistatore e all'intervistato aleggiava la visione di Paolo Fregoso e lo spettro 'sdoppiato' di Dietwart, in una forma di sinergia sotterranea tra Rinascimento ed epoca contemporanea. Con questa sovrapposizione finale del Cinquecento sul palinsesto del tardo Novecento, viene implicitamente chiarito al lettore il significato di questo esercizio di stile vasariano: come il realismo di Guerrazzi prevede una dilatazione orizzontale della temporalità, che da dogma gerarchico e progressivo si scioglie in un *continuum* a-storico di singolarità individuali disseminate sulla tela senza preoccupazioni di coerenza e filologia temporale, così la scrittura di Costa cerca di restituire la simbiosi tra epoche storiche lontane, facendo coesistere, nello stesso *plot*, riferimenti cronologici riconducibili all'epoca di Vasari con uno spaccato dello studio-ufficio di Guerrazzi.

Come appendice iconografica al dattiloscritto, infine, Costa allega un dipinto di Guerrazzi [fig. 5] in cui viene rappresentato, sullo sfondo del castello di Torrechiara, lo stesso poeta (sulla destra, con un soprabito viola) in un contesto bucolico-campagnolo – circondato da paesani che mangiano e bevono riuniti attorno al desco, fanciulli seduti sul prato, animali da pascolo sullo sfondo, una donna nuda in uno specchio d'acqua che guarda l'orizzonte, e altri elementi di registro pastorale. Il ritratto di Costa viene realizzato secondo quella stessa pratica di individuazione del committente e immersione della sua sagoma fisiognomica in una scenografia storica anteriore alla sua cronistoria biografica che il poeta reggiano aveva descritto all'interno della sua *Vita*. È interessante l'inserimento di un supplemento figurativo che, coerentemente all'*upgrade* novissimo della cornice vasariana da parte di Costa, giochi a emulare un'impostazione rinascimentale della superficie pittorica, in una sintesi visiva del percorso di risemantizzazione e divertita decostruzione del macrotesto cinquecentesco. L'inserito iconografico si pone, quindi, come una forma di dimostrazione empirica e di immediata verifica visiva di quella processualità artistica tratteggiata nella *Vita*. Il lavoro di Guerrazzi viene consegnato al lettore come una sorta di fucina di cammei dei personaggi ritratti; non mero realismo fotografico, ma vera e propria opera di iscrizione degli anonimi committenti nel 'registro dei conti' del mondo e della storia.



[fig. 5]

### 3. Conclusioni

Le preziose testimonianze del taccuino colonniano e del dattiloscritto vasariano sono utili a comprendere come, al di là dei puntuali riscontri intertestuali che un'opera come quella di Costa può offrire al critico erudito – nonostante una prima impressione di leggerezza, fresca comicità e *divertissement* sperimentale –, sia possibile campionare una serie di esercitazioni 'extra-intertestuali' condotte a partire da progetti monografici su singoli autori della tradizione. Se il regesto bibliografico preparatorio alla stesura di un copione su Vittoria Colonna rivela il *backstage* di un interesse costiano per il documento e per la ricostruzione processuale di un 'caso' (letterario ed etico) – probabilmente influenzato dal *côté* professionale e tribunale dell'avvocato Costa –, l'improbabile *Vita* vasariana presenta al lettore un'operazione di smontaggio dei generi narrativi che il poeta coltivava sin dagli esordi, ad esempio, nei confronti del codice epico(27).

Tanto il laboratorio sulle fonti quanto la loro attivazione 'pragmatica' all'interno di un progetto letterario definitivo rivelano due delle possibili fasi dell'avvicinamento costiano al passato letterario: l'accumulazione acribica di *dossier*, atti e certificati per correlare la vicenda esemplare di uno scrittore o di un personaggio storico alla propria epoca, e il tentativo contrario di disattivarne qualsiasi appiglio storiografico o contestuale, per restituire un testo o un autore in pasto alla modernità.

Queste forme di pedinamento preferenziale testimoniano, in conclusione, un atteggiamento di confronto profondo con l'*altro* letterario (assunto non soltanto come dispensatore di aforismi e citazioni da riversare postmodernamente in uno scritto, ma come precursore da cannibalizzare da diverse angolature prospettiche), in un'operazione di disinnescamento del testimone ricevuto in eredità dalla tradizione. Come ogni ordigno inesplosivo, per neutralizzare il canone bisogna conoscerne dettagliatamente il funzionamento interno – e, proprio come un artificiere, pensare che il proprio gesto non farà esplodere il dispositivo, ma lo consegnerà indenne (ma altrettanto pericoloso) agli avanguardisti sabotatori della posterità. Costa vuole agire come gli «imbalsamatori estetici» che, nel dialogo finale con Guerrazzi, prendono in carico le sorti dell'arte, accettando di manipolare «esseri paralizzati, morti, scomparsi, di diversa età, strappati da diversi fondali, stratificati in opposti strati, messi in deposito nella stessa bacheca, come tanti esseri umani riprodotti, inanimati, nelle sale di un museo» (f. 10). In questa forma di sincronicità tra presente e passato – di sapore villiano –, i fossili della tradizione, come i «fossili» della storia dell'arte per Guerrazzi, sono gli strumenti con cui l'arte d'avanguardia deve costruire, decostruendolo, il proprio linguaggio. Per concludere con le parole di Costa-Guerrazzi, nell'improbabile conversazione che chiude la *Vita* vasariana:

Questo è il punto: “Come era in principio sia ora”. Ma “ora” dove va? Va avanti, va sempre avanti, e allora cosa chiediamo se va avanti, se proprio deve andare avanti? Che vada verso il principio. L'ora che va verso il principio è il principio della pittura. Sì – disse Guerrazzi – l'ora continuamente va avanti sulla strada del ritorno. E il futuro ci è addosso, ci preme, non si stacca da noi. Tutte le cose di cui siamo il futuro ci guardano attentamente, ci fissano da lontano. Noi siamo tutto il loro non vissuto (f. 9).

Chiara Portesine

#### Note.

(1) C. Segre, *Il canone e la culturologia*, “Allegoria”, X, 29-30, 1998, pp. 95-102.

(2) A. Tagliaferri, *Le istituzioni della poesia e la loro negazione*, in Id., *L'invenzione della tradizione. Saggi sulla letteratura e sul mito*, Spirali, Milano 1985, pp. 147-171: 155.

(3) Per una ricognizione accurata dei referenti internazionali coevi, cfr. E. Gazzola, *Al miglior mugnaio: Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Diabasis, Parma 2008 (in particolare pp. 11-12).

(4) Per queste forme di assorbimento mimetico o parodistico del canone nelle poesie del giovane Costa, mi permetto di rimandare alla mia introduzione a C. Costa, *Poesie infantili e giovanili (1937-1960)*, Argolibri, Ancona 2019, pp. 11-19.

- (5) Ringrazio in particolare, per la disponibilità e la collaborazione nel procurarmi le scansioni dei materiali, Chiara Panizzi e Amedea Donelli, senza il cui apporto queste ricerche sarebbero state impossibili.
- (6) C. Costa, *Quaderno di appunti n. 2 (nuova acquisizione 2019)*, Archivio Corrado Costa, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. La natura scolastica del supporto è denunciata dal fatto che, nella prima pagina, troviamo la classica griglia da completare con le informazioni sul nome dell'«Alunno/a», la «Classe», la «Scuola» e la «Materia» (f. 1).
- (7) Uno studio mirato a investigare, in chiave intertestuale, il debito di Costa nei confronti di Vittoria Colonna, dei petrarchisti e, forse, dello stesso Petrarca, sarebbe oltremodo necessario, ma comporterebbe una digressione rispetto al *focus* scelto per questo saggio.
- (8) Assieme al saggio di Ortolani dedicato a *Pietro Carnesecchi* (Le Monnier, Firenze 1963; cit. al f. 2), si tratta degli unici riferimenti bibliografici post-1960 tra quelli inventariati nelle pagine costiane, dal momento che gli altri due riferimenti storicamente più aggiornati si attestano al 1951 – «Jung, *Review of Religion* (1951)» – e al 1952 – «R. Ristori, *Le origini della Riforma a Lucca* (1952)» (ibidem).
- (9) C. Costa, *Santa Giovanna Demonomaniaca*, Magma, Napoli 1974. Le copie invendute verranno bruciate dall'autore stesso durante una *performance* realizzata a Cavriago, nell'ambito del *Festival Musica poesia performance* (1978).
- (10) Un ulteriore livello di complicazione nelle strutture narrative di questo copione teatrale è determinato, come ha ben specificato Jacopo Galavotti, dall'«interazione tra due spazi di scrittura» – l'ipotesto degli atti del processo, nelle pagine dispari, e, nelle pagine pari, la ricreazione degli stessi eventi «nel teatro mentale di Giovanna, soggetto di un racconto già narrato» (J. Galavotti, *Baudelaire e «Pseudobaudelaire». Riscritture e travestimenti in Corrado Costa*, «Studi italiani», XXXI, 2019, pp. 161-171: 162).
- (11) Cito dalla seguente redazione dattiloscritta, conservata presso la Biblioteca Panizzi: C. Costa, *Santa Giovanna Demonomaniaca*, Archivio Corrado Costa, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, cart. 72, fasc. 2, 1973-1974 ca., f. 1.
- (12) Per un approfondimento bibliograficamente aggiornato di questi temi, cfr. almeno: G. Fragnito, *Vittoria Colonna e l'Inquisizione*, «Benedictina», 37, 1990, pp. 157-162; E. Campi, «Non vi si pensa quanto sangue costa». Michelangelo, *Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, in Id., *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Claudiana, Torino 1994, pp. 9-126; G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Italique», 4, 2001, pp. 61-101; G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso* in P. Ragionieri, a cura di, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Mandragora, Firenze 2005, pp. 97-105; V. Copello, *Vedere per credere: le Rime Spirituali di Vittoria Colonna*, «Lineatempo», 11, 2017, pp. 1-8; M. Camaioni, «Per sfiammeggiare di un vivo ardente amore». *Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena*, in M. Lupi, C. Rolle, a cura di, *El Orbe Católico: transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América (siglos IV-XIX)*, RIL, Santiago de Chile 2016, pp. 105-160.
- (13) «Se mai Vittoria fu «sull'orlo dell'eresia», potremmo chiosare con una citazione, «lo fu con Ochino»» (A. A. Bernardy, *Vittoria Colonna*, Le Monnier, Firenze 1927, p. 143 – testo citato, peraltro, dallo stesso Costa all'interno di questo quaderno: f. 7).
- (14) Nel f. 7 viene trascritto, inoltre, un elenco riassuntivo dei partecipanti al circolo di Viterbo, da Reginald Pole a Carnesecchi, da Gian Pietro Carafa a Ochino e Caterina Cibo. Su questo cenacolo di spirituali prossimi all'eresia, Costa si appunterà anche un saggio di «Signorelli G., *Viterbo nella storia della Chiesa* (1940, p. 143 s.)» (f. 8).
- (15) S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Archivio Vaticano, Città del Vaticano 1989, p. 82.
- (16) Cfr. ad esempio E. N. Emiliani, *Vittoria Colonna a Viterbo e il suo rapporto con il Circolo del Cardinale Pole*, «Biblioteca e società», XII, 1-2, 1993, pp. 27-32.
- (17) A proposito di Gaspare Contarini – figura vicina ai movimenti degli spirituali, a contatto con la stessa Vittoria Colonna, a cui dedicherà il suo *De libero arbitrio* (1536) –, Costa cita anche «DITTRICH – *Registi card. Gasparo Contarini*» (f. 7).
- (18) Nella pagina successiva, per l'anno 1538 viene ricordata anche la predica di «Ochino – Carnesecchi – Vermigli – Polo» a Lucca, in parallelo alla «I<sup>a</sup> ed. Poesie (Parma)» di Vittoria Colonna (f. 6).
- (19) Costa aveva già annotato il saggio di «Corvisieri, *Compendio dei processi del S. U.* [Santo Ufficio], 1880, Roma» (f. 2).
- (20) Nel fascicolo manoscritto conservato all'interno del faldone su *Santa Giovanna Demonomianaca* (cit., fasc. 1) non si trovano tracce relative a una possibile origine 'sdoppiata' (Vittoria Colonna – Giovanna D'Arco) del progetto teatrale costiano. Tuttavia, lo stadio avanzato del quaderno – in cui compaiono già le

battute scambiate tra la protagonista e i giudici dell'Inquisizione – lascia aperta l'ipotesi relativa alla plausibile esistenza di taccuini preparatori o intermedi, forse dispersi.

(21) C. Costa, *Improbabile vita vasariana di Vincenzo Guerrazzi*, Archivio Corrado Costa, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, cart. 128, fasc. 1, 1988 ca.

(22) Cfr. N. Martino, *Vincenzo Guerrazzi, pittore e scrittore operaio*, "alfabeta2", 29 luglio 2012, consultabile all'indirizzo <https://www.alfabeta2.it/2012/07/29/vincenzo-guerrazzi-pittore-e-scrittore-operaio/> (consultato il 25 luglio 2020).

(23) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di E. Mattioda, vol. I, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2017, pp. 371-373.

(24) Costa potrebbe aver citato proprio la figura di Georg von Frundsberg in quanto responsabile del passaggio dei Lanzichenecchi nel territorio parmense – e dunque, come ideale punto di raccordo non tanto storico quanto geografico tra il pittore genovese e lo scrittore emiliano.

(25) Su questo aspetto, cfr. almeno i *Colloqui fra l'ermafrodito e l'androgino* ("Il Caffè Satirico di Letteratura e Attualità", 4, 1975, oggi ripubblicato in C. Costa, *La moltiplicazione delle dita*, a cura di A. Franzoni, R. Bisogno, Argolibri, Ancona 2019, pp. 91-100), e alcuni testi come *Ol molo* ("Anterem", 13, 1980, p. 32) e *Volubile volatile* ("Cervo volante", 11, 1982) in cui il tema viene esplicitamente menzionato nel corpo dei versi. La questione del doppio e dell'ermafroditismo delle figurazioni costiane meriterebbe una trattazione approfondita e specifica.

(26) C. Costa, *Pseudobaudelaire*, Scheiwiller, Milano 1986 [1964].

(27) Sulla riattivazione del genere epico nella prima produzione di Costa, cfr. i già citati apparati delle *Poesie infantili e giovanili*.

**IN «UN CIELO DI SMALTO ANTICO».**  
**PRESENZE DEL MITO NELLA POESIA DI FERNANDO BANDINI**

Nel 1975, firmando lo scritto che accompagnava il volume delle *Poesie scelte* di Giovanni Giudici, Fernando Bandini auspicava che venisse tracciata un giorno «la mappa delle inquietudini e delle vie traverse» percorse dalla generazione poetica cui anch'egli sentiva di appartenere, negli anni più direttamente segnati dall'esperienza dei Novissimi e dal «clamore delle neo-avanguardie»: una «vicenda difficile», che aveva a lungo impegnato il poeta nella ricerca e poi nel consolidamento di una propria precipua identità e di un proprio linguaggio, con una presa di distanza netta dalle opposte scelte operate dalla neo-avanguardia(1). La «discrezione» con cui, al pari di Giudici, anche Bandini aveva attraversato «le esperienze letterarie del dopoguerra cercando un proprio modo di essere»(2), ha contribuito ad accreditare l'idea di un poeta non facilmente collocabile nel panorama letterario contemporaneo, tanto che ancora nel 1996 – ed erano già apparse raccolte importanti come *Memoria del futuro* (Mondadori 1969) e *Santi di dicembre* (Garzanti 1994)(3) – l'antologia *Poeti italiani 1945-1995* curata per i tipi di Mondadori da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi isolava l'esperienza dell'autore vicentino inserendola in una sezione intitolata, significativamente, *Quattro percorsi appartati* (vi erano inclusi, oltre a Bandini, Lucio Piccolo, Lorenzo Calogero e Michele Ranchetti).

Si tratta di un percorso che, per quanto forse ancora «appartato», può oggi risultare meno «marginale» ed essere dunque maggiormente compreso nel suo valore euristico e testimoniale, che si allarga – dalla vita di un uomo e di una precisa e ben riconoscibile città, con i suoi umori – alla ricerca dell'«infantile primizia d'una lingua»: «quelle parole fino a poco fa sepolte / che balbettano il mondo porgendo il benvenuto / al vivere e al morire» (*Miracoli*, in *Meridiano di Greenwich*, vv. 89-91). Di queste parole il poeta si adorna, «come l'eroe delle sue belle armi» (v. 92), per farne una «tempra di grazia» non sempre «serena», come forse si vorrebbe e come rivendicano i versi, ma *onesta*, alla maniera di Saba.

La recente pubblicazione dell'intera opera poetica di Bandini, avvenuta nel 2018 per le cure di Rodolfo Zucco nella collana degli “Oscar” Mondadori, è il segno di un interesse per l'autore consolidatosi negli anni grazie a pregevoli iniziative e occasioni di confronto e di lettura attenta dei versi del poeta messe in campo dalla sua città, Vicenza, e da quelle istituzioni, come l'Accademia Olimpica e la Biblioteca Bertoliana, che più fedelmente e con maggior dedizione si sono impegnate a diffonderne la poesia e a conservarne la memoria(4). Il volume mondadoriano si presenta, dunque, anche come opportuno approdo delle ricognizioni critiche condotte sino a qui e, allo stesso tempo, come necessario punto d'avvio per nuove ipotesi e consuntivi, che sapranno confermare – io credo – la tenuta nel tempo della voce del poeta e il suo peculiare timbro, la sua nitida fisionomia. Tra i tratti caratteristici di quest'esperienza in versi, il ricorso al mito classico rappresenta, come vedremo, un elemento di notevole interesse e rilievo.

Il percorso di Bandini appare sorretto da una poetica che trova precocemente formulazione: il desiderio di utilizzare una lingua comunicativa, aderente agli oggetti e ai fatti della quotidianità, viene infatti espresso nelle quartine rimate di *Fossero i miei versi*, nella *plaque* che segna l'esordio in proprio del poeta, *In modo lampante* (Neri Pozza 1962). In questo testo, al termine di una serie di immagini che si apre, non a caso, con la neve, elemento particolarmente caro a Bandini, il poeta spera che i suoi versi sappiano essere «di bella fattura / ma nutriti di umana realtà» (*Fossero i miei versi*, vv. 21-22).

La fedeltà al principio di una lingua «nutrita di umana realtà», cioè limpida e fattuale, «mirabilmente esatta», per usare le parole di Gian Luigi Beccaria(5), caratterizzerà, da questo momento in poi, tutta la produzione del vicentino: «non ho affogato dentro una melassa / vischiosa di parole / la paura del senso, del suo volto / di Medusa», scriverà il poeta in *Tornando alle cave di pietra dopo più di trent'anni* (in *Santi di dicembre*, vv. 15-18). Il poeta che ha scritto «solo su cose della terra» (*Scuola elementare*, v. 16) ha davvero usato una lingua empirica, netta: un italiano

«saldo», come egli stesso lo definiva(6), nel quale l'istanza comunicativa (l'esattezza della dizione) prevale sul gioco retorico, sui vezzi della forma, con il risultato di aprirsi ad un lessico che registra, accanto a presenze culte di origine anche letteraria, molti prelievi dalla più varia quotidianità(7), senza che tra le diverse componenti si creino particolari effetti di frizione o contrasto.

È una lingua lucidamente consapevole e cosciente dei fenomeni e delle relazioni che si offrono alla percezione dell'uomo, e che spesso ad essi guarda da una distanza straniata, soprattutto nelle raccolte più tarde, dove più esplicita si fa l'opposizione (sempre dialogica, tuttavia) tra il passato e l'oggi. Nel suo misurarsi con fatti e noumeni, «sforzandosi di dire quel suo "qualcosa" sul presente», il poeta non può che servirsi «di parole che scaturiscono da un qualche archivio silenzioso, dove giacciono protette e intatte»(8), decantate, in qualche modo, e proprio per questo nitide, precise, espressione di una «continuità» intesa come consapevole divenire storico: «se anche la nostra epoca sembra del tutto nuova e inspiegabile – osserva ancora Bandini – c'è una continuità del destino umano» che proprio le parole riescono ad esaltare e a far emergere, restituendo senso a ciò che sembra averlo perduto(9).

Bandini avverte con chiarezza quali siano i pericoli che maggiormente minacciano, oggi, la lingua della poesia:

oggi la minaccia al dialetto della tribù viene da ben più terribili avversari, è nello scialo della parola che viene fatta dai messaggi dei mass-media, all'interno dei quali la parola è non soltanto logorata, ma sporcata e offesa. Non c'era mai stato nella storia umana un tale dilagante, e senza scampo, oceano di parole; senza scampo perché le parole invadono anche le zone più appartate del pianeta, entrano senza bussare nelle case di ognuno di noi, ci avvolgono implacabili. In alternativa a questo fenomeno, la poesia dovrebbe rappresentare l'ipotesi di una diversa condizione del messaggio umano, dovrebbe parlare delle cose che urgono (la dantesca "volontà di dire") – e insieme dire se stessa come lingua, rendere in controluce il proprio resistere come lingua, alternativa all'inquinamento di ogni senso prodotto dai messaggi del caos.(10)

A questo «scialo» sciagurato della lingua il poeta risponde ampliando (triplicando, verrebbe da dire) i propri mezzi espressivi. All'italiano si aggiungono infatti, con mirabile competenza, anche il latino e il dialetto vicentino, considerate entrambe «lingue morte», che Bandini descrive come «lingue-rifugio, camminamenti di talpa scavati sotto la terra per vedere le parole dalla parte della radice»(11): pur nell'inevitabile differenziazione dell'esercizio poetico cui i diversi idiomi conducono, medesimo rimane il compito attribuito ai versi, «far riemergere quello che sembrava dimenticato, sepolto»(12), investirlo di uno sguardo che è una rivendicazione di presenza, una testimonianza.

Alla preferenza per una parola che conservi intatta la sua capacità di dire, di significare, andranno poi accostate anche altre costanti formali e contenutistiche, lungo un percorso poetico, come è stato da più parti osservato, segnato da progressive conferme più che da brusche inversioni di rotta: vanno in questa direzione l'interesse per la botanica e l'ornitologia, con i relativi lessici speciali; l'attaccamento, a lungo vissuto con sofferta ambivalenza, a Vicenza, ritratta con fedele e topografica precisione e poi divenuta Aznèciv, città-palindroma, irricognoscibile e stravolta, ma mai rinnegata (si vedano le «vane collere» e il «sordo amore» di cui il poeta parla in *Per un'aquilegia che cambia colore*, vv. 9-10); la presenza di una misurata e vibrante ironia, che innerva i testi e si trasforma, a volte, in malinconia o amara disillusione (come in *Frammento di lettera* e *Consolatio ad uxorem 2*, nella raccolta *Meridiano di Greenwich*).

Bandini è poeta che fin dalle prime raccolte ha ben chiare le dinamiche di trasformazione che investono il presente: «testimoniare il proprio tempo» è, del resto, il coerente obiettivo perseguito nel corso di tutta una vita. Lo aveva puntualizzato già Andrea Zanzotto, recensendo sul *Corriere della sera* la raccolta *Santi di dicembre* (Garzanti 1994):

Scorrono nella poesia di Bandini tutti i crudi mutamenti e il degrado del secondo Novecento, dai tempi in cui egli intrideva i suoi versi giovanili di un allegretto tra ironico e divertito fino al

prevalere della lenta corruzione e alterazione dei recenti anni caratterizzati da una specie di *horror* diffuso e dalle catastrofi senza sperate apocatastasi. Bandini vi riconosce quasi un metafisico mutamento dell'eone, dell'evo, e trova sempre modo di registrare sommessamente, ma con diffidenza o con un vago distacco trasfusi in tutto il suo limpido dettato, eventi e stati d'animo che sembrano scivolare verso un'inafferrabile implosione. **(13)**

L'attenzione per la rapida e catastrofica mutazione del paesaggio innescata da uno sviluppo industriale ed economico predatorio, che ha travolto, insieme ai campi, i riti, i gesti e i linguaggi della civiltà contadina, è centrale fin dai testi di *Per partito preso* (Neri Pozza 1965), dove «un milione di cacciatori / hanno sterminato i pettirossi / colmandone i carnieri» (*Un milione di cacciatori*, vv. 1-3), il ciclo naturale di rigenerazione vegetale è sostituito dall'artificio di agavi di cristallo e di araucarie d'alluminio (*C'è in Italia una ditta che offre traslochi al paesaggio*, v. 4) e i «figli dei figli» ignorano ormai per sempre quale sia «il gusto della mela ranetta» (*Ma intanto dalle Cevenne a Capo Passero rotola questo rullo...*, v. 4). Nelle raccolte successive, il confronto stringente del poeta con la storia e con le trasformazioni del presente assume carattere meno provocatoriamente esibito e il poeta sembra adottare, come sottolinea Paolo Lanaro, «con pudore i toni del rimpianto e della commozione» **(14)**, nel continuo esercizio della memoria di ciò che è stato e non è più:

[...]  
 E mentre il forte si gratta col forte  
 e lo accoltella strizzandogli l'occhio  
 già la selva appassisce insieme alle bestie.  
 E solo in sogno tornano le còrnole,  
 frutta selvatica da saccheggiare  
 con la polvere estiva che stride tra i denti.  
 Polvere estiva, mia felicità  
 depositata sulle prime scarpe.  
 Ma poi l'uomo indurisce le sue nocche  
 e il sangue va più lento per rigidi meati,  
 soffrire è conoscenza. La *luscinia cyanecula*  
 dipinta sul piccolo atlante per sempre,  
 assieme alla specie più rara  
 dello specchio rosso, lancia il teg del richiamo,  
 e noi non siamo più quello che siamo stati.  
 (*Lapidi per gli uccelli*, II, vv. 7-21)

Proprio nel contesto che abbiamo qui sommariamente richiamato si innesta la presenza (ma più correttamente il termine andrebbe declinato al plurale, come vedremo) del mito classico. Il rilievo potrebbe sembrare in contraddizione con il ritratto del poeta delineato fino a qui: come coniugare l'attenzione al contesto politico e socio-culturale del suo presente, nell'adozione di una prospettiva che sarà, di volta in volta, locale o più ampiamente nazionale e internazionale, con il ricorso diffuso alle reminiscenze del mito?

Il riuso del classico attuato da Bandini risponde, in linea con altre analoghe esperienze novecentesche, alla tendenza che Marinella Cantelmo inquadra tra i poli della «frantumazione» e della «resistenza» **(15)**. Vi si possono riconoscere due diversi momenti, lungo una linea di sviluppo che non sarà d'opposizione, bensì di intensificazione progressiva: si tratta infatti di un recupero che, come osserva Paolo Lanaro, si riscontra fin dalle prime raccolte, ma assume contorni più netti nella produzione più tarda **(16)**.

Limitato alla ripresa di un singolo dettaglio, nella frequente condensazione dell'intero racconto nello spazio denso del nome, il mito è – nelle prime raccolte di Bandini, fino a *La mantide e la città* (Mondadori 1979) – scheggia, frammento di storia accostato (come potente reagente) ai fatti e alle esperienze della quotidianità, un serbatoio di materiali profondamente assimilati e fatti propri che

contribuiscono, nella loro azione straniante, a chiarificare e a dilucidare, come scriveva Zanzotto, «quanto v'è di più aggrumato nella Storia»(17).

In *Per partito preso*, infatti, personaggi e situazioni del mito non si prestano ad autonome e più estese riletture, ma paiono offrire i termini di un necessario distanziamento entro cui rileggere l'attualità, come avviene in *Minotauro*:

Ora che il nuovo governo  
muove i pezzi sulla scacchiera  
accoppiando al cavallo bianco  
la regina nera

(e ne nasce qualcosa  
di giallo e di rosa,  
*mixtum genus prolesque biformis*);

ora che il vento  
impolvera di neve il davanzale  
e tu indugi ai vetri e non dormi  
ostinato a non farti mattare;

agita il fazzoletto dell'addio  
e saluta le pedine del re  
o il minotauro mangerà anche te

avvocati e loro parcelle,  
medici e loro barelle,  
innocenti bambine dagli occhi  
cattivi, squaldrine  
dallo sguardo dolcissimo:

e sua eccellenza il vescovo  
appena congedato dal concilio,  
col suo bel pastorale  
dove splende un berillio.

L'orridica figura mitologica incarna qui, come è stato osservato, il *monstrum* del primo governo Moro insediatosi nel dicembre 1963 con l'appoggio dei socialisti di Pietro Nenni (che in quel governo ricopriva appunto l'incarico di vice-presidente del Consiglio). Il riferimento al Minotauro, anticipato dalla citazione virgiliana (*Aen.*VI, 25), accentua il senso di pericolosità e di turbamento suscitati dall'avventato esperimento politico, foriero, come la mitologica creatura nata dall'accoppiamento di Pasifae con un toro, di conseguenze nefaste. Le tensioni che questa scelta avrebbe generato, dentro al Partito Socialista, avrebbero infatti di lì a poco condotto alla formazione del Partito Socialista italiano di Unità Proletaria (PSIUP), cui lo stesso Bandini aderì, seppure per breve tempo.

Il tono sarcastico che caratterizza le prime raccolte del poeta, espressione del suo impegno politico e di una coscienza civile sempre vigile e attentissima, si smorzerà a partire da *La mantide e la città*, con la rinuncia all'assunzione, nei testi, di riferimenti politici troppo marcati in senso localistico (come invece avviene in *Per partito preso* e *Memoria del futuro*, e basti segnalare, nel testo appena citato, la trasparente stoccata polemica a «sua eccellenza il vescovo», «col suo bel pastorale / dove splende un berillio», dietro cui si cela l'autoritario e potente vescovo Carlo Zinato, alla guida spirituale della città dal 1943 al 1971).

Il «momento diaristico-municipale», che Giudici riscontrava nei testi di *Memoria del futuro*(18), si registra anche nel componimento precedente, *Chierico rosso*, dove compare il riferimento mitologico alla figura di Medusa, mediato dalla memoria di un verso dantesco (*Inf.* IX, 52: «Vegna



Medusa: sì 'l farem di smalto»). La rievocazione del potere della Gorgone si innesta sul racconto-ricordo di un analogo frangente della vita politica di Vicenza e del Paese: un medesimo effetto pietrificante, infatti, colpisce il poeta, il «chierico rosso», e i suoi sodali, dopo l'annuncio dei risultati della tornata elettorale del 1963 che giunge dall'«altoparlante a Palazzo Zileri», sede della locale sezione della Democrazia Cristiana. La collocazione, in sede di rima con il dantesco «smalto», di un più prosaico e quotidiano «asfalto» («L'altoparlante a Palazzo Zileri / ci faceva di smalto / come l'antica Medusa. Fioriva / di tinnule bolle l'asfalto», *Chierico rosso*, vv. 2-4) accresce il senso di straniamento, mischiando mito e realtà, e intersecando il piano terragno e prossimo della quotidianità con quello ben più distante e smerigliato del classico. Analoghi negli intenti e nell'attuazione, pur raggiungendo un grado di intensità maggiore, il recupero del mito realizzato in *Studi Classici*, nella raccolta *La mantide e la città*:

Questi monti fabbricati dal cielo  
(sue torri e battifreddi) gemono  
per la morte del dio.

E abbiamo visto navi  
dolcemente sfasciarsi e  
« Πάν ὁ μέγας τεθνηκε»  
piangere una gran folla  
nel porto di Paxo.

E l'industria sfruttare ossa e capelli  
degli uccisi. E il Ciclope  
con una pinzetta stroppiare  
il pollice di Ulisse.

*Et* eludendo la guardia bambini  
armati di bastone per la lippa  
circondare l'ampolla dov'è chiusa  
la Sibilla. E gridavano: «Cosa  
vorresti fare da grande?». Lei  
rispondeva: «Morire».

La Storia perpetua le sue atrocità: il dio Pan continua a morire, Ulisse, dismesse suo malgrado le vesti dell'eroe astuto e abile, viene seviziato da un Ciclope che parrebbe vestire la divisa nazista e la Sibilla Cumana non è più la «sanctissima vates» descritta da Virgilio (*Aen.* VI, 65), ma condannata ad un'interminabile agonia è esposta al dileggio crudele dei bambini, così fragile e minuta, nella sua vecchiezza che non ha fine, da essere rinchiusa in una comune ampolla e desiderare la morte. Le immagini sono riprese (con una tecnica citazionistica-combinatoria che verrà sperimentata anche in *Ossido nell'ottone*, nella medesima raccolta) dal capitolo XLVIII del *Satyricon* di Petronio, in cui lo sguaiato e rozzo Trimalcione, millantando seri «studi classici», riferisce in realtà semplici aneddoti popolari; della triste Sibilla si era ricordato in precedenza già Eliot che, significativamente, aveva collocato il passo in epigrafe alla sua *Waste Land*.

I terribili eventi che hanno funestato e segnato per sempre il «secolo breve» si ripercuotono sull'immaginario della tradizione occidentale. Il sottile gioco di riprese assume in Bandini un valore dolentemente chiarificatore: il mito acuisce il senso di penoso stupore con cui ricordiamo la ferocia raggiunta dall'uomo contro l'uomo (ma anche contro l'ambiente e gli animali, come ci ricordano altri testi) e consente al poeta di mettere a fuoco un presente divenuto moralmente indifferente, insensibile alla crudeltà e al male.

Riprese meno frammentarie interessano i miti sull'oltretomba e in particolare il racconto della catabasi di Orfeo. Descrizioni e riferimenti all'Ade ricorrono frequenti nella poesia di Bandini e il luogo viene investito di un rilievo via via maggiore: nelle raccolte più tarde non sarà più necessario

precisare, come ancora avviene ironicamente in *Memoria del futuro*, che Ade non è «una sigla ma il nome dell'eterno» (*Parco pubblico*, v. 8).

Lontano dal ridursi a semplice elemento accessorio o decorativo dell'invenzione poetica, il mito rivela la sua funzione euristica anche quando combina puntualità del recupero e trasfigurazione visionaria: così avviene per Orfeo, che in un paesaggio post-apocalittico investito dalla catastrofe nucleare scende ancora una volta agli Inferi, per riprendersi (perdendola per sempre) l'amata Euridice. Nel biancore mortifero della «fissile polvere» che tutto ricopre, così simile alla neve tanto cara al poeta, Orfeo ha «scarpe / d'amianto» e veste una «tuta / d'argento», ma lo anima ancora la speranza di un ritorno possibile alla vita:

Lui non credeva che  
fossero tutti morti gli uccelli e i fiori  
malgrado le notizie dei giornali  
e il colore del cielo ormai caduto  
in mille pezzi.  
(*Lapidi per gli uccelli*, XIV, vv. 1-4)

Alla morte provocata dall'incuria sprezzante dell'uomo (profeticamente anticipata, nella raccolta *Memoria del futuro*, in *DDT a Bibione Pineda*: «infilare la tuta, ricordati i guanti d'amianto / perché le ringhiere del mondo saranno di fuoco», vv. 7-8), corrisponde la vacua tenebra della rumorosa città di Dite, dove Euridice «si toccava la faccia / per ritrovarsi, e volentieri avrebbe / piantato i denti candidi e minuti / in qualche gola vivente pur di / riavere ancora nelle vene il fiotto / del suo bel sangue / e i bioccoli di lana sulle siepi / e i sassi e i tordi...» (vv. 19-26).

Nel «rombo / di sotterranee macchine» che avvolge la penosa risalita dei due amanti, si consuma il definitivo addio: un «cieco impulso» impone ad Orfeo di voltarsi, sottraendogli Euridice, riconsegnata all'«impenetrabile grembo» del sottosuolo, e riportando lui in un mondo così simile a quello visto nell'aldilà («e allora seppe quanto / fosse quella galassia desolata», vv. 60-61).

Per chi potrà cantare ancora Orfeo, quali bestie ammalare, sulla terra resa sterile dall'azione distruttiva dell'uomo? La fiducia nella poesia e nel potere dei versi di riflettere e testimoniare la realtà paiono vacillare. Nel testo che apre la sezione, Bandini si interroga con amarezza sul ruolo del poeta, in un presente abbandonato ad una caotica deriva: «allora spiegami tu cosa scrivere / se saccheggiato è il mondo e il poeta una logora / istituzione fra tante» (*Lapidi per gli uccelli*, I, vv. 17-19).

L'insistita presenza dell'oltretomba nella produzione degli ultimi anni conferma la centralità della riflessione sul tema della morte, autentico *fil rouge* che attraversa le raccolte più tarde, fino ai testi di *Un altro inverno* (Il Girasole 2012).

In *Meridiano di Greenwich* (Garzanti 1998) la meditazione sulle «cose del mondo di sotto», come recita una sezione della raccolta, è realizzata a partire dagli oggetti e dai profumi cui è affidato il ricordo nitido e intenso del tempo dell'infanzia: è il bilancio di chi si interroga, nell'approssimarsi alla fase conclusiva della propria vicenda biografica, sulle «cose della vita» da portare con sé nell'ultimo viaggio e da sottrarre ad un «calcinante oblio» (*Latte che trabocca*, v. 3). E se «l'aroma / di foglie scompigliate e frante» si aggiunge ora al profumo dell'uvaspina sorvegliata da Cerbero (*Il ritorno della cometa*, III) e sembra poter celare – insieme all'«odore un po' strinato del latte che trabocca» (v. 24) – seppur per poco, l'ineluttabilità del destino («l'imbarco / di Caronte che attende», dietro le piante), di messaggeri ben più pertinaci si avvalgono gli dei inferi, che inviano la *ciupinara* (in *Santi di dicembre* era invece il grillotalpa, «uscito dal cuore della terra», *Il ritorno della cometa*, IV, v. 14) a ricordare al poeta il tempo che non torna.

Il tema viene affrontato in modo significativo anche in *Rappresentazione della mia morte al tempo delle guerre in Medio Oriente*, inserita nella raccolta *Dietro i cancelli e altrove*, dove il poeta immagina la propria morte («in un mattino di tarda primavera», durante la rilettura dell'*Iliade*) e la discesa tra la «calca insolente» di anime, in un «esilio ultraterreno» in cui trovare, infine, quiete.

Sbiecavo e c'era intorno una calca insolente.  
 Dio, quanta gente d'anime! Distinsi  
 tra la folla i Mirmidoni:  
 arrivavano urtandosi, senz'ordine,  
 ma con passo marziale, ombre che forse  
 si pensavano ancora catafratte,  
 scordando d'esser nude dopo aver dato il loro  
 pegno di caldo sangue  
 alle tante disfatte del secolo.  
 (vv. 21-29)

Nell'affollato oltretomba, dove giungono i guerrieri che furono un tempo guidati in battaglia da Achille (e cadono oggi per i giochi politici e gli interessi di meno eroici potenti di turno), il poeta cerca «tra migliaia e migliaia di larve» di ritrovare la madre («lo sparuto / fioco vestigio della sua persona», vv. 46-47) e di riallacciare il dialogo che la morte aveva interrotto.

Inizialmente la madre non risponde al saluto, si tiene in disparte. La difficoltà di riconoscere il figlio, ricordandolo «in cortei con bandiere, sedizioso fautore / di una diversa pace» e vedendolo ora settantenne e ormai rassegnato all'«esilio ultraterreno» avuto in sorte, si scioglie quando il poeta le rammenta dei fiori della portulaca che vivono «un giorno solamente», simbolo di un'infanzia rapidamente consumata e così intensamente rivissuta nei versi. Nel «velo / di nebbia opaca» che avvolge il viso della madre, appare allora «il segno di un sorriso»:

[...]  
 sì, scuoteva la testa  
 e sorrideva come quella volta  
 che all'improvviso scivolai cadendo  
 sulla neve in un'alba di disgelo.

Noi dopo lo sfacelo  
 dei corpi amati eravamo due ombre  
 e non c'era più modo  
 di abbracciarci. Ma lei cercava ancora  
 di carezzarmi il viso con le mani  
 desiderose dell'antico nodo  
 terrestre, mormorando:  
 «*Sito propio Fernando, el me putelo?*»  
 (vv. 73-84)

Al dialetto del verso conclusivo, con grande intensità ed efficacia, è affidata la conferma del riconoscimento e il sorgere di un ultimo tenerissimo desiderio di contatto che, secondo un topos consolidato, l'inconsistenza dei corpi rende impossibile: il dialetto è davvero, come ha osservato Antonio Daniele, «mezzo di riappropriazione del passato», lingua dell'infanzia che attinge alla «vena ricca» delle relazioni e dei sentimenti che l'hanno generato(19).

Mito e biografia del poeta entrano significativamente in tensione per l'ultima volta anche nei versi di *Aspettando in Valsugana il ritorno di Persefone* (in *Un altro inverno*).

La «divina signora / degli asfodeli» giunge dalla città di Dite per sconnesse rampe di scale, emergendo dal mondo della notte alla «prealpa» lì dove scorre il Brenta, e ha gli occhi di una ragazza che il poeta da giovane ha amato. Quest'ultimo dettaglio biografico si innesta sulla ripresa puntuale degli altri aspetti del mito (il ritorno stagionale della dea, «il cupo ingrato sposo», il chicco di melagrana che la lega per sempre all'Averno), diventandone parte integrante e autentica.

Il movimento pendolare della memoria, tra passato e presente, trova ancora una volta nel mito un dispositivo di potenziamento e insieme di decantazione attraverso cui rileggere la propria e altrui vicenda, nell'attesa, custodita nel cuore, di sentire il «frullo d'ali» degli scriccioli in partenza per una nuova primavera.

Laura Vallortigara

#### Note.

- (1) F. Bandini, *Introduzione*, in G. Giudici, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1975, p. 9. A proposito di questa *Introduzione* e della collocazione di Bandini, si vedano le puntuali osservazioni di Rodolfo Zucco, «E Bandini?». *Note per una lettura di Memoria del futuro*, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a c. di E. Leso, Verona, Esedra, pp. 49-77: 52-55.
- (2) F. Bandini, *Introduzione*, cit., p. 9.
- (3) Dopo aver esordito con la silloge *Pianeta dell'infanzia*, apparsa nell'antologia *Nuovi poeti*, raccolti e presentati da U. Fasolo, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 65-92, Fernando Bandini (Vicenza, 1931-2013) ha pubblicato le raccolte *In modo lampante*, Venezia, Neri Pozza, 1962; *Per partito preso*, Venezia, Neri Pozza, 1965; *Memoria del futuro*, Milano, Mondadori, 1969; *La mantide e la città*, Milano, Mondadori, 1979; *Il ritorno della cometa*, Padova, Edizioni A-1, 1985; *Santi di dicembre*, Milano, Garzanti, 1994; *Meridiano di Greenwich*, Milano, Garzanti, 1998; *Dietro i cancelli e altrove*, Milano, Garzanti, 2007; *Quattordici poesie*, con tre note di P. Gibellini, M. Raffaelli e F. Scarabicchi, Brescia, L'Obliquo, 2010; *Un altro inverno*, Valverde, Il Girasole, 2012. L'opera completa si legge ora in Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, introduzione di Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, 2018.
- (4) Sono numerose le iniziative critiche che negli ultimi due decenni hanno contribuito ad accrescere l'interesse per la poesia di Fernando Bandini: la più recente, organizzata dall'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova, si è tenuta nelle giornate del 28 e 29 ottobre 2019 presso la prestigiosa sede della Reggia dei Carraresi (*Per Fernando Bandini. Studi, interpretazioni, ricordi*), con interventi che hanno saputo far emergere il profilo articolato e mosso del poeta vicentino, traduttore – fra gli altri - di Rimbaud e di Baudelaire, maestro elementare, in seguito docente di Stilistica e metrica all'Università di Padova, studioso di Magagnò e della letteratura pavana, più volte premiato per la sua produzione in latino, nel *Certamen poeticum Hoeufftianum* di Amsterdam (nel 1965 e 1977) e nel più recente *Certamen Vaticanum*. Per un profilo dettagliato, si rimanda a Lorenzo Renzi, *Vita di Fernando Bandini*, in Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, cit., pp. XXI-XXXIII.
- (5) G. L. Beccaria, *Bandini, una tempra di grazia*, in F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., p. XIII.
- (6) F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, in *Le ragioni della poesia*. Atti del convegno sull'opera di Fernando Bandini, a c. di G. Vitali, Bergamo, Grafital, 1997, pp. 23-38: 38.
- (7) Ne fornisce un puntuale campionamento, limitatamente a *Memoria del futuro*, Rodolfo Zucco in «E Bandini?». *Note per una lettura di Memoria del futuro*, cit., pp. 65-68.
- (8) F. Bandini, *Le ragioni della poesia*, cit., p. 35.
- (9) *Ibidem*.
- (10) *Ivi*, p. 38.
- (11) *Ibidem*.
- (12) *Ivi*, p. 36.
- (13) A. Zanzotto, *Astri e neve, animali e santi nel magico dicembre di Bandini*, «Corriere della sera», 20 dicembre 1994, ora in Id., *Scritti sulla letteratura*, a c. di G. M. Villalta, vol. II: *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 377-80.
- (14) P. Lanaro, *Memoria, mito, utopie nella poesia di Fernando Bandini*, in *Domani nelle cose la parola vivrà. A due anni dalla scomparsa di Fernando Bandini*. Atti del Convegno (Vicenza, 21 gennaio 2016), Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 2016, pp. 9-20: 17.
- (15) M. Cantelmo, *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV: *L'età contemporanea*, a c. di M. Cantelmo, opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 5-50.
- (16) P. Lanaro, *Memoria, mito, utopie nella poesia di Fernando Bandini*, cit., p. 19.
- (17) A. Zanzotto, *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere* [1979], in *Le poesie e le prose scelte*, a c. di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1228.

(18) Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, segreteria editoriale autori italiani, fasc. Bandini Fernando, G. Giudici a M. Forti, 4 settembre 1968. Il parere di lettura fornito da Giudici (insieme a quello, ugualmente positivo, di Marco Forti) che porterà alla pubblicazione di *Memoria del futuro*, nella mondadoriana collana dello "Specchio", è riportato nella tesi di dottorato di Stefano Tonon, *Il "trobar leu" di Fernando Bandini*, tesi di dottorato, coordinatore prof. T. Zanato, tutore prof.ssa R. Ricorda, Venezia, Università Ca' Foscari, 2014, p. 209.

(19) A. Daniele, *Le ragioni della poesia*, in *Le ragioni della poesia*. Atti del Convegno sull'opera di Fernando Bandini, cit., pp. 39-64: 64.

*LE PROSE DEL MITO*

**UNA FITTA RETE DI RAPPORTI INTERTESTUALI: SHAKESPEARE, COLERIDGE E ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY NEI VERSI DI FUGA E IL SUPERSTITE DI PRIMO LEVI**

Il 10 ottobre 1984 esce per Garzanti *Ad ora incerta*, la seconda raccolta poetica di Primo Levi, il quale aveva già pubblicato una prima silloge in versi nell'aprile del 1975, *L'osteria di Brema* (Scheiwiller), confluita per intero nel *corpus* del 1984. Oltre – com'è ovvio – a una cospicua crescita del numero di componimenti, in *Ad ora incerta* si registra anche una novità: una sezione di *Note* d'autore, nella quale Levi informa, chiarisce, commenta, si commenta. La maggior parte dei versi composti tra il 1978 e il 1984 e inclusi in *Ad ora incerta* compare dapprima sul quotidiano «La Stampa», sede inusitata per la poesia ma non per Levi, che aveva affidato e continuava ad affidare al giornale articoli e racconti, assicurando negli anni una collaborazione regolare(1).

Nei primi mesi del 1984, lo scrittore pubblica su «La Stampa» due poesie, *Fuga* e *Il superstite*, rispettivamente il 15 gennaio e il 26 febbraio. Nella silloge edita pochi mesi più tardi, le due poesie si leggono in successione, disposte secondo l'ordine cronologico(2), entrambe accompagnate da note in cui Levi ne dichiara fonti e citazioni. Per quanto concerne *Fuga*, il riferimento è al verso 332 della *Waste Land* di T. S. Eliot; per quanto riguarda, invece, *Il superstite*, Levi rimanda al verso 582 della *Rime of the Ancient Mariner* di S. T. Coleridge e al verso 141 del XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco. Molto è stato già scritto sui rapporti intertestuali che i versi di questo dittico intrattengono con le opere degli autori esplicitamente citati da Levi(3) e con le sue stesse opere in prosa. Eppure, emergono tracce letterarie assai più eterogenee di quanto non sia stato finora riscontrato.

Questo lavoro intende mettere in luce presenze letterarie – nelle due poesie del 1984 – tratte da opere di tre autori che Levi amava e usava frequentare: Shakespeare, Coleridge (anche nei versi di *Fuga* e non solo in quelli de *Il superstite*) e Antoine de Saint-Exupéry. Si tratta delle radici di Levi: a vario titolo e in misura diversa questi autori hanno lasciato impronte evidenti nella produzione letteraria dello scrittore, influenzandone l'immaginario e la scrittura. Una tale mole di allusioni, reminiscenze e “criptocitazioni” ci induce a porre alcune questioni; per esempio: come si spiega una tale stratificazione di riferimenti intertestuali? E, più in generale, come funziona la memoria letteraria di Levi? L'interesse della critica per le radici letterarie e gli “innesti” derivanti da altri autori è confermato e rilanciato, fra molte altre pubblicazioni, dal recente volume curato da Gordon e Cinelli dal titolo emblematico, appunto, *Innesti*(4).

Si considerino ora *Fuga* e *Il superstite*: composte e pubblicate a breve distanza l'una dall'altra, esse hanno legami profondi: sgorgano, infatti, dallo stesso nucleo emotivo e dallo stesso filo di rimediazioni sull'esperienza concentrazionaria.

In riferimento alla prima di esse, *Fuga*, così si legge nella sezione delle *Note* d'autore: «Cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land*, v. 332: “Rock and no water and the sandy road”»(5); e, infatti, ritornano molti lemmi eliotiani come *water*, *rock*, *sandy/sand*, *sweat*, *dry*, *pool*(6) nel componimento di Levi: *acqua* (ben 12 occorrenze), *roccia*, *sabbia*, *sudore*, *asciutto*, *pozzo*(7). Eppure, si scorgono in filigrana altre presenze, altre atmosfere oltre a quelle dichiarate. Vediamo quali.

Nella *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, a cui Levi è profondamente legato, dopo l'uccisione dell'albatro da parte del Vecchio Marinaio (Parte I), la nave cade in bonaccia («The ship hath been suddenly becalmed»(8)). E l'imbarcazione resta per giorni nella più completa immobilità (vv. 115-118):

Day after day, day after day,  
We stuck, nor breath nor motion;  
As idle as a painted ship,  
Upon a painted ocean.(9)

Levi avrebbe desiderato che «Upon a painted ocean» diventasse il titolo dell'edizione in lingua inglese della *Tregua*(10); il verso si colloca nella seconda parte della ballata, in un inquietante e transitorio momento di quiete posto tra due blocchi di eventi assai significativi: da una parte

l'uccisione (colpevole) dell'albatro, e dall'altra il tumultuoso viaggio del Marinaio tra punizione ed espiazione. Dopo i versi 115-118 una breve didascalia annuncia: «And the Albatross begins to be avenged»(11); in che modo viene vendicato l'albatro? Quale la punizione inflitta al Marinaio e all'intero equipaggio? La sete (vv. 119-122):

Water, water, every where,  
And all the boards did shrink;  
Water, water, every where,  
Nor any drop to drink.(12)

E poco oltre (vv. 135-138):

And every tongue, through utter drought,  
Was withered at the root;  
We could not speak, no more than if  
We had been choked with soot.(13)

La sete, dunque, come punizione: «Acqua niente per lui / Che solo d'acqua aveva bisogno, / Acqua per cancellare / Acqua feroce sogno / Acqua impossibile per rifarsi mondo» (*Fuga*, vv. 9-13). Come scrive Italo Rosato, «il motivo della sete si contamina con quello della colpa»(14). Il Vecchio Marinaio, cui Levi si paragonò spesso, colpevole di aver ucciso l'albatro, è colto da una feroce sete in mezzo all'oceano, dove pure vi è acqua ma impossibile da bere (altrettanto impraticabile sarà poi l'acqua del pozzo nei versi leviani).

Vi è, inoltre, nel testo di Coleridge un'immagine che in Levi deve essersi depositata; mi riferisco alla similitudine dei vv. 446-451 (VI parte della ballata):

Like one, that on a lonesome road  
Doth walk in fear and dread,  
And having once turned round walks on,  
And turns no more his head;  
Because he knows, a frightful fiend  
Doth close behind him tread.(15)

Del resto – come Eliot stesso precisa in nota – nella relazione della spedizione antartica che ispirò al poeta i versi 359-365 della *Waste Land* si racconta che gli esploratori avevano l'illusione che una misteriosa presenza li accompagnasse (v. 365: «But who is that on the other side of you?»)(16).

La stratificazione di riferimenti intertestuali, tuttavia, non si esaurisce qui. Per i versi 1-18 di *Fuga*, in Levi deve aver agito anche un'altra opera che egli stesso inserisce nell'antologia curata per Einaudi nel 1981, *La ricerca delle radici*: esattamente a mezzo della raccolta – al quindicesimo dei 30 capitoli di cui consta l'antologia – Levi pone un brano di Antoine de Saint-Exupéry tratto da *Terra degli uomini* a cui attribuisce il titolo *Naufraghi nel Sahara*. Nel testo introduttivo, Levi dichiara:

Nell'episodio che riporto, di virile sopportazione, di strategia intelligente contro le allucinazioni del deserto-trappola, hai l'impressione del fuori giri, di uno sfasamento fra le cose vissute e le parole per dirle. Il canto c'è, ma a tratti la voce è manierata, stridula, con stecche vistose. L'autore e Prévot, piloti postali, hanno sfasciato l'aereo ai margini del Sahara. Non hanno nulla da mangiare né da bere, e i loro segnali di soccorso non sono stati visti. Stanno cercando la salvezza a piedi.(17)

Vi sono molti elementi di interesse per Levi: la sopportazione, il deserto-trappola, la ricerca di salvezza (o la salvazione?). Addentrandosi nel brano di Saint-Exupéry, ci si accorge facilmente che, data l'ambientazione desertica, sono presenti lemmi e atmosfere che ritornano nella poesia di Levi.



Vi sono le dune, il vento, il sudore, la sabbia, i miraggi ma, più di ogni altra cosa, la sete opprimente, quasi tangibile:

Con quale saliva avremmo potuto masticare il nostro cibo? Ma non provo affatto fame, non sento che sete. E mi pare che ormai provo, più che la sete, gli effetti della sete. Questa gola indurita. Questa lingua di gesso. Questo raschio, e questo sapore orribile in bocca. Sono sensazioni che mi tornano nuove. Senza dubbio l'acqua le guarirebbe, ma non ho ricordi che le associno a tale rimedio. La sete sta diventando sempre più una malattia, sempre meno un desiderio.(18)

E poco più avanti Saint-Exupéry descrive la propria condizione con parole che richiamano alla memoria alcuni versi di *Buna*, prima poesia composta da Levi dopo il ritorno da Auschwitz («Compagno vuoto che non hai più nome / Uomo deserto che non hai più pianto»)(19):

Non avverto più nulla, dentro di me, eccetto una grande aridità di cuore. Sto per cadere e non mi coglie la disperazione. Non ne sono nemmeno addolorato. Me ne dispiace: il dolore mi sarebbe dolce come l'acqua. [...] Il dolore è legato ai fremiti della vita. Ed io non ho più dolore...  
 Son io, il deserto. [...] Il sole ha prosciugato la sorgente delle lacrime.(20)

Un episodio rammentato nel capitolo *Vergogna dei Sommersi e i salvati* sta all'origine del tormento di Levi: la mancata condivisione con Daniele di poche gocce di acqua in lager nell'agosto del 1944. Un gesto non interpretabile solo come semplice atto d'egoismo ma, piuttosto, come abdicazione all'umanità, come un virtuale assassinio. A differenza di quanto accade nelle battute conclusive del brano di Saint-Exupéry, dove il beduino salvatore soccorre i due naufraghi dando loro da bere, nel suo sentire Levi non agisce da «fratello benamato», ma da Caino, («È solo una supposizione, anzi, l'ombra di un sospetto: che ognuno sia il Caino di suo fratello»)(21)). Di seguito il passo finale del testo di Saint-Exupéry:

Quanto a te che ci salvi, beduino di Libia, ti cancellerai tuttavia pur sempre dalla mia memoria. Non ricorderò mai il tuo volto. Sei l'Uomo, e mi appari col volto di tutti gli uomini insieme. Non ci hai nemmeno guardati in faccia e ci hai già riconosciuti. Sei il fratello benamato. E, a mia volta, ti riconoscerò in tutti gli uomini. Mi appari illuminato di nobiltà e di benevolenza, gran signore che hai il potere di dare da bere. In te, tutti i miei amici e i miei nemici camminano verso di me, e non ho più un solo nemico al mondo.(22)

Non è, insomma, un caso se a Saint-Exupéry Levi riserva nel grafo che apre *La ricerca delle radici* un posto nell'itinerario *Statura dell'uomo*.

Il ritmo di *Fuga* cambia di colpo al terzultimo verso che, anche graficamente, interrompe l'andamento del componimento (e del fuggiasco): «Trovò il pozzo e discese, / Tuffò le mani e l'acqua si fece rossa. / Nessuno poté berne mai più». I riferimenti intertestuali finora individuati valgono per la quasi totalità del componimento, tuttavia l'immagine conclusiva della poesia richiama alla memoria un altro luogo letterario, quello del *Macbeth*(23) di Shakespeare, autore che Levi frequentava e conosceva bene(24). Vediamo in che modo.

Dopo l'assassinio di Duncan re di Scozia, nella scena II dell'atto II Macbeth confessa alla moglie di sentire delle voci che lo tormentano e gli annunciano che non dormirà più, poiché ha ucciso il sonno. Tentando Lady Macbeth di calmare il marito, lo invita a non cedere alla tentazione della debolezza e gli ordina: «Go, get some water, / And wash this filthy witness from your hand»(25); è, infatti, necessario lavare via quella «sporca testimonianza» di sangue dalle dita assassine. Ma poco più tardi (atto II, scena II), nell'udire dei colpi alla porta, Macbeth inorridisce pronunciando queste parole:

Whence is that knocking?  
 How is't with me when every noise appals me?  
 What hands are here! Ha – they pluck out mine eyes!

Will all great Neptune's ocean wash this blood  
 Clean from my hand? *No, this my hand will rather*  
*The multitudinous seas incarnadine,*  
*Making the green one red.*(26)

Le mani assassine di Macbeth non potranno essere purificate; accadrà, piuttosto, il contrario in un rovesciamento tragico: i mari dell'oceano saranno imporporati dal sangue di una colpa tanto grande e tanto grave. «Trovò il pozzo e discese, / Tuffò le mani e l'acqua si fece rossa. / Nessuno poté berne mai più». L'acqua del pozzo di Levi, irrimediabilmente compromessa, non concede ristoro, non purifica. L'acqua del personaggio senza nome di *Fuga* è la stessa acqua dell'usurpatore e assassino Macbeth.

Ma qual è la colpa di cui si è macchiato il fuggiasco di Levi, suo *alter ego*? La lettura della poesia successiva, *Il superstite*, chiarisce in parte la questione: è il senso di colpa del sopravvissuto. Il rapporto fra *Fuga* e *Il superstite* è tanto stretto che si potrebbe operare una saldatura e perciò leggere i versi di entrambi i testi senza alcuna interruzione, come un unico componimento. Ricordiamo che, del resto, le due poesie sono disposte consecutivamente all'interno della raccolta.

Anche al *Superstite* Levi appone una nota con l'indicazione di due citazioni esplicite: il verso 582 della *Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge e il verso 141 del XXXIII canto dell'*Inferno* di Dante(27). Infatti, l'*incipit* del componimento leviano è affidato al verso 582 (in lingua originale) della ballata di Coleridge, mentre ai versi 2-5 troviamo la traduzione del medesimo verso (582) e dei tre successivi. Si tenga a mente che si tratta della stessa strofa posta da Levi in epigrafe a *I sommersi e i salvati* (1986): «Since then, at an uncertain hour, / That agony returns: / And till my ghastly tale is told / This heart within me burns»(28). Dunque, Levi si paragona al Vecchio Marinaio, colpevole di aver ucciso l'albatro e di aver provocato, unico sopravvissuto, la morte dell'intero equipaggio. Nella terza parte della ballata di Coleridge, si accostano all'imbarcazione le due agenzie spirituali Morte e Vita-in-Morte, quest'ultima descritta dal poeta nel modo seguente: «The nightmare LIFE-IN-DEATH was she, / Who thicks man's blood with cold»(29). Le due figure «have dived for the ship's crew, and she (the latter) winneth the Ancient Mariner»(30); il Vecchio Marinaio è infine nelle mani di Vita-in-Morte (l'incubo Vita-in-morte), mentre il resto dell'equipaggio capita in sorte a Morte. Non inghiottito dalla morte ma condannato ad una vita che contiene in sé elementi della morte, in uno stato ambiguo di vita e morte, vita che non è vera e propria vita(31). Una condizione simile, del resto, tocca in sorte a Branca D'Oria (secondo riferimento esplicito riportato in nota da Levi), anima condannata alle pene infernali mentre il corpo, posseduto da un demone, circola ancora sulla terra «e mangia e bee e dorme e veste panni»(32). In qualche modo, quella dei salvati è una sorta di vita in morte, un'esistenza in perenne fuga dall'ossessione di una colpa che riemerge «at an uncertain hour».

È a questo punto che «One after another, / his shipmates drop down dead»(33), maledicendo il Marinaio con gli occhi(34). E la maledizione dello sguardo della ciurma accompagna il protagonista fino alla parte VI (vv. 434-441):

All stood together on the deck,  
 For a charnel-dungeon fitter:  
*All fixed on me their stony eyes,*  
 That in the Moon did glitter.

The pang, the curse, with which they died,  
 Had never passed away:  
 I could not draw my eyes from theirs,  
 Nor turn them up to pray.(35)

I membri dell'equipaggio fissano un intollerabile «sguardo giudice»(36) sul corpo del Marinaio.

Torniamo per un momento a Shakespeare. Anche per Macbeth è straziante lo sguardo del fantasma di Banquo, altra vittima della sua cieca ambizione: nel corso di un banchetto compare a Macbeth divenuto re lo spettro del nobile Banquo che inchioda il protagonista alle sue colpe e a cui questi urla stravolto:

Avaunt, and quit my sight! Let the earth hide thee!  
 Thy bones are marrowless, thy blood is cold.  
 Thou hast no speculation in those eyes  
 Which thou dost glare with. [...]  
 Hence, horrible shadow!  
 Unreal mockery, hence!(37)

Gli occhi delle vittime presentano agli assassini il conto delle offese subite: reggere lo sguardo diventa intollerabile per i colpevoli, che cacciano via lontano una visione orrenda e una colpa tremenda. Si ricordino, in questo senso, i versi di Levi: «Indietro, via di qui, gente sommersa, / Andate». Queste parole richiamano, in un fitto intreccio di rimandi intertestuali interni alla raccolta, il componimento *Erano cento*(38) (I° marzo 1959) posto in epigrafe a *Vizio di forma*, in cui Levi trasmette un angoscioso senso di claustrofobia provocato dall'assedio di «cento uomini in arme»(39). I cento dagli occhi sbarrati («Le loro palpebre non battevano»)(40) vengono respinti in blocco da una voce che grida quasi le stesse parole del *Superstite*: «Indietro, via di qui, fantasmi immondi: / Ritornate alla vostra vecchia notte»(41).

Come già individuato dalla critica, lemmi e immagini del componimento ritornano ne *I sommersi e i salvati*, a testimonianza del fatto che il tormento e la pena che riaffiorano e braccano il superstite sono procurate non (sol)tanto dalla vergogna, ma soprattutto dal senso di colpa del sopravvissuto(42).

«Non è colpa mia se vivo e respiro / E mangio e bevo e dormo e vesto panni»: nel verso finale del componimento, come già ricordato, compare l'adattamento del verso 141 del XXXIII canto dell'*Inferno* di Dante; ma non è tutto. La (dichiarata) citazione è preceduta da un'espressione che suona familiare, somigliando questa all'*incipit* del brano di Saint-Exupéry *Naufraghi nel Sahara*: «O voi che ho amato, addio. *Non è affatto colpa mia* se il corpo umano può resistere tre giorni senza bere»(43).

Al di là del mero riscontro puntuale, è chiaro che per Levi le opere di Shakespeare, Coleridge e Saint-Exupéry rappresentano riferimenti testuali significativi: come abbiamo detto, assai noto è il rapporto che lo scrittore ebbe con Coleridge e con il Vecchio Marinaio, a partire almeno dalla metà degli anni Sessanta(44); una relazione assidua e feconda ebbe Levi con le opere di Shakespeare e con *Macbeth*, associando spesso alcuni temi della tragedia alla realtà del lager; infine, Saint-Exupéry, selezionato, come s'è visto, per l'antologica *Ricerca delle radici* (1981) e situato nell'itinerario *Statura dell'uomo*, è per lo scrittore una "radice". Che cosa rappresentano allora per Primo Levi questi testi?

Nella storia del Vecchio Marinaio Levi riscontra delle somiglianze con la propria drammatica avventura: un viaggio vorticoso; la colpa del protagonista che provoca la morte dei compagni; un tortuoso *nòstos* verso la patria («And the Ancient Mariner beholdeth his native country»)(45); l'acquisizione di uno «strange power of speech», che induce ad artigliare per strada i passanti per raccontare loro una storia di malefici. A questo proposito, per fare solo un esempio, nella prefazione alla versione drammatica di *Se questo è un uomo* (1966), Levi dichiara (come accade anche altrove):

Ero diventato simile al vecchio marinaio della ballata di Coleridge, che artiglia per il petto, in strada, i convitati che vanno alla festa, per infliggere loro la sua storia di malefici e di fantasmi.(46)

Quegli stessi fantasmi riemergono prepotentemente "ad ora incerta" e il superstite (colpevole) tenta di allontanarli, come pure accade al "colpevolissimo" Macbeth all'apparire di Banquo. Levi

risemantizza immagini e temi del *Macbeth* attraverso la lente dell'esperienza in Auschwitz: per esempio, il verso «Fair is foul and foul is fair», pronunciato in coro dalle *weird sisters* nella I scena del I atto, è citato da Levi per definire il lager come mondo alla rovescia(47). Un altro tema della tragedia fortemente recepito è, come si accennava prima, quello della tormentosa colpa che riaffiora alla vista dei fantasmi delle vittime.

Infine, nell'introduzione al brano *Naufraghi nel Sahara*, Levi descrive Antoine de Saint- Exupéry:

Un uomo buono ed esperto nello scrivere, ha combattuto, agito, sofferto; ha amato la natura e gli uomini, ha vissuto l'avventura del volo con animo vergine, come un modo nuovo di leggere l'universo; è morto in silenzio, da qualche parte del cielo, in difesa del suo paese e di tutti noi. (48)

*Vir bonus dicendi* (nel nostro caso più precisamente *scribendi*) *peritus*. Il ritratto del pilota-scrittore francese tracciato da Levi introduce l'elemento morale (*bonus* nel senso latino: virtuoso); la linea del grafo *Statura dell'uomo*, lungo la quale s'incontra Saint-Exupéry, riflette la curiosità di Levi per i propri simili, testimoniata dal titolo del suo primo libro *Se questo è un uomo*. In lager le categorie morali della società civile erano state rovesciate, e avevano ceduto il passo alla spietata legge della sopravvivenza. Nelle pagine di Saint-Exupéry si riconosce la fibra e la statura dell'uomo, sia nel naufrago (l'autore) sia nel beduino soccorritore, entrambi capaci di gesti di fratellanza e umanità. I naufraghi Saint-Exupéry e Prévot, incappati in un "vortice"(49) nel corso di un avventuroso volo sopra il Sahara, sono sottoposti alle esperienze estreme del "deserto-trappola"; ossessionati e sfiniti dalla sete, sono salvati da un nobile uomo, fratello amico (e non Caino). Saint-Exupéry dice del suo salvatore: «Sei l'Uomo, e mi appari col volto di tutti gli uomini insieme»(50).

In occasione della pubblicazione di *Ad ora incerta*, Levi rilascia un'intervista ad Antonio Audino, comparsa su «La Nuova Venezia» il 1° novembre 1984. All'intervistatore che chiede quale sia il filo comune della raccolta poetica, lo scrittore risponde:

Lì non ce n'è uno, ce ne sono tanti, ma il tema comune è l'uomo che compare già dal titolo del mio primo libro. Il mio è un impegno umano, scrivo da uomo per gli uomini, mi interessa confermare che in ogni essere umano vedo il mio prossimo, magari è un nemico, ma è un mio prossimo, è una persona da conoscere.(51)

In ciascuno dei testi di cui abbiamo ragionato, probabilmente Levi ha scorto le molteplici tensioni cui l'uomo è sottoposto; a quei testi deve aver attinto (più o meno consciamente) per definire le atmosfere ricreate nei suoi versi.

Nella Prefazione alla *Ricerca delle radici*, Primo Levi invita il lettore a non credere che la propria scrittura scaturisca soltanto dai libri che ha letto:

Forse, leggendo, mi sono inconsapevolmente preparato a scrivere, così come il feto di otto mesi sta nell'acqua ma si prepara a respirare; forse le cose lette riaffiorano qua e là nelle pagine che poi ho scritto, ma il nocciolo del mio scrivere non è costituito da quanto ho letto.(52)

Levi ha qualcosa da dire, è questo il nocciolo del suo scrivere: a un giovane lettore che gli chiede «come scrivere»(53), egli risponde pubblicamente offrendo una serie di suggerimenti e, appena prima dei saluti di congedo, precisa quasi distrattamente: «Dimenticavo di dirLe che, per scrivere, bisogna avere qualche cosa da scrivere»(54). Quello di Levi non è citazionismo fine a se stesso. A metà degli anni '80, egli sente premere dentro di sé materia urgente legata alla memoria della deportazione: da queste tensioni interne nascono i versi di *Fuga* e *Il superstite*, la cui composizione si realizza *anche* per mezzo di una rete di citazioni, allusioni e reminiscenze, utili sia al poeta, che se ne serve per trasmettere delle immagini efficaci, sia al lettore, posto così nelle condizioni di costruire, completare, arricchire il senso dei componimenti. Le citazioni dichiarate o le allusioni più o meno consapevoli aggiungono, a ben guardare, sempre qualcosa in più al senso del testo poetico leviano, non si limitano a impreziosirlo. Per quanto riguarda il rapporto con Saint-Exupéry, per

esempio, possiamo parlare più propriamente di “situazione poetica” (per dirla con le parole di Gian Biagio Conte)(55) dei componimenti leviani in grado di evocare, non solo attraverso precisi riferimenti testuali, un altro testo – *Terra degli uomini* – e di ricrearne le atmosfere (presumibilmente note al lettore).

Il recente volume *Innesti* curato da Gianluca Cinelli e Robert Gordon offre un ampio ventaglio di autori cari a Levi coi quali egli intrattenne amicizie talvolta «asimmetriche e feconde»(56), le cui tracce si scorgono qua e là nei testi in prosa e in poesia. Dalla *Prefazione* al volume curata da Domenico Scarpa emerge con chiarezza l’idea che il *corpus* di Levi sia ancora in buona parte da esplorare, che i suoi testi siano ben più ricchi di stratificazioni letterarie – e, più in generale, culturali – di quanto si pensi:

se la memoria individuale del lettore-scrittore Primo Levi è plurima, stratificata e simultanea, se è vero che procede per continue interferenze e manipolazioni retorico-verbali, se è corretto indagarla nell’orizzonte di un “sistema letterario” dove le fonti antiche e moderne, “alte” e “basse”, coabitano e si perturbano a vicenda in un continuo rilancio e in una continua dislocazione di significati, la conseguenza è che le citazioni palesi, riconoscibili, virgolettate [...] sono un luogo che d’ora in avanti ogni ricercatore dovrà attraversare – ma come il corridoio in terra battuta dove si prende la rincorsa per il salto. Oltre le fonti e intertestualità riconoscibili ce ne sono molte altre, più sfuggenti e profonde, e a spettro più ampio.(57)

L’atteggiamento del lettore-scrittore Levi sembra tracciare un movimento bidirezionale rispetto al nodo della deportazione: da un lato, la scrittura su Auschwitz attinge al serbatoio delle letture e dei testi assorbiti nel corso degli anni (un caso esemplare su tutti è costituito dalla *Commedia* di Dante per la prosa e la poesia dell’immediato dopoguerra e non solo); dall’altro, sembra che dopo la deportazione Levi legga – o rilegga – alcune opere letterarie attraverso la lente dell’esperienza concentrazionaria, riattivandone la memoria.

Valeria Lopes

#### Note.

(1) Per osservare nella loro collocazione e veste originaria i testi che Levi pubblica su «La Stampa», si può consultare il sito internet dell’archivio storico del quotidiano: <http://www.archiviola stampa.it/>.

(2) La disposizione delle poesie nella silloge segue un esibito criterio cronologico di composizione. *Fuga* riporta in *Ad ora incerta* la data del 12 gennaio 1984 e *Il superstita* quella del 4 febbraio 1984.

(3) Mi riferisco, per citare solo alcuni esempi, a I. Rosato, *Poesia*, in *Primo Levi* «Riga» 38, a cura di Barengi M., Belpoliti M., Stefi A., Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 345-354; a D. Scarpa, *Chiaro /oscuro* nello stesso volume, pp. 238-255; P. Febbraro, *Primo Levi e i totem della poesia*, Lucca, ZF, 2013; L. Insana, *Arduous Tasks. Primo Levi, Translation and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, Toronto University Press, 2009; L. Marchese, *Un’introduzione alla poesia di Primo Levi*, in «Lettere aperte», vol. 6, 2019, pp. 25-44.

(4) *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020.

(5) P. Levi, *Opere complete*, a cura di Belpoliti M., vol. II, Torino, Einaudi, 2016, p. 768. Da ora in avanti le citazioni dai testi di Levi saranno tratte dalle *Opere complete* edita da Einaudi a cura di Marco Belpoliti (voll. I-II, 2016; vol. III, 2018) e alle quali si farà riferimento con la sigla *OC*.

(6) In generale Paolo Febbraro (op. cit. p. 45) rileva che il riferimento a Eliot si estende più corposamente alla V parte (*What the thunder said*) della *Waste Land*.

(7) *OC* II, p. 736.

(8) Coleridge S. T., *La ballata del vecchio marinaio*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 12. Nella traduzione italiana a fronte di Alessandro Ceni: «La nave improvvisamente cade in bonaccia», p. 13. Da ora in avanti saranno riportate le citazioni dalla *Ballata* di Coleridge (con la sigla *VM*) e la traduzione italiana a fronte del testo originale a cura di Alessandro Ceni nella medesima edizione appena citata.

- (9) VM, p. 12; «Giorno dopo giorno, giorni e giorni / rimanemmo senza soffio, senza movimento: / immobili come una nave dipinta / su un oceano dipinto», p. 13.
- (10) Luzzatto S., *Primo Levi su 'un oceano dipinto'*, in: «Il Sole 24 Ore» - «Domenica», 19 giugno 2011.
- (11) VM, p. 12; «E l'albatro comincia ad essere vendicato», p. 13.
- (12) Ivi; «Acqua, acqua, dappertutto, / e le fiancate che si contraevano; / acqua, acqua, dappertutto, / neanche una goccia da bere», ivi.
- (13) VM, p. 14; «Ed ogni lingua, per l'estrema arsura, / inaridi alla radice: / non potevamo parlare, quasi / fossimo soffocati dalla fuliggine», p. 15.
- (14) I. Rosato, op. cit. p. 424.
- (15) VM, p. 42; «Simile a colui che avanzi su una strada deserta / tra la paura e il terrore / e giratosi una volta continui / e non volga più la testa / perché sa che uno spaventoso demone / lo insegue da vicino», p. 43.
- (16) Eliot T. S., *The Waste Land*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 58.
- (17) Levi sceglie per la *Ricerca delle radici* A. de Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, Milano, Mursia, 1968, pp. 153-63. Prima edizione originale: A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939. Qui si cita il testo riportato da Levi nell'antologia in *OC II*, p. 129.
- (18) *Ibidem*, p. 132.
- (19) *Ibidem*, p. 681. Si corregge, rispetto a *OC* e sulla scorta dell'edizione originaria di *Ad ora incerta*, il refuso «Un deserto» invece che «Uomo deserto».
- (20) *Ibidem*, pp. 132-3.
- (21) *I sommersi e i salvati*, in *OC II*, p. 1194.
- (22) *Ricerca delle radici*, *ibidem*, p. 135.
- (23) Rimando a Lopes V., *Una relazione feconda: dal Macbeth alla poesia di Primo Levi* (in via di pubblicazione), Atti del convegno dottorale *Narrare la tragedia nel centenario della nascita di Primo Levi*, Pavia 3-4 dicembre 2019, Firenze, Franco Cesati Editore.
- (24) Per una panoramica sui rapporti tra Levi e Shakespeare rimando a Geri V., *Primo Levi e William Shakespeare in Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020, pp. 143-160.
- (25) Shakespeare W., *Macbeth*, a cura di D'Agostino N., Milano, Garzanti, 1992, p. 50; nella traduzione italiana di Nemi D'Agostino: «Va, / trova un po' d'acqua, e lava dalle tue mani / questa prova sudicia», p. 51.
- (26) Ivi; «Ma dove bussano? / Che mi succede che ogni rumore mi spaventa? / E queste mani! Ah mi strappano gli occhi! / Potrà tutto il grande oceano di Nettuno / lavare questo sangue via dalle mie mani? / No, piuttosto questa mia mano tingerà / di carne viva i mari innumerevoli / mutando il verde in un unico rosso», ivi. Il corsivo è mio.
- (27) «*Il superstite*. Cfr. S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, v. 582, e *Inf. XXXIII 141*», *OC II*, p. 768.
- (28) *I sommersi e i salvati*, *OC II*, p. 1145.
- (29) VM, p. 20; «L'incubo VITA-IN-MORTE era lei, che ghiaccia il sangue degli uomini», p. 21.
- (30) Ivi; «Morte e Vita-in-morte si giocano ai dadi la ciurma della nave e questa, la seconda, vince il vecchio marinaio», ivi.
- (31) Si rimanda a Insana L., op. cit. pp. 82-92.
- (32) Alighieri D., *La Divina Commedia*, a cura di Petrocchi G., Torino, Einaudi, 1975, p. 136.
- (33) VM, p. 20; «Uno dopo l'altro, i suoi compagni cadono a terra morti», p. 21.
- (34) «And cursed me with his eye», VM, p. 20.
- (35) VM, p. 42; «Tutti insieme in piedi sul ponte, / adatti per un ossario, / tutti su di me fissando i loro occhi di pietra, / che alla luna rimandavano bagliori. // Lo spasimo e le maledizioni con cui morirono / non erano scomparsi: / non potevo distogliere gli occhi dai loro / né alzarli alla preghiera», p. 43, corsivo mio.
- (36) *Se questo è un uomo*, *OC I*, p. 258.
- (37) Shakespeare W., op. cit. p. 90; «Vattene, sparisci! Scendi sottoterra! / Le tue ossa non hanno midollo, il tuo sangue / è freddo. Non hai vista in quegli occhi / che mi spalanchi addosso. [...] / Vattene, ombra orribile! / Vano scherno, va via!», p. 91, corsivo mio.
- (38) *OC II*, p. 699; cfr. Marchese L., op. cit.
- (39) *OC II*, p. 699.
- (40) Ivi.
- (41) *Ibidem*, p. 737.

- (42) Cfr. Scarpa D., op. cit. p. 254; nel capitolo *Vergogna dei Sommersi e i salvati*: «Hai vergogna perché sei vivo al posto di un altro? [...] Non trovi trasgressioni palesi, non hai soppiantato nessuno, non hai picchiato (ma ne avresti avuto la forza?), non hai accettato cariche (ma non ti sono state offerte...), non hai rubato il pane di nessuno; tuttavia non lo puoi escludere. È solo una supposizione, anzi, l'ombra di un sospetto: che ognuno sia il Caino di suo fratello, che ognuno di noi (ma questa volta dico «noi» in un senso molto ampio, anzi universale) abbia soppiantato il suo prossimo, e viva in vece sua. È una supposizione, ma rode; si è annidata profonda, come un tarlo; non si vede dal di fuori, ma rode e stride. [...] Potrei essere vivo al posto di un altro, a spese di un altro; potrei avere soppiantato, cioè di fatto ucciso», *OC II*, pp. 1194-5.
- (43) *OC II*, p. 130, corsivo mio.
- (44) Si vedano il già citato articolo di Sergio Luzzatto e Belpoliti, *Note ai testi*, in *OC II*, p. 1814.
- (45) *VM*, p. 44; «E il vecchio marinaio rivede la sua terra natale» p. 45.
- (46) *OC I*, p. 1196.
- (47) Intervista *L'ha ispirato un'insegna*, comparsa il 12 ottobre 1966 su «Il Giorno», *OC III*, p. 21.
- (48) *OC II*, p. 129.
- (49) Levi scriveva nella Premessa alla raccolta *Racconti e saggi*: «Sono un uomo normale di buona memoria che è incappato in un vortice, che ne è uscito più per fortuna che per virtù, e che da allora conserva una certa curiosità per i vortici, grandi e piccoli, metaforici e materiali» (ottobre 1986), *OC II*, p. 999.
- (50) Cfr. nota 22.
- (51) *OC III*, p. 475.
- (52) *OC II*, p. 6.
- (53) *A un giovane lettore in L'altrui mestiere*, *OC II*, 986-8.
- (54) *Ivi*.
- (55) Conte G. B., *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 31. La prima edizione dell'opera risale al 1974.
- (56) *La ricerca delle radici*, *OC II*, p. 7.
- (57) Scarpa D., *Prefazione in Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020, pp. XXX-XXXI.

### Bibliografia.

- Alighieri D.**, *La Divina Commedia*, a cura di Petrocchi G., Torino, Einaudi, 1975.
- Belpoliti M.**, *Note ai testi in Levi P., Opere complete*, a cura di Belpoliti M., vol. II, Torino, Einaudi, 2016
- Conte G. B.**, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012.
- Coleridge S. T.**, *La ballata del vecchio marinaio*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Eliot T. S.**, *The Waste Land*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Febbraro P.**, *Primo Levi e i totem della poesia*, Lucca, ZF, 2013.
- Geri V.**, *Primo Levi e William Shakespeare* in AA. VV., *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020, pp. 143-160.
- Innesti: Primo Levi e i libri altrui**, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020.
- Insana L.**, *Arduous Tasks. Primo Levi, Translation and the Transmission of Holocaust Testimony*, Toronto, Toronto University Press, 2009.
- Levi P.**, *Opere complete*, a cura di Belpoliti M., voll. I-II, Torino, Einaudi, 2016.
- Levi P.**, *Opere complete*, a cura di Belpoliti M., vol. III, Torino, Einaudi, 2018.
- Lezioni Primo Levi**, a cura di Levi F., Scarpa D., Milano, Mondadori, 2019.
- Lombardo A.**, *Introduzione al Macbeth in Macbeth dal testo alla scena*, a cura di Tempera M., Bologna, CLUEB, 1982, pp. 9-23.
- Luzzatto S.**, *Primo Levi su 'un oceano dipinto'*, in: «Il Sole 24 Ore» - «Domenica», 19 giugno 2011.
- Marchese L.**, *Un'introduzione alla poesia di Primo Levi*, in «Lettere aperte», vol. 6, 2019, pp. 25-44 (<https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/429>).
- Primo Levi**, «Riga» 38, a cura di Barenghi M., Belpoliti M., Stefi A., Milano, Marcos y Marcos, 2017.
- Rondini A.**, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Rosato I.**, *Poesia*, in *Primo Levi* «Riga» 38, a cura di Barenghi M., Belpoliti M., Stefi A., Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 345-354.
- Saint-Exupéry A.**, *Terra degli uomini*, Milano, Mursia, 1988.

**Scarpa D.**, *Chiaro/oscuro*, in *Primo Levi «Riga» 38*, a cura di Barengi M., Belpoliti M., Stefi A., Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 238-255.

**Id.**, *Prefazione* in *Innesti: Primo Levi e i libri altrui*, a cura di Cinelli G., Gordon R. S. C., Oxford; New York, Peter Lang, 2020, pp. I-XXXII.

**Shakespeare W.**, *Macbeth*, a cura di D'Agostino N., Milano, Garzanti, 1992.



## **METAMORFOSI E RIFLESSIONI COSMOLOGICHE: ITALO CALVINO E I CLASSICI LATINI**

### **1. Le letture cosmologiche di Calvino: un interesse lungo**

Gli interessi di Italo Calvino nei confronti del cosmo sono innanzitutto rivolti in modo generale alla scoperta delle leggi che regolano il mondo, al rapporto tra grande e piccolo e tra vicino e lontano, alla ricerca di un ordine e di un modello universale, alla creazione di una vera e propria filosofia naturale che, sulla scia di Lucrezio, si estende anche a Giordano Bruno, Giambattista Vico e Galileo Galilei. Questi interessi di carattere cosmologico – a cui Calvino dedica sia numerose riflessioni saggistiche, come nelle introduzioni alle edizioni Einaudi di opere latine e nelle *Lezioni americane*(1), che rielaborazioni narrative nei racconti de *Le Cosmicomiche*(2) e in *Palomar*(3) – si coniugano in due tipologie di studio alimentate dalla lettura di tre grandi classici latini: Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio. Esse sono una lettura e una rielaborazione cosmogonica, relativa alla nascita e alla creazione dell'universo, e cosmografica che prevede lo studio e la descrizione delle superfici terrestri, delle distese astrali, del moto dei pianeti, ma a volte anche un tentativo di classificazione di natura pliniana, dal gusto scientifico e immaginoso, che viene esteso agli esseri viventi e agli oggetti animati che popolano il mondo analizzato, in questa prospettiva, sia da lontano che da vicino. Non va dimenticato però che questa attenzione nasce anche dalle letture fatte fin da ragazzo e da una conferenza di Giorgio de Santillana(4), ascoltata a Torino nel 1963, in cui già si anticipavano i temi de *Il Mulino di Amleto* (1969).

Per ognuno di questi approcci, che si tratti più in generale di quello cosmologico – inteso come studio scientifico e filosofico delle leggi del mondo – o di quelli più specificatamente cosmogonici o cosmografici, è possibile individuare un autore latino che, nelle riflessioni e rielaborazioni di Calvino, se ne faccia, più o meno velatamente, portavoce: Lucrezio è il principale referente della cosmologia, Ovidio della cosmogonia e Plinio della cosmografia. Con ciò non si intende che le opere degli altri autori siano sprovviste di tali approfondimenti: Lucrezio nel libro V del *De rerum natura* si dedica ad una breve trattazione cosmogonica, così come Ovidio nelle *Metamorfosi* si sofferma su descrizioni cosmografiche di gusto più poetico che scientifico e sullo studio del funzionamento del mondo, proponendo la sua soluzione “metamorfica” di stampo pitagorico secondo la quale tutto si trasforma in nuove forme in base al principio della metempsicosi.

Si cercherà quindi di individuare da un lato le influenze delle pagine cosmologiche degli autori latini nella produzione saggistica di Calvino (degli anni settanta e ottanta), che si interroga sul futuro delle letterature e sui suoi valori, e dall'altro di prendere in esame la rielaborazione dei miti cosmogonici latini nei racconti de *Le Cosmicomiche*.

Questi autori sono spesso nominati da Calvino a proposito di riflessioni cosmologiche in scritti saggistici più o meno coevi alla preparazione delle *Lezioni americane*. A partire dalla fine degli anni sessanta e l'inizio degli ottanta l'autore cura dei commenti antologici e pubblica degli articoli su questi tre autori. Successivamente avrà l'opportunità di riprendere due di questi scritti e di approfondirli per farli confluire nelle introduzioni delle edizioni Einaudi delle *Metamorfosi* (1979) di Ovidio e della *Storia naturale* (1982) di Plinio. Sarà interessante esaminare come lo studio e la lettura di questi tre autori, come viene inoltre dimostrato dalle citazioni esplicite e dagli appunti di preparazione, abbiano offerto molti spunti a Calvino per la stesura delle *Lezioni americane*, nella sua riflessione sui valori letterari da perpetuare nelle future generazioni. In altri casi, come nei racconti, i classici latini costituiscono per Calvino una base mitica di partenza per lo sviluppo di rielaborazioni narrative di carattere cosmogonico (principalmente nei racconti cosmicomici pubblicati tra il 1965 e il 1984 e in *Palomar*).

Nella rilettura di Calvino si individua un filo che connette i tre autori: Lucrezio e Plinio sono imparentati da una visione scientifica del sapere cosmologico da tramandare; il loro sguardo deve essere il più possibile oggettivo e attento sia al microscopico che alle cose più grandi. Ovidio, come

Lucrezio, sembra adottare una filosofia cosmica alla fine della sua opera (non si sa se per scelta poetica o con altri intenti), quella di Pitagora, che con la dottrina della metempsicosi sembra aggiungere una nota di coerenza all'intero sviluppo narrativo delle *Metamorfosi*; Lucrezio fa lo stesso fin dall'inizio del suo poema (quindi in un luogo diametralmente opposto a quello ovidiano) anche se ripeterà elogi ad Epicuro all'inizio di quasi tutti i libri. Infine Ovidio e Plinio si rassomigliano per il gusto filologico nei confronti delle fonti cosmografiche: Ovidio offre una visione più artistica che scientifica del cosmo, quasi da critico letterario, descrivendo un mondo più scritto che reale, un universo costellato di fonti mitiche e di rielaborazioni mimetiche di contenuti e stili di altri autori a lui precedenti; entrambi raccolgono storie per la costruzione di un *mondo scritto*(5), che si tratti di miti o di citazioni erudite di autori e di mimetismi stilistici, come nel caso di Ovidio, o di notizie di stampo storico, geografico, biologico o antropologico, come in Plinio.

Nelle *Lezioni americane* e in particolar modo nella prima, *Leggerezza*, Calvino pone Lucrezio e Ovidio in un'opposizione polare: è come se i due autori fossero gli archetipi letterari delle due anime del mondo, Lucrezio del *mondo non scritto* e Ovidio del *mondo scritto*. La letteratura dovrebbe quindi continuare a mantenere viva questa complementarità 'primigenia':

«La mente dello scrittore è ossessionata dalle contrastanti posizioni di due correnti filosofiche. La prima dice: il mondo non esiste; esiste solo il linguaggio. La seconda dice: il linguaggio comune non ha senso; il mondo è ineffabile. [...] Secondo la prima, lo spessore del linguaggio si erge al di sopra d'un mondo fatto d'ombre; secondo la seconda, è il mondo a sovrastare come una muta sfinge di pietra un deserto di parole come sabbia trasportata dal vento».(6)

Calvino stesso, infatti, aveva scritto nei suoi taccuini di preparazione alle *Lezioni americane* di voler parlare anche della «progenie d'Ovidio» e della «progenie di Lucrezio – conoscenza pulviscolare»(7). Ciò potrebbe far intendere, ad una prima lettura, che Calvino fosse interessato alle pagine dei due poemi riguardanti la discendenza e la filiazione. Nelle *Metamorfosi*, osservando i personaggi mitologici, l'idea di discendenza coinciderebbe con il mutamento continuo di forme di carattere metempsicotico; per quanto riguarda Lucrezio si riferirebbe probabilmente alla riproduzione, quasi di tipo cellulare, degli atomi e alle loro infinite combinazioni. Ma forse «progenie» non va inteso in questo senso, come dimostra l'appunto «conoscenza pulviscolare» posto vicino al nome di Lucrezio: sarà da intendere piuttosto in altri sensi. Uno potrebbe essere quello della *progenie letteraria*: in *Esattezza*, la terza lezione, Lucrezio è il capostipite di una linea dinastica dell'esattezza atomistica che parte da lui e si interrompe con Leibniz. Egli sarebbe quindi il progenitore di tutti quegli scrittori che cercheranno di descrivere un mondo fisico, un *mondo non scritto*, anzi da scrivere, analizzato con la lente d'ingrandimento nelle sue forme più piccole e impercettibili, e restituito assottigliato, per mezzo di un discorso poetico della massima astrazione.

Vicino al nome di Ovidio non ci sono appunti, ma si potrebbe immaginare che egli sia il capostipite della linea opposta a quella lucreziana, quella della discendenza degli scrittori del *mondo scritto*: un universo che esiste solo sulla carta grazie all'intervento del linguaggio e che sembra non avere un corrispettivo fisico al suo esterno. Nella descrizione di questo mondo letterario si trovano però, sulla scia lucreziana, termini fisici e proprietà geometriche, come sostiene J. K. Ščeglov(8), e negli epiteti è racchiuso il potere metamorfico delle parole e delle forme perché esso allude a ciò che può portare l'oggetto a trasformarsi.

Un ultimo modo di intendere «progenie», forse meno felice, potrebbe essere quello di analizzare le tecniche narrative dei due autori, il «proliferare di racconti e di cicli di racconti»(9). In questo caso l'opposizione non riguarderebbe più il mondo scritto e non scritto ma continuità e discontinuità. «La contiguità tra dèi e esseri umani»(10), il fatto che essi scambino tra di loro emozioni di vario tipo, è una tecnica ovidiana per rendere continuo il canto che lega le forme che popolano il poema, siano esse antropomorfe o meno. La progenie di Lucrezio, invece, si evolverebbe in modo discontinuo e casuale, secondo una logica opposta a quella metamorfica.

## 2. Riflessioni cosmologiche: saggi e interventi sugli autori latini

L'interesse nei confronti di questi tre autori ha un retroterra già negli anni giovanili di Calvino, sebbene i saggi su Ovidio, Lucrezio e Plinio il Vecchio vengano scritti nell'ultimo periodo della sua vita. Va notato che le riflessioni dell'autore sulle opere latine prendono sempre spunto dalle pagine cosmologiche. Di Ovidio viene esaltato il primo libro, in cui è raccolto l'unico episodio cosmogonico del poema, di Lucrezio l'attenzione rivolta al funzionamento del cosmo, descrivendo l'atomo e il pulviscolo, e infine di Plinio la descrizione nitida ed emozionata degli astri.

Verso la fine della sua attività di scrittura, l'interesse di Calvino per questi tre classici latini diventa sempre più manifesto, sebbene Ovidio e Lucrezio facciano la loro prima apparizione già ne *Il barone rampante*(11). Ne sono esempio i tre interventi composti a partire dal 1979:

1. *Gli indistinti confini*, nato nel 1979 come articolo su Ovidio per il «Corriere della sera», un'anticipazione parziale - dal titolo *Miti e dei a perdifiato* - di quello che poi, nello stesso anno, sarebbe confluito nell'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* curata da Piero Bernardini Marzolla come *Introduzione* e successivamente in *Perché leggere i classici* con il titolo di *Ovidio e la contiguità universale*.
2. *La luce negli occhi*, un *excursus* del 1982 sull'uso mitico dello sguardo, confluito in *Collezioni di sabbia*, in cui viene citato Lucrezio per l'attenzione rivolta ai “frammenti di materia”, gli atomi. Fu prima pubblicato, il 17 luglio dello stesso anno, su «la Repubblica», 7, 145, pp. 16-17 con il titolo *Il segreto della luce*.
3. *Il cielo, l'uomo e l'elefante*, saggio introduttivo presente nell'edizione Einaudi della *Storia Naturale*, I, edita nel 1982 e già anticipata parzialmente nell'articolo di «Repubblica» con il titolo *Il mondo è una cosa meravigliosa*.

Più che ne *La luce negli occhi*, Calvino si sofferma su Lucrezio in un meno noto scritto del 1969: si tratta di un'introduzione e di una sua traduzione di un passo lucreziano per la raccolta *La lettura. Antologia per le scuole medie* edita da Zanichelli. Qui Calvino fa precedere alla sua traduzione dei versi 114-41 del secondo libro del *De rerum natura* un cappello introduttivo in cui emergono dei tratti salienti che si accomunano con quelli che la sua lettura critica di dieci anni dopo, nel 1979, rintraccerà nelle *Metamorfosi*. Sono infatti messi in rilievo i pregi dell'evidenza (*Visibilità*) e dell'*Esattezza* della scrittura lucreziana: qualità che, come si vedrà in seguito, corrispondono a due delle *Lezioni americane* e sono indicate, spesso con gli stessi termini, anche nel saggio su Ovidio.

## 3. Metamorfosi cosmogonica e le *Lezioni americane*: una riflessione sulla letteratura

Come si è detto, le pagine cosmologiche degli autori latini possono ispirare delle riflessioni saggistiche o delle rielaborazioni in racconti. Nei saggi prima citati degli anni settanta e ottanta e in alcuni passi delle *Lezioni americane*, queste riflessioni, pur partendo da descrizioni cosmiche, diventano interrogazioni sullo stato della letteratura e dei suoi valori da tramandare.

Un esempio è la cosmogonia di Ovidio: per i primi versi del suo poema (*Metamorfosi*, I, 5-88) egli si ispira all'episodio cosmogonico lucreziano del libro V(12). Ovidio riordina la successione degli episodi cosmici lucreziani e li pone all'inizio della sua opera. La cosmogonia è quindi a tutti gli effetti la prima metamorfosi del libro ovidiano e si distingue notevolmente da quelle precedenti. È probabile che Calvino si accorse di tanta originalità: gli elementi generati dal caos, che costituiranno le prime forme, hanno delle qualità ben precise che lo scrittore, a seguito di un'attenta e ripetuta lettura, potrebbe aver rielaborato nei suoi scritti saggistici. Calvino teneva infatti ben a mente l'intero libro I delle *Metamorfosi* come si deduce da *Gli indistinti confini*, studio in cui esso è preso come esempio della sua rilettura e viene definito «il capitolo delle origini del mondo e delle

catastrofi primordiali»(13). Concentrandosi sulle caratteristiche letterarie dell'episodio di Fetonte, Calvino delinea alcune caratteristiche dello stile ovidiano e delle strutture narrative tra cui spiccano la precisione, la leggerezza, la coerenza e la velocità. È possibile ipotizzare che Calvino si ispiri proprio agli attributi che Ovidio affida ai nuovi elementi costituiti, che a loro volta derivano da Lucrezio, per elaborare i valori estetici e letterari delle sue *Lezioni americane*.

Nel saggio *Gli indistinti confini*, come è già stato notato da Emilio Pianezzola(14), si trova una rilevante traccia di questa connessione tra le *Metamorfosi* e le *Lezioni americane*: sembra che al commento dello stile ovidiano vengano dedicati dei paragrafi descrittivi che preannunciano gli stessi valori letterari che saranno proposti pochi anni dopo nelle lezioni.

A fronte di questa consapevolezza, si può pensare che la lettura critica di Calvino, carica del peso del suo sguardo contemporaneo, abbia intravisto delle possibili proposte letterarie già nei primi ottanta versi delle *Metamorfosi*. La contemporaneità dell'autore, così come ha osservato Francesco Ursini in *Ovidio e la cultura europea*(15), mette a fuoco nella lettura delle *Metamorfosi* l'idea del venir meno dei confini tra le cose e di conseguenza la "dissoluzione" della compattezza del mondo. Se quindi egli legge il poema in questo modo, secondo una logica di "contiguità universale"(16), applica ad Ovidio una lettura del tutto originale che, più di tenere in conto il vero intento dell'autore latino, permea il poema di un gusto tutto contemporaneo. Le *Metamorfosi* hanno suscitato una grande fortuna nel Novecento per la «presenza di alcuni nuclei tematici e di alcune istanze formali che appaiono particolarmente sintonici alla sensibilità contemporanea»(17). L'idea di metamorfosi ben si coniuga con il carattere incerto e instabile del secolo scorso: la prima importante ripresa si ha infatti con Hermann Fränkel al termine del secondo conflitto mondiale per aver proposto la rivalutazione di «un Ovidio che precorre e annuncia l'avvento della sensibilità cristiana»(18). Seguendo questa logica, come per Fränkel ed altri studiosi, le *Metamorfosi* continuano ad essere un testo cardine da tramandare, la cui lettura si presta a varie possibilità interpretative, così Calvino propone la sua visione contemporanea portando alla luce un Ovidio dell'incertezza e un poema continuo, senza confini.

Nel primo libro delle *Metamorfosi*, è possibile rintracciare una sorta di anticipazione delle cinque lezioni calviniane dislocate ordinatamente nei paragrafi dei primi ottanta versi del primo libro. Appare subito la *levitas* (v.28), la *Leggerezza*, in rapporto all'aria, elemento nato dalla separazione della compatta *moles*. L'aria leggera nasce quindi per «sottrazione di peso», la stessa operazione che Calvino, in *Leggerezza*, dichiarerà essere la principale della sua poetica:

«La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alla figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio».(19)

Subito dopo, nel mito cosmogonico di Ovidio, un dio suddivide gli elementi: il cielo e l'acqua vengono distinti dalla terra e l'aria spessa (*spisso aere*) si scinde dal cielo puro (*liquidum caelum*). A differenza dell'aria, la terra viene schiacciata in basso dal proprio peso e l'acqua fluida, avvolgendola, ricopre gli ultimi spazi rimasti liberi. La leggerezza è quindi una proprietà dell'aria, un attributo, è il primo principio cosmico che genera le forme. Non a caso la *Leggerezza* calviniana continuerà ad avere un'accezione aerea: dalla sottrazione di peso della mostruosa pietrificazione nascono Pegaso, il cavallo alato, e i sandali, anche loro alati, di Mercurio:

«Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso [...]. Anche i sandali alati, d'altronde, provenivano dal mondo dei mostri: Perseo li aveva avuti dalle sorelle di Medusa [...]».(20)

È inoltre il principio creatore dell'arte ovidiana stessa che, come viene enunciato nei primi quattro versi, alla stregua di un personificato dio *fabricator*, crea il suo *mondo scritto* e fa sì che le forme create mutino in corpi nuovi in un *carmen perpetuum*. Sembra che esista una similitudine tra il dio che, riordinando gli elementi, crea il mondo fisico, e lo scrittore il quale, con i versi, crea un *mondo scritto*. La descrizione ovidiana della scomposizione della *moles* (vv.21-31) ricorda inoltre il

rapporto di interdipendenza dell'*hardware* e del *software*, approfondito proprio nelle pagine della prima lezione di Calvino. Senza la pesantezza dell'uno non si potrebbero esercitare i poteri leggiadri dell'altro:

«È vero che il software non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza del hardware; ma è il software che comanda che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del software, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi».(21)

Anche nel libro II della *Storia Naturale* di Plinio, interamente dedicato alla *Cosmologia* e ripetutamente citato nel saggio *Il cielo, l'uomo e l'elefante*, esiste questa interdipendenza tra sostanze pesanti e leggere:

«Così, in un abbraccio reciproco di differenze si produce una coesione: le sostanze leggere non possono volare via, perché quelle pesanti le trattengono, e all'inverso i corpi pesanti non sprofondano grazie ai corpi leggeri che li tengono in equilibrio, spingendo verso l'alto».(22)

La *Leggerezza* è quindi, più in generale, una proprietà caratteristica nelle descrizioni cosmiche della classicità latina. Non a caso le opere di Lucrezio e Ovidio sono poste in apertura alla prima lezione, come se solo essa fosse in grado, ad un livello letterale, di ordinare il caos primordiale e, ad un livello più metaforico, di dare inizio alla scrittura del mondo.

Subito dopo, nel primo libro delle *Metamorfosi*, segue la *Rapidità* (v.36) come attributo dei venti (*rapidis ventis*). Nei versi 32-44 i venti hanno un compito importante: quello di sparpagliare i mari e di gonfiarli affinché essi si insinuino nelle coste terrestri.

L'*Esattezza* (sempre nel primo libro delle *Metamorfosi*, vv.57-58), il rigore geometrico, è un'altra attività del dio creatore, *fabricator mundi*, che suddivide simmetricamente i regni celesti e terrestri in confini precisi (*limitibus certis*, v.69):

«Il cielo vi appare come spazio assoluto, geometria astratta e insieme come teatro d'un'avventura umana resa con tale precisione di dettagli da non farci perdere il filo neppure per un secondo [...]».(23)

È forse a *limitibus certis* che ha pensato Calvino, anche se in senso opposto (*limitibus incertis*), per il nome del suo intervento *Gli indistinti confini* riferendosi però all'istante caotico di metamorfosi in cui né gli esseri né gli elementi sono fissati in una forma. Segue nel poema ovidiano la *Visibilità* come rivincita delle stelle, *sidera* (v.71), che iniziano a luccicare e a palpitare nel cielo dopo aver vinto l'invisibile oscurità cosmica, la *caligine caeca* (*sidera coeperunt toto effervescere caelo*). La visibilità è quindi dedotta come opposizione alla cecità, all'impossibilità di distinguere le nuove regioni cosmiche. Fino al verso 71 il lettore di Ovidio doveva «mettere a fuoco visioni a occhi chiusi» accontentandosi di «far uscire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca»(24).

Infine la *Molteplicità* del recente mondo ovidiano consiste nel rapporto armonioso dell'uno e del tutto, nella nascita del primo uomo e nella conseguente e spontanea moltiplicazione del genere umano e degli esseri animati. Nascendo dalla combinazione di due dei primi elementi costituiti, ovvero l'acqua e la terra che conservano ancora qualche sostanza del cielo (*semina caeli*), l'uomo diventa metafora di molteplicità e, come il signor Palomar, volge il suo sguardo al cielo: «Pronaque cum spectent animalia cetera terram,/hos homini sublime dedit caelumque videre/iussit et erectos ad sidera tollere vultus»(25). Così recitano i versi: «mentre gli altri animali stavano ricurvi e guardavano il suolo, all'uomo egli dette un viso rivolto verso l'alto, e ordinò che vedesse il cielo e che fissasse, eretto, il firmamento».

Il poema lucreziano si apre invece con l'elogio a Venere genitrice e alla sua forza vivificatrice che alimenta la natura. La sua cosmogonia si basa principalmente su una combinazione incessante di

atomi. I versi prettamente cosmogonici sono pochi e sembra che ad essi Calvino si sia ispirato più per i racconti cosmicomici che per *Le lezioni americane*. I racconti di questa raccolta narrano di tanti ipotetici inizi del mondo o, tutt'al più, di nuovi inizi a partire dal nulla, dall'assenza di colori e da nebulose. Lucrezio, in questi versi (*De rerum natura*, V, vv.416-508 e vv.534-563), parla della nascita e formazione delle parti del mondo e del loro conseguente alleggerimento di peso, come Calvino nota in *Leggerezza*: «la più grande preoccupazione di Lucrezio sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci»(26). Anche qui ci sono tutti i principi sopra enunciati, sebbene essi non siano approfonditi né esposti secondo l'ordine di Ovidio e delle *Lezioni americane*. Il peso degli atomi dà origine, a causa degli urti, ai primi grandi elementi e categorie che nascono già separati e ordinati: terra, mare, cielo e specie viventi. Il mondo primordiale di Lucrezio, così come quello di Ovidio prima dell'avvento delle stelle, è dominato dall'assenza di colori: non si scorgeva alcun tipo di luce, né quella del sole né quella degli astri. Questa condizione visiva verrà ripresa da Calvino come “inizio scientifico” per lo sviluppo del racconto cosmicomico *Senza colori* (1965): «tutto essendo ugualmente incolore non c'era forma che si distinguesse chiaramente da quel che le stava dietro e intorno»(27).

La differenza di peso degli elementi lucreziani fa sì che la terra, per il suo peso (*gravia*), scenda in basso e che gli elementi costituiti da atomi leggeri (*levibus*) vengano espulsi per librarsi in aria. Il primo elemento del *De rerum natura* a intraprendere l'ascensione è l'etere leggero e volatile (*levis ac diffusilis aether*). Subito dopo nascono il sole e la luna, elementi che la terra non può incorporare perché non sono né abbastanza pesanti (*tam gravia*) per restare nelle regioni basse né abbastanza leggeri (*nec levia*) per raggiungere l'etere: rimangono quindi in uno spazio intermedio. Anche per Lucrezio il più importante principio cosmologico è la *Leggerezza* che agisce insieme alla complementare pesantezza. Calvino sostiene che Lucrezio, come Ovidio, per conoscere il mondo debba dissolverne la compattezza inseguendo un'idea di *Leggerezza*:

«Il *De rerum natura* di Lucrezio è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero».(28)

Lo stesso Lucrezio nei suoi versi cosmogonici affida all'alleggerimento la sopravvivenza della terra: «Perché la terra possa restare in riposo al centro del mondo, bisogna che il suo peso diminuisca e svanisca a poco a poco»(29). Questa qualità letteraria, che condividono sia Lucrezio che Ovidio, è sia un «modo di vedere il mondo» che una dote di scrittura:

«Tanto in Lucrezio quanto in Ovidio la leggerezza è un modo di vedere il mondo che si fonda sulla filosofia e sulla scienza: le dottrine di Epicuro per Lucrezio, le dottrine di Pitagora per Ovidio [...]. Ma in entrambi i casi la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire».(30)

Si intende quindi superare la tesi di Emilio Pianezzola secondo la quale le *Lezioni americane* sono tratte direttamente, e quindi esclusivamente, dalla lettura di Ovidio, deduzione che lo studioso ricava dall'analisi del saggio introduttivo alle *Metamorfosi* in cui esse emergono in forma embrionale. È indubbio che esista una forte connessione, ma non si tratta di un rapporto univoco: le proto-lezioni non sono contenute solo ne *Gli indistinti confini* ma probabilmente anche nella cosmogonia, sia di Ovidio che di Lucrezio, ma soprattutto nei saggi e interventi sugli autori latini. Non sarebbe, quindi, il solo Ovidio ad aver suggerito le caratteristiche letterarie da tramandare, ma ciò che di nuovo e in linea con i gusti contemporanei Calvino intravede nell'interpretazione delle pagine cosmologiche degli autori latini e, più nello specifico, in questi tre.

In particolare, il primo accenno a due delle cinque lezioni (*Visibilità ed Esattezza*) risale a molto tempo prima (1969). Nella già citata introduzione al passo lucreziano tradotto per l'antologia *La lettura* queste qualità letterarie emergono dalla lettura di Lucrezio, non da quella di Ovidio, con ben

dieci anni di anticipo. Un importante suggerimento per lo studio critico su Ovidio e, di conseguenza, per la riflessione sui valori classici, si ritrova anche nella coeva introduzione di Piero Bernardini Marzolla, il traduttore dell'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* a cui collaborò Calvino (1979)(31). Similmente si potrebbe ipotizzare che il saggio introduttivo alla *Storia Naturale* (1982)(32) sia una base di riflessione e rielaborazione non solo per le *Lezioni americane* ma anche per l'aspetto caratteriale di *Palomar* che sembra ricalcato sulla figura umana e di scrittore di Plinio che si delinea in questa introduzione. In realtà quest'ultima supposizione non potrebbe essere veritiera perché degli echi pliniani si trovano già ne *Le Cosmicomiche*. Lo spunto per la somiglianza tra *Palomar* e Plinio non è quindi ricavato da questa lettura ma preesiste e si intravede anche in un altro personaggio: Qfwfq. Calvino stesso scrive nel risvolto di copertina dell'edizione Garzanti delle *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984) che il volume, nella sua ricomposizione e nell'ordinamento dei racconti, descrive «le avventure di Qfwfq in una sorta di *Storia naturale* d'un Plinio fanfarone» o sotto forma di «controcanto grottesco al poema di Lucrezio»(33). Si evince da quest'ultima osservazione dell'autore che nei suoi personaggi c'è anche un'eco lucreziana, come verrà dichiarato in un'intervista(34) del 1967 di Mauro Lami a proposito dei racconti di *Ti con zero* (1976). Il nuovo Qfwfq è anche simile ad un Lucrezio redivivo che si cimenta «in un suo *De rerum natura*, in una specie di poema sulla vita e la morte a livello cellulare [...]»(35). È quindi un «Lucrezio-Qfwfq che sfoglia i trattati di genetica e di biochimica e li traduce nel suo sottolinguaggio inteso a smorzare il più possibile ogni magniloquenza cosmica, ogni commozione panica»(36).

Nel saggio introduttivo alla *Storia naturale, Il cielo, l'uomo e l'elefante*, si può associare la figura di Plinio a *Molteplicità* dato che con il suo metodo adotta un vero e proprio calcolo moltiplicatorio che si applica alle forme esistenti e alle notizie tramandate:

«Per raggiungere il suo intento, non ha paura di dar fondo allo sterminato numero delle forme esistenti, moltiplicato per lo sterminato numero di notizie esistenti su tutte queste forme [...]».(37)

La «funzionalità agile» delle frasi pliniane, che fa pensare a *Rapidità*, gli permette di rendere le fasi e il moto della Luna «con cristallina nettezza» e i ragionamenti complessi con «nitida evidenza». Anche qui il riferimento alla quarta lezione, *Visibilità*, è chiarissimo. La *Molteplicità* è quindi nella descrizione delle cose del mondo, l'*Esattezza* nel tentativo di citare le fonti e di non avvalersi dell'esperienza diretta delineando l'oggettività dei fenomeni calcolabili e prevedibili a differenza dell'incertezza dei sentimenti individuali. La *Coerenza (Consistency)*, titolo della sesta lezione mai scritta, è stabilita dalla logica di non contraddizione: nel ravvicinare il più possibile dio ai mortali e nel senso di continuità, quasi ovidiano, tra uomo e natura:

«[...] la natura come ciò che è esterno all'uomo ma che non si distingue da ciò che è più intrinseco alla sua mente, l'alfabeto dei sogni, il cifrario dell'immaginazione, senza il quale non si dà ragione né pensiero».(38)

#### 4. **Metamorfosi narrative: la rielaborazione del mito di Orfeo ed Euridice**

Dal punto di vista narrativo, prendendo in esame *Le Cosmicomiche*, le riflessioni cosmologiche sono delle vere e proprie metamorfosi cosmiche che prendono spunto dal mito:

«Il mio intento era dimostrare come il discorso per immagini tipico del mito possa nascere da qualsiasi terreno: anche dal linguaggio più lontano da ogni immagine visuale come quello della scienza di oggi».(39)

La rielaborazione dell'antico si trova entro una cornice allo stesso tempo contemporanea e primigenia. Un esempio è la riscrittura del celebre mito di Orfeo ed Euridice che prende

chiaramente spunto dai versi ovidiani. Calvino dedica alla figura mitica di Euridice una sorta di trilogia: *Senza colori* (1965)(40), *Il cielo di pietra* (1968)(41) e *L'altra Euridice* (1980)(42). Mentre nel primo dei tre racconti cosmicomici Ayl veste i panni di una primitiva anti-Euridice, nei successivi il personaggio si evolve prendendo prima il nome di Rdx e, infine, quello della mitica Euridice. Sebbene il richiamo al mito ovidiano(43) del primo racconto sia evidente, non esistono studi critici su questa rielaborazione in chiave cosmicomica che analizzino il rapporto tra questo testo e l'episodio delle *Metamorfosi*. Calvino, però, ha lasciato un importante suggerimento cercando di stabilire un legame tra la vecchia e la nuova anti-Euridice: pone infatti due racconti (*Senza colori* e *Il cielo di pietra*), i soli editi in volume, uno dopo l'altro nell'ultima raccolta pubblicata da Garzanti, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, nella sezione *Storie sulla terra*. Nella precedente raccolta, *La memoria del mondo*, i due racconti sono invece posti ad apertura e chiusura della sezione *Quattro storie sulla Terra*. Il terzo racconto della trilogia, *L'altra Euridice* – che si presenta come un'evoluzione de *Il cielo di pietra* – è stato pubblicato solo su rivista.

In *Senza colori* Ayl e Qfwfq si trovano in uno scenario grigio e privo di colori come quello lunare poiché essi sono stati distrutti dai raggi ultravioletti non filtrati. Il paesaggio, di un grigio uniforme, sembra provenire da una descrizione ovidiana di pietrificazione: gli alberi e le loro foglie sono di ardesia, una roccia metamorfica. Insorgono i primi mutamenti di questo mondo: ci sono terremoti, si aprono voragini e si manifestano i primi colori. Ayl, come fosse un essere del sottosuolo, fugge dalla loro vista. Qfwfq riesce a trovarla e, con un espediente che ricorda il primo incontro tra Odisseo e Nausicaa(44), fa scappare le compagne per rimanere da solo con lei. Come Atena, per favorire l'incontro, lancia male la palla ad un'ancella che giocava con Nausicaa affinché il suo urlo svegli il naufrago Odisseo e lo diriga verso la fanciulla, Qfwfq coglie un'occasione simile: ad un tiro sbagliato, perché troppo alto, della palla di quarzo da parte di una ninfa, se ne impadronisce e gioca da solo con Ayl.

La pace non è però ristabilita: continuano a manifestarsi scosse telluriche insieme alle prime luci. Ancora una volta Ayl si rintana dentro una voragine creata dal terremoto. Qfwfq, come Orfeo, la trova e cerca di convincerla a risalire in superficie mentendole: le dice che la luce e i colori sono scomparsi. Allora Ayl inizia ad uscire incerta e fa promettere a Qfwfq di non voltarsi. Mentre Ayl esce, Qfwfq si volta per vedere per la prima volta il riflesso dei colori sul suo viso. Ciò la fa ritrarre con un urlo nel buio e un terremoto fa cadere un muro di roccia verticale che li separa per sempre.

Ci sono molti punti di connessione con il mito ovidiano (*Metamorfosi*, X, vv. 55-59 e XI, vv. 64-66): anche Orfeo ed Euridice si avviano per un sentiero in salita immerso nel buio dirigendosi verso la luce. Inoltre, il voltarsi di Orfeo coincide con un atto d'amore: «nel timore che lei riscomparisse, e bramoso di rivederla, egli pieno d'amore si voltò». Similmente Qfwfq si volta a guardare Ayl, spinto da un movimento amoroso: desiderava vedere i primi riflessi luminosi sul suo viso. Come Euridice, nel momento in cui il suo amato si volta a guardarla, con un grido scivola indietro, così Ayl grida e si ritrae verso il buio.

Nella descrizione di Ovidio, che ovviamente non aveva lasciato da parte l'elemento musicale, si respira una tensione dovuta al grande silenzio che circonda due figure tanto legate al suono. Orfeo ed Euridice si avviano in salita in «muti silenzi» e lei, dopo aver fatto ritorno negli Inferi con un urlo, si fa di nuovo silenziosa: «morendo non ebbe parole di rimprovero per il marito (e di che cosa avrebbe dovuto lamentarsi, se non di essere amata?) e gli disse per l'ultima volta addio»(45). Euridice, nei panni di Ayl o della successiva Rdx de *Il cielo di pietra*, è insieme a Qfwfq la figura che lega le raccolte delle vecchie e nuove cosmicomiche. È l'unico personaggio femminile a ricomparire in più di un racconto e a godere di questo privilegio di segreta connessione nonostante presenti molti tratti condivisi con le altre donne: prima fra tutti la complementarità nei confronti di Qfwfq, caratteristica che suscita spesso nel protagonista una sorta di conversione o riflessione sul lato più oscuro delle cose, sul «negativo del mondo»(46).

Ne *Il cielo di pietra* il protagonista è ancora Qfwfq. Rispetto a *Senza colori*, questo è un Qfwfq plutonico: così come aveva fatto Ayl nel racconto precedente, egli, dall'esterno della crosta terrestre, si immerge all'interno verso il centro della terra dalle pendici di un vulcano spento, che si



scoprirà essere il Vesuvio, insieme alla sua compagna. Rdix continua ad avere le caratteristiche di un'anti-Euridice: seguendo il consiglio di Qfwfq si dirigono per mano verso il vuoto del sottosuolo seguendo gli unici elementi musicali che si possono trovare in questo scenario: profonde vibrazioni e gli echi di terremoti alternati ad un costante silenzio quasi mortale (*nel nero fondo di silenzio*)(47). Questa assenza di suono del sottosuolo ricorda i «muti silenzi» dei protagonisti ovidiani. Il loro cielo è di pietra così come gli uccelli, le pietre sono a forma di spirale e la pioggia è costituita da cristalli di piombo. L'unica luce ad infrangere il buio è quella dei metalli liquidi e incandescenti che serpeggiano verso il basso. Rdix si trova a suo agio nell'oscurità: gioca a volare e attraversa a nuoto i cieli di pietra. Qfwfq, comportandosi come un novello Plutone che deve rapire la fanciulla per portarla negli Inferi, le sta dietro per far sì che lei continui la discesa e che non torni in superficie.

Qfwfq e Rdix sono qui presentati come i *capostipiti della vita terrestre*(48) – sebbene siano piuttosto le due figure archetipe della vita del subterrestre (le reincarnazioni di Plutone e Proserpina) – si dirigono, in discesa, verso il nucleo terrestre condannando la via sbagliata, superficiale e insignificante che si lasciavano alle spalle. Il loro movimento è specularmente inverso a quello di Orfeo ed Euridice del mito ovidiano che, desiderosi di stare insieme nel mondo dei vivi e non in quello dei morti, volgono le spalle ai sovrani degli Inferi e intraprendono la salita di fuoriuscita che li separerà definitivamente.

Anche nel momento di separazione tra Qfwfq e Rdix c'è un elemento simile al mito ovidiano di Orfeo ed Euridice: Rdix, incuriosita da un suono, scala l'interno della montagna vulcanica dirigendosi verso il cratere dove incontra Orfeo che con il braccio la porta fuori. In quel momento Rdix grida così come avevano urlato l'Euridice di Ovidio, ricadendo negli inferi e Ayl, rintanandosi nell'oscurità priva di colori. Inizia da qui una descrizione più musicale: l'urlo di Rdix si fonde armonicamente con il suono di Orfeo che dal cratere aveva vibrato nel cono vulcanico richiamando Euridice. Qfwfq, come Plutone prima di trovare Proserpina, vive da solo nel silenzio sotterraneo che echeggia con i «suoi boati trattenuti, coi suoi tuoni sottovoce»(49). Qfwfq è in questo momento sia un Orfeo che ha perso Euridice che un Plutone il quale, disperato, cerca una moglie per condividere la solitudine infernale. Come un Orfeo ovidiano, Qfwfq vorrebbe salvare Euridice dallo strazio di vivere in un altro mondo, in questo caso quello extraterrestre. Attende, dunque, il giorno dell'eruzione del vulcano, che qui è il Vesuvio, per riprendersi Euridice. Trattandosi del Vesuvio c'è quindi un'allusione alla catastrofica eruzione del 79 d.C. in cui, si dice, che morì Plinio il Vecchio. Vengono infatti forzate con la lava le porte di Ercolano, cittadina che, come Pompei e Stabia, fu sommersa dalla cenere di lapilli e che non fu mai più ricostruita. Si è quindi tornati improvvisamente indietro nel tempo, in un periodo molto vicino alla scrittura di questo episodio mitico. Sembra esserci addirittura una citazione archeologica: «il cane stretto al collare sradicava la catena e cercava scampo nel granaio»(50) potrebbe riferirsi al celebre mosaico del cane della *Casa di Orfeo*, abitazione di Pompei storicamente esistente e sepolta durante l'eruzione. È curioso notare che Calvino, nelle pagine successive, parli proprio di una casa di Orfeo che, nella sua immaginazione, è simile ad un anfiteatro musicale a forma di conchiglia. All'entrata, su un archivolto, è infatti riportata la scritta «in caratteri greci: *Orpheos*»(51). La lava con cui Qfwfq fuoriesce dal vulcano, come se fosse una divinità, si ferma proprio presso questa casa, davanti al nuovo mondo sonoro in cui Rdix suona l'arpa e canta insieme ad Orfeo. Poco dopo spariscono sia Rdix che il suo rapitore lasciando al posto della musica un grande rumore che ricorda la confusione delle città contemporanee. Qfwfq allora, diventato a tutti gli effetti un Plutone che abita nel sottosuolo e un Orfeo sconcolato, torna indietro nella cavità vulcanica.

Oltre al richiamo del mito di Orfeo ed Euridice c'è un'evidente rielaborazione della storia di Plutone e Proserpina in cui la regina, dopo il rapimento, viene portata di nuovo in superficie – anche se per un tempo limitato – per desiderio della madre Cerere. Plutone assume il ruolo di un Orfeo capovolto: inizialmente vive con Euridice all'interno della Terra e successivamente la perde; specularmente il vero Orfeo trascorre del tempo con la sua giovane sposa e successivamente la perde a causa del morso di un serpente. L'unione di questi due miti non sorprende troppo dato che i due sovrani infernali sono presenti nel mito di Orfeo: il poeta se li ingrazia con il suono della sua

lira per ritrovare l'amata. La lettura dell'episodio ovidiano avrà quindi suggerito a Calvino l'unione delle due vicende inserendo nella cornice del mito di Orfeo la storia del rapimento di Persefone e della precedente solitudine disperata di Ade.

Un'altra rielaborazione del Novecento, in cui prendono parte questi due miti, è il racconto di *Eurydice's Answer* (2000)(52) di Suniti Namjoshi che fa parte di *Ovid metamorphosed*. Qui, come nota Francesco Ursini, i due miti si sovrappongono:

«Entrambe le vicende ruotano intorno all'impossibilità di riportare qualcuno indietro dal mondo dei morti: come Orfeo non riesce a salvare la moglie Euridice, così Cerere non riesce a far tornare – se non per metà anno – la figlia Proserpina rapita da Plutone».(53)

Anche in questo racconto Orfeo e Plutone sono contendenti di Euridice ma lei, a differenza dell'anti-Euridice di Calvino, sceglie di tornare indietro negli Inferi per un sorriso del dio Ade. In realtà i due racconti, sebbene specularmente opposti, seguono una vicenda piuttosto simile. Entrambi i personaggi sono delle anti-Euridice che volontariamente tornano indietro sui loro passi, che si tratti di un ritorno sulla terra o nel sottosuolo: come l'Euridice di Namjoshi torna indietro da Ade, così Rdx ed Euridice di Calvino tornano indietro nel mondo extraterrestre.

Calvino presenta quindi una rielaborazione del mito ovidiano in chiave contemporanea, come dimostrano i riferimenti alla quotidianità e ai rumori della metropoli, operando una commistione di miti e di altri racconti: al mito principale di Orfeo ed Euridice si unisce, anche se in modo meno forte, quello di Plutone e Proserpina entro una cornice iniziale che rievoca la discesa dei protagonisti di *Viaggio al centro della terra* di Giulio Verne dentro il cratere del vulcano islandese Sneffels.

Ginevra Latini

#### Note.

(1) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 126.

(2) I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965, pp. 188.

(3) I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, pp. 132.

(4) Nel 1963 Giorgio de Santillana tenne una conferenza dal nome *Fato e necessità* per l'ACI in molte città italiane tra cui Torino.

(5) Si veda per il significato di questa espressione I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, conferenza letta alla New York University come «James Lecture» all'Institute for the Humanities il 30 marzo 1983: *The Written and the Unwritten World*, "The New York Review of Books", May 12, 1983, pp. 38-39, quindi in "Letteratura internazionale", II, 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18, ora in I. Calvino, *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1865-75.

(6) *Ibidem*, p. 1867.

(7) Dalla sezione *Note e notizie sui testi* in I. Calvino, *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 904-16.

(8) J. K. Ščeglov, *Nekotorye certy strukture "Metamorfoz" Ovidija*, "Strukturno-tipologičeskie issledovanija", 1962, tradotto in italiano con il titolo *Alcuni tratti strutturali delle "Metamorfosi" di Ovidio*, in *Semiotica della letteratura in URSS*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Bompiani, Milano 1969, pp. 105-122.

(9) I. Calvino, *Gli indistini confini*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 914.

(10) *Ibidem*.

(11) Già dalla trilogia de *I Nostri Antenati* Ovidio e Lucrezio fanno la loro prima apparizione. Ne *Il barone rampante* Cosimo ha quasi un'ossessione per loro: «[...]e il Barone era là in mezzo, che leggeva versi latini, non riuscii a capire se d'Ovidio o di Lucrezio». Il suo interesse per Ovidio emerge ben due volte: «Adesso era lui che andava a cercare l'Abate Fauchelafleur perché gli facesse lezione, perché gli spiegasse Tacito e Ovidio e i corpi celesti e le leggi della chimica, ma il vecchio prete fuor che un po' di grammatica e un po' di teologia annegava in un mare di dubbi e di lacune, e alle domande dell'allievo allargava le braccia e alzava gli occhi al cielo». I. Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991, pp. 650 e 693.

- (12) T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, V, vv. 416-508.
- (13) Italo Calvino, *Gli indistinti confini*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 914.
- (14) L'importanza de *Gli indistinti confini* in relazione alle *Lezioni americane* è stata analizzata da Emilio Pianezzola in due articoli del 1993 e del 1997: E. Pianezzola, *Calvino: da Ovidio alle "Lezioni americane"*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, III, Padova 1993, pp. 2241-2244; E. Pianezzola, *Molteplicità e leggerezza nelle "Metamorfosi": per una decostruzione dell'epicità*, in G. PAPPONETTI, a cura di, *Metamorfosi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi. Sulmona, 20-22 novembre 1994, Sulmona 1997, pp. 55-69. I due saggi sono stati ristampati in E. Pianezzola, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 193-197 e 199-210.
- (15) F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Istituto di Studi Politici "S. Pio V" – Editrice Apes, Roma 2017.
- (16) I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., pp. 904-16.
- (17) F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea*, cit., p.15.
- (18) *Ibidem*, p.32.
- (19) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 631.
- (20) *Ibidem*, p. 633.
- (21) *Ibidem*, p. 635.
- (22) Plinio il Vecchio, *Storia Naturale*, II, 11, p. 219.
- (23) I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, p. VIII.
- (24) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 707.
- (25) P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, I, vv. 84-86.
- (26) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 636.
- (27) I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965, p. 46.
- (28) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 636.
- (29) Lucrezio, *De rerum natura*, V, vv. 534-6.
- (30) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 638.
- (31) P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. 705.
- (32) Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1982.
- (33) I. Calvino, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Garzanti, Milano 1984, pp. 318.
- (34) *Un Calvino nuovo in «Ti con zero»*, autointervista (firmata da Mauro Lami), «Messaggero veneto», 22 novembre 1967, p. 3.
- (35) *Ibidem*.
- (36) *Ibidem*.
- (37) I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Id. *Saggi (1945-1985)*, cit., p. 918.
- (38) *Ibidem*.
- (39) *Ibidem*, p. 705.
- (40) I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit., pp. 45-55.
- (41) I. Calvino, *La memoria del mondo*, Einaudi, Torino 1965, pp. 125-135.
- (42) I. Calvino, *L'altra Euridice*, "Gran Bazaar", 10, settembre-ottobre 1980, pp. 132 e 134-35 ("L'altra letteratura"). È uscito prima nella sua traduzione inglese: I. Calvino, *The Other Eurydice* (trad. inglese di Donald Heiney), "The Iowa Review", 2, IV (Fall 1971), pp. 88-93. Successivamente è confluito in I. Calvino, *Tutte le cosmicomiche*, a cura di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 1997, pp. 422., racconto a pp. 379-387.
- (43) P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, X, vv. 57-64 e XI, vv. 64-66.
- (44) Omero, *Odissea*, VI, vv. 110-250.
- (45) P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, X, vv. 60-61.
- (46) I. Calvino, *L'altra Euridice*, in Id. *Romanzi e racconti*, cit. p. 1181.
- (47) I. Calvino, *Il cielo di pietra* in Id. *Romanzi e racconti*, cit. p. 1219.
- (48) *Ibidem*, p. 1218.

(49) *Ibidem*, p. 1220.

(50) *Ibidem*, p. 1221.

(51) *Ibidem*, p. 1222.

(52) S. Namjoshi, *Eurydice's Answer in Ovid metamorphosed*, a cura di Philip Terry, Chatto & Windus, London 2000, pp. 195-196.

(53) F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea*, cit, p. 230.

**IL VENIR MENO DELLA RIPETIZIONE: APPUNTI SU CELATI, IL PASSATO, L'ANTICO(1)**

1. Secondo il Celati di *Fata Morgana*, esperimento di scrittura pseudoutopica(2) ambientata nell'immaginaria terra dei Gamuna, «A quattrocento chilometri dal mare verso nord est, un massiccio basaltico chiude il territorio dei Gamuna alle influenze delle popolazioni costiere, mentre sul versante opposto un vasto deserto sabbioso lo separa dalle strade che portano alle città dell'interno». Si tratta di un isolamento che non sottrae, apparentemente, i Gamuna alla dimensione della storicità: «È un'immensa pianura dove i Gamuna non si inoltrano mai, anche se dicono che i loro antenati sono venuti di là, in un tempo non molto lontano» (RCR, 1479). Viene introdotto, in questo breve passaggio incipitario, un principio di scalarità cronologica. Eppure, il presunto discorso sull'origine risulta immediatamente sabotato: la venuta del popolo dei Gamuna in quella sorta di deserto – soprattutto – della storia, avviene in un tempo *non molto* lontano. L'origine dei Gamuna è insomma una falsa origine, così come la descrizione dei costumi dei Gamuna è una falsa indagine etnografica, radicata in una tradizione costituita, tra gli altri, da Luciano, Swift e Michaux: i cui lavori da Celati sono stati anche tradotti e curati, a dimostrazione della preordinata attivazione di un percorso intertestuale ben preciso(3).

Nell'immaginare un popolo – inesistente e insieme caratterizzato da uno stato di minorità riconducibile a Deleuze(4): i Gamuna discenderebbero da piccoli gruppi dispersi di una tribù nomadica –, Celati attinge dalla tradizione il più classico dei meccanismi metaletterari, quello del manoscritto ritrovato. Si può partire da qui: questa ripresa intertestuale *classica*, ossia in qualche modo metastorica dal punto di vista culturale, risulta indubbiamente rifunzionalizzata.

Nei testi della tradizione, infatti, un espediente come quello del manoscritto ritrovato possiamo supporre che valesse a rafforzare, con la *clôture* del testo, la *suspension of disbelief*. Qui avviene qualcosa di parzialmente differente. Celati sembrerebbe lavorare a una abolizione – senza tuttavia rinunciare completamente alla *clôture* – della frontiera tra realtà e finzione: a dimostrarne, per lo meno negli effetti, l'indifferenza.

2. I paratesti avvertono che la scrittura del libro è avvenuta «tra il 1986 e il 1987, a Noron-l'Abbaye, in Normandia» (RCR, 1477): è un dato di non trascurabile importanza. All'inizio della narrazione vera e propria, con un effetto voluto di incorniciamento, Celati informa i suoi lettori: «Noron l'Abbaye, dove abito, è un borgo campagnolo di poche case, a sette chilometri dalla cittadina di Falaise, in Normandia» (RCR, 1489). Il narratore, insomma, ci fa capire di stare trascrivendo la sua descrizione etnografica da distante, e per la precisione da Noron l'Abbaye, vicino a Falaise, sforzandosi di cancellare la distanza tra Gamuna Valley (dove peraltro non è mai stato) e la Normandia attraverso l'immaginazione: «Studiando le note di Astafali cerco di avere visioni di Gamuna Valley, ma le visioni sono poche, le parole scarse. Al pomeriggio esco a camminare per sentieri pieni di fango» (RCR, 1489). Ora, il luogo in cui l'autore cammina è realmente esistente: proprio negli anni in cui i paratesti situano la redazione, Celati si trovava davvero a Noron l'Abbaye(5). L'ambientazione della prospettiva da cui il narratore guarda alla terra immaginaria dei Gamuna è allora realistica, sia dal punto di vista topografico che cronologico. Dal punto di vista topografico, in quanto l'esistenza di Noron l'Abbaye, effettivo luogo di residenza di Celati nel biennio 1986-1987 (e si può allora attribuire a una chiara intenzionalità la denuncia in sede paratestuale del momento effettivo di redazione), è perfettamente verificabile attraverso una qualsiasi mappa (non così per Gamuna Valley). Ma anche dal punto di vista cronologico. Infatti, sebbene il diario scritto dal narratore proceda privo di riferimento agli anni (compaiono solo i mesi della redazione), mentre la descrizione del popolo dei Gamuna si avvale di un presente dal valore descrittivo che si potrebbe definire etnografico, si legge tuttavia a un tratto che «Sul finire del 1975 gli studiosi hanno constatato l'insuccesso di tutte le ricerche sul campo svolte a Gamuna Valley» (RCR, 1616). Celati, insomma, introduce a testo, in un libro in cui per il resto latitano i riferimenti

precisi alla dimensione cronologica, e le date non figurano mai complete, quello che può essere senza ombra di dubbio definito un *terminus post quem*, per di più inquadrato dal passato prossimo, che è un tempo verbale cruciale nella scrittura di Celati(6), assieme all'imperfetto, e dosato nei suoi libri con estrema sapienza. Poco oltre si legge: «L'altro grosso problema affrontato dagli studiosi negli anni 1975-1978 è quello della provenienza dei Gamuna» (RCR 1617). Non sarà un caso che il *terminus post quem* che Celati propone coincida con un effettivo *turning point* individuato dall'autore nella cultura occidentale: «La prima avvisaglia d'una mutazione è stata l'avvento della letteratura giovanile. Chi ha aperto la strada è Enrico Palandri, con il suo sorprendente *Boccalone* (1978)»(7).

Dal punto di vista geografico, è del tutto impossibile ricostruire realisticamente la situazione topografica del paese dei Gamuna: non è dato di sapere nemmeno in quale continente questo popolo risieda. Ma, come abbiamo visto, è invece possibile situare su un unico piano diacronico le vicende realistiche del narratore con quelle immaginarie (a cominciare dalla collocazione topografica) dei Gamuna. A una geografia antirealistica e antimimetica fa quindi da *pendant* una cronologia realistica, per cui il momento della redazione del narratore implicito coinciderebbe con quello del narratore empirico.

3. Il mondo reale è perfettamente eguagliato, nella narrazione di Celati, al mondo finzionale dei Gamuna, proprio sulla scorta della loro contemporaneità: «A quell'ora, a Gamuna Valley le donne portano ai mercati le lattughe e i pezzi d'agnello, le noci di trepeu e i sacchi di granoturco; e così a Falaise alla stessa ora si vedono arrivare quelli delle campagne che portano galline, tacchini, oche, burro, uova, formaggi e altri prodotti nel mercato coperto» (RCR, 1648). Poche righe prima: «Falaise è una cittadina come Gamuna Valley, con qualche migliaio di abitanti e attraversabile a piedi in mezz'ora» (RCR, 1648). L'analogia era già stata sborzata nella primissima parte del testo: «anche la cittadina di Falaise forse ha qualche somiglianza con il capoluogo Gamuna che cerco di descrivere» (RCR, 1499). Celati quindi insiste spesso sull'equazione, su un medesimo piano diacronico, tra la prospettiva da cui scrive e la località descritta: non solo in conclusione, ma anche nelle prossimità dell'*incipit* del libro; in ogni caso in zone liminari del testo, operando un inquadramento della descrizione etnografica entro questa sorta di cornice diaristica al limite tra finzionalità e autobiografia. La descrizione si scrive, sia pur sulla base dei taccuini fittizi di Astafali, su un piano di stretta contemporaneità con la cornice: il resoconto antropologico sul mondo dei Gamuna nasce assieme all'esplorazione del paesaggio di Falaise e dintorni. Da notare, in entrambi i casi, mentre Celati propone la sua equivalenza, il riferimento a marche temporali (l'ora, ma anche il tempo di attraversamento). È il tempo ciò che hanno in comune il mondo reale e quello immaginario: si immaginano le cose nel mondo reale, ovviamente, soggetti alla sua temporalità.

Si direbbe allora che una delle costanti della narrativa di Celati sia la problematizzazione della dimensione della temporalità, e la messa in discussione degli strumenti con cui il realismo romanzesco ne ha disegnato i confini e le movenze sul testo(8).

L'espedito della cornice diaristica pare utilizzato con un fine ben lontano da quello di fornire un supporto realistico alla rappresentazione (non si tratta insomma di un tentativo di potenziare l'effetto di verosimiglianza). Lo si può arguire dal fatto che la descrizione etnografica è condita di tali particolari inattendibili (i «semi di eftla», le «noci di trepeu», la lingua che cambia a seconda delle ore del giorno: RCR, 1536) che già di per sé risulta difficile credere all'effettiva esistenza del territorio dei Gamuna. A fronte di una infinita reperibilità di informazioni di cui il lettore odierno dispone, anche la vaghezza della collocazione geografica dei Gamuna contribuisce a mostrare sfacciatamente l'inattendibilità della esistenza di Gamuna Valley. Ora, perché creare una falsa descrizione etnografica ben sapendo che questa non può non nascere di per sé già smascherata nella sua dimensione fittizia? Perché annodare in un unico punto ciò che è finzionale ma realistico e ciò che è invece platealmente fittizio, o falso(9)?

4. Si può supporre che ciò obbedisca a svariate precipue finalità. La prima è, in qualche modo, di dare vita a un organismo metascritturale in cui la descrizione etnografica inventata riverberi la sua inattendibilità sulla narrazione diaristica. Il dispositivo metascritturale (cioè il gioco tra scrittura scientifica in terza persona e diaristica in prima) serve in un certo senso a attirare sul mondo reale lo stesso tipo di dubbi suscitati riguardo al resoconto antropologico, manomettendo la *clôture* del testo, attraverso la sovrapposizione del tempo della scrittura finzionale realistica su quello della scrittura fittizia. L'incorniciamento servirebbe per fare in modo che sul mondo reale spiri lo stesso vento di inattendibilità, un vento che in qualche modo vuole mostrare la primazia, nelle operazioni umane, dell'elemento immaginoso(10). Lo scopo è insomma di derealizzare il piano stesso di realtà da cui il narratore empirico parte. La narrativa di Celati, del resto, ha una forte dimestichezza con la rappresentazione di esperienze di derealizzazione. Il punto in cui si annoda la dimensione fittizia della descrizione etnografica e quella finzionale della prospettiva del narratore, che in parte coincide con la prospettiva del narratore empirico, è l'immaginazione. Realtà e letteratura si prolungano l'una nell'altra.

Il problema della distinzione tra fantasia, apparenza, realtà – viene fuori in un gran numero di libri di Celati, e segnatamente, in *Verso la foce*, libro gemello di *Fata Morgana*(11). Gamuna e abitanti dei territori padani sono del tutto equivalenti: da un lato perché entrambi i libri prendono avvio da uno sguardo di tipo etnografico; dall'altro perché in entrambi i casi questo sguardo conduce a esperire in primo luogo il mondo come somma di ingannevoli apparenze. E infatti, in *Verso la foce* si possono leggere asserti come il seguente: «Deperibilità del cosiddetto “mondo reale”, non si distingue bene da un miraggio» (RCR, 1022).

La contiguità tra realtà e illusione, con l'idea di *miraggio*, è appunto il tema cardine di *Fata Morgana*, e mostra che l'illusione è una parte essenziale della vita, in particolare associata: Celati vuole *fantasticare sui territori e le popolazioni*. Le sue *rêveries* solitarie, in questo senso, sono sì alimentate dal gesto di camminare(12) (i libri di Celati sono sempre pieni di personaggi allegoricamente e materialmente erranti nel paesaggio), ma questo gesto non allude alla necessità di cercare una forma di isolamento-raccoglimento, come accadeva nella narrativa classica, ma piuttosto alla necessità di una esplorazione osservante dell'ambiente sociale(13); un'esplorazione che ha anche in *Verso la foce* un carattere latamente – ma nemmeno troppo – etnografico, e consiste, in fin dei conti nel rilevare come, partecipando al gioco sociale, le persone – tra cui, in primo luogo, il narratore stesso, la fonte dell'*origo* enunciante – entrano ed escono dall'*illusio* per precipitarsi nell'*ataraxia*.

Sta di fatto che derealizzare l'*origo*, proprio quando questa è documentatamente reale, è uno degli intenti paradossali di *Fata Morgana* e forse di tutta la narrativa di Celati. Intento raggiunto sia attraverso il dispositivo metascritturale della cornice in prima persona contrapposta alla descrizione etnografica, sia attraverso la tematizzazione del discorso sull'illusione (che viene di fatto evocato a cominciare dal titolo), sia, come vedremo, linguisticamente attraverso la dinamica dei tempi verbali. Così, incasellato all'interno del tempo della realtà, il tempo della finzione sembrerebbe riverberare la sua dimensione di irrealtà sull'*origo*, anzi, sulla realtà stessa. Come si è detto, l'idea della realtà come illusione è ampiamente tematizzata lungo tutto *Fata Morgana*: «la vita non è che un perdersi in mezzo ad allucinazioni varie» (RCR, 1504). Narrazione e descrizione inattendibile, in quanto inattendibile e vana è la capacità dell'uomo di raccontare il mondo, non nascondono, però, che la capacità di fabulazione è un'attività sociale che sola può concedere all'uomo un minimo di redenzione. E questa redenzione deriva da una dimensione etica della parola narrativa, che consta dell'accettazione in primo luogo delle vicende della vita così come accadono: Celati è, nel senso nobile del termine, un grande moralista.

A leggere un libro come *Fata Morgana*, allora, non si può non rilevare che questo tipo di scrittura sembrerebbe costruita per sottrarsi alla storia e permanere in un tempo che sembra pura attualità(14). Ma una cosa analoga si potrebbe dire per i *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*(15): la ripresa di una forma antica come il sonetto, serve in realtà per parlare della pura e stretta attualità(16). Che ne è del passato, allora, in Celati? Il passato, come già si è visto, è null'altro

che una delle forme dell'illusione in cui l'essere umano vive. Non si può vivere senza miraggi, e tra questi certo senza passato; ma il passato non lo si vive altrove e altrimenti che nel presente.

**5.** In *Fata Morgana*, la descrizione etnografica falsa riverbera la sua inattendibilità sulla cornice diaristica, così la cornice diaristica proietta l'esperienza del narratore e in particolare la sua postazione soggettiva morale sulla descrizione etnografica, dando a questa una profondità altrimenti inaccessibile. È questa peculiare forma di ripiegamento metascritturale, registrabile anche in altri libri di Celati, a far sì che *Fata Morgana* vada considerato come qualcosa di più di una parodia: un esperimento piuttosto per catturare attraverso la finzione una corrente di tempo(17).

Si potrebbe dire che Celati abbia indugiato su questo espediente con il fine di rilevare l'autentica finalità della descrizione etnografica dei Gamuna: «ridiventare ignoranti sul mondo»(18). Con un effetto analogo a quanto accade, per esempio, nei *Viaggi di Gulliver*, o in *Viaggio in Gran Garabagna* di Michaux, testi in cui è rinvenibile un carattere morale, anche *Fata Morgana* si apre a un'interpretazione basata su un metamessaggio che è evidentemente di natura morale, nel suo invito a riguadagnare una forma di ingenuità: un'ingenuità che, evidentemente, è rivolta *in primis* alla dimensione del presente in cui l'autore abita.

*Fata Morgana* funziona così: l'inattendibilità della descrizione, in effetti, risulta tale e talmente scoperta da indurre quasi immediatamente il lettore, per *vis pragmatica*, a interrogarsi sulle finalità del testo di Celati; inevitabile allora pensare che il fine della narrazione non si esaurisca nella rappresentazione delle vicende dei Gamuna, ma dia vita a una forma di sovrasenso ulteriore. Bisogna allora tornare alla filiera intertestuale in cui il libro si pone: da Luciano a Swift a Michaux, i grandi moralisti che hanno scritto fiabe etnografiche sul modello di quella di Celati hanno fatto ricorso a questo tipo di testo con la volontà di creare una rappresentazione allegorica della vita umana nella sua dimensione morale. Di questa dimensione morale Celati seleziona in particolare gli aspetti affettivi, le tensioni e gli stati d'animo, a somiglianza di Michaux: «le popolazioni in Gran Garabagna sono umori evacuati, offerti alla visibilità esterna»(19).

L'ipostatizzazione di vissuti e affetti si appoggia sull'immaginazione per mettere una sordina agli aspetti più stridenti della vita, o per fare da cuscinetto a quei momenti in cui la vita sembra opporre maggiore resistenza al nostro desiderio, come viene dichiarato in *Verso la foce*: «Forse l'unica cosa da capire è quanto siamo estranei e inadatti alla “vita piena di pena”, l'unica che c'è (calamità, dolore, morte). E come tutto lavori a dismemorarci, ci aiuti a mettere degli argini, per poter dire che “ha dei lati buoni”, per mettere i nanetti di Walt Disney davanti alla porta; insomma per dire e mostrare sempre e dovunque che è una cosa tutta diversa da quello che è» (RCR, 1018).

Ecco allora che Celati sembrerebbe convocare tutta una tradizione e quindi un passato della scrittura, in fin dei conti, per dire qualcosa sul presente della vita.

**6.** Come si è detto, non si tratterebbe in ogni caso di una voluta e parodica impostura, ma di immaginare un'esperienza di senso tale da produrre una sorta di kenosi, o di azzeramento: appunto, ridiventare «ignoranti sul mondo». Un azzeramento necessario, in quanto evidentemente ciò che Celati chiama mondo – che è, alla grossa, il mondo-della-vita –, è soggetto a una sorta di falsificazione di fronte a cui unico farmaco è il ricorso a un'ortopedia dell'immaginazione: si pensi a un racconto come *I lettori di libri sono sempre più falsi*, dove fin dal titolo stesso viene tematizzata un'operazione di falsificazione, ma anche un *tournant* diacronico rispetto a cui questa falsificazione, nel presente, starebbe avvenendo(20).

Celati parla chiaramente di un tentativo di smemorarsi: ed è evidente che la soppressione della memoria avviene all'interno della dimensione della temporalità e anzi la presuppone, per abolirla, o meglio, per sospenderla. Ridiventare ignoranti sul mondo, insomma, significa mettere in discussione la dimensione della temporalità del mondo così come lo abitiamo. Ma si pensi anche all'incipit di *Verso la foce*: «Viaggiando nelle campagne della valle padana è difficile non sentirsi stranieri. Più dell'inquinamento del Po, degli alberi malati, delle puzze industriali, dello stato di abbandono in cui volge tutto quanto non ha a che fare con il profitto, e infine d'una edilizia fatta per



domiciliati intercambiabili, senza patria né destinazione – più di tutto questo, ciò che sorprende è questo nuovo genere di campagne dove si respira un'aria di solitudine urbana» (RCR, 987). Le campagne descritte da Celati, insomma, sono *nuove*. Un nuovo a cui tuttavia l'autore implicito sembra difficoltosamente adattarsi.

Celati così istituisce in un certo senso un *prima* e un *dopo*, e questo *dopo* in cui ci troviamo rende necessario l'abbandono alla fuga delle idee e il rifugio in un mondo e una soggettività minore ma in qualche modo più a misura d'uomo. Questo mondo minore, però, sembra non esistere più, se non per barbagli e lampeggiamenti. Allora, di fronte al nuovo è necessario, nel mondo, ricercare anche sacche di resistenza agli elementi di falsificazione che interessano il presente.

È, tra l'altro, il discorso, che qua e là viene fuori, sulla «piccola patria»(21). Sorprendentemente, anziché vagheggiare il mondo di ieri, Celati, che pare condannato ad abitare unicamente il presente (come tutti, del resto), non fa un esercizio di archeologia (per lo meno non nel senso oggi vulgato del termine); non sembrerebbe rifugiarsi mai in particolare nell'antico: con uno scartamento di lato, porta la sua immaginazione in una terra altra e non realmente esistente, o nei residui di un mondo padano e pagano (poiché la secolarizzazione di oggi lo ha inesorabilmente alterato). Celati sembra istituire un *prima* e un *dopo*, ma sa bene che questo *prima* e *dopo* sono in realtà conseguenza prospettica della situazione del singolo che parla, o che narra. Categorie insomma non *in re*, ma *post rem*.

7. Torniamo allora a *Fata Morgana*. Affinché l'azzeramento del sapere sul mondo proposto da Celati ed esperito in *Fata Morgana* possa produrre un'esperienza di senso che, in qualche modo, riguardi il lettore odierno, bisogna supporre che ci sia un'analogia, strutturata in chiave allegorica, tra i Gamuna e l'uomo del giorno d'oggi: di modo che il presente assoluto, etnografico, dei Gamuna e l'attualità occidentale in cui Celati vive si dimostrino correlativi. Ossia, è necessario postulare un'equazione tra le forme di soggettività finzionale-allegorica proposta da *Fata Morgana* e quella del mondo contemporaneo(22). I Gamuna non simboleggerebbero, insomma, l'uomo in generale, ma proprio l'uomo d'oggi, l'uomo che viene dopo il fatidico *terminus post quem* del 1975-1978.

Ci sarebbe una forma di rispecchiamento tra la *rêverie* italiana di *Verso la foce* e quella eccentrica di *Fata Morgana*: rispecchiamento che trae il suo fondamento da quello che si potrebbe definire una sorta di ontologia del presente; come se il presente fosse iniziato intorno al 1975, e durasse ancora 10 anni dopo, all'epoca della redazione del testo. Celati, come già si è accennato, situa infatti l'esistenza dei Gamuna su un piano di stretta contemporaneità con il momento della redazione del diario dell'anonimo – ma identificabile con la stessa persona dell'autore empirico – autore implicito. L'allegoria riguarda allora – e il tempo senza sviluppi o evoluzione che regna nel libro tenderebbe a eguagliare un presente etnografico, assoluto, a un presente legato al racconto in presa diretta delle azioni del narratore – la dimensione della stretta attualità (ben sapendo che nessuna attualità può darsi in un libro se non a scoppio ritardato, dato lo scarto temporale che sempre sussiste tra il momento della redazione e il momento della lettura), trasformata però in una dimensione atemporale. Insomma, il primo organo dell'equazione tra Gamuna e soggettività dell'uomo contemporaneo lo si potrebbe osservare nell'identità tra il presente acronico della descrizione etnografica e il presente con valore perfettivo del narratore del diario.

D'altro canto, come si è visto, uno degli obiettivi dei libri, per Celati, è la conquista della smemoratezza, unica possibilità residuale di resistenza alla «vita piena di pena». Questa smemoratezza non potrebbe essere espressa altrimenti che con la dimensione del presente, o comunque dei tempi principali o di tempi passati i cui effetti ricadono nell'attualità (con il passato prossimo, dunque, a ritmare l'azione). Infine, se per Celati, vichianamente, non c'è differenza in fin dei conti tra rammemorare e immaginare, la dimensione del passato è in primo luogo connessa con l'attività del fantasticare.

La cornice, dunque, riguarda – e adotta – un tempo strettamente presente, ma precipitato in una sua inattualità dallo scarto temporale tra il momento della scrittura e il momento della lettura. Una attualità di cui non si può da subito che constatare la sua natura residuale, quasi che, nell'atto stesso

di realizzarsi, finisse per staccarsi da sé stessa. Sarà per questo che il libro gemello di *Fata Morgana, Verso la foce*, mescola le carte collocando i diari di cui è formato in un ordine non cronologico. Con il risultato che l'evento storico – Černobyl' – che fa da spartiacque diacronico nel libro viene posizionato in apertura, prima di testi risalenti al 1983: tanto che tutti i diari vengono dopo l'apocalisse, in un certo senso, anche quando la precedono cronologicamente.

Tornando ai Gamuna, il loro stesso territorio, allegorico a forza di inquadramenti finzionali, è un territorio in cui la Storia si risolve in una caterva precipitata sul mondo di *objects trouvés* privati della loro origine e funzione: «Ma la cosa che colpisce ancora di più è vedere tanti palazzi in completo abbandono, grandi cartelloni pubblicitari che resistono alle intemperie, scritte in varie lingue che parlano di crociere di lusso, ristoranti o prodotti di consumo di cui si è persa la memoria» (RCR, 1482-1483). Oggetti di una archeologia che non vuole risalire all'origine(23), quelli descritti in questo passaggio, sono reperti e relitti di un passato recentissimo eppure la cui memoria è già stata cancellata; bisognerebbe aggiungere, con Iacoli, che si tratta di reperti «fortemente coloniali»(24), e quindi di per sé fin da subito sottratti all'origine di quel territorio. Si potrebbe dire che in Celati, questa cancellazione dell'origine fa sì che l'attualità stessa si dia già da sempre come una forma di archeologia: pezzi provenienti dal passato ma slegati da un'articolazione di senso reale con quel passato e con quel mondo(25).

Perdere la memoria in ogni caso non è solo un processo salvifico: è un processo in fin dei conti ineluttabile e che riguarda tutto; effetto, ovviamente, del passo del tempo. Questa perdita di memoria comporta la cancellazione, nel presente perpetuo che caratterizza la narrazione, della dimensione dello sfondo: il racconto resta allora solo, completamente in superficie(26), e la superficie del tempo non è altro che la cattiva infinità dell'attualità. Il tempo dei Gamuna è un tempo sospeso, impassibile di evoluzione:

Tra il lontanissimo passato in cui è sorto il miraggio che costituisce l'origine del mondo sensibile, ed il punto d'avvenire in cui quel miraggio scomparirà, pare che per i Gamuna non intercorra alcun lasso di tempo. Ossia è un tempo così piccolo che loro lo chiamano “scintilla d'iridescenza”, e tutte le immagini di qualsiasi epoca, tutti i miraggi che spingono gli uomini a sognare e lottare per rincorrere qualcosa, sarebbero riflessi morganatici di quell'iridescenza iniziale (RCR, 1504).

Viene anzi il sospetto che anche gli sparuti elementi di scalarità cronologica e di databilità realistica siano introdotti non unicamente per rispettare le convenzioni del genere narrativo, ma per far deflagrare, con la loro natura finzionale, il racconto dell'origine. A somiglianza, in fin dei conti dello stesso *modus vivendi* dei Gamuna, che falsificano consapevolmente le genealogie famigliari: «In occasione d'un funerale i Gamuna rivedono le genealogie dei loro antenati, introducendovi nomi mai sentiti, o inventandone di nuovi, ma spacciandoli per nomi di capostipiti dei clan d'origine» (RCR, 1494). E anzi, «Dei nomi degli antenati, dei miti e tradizioni ancestrali sono rimaste confuse memorie che nessuno riesce più a distinguere dalle invenzioni e falsificazioni correnti» (RCR, 1495). Le falsificazioni correnti, quindi, sono in fin dei conti la sostanza stessa dell'attualità, nella misura in cui non possono essere distinte da ciò che falsificazione non è; e ingenerano quindi la *fata morgana* del titolo, che fa del mondo e della sua esperienza appunto nient'altro che l'esperienza di un miraggio. L'origine, o non c'è, o è falsa. In principio è il falso.

8. Ora, constatando l'esistenza di un mondo in cui il vero è diventato nient'altro che un momento del falso, Celati costruisce come suo contro-modello una sorta di falsa utopia, ma non una ucronia, cosa che risulta in qualche modo nemmeno ipotizzabile: sparsi per il libro ci sono i riferimenti a un evo contemporaneo, per lo meno rispetto alla biografia dell'autore empirico; cartelli che incitano al turismo, televisioni, frammenti di relitti che, a fronte di una sorta di ossessione archeologica che sempre si respira nei libri di Celati, disegnano anche il profilo di una identica e speculare ontologia dell'attualità.

Il passato, in Celati, sembrerebbe in qualche modo inattuabile. Tutto è presente, in Celati. L'autore si esprime così, in una importante intervista:

La domanda da farsi è questa: cos'è che si dovrebbe estrarre di intemporale dal temporale? Se noi potessimo davvero estrarre qualcosa di intemporale dal temporale, come minimo avremmo la possibilità di isolare il senso del tempo, così da poter insegnare ai bambini cos'è il tempo. Ma il tempo non si può insegnare. È come se l'essere umano dovesse venire al tempo, entrare nel tempo, per capire che c'è un prima e un dopo.

Come possiamo spiegare al bambino cos'è il prima e il dopo? posso indicare un segno su una linea e dire: "vedi? questo viene prima di quello". Ma il bambino per capirmi dovrà già sapere o intuire cosa significano le parole "prima" e "dopo", altrimenti i miei segni non avranno senso. Il tempo non è deducibile da niente: non c'è modo di dedurre il prima e il dopo di qualcos'altro. Dunque il tempo non è insegnabile, è una dimensione a cui apparteniamo tutti venendo al mondo. Noi diciamo che il tempo scorre, e se ne potrebbe parlare con mille altre metafore: ma il tempo non scorre né passa. Il tempo è la condizione in cui ci ritroviamo tutti insieme fino alla morte.(27)

A partire da questa inaccessibilità del tempo, e con esso del passato (dal momento che «il tempo non scorre né passa»), si potrebbe dire che tutta la narrativa di Celati vive in una dimensione che si può definire di attualità. Tutto Celati è spiegabile come una lunga, eterna stanza nell'attualità. Celati precipita quindi la sua narrazione sempre dentro un presente assoluto, in cui il passato è recuperato solo tramite l'immaginazione o la narrazione, ed è sempre scollegato da un'origine. Niente di più lontano da Celati di un pensiero della *survivance*, o di un pensiero del tempo come stratificazione di varie correnti di storia che si intersecano e sovrappongono. L'idea di un eterno presente in cui si muovono i narratori, e di una prospettiva sempre attualizzata, emerge invece da un passaggio di un testo su Antonioni che ha la forza perentoria di una sorta di autocommento:

Se l'essenza di un'epoca si rivela nel modo con cui quest'epoca si affida al tempo, dobbiamo dire che l'essenza della nostra epoca sta nel sogno d'essere un'altra epoca, "più avanzata", "futura", sogno continuo delle moderne visioni del mondo. Dunque la nostra epoca è un'epoca che sfugge a se stessa, epoca senza epoca, perché la sua attesa d'un altro tempo è tutta solcata da aspettative che ingannano il tempo, che rendono sempre più occulto il presente, nello stordimento del sapere e della cultura. Percepire il presente vuoto di un'epoca che sogna un'altra epoca mi sembra allora l'unica ricerca di una forma di comprensione ambientale. L'unica ricerca che non dipenda dalle pretese della Cultura, e che tenda a riaffidarsi al tempo senza ingannarlo preventivamente con le aspettative.

Ciò che l'attesa aspetta è lo svelarsi del tempo. Ma il tempo è reso sempre più occulto dalle moderne visioni del mondo, tutte proiettate in un'altra epoca, e dunque senza più nozione del tempo che ci costruisce come esistenti, o mortali. Nel film di Antonioni sono appunto i tempi morti, gli sguardi i gesti di indugio senza meta, la fissità delle vedute frontali, a riaprire per noi questa comprensione.(28)

Tempi morti e indugio consentono lo svelarsi del tempo, perché «l'indugio è la figura del nostro abitare la terra, nel regno dell'indeterminazione». Ossia, l'uomo abita la terra evidentemente in un *continuum* temporale che ha al suo centro sempre nient'altro che il presente. Ciò che del tempo si può svelare è unicamente la sua natura presente, allora. Ciò che invece è precluso alla conoscenza di Celati e dell'uomo in generale è l'essere in sé del passato(29). Non c'è *madeleine*, per Celati, che tenga. L'incontro con il passato lo si può fare esclusivamente nel presente, con quello che del passato rimane, o meglio, si ripete.

Per molti versi, al cinema, per Celati, i momenti più vitali sono quelli

che non rimandano a nessuna azione né ad alcuna attesa, e ci invitano soltanto al guardare per un certo tempo le immagini del film, senza altre promesse. Ciò implica che in quei momenti il nostro punto di riferimento non è più quello *fictional* dell'azione o della trama, bensì quello *non-fictional* del tempo che passa durante il nostro guardare [...]. Il che vuol anche dire che il dispiegarsi figurale e il pensare per immagini sono la stessa cosa. Le immagini o le figurazioni immaginarie non sono qualcosa di alternativo al pensiero, come una cultura scolastica ha a lungo creduto: al contrario, sono funzionamenti per mettere

in moto il pensiero, per sostenere la sua tensione, e infine per agganciarlo al suo terreno di formazione, che è il tempo che passa, come origine di tutti i pensieri e di tutte le proiezioni emotive possibili.(30)

È nel tempo che passa, o per dire altrimenti nel presente che passa, e nella trasformazione di questo presente (costituito da eventi che non cessano di venir meno al presente) in immagini, parole, pensieri, che risiede l'obiettivo fondamentale della scrittura per Celati. Imprigionare una corrente di tempo, l'essere in sé del presente, fornire un supporto e una durata al transeunte è il compito della narrativa per Celati.

A dimostrarlo, la dinamica stessa dei tempi verbali(31). Celati si esprime in merito con alcuni autocommenti particolarmente indicativi:

Le novelle iniziano sempre con tempi indefiniti come l'imperfetto, che è una temporalità di scorcio, nel vago della lontananza [...]. L'imperfetto sospende tutto nell'atto del dire, del narrare, ed è questo che produce un alone immaginativo nelle parole; una specie di *in illo tempore* come quello dei racconti mitici. Le novelle passano ai tempi puntuali quando si tratta di un fatto che rompe un tran tran consueto [...]. Ma anche le vicende intermedie hanno una temporalità di scorcio, finché si arriva al punto memorabile della storia. Questo è sempre presentato con un tempo puntuale, il passato remoto, passato assoluto che accentua la tensione del racconto. [...] Con questo tempo verbale il racconto diventa più teso; ma è una scena dove niente è spiegato, niente descritto; l'azione in corso è appena accennata; e qui «immaginare» vuol dire più che altro riconoscere un movimento di ombre verso cui la nostra attenzione è attratta, e con cui si produce una sospensione più netta del tempo vissuto - dove il telefono non suona più per noi, e rumori del traffico nella Strada accanto non arrivano più al nostro orecchio. [...] Non c'è descrizione d'ambiente; c'è solo lo slancio del dire, del narrare, che crea una sospensione dove balenano fantasmi imprecisati, ma sufficienti per produrre l'altra sospensione che consiste nel dimenticare se stessi.(32)

Dimenticare sé stessi, quanto Celati postula in riferimento allo spirito della novella, fa il paio con il ridiventare ignoranti sul mondo: un qualcosa che si ottiene attraverso la creazione, all'interno del tempo, di una sorta di sospensione(33). Tutto in Celati sembra congiurare per portare a questa forma di sospensione, e del resto i commentatori di Celati hanno parlato molto spesso di tempo sospeso(34). Questo tempo sospeso viene realizzato tra l'altro con strumenti legati alla sintassi e morfologia verbale(35).

Ne emerge una vera e propria teoria del tempo. In uno scritto su Wenders, Celati sembra in parte denunciare le fonti di questa teoria: «Non esiste nessuna immagine che si chiuda in sé, nella propria "oggettività" realistica; dietro ogni immagine ce n'è un'altra, che a sua volta si collega ad altre già viste; e ciò che forse determina la loro durata d'effetto è la permanenza di una loro riconoscibilità, in cui si concentrano ere di figurazioni immaginative. Questa è l'immagine-tempo di Deleuze»(36). L'immagine – un'immagine benjaminamente dialettica? –, la parola, la narrazione, allora, giacciono nel presente, ma hanno lo scopo di evocare una durata, e di ritenere in questa durata «ere di figurazioni immaginative», ossia una certa dimensione del passato. Una dimensione che si può evocare tuttavia solo attraverso la ripetizione(37).

9. In *Narratori delle pianure*, troviamo alcuni racconti che dimostrano un'interazione e una tematizzazione di un passato apparentemente non immediatamente riconducibile all'attualità. Ecco un caso esemplare: in *Traversata delle pianure*, l'autore rimonta fino al 1910 nel tentativo di recuperare una memoria familiare, legata alla madre. Interessante è però il trattamento del tempo. L'*incipit* del testo si avvale di un passato prossimo che non sorprende solo perché a usarlo è Celati, che quasi mai impiega il passato remoto: «Più di settant'anni fa, mia madre ha attraversato le pianure su un carretto [...]. I luoghi che ha attraversato a quei tempi dovevano essere pieni di paludi e moltissimi paesi forse non esistevano ancora» (RCR, 813). In italiano si sa, è fondamentale l'idea di distanza psicologica, nella scelta del passato prossimo: l'effetto, allora, è appunto quello di un contrasto tra il tempo dichiarato dalla data e la distanza psicologica esibita attraverso il passato prossimo, che risulta quindi minima, con voluta soppressione, a fini evocativi, dello sfondo(38).

Accanto al passato prossimo, interessante è l'uso non tanto o non solo dell'imperfetto, quanto del verbo dovere all'imperfetto con finalità epistemica: segno di un racconto che esibisce uno sforzo di ricostruzione *immaginosa* di quel passato che cerca di far rivivere sulla pagina, nella dimensione scoperta e grammatica della narrazione.

All'interno del testo Celati installa una annotazione di carattere metanarrativa, quasi per giustificare questo esercizio di scavo nel passato: «Questo è l'unico particolare di quel viaggio che mi è stato raccontato. Una sorella di mia madre mi ha ripetuto per tre volte il racconto, a distanza di tempo, con le stesse parole in dialetto dei doganieri, che lei ricorda come una formula» (RCR, 813-184). Questa annotazione metanarrativa riconduce la storia allo spirito della narrazione orale da cui proviene, e assieme al presente dell'enunciazione. Il passato, quindi, si dispiega in qualche modo dal presente: non c'è la finzione di un'esperienza del passato ricreata sulla pagina, ma la mediazione di un racconto intermedio, che fa sì che il passato si ripeta nel presente attraverso la narrazione.

Celati sottolinea il fatto che non sta (ri)vivendo un passato, ma lo sta raccontando. Forse per questo i suoi tempi prediletti sono quelli commentativi e non quelli storici: sappiamo che in qualche modo il passato remoto oblitera la dimensione della cornice narrativa, per consegnare alla proiezione immaginosa del lettore gli eventi come se per certi versi accadessero in quel momento, ma pietrificandoli in una distanza finzionale assoluta(39). Invece deve essere patente e ostesa l'attività fabulatoria connessa al recupero di un tempo passato. Ecco allora che il trattamento del passato da parte di Celati è subito riconducibile a quanto lui dice riguardo al cinema di Wenders: un tentativo di concentrare l'attenzione del lettore sul tempo non-fictional della durata stessa. Lo stesso si potrebbe dire dei frequenti movimenti metatestuali dei libri di Celati.

L'uso dei tempi verbali quindi attiva una dinamica che consente in qualche modo di sospendere parzialmente l'autocoscienza, con l'imperfetto a tenere campo, impiegandolo sia con un anomalo valore perfettivo sia con valore abituale che imperfettivo: come una sorta di sordina da porre al precipitare delle azioni, così che i relitti del passato appaiono nel presente privi di ogni sostanziale continuità con l'origine. In un mondo apparentemente privo di passato remoto(40) l'attualità, così, viene al mondo ogni momento per essere consegnata alla sua inattualità immediata. L'attualità è già da subito archeologia, e viceversa.

Un simile esercizio di recupero di un passato viene ripreso, stavolta per dare conto dello scacco subito, in *Il ritorno del viaggiatore*, un testo in cui Celati narra la sua *quête* del luogo di nascita della madre. In questo caso, la *nekyia* proposta ai lettori da Celati, porta sì a raggiungere il paese di Sandolo, in cui il narratore ci informa essere nata sua madre, ma nessun racconto di quel passato può sorgere, solo al limite il racconto stesso del viaggio: con i tempi commentativi che si avvantaggiano quindi su quelli storici. Tutto ciò che avviene, in un paesaggio in cui i segni del passato sono irricognoscibili, è un esercizio fallito di immaginazione: «Mi sono seduto su un pilastro a cercare di immaginarmelo. Sul fondo vedevo il campanile d'una chiesa, con la punta di metallo che brillava nel sole. Un tempo là dovevano esserci pochi campi coltivati, molte paludi, niente attorno e tutto piatto e deserto. Quando mia madre ha lasciato quel paese doveva avere sette o otto anni» (RCR, 833). Una volta di più, il recupero del passato è affidato all'imperfetto del verbo dovere con la sua modalità epistemica: ipotesi, supposizione, fantasia. Una fantasia che avviene nel presente e viene interrotta dal ritorno alla realtà e al presente: «Al di là del bivio non vedevo niente, solo campagne vuote e quel campanile molto basso; non riuscivo a immaginare niente d'altri tempi e d'altre situazioni» (*Ibidem*). Raccontare questo scacco però ha una funzione positiva: il presente, nell'evocazione fallita del passato, si apre a un'espansione della propria durata.

Le novelle di Celati contenute in *Narratori delle pianure* tematizzano esplicitamente in più punti il problema del tempo. In *Tempo che passa* (che fin dal titolo sembra esplicitamente negare l'asserzione di Celati secondo cui il tempo non passa, dimostrando un sottile scollamento tra autore empirico e narratore implicito dei testi: uno scollamento in primo luogo cronologico?), emerge l'immagine di un tempo agostinianamente soggetto, in rapporto al tentativo umano di esperirlo, a deformazioni plastiche: «pensandoci, il tempo si allunga ancor di più come un elastico» (RCR, 772).

Un testo che più di altri sembra avere a che fare con l'idea di antico: *La vita naturale, cosa sarebbe*. In questo brano, il figlio di un contadino mette su una fabbrica di vasellame: «Nel magazzino che gli era rimasto, ha impiantato un forno per produrre articoli di ceramica. Un professore dell'accademia di belle arti gli aveva fornito i disegni del vasellame usato un tempo dai duchi del luogo: nei piatti e nelle scodelle si vedevano strani animali, in stile quasi orientale o persiano. Il figlio dell'agricoltore, consigliatosi con l'ufficiale idraulico, ha deciso di riprodurre in maniera esattissima quel vasellame antico e di esportarlo in tutto il mondo» (RCR, 824). Ora, quest'uomo, nel suo vissuto delirante, non si confronta minimamente con il fallimento della sua intrapresa economica; si interroga invece sulla storicità di quel vasellame:

Parla spesso dei disegni persiani sul vasellame. Quei disegni gli fanno venire in mente un'infinità di domande, ad esempio: in quali ore del giorno erano usate quelle scodelle ai tempi dei duchi? Che cibi o che liquidi contenevano? Chi era il vasaio che le faceva? Cosa vedeva il vasaio guardandosi attorno mentre le faceva? Quali storie erano raccontate anticamente nei disegni a cui il vasaio si rifaceva? In quelle scodelle c'è un filo che lo collega a chissà quanti vasai e persone nel tempo dei tempi. Gli sembra strano che gli occhi non vedano niente di tutto questo, vedano solo un oggetto (RCR, 824).

Se questo brano tematizza e anzi allegorizza, in una sorta di apologo, tutto il rapporto di Celati con il passato e con l'antico, è perché l'antico qui si presenta sul filo della ripetizione, anche se non può essere rammemorato. L'antico, insomma, è ciò che può essere ripetuto nel presente, e che si manifesta in certi indici formali sempre uguali, quasi metastorici. Anche in *Verso la foce*, a un certo punto l'autore fa riferimento a una «chiavica estense»: «In corriera ho rivisto le campagne ferraresi. Passato vicino ad una di quelle bellissime chiaviche estensi, impiantate nelle paludi per drenarle con il metodo dello scolo differenziato. Costruzione forse cinquecentesca, con torretta quadrata sopra un ponticello a breve arcate. I quattro spicchi a triangolo rettangolo del tetto sono, credo, il modello adottato ancora oggi dai geometri che progettano le case in queste campagne» (RCR, 1052). L'incontro con la chiavica estense, ossia con un frammento di un passato che l'autore sembra apprezzare, viene letto immediatamente secondo lo schema della ripetizione («il modello adottato ancora oggi dai geometri»).

Gli oggetti conservati, le storie che sono collocabili in un passato, talora persino corredato di una data certa, sono in effetti altri relitti distaccati dall'origine e inglobati in un presente che coincide per certi versi con il tempo stesso attraverso una figura di mediatore, un uomo che guarda o un narratore, magari implicito, ma pur sempre astante. Nel frattempo, l'archeologia senza origine di Celati vede questi relitti(41) continuamente riassorbiti dalla grande spinta del tempo stesso:

Case abbandonate dopo la grande piena del 1950, la città vecchia è ora tutta invasa dalla natura. Fronde di grandi alberi, cespugli di rovi, liane di vilucchio la avvolgono. Uno stretto sentiero forza di un intrico di tetti sprofondati, muri su cui sono cresciuti arbusti e alberelli, persiane crollate ricoperte di terriccio e papaveri. C'è un fico i cui rami sono diventati l'arco di ingresso ad una casa crollata, e di lì si penetra in un altro buio che forse era un'altra casa, ma adesso sembra una grotta piena di arbusti e di merde (RCR, 1044).

Il tempo è l'eternamente presente: «Tutto continua come ogni sera in qualsiasi posto, ci sono i cerimoniali del tramonto e dopo spunterà la luna» (RCR, 1045). Ma nella nostra epoca, l'eterno presente, con la compressione della cattiva infinità della temporalità del mondo odierno, inibisce, schiacciandolo troppo, il ruolo della ripetizione, rendendo così impossibile la sospensione, che ha bisogno in effetti per sussistere di attenzione e ascolto:

Il deficit d'ascolto nasce dai processi di velocizzazione dell'attualità, con l'adesione a un immediato presente, in cui non c'è tempo per le pause del pensiero - come nelle news televisive americane, dove è impossibile riflettere sulle raffiche di frasi trasmesse. Questo è il tempo compresso del sistema comunicativo attuale, tempo reale "dell'immediatezza dei dati": tempo dell'assenza di tempo, proprio della nostra epoca.(42)

In questo tempo dell'assenza di tempo, il compito che si pone quindi Celati è di riuscire a dilatare e sospendere il presente per accogliervi, in un'operazione di *pietas* creaturale che riporta a Benjamin, ciò che al presente continuamente sfugge:

Smettiamola: il buco dove tutto scompare è qui dove sono, ingorgato dal sentimento di tutti quelli che se ne sono andati prima di me. Sono qui alle foci del Po e penso a loro.

D'un tratto risuonano richiami di gabbiani, uno chiama e altri rispondono. Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci (RCR, 1093).

È come se il passato non potesse che sorgere in qualche modo staccandosi dal presente stesso, a ritroso. Anche in Deleuze si trova qualcosa di analogo:

Ciò che è attuale, è sempre un presente. Ma, appunto, il presente cambia o passa. Si può sempre dire che diventa passato quando non è più, quando un nuovo presente lo sostituisce. Ma questo non significa nulla. Deve pur passare perché il nuovo presente arrivi, deve pur passare mentre è presente, nel momento in cui è. L'immagine deve dunque essere presente e passata, ancora presente e già passata, contemporaneamente, nello stesso tempo. Se non fosse già passata e presente al tempo stesso, il presente non passerebbe mai. Il passato non succede al presente che non è più, coesiste con il presente che è stato. Il presente è l'immagine attuale e il proprio passato contemporaneo, è l'immagine virtuale, l'immagine allo specchio.(43)

Poco oltre, in modo ancor più perspicuo: «Il tempo si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva»(44). A fronte di questo tempo che continuamente si sdoppia, Celati opta per restituirne la dinamica bifida attraverso uno stato di sospensione che l'autore teorizza programmaticamente quando parla del cinema italiano degli anni del dopoguerra:

Tra le caratteristiche del cinema italiano del dopoguerra la più evidente è una tendenza dei personaggi a vagare come senza una meta, o con una meta che non porta nessun risultato. Le loro azioni sembrano spesso inconcludenti o sospese nel tempo. Penso ad esempio al finale di *Ladri di biciclette*, di De Sica-Zavattini, dopo il lungo vagabondare a vuoto di padre e figlio. È un finale pieno di pathos, ma che non ha una conclusione e ci lascia il senso di un'esistenza sospesa nel puro accadere.(45)

Che questo forma del racconto a schidionata che assume il cinema neorealista abbia avuto un riflesso nella scrittura di Celati lo testimonia l'autore stesso: «Il vagare senza meta, i momenti vuoti, la sospensione della vita in un puro accadere che non porta da nessuna parte, ma produce incontri impensati: ecco la tendenza fondamentale del Neorealismo, a cui forse mi sono aggrappato, senza pensarci, fin da quando ho cominciato a scrivere»(46). La narrativa di Celati affronta lo stato di vagabondaggio con l'intento di restituire la dimensione della temporalità, nel suo puro accadere: l'essere in sé del presente, la pura attualità, che immediatamente, come immagine, si stacca da sé stessa. Come dice Deleuze:

L'antico presente non è rappresentato nell'attuale, senza che l'attuale non sia a sua volta rappresentato nella rappresentazione. Spetta alla rappresentazione rappresentare non soltanto qualcosa, ma la propria rappresentatività. L'antico e l'attuale presente non sono dunque come due istanti successivi sulla linea del tempo, ma l'attuale comporta di necessità una dimensione ulteriore con cui ri-presenta l'antico, e in cui anche si rappresenta. L'attuale presente non è trattato come l'oggetto futuro di un ricordo, ma come ciò che si riflette nello stesso tempo in cui forma il ricordo dell'antico presente.(47)

Da questo punto di vista, si può dire che l'attualità e l'archeologia non mostrano in linea di principio alcuna differenza. L'archeologia di Celati è sì un gesto regressivo(48), volto al recupero di una stilla di passato alternativa, ma non è un'operazione genealogica. Così, l'esplorazione di uno spazio, come le foci del Po, utilizza il camminare, gesto ossessivo di Celati, per mostrarci, passo dopo passo, il tempo stesso il tempo che fugge e la ripetizione del tempo.

È qui che l'archeologia di Celati si trasforma in una prospezione, in uno scartamento laterale. È qui che Celati, passatista laterale, può, nel suo tentativo di smemorarsi, di ridiventare ignorante sul mondo, solo rifugiarsi nell'altrove: quasi una forma alternativa di ieri. È qui che archeologia ed etnografia diventano compatibili.

**10.** Si capisce meglio perché Celati abbia scelto la carta della descrizione etnografica. Lo stesso *Verso la foce*, come abbiamo visto, si può immaginare come un'esperienza etnografica condotta sul campo. Il rapporto di Celati con l'etnologia, del resto, al di là dei viaggi in Africa che denotano di per sé uno spirito e forti interessi in ambito etnologico, è stato sovente evocato dall'autore stesso in svariati contributi e interviste.

Tra gli etnologi che Celati menziona c'è senz'altro Lévi-Strauss, ma anche, meno scontatamente, Ernesto de Martino. Su de Martino Celati si intrattiene in svariate importanti occasioni. In *La piazza universale di tutti i mestieri*, l'autore scrive:

Ricordo un discorso del nostro grande etnologo Ernesto de Martino, in *Il mondo magico*. Incredulità o l'incomprensione che abbiamo per le magie di sciamani o stregoni da altre culture, diceva, dipende da questo: che noi solitamente diamo per scontata l'esistenza di un mondo di fatti, oggettivamente dato, in cui tutto si distingue in "reale" e "irreale"; mentre per altre popolazioni neanche la natura è già data in forma stabile, ma sempre come qualcosa da stabilizzare, da manipolare con fabulazioni, esorcismi, incantamenti, sacrifici, formule. Il linguaggio non ha nessuna sostanza oggettiva nei suoi modi di significare; niente mai è stato detto che non abbia un fondamento immaginativo o fantastico o simbolico; ed è come se l'uomo, nei suoi estremi limiti di finitezza, vivesse soltanto in forma di parole. Ed ecco il discorso di Garzoni sulla Storia, sulle storie dei grandi uomini, identico a quello di Ariosto: se gli storici o i poeti non avessero favoleggiato di re, eroi, imperatori, niente esisterebbe di quegli atomi di mortalità; i quali rimangono nelle menti degli uomini soltanto grazie alle manipolazioni di menzogne e meraviglie che facciamo con le nostre recite.(49)

Si vede bene che il discorso di Celati su de Martino parte da una lettura canonica di *Il mondo magico*, per poi ricondurlo però a un alveo più consentaneo rispetto alle proprie ossessioni. In effetti, sono numerosi i passaggi in *Il mondo magico* in cui de Martino dice cose simili: «In una civiltà come la nostra, in cui la decisione di sé e del mondo non forma più problema culturale dominante caratterizzante, noi siamo dati a noi stessi senza rischio sostanziale, e gli oggetti e gli eventi del mondo si presentano alla coscienza empirica come "dati" sottratti al dramma dell'umano produrre»(50). Ma la questione della primazia dell'immaginazione e del distacco del linguaggio dalla realtà sottopone de Martino a una forte torsione che in qualche modo devia il tiro del suo discorso.

Ad ogni modo, il passaggio di Celati evocato prima sembra fornire – attraverso de Martino – una giustificazione alla centralità dell'immaginazione in Celati, e alla sua convinzione di un mondo in cui il linguaggio non dice direttamente la realtà, ma parte sempre da una dimensione simbolico-immaginativa per approdare a una mitico-rituale, quindi gestuale e performativa. In che cosa allora il linguaggio può essere reale, o avere a che fare con la realtà? È semplice: solo nella sua relazione con la temporalità (e quindi con la finitezza).

Non è l'unico passaggio, come si diceva, in cui Celati si sia espresso su de Martino. Un'importantissima testimonianza è fornita in un'intervista a Rebecca West, revisionata poi per l'inclusione in *Conversazioni del vento volatore*:



Anche nel libro di Ernesto De Martino *Il mondo magico* ho trovato qualcosa che si riallacciava ai pensieri precedenti, sugli effetti delle parole. Ad esempio sul fatto di andar fuori di sé, e sul fatto che a volte con le parole si va in questo viaggio simile a quello degli sciamani. Poi mi attiravano le culture animiste come ce ne sono ancora in certe zone dell'Africa, per esempio i dogon del Mali. In Africa non ci sono sciamani, ma anche là c'è l'idea dell'andare fuori di sé, in stati di possessione, oppure dell'incontro quotidiano con i propri demoni - come nel caso dei guaritori dogon. Dopo quello di De Martino ho letto molti altri libri sugli stessi argomenti ma raramente ho trovato un atteggiamento così aperto, così immaginativo (alla maniera di Giambattista Vico) insieme poco difeso nei ragionamenti.(51)

Celati riprende il discorso su de Martino poco oltre:

Nelle attività sciamaniche l'anima era sempre legata a questioni pratiche: per guarire malattie, permettere una buona caccia, sanare certe disfunzioni della comunità. Ricordo nei viaggi di Rasmussen la notizia su uno sciamano eschimese che prima di compiere un rito magico si concentrava per vedere se stesso come uno scheletro; ed esaminava tutti gli organi perituri del suo corpo. In quanto scheletro, diventava quella parte di sé che l'acqua e il vento non potevano distruggere: il luogo dell'anima fuori dal corpo. Qui la psicologia non ha nessun ruolo, tutto si svolge come un fenomeno naturale esterno. Ossia, diceva De Martino, "come natura culturalmente condizionata". L'esempio del rituale cuña per sbloccare l'utero delle partorienti, per me si collegava a questi pensieri sulle pratiche sciamaniche.(52)

La disinvoltura con cui Celati riprende brani diversi del libro ne dimostra una conoscenza capillare. Ma forse il passaggio di maggiore interesse è il seguente:

De Martino, nel *Mondo magico*, dice che nelle narrazioni etnografiche bisognerebbe "non soltanto verificare il soggetto della proposizione" (cioè se le cose descritte sono vere o false, reali o irreali), "ma anche il suo predicato" (ossia come viene stabilito che quelle cose sono vere o false, reali o irreali). I dati informativi e scientifici in sé non hanno senso, se non si calano in certe abitudini discorsive e di scambio. È la pratica di scambio che stabilisce se qualcosa va inteso come vero o falso, reale o irreali; ed è questo che stabilisce il senso e l'uso dei racconti - se sono buoni, utili, comici, emozionanti o meno. Non esiste un vero o un falso, un reale o irreali, fuori dalle abitudini di scambio in cui si calano le nostre parole o i nostri atti.(53)

Si possono ricondurre le parole di Celati a passaggi di de Martino come il seguente: «Secondo quanto fu detto all'inizio del presente capitolo, il problema dei poteri magici coinvolge non soltanto il soggetto del giudizio ma anche la stessa categoria giudicante di *realtà*: noi ora cominciamo ad intravedere la nuova via che la ricerca è costretta a imboccare, sotto la spinta di una interna necessità di discorso»(54). Al di là della deformazione autoriale impartita a quanto proviene da *Il mondo magico*, la narrazione/descrizione etnografica di *Fata Morgana* sembra costruita appunto per rispondere, nella sua architettura bipartita di diario e descrizione basata sui taccuini di Astafali, all'ingiunzione di de Martino: quella di sottoporre a verifica, a forza di *mises-en-abîme*, non solo il soggetto della narrazione, ma la stessa realtà da cui proviene il giudizio sulle vicende narrate.

Ora, per tornare ai termini di Celati, soggetto e oggetto della proposizione sono strettamente legati, dato che, in realtà, l'autore è uno solo (Celati e Astafali sono ovviamente la stessa persona); e tuttavia l'operazione resta ugualmente valida, perché soggetto e oggetto rappresentano in fin dei conti il presente e il passato del discorso, o, più precisamente, l'attuale e l'asincrono del discorso. *Fata Morgana*, allora, con la sua costruzione, problematizza non solo il *quia* e il *quomodo* dell'informazione pervenuta al lettore, mettendone in causa anche il ruolo stesso; drammatizza piuttosto anche una continua riattualizzazione del passato nel presente e del presente nel passato. Questa problematizzazione riguarda in primo luogo la temporalità del racconto, e si situa nell'unica dimensione in cui per Celati ha senso installarsi, ossia l'attualità.

Ora, la morale che si può ricavare dal passaggio di de Martino, e che importa soprattutto per Celati, è che da questo incapsulamento del soggetto del giudizio e della categoria giudicante di realtà

all'interno della struttura del libro deriva la centralità del momento attuale come momento della situazione di soggetto e categoria all'interno della loro storicità.

In un certo senso, contro una lettura vulgata di de Martino, Celati vede in de Martino – e con ragione – nient'altro che attualità e presente. Si legga un passaggio – profondamente crociano – come il seguente: «Il significato di un'epoca storica vive sempre per entro il movimento della coscienza storiografica, e il suo problema sta solo per i posteri. La verità storica non si perde nelle profondità cronologiche, ma piuttosto scaturisce dalla attualità problematizzante di una certa coscienza storiografica»(55).

E si rifletta, del resto, su un libro come *Morte e pianto rituale*: in quel capolavoro, la riflessione sulle sopravvivenze del passato tratta quelle sopravvivenze alla stregua di *objects trouvés*; non conta tanto il percorso che hanno fatto per giungere fino a noi, quanto la rifunzionalizzazione che hanno subito nel taglio sincronico attualizzante della nostra cultura.

Ora, può forse essere utile notare che una lettura di de Martino in chiave di attualismo la fornisce in un suo magnifico testo Carlo Ginzburg. Proprio questi, amico e sodale di Celati negli anni di «Alì Babà», sottolinea una lettura di de Martino in controtendenza rispetto a quella oggi vulgata, ma che dialoga molto meglio con la questione dell'attualità come la pone Celati. L'autore scrive:

Amalia Signorelli parla senza esitare di “storicismo assoluto”, e osserva: qui “la coscienza storiografica è, molto crocianamente, aristocratico appannaggio di una élite protagonista della attualità problematizzante”. Ma il termine “attualità”, denso di implicazioni, ci porta in un'altra direzione: non verso Croce, ma verso Gentile. Più precisamente, verso il saggio *Il superamento del tempo nella storia* che Gentile scrisse contro lo storicismo di Croce, identificato come una forma mascherata di metafisica. Qui si cercherà di dimostrare che senza quel saggio di Gentile *Il mondo magico* non sarebbe mai stato scritto.(56)

D'altronde, lo stesso de Martino è cosciente di questo uso paradossale del tema delle sopravvivenze nel suo libro, se scrive:

Può sembrare strano che una ricerca storico-religiosa sull'antico lamento funebre rituale si apra con una sezione folklorica di notevoli proporzioni, e che l'analisi della documentazione antica sia condotta a sviluppo, a integrazione e a verifica dei risultati raggiunti in questa sezione. Ancor più strano può sembrare il fatto che alla documentazione folklorica si sia data tanta importanza da non aver esitato ad eseguire una serie di esplorazioni etnografiche dirette in un'area folklorica particolare come in Lucania. Un procedimento così eccezionale, e a prima vista così discutibile, è certamente bisognoso di una giustificazione metodologica.(57)

In de Martino l'antico è indagato attraverso la sua ripetizione nel presente. Poco oltre de Martino aggiunge:

In realtà lo stesso concetto di «relicto folklorico» del mondo antico ha un sapore naturalistico, almeno nella misura in cui si accompagna all'immaginazione che qualche cosa di quel mondo sarebbe rimasta del tutto intatta sino ad oggi, sottraendosi come per miracolo al peso dell'accadere e anche alla possibilità di rigerminare per nuove linfe vitali in una direzione nuova.(58)

La visione della storia e dello storicismo di de Martino sembra orientata allora a operare un inquadramento storicizzante della metastoria nelle sue successive incarnazioni cronologiche, e a spostare il peso di questa storicizzazione sul piano dell'attualità, attraverso il meccanismo della ripetizione.

**11.** Si direbbe che in Celati, dandosi unicamente un passato *che segue* il presente, non ci sia spazio per l'antico. Eppure, abbiamo visto che in qualche modo, uno spazio per il passato sussiste, sia pure come appendice interna al presente stesso; e persino per l'antico. Celati mostra un notevole interesse per l'antico e la sua tematizzazione esplicita.

Parlando dell'*Orlando innamorato*, Celati scrive:

Un tempo i poemi cavallereschi si recitavano ad alta voce in vari posti, ed erano raccontati in vari modi. Si recitavano ad alta voce nei Maggi dell'Appennino, ma anche come intrattenimento serale o nelle pause del lavoro, perché c'erano appassionati lettori popolari che riunivano intorno a sé i compagni di lavoro o i vicini di casa. E poi si recitavano più o meno adattati nel teatro dei pupi siciliano o napoletano, ed erano raccontati oralmente, ad esempio nei cortili siciliani, e raccontati in prosa nei libri popolari che esponevano le antiche storie dei paladini.(59)

Come si vede, in questo capoverso incipitario inquadrato dalla locuzione avverbiale *Un tempo* e dall'imperfetto, Celati sta tematizzando, a giustificazione del suo lavoro di riscrittura dell'*Orlando innamorato*, il problema delle modalità passate di fruizione di questo testo. Ma la realtà è che anche in questo caso il passato e l'antico descritti da Celati sono importanti nella misura in cui questo passato e questo antico possono tornare (a somiglianza di Boiardo, che vede un rispecchiamento tra i valori della corte estense e quella dell'epica cavalleresca). Il passato importa, per Celati solo nella misura in cui è connesso con la dimensione della ripetizione(60). Il passato è ripetizione, e che l'imperfetto sia il tempo in fin dei conti più frequentato da Celati non può allora sorprendere(61). È la ripetibilità a rendere l'antico importante: «Bisogna tener conto che questo genere letterario è molto più simile alle antiche rappresentazioni teatrali che non ai romanzi odierni. È un genere fatto per essere letto ad alta voce»(62). Poco prima aveva scritto: «Il conte Boiardo certamente leggeva ad alta voce l'*Orlando innamorato*»(63). Allora, paradossalmente, è la ripetibilità a rendere il passato tale, e a fare dell'antico qualcosa di importante per Celati. Celati scrive: «è successo che quei cavalieri vagabondi sono rimasti tutti laggiù, incantati nel loro terreno d'avventure, straniti in quel paesaggio familiare dove sognano di perdersi e rincorrersi all'infinito. E forse sono ancora tutti quanti sullo stradone tra Cento e Bondeno, nascosti dentro un cespuglio»(64). È una perfetta allegoresi di come il passato permanga nella ripetizione sotto forma di virtualità (quello che Deleuze chiama il cristallo). La ripetizione è appunto innanzitutto virtualità. Così l'antico. La questione dell'antico viene tematizzata anche in *Parlamenti buffi*:

Nella nostra antica lingua si diceva parlamento per dire un colloquio, oppure un convegno per fare ragionamenti e raccontarsi storie, come quegli antichi parlamenti d'amore di uomini e donne riuniti in un luogo ameno. Ma s'è detto parlamento anche a un semplice discorso, come quello che il nostro bravo novellatore Masuccio Salernitano scrive per il suo libro di novelle "Parlamento de lo autore al libro suo". Di cui poi parlamento può diventare facilmente un'allusione al gusto di menar la lingua, sia parlare per il gusto di parlare, con vane chiacchiere folli e senza senso. Così infatti suona quella parola nel lessico del nostro grande poeta comico Teofilo Folengo, o in un famoso dialogo buffo del nostro Angelo Beolco, detto Ruzante.

Ed è pensando a questo gusto del parlare per parlare, così ben compreso da una lunga tradizione nella sua lingua, che l'autore ha voluto chiamare parlamenti le scritture raccolte in questo libro.(65)

Ancora una volta il libro allora si qualifica come ripetizione, e ripetizione dell'antico. La passione di Celati per l'antico vale solo se quella virtualità che è l'antico resta, attraverso la ripetizione, attualizzabile. Attualizzabile qui è l'antico non solo per il fatto di riprendere ciò che Celati chiama *parlamenti*, ma anche perché i suoi personaggi, come cavalieri, errano. L'erranza dei personaggi è uno degli elementi di ripetizione. Così, anche in quei libri in cui Celati o un suo portaparola vagano in un assoluto presente, possiamo vedere in fin dei conti una forma di ripetizione del passato nel presente.

Si può allora capire meglio il progetto di letteratura di Celati. Se, come dicevano Deleuze e Guattari, quello che manca oggi sono dei punti di resistenza al presente(66), la scrittura di Celati si installa dentro al presente per introdurvi proprio dei punti di resistenza, che derivano dal meccanismo della ripetizione, e della ripetizione di invarianti metastoriche, come l'errare dei personaggi, il raccontar novelle dei narratori; l'antico come ripetizione che fa eco nel cavo del

presente. L'antico, allora, non è che una forma della ripetizione. Altrimenti non ha senso, è un oggetto staccato dall'origine, privo di funzione.

Ecco perché insorgono spesso, nei testi di Celati, e in particolare nei suoi autocommenti, passaggi in cui il suo discorso si piega a quello che può essere definito un lamento sul corso del tempo odierno, tempo in cui si assiste a «un lancio continuo di cadaveri vestiti all'ultima moda, che domani saranno già scarti o residuati da superare»(67). Il nuovo e l'attuale di cui si lamenta Celati non sono che forme di discontinuità storiche. Forme di interruzione della ripetizione: ciò che solo rende degna la vita è il suo riannodarsi su sé stessa al di là delle catene di causa ed effetto. Invece, il passato deve essere, attraverso la ripetizione, «non [...] più uno scarto, una cosa inutile e sorpassata, ma un continuum che ci collega ai nostri morti»(68).

Questo lamento sul corso del tempo, allora, va interpretato come un lamento sul venir meno della ripetizione. Perché la ripetizione, in quel flusso bipartito tra continuità e discontinuo che è la vita, è tutto: «Assestamenti nella vita che passa e così passa tutta la vita»(69). Ma ci dev'essere un terreno nell'uomo che rende possibile la ripetizione: una dimensione metastorica, un'invariante temporale, che renderà sempre appetibili le narrazioni, l'erranza; e insieme un compito e un'urgenza morale di riscatto, tramite l'archeologia, di una virtualità minoritaria del passato. Così, in Celati, si scopre il tentativo di rifugiarsi nella narrazione con le sue mitologie; la narrazione è in fin dei conti un modo della destorificazione e assieme una forma di archeologia, in un senso che coniuga de Martino, Melandri e Deleuze: «I simboli protettivi o allusivi, ansiosamente cercati o costruiti, rappresentano il conato di occultare a sé la storicità del reale, e quindi la responsabilità personale delle iniziative, in modo che il fare effettivo sia nient'altro che iterazione del già deciso e fatto su un piano metastorico»(70). In verità, se la ripetizione è il fondamento del tempo e dell'esistenza stessa, se l'agire e il parlare umano non sono che il riattualizzarsi particolare di un principio universale di ripetizione, se forse non c'è altro che l'antico come necessità continua dell'uomo di installarsi in una invariante metastorica, tutti i libri di Celati si spiegano come ripetizione critica attualizzante dell'antico e archeologia dell'attuale; nel resuscitare un passato a rischio di perdersi, mettono in atto, in modo critico, quello che Melandri definisce, parlando del rapporto della «storia critica» con il passato, una forma di «soteriologia»(71).

Gianluca Picconi

#### Note.

(1) Le citazioni dai testi narrativi di Celati saranno desunte da Gianni Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e di Nunzia Palmieri, Milano, Mondadori, 2016. I rimandi verranno inseriti direttamente a testo tra parentesi apponendo la sigla RCR immediatamente seguita dal numero di pagina. In *limine*, si desidera rivolgere un sentito ringraziamento alla prof.ssa Francesca Gatta dell'Università di Bologna, e a Silvia Fantini dell'Università di Genova. Durante la redazione del testo ho appreso dell'imminente uscita di Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Premessa di Giancarlo Alfano, Milano, Franco Angeli, 2020, che sarebbe stato senz'altro utilissimo ai fini della presente indagine, ma non mi è stato possibile consultare.

(2) Secondo Rebecca West, «*While their communal life and the setting in which they live it out have aspects of a miserable dystopia - a decrepit capital city, an inhospitable landscape, the dust that covers all - there is in fact something utopic about their 'There' in contrast to our 'Here'*» (Rebecca West, Gianni Celati. *The craft of everyday storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 237).

(3) «Il libro finge di essere un resoconto antropologico, sul modello di un genere, quello dei "viaggi fantastici", che ha una lunga storia, da Luciano di Samosata a Jonathan Swift» (Roberto Carnero, Celati, ovvero la scrittura come visione, in «Riga» 40, Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti, Marco Sironi e Anna Stefi, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 45). Su Michaux, e su *Altrove e Viaggio in Gran Garabagna*, testi modello del libro sui Gamuna, si veda Gianni Celati, Jean Talon, *Presentazione di Henri Michaux*, in Gianni Celati, *Narrative in fuga*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 195-224.

(4) Sul rapporto tra Celati e Deleuze, si veda, tra l'altro, la scheda che Celati aveva redatto su *Logica del senso* per Einaudi nel 1970, ora leggibile in «Riga» 40, Gianni Celati, cit., pp. 64-68. Una traccia profonda della lettura di Deleuze reca il testo di Celati dal titolo *Il racconto di superficie* [1973], leggibile in «Riga»

14, Italo Calvino, Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri Guido Neri, «*Alì Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, a cura di Mario Barenghi e Marco Belpoliti, 1998, pp. 176-193. L'introduzione di Marco Belpoliti (*Calvino, Celati e «Alì Babà»*) contenuta nello stesso volume, vi si sofferma, *passim* (in particolare pp. 30-31 e p. 41). Anche Giulio Iacoli, nella sua fondamentale monografia, sottolinea la rilevanza della traccia deleuziana in Celati (*La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 100).

(5) Si veda, in proposito, la *Cronologia*, a cura di Nunzia Palmieri, compresa in RCR, CIX: «Gillian nel frattempo ha trovato casa in Normandia, a Noron-l'Abbaye, un piccolo borgo a una trentina di chilometri a sud di Caen».

(6) Sull'importanza del passato prossimo, si rimanda ai lavori e alle conclusioni di Francesca Gatta: *Ombre e fantasmi nel remoto della "bassa". Deissi e passato prossimo nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, in *Lingua d'autore*, a cura di F. Gatta e R. Tesi, Roma, Carocci, 2000, pp. 121-135; *Le condizioni del narrare. Il cinema naturale di Gianni Celati*, in «Riga» 28, Gianni Celati, 2008, p. 268 e *passim*: «I tempi verbali inoltre non aiutano il lettore a creare gerarchie nei fatti raccontati: la scrittura dei *Narratori*, infatti, sostituisce il tradizionale passato remoto con il passato prossimo; a questo si aggiunge l'uso dell'imperfetto spesso in funzione narrativa [...] e la predilezione per i modi indefiniti del verbo, in particolare il gerundio».

(7) Gianni Celati, *Defurbizzare la letteratura, la vita etc.*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 143.

(8) «La cosa più elementare è che una narrazione scorre nel tempo» (Gianni Celati, *Narrare come attività pratica*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 30). A questa considerazione si alleggi l'opinione di Celati secondo cui «tra il modo antico e il modo moderno di leggere i racconti c'è una differenza» (Gianni Celati, *Elogio della novella*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 37).

(9) Ecco a titolo di esempio un passaggio manifestamente iperbolico, che confligge con la cornice realistica del resoconto antropologico: «Un universitario che volesse cimentarsi con quelle conversazioni, cadrebbe in un sonno così profondo da fargli scordare i motivi della sua ricerca, la sua carriera accademica, e forse anche la strana idea di mettere in chiaro cosa pensano gli altri» (RCR, 1537). Questo conflitto è evidentemente studiato ad arte con il fine di produrre un sovrasenso che si potrebbe definire, come vedremo, latamente allegorico.

(10) Si legga in proposito l'illuminante testo di Celati, *Sulla fantasia*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 70-80 («Ricordare vuol dire in qualche modo immaginare la cosa ricordata, ripensarla fantasticamente», p. 72). Celati, nello stesso testo, riconduce a Vico (p. 72) l'idea di questo rapporto strettissimo tra immaginazione e ricordo.

(11) «*Fata Morgana* è stato scritto subito dopo *Verso la foce*, come continuazione dell'esperimento sul vedere-immaginare, fantasticare sui territori e le popolazioni» (Marco Denti, *Marco Denti intervista Gianni Celati, 14 maggio 2005*, contenuta nei materiali extra del numero di «Riga» 28, Gianni Celati, 2008, presenti sul sito dell'editore e consultabili al seguente URL: <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404> [consultato il 13 settembre 2020]).

(12) Sul tema del camminare, e sul suo rilievo a livello biografico, si può leggere il testo di Enrico Palandri, *Camminare con Celati*, reperibile sul sito «Doppiozero» al seguente URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-gianni-celati-camminare-con-celati> [consultato il 13 settembre 2020]. Importante (e pregevole dal punto di vista della scrittura letteraria) è anche la testimonianza di Daniele Benati, *Io avevo la sensazione che avessimo ancora quell'età*, in «Riga» 40, Gianni Celati, cit., pp. 15-18. A queste si aggiunga la testimonianza autoriale contenuta nella bella intervista di Marco Belpoliti, *Camminare, scrivere e Robert Walser*, in «Riga», 40, Gianni Celati, cit., pp. 59-62. Sul versante della critica, d'obbligo la lettura di *Filosofia del camminare*, capitolo del bel libro di Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., pp. 119-136.

(13) «A me interessano le popolazioni, le collettività, la dimensione sociale» (Roberto Carnero, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, cit., p. 46).

(14) Celati scrive, in generale: «Tutto quello che ci rimane in mano d'una narrazione non è altro che il senso cangiante d'una atmosfera, d'una corrente d'aria a cui siamo rimasti esposti. Con ciò voglio dire che una narrazione è tempo nel tempo, perché attiene al momentaneo» (Gianni Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., p. 31). La narrativa di Celati, insomma, va colta in una dimensione di presente assoluto. Va da sé che con il termine *attualità* non si allude affatto al senso deteriore che questo termine ha nella cultura italiana odierna, l'unico peraltro testimoniato all'interno dell'opera di Celati («Viviamo in un mondo in cui dominano il giornalismo e l'attualità»: Roberto Carnero, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, cit., p. 46): si rimanda piuttosto al significato che la parola assume nella tradizione filosofica.

(15) Gianni Celati, *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Con il contributo di Enrico De Vivo, Milano, Feltrinelli, 2010. Il libro è un curiosissimo esperimento di prosimetro costituito da una corona di sonetti e accompagnato da prose liminari che tratteggiano la biografia di un personaggio apocrifo, Attilio Vecchiato; la struttura così complessa passa attraverso il recupero antichistico del sonetto per fornire un interessantissimo esperimento di «poesia civile» (Emanuele Trevi, Gianni Celati, le opere e i giorni di un ultimo sapiente, in «Riga», 40, *Gianni Celati*, cit., p. 54), trasfigurando nel Badalucco il personaggio di un Berlusconi all'epoca ancora all'apice della sua carriera politica.

(16) Scrive Elisabetta Menetti: «I modelli antichi affiorano nella sua [*scil.*: di Celati] prosa come la più valida alternativa postmoderna al romanzo contemporaneo, certamente non più inteso come unità funzionale e conclusa» (Elisabetta Menetti, Gianni Celati, in *Il romanzo in Italia. IV: Il secondo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2020, p. 403). Sull'uso del termine *postmoderno* in riferimento a Celati si veda almeno quanto asserisce Rebecca West: «It is in this sense that Celati might be called a 'postmodern' writer, although his preferred literary and critical models derive as much from the modernist as the postmodernist tradition, and his devotion to writing as an artisanal activity finds its roots in ancient, premodern models» (Rebecca West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit., p. 41). Sulla questione del postmoderno in Celati, si può altresì vedere Alessandro Viti, *Celati postmodernista problematico: lettura di* *Notizie ai naviganti*, in «Italianistica» 41, 2 maggio-agosto 2012, pp. 113-124.

(17) «L'esperienza narrativa [è] quella in cui tutto cambia attorno a me, davanti a me, dentro di me, momento per momento, sia che legga o che scriva» (Gianni Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., p. 33)

(18) Celati contesta recisamente l'idea che l'eccentricità dei Gamuna possa costituire una semplice provocazione: «MD - I Gamuna sono un popolo bizzarro e curioso. Le loro abitudini a volte sembrano un riflesso distorto e contrario delle usanze della cosiddetta civiltà occidentale. Voleva essere una provocazione? / GC - Spero proprio che non sia così, cioè una provocazione. Vorrebbe dire che è tutto intenzionale e pianificato. Non mi sembra. I Gamuna sono un modo di immaginare una fuga delle idee, fino a punto di restare senza, di non aver più niente da dire, di ridiventare ignoranti sul mondo». (Marco Denti, *Marco Denti intervista Gianni Celati*, cit.).

(19) Gianni Celati, *Presentazione di Michaux (in collaborazione con Jean Talon)*, cit., p. 216. Il rapporto di Celati con Michaux è indagato in Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 115-117.

(20) Gianni Celati, *I lettori di libri sono sempre più falsi*, (RCR, 921-956). La polemica contro il mondo odierno è presente in numerose interviste di Celati. Proprio in rapporto al racconto menzionato, l'autore ne parla in *Lector in fabula. Conversazione alla Radio Svizzera*, in «Riga», 40, *Gianni Celati*, cit., pp. 30-32. In *Traversate del deserto*, Celati si spinge addirittura a parlare della «nostra miseria epocale», in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 14.

(21) «C'è un senso nel tornare così da lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca di una piccola patria» (Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994, p. X).

(22) Belpoliti scrive: «i Gamuna siamo noi stessi, visti dal punto di vista dell'Altro» (Marco Belpoliti, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, RCR, LXV). Anche Rebecca West sembra interpretare i Gamuna come un noi mascherato piuttosto che come una forma di radicale alterità: «Is Gamuna Valley really a far-off 'There'?» (Rebecca West, *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, cit., p. 237).

(23) Nel suo testo dal titolo *Il bazar archeologico*, Celati fornisce una citazione da Deleuze-Guattari che ha il sapore di un programma di lavoro: «Come campione di discorso, o testimonianza, una dichiarazione come quella che si legge nel primo capitolo di *L'Anti-Œdipe* di Deleuze e Guattari, serve a definire la Situazione in cui ci troviamo a parlare: "Siamo nell'età degli oggetti parziali, degli avanzi e dei residui. Non crediamo più a quei falsi frammenti che, come i pezzi d'una statua antica, aspettano d'essere completati e incollati per comporre una unità che è poi anche l'unità d'origine. Non crediamo più ad una totalità originale né ad una totalità di destinazione. Non crediamo più al grigiore d'una insulsa dialettica evolutiva che pretende di pacificare i frammenti perché ne arrotonda i bordi"» (Gianni Celati, *Il bazar archeologico*, in «Riga» 14, cit., p. 204). *Il bazar archeologico*, uno dei saggi più importanti di Gianni Celati, risalente agli anni 1970-1972 e scritto per la rivista «Ali Babà», si legge ovviamente anche in Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Terza edizione riveduta, Torino, Einaudi, 2001, pp. 199-227.

(24) Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo*, cit., p. 114.

(25) Sul tema fondamentale dell'archeologia in Celati, e sulla relazione con Enzo Melandri, si veda il fondamentale, di Andrea Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-1978*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 543-574. Imprescindibile è poi la lettura del già citato

saggio di Celati *Il bazar archeologico*, dove si leggono asserti come il seguente, secondo cui l'archeologia sarebbe una: «conferma o una scoperta che nessuna identità va bene, nessuna interiorità o origine ci appartiene (semmai: noi apparteniamo all'indifferenziato terreno d'ogni origine, come le cose e le piante)» (pp. 215-216).

(26) Si veda in merito, di Celati, *Il racconto di superficie* [1973], in «Riga» 14, cit., pp. 176-193: «Le cartoline con la loro arbitrarietà vengono ad indicare che il passato non è che la Spaziatura di due serie in un certo ritaglio di superficie».

(27) Gianni Celati, *Narrare come attività pratica*, cit., p. 32.

(28) Gianni Celati, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, Fandango 2011, p. 30.

(29) L'espressione «l'essere in sé del passato» ricorre più volte in Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967, p. 57 e *passim*.

(30) Gianni Celati, *Quando ho visto Nel corso del tempo*, in *Documentari imprevedibili come sogni*, cit., p. 38.

(31) «Lo stile è panoramico e descrittivo, non scenico e dinamico. I racconti di Celati seguono un ritmo lento in cui il singolo momento viene dilatato e diventa duraturo, tra l'altro grazie ad un uso particolare dei tempi verbali: Celati usa il passato prossimo e l'imperfetto, mai il passato remoto. Ma l'imperfetto viene usato in un modo inusuale, non solo nelle descrizioni, ma anche per indicare delle azioni puntuali» (Pia Schwarz Lausten, *L'abbandono del soggetto. Analisi del soggetto narrato e quello narrante nell'opera di Gianni Celati*, in «Revue Romaine», 37, 1, 2002, p. 121-122).

(32) Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, cit., p. 24.

(33) «I racconti si propongono come una sospensione dell'incombente del tempo che ci porta verso la morte o le disgrazie della vita» (*Ibidem*).

(34) Tra gli altri, oltre alla già menzionata Pia Schwarz Lausten, vale la pena di menzionare Anna Langhorn, *Il tempo sospeso. L'esperienza del tempo nella trilogia padana di Gianni Celati*, in «Riga» 40, Gianni Celati, cit., pp. 437-442. Sulla questione della sospensione in Celati si veda anche il bellissimo studio di Francesca Gatta, *Tempi e stile. Sfuocare il tempo: note sull'uso dei tempi verbali nella narrativa italiana contemporanea*, in *Núcleos*, a cura di Hugo Egardo Lombardini e María Enriqueta Pérez Vázquez Bern, Peter Lang, 2012, pp. 268-269.

(35) «Non c'è dubbio che uno dei cardini su cui si costruisce questa narrazione sia un uso attento e consapevole dei tempi verbali: nel corso della narrazione, infatti, i tempi verbali cambiano continuamente, quasi cambiasse sempre il momento dell'enunciazione; si tratta di scelte anomale, non riconducibili a nessuno di quei due sistemi-base che si alternano nella narrativa contemporanea. La mutevolezza dei tempi utilizzati non consente di avere una cornice di riferimento nella quale iscrivere la narrazione, che rimane così sospesa e incerta anche nei rapporti temporali» (Ivi, p. 269).

(36) Gianni Celati, *Quando ho visto Nel corso del tempo*, cit., p. 39.

(37) Celati stesso parla dell'arte del narrare come di un «flusso di un'infinita ripetizione di cose già dette, di fabulazioni del sentito dire» (Gianni Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 108).

(38) Secondo Francesca Gatta, «Tratti ricorrenti [nei *Narratori delle pianure*] rimangono le indicazioni temporali e spaziali generiche, l'uso di tempi verbali non puntuali (e questo giustifica la presenza di indicatori temporali – e poi, dopo, allora, – che aiutano la scansione degli avvenimenti), gli improvvisi passaggi da un tempo all'altro, tratti che impediscono di costituire uno sfondo narrativo e dunque di innescare aspettative» (Francesca Gatta, *Gianni Celati*, in «Riga» 40, *Gianni Celati*, cit., p. 384). L'impossibilità di innescare aspettative va nella direzione di una temporalità che attutisce la possibilità di prospezione verso il futuro oltre che verso il passato: un eterno presente. Va ricordato, ovviamente, che l'uso onnicomprensivo del passato prossimo è tipico delle parlate del Nord Italia.

(39) Si veda in proposito Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 89-151: «il *praeteritum* perde la sua funzione di enunciare il passato, il che è causato dal fatto che il tempo dell'azione epica, cioè l'azione epica stessa, non è in rapporto con una *origo*-io reale, un soggetto nell'atto di parlare o soggetto di enunciato, bensì con le *origines*-io dei personaggi del romanzo» (105).

(40) Il testo che più sfrutta il passato remoto è Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, cit.: lì, come è ovvio, il passato remoto risente delle *origines*-io (per riprendere la formulazione di Hamburger) dei personaggi di Bioardo.

- (41) Sul tema dei relitti si può consultare il bello studio di Silvia Fantini, “*Relitti di vecchie tristezze*”: *i rottami nei viaggi lungo il Po*, in «Rivista di studi italiani», XXXVI, 3, Dicembre 2018, pp. 247-263. Cruciale questa riflessione: «Il linguaggio stesso non riesce ad essere più di un residuo, rimasto come significante ma non come significato, siccome quest’ultimo risiede, ormai, solo nella memoria» (p. 254).
- (42) Gianni Celati, *Frontiere erranti della letteratura. Appendice da una rivista parigina*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 157.
- (43) Gilles Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2. Nuova edizione italiana*, Torino, Einaudi, 2017, p. 93. Questo libro risulta menzionato nello scritto già citato su *Nel corso del tempo* di Wim Wenders.
- (44) Ivi, p. 97.
- (45) Gianni Celati, *Sul cinema italiano del dopoguerra mezzo secolo dopo*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 134.
- (46) Ivi, p. 135.
- (47) Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 108. Questo libro di Deleuze figura citato nella *Nota a Il bazar archeologico*, cit., p. 221.
- (48) Secondo Celati, l’archeologia «mima o compie una regressione, e perciò le manca una veduta d’insieme» (Gianni Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 209).
- (49) Gianni Celati, *La piazza universale di tutti i mestieri*, in Id., *Studi d’affezione per amici e altri*, cit., p. 121.
- (50) Ernesto de Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Introduzione di C. Cases, Postfazione di G. Satta, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 128.
- (51) Gianni Celati, *Memoria su certe letture*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 101.
- (52) Ivi, pp. 102-103.
- (53) Ivi, p. 104.
- (54) Ernesto de Martino, *Il mondo magico*, cit., p. 53.
- (55) Ivi, p. 208.
- (56) Carlo Ginzburg, *De Martino, Gentile, Croce Su una pagina de Il mondo magico*, in «La Ricerca Folklorica», (numero monografico dal titolo: *Ernesto de Martino: etnografia e storia*), 67/68, aprile-ottobre 2013, p. 14.
- (57) Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Introduzione di C. Gallini, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 55.
- (58) Ivi, p. 57.
- (59) Gianni Celati, *L’Orlando innamorato raccontato in prosa*, cit., p. VII.
- (60) Sul rapporto di Celati con Boiardo, Elisabetta Menetti scrive: «Leggere e riscrivere l’*Orlando innamorato* significa riproporre l’idea di un mondo come pura meraviglia senza inizio e senza fine, incompiuto e meraviglioso. Vedere questo mondo fantastico da dove siamo oggi è il modo migliore per far sopravvivere l’eredità dei classici della nostra letteratura» (Elisabetta Menetti, *Gianni Celati, Boiardo e lo stato di incandescenza*, in *Humana feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di Loredana Chines, Elisabetta Menetti, Andrea Severi, Carlo Varotti, Bologna, Pàtron, 2017, p. 306).
- (61) Secondo Anna Maria Clerici, l’impiego dell’imperfetto in Celati ha la capacità di produrre atmosfere «particolarmente evocative» (Anna Maria Clerici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 78).
- (62) Ivi, p. XI.
- (63) Ivi, p. X.
- (64) Ivi, p. 339.
- (65) Gianni Celati, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 7-8.
- (66) Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia*, a cura di Fabrizio Arcuri, Torino, Einaudi, 2002, p. 103.
- (67) Gianni Celati, *Defurbizzare la letteratura*, cit., p. 146.
- (68) Gianni Celati, *Frontiere erranti della letteratura*, cit., p. 159.
- (69) Gianni Celati, *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 77. Il tema della vita che passa è un ritornello che si ripresenta, con lieve variante e continua ripetizione («Passa il tempo»), nell’*Esercizio autobiografico in duemila battute*, in «Riga» 40, *Gianni Celati*, cit., p. 20.
- (70) Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., pp. 33-34.
- (71) Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004, p. 43.



*EFFETTO ZANZOTTO*

«QUESTO CANTO CHE STONA MA COMMEMORA NORME».  
LE ECLOGHE DI ANDREA ZANZOTTO

Una poesia della seconda sezione di *Vocativo*, intitolata significativamente *Bucolica*, riporta il mondo dell'Arcadia alla superficie della rappresentazione del paesaggio, e nell'atto di rivolgersi a un tu femminile, esplicito e dichiarato, chiama in causa la fiducia nella poesia, una «fede mai stanca», che domina la mente, e transita un'aggettivazione che sembra appartenere di principio, *mai stanca*, nell'idea di una inesaurita forza poetica. Nonostante questo, la contrapposizione con l'aggettivo che apre la strofa insinua uno sgretolamento della fede stessa:

Corrotto è l'orizzonte, né rinfranca  
poco cielo i pendii deboli e foschi,  
ma nella mente sei, fede mai stanca,  
– tu innocente con me nei vuoti boschi? –(1)

L'immagine è appunto quella di una natura inquinata, di un paesaggio che appare deturpato allo sguardo dell'io: la corruzione dell'orizzonte, il cielo che quasi non si mostra danno immediatamente forma a un controcanto che si oppone ma coesiste a questa fede, alla quale la voce lirica si rivolge dialogicamente. Le sei quartine di endecasillabi che compongono la poesia sviluppano il discorso all'interno di una struttura metricamente chiusa, che da un lato continua a far emergere il luogo dell'Arcadia, la palingenesi del mondo bucolico, il tempo della riconciliazione tra il soggetto e la possibilità del carne; dall'altro, prospetta un'ipotesi nefasta, nell'instabilità di un paesaggio travolto da «fragili dubbiose piogge», da «acque tremanti», dalla devastazione che travolge il luogo e lo stesso io. La direzione del discorso sembra volgere inevitabilmente verso una dissoluzione, poiché l'esito della bucolica culmina nell'apparizione di un nimbo che travolge, funesto, non solo l'individuo, ma un soggetto collettivo, declinato nella prima persona plurale delle due strofe finali(2). Il lessico leopardiano, con l'intrusione di un *altro vero*, prospetta il destino della poesia e della lingua, i tempi verbali al futuro anticipano, nei versi di *Bucolica*, il processo di disgregazione che il libro successivo di Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, mette in scena, sperimentando una diversa modalità enunciativa.

D'altra parte ciò che si introduce prepotentemente nel testo, e deflagra nell'immagine di un movimento inconsulto tra «stasi ed urto», è proprio questo rapporto non conciliato tra il soggetto lirico e la natura, di cui il linguaggio non è solo veicolo di rappresentazione, bensì luogo privilegiato di verifica. La tradizione letteraria, in tal senso, è continuamente richiamata, intravista, ma rimane sulla linea dell'orizzonte, perché non è più ripetibile, né riproponibile nella sua forma autentica; la parola poetica sembra solo vagheggiarla, e allo stesso tempo instaurare con essa una inevitabile conflittualità.

Non è certo un caso che le *IX Ecloghe* si aprano con una negazione iterata lungo i primi tre versi, che assume una funzione contrastiva e parodiante, e implica un confronto difficile e ironico con i grandi modelli della tradizione: «Non di dèi non di principi e non di cose somme, / non di te né d'alcuno, ipotesi leggente, / né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo»(3). *Un libro di Ecloghe* è il proemio della raccolta, e nella sua struttura metricamente composta da due strofe di alessandrini, anticipa ed espone l'argomento del libro. Fin dal principio, la condizione comunicativa è evidentemente chiara: «questo canto che stona ma commemora norme» dà avvio al discorso, dichiarando per esclusione il suo campo di indagine, e riflettendo sull'io e sul lettore baudelariano, l'«ipotesi leggente», il medesimo atto di negazione. Anzi, è proprio quel «me stesso» che viene revocato in causa dalla domanda tra parentesi (chi crederebbe?), e che riflette immediatamente un'immagine dimidiata e palesemente ironizzata dalla voce stessa. La rete di citazioni, che lungo tutto il libro sottende i versi di Zanzotto, è un'esplicita allusione al processo di disgregazione(4): il canto, sempre ossequioso delle norme di una imprescindibile tradizione poetica, non può ora che dirigersi verso la pratica dell'informale, e alterare le regole. Abbandonato il pathos nostalgico di

*Vocativo* che sembrava ancora sorreggere l'invocazione lirica, la poesia dà luogo a una rappresentazione autoderisoria, che accumula quattro interrogativi in sequenza, ponendo in gioco, ancora una volta, i due poli della sua tensione argomentativa e poetica, l'io e il mondo:

Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre  
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?  
 Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,  
 a liberar farfalle tra le rote superne?  
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,  
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?(5)

Il dubbio investe non tanto la somma delle contraddizioni che dominano l'esistenza, quanto la possibilità stessa di rappresentare l'esistenza, poiché lo sguardo indagante del poeta è il primo gesto che i versi pongono sotto il segno della crisi: il «diagramma dell'anima» è precluso alla scrittura poetica, quanto vacuo e menzognero si rivela il tentativo di intesa tra l'individuo e una realtà estranea e non vivibile(6). Certo, una simile visione si riverbera anche nella reciprocità di questo rapporto, nella frammentazione patologica dell'uomo. Il punto di maggiore problematicità è infatti «l'acre tricola macchina», in funzione appositiva rispetto al verso precedente, che investe la dimensione temporale e avanza un'ipotesi nefasta sul futuro di un io che, nella seconda strofa, parla di sé, ma a fatica riconduce a unità il suo essere, la sua dimensione verbalizzante. Un io che si riduce a una forma grammaticale e non riesce a trovare un'identità nel nome; infine si autoafferma, richiamando le condizioni programmatiche dell'incipit della poesia («e dunque dèi e principi e cose somme in te, / in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi»), ma al tempo stesso limita il potere e la facoltà del canto, della scrittura, della propria individualità.

Da questo processo, non solo si dischiude una nuova fase nell'esperienza poetica di Andrea Zanzotto; parallelamente si modifica l'immagine della classicità, poiché la rappresentazione lirica del mondo antico è ormai consegnata a una fase irrevocabilmente conclusa. Il lungo e tormentato processo di riforma, che trova con questo libro una tappa assolutamente peculiare di sviluppo, si muove verso la ricerca di una moderna enunciazione, dialogica e polivocale. Il genere bucolico virgiliano è naturalmente assunto a modello, ma lungi dall'essere riadattato a una modernità contraddittoria, attraversata da eventi drammatici, singoli e collettivi, storici e sociali, è semmai invocato per portare alla superficie della rappresentazione poetica la disgregazione e l'alterazione dell'armonia arcadica. Le *IX Ecloghe* segnano infatti il tempo di un profondo mutamento nel paesaggio, che non è più separato e tutelato nella sua integrità salvifica, bensì è invaso dai ribaltamenti della storia, inevitabilmente minato negli armonici rapporti che lo sostenevano. Un processo che, nella *Beltà*, avrà un esito ancora diverso, poiché culminerà in un totale scardinamento dell'ordine della natura, e nella rappresentazione di un mondo invaso dall'azione oltraggiante dell'uomo.

Così, se da un lato il riferimento al genere classico fonda la struttura e la forma stessa del libro, esso assume anche, e con ancora più forza, una funzione contrastiva, poiché è proprio la forma dell'ecloga, riproposta e profondamente sovvertita, a mostrare la discontinuità radicale che separa la poesia, ora, dall'epoca classica. E non si tratta solo di una distanza temporale. Le *IX Ecloghe*, che escono nel 1962 ma sono scritte tra il 1957 e il 1960, presentano infatti una struttura rigorosa e perfino dotata di un preciso disegno architettonico, come avviene frequentemente nei macrotesti di Zanzotto. Dopo il primo componimento che costituisce il proemio, si sviluppano le nove ecloghe numerate, e non dieci, per un atteggiamento reverenziale rispetto al modello virgiliano; ogni ecloga è seguita da un componimento che ne specifica l'argomento, o che prende avvio da un motivo dell'ecloga per assumere una direzione diversa. Un *Intermezzo* di sette liriche separa la prima dalla seconda parte del libro, chiuso invece da un epilogo, che rinvia circolarmente all'inizio. Una struttura composita ma equilibratissima, all'interno della quale l'io lirico impegna sé stesso e la lingua in un'azione eticamente rilevante: parlare della poesia, aprire lo spazio della scrittura alle voci talora dialogiche, talora conflittuali, talora parodianti, che compongono il libro di ecloghe.

Due persone, *a* e *b*, gestiscono il discorso dell'*Ecloga I*. L'invocazione del poeta si rivolge innanzitutto agli elementi naturali, «Alberi, cespi, erbe», quegli stessi che formano la «mite selva», assunta quale immagine dominante del mondo bucolico, ma prospetticamente riflessa in un simbolismo capovolto: «(morì quel simbolo, morì)». E proprio dalla selva, il lamento del poeta tenta faticosamente di pronunciare la sua parola, ma bisbiglia, o accenna, e ne emerge solo «un accorato / ostinato non utile dire». Una distanza profonda separa già in questa prima ecloga il soggetto dall'esperienza rappresentata(7): la terza persona («Chiedono, implorano i poeti»), i mascheramenti dell'io («Ma pure, ecco, "le mie labbra non freno"»), l'introduzione aspramente derisoria degli elementi tecnologici e scientifici («rugge, accelera il razzo a dipanare / il metallo totale dei cieli») culminano in un verso iterato («Perfettissimo pianto, perfettissimo») che conduce la voce del poeta, e il tema del componimento, alla formulazione finale. La richiesta dell'io è, infatti, di essere incluso nell'eletta schiera dei poeti; l'interlocutrice è la poesia, a cui talvolta si sovrappone l'immagine della donna amata, con la quale si identifica, si disidentifica, fino a rendere programmaticamente ambigua la distinzione di tale identità femminile. Non è ancora il caos o la dispersione semantica che dominano queste scene, e che verranno a rappresentare il mondo della *Beltà*, ma l'universo di questo libro è attraversato da contrasti irriducibili, che coesistono senza escludersi reciprocamente. Ed è appunto questa trama di contraddizioni che rende sempre più manifeste le implicazioni polemiche dei versi, la dimensione più negativamente tragica di un io lirico che pone in dubbio la propria identità, e che proietta la propria esperienza esistenziale entro uno spazio e un tempo vagheggiati e non più proponibili, cristallizzati in una condizione di ormai irrevocabile simulazione: «quasi veri, quasi all'orlo del vero».

D'altra parte, il valore metapoetico di tale istanza enunciatrice che cerca il suo oggetto, insistentemente, rende palese un'altra aporia ideologica zanzottiana: alla richiesta implorante del soggetto lirico di essere incluso tra i poeti, modulata sui toni e sui modi dell'amor cortese, segue infatti la risposta della persona *b*, la donna-poesia, la quale vincola il suo assenso a una precisa condizione:

I poeti tra cui  
se tu volessi pormi  
«cortese donna mia»  
sidera feriam vertice.

*b* – Come per essi, basterà la tua  
confessione, immodesta, amorosa,  
e quasi vera e più che vera  
come il canone detta:(8)

Il riferimento oraziano, «sidera feriam vertice», rinvia a un verso delle *Odi*(9). Ma il paradosso riguarda l'imperativo etico e poetico che la Musa-poesia impone all'io: la sua attitudine lirica deve rispettare fedelmente il canone, facendosi al contempo portavoce di una parola autentica, di una «confessione, immodesta, amorosa». Scrive Stefano Dal Bianco: «La benedizione che *b* non esiterà a concedere è condizionata proprio dal rispetto della norma canonica da parte di *a*, una norma che è tutt'uno con la fedeltà e la sincerità del proprio rapporto con la natura»(10). E su questo punto si iscrive l'antinomia logica che pervade la prima ecloga e il libro di ecloghe: la condizione per l'attuarsi della poesia è il rispetto della norma, il rapporto di empatia dell'individuo con la natura, ma al tempo stesso la confessione del poeta assume i medesimi caratteri della selva, «quasi vera e più che vera», disvelando nell'ossimoro dell'aggettivazione solo i simulacri che l'atto poetico può restituire all'ossequio della tradizione.

Una determinazione spazio-temporale dà avvio anche all'*Ecloga III*, e immette l'io nella circostanza stagionale della vendemmia: «Autunno, presto». A una situazione di ordine antico, che sembra rappresentare iconicamente lo sguardo pacificato del poeta, sopravviene inevitabilmente una

forma avversativa, o una ipotesi interrogativa, che interrompono immediatamente il fluire degli elementi naturali nei versi, e funzionano da controcanto polemico:

Autunno, presto. E il colchico  
sui prati e la luna che si fa avanti regina  
e il molto frutto nei notturni adyti  
e i ruscelli lucenti millepiedi.  
Cose vive, ahi, vite che ora  
mi pare di avere perdute. Chi, tardo,  
si tratterrà a cantarvi?(11)

Due termini in contrasto, *presto* e *tardo*, posti in posizione di particolare rilievo, uno ad apertura del componimento e l'altro in clausola del sesto verso, costituiscono i poli di una dinamica temporale che rende esplicita la transizione, dal passato a un indeterminato presente che si riflette sul tempo futuro dell'interrogativa diretta. Inafferrabili ormai per il soggetto che parla, le «cose vive» sembrano perdute nella medesima selva evocata frequentemente nei versi; il dubbio investe la possibilità stessa del canto, e soprattutto è minata alle radici la fiducia nell'idea che ancora possa esistere colui che tali cose può cantare, in maniera autentica(12).

In autunno era il tempo  
del grande guadagno,  
molto anelata vendemmia, quando  
esistevi, poesia: pura.(13)

L'interlocutrice diretta è ora la poesia, nella sua manifestazione più evidente, nel suo rapporto ingenuo con il poeta. Perfino la memoria va incontro a un processo di profonda disillusione; vero è che l'io ricerca nell'azzurro del cielo la propria «ierofania», ma la dimensione cronotopica della vendemmia ancora l'esistenza della poesia pura a un tempo e a un luogo ormai solo anelati, sempre più lontani dal presente, vissuti semmai come una malinconica perdita. La parola poetica nasce da un vuoto che la circonda, nella condizione necessaria del silenzio, elemento lessicale e semantico frequentemente tematizzato lungo i versi delle *IX Ecloghe*(14). La disillusione si origina precisamente nella condizione moderna, perché Zanzotto, a quest'altezza cronologica, non può certo recuperare l'antica fiducia negli strumenti tradizionali dell'espressione poetica; «la trasmissibilità di questo universo o *labirinto* cognitivo è affidata alla percezione visiva, e dunque alla poesia»(15).

Il punto è che proprio operando nella direzione di una metamorfosi profonda della struttura lirica classica, Zanzotto segna una svolta nella sua produzione poetica. In questa raccolta, infatti, la sperimentazione sulla lingua giunge a un discrimine significativo: ancora al di qua del processo di disgregazione a cui va incontro nella *Beltà*, e dunque ancora disponibile ad aprire il varco alla dinamica comunicativa, ma ormai immersa in un programmatico disordine che coinvolge l'escursione lessicale, le iterazioni a contatto e a distanza, le forme sintattiche che seguono già vie centrifughe, verso la dispersione o la moltiplicazione del senso. La modernità entra così nella rappresentazione dei luoghi delle *IX Ecloghe*, perché è la lingua, innanzitutto, che ne subisce la più profonda trasformazione, e l'io lirico, nell'incertezza costante della sua definizione, nella ricerca continua di una identità, esce dai confini della Heimat(16). E se la disgregazione della lingua trova un limite nel riferimento alle forme della tradizione classica, essa trasferisce e riflette la fragilità su queste stesse forme che, nella struttura retorica della silloge, assumono una valenza ironica, sarcastica, parodica.

Questa è la condizione conoscitiva della poesia di Andrea Zanzotto agli inizi degli anni sessanta: il paesaggio ha subito tutti i danni della contemporaneità, ma l'operazione poetica non è riprodurre il caos, quanto invece poter *dire* l'oltraggio, e nominare i luoghi che il poeta ricorda: «Lorna, gemma delle colline». Una geografia che riemerge dalla memoria del soggetto, e proietta il suo sguardo sul

mondo: non quello bucolico pastorale, bensì l'universo violento e rapsodico del tempo che egli vive:

«Gemma delle colline»:  
 cui con furia e terrore  
 con indugio ed inerzia  
 conducevo i miei anni:  
 cui chiedevo.  
 Chiedevo: dispersione,  
 cura ed incuria,  
 riottosa pienezza, avarizia, io:  
 e tu, gemma, l'arida e pura morte  
 – la favolosa vita –  
 a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,  
 così che non la miseria non l'odio  
 mi distraeva, né i maligni messeri  
 i siri i golem i tarocchi,  
 non il Baffetto non il Baffone non il Crapone  
 non il Re dei Petroli o dei Rosoli  
 non il Re dei Turiboli,  
 «non avea catenella, non corona»:  
 minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime  
 erano le loro frasi, le loro stragi,  
 minima la strage di me ch'essi facevano. (17)

La guida è l'occhio, attento, vibrante, del poeta, che dichiara fin dall'inizio quale sia il filtro e il veicolo del suo guardare: «la mia memoria rizzata divinante». E se è vero che la memoria è un'azione complessa, dinamica, attiva contemporaneamente lungo diverse direzioni, egli non affida al passato solo l'immagine del paesaggio incontaminato, ma anche il ricordo di un io che viveva quel paesaggio(18). Ora la poesia non può che subire le contaminazioni del mondo; dunque il suo sguardo percipiente riflette, nei versi, le immagini di un presente devastato, le lacerazioni della storia. Il ritmo elencativo, le serie di negazioni in sequenza accumulano i simboli della modernità, i sarcastici appellativi di persone e cose, gli elementi di una realtà dalla quale l'io lirico vorrebbe prendere le distanze, ma al contempo ne è necessariamente compromesso. La voce che parla, e ricorda con nostalgia ciò che un tempo non era, si rivolge direttamente alla natura, a Lorna, alla forma sublimata di un luogo fisico e geografico, la «Gemma delle colline», per rappresentare, ancora una volta, lo spazio della memoria poetica, e su quel fondo, la memoria dell'esperienza personale. Non è un caso, d'altra parte, che l'esergo di questo componimento corrisponda al quinto verso della prima ecloga delle *Bucoliche* virgiliane: «*Formosam resonare doces Amaryllida silvas*»(19). Di contro, le stragi, e con esse Hitler, Stalin, Mussolini, i potenti degli anni del dopoguerra, dai dominatori del petrolio ai democristiani della meschina società borghese, sono coinvolti e messi in gioco dalla poesia, oggetti di una percezione soggettiva veicolata da una lingua straniata, talora balbettata, che sperimenta i registri del tragico e del quotidiano, del farsesco e del drammatico, dell'iperletterario e dell'informale, ma che appare all'autore l'unica ancora praticabile. E se l'attenzione metapoetica di questa istanza enunciatrice si rivolge nuovamente alla lingua, è perché è lì che continua a ricercare un germe di fiducia, nel potere visivo e conoscitivo della poesia. La persona che parla nell'*Ecloga VII*, il cui titolo, *Sul primato della poesia*, evoca contrappuntisticamente i fasti di un'arte antica, richiama in causa il valore dell'esercizio poetico, nella sua modalità eletta, nella sua principale funzione, cioè la predicabilità della parola: «non sognerò l'informe; / stagione aperta, programma, / elemento che oscilla / e si modula, “lingua” / chiedo di poter dire ...»(20). La replica, scrive Stefano Dal Bianco, «è una sublime poesia d'amore per la poesia stessa»(21), poiché l'io interagisce con la sua interlocutrice, sostiene se stesso e il canto, il suo fare poetico, il senso più profondo della scrittura in versi: «ma io ti sorreggo io ti colgo

con questo / mormorio più depresso del nulla»(22). E secondo un procedimento consueto per le *IX Ecloghe*, il tu femminile si identifica con la donna alla quale il poeta si rivolge; non più l'io canonico della tradizione lirica guida il discorso, bensì un soggetto che parla, che testimonia la forza del suo dire, nell'atto di chiedere, sperare, convincere, perché anche il rapporto di coppia è rappresentato nei termini di una continua ricerca, di un inesausto, per quanto faticoso, desiderio di unione.

In questi stessi anni, Andrea Zanzotto interviene sui medesimi temi con un saggio in prosa: sono pagine datate 1959, in cui l'autore conduce narrativamente un discorso sulla propria esperienza di lettore. Il titolo, *Una poesia ostinata a sperare*, rende esplicito l'obiettivo della sua operazione di scrittura, e il presupposto da cui muove riguarda un determinato momento storico e culturale:

Mi formai, probabilmente con disordine ed affanno, negli anni in cui la poesia, necessità e gioia invincibile di sempre, appariva come "ultima" e "unica", solo rifugio consentito all'uomo e insieme suprema delle sue ambizioni. Le parole di Sergio Solmi, che la definivano come *novissima dea* (riverbero, questo, di un foscolismo ridotto alle sue ragioni essenziali), indicavano il poetare come atto massimo, ancora "emergente", nello sprofondamento della vita, nella riconosciuta disintegrazione dei valori.(23)

Considerata allora «rifugio» dell'uomo, la poesia assolveva una funzione salvifica, e manteneva il suo ruolo privilegiato, separato rispetto alla «disintegrazione dei valori». La complessità della storia non era affatto ignorata, secondo l'autore, ma la poesia si rifletteva in una concretezza di stile che egli definisce «la sempre rinnovata verità sulla pagina». Poi seguirono gli anni delle grandi crisi, gli anni in cui il rinnovamento fu sentito come legittimo e necessario, ma deludente nei suoi esiti. Il dovere della nuova arte era quello di recuperare, o almeno non perdere, la poesia precedente, per non eluderla, per non prescindere da essa, con i rischi che questa commistione poteva comportare:

Parve anche a me che si dovesse puntare su di essa, pur nella scarsezza delle forze e delle ragioni, anzi mi trovai a riconoscermi in essa, a credere in una poesia ostinata a mediare l'immediabile, e che sperasse (se è lecita la reminiscenza) come non sperando, vivesse come non vivendo, si movesse in un suo rimanere immobile, fosse autentica nel suo non escludersi come convenzionale, si offrisse anche come ipotesi di mero accadimento grammaticale pur non rassegnandosi a non sentirsi "parola", rivelasse l'eterno di questo oggi nel suo riconoscersi fragilissima provvisorietà; e che si aggrappasse all'"al di là" di una possibile assolutezza anche a costo di apparire astratta.(24)

Le *IX Ecloghe* occupano proprio lo spazio complesso, e qualche volta ambiguo, di una poesia che non vuole ridursi a «mero accadimento grammaticale», ma che, nel suo conflittuale e imprescindibile rapporto con la tradizione, assume ancora una funzione gnoseologica, che rappresenti l'esercizio di una razionalità critica. Il passaggio per l'informale, declinato nei modi diversi dalla lingua e dalle voci della scrittura poetica zanzottiana, diventa oggetto del discorso; pratica e resistenza, sovvertimento e rispetto di una norma: questi i poli, paradossalmente antitetici, entro i quali il concetto di informe è ripreso, ribadito, rifiutato, fino a essere sovrapposto e identificato non solo con la lingua, con la possibilità della parola, bensì con il mondo nella sua universalità esistenziale, come nei dettagli dei suoi elementi:

L'informe mondo, l'informale sete  
d'essere, ombra, monti, fiumi, verde,  
sensi e occhi mai nati, orme inconcrete  
d'una forza che in sé chiusa si perde,

forse un paese diviene, una pausa(25)

Il ritmo disteso degli endecasillabi, in questo breve testo composto da una quartina e da un verso irrelato, rinvia ancora alla ricerca di un rapporto non pacificato tra la percezione soggettiva e la

rappresentazione dell'oggetto: l'allusione a una forma strofica, *Prova per un sonetto*, rende peraltro esplicito il carattere di provvisorietà di cui il titolo vuole farsi veicolo(26). E proprio il sonetto costituirà una scelta privilegiata da Zanzotto, quando, nel 1978, *Il galateo in bosco* presenterà una sezione, l'*Ipersonetto*, composta da quattordici sonetti più una *Premessa* e una *Postilla*, sonetti a loro volta. La struttura architettonica chiusa e rigorosamente simmetrica, posta al centro del libro, anticipata e seguita rispettivamente da diciotto componimenti, è testimone di una forma metrica che rende ragione della fedeltà e della distanza rispetto a un'illustre tradizione lirica(27). Ma l'evoluzione della poesia zanzottiana sarà un percorso che segnerà progressivamente una divaricazione sempre più netta tra il modello, riproposto e capovolto, e il suo discorso poetico; un'antitesi profonda sorregge d'altra parte una lingua che, dalla *Beltà* in poi, diventa luogo aperto di lotta. Il referente, la realtà sopravanzano nei versi, e la dialettica tra tradizione e innovazione, tra soggetto poetico e paesaggio, tra mondo e possibilità di rappresentazione si trasforma in una assoluta opposizione.

Da questo punto di vista, le *IX Ecloghe* rappresentano una posizione di compromesso: non un momento di passaggio o di transizione, bensì un libro complesso che, come l'autore scrive nel saggio in prosa sopra citato, cerca di mediare tra i due poli di un'antitesi non mediabile, e testimonia una parola autentica, quando la scrittura non esclude la convenzione. Esempio di questa reciprocità di rapporto, di questa permanenza poetica, è l'immagine della quercia sradicata, e di un soggetto che, di fronte a lei, si inchina, nel primo componimento dell'*Intermezzo*. Un incipit narrativamente inconsueto colloca l'io in una situazione rievocativa; la memoria è qui veicolata dai tempi verbali dell'imperfetto, che si riferiscono a un evento preciso, raccontato dal soggetto enunciativo e indicato esplicitamente dalla data che accompagna il titolo, «nella notte del 15 ottobre MCMLVIII»:

Nel campo d'una non placabile  
idea,  
d'una sera che il vento era tutto,  
sì, tutto, e mi premeva  
col suo gelo verso il più profondo  
di quell'idea di quel sogno,  
tricoso Gordio  
da atterrire il filo della spada.(28)

Proviene dal ricordo «non placabile» di un accadimento, che domina con insistenza la mente del poeta, l'impulso a rinnovare simbolicamente l'immagine del dramma. La scoperta della quercia abbattuta improvvisamente riporta la scena sul primo piano del passato remoto; a questo punto l'io singolo e determinato che conduce il discorso si declina nella prima persona plurale, poiché il noi implica il senso di compartecipazione commossa che coinvolge una comunità: «Ti rinvenimmo / attraverso la squallida bocca del giorno, / rovesciata». E se questa stessa comunità non può che guardare impotente il tragico evento, il «paese svuotato» e violentemente privato della provvidenziale tutela della quercia di fronte alle «aride ali del sole», è l'io che ritorna nel campo di una implacabile idea, e si inginocchia davanti a lei, umiliato a sua volta, come davanti al padre colpito, come davanti alla poesia più nobile.

Sarà questa medesima attitudine reverenziale verso una tradizione letteraria irrevocabile che porterà Zanzotto, quasi vent'anni dopo, a scrivere alcune pagine in prosa dedicate a Virgilio. Ma lungi dal proiettare nella grande opera virgiliana l'immagine cristallizzata di un modello assoluto, egli nega perfino all'*Eneide* l'identità con un'ipotesi idealizzata di poesia: non è il «poema-libro fondamento di una civiltà, libro scritto da dèi che lo dettavano personalmente a profeti»(29). Al contrario, la dimensione creativa e poetica dell'autorialità virgiliana deriva da un percorso conflittuale e non pacifico, tortuoso e avvolto dagli «scompensi dell'io lirico», all'interno di una realtà che è disordine, e non ricomposizione universale. Il modello della classicità è dunque, nelle parole di Zanzotto, una interrogazione rivolta alla complessità di un reale, affinché quella stessa realtà



acquisti un senso, non un pacato *labor limae*, ma una vera lotta nella quale la poesia, ovviamente, è in grado in primo luogo di conquistare la propria autonomia. Ma certo è un «accidentatissimo cammino». Lungo tale percorso, le *Bucoliche* rappresentano il punto di partenza:

Dal minacciato sito, quasi una pelle di zigrino, dell'ecloga virgiliana, si è potuto sviluppare nel tempo lo spazio quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo più alto senso, quale comunità utopica. In essa ognuno che tenti poesia si sente invitato ad entrare (magari per distruggere), con la coscienza di tutti i ben noti rischi di degenerazione che comporta quella modalità di ricerca, ma con la certezza che vale la pena di capirne le ragioni, grazie a quell'onore e lume che Virgilio ha attribuito anche ad esse: ragioni che semplicemente si rifanno a quelle perenni della poesia. (30)

La condizione d'esistenza delle *IX Ecloghe* muove da un analogo presupposto, se pure Zanzotto continuamente ribadisce che nessuna verità, nessun risarcimento possibile pertiene alla scrittura in versi. Ma la ricerca di quelle ragioni, a cui Virgilio ha dato «onore e lume», deve appartenere anche a un possibile rinnovamento dell'impresa poetica. Il «vero» che Zanzotto rappresenta, incombente e drammatico, è veicolo e causa di una crisi profonda, e se egli entra nello spazio di quell'Arcadia, è certo per «distruggere» presupposti e rapporti: la nevrosi che vive patologicamente l'io lirico, «l'anancasma che si chiama vita» testimoniano innanzitutto il processo di degenerazione a cui conduce la ricerca ostinata di un luogo poetico, entro il quale la soggettività umana modifica la sua lingua, le sue notificazioni di presenza. Solo così la poesia può tornare ad assumersi le proprie responsabilità, entro lo spazio di un esercizio che nasce da un rapporto comunicativo nuovo, rischiando i vuoti e i silenzi delle parole, affidando ancora una volta alla negazione, al «mio non-poema», la possibilità del canto.

Laura Neri

#### Note.

(1) Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, I Meridiani 1999, p. 185.

(2) In un lungo *Intervento* del 1981, che raccoglie i dialoghi di Andrea Zanzotto nelle scuole, l'autore spiega il percorso di poetica che lo conduce dalla quasi totale cancellazione della presenza umana nei primi libri, in cui l'indagine era volta assolutamente al ritrovamento di una natura incontaminata, a un cambiamento nelle scelte di rappresentazione: «Poi ho mutato il mio atteggiamento, nella ricerca di una ricomposizione del lato umano, anche attraverso la psicanalisi di cui si trovano tracce in tutto il mio discorso. L'uomo resta sempre scisso, incerto, mal definito, con grosse nubi di pericolo che incombono all'orizzonte, ma pure in questo quadro così difficile io ho tentato di darmi forza e di affrontare certi problemi che, inizialmente, avevo scartato del tutto», *Prospezioni e consuntivi*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1277. L'immagine delle grosse nubi che incombono all'orizzonte è certamente uno dei simboli di questa transizione poetica, che in *Bucolica* compare con particolare evidenza.

(3) Andrea Zanzotto, *Un libro di Ecloghe*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

(4) Scrive Alessandro Baldacci: «Il componimento si sviluppa intorno, e all'interno, di una sequenza impressionante di echi, rimandi e citazioni che la critica zanzottiana ha accuratamente posto in risalto: dalla ripresa del poema didascalico, composto in alessandrini, a una fitta trama iperletteraria, a partire dall'incipit che ironizza l'apertura del poema cavalleresco di Ariosto, per passare poi alla trasformazione dell'*hypocrite lecteur* baudelariano in una più problematica, quasi fantasmatica, "ipotesi leggente", sino ai richiami alla Genesi (a proposito del sogno in cui Giacobbe vede una scala che congiunge cielo e terra), ai richiami alla *Commedia* dantesca e alla poesia di Rimbaud», *Andrea Zanzotto. La passione della poesia*, Napoli, Liguori 2010, pp. 126-127.

(5) Andrea Zanzotto, *Un libro di Ecloghe*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

(6) Osserva con chiarezza Niva Lorenzini che nelle prime raccolte il rapporto tra l'io e il paesaggio è problematizzato, e addirittura in *Vocativo* i due termini del discorso sono quasi irrelati, ma il paesaggio conserva il suo ideale isolamento dai danni della contemporaneità: «Se si guarda alle raccolte degli anni Cinquanta, a *Dietro il paesaggio*, in particolare, uscito nel 1951, che includeva liriche scritte tra il 1940 e il

1948, a *Elegia e altri versi*, del '54, o a *Vocativo*, pubblicato nel '57 ma scritto tra il 1949 e il 1956, ci si trova di fronte a un processo di assolutizzazione che investe il paesaggio nella interezza: intendo dire che qui il paesaggio, da cui l'io è espunto, si dà come espressione di una natura eterna, lontana dalla storia e dai suoi traumi, dalle catastrofi e dalle guerre. Il poeta lo può osservare solo a distanza, quel paesaggio armonizzato, arcadico, avvertito come valore positivo, protetto dalla disgregazione, ma inavvicinabile, appunto, separato e quasi sottratto alla presenza umana», *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci 2014, p. 18.

(7) Stefano Agosti vede nel concetto di distanza uno dei fondamentali motivi di passaggio e di cambiamento, da *Vocativo* a *IX Ecloghe*: «L'io che parla è equiparato alla materia – inerte, silenziosa o semplicemente mormorante – di cui si compone il discorso. Si tratta, praticamente, dell'introduzione indiscriminata d'una distanza, che abolisce lo statuto di priorità di cui si privilegia il dire individuale. Senonché, trattandosi di un dire tragico, l'instaurazione della distanza è, senza più, instaurazione d'ironia, dissacrante quanto salutare distacco dall'enfasi paralizzante del terrore», *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie 1938-1972*, Milano, Mondadori 1986, p. 15.

(8) Andrea Zanzotto, *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 203-204.

(9) Clara Cardolini Rizzo: «Come noto, il *carmen* oraziano è, della raccolta, il proemiale e descrive la scelta di una vita dedicata interamente alla poesia. Appare allora subito evidente la ripresa zanzottiana della funzione introduttiva dell'ecloga prima e del testo precedente, *Un libro di ecloghe*, e della volontà di fare degli stessi un luogo di enunciazione di scelte di poesia e di vita, che verranno progressivamente concretizzandosi nelle liriche della silloge del '62», *La poesia pastorale nell'età moderna. Le IX Ecloghe* di Andrea Zanzotto, Avellino, Edizioni Sinestesie 2019, p. 61. È proprio l'enunciazione delle scelte di poesia e di vita che viene sviluppando, parallelamente, il suo controcanto parodico.

(10) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1465.

(11) Andrea Zanzotto, *Ecloga III. La vendemmia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 210.

(12) Scrive Giulio Ferroni: «In *IX Ecloghe* (1962) il senso della perdita si afferma nello sguardo all'autunno dell'ecloga III, *La Vendemmia*, dove si affaccia il dubbio sulla possibilità di cantare ancora quelle "cose vive" tanto amate», *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Milano, Il saggiatore 2013, p. 122.

(13) Andrea Zanzotto, *Ecloga III. La vendemmia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 211.

(14) Per il tema del silenzio nella poesia di Zanzotto, vedi Niva Lorenzini, *Dire il silenzio*, cit.

(15) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1475.

(16) Osserva Fernando Bandini: «Quello che, a partire da *IX Ecloghe*, si afferma come novità è il dilatarsi della lingua della poesia a zone che prima Zanzotto si precludeva. Egli era un poeta monolinguisco, dove la selezione del lessico corrispondeva ai confini della Heimat, anzi si identificava con essa. Il discorso, sempre attento ai compiti del sublime, si svolgeva quindi in profondità più che in estensione. I fatti del mondo contemporaneo erano al di là di quei confini e quell'idea alta della poesia comportava che essi venissero ignorati, pena la perdita secca di poesia. Con *IX Ecloghe* lo scavo, che si esprime ancora nei toni alti di *Vocativo*, vede contemporaneamente il poeta annettersi nuovi territori nel senso dell'estensione», *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. LXIX.

(17) Andrea Zanzotto, *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 236.

(18) Francesco Carbognin analizza con precisione le vicende compositive e le varianti che hanno condotto alla redazione finale di questa V ecloga, specificando, tra l'altro, la dinamica del cambio di referente toponomastico, «da *Arfanta*, luogo reale, a *Lorna*, luogo simbolico». Inoltre, considerando questa dimensione rievocativa come sequenza narrativa, afferma: «D'altro lato, il narratore afferma di essere stato il soggetto di *quella* contemplazione (cioè afferma la propria identità con il soggetto enunciato): ma il soggetto della contemplazione è anch'esso collocato in un tempo diverso ("ieri") da quello in cui si finge il verificarsi dell'enunciazione ("oggi") e versa in una situazione sentimentale enunciata anch'essa come *altra* (l'"io" della contemplazione, rispetto all'"io" che parla, è, insomma, un *egli* percipiente "ieri" le colline di Arfanta "con occhi gelidi" e "con memoria aizzata")», *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta 2007, p. 93.

(19) Una rete di riferimenti diretti e indiretti sostiene questi versi, come frequentemente accade nella scrittura di Zanzotto, che cita D'Annunzio, Leopardi, Dante. A questo proposito, vedi l'attenta analisi di Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore 2006, pp. 135-141.

- (20) Andrea Zanzotto, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 245.
- (21) Stefano dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1478.
- (22) Andrea Zanzotto, *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 246.
- (23) Andrea Zanzotto, *Una poesia ostinata a sperare*, in *Prospezioni e consuntivi*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1095.
- (24) Ivi, p. 1098.
- (25) Andrea Zanzotto, *Prova per un sonetto*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 258.
- (26) Francesco Venturi osserva: «Il titolo potenziale *Prova per un sonetto* ne esibisce l'incompiutezza strutturale e il carattere di non finito», *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS 2016, p. 19.
- (27) Un sonetto a pieno titolo compare nelle *IX Ecloghe, Notificazione di presenza sui colli Euganei*: lo schema rimico non rispetta precisamente le regole canoniche, ma lo sguardo parodico volge sul sé l'autoironia del riferimento petrarchesco: «in opposti tormenti agghiaccio et ardo», in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 253.
- (28) Andrea Zanzotto, *La quercia sradicata dal vento*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 219.
- (29) Andrea Zanzotto, *Con Virgilio*, in *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori 1991, p. 343.
- (30) Ivi, pp. 345-346.

## MAGARI PER DISTRUGGERE. LE IX ECLOGHE DI ZANZOTTO E L'IMMAGINARIO BUCOLICO

### 1. Un luogo unico. La domestica selva

Secondo l'indicazione di Alessandro Fo, nella letteratura del secondo Novecento italiano «le connessioni a Virgilio e alla sua poesia avvengono per riflessioni e slittamenti simbolici sulla bellezza e sul dolore»(1) seguendo tre linee fondamentali. La prima percorre «il tema del *puer*, che ha naturalmente centro nella IV ecloga» ed è connessa ai motivi della nascita e della rinascita; la seconda scorge in Virgilio il «poeta d'incanti campestri e pastorali in cui la vita si è preservata una piccola nicchia di pace», vale a dire il *locus amoenus*; l'ultima, infine, esplora il tema del dolore che «nell'urto fra l'idillio e la concreta esistenza si manifesta come un "essere vinti"», i cui massimi esempi sono in alcune pagine dell'*Eneide*, ma che ha un primo memorabile episodio nelle ecloghe dell'esproprio(2).

Nonostante l'eccezionale fortuna del grande poema epico tra i poeti del Novecento – compreso Zanzotto, che progettò una traduzione a più mani dell'*Eneide* proprio mentre stava per licenziare le *IX Ecloghe*(3) –, la comune origine dalle *Bucoliche* delle linee sopra accennate è un indizio della straordinaria vitalità del primo libro virgiliano e del fascino che il suo universo simbolico ha continuato ad esercitare sulla poesia contemporanea. Un posto di assoluto rilievo nella sua ricezione novecentesca è senza dubbio occupato da Andrea Zanzotto, che ha fatto propri in modo originale questi motivi, tutti declinati attraverso l'opposizione tra spazio aperto e luogo chiuso sulla scorta della caratteristica delle *silvae* virgiliane di essere «delimitate da un forte senso di appartenenza e protezione»(4).

Il paesaggio mitico dell'*Arcadia* si rivela, infatti, nella poesia di Zanzotto fin dagli esordi. Molto corsivamente, si può notare che il poeta inizialmente denominò *Arcadia* la seconda sezione di *Dietro il paesaggio* (1951) salvo poi ripensarci in favore di *Sponda al sole*(5), mentre immagini pastorali si presentano manifestamente nella prima sezione di *Vocativo* (1957) intitolata *Quasi una bucolica*, e nelle ultime due poesie della prima edizione del libro, *Bucolica* e *Fuisse*, dove l'io lirico esclama: «Ed ah, ah soltanto, nei modi /obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente /avvizziti nei libri [...]»(6). Questo fino ad arrivare alle soglie delle *IX Ecloghe* (1962) il cui titolo esibisce vistosamente la parentela virgiliana.

Il motivo di una tale ricorrenza è, in primo luogo, il legame del poeta con la natura, caratterizzata in Zanzotto da un aspetto materno e rassicurante. Come dichiarò nel 2007, la «spinta intima» che lo aveva mosso alla scrittura del suo primo libro era proprio l'amore per la natura, che appariva ancora, se non incontaminata, in equilibrio con l'uomo: «l'abbandono alla natura era sempre abbandono alla madre»(7). In favore di questo sentimento panico agiva «una specie di piccola vena infantile, quella del bambino che quando ha litigato in casa scappa poco distante», come accadeva nei versi di *Da ich ein Knabe war* di Hölderlin, che aveva letto da giovanissimo («Quando ero un fanciullo / Spesso mi salvò un Dio / Dalla sferza e dal baccano degli uomini»)(8). Nei versi del poeta tedesco ciò che attraeva Zanzotto era, quindi, l'alterità di un luogo ancora abitato da esseri divini dove il fanciullo poteva rifugiarsi, simile in questo al *locus amoenus* sotto la cui ombra boschiva si aprono le *Bucoliche*(9).

Si noti che, in quest'ottica, il motivo del *locus amoenus*, oltre alla tradizionale ambientazione naturale che si oppone al mondo degli uomini, presenta un aspetto materno e un forte legame con l'età infantile. Nelle parole di Zanzotto «la Cal Santa e Pieve di Soligo erano insomma un materno rifugio [...] il nido anche sonoro e "fabuloso" della mia infanzia, culla di natura, linguaggio, armonia»(10), così da produrre una "contaminazione" tra i motivi del *locus amoenus* e del *puer* che, seppure non "autorizzata" dalle *Bucoliche*, è sotteraneamente ammessa dal gioco di corrispondenze di cui sono intessute le ecloghe virgiliane e dall'implicita sovrapposizione tra l'età dell'Oro e la condizione del pastore Titiro quale appare nella prima ecloga.

Proprio a questa suggestione “edenica” sembra alludere Zanzotto parlando di un nido «fabuloso», sottratto allo scorrere del tempo: si tratta di un sistema di equazioni a tre termini (infanzia-mito-natura) che permette di definire, per usare un’espressione di Cesare Pavese, le colline venete intorno a Pieve di Soligo il «luogo unico» di Zanzotto. Questo viene innalzato dal bambino, tramite una facoltà prelogica definita «concepire mitico dell’infanzia», al livello di

una mitologia personale (fievole eco di quell’altra) che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più remoto, e gli riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente luore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita.(11)

Similmente, il paesaggio veneto fa da teatro ad una prima fondamentale visione, quella della cameretta abitata da Andrea bambino, le cui pareti affrescate dal padre erano ricoperte da motivi naturali e paesaggistici:

Ricordo che guardavo le case che si stagliavano sulle colline come in un presepio, le raffrontavo con quelle affrescate tra ghirlande di fiori e frutti nella mia camera e mi chiedevo: ma sono davvero così piccole? Non avevo ancora acquisito il senso della lontananza e già mi smarrivo in lunghe e stranianti contemplanzi, in bilico tra mondo reale e immaginario. Insomma: il tema della natura l’ho avvertito in età precocissima, senza abbandonarlo mai. Fin dall’inizio c’è stata un’identificazione tra il mio ambiente dove parlo e il me che parla.(12)

Lo sguardo del fanciullo, posandosi alternativamente sulle pitture e sul paesaggio che appariva appena fuori la finestra, faceva combaciare l’interno e l’esterno e li armonizzava in una «domestica selva»(13), così da produrre una precocissima identificazione tra soggetto e ambiente. La collocazione del fanciullo al centro della scena – che si presenta come un «presepio» – e l’importanza che viene data allo sguardo, permettono, inoltre, un accostamento all’episodio del *puer* della quarta bucolica, che osserva l’oscillare del cosmo per l’annunciarsi della sua venuta («aspice convexo nutantem pondere mundum, / terrasque tractusque maris caelumque profundum, / aspice, venturo laetantur ut omnia saeclo!»)(14).

Se è vero, allora, che il rapporto con il paesaggio assume per Zanzotto una funzione “fondativa”, così da configurarsi quale «“orizzonte psichico” entro cui l’individuo si forma e riconosce se stesso», è conseguente che «ogni violenta manomissione di quell’orizzonte si ripercuota negativamente sull’equilibrio dei singoli e delle società»(15). Questo luogo, legato ad esperienze infantili ed in apparenza invulnerabile, viene in realtà attraversato da vicende storiche quali la guerra del ’15-’18 e la lotta partigiana. Si apre così un conflitto tra ragioni individuali e Storia che, secondo la concezione virgiliana, vede il singolo sottoposto ad un ingovernabile Fato, come è ben evidente nella lettera, tramata di riferimenti al poeta latino, che Zanzotto inviò nei primi anni Cinquanta a Giuseppe Ungaretti:

Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun’altra ragione fuori dell’“esile mito” (per usare un’espressione di Sereni) circoscritto in una mia Arcadia (nella *ingens silva* del Montello, sulle rive de fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra).(16)

La rimozione di questi eventi dalla sua prima produzione poetica corrisponde a quella che la psiche mette in atto di fronte ai traumi(17). L’aspetto nichilistico e orrorifico che l’infanzia e i suoi luoghi ad un tratto mostrano a chi giunge «a metà della vita» potrebbe essere uno dei motivi alla base della crisi psichica che si verificò negli anni successivi a *Dietro il paesaggio* e che lo apparenta ai già citati Pavese ed Hölderlin:

Dopo i trent’anni ebbi una crisi nervosa violentissima in cui entravano ragioni affettive. Tra il suicidio di Pavese e la sempre cara persona di Hölderlin scattava in me nella fobia e nel panico il fatato suono

di *Metà della vita* (Hälfte des Lebens) che sentii mio, personale, fino quasi a sviluppare – come disse uno psicanalista – una specie di Hölderlin-fobia impropria.(18)

La perdita del rifugio produce, difatti, un vero e proprio sradicamento che, nelle *Bucoliche*, è il rovescio del *locus amoenus*; e *La quercia sradicata dal vento* è il titolo della prima lirica dell'*Intermezzo* delle *IX Ecloghe*, che sembra apparentata con il segno mantico delle querce colpite dal fulmine, presagio ignorato delle sventure cui stava andando incontro l'esule Melibee («saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset, / de caelo tactas memini praedicere quercus»)(19).

Vi è però un componimento del libro, l'*Ecloga II*, che propone una ricomposizione di quell'ordine chiuso, da realizzare nel matrimonio – la lirica è difatti dedicata alla moglie del poeta – quale utopica «vita silenziosa»(20) alternativa ai clamori della Storia:

I  
Sediamo insieme ancora  
tra colli, nella domestica selva.  
Tenere fronde dalle tempie scostiamo,  
soli e cardi e vivaci prati scosto  
da te, amica. O erbe che salite  
verso il buio duraturo, verso  
qui omnia vincit.  
E venti estinguono e rinnovano  
a ogni volgere d'ore e d'acque  
le anime nostre.  
Ma noi sediamo intenti  
sempre a una muta e fedele difesa.

Se «qui omnia vincit» è una leggera variazione dell'«omnia vincit Amor», cui si somma nei versi appena successivi («tenera [...] voce [...] che mai l'ombra dovrebbe toccare») un'allusione all'«umbra [quae] solet esse gravis cantantibus» della stessa ecloga(21), è ipotizzabile anche una parentela con la situazione – che da Zanzotto viene capovolta – della seconda ecloga virgiliana. In Virgilio, difatti, il pastore Coridone arde di un amore non ricambiato per Alessi. La solitudine di Coridone ha il suo rovescio nell'amore coniugale: già l'*incipit* «Sediamo insieme ancora» capovolge l'inizio dell'ecloga virgiliana: «tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue veniebat»(22) (con traduzione di «adsidue» in «ancora»)(23). Se Alessi rifiuta la vita nel bosco («o tantum libeat mecum tibi sordida rura / atque humilis habitare casa et figere cervos, / haedorumque gregem viridi compellere hibiscos!»)(24) la coppia siede intenta «sempre a una muta e fedele difesa», così da essere a riparo dall'esterno. Coridone afferma: «habitarunt di quoque silvas / Dardaniusque Paris. Pallas quas codidit arces / ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae»(25); e così Zanzotto, che sembra riprendere la struttura dei versi virgiliani con la contrapposizione altri-noi:

non saremo potenti, non lodati  
[...]  
Altri vedrà e conoscerà: la forza  
d'altri cieli, di pingui  
reintegratrici  
atmosfera, d'ebri paradossi  
altri moverà storia  
e sorte. A noi  
le madri nella cucina fuochi  
poveri vegliano, dolce  
legna in cortili cui già cinge il nulla  
colgono. Poco latte  
ci nutrirà finché

stolti amorosi inutili  
 la vecchiezza ci toglierà, che nel prossimo  
 campo le mal fiorite airole  
 prepara e del cuore  
 i battiti incerti, la pena  
 l'irreversibile stasi.

Il legame tra la madre e il figlio, che caratterizza come si è visto il *locus amoenus* di Zanzotto, emerge nell'ultima parte di questa prima sezione della poesia, dove il sintagma «poco latte», come ha notato Massimo Natale, è un rovesciamento della «copia lactis» della prima ecloga(26). Va aggiunto che l'aggettivo «stolti» occorre, al singolare, di nuovo nella prima ecloga («Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi / stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus / pastores ovium teneros depellere fetus»)(27), dove si discute proprio il contrasto tra il luogo “chiuso” dei boschi e l'immensa città, “stoltamente” creduta simile ai villaggi dove si portano a vendere gli agnelli.

Alla chiusura della sezione con l'«irreversibile stasi», si oppone l'inizio avversativo della seguente, che conserva, come ha notato ancora Massimo Natale, un'altra memoria virgiliana:

## II

Ma tu conoscerai del mio sorriso  
 l'implorazione ferma  
 nei millenni come una ferita,  
 io del tuo l'alba ad ogni alba.  
 Germoglio lieve ti conoscerò:  
 quanto aprirai, quanto ci appagherai  
 di lievi avvenimenti.

«Ma tu conoscerai del mio sorriso [...] germoglio lieve ti conoscerò [...]» ricalca da vicino il “risu cognoscere matrem” di Virgilio, ma occultando il rinvio esplicito al referente-madre, e con l'insistenza e la duplicazione peraltro, in Zanzotto, dello stesso verbo – *conoscere* – nel giro di 5 versi»(28). Alla morte si oppone un'«implorazione ferma / nei millenni come una ferita», una continua richiesta mai completamente esaudita: si tratta di un sentimento d'amore che attraversa tutte le *IX Ecloghe* – da Zanzotto definite un «libro incentrato in una forma di poesia d'amore» che segue «una tradizione stilnovista molto lontana»(29) – che nell'*Ecloga II* si rivolge ad un «tu 'misto' [...] che riassume in sé diverse raffigurazioni del Femminile»(30) (la compagna, la madre e la poesia), come confermato dalle allusioni virgiliane analizzate.

Come si è detto, nelle *IX Ecloghe* i motivi virgiliani concorrono alla strutturazione di un sistema simbolico molto coerente: un esterno aggressivo si oppone ad uno spazio chiuso e materno, che può essere riscattato solo da un segno di speranza: se non da un atto d'amore, da «qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isola l'immagine per assurdo»(31).

## 2. L'Arcadia per un poeta degli anni Sessanta

Oltre che per l'aspetto psicologico, la chiusura del *locus amoenus* è simmetrica, nelle *IX Ecloghe*, a quella della tradizione letteraria, della quale si verifica la vitalità(32). Le *Bucoliche*, mettendo in scena una comunità di pastori-poeti, i cui canti echeggiano nelle selve, sono naturalmente predisposte al discorso metapoetico: frequentissime sono le dichiarazioni di poetica nel *liber virgiliano*, mentre le ecloghe dialogate, drammatizzando l'atto poetico, lo elevano ad un “secondo grado”. Non è allora casuale una presenza così marcata dell'opera di Virgilio nelle *IX Ecloghe*, libro

in cui, secondo una precisa definizione di Stefano Agosti, si verifica il «trapasso da un'istanza di espressività a un'istanza meta-linguistica»(33).

Una tale inclinazione è visibile già nell'impianto macrotestuale dell'opera, che incrina la perfezione delle *Bucoliche* virgiliane, numericamente cesellate su base decimale – si pensi solo alle simmetrie tematiche dei componimenti le cui posizioni nel libro, sommate tra loro, danno dieci – così da generare una tensione tra il polo dell'«aperto» e del «chiuso». Il libro di Zanzotto, composto da ventotto testi, è così strutturato: dopo il componimento proemiale *Un libro di ecloghe* (in alessandrini) si succedono quattro coppie composte da un'ecloga e da un componimento più breve che funge da «corollario»; segue un *Intermezzo* di sette componimenti, cui seguono altre cinque coppie di ecloghe e corollari; quello che dovrebbe essere l'*Epilogo* è un aggregato di schegge di enunciati e risulta disinnescato, nella sua funzione di *explicit*, dal vero testo di chiusura, *Bleu*, scritto per di più in francese che, con il suo *code switching*, risulta nel contempo simmetrico e asimmetrico rispetto ad *Un libro di ecloghe*, scritto in italiano ma in un metro tradizionalmente d'oltralpe.

La difficoltà di dare una forma chiusa è da mettersi in relazione con la crisi della capacità dell'io lirico, mostrata almeno fino a *Vocativo*, di porsi quale «depositario dell'autentico»(34). La stessa scelta di adottare in alcune ecloghe una forma «drammatica» in cui dialogano due «persone» (denominate *a* e *b*, fatta eccezione per l'*Ecloga IV*, dove i parlanti sono *a* e *Polifemo*)(35) va letta nella prospettiva di «smitizzare, con l'ideologia del poeta «parlato da dio», anche la pretesa di una lingua sacra»(36). In *Con quel cuore che basta*, difatti, esso arriva ad affermare:

Si lasci che io dica «io».  
Quanto è difficile: io.  
Ora, «io sono» è questa emorragia...

La crisi che l'io lirico esperisce nelle *IX Ecloghe* – come ha messo in luce Gian Maria Annovi – è assimilabile a quella del soggetto della pittura informale, che si scontra «con la macchia, limite della figura»(37). Ora, come ha sottolineato sempre Annovi, anche i *Novissimi* mostrarono interesse per l'arte informale(38). Ma, nonostante una comunanza di temi e influenze, Zanzotto e la Neoavanguardia polemizzarono lungamente: alla luce del dibattito che, nella prima metà degli anni Sessanta, li oppose, è possibile chiarire il ruolo della poesia e della tradizione letteraria per il poeta veneto.

Recensendo l'antologia dei *Novissimi* uscita nel 1961, «intitolata ai poeti definitisi “degli anni Sessanta”»(39), Zanzotto appuntava la sua critica sulla loro mancanza di consapevolezza del mutato rapporto tra esperimento e convenzione:

Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione e cogliere gli eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isola l'immagine per assurdo.(40)

Tornando sullo stesso argomento, in un intervento del 1966 dal titolo *Alcune prospettive sulla poesia oggi* in cui si tentava una «ricognizione delle correnti e dei problemi che caratterizzano l'attuale poesia italiana» facendo uso di categorie psicologiche, Zanzotto affermava che i *Novissimi* si erano riconosciuti in un atteggiamento «schizomorfo» che aveva prodotto un'istituzionalizzazione dell'esperimento che, così, risultava disinnescato poiché si risolveva «in un fuoco di fila di proposte da consumarsi subito una dopo l'altra, proprio per il rifiuto dell'immagine stessa di continuità-norma a favore di un tempo puntiforme che “dovrebbe” essere sempre “fine dei tempi”»(41).

Al contrario, Zanzotto inclina per quel largo ed eterogeneo schieramento di poeti della terza e quarta generazione che, erede di una «tradizione lontanissima», era riuscito a rielaborare le esperienze del simbolismo e della poesia pura tra fine Ottocento e inizio Novecento: e, fedele, a



quest'idea di letteratura, era riuscita ad arricchirla di esperimenti, tramite un atteggiamento «di allarme in favore di una continuità che sia vitale e che impedisca l'arcadizzarsi della tradizione come quello dell'innovazione, probabile quest'ultimo più di quanto si voglia di solito ammettere»(42). Un tale schieramento

presenta e interpreta una psicologia grosso modo «nevrotica», per cui la norma è messa in discussione, intaccata da faglie profonde, ma ritenuta valida almeno come categorialità, se non accettata in pieno nelle sue figure tradizionali. Qui si compie un lavoro quasi sempre pagato duramente, in cui ogni *novum* viene “sopportato-soppesato”, o espunto, in nome di una continuità che non vuol essere conservazione, ma verifica e superamento, lungo un arco d'idea dell'umano che riconosca di avere vive radici anche nel passato.(43)

La poesia di Virgilio assume il ruolo di capostipite di una tale modalità poetica. Questa, come Zanzotto scrive in un intervento del 1981 dedicato al poeta latino, «ha pur sempre un vago tono di preghiera sghemba, che prega se stessa e si rintraccia (ri-traccia) nella propria insicurezza, instabilità, bruciabilità» e, nonostante rimanga «esclusa da ogni possibile efficienza entro un reale dove dominano le armi o patti tra forze o entità che tengono ben scarso conto dell'uomo»(44), continua ostinatamente a pronunciarsi. Proprio le *Bucoliche*, per Zanzotto, “fondano” questo spazio letterario:

Dal minacciato sito, quasi una pelle di zigrino, dell'ecloga virgiliana, si è potuto sviluppare nel tempo lo spazio quasi templare di un'Arcadia intesa nel suo più alto senso, quale comunità utopica. In essa ognuno che tenti poesia si sente invitato ad entrare (magari per distruggere), con la coscienza di tutti i ben noti rischi di degenerazione che comporta quella modalità di ricerca, ma con la certezza che vale la pena di capirne le ragioni, grazie a quell'onore e lume che Virgilio ha attribuito anche ad esse: ragioni che semplicemente si rifanno a quelle perenni della poesia.(45)

Il poeta latino, allora, è una guida non solo in quanto padre di una tradizione intesa quale serbatoio di *topoi* e stilemi, ma soprattutto in veste di maestro di poesia *tout court* che, per una specie di paradosso, pur rimanendo sempre fedele a se stessa è pronta a rinnovarsi continuamente tramite l'«esperienza del limite» che il poeta compie(46).

Questa posizione, in parte accostabile a quella degli ermetici, se ne distacca in quanto la sicurezza di poter raggiungere la parola “vera” si trasforma in una tensione spesso frustrata. Non a caso il poeta manifestò, in una lettera del 9 agosto 1961 a Sereni, all'epoca direttore editoriale per Mondadori, alcune perplessità riguardo all'originario titolo «La Sibilla» per quella che sarà la collana «Tornasole», in cui dovevano uscire – come difatti accadde – le *IX Ecloghe*:

Siccome non fanno che chiamarmi arcade, vecchio, legato al periodo dell'ermetismo canonico, ecc. quell'accento sibillino verrebbe a gettare una falsa luce proprio su quegli aspetti ermetico-arcadici che pure sussistono nella mia poesia, ma con un significato che è giusto l'opposto di quello che mi s'imputa.(47)

«Una falsa luce» perché, nelle *IX Ecloghe*, la capacità della poesia e della tradizione di dire una verità è continuamente testata e sottoposta a verifica, così che spesso questa è esibita in forma di citazione in quanto «residuo di cui è impossibile appropriarsi, una tessera del linguaggio poetico reificato che compare tra virgolette o in una lingua morta»(48), che presenta i crismi del falso e dell'inautentico.

Questo atteggiamento leggermente ambiguo è esposto, *in limine*, nel componimento proemiale intitolato *Un libro di ecloghe* e scritto in alessandrini, nel quale varie sono le tessere virgiliane:

Non di dèi non di principi e non di cose somme,  
non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,  
né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.

Né indovino che voglia tanta menzogna, forte  
 come il vero ed il santo, questo canto che stona  
 ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:  
 questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.  
 Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre  
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?  
 Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,  
 a liberar farfalle tra le ruote superne?  
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,  
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isola e reggi  
 come rovente ganglio che induri nell'uranico  
 vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,  
 pronomi che da sempre a farsi nome attende,  
 mozza scala di Jacob, «io»: l'ultimo reso unico:  
 e dunque dèi e principi e cose somme in te,  
 in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;  
 in te rantolo e fimo si fanno umani studi.

L'ingresso in Arcadia, «magari per distruggere»(49), significa ingresso di un poeta moderno nell'alveo della tradizione, nel tentativo di discernere la parte vitale di un'eredità messa a dura prova dal rapporto con la Storia.

L'io lirico si trova in bilico tra pulsioni vitali e i resti della tradizione. La difficoltà di esprimersi è evidenziata dalla presentazione dell'*argumentum*, che esibisce l'allusione al classico *incipit* dell'*Eneide*, poi ripreso nell'*Orlando Furioso* in modalità ironico-allusiva e, infine, da Tasso: riprendendo la struttura della protasi del poema ariostesco con la coordinazione per asindeto e con il verbo vistosamente a fin di frase («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto») l'io lirico, che qui sembra farsi portavoce dell'autore, enuncia ciò di cui non si parlerà, o al più pone ipotesi su possibili argomenti del libro. Va inoltre notato che il «canto» del Virgilio epico viene permutato con un più prosaico «parlo», proprio a marcare la distanza tra forme poetiche in cui parole e cose corrispondevano, seppure a fatica, e le forme poetiche del presente, in cui questo rapporto è stato infranto(50).

Oltre all'allusione, in fin di componimento («cose d'ecloga degne chiudi») all'ecloga quarta di Virgilio («si canimus silvas, silvae sit consule dignae»)(51), agisce verosimilmente in questa poesia anche la memoria dell'ecloga sesta, proemio al mezzo delle *Bucoliche*, in particolare per la canonica *recusatio* (vv. 3-5: «cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem / vellit et admonuit: "pastorem, Tytirus pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen"»), ma portata all'eccesso: l'io lirico mostra, ben al di là di una professione di modestia, sia l'incertezza sulla possibilità di un lettore, (con un possibile richiamo, come notato da Stefano Dal Bianco, all'«hypocrite lecteur» di Baudelaire(52), ma anche al virgiliano «si quis / captus amore leget»)(53) sia il dubbio sulla finalità del canto degradato a «menzogna, forte / come il vero ed il santo». Gli argomenti prima esclusi vengono alla fine accettati quale materia di canto («dunque dèi e principi e cose somme in te / in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi; / in te rantolo e fimo si fanno umani studi») secondo una *Ringkomposition* con contraddizione della *recusatio* iniziale che l'apparenta ancora all'ecloga sesta di Virgilio, dove all'ammonimento di Apollo fa da contraltare il canto di Sileno che racchiude «omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere lauros, / ille canit pulsae referunt ad sidera valles»(54).

Solo eventualmente, si è detto, dal mondo dell'inautentico può manifestarsi un segno di autenticità. Esempio in tal senso l'*Ecloga III. La vendemmia*, divisa in due parti, che inizia così:

Autunno, presto. E il colchico  
 sui prati e la luna che si fa avanti regina  
 e il molto frutto nei notturni adyti  
 e i ruscelli lucenti millepiedi.  
 Cose vive, ahi, vite che ora  
 mi pare di avere perdute. Chi, tardo,  
 si tratterrà a cantarvi?  
 Ma in qualche luogo m'attendete, con qualche  
 segno dell'umano, il più limpido, al limite.  
 Sì, è un'ubriachezza stolta  
 questa, non durerà. [...]

L'iniziale animazione del paesaggio all'incedere regale della luna è un evento miracoloso. Questa manifestazione – il cui carattere divino è confermato dall'aggettivo «adyti» che, come chiosa Zanzotto, è un'italianizzazione di “adyta”, «la parte segreta di un tempio interdotta ai profani»(55) – è però interrotta dall'irrompere dell'elegia per qualcosa di vivo ma irrimediabilmente perduto («Cose vive, ahi, vite che ora / mi pare di avere perdute. Chi, tardo, / si tratterrà a cantarvi?»). Va qui colta una probabile allusione ad alcuni versi dell'ecloga nona di Virgilio che tratta il tema dell'esilio, nella quale Licida, appreso da Meri degli espropri di terra e del pericolo mortale corso da Menalca e dallo stesso Meri, esclama (e si faccia caso alla corrispondenza nei due poeti dell'interiezione, del verbo di perdita e del pronome interrogativo che regge il verbo “cantare”): «Heu, cadit in quemquam tantum scelus? Heu, tua nobis / paene simul tecum solacia rapta, Menalca! / quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis / spargeret aut viridi fontis induceret umbra»(56). Nella seconda parte della poesia si approfondisce il contrasto tra la situazione passata della poesia e quella presente:

In autunno era il tempo  
 del grande guadagno,  
 molto anelata vendemmia, quando  
 esistevi, poesia: pura.  
 Un moto, un modo, ultimo, dell'azzurro  
 che da sé di contenta e fa contenti  
 anche i vinti, i divisi.

Se la poesia poteva dirsi, un tempo, «pura», ora questa si è contaminata (verosimile riferimento alla luna «novissima» della neoavanguardia, citata, nello stesso libro, in *13 settembre 1959* e *Palpebra alzata*). Solo il poeta si può dichiarare «immune / e incolpevole», capace di mantenere il contatto tra la poesia e l'azzurro «di ierofania»:

[...] Ma ora  
 in altre sere vai, fonte imbarbarita  
 in altri alvei, difetto e perdizione.  
 Interferenze s'aprono s'appuntano  
 ove decadde l'inarticolato  
 cuore tuo, il tuo ritmo  
 che la tempia fedele – lei sola – auscultava.  
 Qui. Ma io sono immune  
 e incolpevole: tanto oso dire.  
 E io posso all'azzurro serbarti  
 – solo talvolta  
 (come all'autunno, padre, giaciglio, cibo) –  
 all'azzurro di ierofania  
 che ogni passione avalla, ogni infermità soffoca.

Lo spazio chiuso dell'epifania è rappresentato attraverso il paradigma del *locus amoenus*, se è possibile rapportare il verso «come all'autunno, padre, giaciglio, cibo» alla situazione, anch'essa autunnale, dell'*Ecloga I* di Virgilio, allorché Titiro invita Melibeo a riposarsi con lui: «Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi: sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis»(57).

Nel finale del testo, preceduti e seguiti da righe sospensive, affiorano tre versi che sigillano un atto di comunione(58), una «parola d'ordine» dall'apparente carattere sacrale, che si rovescia però nel degradato linguaggio pubblicitario:

Parola d'ordine  
d'altri milioni d'anni, d'altri defunti eoni  
triviale slogan. Noi

La possibilità di una vera comunione è espressa chiaramente nella *I Ecloga*, che già dal sottotitolo *I lamenti dei poeti lirici* richiama i «lyricis vatibus» di Orazio tra i quali poi chiederà di essere collocato: «I poeti tra cui / se tu volessi pormi / «cortese donna mia» / sidera feriam vertice»(59). In questo componimento l'intero senso di animazione del bosco debitore della poesia virgiliana:

mite selva un lamento  
mite bisbigliate un accorato  
ostinato non utile dire.  
Significati allungano le dita,  
sensi le antenne filiformi.  
Sillabe labbra clausole  
unisono con l'ima terra.  
Perfettissimo pianto, perfettissimo.

Dal monte («dal dominio del monte che la gran luce simula»), che sembra rovesciare la chiusa dell'*Ecloga I* virgiliana («maioresque cadunt altis de montibus umbrae»), cade una luce falsa che illumina «Alberi, cespi, erbe, quasi / veri, / quasi all'orlo del vero». Nonostante l'«ostinato non utile dire» la selva continua a risuonare di voci e versi dei poeti che «come cigni biancheggiano», con altra immagine probabilmente virgiliana che nell'*ecloga nona* così si riferisce ai poeti: «cantantes sublime ferent ad sidera cycni» e « Sed argutos inter strapere anser olores»(60). Ciò è possibile attraverso un adeguamento al canone, dove si trovano due citazioni virgiliane:

*b* – Come per essi, basterà la tua  
confessione, immodesta, amorosa,  
e quasi vera e più che vera  
come il canone detta

*a* - «Ma io non sono nulla  
nulla più che il tuo fragile annuire.  
chiuso in te vivrò come la goccia  
che brilla nella rosa e si disperde  
prima che l'ombra dei giardini sfiori,  
troppo lunga, la terra.»

«Basterà» è un richiamo dall'*ecloga decima* («Haec sat erit divae, vestrum cecinisse poetam»)(61), dove il poeta latino si rivolgeva alle Pieridi per rendere grandi i canti di Gallo: viene inoltre ripreso «un *mot-clé* anche tematico come *umbra*» che rimanda, ancora una volta, a «maioresque cadunt altis de montibus umbrae» della prima *ecloga* di Virgilio(62). L'adeguamento al canone permette l'espressione di una verità.

Se vi fosse ancora bisogno di trovare tracce dell'importanza in Zanzotto del riuso di Virgilio per l'opposizione tra autentico e inautentico, si citerà un passo di un questionario del 1962 uscito su di un opuscolo pubblicitario per la collana «Tornasole», dove il poeta veneto fa uso di un'immagine proveniente dalle *Georgiche*:

Certe volte i prodotti dello spirito odierno somigliano a quei carcami perduti nel deserto che conservano forma e pelle intatta; dentro hanno qualche animale immondo che li fa tremolare e come muoversi, dando loro un'apparenza di vita. Poi si pensa che nemmeno quell'animale può essere una realtà (se non ci sono veri uomini non ci sono nemmeno spettri), l'onda della sfiducia si ritira ed ecco che da quelle sagome defunte ci si aspetta lo sciamare delle api di Aristeo; ricomincia l'attesa. (63)

L'evento miracoloso della rinascita delle api dal cadavere di un animale ci riconduce ad un elemento solo sfiorato nelle pagine precedenti: la nascita del *puer* divino (64).

### 3. Come un uomo che perda la propria anima

In un articolo del 1962 intitolato *Architettura ed urbanistica informali*, Zanzotto esprimeva la sua opinione sugli effetti dell'urbanizzazione, causata dall'accelerazione dei processi industriali di quegli anni, e sullo «sfregio [...] del paesaggio, che si sta perpetrando in tutto il paese» (65). Nell'architettura e nell'urbanistica si era verificata un'«eclisse della forma» con «l'eruzione del brutto, della distonia, della cancerosità» che inclinava verso un inconsapevole «informale» tale da rendere evidente che «la nostra è solo l'ombra di una società, che noi siamo solo ombre di uomini, che il caldo sangue economico di questa società ha ben poco di umano» (66). Al contrario, esempio di un rapporto armonioso con l'ambiente è quello che definiva «insediamento-fioritura», cioè un aggregato umano che si colloca nella natura «al punto giusto, la riordina alle sue leggi e in ciò stesso ne rivela la preumanità, quell'attesa dell'umano in cui essa si preparava», al punto che «ogni città costituitasi in accordo col suo ambiente diventa opera di un dio indigete» (67). Il mito di fondazione delle città si presenta quale motivo armonico, simbolo della consonanza di uomo e natura; per poter ricomporre questa armonia bisognava raggiungere, in campo urbanistico, ciò «che in altri tempi era stato più volte realizzato d'istinto», vale a dire «un'umanità integrale in ogni senso», quale quella che si era manifestata in passato in Veneto, «Marca della gioia e dell'amore» ora «funestata dal “furore biologico” anziché incoronata da una vita creatrice di forme belle» (68). Nello stesso anno usciva un secondo articolo, di soggetto storico-artistico, dal titolo *Un paese nella visione di Cima*. Qui, ancora, il *focus* rimane la preumanità dei paesaggi che attendevano la manifestazione dell'occhio umano affinché questo potesse guardarli:

Infine, l'uomo: qui, non altrove. Nel suo luogo, tra i richiami della “innumerabile famiglia”; già accennato da tutta la realtà e accolto poi nel folto nido, nella casa immensa, frequentata, stillante. Ecco l'ovocellula; e l'utero per la gemma, per il rampollo, per il “magnum jovis incrementum”. (69)

La citazione dalla quarta ecloga virgiliana e l'uso del mitologema del *puer* divino si fa ancora più interessante laddove, procedendo oltre nella lettura dello scritto su Cima, si nota che la presenza umana nel paesaggio scaturisce secondo un processo di distillazione alchemica:

Le figure umane sorgono beate: dalle strette del nulla, dai fondi alchemici, dai ciechi laboratori dove l'individuazione inizia la sua storia, dagli strati in cui la natura dormiva il suo sonno sapiente e faticato, carica di sogni volgenti alla verità di era in era, di attimo in attimo, fino a questo giorno supremo di autorivelazione nell'arte. *Hypnerotomachia Polyphili*: amore e sonno, amore nel sonno iniziale, sonno combattivo e vittorioso. (70)

È piuttosto evidente che il sorgere dell'uomo al centro della natura sia espresso con alcuni termini alchemici che Jung aveva indagato in *Psicologia e alchimia* quale simbolo del processo di individuazione(71).

Non è sorprendente la presenza di riferimenti alla psicologia del profondo di Jung in Zanzotto, lettore di psicanalisi almeno fin dagli anni Quaranta, nonché paziente nei primi anni Cinquanta(72). È molto probabile che gli capitasse tra le mani *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, volume pubblicato in Italia nel 1949 per la «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» diretta da Ernesto de Martino e da Pavese. In quest'opera lo storico delle religioni Károly Kerényi e Carl Gustav Jung commentavano il mitologema (o archetipo, a seconda se si adotti la prospettiva del primo o del secondo) del fanciullo divino.

La mitologia serve ad una comunità per rintracciare le proprie origini. Lo stesso Kerényi paragonava esplicitamente il processo di individuazione, attraverso il quale il singolo raggiunge la totalità – in termini junghiani il Sé (Selbst) –, ad una «ri-fondazione»(73). Al contrario, il venir meno dei miti è segno, come scriveva Jung, della fine di una comunità:

Essi non esprimono soltanto, ma sono essi stessi a costituire la vita psichica della tribù primitiva che si disgrega e tramonta, non appena viene a perdere la sua eredità mitica, come un uomo che perda la propria anima. La mitologia di una tribù è la sua religione viva e la perdita di questa è sempre e dovunque, anche presso l'uomo incivilito, una catastrofe morale.(74)

In modo simile Zanzotto chiudeva il primo di due articoli citati affermando: «bisogna capire che salvare il paesaggio della propria terra è salvarne l'anima e quella di chi l'abita»(75). Zanzotto, tramite le trasformazioni del paesaggio, coglie una crisi più ampia che investe «un'idea dell'uomo rimasta abbastanza stabile per millenni quale profonda “norma”» cui «ancora si è ben lungi dall'aver chiaro ciò che si vuole sostituirle»(76). L'uomo, difatti, si trova a contatto con quelle continue «rivelazioni» demistificanti prodotte dalla scienza.

Simbolo di questo tempo «apocalittico»(77) è Eatherly, pilota che compì il volo ricognitivo su Hiroshima prima dello sgancio della bomba. Nella poesia omonima a lui dedicata, Eatherly è trasportato in una condizione non più umana e la sua vita è riscattata solo dal disturbo post-traumatico che lo colpì in seguito alla catastrofe, proprio in quanto «scheggia» di un ultimo residuo di umanità. È questo l'insegnamento che la sua terribile vicenda di morto in vita può trasmettere:

E ora dovresti fare da santo, da illuminato,  
ora dovresti ducere, docere  
indurre turbe  
verso orizzonti di nubi sublimizzanti  
- ignee -  
verso fondali degni di pellicole?  
Ma tu muori ogni giorno, per farti superstite  
in una morte scolice, morte zecca.  
Duces, docebis; intanto  
muori (indicativo) di paura:  
sei per questo un eroe.

Proprio al tema dell'insegnamento, centrale per tutta la carriera poetica di Zanzotto, rimanda la citazione dall'*Ecloga I* di Virgilio «Formosam resonare doces Amaryllida silvas», posta in esergo all'*Ecloga V*, di cui Zanzotto declina, nello scorrere del testo, numerose variazioni: «verdicante sapere / che tutto insegna riflette stabilisce», «le avene hanno corde vocali e / pensieri e ali senz'ombra, e per te della bella risuona l'estate / sempre discente» (qui anche con prestito da Virgilio del termine «avena», usato per indicare il flauto, e della parola tematica «ombra») e infine «Apprenderai, selva ondata, tinnito / di amicizie e consensi». L'insegnamento che viene trasmesso dal paesaggio, offrendosi all'occhio, è la possibilità di reintegrarsi con il mondo della vita:

e ogni fioca paralisi  
 ogni aberrata biologale frana,  
 di nuovo, rursus nel sole  
 accesissimo, altissimo, rursus  
 riassumi, intimando  
 lotananza esilità  
 arcaicità all'orizzonte, al limite.

In questo modo, il soggetto può distogliere lo sguardo dall'irruenta realtà storica e dai suoi attori, trasfigurati con nomi favolosi:

[...]  
 Così che non la miseria non l'odio  
 Mi distraeva, né i maligni messeri  
 I siri i golem i tarocchi,  
 non il Baffetto non il Baffone non il Crapone  
 non il Re dei Petroli o dei Rosoli  
 non il Re dei Turiboli,  
 «non avea catenella non corona»:  
 minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime  
 erano le loro frasi, le loro stragi,  
 minima la strage di me ch'essi facevano.

Il prodursi di un tale occhio è il tema di varie altre ecloghe zanzottiane. Già l'*Ecloga IV*, che chiudeva la prima parte del libro, metteva in scena – in modi invero piuttosto perturbanti – questa nascita, proponendo quale emblema lo «sferico monocolo» Polifemo, in dialogo con *a*:

*Po.* - No, qui non si dissoda, qui non si cambia testo,  
 qui si ricade, qui  
 frigge nel cavo fondo della vista  
 il renitente trapano, la trista  
 macchina, il giro viziosissimo.  
 E qui su questo,  
 assestandomi, giuro:  
 io Polifemo sferico monocolo  
 ebbro del vino d'Ismaro primavera,  
 io donde cola, crapula, la vita  
 (oh: vino d'Ismaro; oh: vita; oh: primavera!).

In questo passaggio si descrive quello che era stato definito «ritorno del patto convenuto» che richiama il mito paligenetico proposto nella quarta ecloga di Virgilio. Oltre alla memoria omerica rinvenibile nella scelta lessicale(78), l'ambientazione primaverile e la ripetizione del deittico «qui» riportano alle parole pronunciate da Meri nella nona ecloga di Virgilio. Il pastore pronunciava un canto – ispirato all'idillio undicesimo di Teocrito – in cui Polifemo dichiarava il suo amore, non ricambiato, a Galatea («huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis? / hic ver purpureum, varios, hic flumina circum / fundit humus flores, hic candida populus antro / imminet et lentae texunt umbracula vites. / huc ades; insani feriant sine litora flucuts'»)(79).

Il soggetto ha la possibilità di non essere sconfitto («nulla ci vincerà, nulla», si dice nell'*Ecloga VI*, con evidente ribaltamento dell'«Amor omnia vincit: et nos cedamus Amori») solo se accetta la possibilità che la poesia continui a farsi portatrice di un contenuto di verità in quanto incarnazione di umanità:

Nulla ci vincerà, nulla, se questo  
 Davanti al petto, nel pugno terremo,  
 se tutto questo sarà nostra lancia,  
 se nelle coazioni  
 nei compromessi nelle reticenze  
 dei sostrati che della vita  
 i malcerti succhi ci somministrano,  
 se oltre i chimici idoli, oltre  
 le spirali macromolecolari,  
 ostinatamente filtreremo:  
 [...]

Nonostante la «forma già umana» – come si dice nell'*Ecloga VIII* – si «impiccioli tanto sotto le zolle vivide / tanto se ne umiliò che né umana né forma / né – benché scarsa – / sostanza più si crede», è ancora possibile un atto vitale che permetta di non soccombere:

[...] Ma tu  
 non cadrai, tu fiorirai per sempre  
 del tuo vero. Esitando e vagando  
 inabile, cedendo  
 facendoti  
 sanie informale, nigredo, liquame,  
 fimo implorante, fimo  
 muto, vincesti.

La vittoria sulla «nigredo», termine alchemico relativo ad uno stato ancora imperfetto della materia – cui si assommano altri riferimenti junghiani: «i siri i golem i tarocchi» dell'*Ecloga V(80)* come anche la presenza di immagini della rinascita come le api e le mosche(81), il «drago letargico» dell'*Ecloga VI(82)* – rimanda ad un processo di rinascita-individuazione.

Il comparire del segno numinoso del fanciullo divino allude all'«origine come inizio di una nuova unità cosmica», nunzio della fondazione di un nuovo mondo «dove tutto è uno scaturire, sbocciare, sorgere: tutto è come una sorgente»(83). È per questo che l'*Ecloga IX*, sottotitolata *Scolastica*, ultima ecloga “compiuta” del libro, insiste sul tema dell'infanzia-inizio della vita, e dell'apprendimento, tutti temi riassunti nel celebre «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem» della quarta ecloga virgiliana. Nonostante la coscienza che «nulla, nulla dal profondo autunno, / nulla d'alto cielo verrà, nessun maestro; / nessun giusto rito / comincerà domani sulla terra», l'istanza *a* può dire di *b* (la poesia):

Tu forse insegni perché una risposta  
 Hai generato in te. Sei poco,  
 un suono solo, una vocale, un nài,  
 un sì; da fare grande  
 come l'iddio, un mondo tutto  
 di microcristalline  
 affermative sillabe.  
 Oh, una sola risposta: e tutto  
 insegnerò, sed tantum dic verbo.

«Non sum dignus ut intres sub tectum meum sed tantum dic verbo et sanabitur puer meus»: questo, secondo il Vangelo di Matteo dice il centurione romano a Cristo, invitandolo a curare il proprio servo. La poesia permette, con la pronuncia delle sue parole, di curare l'umano e ricondurlo – in una prospettiva non metafisica, bensì terrena – alla possibilità di “dire di sì”, di sollecitare ancora un'esperienza positiva, in opposizione alla negazione con cui si apre l'intero libro. È così che il soggetto, nel finale del testo, può chiedere di riconoscersi nuovamente come individuo umano:



io sia colui che «io»  
 «io» dire, almeno, può, nel vuoto,  
 può, nell'immenso scotoma,  
 «io», più che la pietra, la foglia, il cielo, «io»:  
 e, in questo essere indizio, dono,  
 dono tuo, agli altri donato.  
 Primo elemento di una proposizione, morula  
 imprecisa, persa ancora  
 in bui uteri, promessa.  
 Primo elemento, stacco  
 d'invischiato volo, soffio  
 sugli occhi – anche dei bimbi – rischio  
 di chi fu piaga e piaga  
 è ancora, ma più  
 scopre nel suo tremare  
 l'ostinazione, la brace  
 l'ala di mosca superstite; e guarda,  
 tondo, torpido scrigno di sguardi,  
 anche se ancora non sa  
 né amore né insegnamento.

Nonostante i tre testi che chiudono il libro (*Prova per un sonetto*, *Epilogo* e *Bleu*) tendano all'informale – del sonetto rimane solo una quartina e il primo verso della seguente, l'ecloga è allo stato di appunti, *Bleu* rovescia la norma linguistica – dal disordine può ancora manifestarsi una speranza, dai «bui uteri» può ancora scaturire una «promessa», un rimando al futuro. In quest'ottica, la comparsa di un simile segno “divino” trova la sua ragione d'essere in quel “tempo apocalittico” che sono stati gli anni Sessanta. Come ha scritto Furio Jesi:

Nelle grandi svolte della storia della cultura, e soprattutto negli istanti in cui la crisi del sentimento religioso si fa sintomo e annuncio del finire d'un ciclo, affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano. Ad essa sembra che l'animo umano affidi ciecamente le sue speranze, ed essa è sempre arbitra di metamorfosi. (84)

Lorenzo Morviducci

#### Note.

(\*) Per le poesie di Zanzotto citate si rimanda ad A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999.

(1) A. Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, vol. I, a cura di F. Roscetti, con la collaborazione di L. Lanzetta e L. Cantatore, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2002, p. 182.

(2) Ivi, pp. 188-189.

(3) Il progetto presentato da Zanzotto a Sereni nel 1962 (in concomitanza con l'uscita delle *IX Ecloghe*) per una traduzione dell'*Eneide* prevedeva che i canti fossero curati da poeti diversi. I criteri di questo ambizioso progetto, infine sfortunatamente naufragato, sono esposti in una lettera a Sereni: «quanto ai criteri di massima: c'è chi [*scil.* fra i collaboratori] approverebbe un minimo di omogeneità nella scelta dei metri, ad esempio, o nell'impianto linguistico, altri invece tenderebbe ad un'assoluta libertà, tale ad esempio da comportare la presenza dell'esametro accanto all'endecasillabo o addirittura all'ottava (!), o una lingua aulica e latineggiante accanto a un italiano piatto da cronaca d'attualità. Per conto mio penso che soprattutto si debba rispettare Virgilio, avergli il massimo di reverenza, pur nella possibilità che questa traduzione rappresenti anche un vivo incontro del 1960 col massimo dei poeti» (lettera del 21 marzo 1962 citata in M.

Natale, *Polidoro e Anchise. Il traduttore dall'Eneide*, in Idem, *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Verona, Scripta, 2016, pp. 49). Per alcune lettere sul progetto di Zanzotto a Sereni e ad Alberto Mondadori cfr. G. Sandrini, *Una voce dalla perferia. Cronache poetiche e progetti editoriali nelle lettere di Zanzotto (1948-1962)*, in *Andrea Zanzotto. La natura, l'idioma*, Atti del convegno internazionale Pieve di Soligo, Olighetto, Cison di Valmarino, 10-11-12 ottobre 2014, a cura di F. Carbognin, Canova, 2017, pp. 229-231, mentre sul progetto cfr. A. Fo, *La giornata di un traduttore. Appunti da un viaggio nell'Eneide*, «MEFRA», 129/1, p. 181 n. 11, L. Vallortigara, *L'epos impossibile. Percorsi nella ricezione dell'Eneide nel Novecento*, dottorato di ricerca in Italianistica XXIX ciclo, supervisor del dottorato S. Tamiozzo, N. Scaffai, Université de Lausanne, 2017, pp. 183-186, Eadem, *Do people still sing?* «Enthymema», XXIII, 2019, p. 166 e il già citato articolo di Natale, che offre anche una puntuale analisi dei due frammenti dell'*Eneide* tradotti da Zanzotto in metri barbari e pubblicati nel 1962 da Mondadori nell'antologia scolastica *Il mondo degli eroi. Antologia epica per la scuola media*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Mondadori, 1962, pp. 221-224 e pp. 247-249.

(4) A. Cucchiarelli, *Premessa*, in Virgilio, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma, Carocci, 2017, p. 11. Sul rapporto delle opere di Zanzotto con quelle virgiliane cfr. M. Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di G. Sandrini, M. Natale, Verona, Fiorini, 2010, pp. 287-318, ora in Idem, *Il sorriso di lei*, cit., pp. 11-46.

(5) Per la notizia del precedente titolo di *Sponda al sole* cfr. S. Bubola, *Dietro il paesaggio. Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico*, Udine, Forum, 2018, pp. 45-46 e p. 97.

(6) Nella riedizione di *Vocativo* del 1981, poi ripubblicata nel Meridiano Mondadori, Zanzotto aggiunge in coda un'appendice di sei testi. Si noti che inizialmente *Come una Bucolica* era il titolo dell'intera raccolta, poi modificato, come consigliava anche Sereni, in *Vocativo* (cfr. R. Cicala, *Zanzotto «in su la cima»*. *Sulle lettere editoriali degli esordi in Mondadori e del rapporto con Sereni*, in *Andrea Zanzotto*, cit. p. 162).

(7) A. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di L. Barile, G. Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007, pp. 50-51.

(8) *Ibidem*. La poesia di Hölderlin (in parentesi la traduzione dei versi che interessano da F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, p. 577-578) è ricordata da Zanzotto, oltre che in *Zanzotto, Eterna riabilitazione da un trauma*, cit., p. 51, in Idem, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* [2009], con una nota di C. Magris, Milano, Garzanti, 2015, p. 25 e in Idem, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. XIII, dove è presente anche la traduzione della poesia che Zanzotto fece all'età di diciassette anni).

(9) Spia della sovrapposizione di Heimat e Arcadia è l'epigrafe della sezione *Sponda al sole* (come si è detto inizialmente intitolata *Arcadia*) tratta da *Heimat* di Hölderlin.

(10) Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., pp. 26-27.

(11) C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Idem, *Feria d'agosto* [1946], introduzione di E. Gioanola, Torino, Einaudi, 2017, p. 152.

(12) Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., pp. 26-27.

(13) Idem, *Ecloga II*, in IDEM, *Le poesie e prose scelte*, cit. p. 206.

(14) «Guarda il cosmo che oscilla con la sua mole convessa, / la terra e gli spazi del mare e il cielo profondo, / guarda come tutto si rallegra dell'era imminente» (Virgilio, *Ecloga IV*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., p. 104-105, vv. 50-52).

(15) M. Giancotti, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiano, 2016<sup>4</sup>, p. 15.

(16) G. Ungaretti, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto* [1954], Idem, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Diacono, Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 693-699. «Ingens silva» è un'espressione che si trova ai vv. 676-677 del VII libro dell'*Eneide* dove «Virgilio dà spazio al racconto degli "exordia belli", delle cause e degli inizi della guerra fra Troiani e Latini» (Natale, *Il sorriso di lei*, cit. p. 17).

(17) Cfr. A. Cortellessa, *Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizî di guerre civili in Andrea Zanzotto*, in G. Ferroni, M. I. Gaeta, G. Pedullà (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, Fahrenheit 451, Roma, 2006, pp. 197-222 e G. Alfano *Paesaggio, Storia, Soggetto. Il lavoro della poesia in Andrea Zanzotto*, in *Letteratura e psicanalisi*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 225-240.

(18) Zanzotto, *Con Hölderlin*, cit., p. XXI.

- (19) «Spesso di questa disgrazia, ma la mia mente era cieca, / mi diedero annunzio, ricordo, le querce colpite dal cielo» (Virgilio, *Ecloga I*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 88-89, vv. 16-17).
- (20) Come recita il sottotitolo, che ammicca a *La vita solitaria* di Leopardi.
- (21) Rispettivamente «Tutto vince Amore» e «L'ombra è di solito nociva a chi canta» (Idem, *Ecloga X*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 130-131, v. 69 e v. 75). L'allusione all'ombra, che ha funzione metapoetica e che ritorna più volte nelle *IX Ecloghe*, è stata messa in luce da Natale, *Il sorriso di lei*, cit., p.32-34, dove si fa notare che lo stesso motivo si ritrova nel sottotitolo *La voce e la sua ombra* dell'*Ecloga VIII*.
- (22) «Non gli restava che andare fra le dense ombre dei faggi, / assiduamente» (Idem, *Ecloga II*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 92-93 vv. 3-5).
- (23) Massimo natale individua anche nel sintagma «tenere fronde» una tessera proveniente dal v.449 del terzo libro dell'*Eneide* (cfr. Natale, *Il sorriso di lei*, cit., p. 35).
- (24) «O se solo volessi abitare con me la campagna / che sdegni, e le umili capanne, e trafiggere i cervi, / e spingere ai verdi pascoli i capretti del gregge» (ivi, pp. 94-95, vv. 28-30).
- (25) «Persino gli dei abitarono i boschi, / e Paride, il troiano. Pallade, le rocche che ha fondato, / sia lei a frequentarle: a noi più di tutto siano cari i boschi». (ivi, cit., pp. 96-97, vv.60-62).
- (26) Natale, *Il sorriso di lei*, cit. p. 35. L'espressione di Zanzotto potrebbe essere accostata anche a «nivei quam lactis abundans» di ivi, v. 20. Va notato che il latte, che compare spesso nei versi di Virgilio poiché prodotto dalle capre dei pastori, occorre numerose volte nei versi delle *IX Ecloghe*.
- (27) «La città che chiamano Roma, Melibeo, la pensavo, / simile, ingenuo, alla nostra, dove noi pastori / abitualmente portiamo i teneri parti del gregge» (Virgilio, *Ecloga I*, cit., pp. 88-89, v. 19-21).
- (28) Natale, *Il sorriso di lei*, cit., pp. 34-35.
- (29) Cfr. Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma*, cit., pp. 27-28.
- (30) Natale, *Il sorriso di lei*, cit., p. 35.
- (31) A. Zanzotto, *I «Novissimi»* [1962], in Idem, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1108.
- (32) Secondo le tempestive parole di Bàrberi Squarotti, difatti, le *IX Ecloghe* sono «il più straordinario tentativo di revisione della consistenza delle strutture e degli oggetti “petrarchisti” ponendoli a raffronto con l'orrore, la confusione, la negazione, il gusto della distruzione e della rovina» (G. Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968, p. 129).
- (33) S. Agosti, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Poesie (1938-1972)*, introduzione di S. Agosti, Milano, Mondadori, 1973, p. 17.
- (34) S. Dal Bianco, *IX Ecloghe*, in Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1460.
- (35) Per la precisione, le ecloghe dialogate sono la prima, la quarta, la settima, l'ottava e la nona.
- (36) R. Donnarumma, *Zanzotto da Dietro il paesaggio a IX Ecloghe*, «Allegoria», VIII, 24, 1996, p. 70.
- (37) G. M. Annovi, «Passaggio per l'informità». *Zanzotto e la defigurazione*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2007, p. 71. Lo stesso Zanzotto notava la contiguità della sua poesia con il movimento informale, di cui così si dice in *Architettura ed urbanistica informali: nato come ricerca d'espressione della disgregazione, finisce col raccogliere ogni minimo grido che nel caos parli dell'ordine, finisce col manifestarne la presenza anche là dove prima non si sarebbe sospettata. Lapides clamabunt*, e così chiameranno con voce umana le macchie, i grumi, il guazzabuglio materico, lo stesso nulla» (A. Zanzotto, *Architettura ed urbanistica informali* [1962], in Idem, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiano, 2016<sup>4</sup>, p. 126). Ancora, in un'intervista a Ferdinando Camon del 1965, interrogato sul possibile accostato tra la sua poesia e l'arte informale, Zanzotto afferma di aver «tentato di afferrare qualcosa dello scontro tra l'idea di una massima strutturazione (a carattere sistolico, come si suol dire) e le tensioni della non struttura che oggi sono nell'aria» (Idem, *Il mestiere di poeta* [1965], in Idem, *Le poesie e prose*, cit., p. 1133).
- (38) Nel 1961 uscì infatti su «il verri» il saggio di Sanguineti *Poesia informale?* (nel quale, peraltro, si cita una battuta di Zanzotto su *Laborintus* di Sanguineti) poi ripubblicato in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, pp. 169-173.
- (39) Zanzotto, *I «Novissimi»* cit., p. 1107.
- (40) Ivi, p. 1108.
- (41) A. Zanzotto, *Alcune prospettive sulla poesia oggi* [1966], in Idem, *Poesie e prose*, cit., p. 1135 e 1138.
- (42) Ivi, p. 1136. L'espressione «arcadizzarsi» è qui usata per indicare un deleterio svuotamento di senso della poesia, ridotta a mera convenzione.
- (43) Ivi, p. 1138.
- (44) A. Zanzotto, *Con Virgilio* [1981], in Idem, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 344.

- (45) Ivi, p. 346.
- (46) «[Il poeta] deve ritessere i fili che lo legano al centro per ricondurre alle sedi umane la sua esperienza fatta nel deserto: la sua è sempre esperienza del limite, ma egli ha il compito di arricchire con la terra incognita lo spazio noto, e di farlo entrare così in ebollizione. Ma il terreno comune, riflesso nella lingua-norma, non deve mai essere perduto di vista» (Idem, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 1125).
- (47) Lettera citata in Sandrini, *Una voce dalla periferia*, cit., pp. 229.
- (48) Donnarumma, *Zanzotto*, cit., pp. 68-69.
- (49) Zanzotto, *Con Virgilio*, cit. p. 346.
- (50) In questo modo Zanzotto rispondeva ad un interrogativo che anni dopo si porranno di fronte al verbo «cano» Seamus Heaney e il traduttore dell'*Eneide* Robert Fitzgerald: «Do people still sing?». Questo aneddoto traduttivo, spia di una comune condizione di fronte al “canto”, dà il titolo all’articolo Vallortigara, *Do people still sing?*, cit., che lo riporta anche diffusamente in epigrafe: «We spent an afternoon playing with “How could you translate the first three or four words?”: *Arma virumque cano*. Robert [Fitzgerald] was faced with that. Do you just say: I sing of arms and a man? Do people still sing? He said he might just begin with *arma virumque cano* and then proceed with the English, but in the end, without triumph or pleasure he settled for “I sing of warfare and a man at war”».
- (51) Idem, *Ecloga IV*, cit., pp. 102-103. L’allusione è stata notata da Natale, *Il sorriso di lei*, cit., p. 30.
- (52) Dal Bianco, *IX Ecloghe*, cit., p. 1463.
- (53) Virgilio, *Ecloga VI*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 109-110, vv. 9-10.
- (54) «Tutto quello che un tempo, al canto di Febo, rapito / udi l’Eurota e lo fece imparare agli allori, / egli canta, e le valli ne rimandano l’eco alle stelle» (ivi, pp. 114-115 vv. 82-84).
- (55) A. Zanzotto, *Note*, in Idem, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 229.
- (56) «Né questo tuo Meri vivrebbe né lo stesso Menalca», «Licida: Ahimè, c’è qualcuno capace di tanto? Ahimè, il nostro conforto / i tuoi canti, per poco con te non perdemmo, Menalca? / Chi canterebbe le Ninfe? Chi spargerebbe la terra / d’erbe in fiore, e velerebbe di verde ombra le fonti?» (Virgilio, *Ecloga IX*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 124-125 vv. 16 e 17-20).
- (57) «Potevi pur riposare qui con me questa notte, / su un verde giaciglio di frasche: da noi c’è frutta matura, / tenere castagne e formaggio quanto ne vuoi» (Virgilio, *Ecloga I*, in Idem, *Le Bucoliche*, cit., pp. 92-93, vv. 79-81).
- (58) Proprio il canto dialogato che si rifà, come si è detto, al modello virgiliano, nella sua variante del canto amebeo è stato definito dallo stesso Zanzotto un «concerto in cui due e più voci convergono discordano e rafforzandosi a vicenda, verso un unico “entusiasmo”» così da dar vita ad una «originaria forma di comunione» (Zanzotto, *Con Virgilio*, cit., p. 344 e p. 345).
- (59) «Quodsi me lyricis vatibus inseres / sublimes feriam sidera vertice», la cui traduzione è «Che se tu mi porrai nella schiera dei poeti lirici, io leverò il capo fino a toccare le stelle» (Orazio, *Ode I*, in Idem, *Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Torino, UTET, 2002, pp. 198-199 e p. 223).
- (60) Virgilio, *Ecloga IX*, cit., pp. 124-125, vv. 29 e 36: «i cigni cantando lo porteranno alle stelle» (si tratta di un canto incompiuto per Varo di cui Meri riporta tre versi) e «ma mi sembra di schiamazzare come un’oca tra cigni canori» (relativamente all’incapacità di cantare qualcosa degno di Vario e di Cinna).
- (61) «Basterà, dee, aver cantato questi canti al vostro poeta» (Idem, *Ecloga X*, cit., pp. 130-131, v. 70).
- (62) Natale, *Il sorriso di lei*, cit., pp. 32-33.
- (63) A. Zanzotto, *L’italiano siamo noi (otto brevi risposte)* [1962], in Idem, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1105-1106.
- (64) Nella stessa intervista sopra citata, dichiarava Dante il poeta più amato, puntualizzando però «specie dove raggiunge una sapienza di scrittura degna del suo maestro», ed aggiungeva: «ricado spesso nella lettura della quarta egloga virgiliana» (*ibidem*).
- (65) Idem, *Architettura ed urbanistica informali*, cit., p. 128.
- (66) Ivi, p. 129.
- (67) Ivi, p. 125.
- (68) Ivi, p. 127.
- (69) Idem, *Un paese nella visione di Cima* [1962], in Idem, *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 42.
- (70) *Ibidem*.
- (71) Anche l’*Hypnerotomachia Poyphili*, nella sua edizione francese de 1600 a cura di Bérualde de Verville, è largamente citata da C. G. Jung, *Psicologia e alchimia* [1944], premessa di Luigi Aurigemma, Bollati Boringhieri, 2006.

- (72) «Il mio interesse [per la psicanalisi] risale a tempi lontanissimi, e quando è apparsa l'opera di Bonaventura [E. Bonaventura, *Psicanalisi*, Milano, Mondadori, 1938] negli anni '40 l'ho subito letta». E, poco più avanti: «Ho conosciuto a Padova un analista, sono andato su e giù almeno due anni, due volte alla settimana» (Zanzotto, *Eterna riabilitazione da un trauma*, cit., p. 23).
- (73) K. Kerényi, *Introduzione*, in C. J. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* [1949], traduzione di A. Brelich, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 30.
- (74) C. G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del Fanciullo*, in Idem, Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico*, cit., p. 113.
- (75) Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali*, cit., p. 130.
- (76) Idem, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, cit., p. 1137.
- (77) *Ibidem*.
- (78) «In Omero si trova il “trapano” rigirato nell'occhio: “giravo [díneon], comeun uomo col trpaano [trypáno] un asse navale trapano [trypo]”, (*Od.* IX 384-385, tr. Canzecchi Onesti); il friggere: “nel fuoco le radici friggevano [sphragheúnto]” e, quasi una *sphragis*, il “vino d'Ismaro” (cfr. *Od.* IX, 196-198)» (P. Zublena, *Unicizzante e unico guardare. Lettura di Ecloga IV. Polifemo, Bolla Fenomenica, Primavera, «l'immaginazione»*, 18, 2001, p. 41).
- (79) «Vieni qui, Galatea: che gusto c'è fra le onde? / Qui brilla la primavera, qui intorno ai rivi la terra / è tutta un tappeto di fiori, qui un bianco pioppo sovrasta / la grotta, e viti flessuose tessono un velo d'ombra. / Vieni qui, lascia che i flutti urenti battano il lido» (Virgilio, *Ecloga IX*, cit., pp. 126-127, vv. 39-43).
- (80) Cfr. per il comparire della stessa immagine, *La madre-norma*, ultimo testo de *La Beltà*.
- (81) *Ecloga I*: «cadaveri come elitre»; *Ecloga V*: «mio mirifico occhio di mosca», *Ecloga VIII* «elitre»; *Ecloga IX*: «l'ala di mosca superstite».
- (82) Luca Stefanelli ha messo in luce tracce junghiane ne *La Beltà* e, in particolare, nelle varianti redazionali di *Ampolla (cisti) e fuori* (cfr. L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, ETS, 2011, pp. 365-385). Stefanelli ha fatto inoltre riferimento al saggio di Jung sull'*Ulisse* di Joyce, opera a detta dello psicanalista dal «carattere vermicolare» (C. G. Jung, *Ulisse*, in Idem *Realtà dell'anima*, Torino, traduzione di Paolo Santarcangeli, Bollati Boringhieri, 2015, p. 121) quale antecedente del verso «lo scolice della / sacramentale contraddizione» di *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*. La stessa immagine della tenia era già presente in *Eatherly*, e lo stesso saggio su Joyce veniva esplicitamente citato nella recensione all'antologia dei Novissimi uscita nel 1961 (Cfr. Zanzotto, *I «Novissimi»*, cit., p. 1110).
- (83) Kerényi, *Introduzione*, cit., p. 23 e p. 24.
- (84) F. Jesi, *Orfani e fanciulli divini*, in Idem, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 13.

**IL «LEGAME MUSAICO»: EFFETTI TESTUALI E FUNZIONI METAPOETICHE DEI DANTISMI ZANZOTTIANI**

In un poeta sistematicamente intertestuale e autoriflessivo come Zanzotto, la figura di Dante gioca un ruolo chiave, paragonabile a quello di Hölderlin, Leopardi e Éluard. La raccolta in cui i riferimenti danteschi si fanno più fitti è *Conglomerati*, in cui il modello della *Commedia* agisce sul piano strutturale, come segnala Stefano Dal Bianco in un'articolata disamina posta in introduzione all'Oscar Poesia uscito nel 2011(1). Anche Massimo Colella, nel suo «*Nuove vie di Beltà*». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto* (2018), indaga in dettaglio le 'idee di Dante' attive in Zanzotto appoggiandosi a un'accurata analisi di riferimenti intertestuali e isotopie presenti in *Conglomerati*(2). Nel presente lavoro vorrei ragionare sull'uso che Zanzotto fa di Dante all'interno di poesie e testi critici, valorizzando un aspetto solitamente meno in evidenza negli studi sull'intertestualità: l'impatto del citazionismo sui lettori e le sue conseguenze sui meccanismi del testo. Tra le strategie messe in atto dal testo poetico zanzottiano, infatti, l'intertestualità ha un ruolo assolutamente centrale, paragonabile a quello dell'iterazione sintattico-ritmica. L'intertestualità in Zanzotto non riguarda soltanto l'ambito letterario, ma, nelle opere della maturità, spazia attraverso i linguaggi e i campi del sapere più disparati, creando uno stile che alterna zone cosiddette 'informali' a momenti maggiormente comunicativi. Anche solo per intensità e frequenza, il fenomeno svolge «una funzione semantica fondamentale»(3) nel testo poetico, ed è spesso di stimolo per compiere utili studi che risalgono al significato dei componenti grazie alla ricostruzione delle fonti.

Il 'piacere della scoperta' è senz'altro molto remunerativo nel caso di Zanzotto, come dimostrano ad esempio le analisi degli avantesti(4), che permettono di confermare e sostanziare ipotesi critiche o di scovare riferimenti poco visibili. Nel trattare l'intertestualità zanzottiana, tuttavia, è necessario soffermarsi anche sul tipo di comunicazione poetica che l'autore mette in atto attraverso l'uso dei riferimenti. In questa sede rifletterò sul caso dantesco, portando esempi prevalentemente da *La Beltà* e dagli scritti critici. Dopo una breve discussione teorico-metodologica sull'uso dell'intertestualità nella critica letteraria e in particolare nella poesia zanzottiana, esaminerò come i riferimenti a Dante ne *La Beltà* siano caratterizzati da diversi livelli *comunicatività* e *marcatezza*: risultino, cioè, più o meno manifesti al lettore. Successivamente, mi sposterò a riflettere sull'immagine di Dante costruita discorsivamente negli scritti critici di Zanzotto, con particolare attenzione per l'idea stessa di intertestualità e per l'aspetto metapoetico. Chiuderò con un'interpretazione dell'idea zanzottiana di 'autonomia' della poesia e del Significante, riletta alla luce del rapporto con Dante.

Un recente lavoro di Jessica Mason, *Intertextuality in Practice*, ispirato alla *stylistics* e alla *cognitive poetics* di scuola anglosassone(5), si apre discutendo i presupposti teorico-metodologici generalmente adottati negli studi sull'intertestualità. Secondo Mason i paradigmi invalsi nelle indagini intertestuali sono spesso legati a una scuola testocentrica e strutturalista, che presuppone un 'lettore-critico' ideale dotato delle competenze per 'adeguarsi' al testo, ricostruendone correttamente i rimandi e le fonti. Discutendo la teoria di Riffaterre, uno dei padri dell'intertestualità moderna, Mason nota come la sua concezione implichi un lettore fortemente idealizzato e coinvolto in una specie di «nascondino letterario»:

As a structuralist, Riffaterre's approach is best described as a process akin to literary hide-and-seek, wedded to the idea that the main endeavour is to definitively discover the presence or absence of specific references within a given text. [...] He writes consistently as though the right intertextual links are there to be uncovered by the person with the right literary tools and expertise for digging meaning out of the passages: difference in response and recognition exists but can be accounted for by human error.(6)

Le teorie più tradizionali trascurano il funzionamento dell'intertestualità nella lettura reale, e per questo presentano un potenziale analitico limitato, specie dal punto di vista stilistico-linguistico. La *stylistics* di Mason, invece, propone un modello *reader-oriented*, ispirato all'estetica della ricezione di Iser e basato su strumenti tratti dalla poetica cognitiva. Da questo approccio vengono importanti spunti per affrontare l'intertestualità zanzottiana, tra cui la possibilità di analizzare la scala di *marcatezza* di un riferimento intertestuale:

The terms 'marked' and 'unmarked' refer to whether or not the narrative being interrelated with the Base is detectable in the discourse and should also be envisaged as extreme ends of a cline rather than absolute categories. An intertextual reference can be considered marked if it is likely another individual will be able to identify, through some visible word or phrase, which narrative or group of narratives were interrelated by the writer or speaker.(7)

Nella teoria a base cognitiva di Mason le unità messe in correlazione nei legami intertestuali sono sempre «narratives», mentre «Base» sta per la fonte di un rimando intertestuale. Ad ogni modo, ciò che risulta utile ai fini dello studio dell'intertestualità zanzottiana è il rilievo conferito alle modalità in cui il riferimento intertestuale viene codificato nel testo, secondo una maggiore o minore riconoscibilità da parte del lettore. L'identificazione del grado di *marcatezza* di un riferimento intertestuale è estremamente utile per capire ciò che Zanzotto fa con le fonti, e come tale gioco influisca e talvolta 'piloti' le reazioni del lettore. La *marcatezza* di Mason può essere messa in relazione con un'altra teoria dell'intertestualità, utilizzata da Sara Bubola nella sua recente monografia sull'hölderlinismo di Zanzotto. Si tratta della *comunicatività* di cui parlano Broich e Pfister nel loro modello dedicato ai meccanismi intertestuali: una categoria che

misura i riferimenti intertestuali in base alla loro rilevanza comunicativa, al livello di consapevolezza e di intenzionalità del riferimento da parte dell'autore, del grado di ricettività e coscienza del lettore, e del modo in cui un riferimento è marcato all'interno del testo.(8)

Sempre dal testo di Mason, inoltre, emerge come il diverso grado di *marcatezza* non riguardi soltanto la 'morfologia' del singolo riferimento intertestuale (ad esempio, se viene citato il titolo, se si trova tra virgolette o è corsivato ecc.), ma anche le modalità in cui viene incorporato nel testo di appartenenza. Un brusco cambio di registro, ad esempio, può segnalare la presenza di un riferimento non marcato(9). Anche le competenze specifiche del lettore rispetto allo stile dell'autore in esame possono modificare la *comunicatività* di certi riferimenti intertestuali, aumentandone la *marcatezza* (ad esempio, lettori familiari con la poetica di Eliot e di Joyce si aspetteranno un uso molto frequente di riferimenti non marcati all'interno delle loro opere)(10).

Il grado di *marcatezza* del riferimento e le sue modalità di incorporazione nel testo sono spunti teorici utili per studiare l'uso zanzottiano delle fonti, in particolare letterarie. A questo proposito bisogna innanzitutto porre l'accento sulla *dismisura* – prendo a prestito il termine da Carbognin, che parlava a ragione di *dismisura retorica*(11) – con cui Zanzotto rimaneggia, mescola ed esibisce (quando lo fa) i suoi materiali di reimpiego. *Dismisura* quantitativa, che fin da *Dietro il paesaggio* spinge il poeta a metabolizzare una vasta serie di tessere e prestiti fino a renderli irriconoscibili, come hanno notato moltissimi commentatori. Ma anche *dismisura* qualitativa, quando i ponti per ricostruire i collegamenti col singolo intertesto sono 'tagliati' pur rimanendo comunque allusi, e ricostruibili solo grazie a un certosino lavoro esegetico, basato sugli autocommenti espliciti o impliciti dell'autore oppure sulle note sparse nei materiali avantestuali. La *marcatezza* dei riferimenti varia molto: dal massimo della citazione scoperta o svelata nelle note dell'autore al minimo del riferimento occulto e privato, la cui fonte è con alta probabilità assente dalle conoscenze pregresse dei lettori. Tante poesie zanzottiane, infatti, sembrano costruire testualmente un lettore implicito le cui conoscenze pregresse (la *background knowledge* della linguistica testuale)

coincidono con l'archivio mentale dell'autore. Questa intertestualità schiacciante e a volte un po' tirannica è tipica dello Zanzotto maturo e dei suoi meccanismi estetici, e per questo va messa a tema dell'indagine critica. È più realistico postulare anche un lettore meno smaliziato, meno 'addetto ai lavori', che non si proponga di svelare, almeno idealmente, tutti i segreti delle fonti: in altre parole, non credo che il lettore implicito di Zanzotto sia soltanto il critico, lo specialista, sebbene la struttura delle sue raccolte sembri a volte indicare il contrario. Chi legge Zanzotto può, ad esempio, non riconoscere la presenza di una citazione; oppure, può riconoscerla come riferimento ma non essere in grado di ricostruirne la fonte, con l'insieme di fascino e frustrazione che ne consegue; può, infine, ricostruire la fonte in modo scorretto o vedere un rimando che non c'è, 'arricchendo' il testo. Si veda quanto Montale notava – con un misto di ammirazione e ironia – nella sua acuta recensione a caldo de *La Beltà*:

Non è d'altronde da escludere che una svista, un refuso, una lettura sbagliata possa arricchire di nuovi significati una poesia inventariale che suggestiona potentemente e agisce come una droga sull'intelletto giudicante del lettore.(12)

### *Marcatezza e comunicatività degli intertesti danteschi: il caso de La Beltà*

*La Beltà* è attraversata da frequenti rimandi alla *Commedia* e soprattutto al *Paradiso*, a partire dall'isotopia semantica dell'«oltraggio», presente fin dal titolo del componimento di apertura, *Oltranza oltraggio*(13). La citazione viene così marcata dallo stesso Zanzotto nelle note dell'autore in calce alla raccolta: «*Oltranza oltraggio*: nel senso di “cosa che va oltre il limite, la sopportazione” (“e cede la memoria a tanto oltraggio”, cfr. *Paradiso*, XXXIII, 57)» (315). Il *topos* dell'oltranza/oltraggio sta per la tensione verso una lingua poetica assoluta e ideale (quella che, vedremo, secondo Zanzotto Dante ha raggiunto in vari punti della *Commedia*), e insieme per le violenze inflitte alla poesia dalla storia e dalla modernità. L'importanza del sema nel macrotesto è documentata dal numero di occorrenze, ben 11 in tutta la raccolta contando anche il titolo sopracitato (4 occorrenze di *oltraggio*, 4 di *oltrato* e 3 di *oltranza*).

Dopo questo richiamo al generale dantismo della *Beltà*, propongo l'analisi di alcune citazioni puntuali, per ragionare sul loro grado di comunicatività e sul loro rapporto con la lettura. Innanzitutto, i dantismi possiedono un livello base di marcatezza dal lato della 'ricezione', per via della significativa presenza della *Commedia* tra le conoscenze pregresse del pubblico. Confrontiamo i seguenti riferimenti:

E casta è la suzione, ma acidula l'ape e invidiosa.  
Senza posa conosco e riconosco,  
un uomo sono **un toscano che va**  
**parlando onesto di cose primitivizzate**  
e primarie anche se niente le allena in eternità  
(*Profezie o memorie o giornali murali*, II, 9-13)

1- **Lo stadio psicologico detto «dello specchio»  
come costitutivo della funzione dell'io.**

**Con soggezione.**  
(*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, X, vv. 1-3)

C'è un'alta probabilità che il lettore de *La Beltà* recuperi, tra le sue conoscenze pregresse, le parole di Farinata degli Uberti, piuttosto che la *variatio* del titolo del saggio lacaniano sullo stadio dello specchio o la sigla dell'ultimo Hölderlin(14) (queste ultime vengono infatti esplicitate da Zanzotto nelle note d'autore(15)). Lo stesso ragionamento vale per gli inserti leopardiani e petrarcheschi (ad esempio la plateale citazione petrarchesca in *E la madre norma*, dal finale di *Chiare, fresche et*



*dolci acque*(16)). La *Commedia* rappresentava – per il pubblico scolarizzato del Novecento pieno – un passaggio quasi obbligato. La riforma Gentile prevedeva infatti la lettura pressoché integrale del poema in qualsiasi istituto superiore, a parte quelli di indirizzo tecnico(17). Il lettore scolarizzato era quindi entrato in contatto con il testo della *Commedia*, e ne aveva studiato a memoria porzioni significative. Al nesso tra istruzione e *Commedia* rimanda anche il componimento di apertura di *Pasque, Misteri della pedagogia*, in cui viene tematizzata proprio una conferenza dell’‘io lirico’ su Dante, tenuta ai ragazzi del Centro di Lettura di Lorna (trasfigurazione poetica del paese collinare di Arfanta).

Io vengo da abbastanza lontano  
 salgo in cattedra al Centro di Lettura  
 ci sono i bambini le ragazze delle medie  
 la vecchia maestra Morchet,  
 parlo di Dante: che bravi che attenti,  
 oh lui, quello sì, Dante!  
 in cattedra nel luogo dei meli e delle viti  
 nel pozzo delle delizie grigie.  
 E la maestra Morchet: «Lume non è se non vien dal sereno  
 che non si turba mai»  
 cita, dalla sua sedia a destra della cattedra,  
 cattedra da cui si parla di Dante,  
 «bravissima, signorina:  
 luce non è che non venga da quella».  
 (*Misteri della pedagogia*, vv. 34-47)

Al di là della riflessione sulla pedagogia e sull’instabilità psichica e culturale dei referenti (la citazione di Dante della maestra diverrà, per anamorfofi, «Turbato è il significato»), è utile riflettere su come Dante – per un docente di italiano formatosi negli anni 30-40 – sia legato indissolubilmente alle conoscenze di base fornite ai ragazzi durante il percorso scolastico. Tornando alla citazione delle parole di Farinata da *Profezie o memorie*, si veda come l’incorporazione del riferimento contribuisca a aumentarne la marcatezza:

Proficuo lavoro del cielo: condito:  
 uve dolci e stelle: e l’acino luce  
 all’avidissimo appetito.  
 Disinibiti monti caduti disagi  
 argento quasi dirlo si può  
 questo fato-arazzo  
 questo appuntamento e settembrìa lenta  
 delicatezza di lingua e di dente.  
 E casta è la suzione, ma acidula l’ape e invidiosa.  
 Senza posa conosco e riconosco,  
 un uomo sono un **tosco** che va  
**parlando onesto** di cose primitivizzate  
 e primarie anche se niente le allena in eternità .  
 (*Profezie o memorie o giornali murali*, II, 1-13)

Si noti l’importante stacco sul piano tematico e costruttivo: la citazione dantesca è accostata *ex abrupto* a una descrizione idilliaca della campagna settembrina (che richiama la lirica *Lorna* di *Dietro il paesaggio*) in cui viene interpolata l’immagine della suzione, non senza armoniche psicanalitiche. Troviamo un’analogia tecnica di montaggio nella citazione dell’empireo in *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII:

né a staccare il bozzolo d’oro dal gelso dall’intrico dell’**empireo**  
 (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII, v. 8)

Anche qui si dà l'accostamento abrupto tra un'attività tipicamente rurale – e caricata di valori simbolici fin dai versi giovanili – e una citazione della *Commedia*: la sericoltura e l'empireo, termine che esemplifica la vena paradisiaca attivata dagli intertesti sin dall'inizio della raccolta. Il modo in cui questi rimandi intertestuali sono incorporati nel testo dà occasione per ragionare su un altro aspetto dell'intertestualità zanzottiana, che definirei *insufficienza semantica* del riferimento. Si confronti la citazione appena commentata con questo dantismo tratto da un testo di *Dietro il paesaggio*:

Con dolce curiosità  
colli cresciuti qui dintorno  
e voi, spazi accaldati:  
il segreto di Dolle che ieri  
assorbì tante **piccole genti**  
stanche delle proprie ricchezze  
(*Con dolce curiosità*, vv. 1-6)

«Piccole genti» viene da un verso tratto dal discorso di Cacciaguida sulle antiche famiglie di Firenze («già venìa sù, ma di picciola gente», *Par.* XVI 118), e vale per “gente di umili origini”. Il riferimento non è marcato ed è perfettamente incorporato nel testo: non è necessario risalire alla fonte per cercare di collocare il suo ruolo nella sequenza del discorso. Già dalle *Ecloghe* le cose cambiano:

e tu, gemma, l'arida e pura morte  
– la favolosa vita –  
a me davanti stendevi, a fuoco, a punto,  
così che non la miseria non l'odio  
mi distraeva, né i maligni messeri  
i siri i golem i tarocchi,  
non il Baffetto non il Baffone non il Crapone  
non il Re dei Petroli o dei Rosoli  
non il Re dei Turiboli,  
**<non avea catenella, non corona>**:  
minimi, in te Lorna, si spettralizzavano, minime  
erano le loro frasi, le loro stragi,  
minima la strage di me ch'essi facevano.  
(*Ecloga V. “Lorna, Gemma delle colline” (da un'epigrafe)*, vv. 35-47)

Per collegare la citazione al contesto in cui viene incorporata, è necessario ricostruire la fonte del prelievo. La miracolosa vitalità di Lorna – un po' paesaggio reale un po' *senhal* della poesia – protegge il poeta dalle tirannie del potere e dalle ideologie, rendendolo pago della sua condizione umile e appartata rispetto al clamore della storia. Nel discorso di Cacciaguida di *Par XV* è l'antica e umile Firenze («Fiorenza dentro da la cerchia antica», v. 97) a essere metonimicamente personificata in una donna ‘di una volta’, la cui bellezza fisica e morale non necessita di ornamenti («Non avea catenella, non corona», v. 100). Solo collegando la personificazione di Lorna a quella di Firenze è possibile ricostruire il valore semantico del riferimento, che altrimenti rimane muto o aperto alla libera interpretazione. Si noti inoltre che nell'*Ecloga* il riferimento è doppiamente marcato dall'uso delle virgolette e dalla brusca discontinuità di registro, specie rispetto alla bambinesca cascata anaforica che precede. Il riferimento all'Empireo ne *La Beltà*, come e più del dantismo delle *Ecloghe*, è dunque caratterizzato da un'insufficienza semantica: non è possibile giustificarne la presenza in modo soddisfacente senza ricostruire il contesto e il significato d'origine del prelievo. Vediamo la citazione da *Possibili prefazi* nel contesto in cui è inserita:

Più e meno che oniricamente  
 dal versante del voi-vero dell'io-forse,  
 più o meno, a fondo e di striscio,  
 riallaccio e preservo faseggiare e atteggiare:  
 non sta il punto di equilibrio mai là: non apporsi accingersi  
 a te bella, beltà,  
 vivario acquario dei verdi dei vivi,  
 né a staccare il bozzolo d'oro dal gelso dall'intrico dell'**empireo**  
 non sta nel cammino esemplare,  
 di un Soligo trapunto a piccoli cieli-meli-steli  
 a radure gallinette coniglioli e falò,  
 (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, VII, vv. 1-11)

Per un lettore non specialista è senz'altro più semplice riconoscere localmente il dantismo che ricostruire l'isotopia semantica del "viaggio oltremondano" (la tensione verso l'ineffabilità del dire e l'imprendibile *Beltà*), collegandola con il *topos* zanzottiano della sericoltura. Il riconoscimento di un intertesto, per quanto difficilmente collocabile nell'economia del discorso, gratifica il lettore, poiché si stacca da una media stilistica in cui l'oscurità-difficoltà e la privatezza dei percorsi concettuali sono la norma. In questo caso il riferimento all'Empireo funziona da puntello e "sollievo" nel mezzo delle altalene del significante. Nel generale allentarsi della coesione/coerenza del testo, l'intertestualità finisce per svolgere una funzione di supplenza nella costruzione dei significati e nel mantenimento del canale comunicativo col lettore. Durante la lettura de *La Beltà*, in molte zone si riconosce la presenza di rimandi intertestuali, non soltanto letterari, ma è impossibile o troppo dispendioso formulare ipotesi sui loro valori semantici. In un testo tutto fatto di deviazioni, di 'prominenze' retorico-linguistiche, sono le citazioni più scoperte e marcate – come quelle dantesche o petrarchesche – a funzionare come ancora per il lettore.

Propongo ora una lista di dantismi presenti ne *La Beltà*, stilata secondo la categoria di riferimento e il tipo di effetto comunicativo legato ai criteri di marcatezza, incorporamento e autonomia semantica.

1. **loci danteschi**: si tratta di richiami generalmente piuttosto marcati da salti di registro o dalla presenza nella memoria del lettore medio, come l'*empireo* o il richiamo all'apostrofe di Farinata. Sono solitamente caratterizzati da insufficienza semantica, e in ogni caso da un forte valore connotativo. Vediamo un luogo in cui si concentrano almeno due riferimenti: i vv. 11-13 de *La perfezione della neve*, oltre che alla scoperta citazione ricombinata al v. 11 da *Par. XXIII 130(18)* («Oh quanta è l'ubertà che si soffolce»), rimandano a un luogo di *Par. XXXI 118-123*, in cui Dante descrive con una similitudine "astronomica" gli effetti di luce della rosa candida. In Zanzotto abbiamo:

Ma come ci soffolce, quanta è l'ubertà nivale  
 come vale: **a valle del mattino a valle**  
**a monte** della luce plurifonte.  
 (*La perfezione della neve*, vv. 11-13)

La similitudine dantesca invece:

Io levai li occhi; e come da **mattina**  
 La parte oriental de l'orizzonte  
 Soverchia quella dove 'l sol declina,  
 così, quasi **di valle andando a monte**  
 con li occhi, vidi parte ne lo stremo  
 vincer di lume tutta l'altra fronte.  
 (*Par. XXXI 118-123*)

Anche il sintagma-concetto di «luce plurifonte» potrebbe essere stato implicato, figuralmente ma anche per suggestione fonico-metrica, da questo luogo dantesco, che studia nel dettaglio il confronto tra diverse fonti luminose. Il modello dantesco viene rifatto/rifratto con grande abilità formale, e qui acquista un valore quasi portante. Se l'incorporamento di *Par.* XXIII avviene piegando la fonte all'isotopia paradisiaca e «nivale» dei testi incipitari della *Beltà*, quello di *Par.* XXXI sembra attivare in modo più specifico la tensione verso lo «stremo», il fondo dell'empireo (l'«empireirsi» citato in 2). Un altro importante luogo è il «pappo e dindi», che nelle *Note* d'autore Zanzotto collega al *petèl*, la lingua presemantica dell'infanzia, senza però indicare il riferimento dantesco, che resta marcato soltanto dalle virgolette(19). Il sintagma viene da *Purg.* XI 105 «anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi'», che vale per “prima di abbandonare il linguaggio infantile”, alluso per sineddoche con le storpiature per “pane” e “denari”. Il luogo è citato 3 volte con variazioni in *Profezie o memorie o giornali murali*, IX:

in quale occhio-pupilla, piccola pupa, **pappo e dindi**,  
in che trapungere, in che trapunto di **omega**  
(vv. 25-26)

in che **comedia** col pappo, col dindi,  
(v. 28)

con tanta **pappa-pappo**,  
con tanti dindi-sissi,  
(vv. 45-46)

I dantismi si affollano per concrezione, con un richiamo al titolo del poema e a un luogo di *Par.* XXVI («Lo ben che fa contenta questa corte / Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte», vv. 16-18). Anche le occorrenze di *oltraggio* e dei lemmi ad esso legati (vedi *supra* all'inizio del paragrafo) rientrano in questa categoria: la marcatezza in questo caso è costruita attraverso l'esplicito rimando collocato nelle note d'autore. Un ultimo esempio è tratto da *Alla stagione*, I, in cui le «femmine balbe» al v. 6 richiamano la «femmina balba» di *Purg.* XIX («mi venne in sogno una femmina balba, / ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta», vv. 7-8)(20).

2. **Coniazioni dantesche:** «empireirsi», *Sì, ancora la neve*, v. 93; «l'invivimento l'invivarsi», *Possibili prefazi...*, I, v. 23; «invivandomi», *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, V, v. 27; «invivita-o», *Profezie...*, VII, v. 4. Connotano genericamente l'inventiva linguistica dantesca, posseggono una minore marcatezza (sono riconducibili a Dante tenendo presente un tratto specifico del suo stile) e sono semanticamente autonome, a parte *empireirsi*, per cui è più probabile attivare il significato di “Empireo” all'interno della *Commedia*.

3. **Rime facili:** hanno un valore esclusivamente portante e marcatezza quasi nulla (per riconoscerle è necessario avere nella memoria questi specifici rimanti danteschi). Si vedano questi passi da *E la madre norma*:

E mi faccio spazio davanti  
indietro e intorno, straccio le **carte**  
scritte, le reti di ogni **arte**,  
lingua o linguistica: torno  
senza **arte** né **parte**: ma attivante.  
(vv. 5-9)

Va' nella chiara libertà,  
libera il sereno la **pastura**

dei colli goduta a **misura**  
d'una figurabile **natura**.  
(vv. 20-23)

Carte : arte : parte è una terna di rime dantesche che occorre 2 volte nella *Commedia*(21), rispettivamente in *Inf.* XI 98-102 e *Purg.* XXXIII 136-141 (quest'ultimo passo condivide con la poesia zanzottiana la posizione di explicit e il motivo metapoetico e metastrutturale)(22). Ai vv. 20-23 si concentrano altri tre rimanti danteschi in serie baciata: pastura : natura, attestata 2 volte nella *Commedia*, e misura : natura, attestata 4 volte (solo nel *Paradiso*). Per commentare il fenomeno si veda un brano critico di Zanzotto, tolto da un saggio dedicato a Saba:

In Saba [...] salta all'occhio subito l'irrompere assai frequente di rime bacciate con una funzionalità davvero imprevedibile, rapinosa, anche in rapporto alla facilità di tale rima.(23)

E in un altro saggio montaliano Zanzotto parla di «invadenza delle rime, che pur sono i veri trampoli del procedere-permanere della memoria primordiale»(24). Le rime dantesche – insieme agli altri riferimenti – rappresentano un metodo per puntellare il salto nell'informale compiuto ne *La Beltà*, richiamandosi alla tradizione e insieme 'rigenerandola' in senso creativo. Oltre a quelle già segnalate, si vedano in *Esautorazioni*: la rima interna a distanza cortese : paese ai vv. 1, 4 («Minidroghe ah pepe cortese pepi / [...] davanti al mondo ch'è paese»), rafforzata dall'identica sede metrica(25) e attestata 3 volte nella *Commedia*; la rima interna sereno: pieno («e in quel sereno / e in quel pieno. O mie,» vv. 12-13), attestata 2 volte nella *Commedia*; in *Profezie...*, XVI, vv. 68-69, la baciata fondo: mondo, con 14 attestazioni («Tanto, in questo fondo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo.»; in *Profezie...*, XVIII, v. 53, in rima adiacente ancora l'inclusiva carte : arte («Chi mi parla di libri carte e arte mi atterrisce»).

4. **Altri dantismi portanti**, in forma sintagmi o di lemmi. Per i sintagmi si vedano alcune locuzioni circostanziali, come «di qua di là» usato a inizio verso (*Profezie...*, I, v. 25), presente in vari luoghi di *Inf.*; «da piano a monte da colle a colle e», *Profezie...*, XVI, v. 15, con ricordo di *Inf.* XXVII 53, «così com' ella sie' tra 'l piano e 'l monte». Per quanto riguarda il lessico, di seguito alcune occorrenze:

il granulame il <b>lucore</b>	<i>Possibili prefazi...</i> , III, v. 19
Salire, fumo, salire <b>globo</b> a globo nel <b>sommo</b>	<i>Retorica su...</i> , I, v. 10
Ma perché allora in finezza e <b>albore</b> tu situi	<i>L'elegia in petèl</i> , v. 11
insegna e disinsegna graffe <b>laccioli</b> asole	<i>Profezie...</i> , VIII, v. 25
in che tralcio o salcio o <b>vinco</b>	<i>Profezie...</i> , IX, v. 14
la paura-phobos così <b>fuia</b> laggiù(26)	<i>Profezie...</i> , XIII, v. 17
sosto <b>m'impietro</b> mi spetro	<i>Profezie...</i> , XIV, v. 7
Poi sudore acufeni degradarsi e <b>digradare</b> [...]	<i>Profezie...</i> , XVII, v. 48

Quest'ultimi dantismi, di cui è impossibile determinare con certezza l'intenzionalità e la filiazione diretta, rientrano nel generale plurilinguismo della raccolta e funzionano più che altro come elementi rafforzativi del registro iperletterario. Si noti però come diversi tra questi esempi siano riconducibili ai campi semantici della luce e dell'ascesi, che Zanzotto impiega in senso esplicitamente dantesco all'interno de *La Beltà*.

Tenendo conto che *La Beltà* è una «raccolta di poetica», cioè un libro in cui la poesia è l'«attante» principale(27), il dantismo acquista un valore particolare. Dante esemplifica infatti un'idea totale di poesia, una specie di baluardo psicologico-stilistico a cui Zanzotto non smette di «fare riferimento» di fronte alla crisi del linguaggio poetico e ai tanti mostri che lo tormentano dall'interno e

dall'esterno (la nevrosi, il terrore della guerra fredda, l'ecosistema deturpato ecc.). Per questa ragione è utile studiare quale sia l'idea di poesia che Zanzotto associa a Dante, con particolare attenzione al problema dell'intertestualità e del rapporto tra il «sacrato poema» e la sperimentazione linguistica maturata in oltre 60 anni di scrittura in versi.

*Il «legame musaico» tra intertestualità, metapoesia, neotenia*

Prima di mettere a fuoco l'idea di poesia che Zanzotto associa a Dante, è utile richiamare il nesso tra intertestualità e autorità. L'impiego di rimandi intertestuali, specialmente in letteratura, esercita pragmaticamente sul lettore una forma di autorità, sia nel caso di citazioni scoperte (perché marcate o presenti nella memoria del lettore), sia in quello di riferimenti non marcati che il lettore identifica come citazioni di cui non è in grado di ricostruire la fonte. L'autorità deriva dal gesto stesso di citare, ma anche dal prestigio simbolico dell'autore e/o del testo che sono oggetto del rimando. Nel caso dei riferimenti danteschi, gli intertesti riconosciuti dal lettore generano un forte effetto di autorità, per via del prestigio simbolico conferito al "sommo poeta" nella tradizione letteraria italiana e mondiale. In un lavoro sull'intertestualità dantesca in Beckett, *Beckett's Dante. Intertextuality in the fiction and criticism*, Daniela Caselli mostra come si inneschi un processo circolare di valorizzazione tra autore della citazione e autore citato, la cui immagine viene costruita di volta in volta in modo funzionale al contesto:

In my analysis [...] I would like to argue that each Beckett text produces a different 'Dante', which has various functions in the text, thus creating different 'Becketts'. I will also explore how Dante is fashioned as an authority, in its turn shaping Beckett's authority.(28)

Analogamente a quanto descritto per Beckett, è utile riflettere sulle costruzioni discorsive di Dante che Zanzotto produce nelle prose critiche: tali costruzioni, fortemente valorizzanti, trasformano l'autore della *Commedia* in una specie di incarnazione metonimica della poesia, espressa al suo massimo grado. Mi soffermerò in particolare sull'unico articolo dedicato da Zanzotto direttamente a Dante, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, uscito sul "Corriere della sera" nel 2004 e poi ristampato sul "Verri" nel 2007(29).

La prima idea di Dante che mi sembra interessante discutere riguarda una sorta di intertestualità al quadrato. Ciò che Zanzotto mutua da Dante è proprio – insieme al plurilinguismo(30) – l'atteggiamento onnivoro e la capacità di appropriazione e assimilazione delle fonti. In *Rileggere Dante*, dopo aver richiamato la distanza culturale che ci separa dal tardo medioevo della *Commedia* (in particolare in relazione alla continuità tra realtà e visione mistica, e alla familiarità coi defunti), Zanzotto propone una riflessione sulla memoria. Dante, infatti, veniva «ammirato per la sua portentosa memoria», mentre i suoi scritti già circolavano nell'oralità popolare, dato che il libro era ancora un bene di lusso. Tale memoria ha delle importanti conseguenze sul piano dell'*inventio* e dello stile:

Questa memoria, che tiene viva e presente un'enorme tastiera di significati e significanti, è quella stessa forza che, nell'atto creativo, mette a disposizione una quantità eccezionale di mezzi espressivi già in «allarme».(31)

Descrivendo la prodigiosa memoria di Dante, proveniente «dalle lontananze di un'oralità perpetua»(32), Zanzotto illustra un procedimento costruttivo tipicamente suo fin da *Dietro il paesaggio*. La vorticoso tecnica di reimpiego con cui Zanzotto crea il suo *patchwork* linguistico risponde alle qualità attribuite alla memoria dantesca: varietà («un'enorme tastiera»), vastità («una quantità eccezionale») e sintesi delle fonti (l'espressione «mezzi espressivi già in "allarme"») esprime la ricezione attiva dei materiali culturali, che reagiscono con la realtà storica ed esistenziale

del poeta che li usa). La *Commedia*, infatti, è un poema straordinariamente capace di sintetizzare e assorbire nel suo ordine ogni genere di fonte, dall'attualità al sapere classico, dalle scienze alla teologia, dalla politica alla musica alla cosmologia: non si tratta soltanto di plurilinguismo, ma di una pluralità di saperi. Inoltre, se da un lato l'opera dantesca riflette la rigida gerarchia epistemologico-cosmologica del pensiero medievale, dall'altro presenta un senso modernissimo dell'individuo: le sfere celesti e con esse i materiali culturali sono sconvolti e mobilitati per la salvezza del Dante personaggio-poeta. Il riuso che Zanzotto fa degli intertesti letterari e più in generale dei materiali culturali è quindi subordinato a un analogo procedimento: stessa vastità e varietà dei riferimenti, stesso procedimento di inclusione creativa e rifacimento selettivo, che combina vicenda individuale e storia 'cosmico-universale', come si evince da questo brano tratto da una recensione di Zanzotto di una biografia dantesca (Jaqueline Risset, *Dante. Una Vita*, edita per Feltrinelli nel 1995):

A parte le notizie, o anche i silenzi terribili, che ci vengono direttamente dalla *Commedia*, mai però bisogna dimenticare che essa ha pur sempre un'autorità di autobiografia somma, e proprio nel suo essere, almeno intenzionalmente, pangrafia, e storia dell'incontro del microcosmo individuale col macrocosmo.(33)

Tornando a *Rileggere Dante*, più avanti Zanzotto fornisce una più ampia definizione della poesia dantesca (e quindi della poesia *tout court*), tentando di afferrarne il segreto 'tecnico'. Il brano ruota intorno alla libera interpretazione di una citazione dal *Convivio*, il «legame musaico», espressione che Dante usa per indicare il lato musicale-metrico della poesia. Nel tentativo di rendere conto dei passi più intensi e riusciti della *Commedia* – definiti come «emergenze altamente significative» – Zanzotto argomenta così:

Vi si rinviene infatti una specie di lingua totale e atemporale della poesia che si pone al «sommo» dell'espressione. Un massimo di figure retoriche *signatae*, già classificate, si fonde a una particolare innovazione «acrobatica» – a un «andar per sommi», cioè, nel realizzare la perfetta sincronia di musica mentale, *intelligibilis* (analogica?), e onda fonico-ritmica. È ciò che Dante stesso chiama «legame musaico», il *tout se tient* della poesia, piano autonomo voluto dalla Musa, e di tale coesione che «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» (*Conv.*, I, 7).(34)

Ciò che colpisce è il carattere tecnico-formale della definizione di «legame musaico»; i molti pronunciamenti sulla poesia di Zanzotto, infatti, sono spesso relativi all'essenza o alla funzione della poesia, mentre questo ne mette a fuoco gli elementi costitutivi. Il legame combina insieme tre diversi elementi: l'*ornatus* codificato dalla tradizione («figure retoriche *signatae*»), la musica dell'intelletto – che potremmo parafrasare come il piano semantico – e l'aspetto fonico-ritmico (dalla vocalità alla metrica ai fenomeni iterativi). Interessante come la «musica *intelligibilis*» sia dubitosamente definita nell'inciso «analogica»: si tratta di un riferimento all'abitudine zanzottiana di connettere i *realia* secondo percorsi idiosincratici e devianti, dall'analogismo degli esordi ermetico-surrealisti agli accostamenti confusivi e informali tipici delle raccolte più sperimentali(35). A questo concetto si collega il passaggio «a una particolare innovazione "acrobatica" – a un "andar per sommi"», autocitazione di un passo de *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*:

o la risorsa essere acrobata andar per sommi  
o parlarci di poesia preparare poesia  
o rifarci in poesia che guarda caso è strage (vv. 124-126)

Nelle *Note* agli *Sguardi* l'autore specifica la pseudo-etimologia di "acrobata": «etimologicamente è chi cammina sulle punte dei piedi, qui falsato (o ampliato) in "chi cammina sopra punte, sommità",

punta su punta» (340). Il topos del poeta-saltimbanco, di ascendenza palazzeschiana e più generalmente modernista, torna anche in *Oltranza oltraggio*, il componimento che apre la *Beltà* («Salti saltabecchi friggendo puro-pura», v. 1; «piena di punte immite frigida» v. 12); ma qualcosa di simile si ritrova anche negli autocommenti contenuti nella prosa *Autoritratto*, in cui la poesia è collegata a una vita percettiva e mentale particolarmente sensibile alla meraviglia dei *realia*, che non è distribuita in modo omogeneo ma per «preminenze», ‘punti critici’.

Sentivo che promanava, quasi, da una foglia, da un albero, da un fiore, da un paesaggio, da un volto umano, da una presenza qualsiasi e più tardi anche da un libro, una corrente di energia, un sentimento di corrispondenza da me attesa; c’era una specie di circolazione tra la mia interiorità e questo mondo esterno tutto fatto di «punti roventi», vette o pozzi, preminenze in ogni caso. Di là sono venuti per me i fantasmi più insistenti che mi hanno spinto in direzione della poesia.(36)

Tornando al brano del legame musaico, segnalo anche l’utilizzo del sostantivo “onda” («l’onda fonico-ritmica»): il richiamo è alla forma metrica ‘ininterrotta’ della terza rima, e ricorda concettualmente il magistero éluardiano, che Zanzotto assorbe e rielabora soprattutto nelle *Ecloghe* (ma il rilancio ritmico basato sull’iterazione sintattica pervade, in modi diversi, l’intero *corpus* poetico). Ad ogni modo, l’intero brano è costruito retoricamente sull’iperbole, attraverso un’aggettivazione fortemente caricata (*totale, atemporale, particolare, perfetta*) e sostantivi che esprimono ‘altitudine’, connotata nel senso dell’intensità e della perfezione (*sommo, massimo*).

L’idea di poesia associata a Dante si rinviene anche in un saggio montaliano del 1982, *La freccia dei Diari*. Zanzotto la impiega in un paragone valutativo che mira a caratterizzare la poesia di Montale, e insieme a elevarla a livello di Dante. Dopo aver assimilato ciascuna raccolta precedente ai *Diari* a un’«improbabile concrezione perlifera», Zanzotto riflette sulla paradossale vitalità dei testi di Montale attraverso l’estrosa similitudine della resina:

Si trattava di una vita tutta bloccata o incrinata, ma organicamente tenuta insieme come da un colloide stupendo, da una resina freschissima e insieme millenaria. Era, questa resina o ambra, la polifonia incredibilmente mossa e ricca in ogni direzione, la musica ineludibile e tanto più aggressiva quanto più subliminale, di cui era intessuto il discorso montaliano, forza di «memoria» poetica. E Montale è stato forse l’ultimo depositario di questa grazia in cui si fonda il rapporto tra musica, logos, mneme, quella per cui la diva Pegasea fa, secondo il detto dantesco, gloriosi e longevi «gl’ingegni» e le «cittadi».(37)

L’idea zanzottiana di una fusione tra pensiero, musica e memoria dei materiali letterario-culturali viene utilizzata come fonte di ‘autorità’ per conferire valore a Montale, collocandolo a fianco di Dante e aggiungendo il potente argomento rafforzativo che lo indica come ‘ultimo esemplare’ di una razza ormai in via di estinzione. Si noti come al posto del riferimento all’*ornatus* figure una più generica «memoria poetica» o *mneme*: adattamento del concetto a un poeta pienamente novecentesco, senz’altro meno legato alla precettistica retorica e all’*imitatio veterum*. La citazione marcata della Diva Pegasea, dal *Paradiso*, rafforza l’associazione tra legame musaico e Dante: è tratta dall’invocazione alla musa compiuta nel cielo di Giove (*Par.* XVIII 82-87), in cui torna anche il tipico motivo paradisiaco dell’ineffabilità(38).

Oltre al legame musaico, esiste un’altra significativa funzione metapoetica che Zanzotto associa a Dante. Si tratta del motivo del ‘fanciullo’(39), un vero e proprio *topos* poetologico e antropologico di Zanzotto, che torna spesso sia in prosa sia in versi. In un precedente brano di *Rileggere Dante* si legge che

lungo il poema l’attenzione a fatti, anche linguistici, di valore aurorale, continuerà ad apparire.(40)



E subito dopo Zanzotto cita come esempio, tra gli altri, il «pappo e il dindi», già indicato come dantismo de *La Beltà*, e il «fante / che bagni ancor la lingua a la mammella» di *Par. XXXIII*. La critica tende giustamente a sottolineare – rispetto all’idea del fanciullo zanzottiano – i motivi del prelinguaggio infantile (il *petèl*) e della regressione ontogenetica (ad esempio, in alcuni passi di *Pasqua di maggio*, in *Pasque*, viene messa in scena una sorta di regressione dell’io alla vita intrauterina). Anche questo passaggio tratto da un saggio dedicato a Saba conferma il legame tra Paradiso dantesco, regressione all’infanzia e tentativo di forzare i limiti del linguaggio:

Dante ha in sé nascosto un pusillo gemente che si rivela quanto più egli s’innalza verso il Paradiso; il Dante puer, quello della primissima infanzia, lo si ritrova mano a mano che egli s’innalza verso gli estremi gradi del linguaggio.(41)

Tuttavia mi preme riportare anche un’altra armonica legata al motivo dell’infanzia, solitamente meno evidenziata. Si tratta della capacità creatrice che Zanzotto riconosce a Dante. Nell’articolo sopracitato dedicato a Saba scrive che «Dante creava addirittura una nuova lingua, stava nell’inizio di un nuovo tempo, di una nuova nazione»(42). E ancora in un articolo del 2011: «Lo sapeva bene Dante, che è stato in grado di inventare una lingua nel momento in cui si serviva di quella stessa lingua per scrivere la *Commedia*»(43). Il tema del fanciullo in Zanzotto non ha un carattere puramente regressivo, ma implica una concezione ‘autocreativa’ dell’individuo. Infatti, in linea col *Mito dell’adulto* di Lapassade e con un’antropologia di indirizzo gehleniano, Zanzotto collega il tema del *puer* alla perenne incompiutezza e plasticità identitaria dell’essere umano, che per questo resta sempre aperto alla creazione del futuro(44). Nel saggio *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, Zanzotto si sofferma sugli *enfant sauvages*,

il cui atroce destino pur conferma la plasticità incredibile della psiche umana, fino a lasciar intravedere nell’uomo un’«assenza di natura» che però è anche possibilità di sempre nuove «creazioni di natura».(45)

Tale attitudine alla creazione e al cambiamento implica, sul piano temporale, la possibilità di inventare il futuro. Verso la fine del saggio Zanzotto afferma che i bambini

attendono qualche cosa ma [...] soprattutto danno qualche cosa, di impensabilmente nuovo, per il solo fatto di esserci. Il bambino sta già nel futuro, sarà altro da ciò che noi siamo: per questo, solo che lo si voglia ascoltare, egli è sempre un Gesù tra i dottori.(46)

È sotto questa luce che va interpretata la conclusione di *Rileggere Dante*. Verso la fine dell’articolo Zanzotto propone un estroso paragone tra lo stile della *visio dei*, «una serie di parallelismi perfetti e insieme irraggianti tutt’intorno»(47), e *Lux Aeterna* di György Ligeti, un brano polifonico usato da Kubrick come colonna sonora di *2001: Odissea nello spazio*(48). Poco dopo Zanzotto conclude con un deciso spostamento del *focus* contenutistico del trentatreesimo del *Paradiso*, subordinando il motivo teologico a quello metapoetico:

Pare che Dante qui trascinato da una forza abissalmente autonoma della Musa arrivi attraverso la poesia sulla teologia a una «teologia della poesia» percepita come autonomia di un dire che si autotrascende, al di là di realtà e mito, in una perenne apertura sul possibile.(49)

L’autonomia del linguaggio poetico non ha nulla di autoreferenziale, non coincide con la tirannia del Significante né con una gerarchia di valori umanistici stabilita a priori. Anche nella recensione alla biografia dantesca di Risset Zanzotto sottolinea il potere creativo di Dante e rovescia il *petèl* in un’inedita possibilità della lingua:

Intanto, avvicinandosi all'acme paradisiaca, scontrandosi con i limiti del dicibile, Dante si sente «costretto» sempre più a far tesoro del punto di partenza infantile e fiorentino, con metafore che in questo riportano, riferendosi all'impotenza del suo eloquio nel momento culminante del poema. Ma in realtà quei lontani balbettii aprivano ad un primissimo potere del dire, un potere per lui destinato ad alzarsi fino alle soglie dell'incontro con l'ultima Trascendenza.(50)

In un saggio in corso di pubblicazione Simona Menicocci ha discusso la funzione neotenuca della poesia, ispirandosi proprio al filone antropologico che ha teorizzato la costitutiva carenza adattiva dell'essere umano rispetto al suo ambiente, e la conseguente integrazione di questa carenza attraverso la creatività e la cultura. *Neotenia* è un concetto inizialmente formulato a fine 800 da un biologo tedesco, Julius Kollmann. Cito dalla bozza dell'articolo di Simona Menicocci che ho avuto la possibilità di leggere, per cortesia dell'autrice:

Brevemente, per neotenia si intende: nascita anticipata, mantenimento di tratti fetali e infantili nella vita adulta al fine di mantenere la plasticità encefalica e mentale, sviluppo lento e ritardato, immaturità cronica, scarsità di specializzazione morfologica, pulsionale e linguistica. Si tratta dunque di un tratto invariante e specie-specifico dell'essere umano, che corrisponde a una precisa intelligenza: la capacità, in ogni età della vita, di rispondere agli stimoli ambientali in modo creativo o innovativo, raccogliendo ed elaborando i dati dell'esperienza in modo da ottenere un risultato che agisca sull'ambiente in modo originale, poiché è propria del genere umano l'assenza di adattamento a un ambiente specifico.

Credo sia proprio la neotenia la specola da cui inquadrare la dichiarata autonomia del «legame musaico», perseguita da Zanzotto lungo tutta la sua carriera. Un'autonomia estremamente agonistica, in 'allarme', cioè mobilitata sui molteplici campi di battaglia dell'esistenza, dai traumi della psiche a quelli della storia, dai cambiamenti del paesaggio e della società ai progressi delle scienze dure e umane(51). Un'autonomia che tenta di far valere i diritti dell'immaginazione del futuro, le possibilità di arricchimento del mondo, contro ogni determinazione e imposizione provenienti dalle persone e dalle cose. In altre parole, l'«autonomia» della musa acquista in Zanzotto un sapore libertario e di resistenza, molto lontano dalla semplice celebrazione dell'ineffabilità o della supremazia del poetico sulla storia o sugli altri campi del sapere. Sotto questa luce va interpretato anche il rapporto con i materiali della tradizione letteraria: Zanzotto li usa in modo estremamente personale (ma informato e consapevole) per aprire nuovi spazi di pensiero, li aiuta ad «autotrascendersi», insieme sottraendoli ai «pericoli» dell'inerzia. L'inerzia della «norma», col suo risvolto glaciale e mortifero, il suo «gesso detritico»(52), ma anche – più semplicemente – l'inerzia come timore «vitale» che una cosa, un nome, un concetto siano e significhino soltanto se stessi.

Lorenzo Cardilli

#### Note.

(\*) Le citazioni dai testi poetici di Zanzotto sono sempre tratte da A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011; le citazioni dantesche, invece, da Dante, *La Divina Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2005. In tutti i casi i grassetti sono miei.

(1) «La struttura di *Conglomerati* segue da vicino quella del grande viaggio oltremondano di Dante. I parallelismi sono puntuali e pertinenti all'architettura generale, ai riferimenti tematici e figurati, e anche al livello delle singole movenze topiche e dei numerosi prelievi citazionali.» S. Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., pp. VII-LXXXV: p. LXXVII.

(2) Le quattro isotopie rilevate riguardano il colloquio coi morti, il rapporto dialettico tra storia e viaggio oltremondano, il contrasto tra atmosfera infernale e tensione paradisiaca, l'ineffabilità. M. Colella, «Nuove

*vie di Beltà*». *Intertestualità dantesca nella poesia di Andrea Zanzotto*, “Cuadernos de Filología Italiana”, 25, pp. 213-231. Cfr. anche il più sintetico e sostanzialmente omologo M. Colella, «*Di quale testo di Dante parliamo?*». *Momenti e segnali del dantismo zanzottiano*, in P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, a cura di, *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del XVI Convegno M.O.D. (Lumsa, Roma, giugno 2014), ETS, Pisa 2015, pp. 639-648.

(3) S. Bubola, *Dietro il paesaggio. Friedrich Hölderlin nell'opera di Andrea Zanzotto: un dialogo poetico e poetologico*, Forum, Udine 2018, p. 68.

(4) Cito, a titolo d'esempio, i lavori d'impianto genetico e macrotestuale di Luca Stefanelli e Francesco Venturi: L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, ETS, Pisa 2011; Id., *Il divenire di una poetica. Il logos veniente di Andrea Zanzotto*, Mimesis, Milano 2015; F. Venturi, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, ETS, Pisa 2016.

(5) Per una panoramica metodologica di massima cfr. J. Mason, *Intertextuality in Practice*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2019, pp. 10-14.

(6) *Ibidem*, p. 6.

(7) *Ibidem*, p. 79.

(8) S. Bubola, *op. cit.*, p. 67; cfr. U. Broich, M. Pfister, *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen 1985.

(9) J. Mason, *op. cit.*, p. 116.

(10) «It is, however, useful to begin with an author like Eliot, as schematic knowledge of him and his particular penchant for unmarked intertextual borrowings may well encourage readers to recognise that *some* reference is present, even if they have no idea what it is, even without shifts in texture to indicate this.» *Ibidem*, p. 118.

(11) F. Carbognin, *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Nuova Magenta, Varese 2007, pp. 135-160.

(12) E. Montale, *La poesia di Zanzotto*, “Corriere della Sera”, 1 giugno 1968, p. 3, poi in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997, pp. 337-341: p. 340.

(13) Commentando *Oltranza oltraggio* Dal Bianco nota che il testo si pone «da subito sotto l'egida del Dante paradisiaco». S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 1379-1681: p. 1486.

(14) Cfr. S. Bubola, *op. cit.*, 140 e ss.

(15) Come la critica ha notato a più riprese, nella fase centrale del *corpus* poetico di Zanzotto si verifica «il crollo dei confini tra testo e note, le quali diventano, ora, uno spazio di riflusso dell'esplosione dei registri che attraversa la nuova testualità, uno spazio non più definibile propriamente come paratestuale». A. Russo Previtali, *Il destinatario nascosto. Lettore e paratesto nell'opera di Andrea Zanzotto*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018, p. 102.

(16) «e mi poemizzo a ogni cosa e insieme / dolenti mie parole estreme / sempre ogni volta parole estreme», *E la madre norma*, vv. 16-18.

(17) «Con la riforma Gentile del 1923 lo studio della *Commedia* venne esteso in maniera sistematica a tutti gli ordini di scuola superiore esclusa quella professionale. Tutti i diplomati, nel corso degli ultimi tre anni della loro formazione avevano letto pressoché integralmente le tre cantiche e ne avevano memorizzato buona parte.» S. Albertini, *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista*, “The Italianist”, 16, 1996, pp. 117-142: p. 117.

(18) Già rilevata in S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., pp. 1488-1489.

(19) «Qui il *petèl*, prelingua (“pappo e dindi”), verrebbe confrontato con la fine della lingua e della poesia» (318).

(20) Dal Bianco segnala il prelievo nel commento al testo del Meridiano: «Il binomio storia-favola è di ascendenza leopardiana, mentre una chiara allusione dantesca sono le *femmine balbe*, le quali raddoppiano il personaggio che in *Purg.* XIX, 7 sgg. figurava la seduzione dei beni terreni, il peccato di incontinenza.» S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, cit., p. 1491.

(21) Ma la coppia parte : carte è anche in *Purg.* XXIX 101-103.

(22) Dante apostrofa il lettore spiegando di non avere più spazio per continuare il *Purgatorio* e che – se invece ne avesse – potrebbe diffondersi ancora sulle virtù dell'acqua purificatrice dell'Eunoè: «S'io avessi, lector, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte».

(23) A. Zanzotto, *Per Saba*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, vol.1, *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 2001, pp. 357-370: p. 362.

- (24) A. Zanzotto, *La freccia dei Diari*, in Id., *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 39-44: p. 39.
- (25) Il v. 1 è un endecasillabo anomalo che include un novenario trocaico a cui si aggiunge un ulteriore trocheo; il v. 4 è un novenario giambico. I due rimanti forniscono la sillaba tonica a entrambi i novenari.
- (26) Ma si veda anche l'influsso fonico della «fossa fuia» della *Bufera* di Montale.
- (27) Per Luca Stefanelli *La Beltà* è una «raccolta di poetica», «una grande “messa-in-rappresentazione” della poesia nel suo rapporto con la storia», per cui la stessa poesia diventa «l'oggetto (o l'attante) pressoché esclusivo del discorso». L. Stefanelli, *Attraverso la Beltà*, cit., p. 180.
- (28) D. Caselli, *Beckett's Dante. Intertextuality in the fiction and criticism*, Manchester University Press, Manchester-New York 2005, p. 23.
- (29) A. Zanzotto, *Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo*, “Corriere della sera”, 20 settembre 2004, p. 19 (citerò da questa edizione); poi anche in “Il Verrì”, 34, 2007, pp. 98-101.
- (30) «[...] avec *La Beltà*, Andrea Zanzotto s'abandonne à un langage éminemment dantesque. Le poète procède en eff et à la manière de Dante, à compter de *La Beltà*, l'inventio poétique présuppose chez lui l'inventaire encyclopédique des langages écrits et parlés de son temps. [...] Le poète mêle ainsi langue littéraire et parlée, citations claires-obscuras de toutes sortes – de Dante à Hölderlin –, termes techniques et scientifi ques savants, jargons de métiers, dialecte haut trévisan inattendu, onomatopées pleines de fraîcheur, interjections débridées, mots empruntés à d'autres langues que l'italien jouant comme rehaut, et même le tendre mâchonnement du *petèl*, le babil dont les mères usent avec leurs enfants.» P. Di Meo, *La Beltà d'Andrea Zanzotto, un recueil métapoétique*, in F. Carbognin, a cura di, *Andrea Zanzotto un poeta nel tempo*, Edizioni Aspasia, Bologna 2008, pp. 73-96: pp. 73-74.
- (31) A. Zanzotto, *Rileggere Dante*, cit., p. 19.
- (32) *Ibidem*.
- (33) A. Zanzotto, *L'Italia del povero Dante che squallido nido di vipere*, “Corriere della sera”, 7 gennaio 1996, p. 23.
- (34) A. Zanzotto, *Rileggere Dante*, cit., p. 19.
- (35) L'ipotesi è suffragata da questo passo parallelo: «E sempre quando il discorso degli ermetici (come nel Quasimodo più siculo-greco vicino ad un mito delle origini) si fa elementare, lingua nascente di un paradiso perduto per un istante riappresa, viene recepito dal fanciullo, perfino nei momenti di massima tensione analogica, nel suo essere musica di elementi sintattici e di concetti, non soltanto di suoni». A. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1161-1190: p. 1175.
- (36) A. Zanzotto, *Autoritratto*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1205-1210: p. 1206.
- (37) A. Zanzotto, *La freccia dei Diari*, cit., p. 39.
- (38) «O diva Pegasèa che li 'ngegni / fai gloriosi e rendili longevi, / ed essi teco le cittadi e ' regni, / illustrami di te, sì ch'io rilevi / le lor figure com' io l'ho concette: / paia tua possa in questi versi brevi!».
- (39) La critica ne ha indagato la provenienza ‘dantesca’, anche se Dante non è certamente l'unica fonte. Cfr. M. Bordin, *Latte e lingua. Radici dantesche di un motivo zanzottiano*, “Quaderni veneti”, 3, 2014, pp. 293-305; cfr. M. Colella, «Nuove vie di Beltà», cit.
- (40) A. Zanzotto, *Rileggere Dante*, cit., p. 19.
- (41) A. Zanzotto, *Per Saba*, cit., p. 366.
- (42) *Ibidem*, p. 367.
- (43) A. Zanzotto, *La poesia unisce le lingue*, “Corriere della sera”, 1 ottobre 2011, p. 30.
- (44) Per questo tema vedi l'esaustivo capitolo 1 di L. Stefanelli, *Il divenire di una poetica*, cit.
- (45) A. Zanzotto, *Infanzie, poesie*, cit., p. 1183.
- (46) *Ibidem*, p. 1189.
- (47) *Ibidem*.
- (48) Ligeti e *Lux Aeterna* tornano come materiale poetico in vari luoghi di *Osservando dall'alto della stessa china il feudo sottostante*, prima e seconda versione, in *Conglomerati*. Un interessante brano teorico di Ligeti, tratto da un saggio del 1958 sul serialismo, presenta alcune corrispondenze con l'ultima raccolta zanzottiana, e in particolare con la tonalità ‘grigia’ delle poesie appena citate: «Ci si consenta di usare un'illuminante analogia: il gioco con la plastilina. I vari grumi di diversi colori si disperdono gradualmente via via che si impasta il materiale; il risultato è un conglomerato in cui si possono ancora distinguere chiazze di colore, mentre l'insieme è caratterizzato da mancanza di contrasti. Continuando ad impastare, anche le piccole chiazze di colore scompariranno, lasciando il posto ad un grigio uniforme» G. Ligeti, *Metamorfosi della forma musicale*, in E. Restagno, *Ligeti*, EDT, Torino 1985, pp. 223-242: p. 229. Un'ultima curiosità: in *Rileggere Dante* Zanzotto sbaglia il nome di Ligeti (György), confondendosi con quello di Lajos Ligeti, filologo ungherese. Il lapsus va forse collegato all'interesse dell'ultimo Zanzotto per la lingua ungherese.

(49) A. Zanzotto, *Rileggere Dante*, cit., p. 19.

(50) A. Zanzotto, *L'Italia del povero Dante*, cit., p. 23. Cfr. M. Bordin, *art. cit.*, p. 300.

(51) Sempre alla funzione neotenuca della poesia va legata l'immagine di Dante come scrittore di fantascienza, che Zanzotto propone sulla scorta di una suggestione di Eco: «l'insignificanza dell'uomo in una certa prospettiva conta a definirne il vero senso nella sua globalità, non raggiunto se scisso da questa prospettiva; e ciò, al di qua di certi limiti, arricchisce l'umano, ne propone altre dimensioni e potenzialità, anche se arrischiandolo nella perenne sfida ai propri confini. Umberto Eco parlando di Solmi cita Dante come "scrittore di fantascienza" appunto in questo significato: e difficilmente si potrebbe ricordare più drammatica e violenta rappresentazione di una conquistata "distanza spirituale" che la conclusione del XXII del Paradiso, sguardo anche questo panoramico gettato sui pianeti come da un'astronave; con il finale ritrovamento della terra, così conosciuta e come "areola" e come "ferocia"». A. Zanzotto, *Sergio Solmi e Levania*, Id., *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 59-73: pp. 66-67. Oltre al motivo della visione della terra "a distanza" – con l'acquisto epistemologico che ne consegue – conta la conseguenza neotenuca, l'apertura di «altre dimensioni e potenzialità», vissute in chiave avventurosa e agonistica.

(52) A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, Id., *Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 261-271: p. 262.

## ET IN ARCADIA EGO. L'ECLOGA VIRGILIANA TRA AUDEN E ZANZOTTO

### 1. Cornice di un'affinità.

Riguardo alla plausibilità di un parallelismo tra W.H. Auden e Andrea Zanzotto è stato pronunciato almeno un accenno. Si tratta di poche righe per mano del critico Roberto Galaverni che, pure, si rivelano incisive per il riconoscimento di un'attitudine comune ai due autori, germinale nell'orientarne la poetica: il critico suggerisce un'ipotesi di accostamento di Zanzotto a Auden in virtù di un affine «sogno di salvezza», incentivato da quello che è definito, nelle parole dedicate da Spender all'amico Auden che egli in quel luogo cita, un «oggettivo Amore»(1).

L'identificazione di un comune “sogno di salvezza” assume una rilevanza particolare in vista dell'impronta bucolica che si intende rimarcare. Ad animare l'ecloga come genere, risalendo sino al modello virgiliano, è proprio quell'afflato che speranzosamente si prefigura il sopraggiungere di un Salvatore in grado di ristabilire la pace e di sanare i conflitti. Ma prima di scendere nel vivo del raffronto, è opportuno delineare una cornice, iniziando a circoscrivere dai margini il terreno entro cui Auden e Zanzotto svelano una comunanza di scelte e approcci.

Indubbia è la lontananza, a una prima lettura, tra i due poeti, appartenenti a due realtà culturali e linguistiche distanti, interpreti di due “parabole” diverse – eppure, a un'analisi più ravvicinata, le specularità che ne segnano i percorsi sembrerebbero attestarsi su almeno tre piani: profilo umano, stile sincretistico e oggetto dell'indagine.

1.1. Quanto al primo, da numerose testimonianze trapela per entrambi la notazione di un “atteggiamento defilato” rispetto alle tendenze della letteratura recente o coeva. Se l'indole schiva del poeta inglese (messa a fuoco da Brodskij nel suo ricordo di Auden intitolato *Per compiacere un'ombra*(2)) si riflette nell'appartarsi geografico di Zanzotto, che preferì preservarsi *in limine* rispetto al rimbombante salotto della poesia contemporanea, allo stesso tempo non pare del tutto fuori luogo accostare l'originalità audeniana, evidente rispetto ai più vicini predecessori anglofoni (Eliot, Yeats, Joyce(3)) alla refrattarietà di Zanzotto verso l'esperienza neoavanguardistica(4). Inoltre, ad avvicinare Zanzotto a Auden si aggiunge, sotto questo aspetto, la comune doppia vocazione alla poesia e alla prosa: in entrambi i casi la seconda funge a tal punto da corollario alla prima che, lungo i rispettivi percorsi biografici, risultano isolabili diverse stagioni in cui le due sfere si rinnovano in congiunture inattese(5).

1.2. Quanto al piano stilistico, il ruolo cardinale rivestito dal linguaggio(6), sia pure con esiti diversi (in definitiva morale, nella poesia di Auden(7), astrattista in Zanzotto) si enuclea secondo un approccio sincretistico affine, imperniato sulla combinazione. Le opere dei due autori s'ordiscono su un telaio intriso di echi e rimandi, interferenze che provengono dalla contemporaneità come dalla tradizione, intermittenze molteplici eppure soppesate, oltre che risemantizzate e accordate all'attualità. Si tratta di un aspetto accuratamente dimostrato per la poesia di Zanzotto e, nel suo caso, interno alla *lingua*: quel suo «io fortemente problematizzato»(8) di cui ha parlato Mengaldo è tale anche in quanto messo di fronte a un serbatoio di infinite opzioni in cui essa può diramarsi - la stratificata complessità del referente è riprodotta mediante un sincretismo operante sul significante. Quanto a Auden l'approccio, invece, trova una convalida in quello che è stato per lui denominato “camaleontismo”(9). Tuttavia, la modalità sincretistica, secondo alcuni(10), è in Auden figlia di un'angoscia che, solo in seconda istanza, si riflette sulle scelte formali. Significativo a questo proposito il passo di una prosa in cui il poeta dichiara di aderire, con eco kierkegaardiana, alla non-definitività della scelta:

Da un punto di vista soggettivo, la mia esperienza di vita è il ripetersi necessario di una serie di scelte fra alternative che via via mi si presentano: e ai miei occhi questa catena di dubbi, indecisioni e tentazioni è ben più importante e memorabile

delle azioni che compio. Per di più, se faccio una scelta che considero sbagliata non crederò mai, per quanto forte sia la tentazione, che fosse inevitabile, ovvero che non avrei potuto e dovuto in qualche modo operare la scelta opposta. **(11)**

1.3. Venendo all'oggetto d'indagine che anima con forza la poesia di Auden e Zanzotto, esso riguarda la dialettica tra lingua e realtà, arte e vita. Quello dei due poeti pare un gioco serio entro cui le due parti concorrenti si collocano su un dislivello: la realtà supera sempre la lingua che a essa tende, non riuscendo a starle dietro **(12)**; e così avviene tra l'arte, coi suoi sacrifici mimetici, e l'inimitabile vita. Ma nello scarto che le divide, fonte di una vera e propria «ansia dell'inafferrabile» **(13)**, risiede e si avvera la domanda. La consapevolezza di tale argine e del destino di asintotica tensione che ne consegue, cioè, non stempera l'instancabilità dell'indagine poetica, la sua autentica missione: restituire in *imago* riflessa realtà e vita, conferire loro una forma disciplinata, un nuovo idioma.

## 2. Le ragioni dell'esemplarità.

### 2.1. L'ecloga audeniana. **(14)**

Qualunque punto di vista politico e sociale che assumesse la sua poesia, Auden si mantenne coerente nel drammatizzare l'insolubile questione tra istanze e impegno nella società e desideri o fantasie personali. [...] Tale dialettica tra responsabilità pubblica e desiderio privato appartiene a una tradizione letteraria che risale fino a Virgilio e oltre, ma nella prima parte del secolo scorso era scomparsa dalla poesia inglese. Auden la rianimò con la stessa sicurezza e la stessa esuberanza che lo aveva portato alla riscoperta delle forme poetiche tradizionali. **(15)**

Un primo segnale dell'originalità di Auden nella ripresa dell'antico rispetto al panorama della poesia anglofona novecentesca, si coglie da queste parole di Mendelson. Se ne deduce inoltre che, nell'evolversi della sua opera, contro le accuse di scarsa organicità, come di incapacità di "chiudere il cerchio" della costruzione poetica, si ravvisi in realtà un filo rosso: la drammatizzazione del divario tra dimensione pubblica e struttura privata, tra io e collettività. A tale dissidio è dedicato il poemetto *L'età dell'ansia* (1948), vera e propria parabola, come l'ha definita Antonio Rinaldi **(16)**, attraverso cui quattro personaggi, legati dal comune sentimento dell'*anxiety* **(17)**, si ripromettono di superare le barriere dei propri narcisismi per fondersi in un esperimento di coralità redimente l'uomo e i suoi peccati.

Il recupero dell'egloga è una scelta dichiarata: posta a sottotitolo del poemetto, ne è l'organizzatore macro-testuale **(18)**. L'operazione non ha, nel contesto anglofono, precedenti novecenteschi; avrà semmai dei continuatori, com'è il caso della poesia pastorale di Seamus Heaney **(19)**. Tuttavia, le principali ragioni che inducono a ritenere questo *exemplum* paradigmatico del recupero del genere, riguardano la modalità di assimilazione del modello bucolico, restituito in altra, cangiante forma: il recupero di una dialettica tutta virgiliana, il metro adottato e, infine, la struttura geometricamente organizzata.

2.1.1. La stesura del poemetto si colloca tra due momenti-spartiacque lungo l'itinerario poetico di Auden. All'estremo cronologico inferiore, gli anni Trenta sono quelli in cui si distacca dalla matrice eliotiana e modernista caratterizzante la sua poesia in una fase iniziale (dal 1927 al 1933), per dare forma a una serie di componimenti diversi, incentrati prima sull'anelito a un altrove innocente, poi sulla volontà e la forza grazie alle quali «noi ricostruiremmo le città anziché sognare isole» **(20)**. Dunque un mutamento di rotta, da una tensione intimistica a un'apertura in chiave politica. All'altezza degli anni Cinquanta, invece, all'inverso rispetto a un ventennio addietro, il poeta fa

proprio un disconoscimento del contenuto politico in poesia; in prossimità di questo secondo estremo, a dimostrare il bisogno di Auden di ridimensionare il tono profetico-politico di ascendenza virgiliana, si pone un testo del 1959 – non incluso nell’ultima edizione italiana delle *Poesie scelte*, intitolato *Secondary Epic*(21), esso contiene un’invettiva puntata contro il poeta dell’Eneide:

No, Virgil, no:  
 Not even the first of the Romans can learn  
 His Roman history in the future tense.  
 Not even to serve your political turn:  
 Hindsight as foresight makes no sense.(22)

Fulminante l’ultimo verso, “il senno di poi, così come la preveggenza, non hanno senso”(23), a ribadire non solo la scarsa credibilità del tema politico in poesia, ma anche di una pronuncia in analessi o in prolessi: bisogna che essa si coniughi al presente. Ecco che con maggiore enfasi, allora, si presta a essere retrospettivamente decodificata quella *età* che intitola il poemetto del 1948, indicatore di un momento storico preciso, quindi dello stato dell’anima (l’ansia) a esso simultaneo.

Questa precisazione cronologica serve a evidenziare il modo peculiare in cui Auden “impasta” il modello virgiliano: l’oscillazione tra il sogno di un altrove innocente e la risoluzione di edificare le città (ovvero i due fuochi reversibilmente toccati dal poeta nelle due stagioni prese in considerazione, anni Trenta e anni Cinquanta), riecheggia un analogo nodo di passaggio; quest’ultimo, nell’opera di Virgilio, avvenne in modo netto tra le *Ecloghe* (anelanti al felice intervento augusteo) e l’*Eneide* (poema politico che mette in gloria quella felicità avveratasi, ricorrendo alla finzione profetica).

D’altronde, è lo stesso Carena a sottolineare come il nodo di passaggio in questione si intuisca, prima ancora che nello slittamento dalla prima opera virgiliana all’*Eneide* (passando per le *Georgiche*), già all’altezza della stessa raccolta delle *Ecloghe*. Il critico individua, anzi, nella dialettica tra guerra e pace, prepotenza e giustizia e, soprattutto, *azione* e *contemplazione*, il «fascino poetico» dell’ecloga virgiliana(24). Sempre per mano del critico è, poi, l’associazione della crisi umana di Virgilio a una «crisi poetica», da far risalire proprio alla stesura delle *Ecloghe*, crisi motivata secondo lui da un «travaglio nascosto: l’adeguamento fatale alle necessità di un impegno politico – in senso lato, – ove l’uomo si dà agli altri ma si perde per sé, o la parte più gelosa e sempre più cara di sé»(25).

Entrambe le inclinazioni virgiliane (ora alla contemplazione, ora all’azione), risuonano dunque in armonia nell’*Età dell’ansia*: se l’epica si offre mediante un ribaltamento, l’intonazione bucolica assume la forma del sogno collettivo che raduna le voci di Quant, Emble, Malin e Rosetta.

In altre parole, l’interiorizzazione di Virgilio prevede, da un lato, un abbassamento parodistico della sua matrice epica, declinante dall’altitudine dell’eroe al pianeggiante livello dell’*average man*, dal sublime “canto preveggenze” delle gesta al disilluso sguardo su un presente di esse impoverito. Dall’altro, alterna a quel rovesciamento una dimensione onirica alimentata con continuità, il sogno dell’Arcadia, di una vita parallela e alternativa alla vita reale, cui la forma dell’egloga tradizionalmente si addice. Ne deriva una reinterpretazione composita del modello antico, anti-eneadica e insieme onirico-bucolica(26).

2.1.2. La forma metrica adottata da Auden è il verso tonico allitterativo germanico antico – lo stesso verso, in area bretone, del Beowulf. Esso è contraddistinto da quattro elementi, sintetizzati dal filologo russo Michail Gasparov nel volume *Storia del verso europeo*(27).



Gasparov include la scelta metrica audeniana nella schiera di quelli che definisce i «momenti di rinascita sperimentale» che il verso allitterativo conobbe nel XIV, XIX e XX secolo (nel XIV in Inghilterra con Langland, nel XIX in Germania con Wagner, fino al XX secolo di Auden).

Aggiunge il russo:

Tratto comune di tutti questi esperimenti è una maggiore percepibilità del ritmo ed una minore evidenza dell'allitterazione rispetto al modello germanico antico; la seconda non sembrava costituire il modello del verso, ma solo un suo abbellimento.(28)

Il verso impiegato dall'anonimo cantore dell'eroe per eccellenza della tradizione inglese è quindi riutilizzato da Auden per narrare le vicissitudini di quattro personaggi che, di contro, incarnano lo stereotipo dell'anti-eroe contemporaneo o, quantomeno, del semi-eroe(29).

L'effetto dell'allitterazione (cui si aggiunga l'uso disinvolto dell'enjambement), è altamente sinfonico – la musicalità, tratto distintivo della poesia di Auden(30), accompagna lo svolgimento della trama poetica, scandendo il dispiegarsi di quattro voci che, come è stato osservato(31), pur amalgamandosi, riescono a mantenere intatta la propria unicità. Il culmine della sinfonia potrebbe coincidere, con ascendenza bucolica, con il lamento di Rosetta, canto dell'abbandono e dell'esilio, del dolore simultaneamente di un popolo e di una donna(32).

2.1.3. Quanto alla struttura, il poemetto si compone di un prologo e un epilogo, a racchiudere altre quattro parti, *Le sette età*, *I sette stadi*, *Canto funebre* e *La recita*, reciprocamente legate da un rapporto di specularità tipicamente bucolico-virgiliano(33): la seconda parte filogenetica si riflette nella terza che la rivisita in chiave ontogenetica, e così avviene tra la quarta e la quinta (dove *La recita*, fungendo da sigillo alla profondità elegiaca della parte antecedente, *Il canto funebre*, ne offre una risposta mediante il binomio Amore-Morte).

Di eco boccaccesca la dialettica che sostanzia il contenuto del poemetto: come la peste del 1348 spronava i dieci fiorentini a isolarsi nel contado e a ricrearvi un proprio *kòsmos*, così nell'opera di Auden è la guerra ad avverare l'incontro tra i quattro personaggi, a loro volta rifugiatisi in un *locus amoenus*, il bar, dove è per loro possibile inscenare il *résumé* dell'*homo abyssus occidentalis*. Ma prima che boccaccesca, l'eco è virgiliana: se negli anni della composizione delle *Ecloghe* «la tentazione epicurea e arcadica» dovette essere in Virgilio fortissima, ciò deve ricollegarsi anche allo scenario storico-politico intorno al 40 a.C.: «L'Italia usciva da un cinquantennio di guerre civili e l'intero Mediterraneo pareva ritrovare solo allora, dopo molto, un suo assetto stabile»(34).

## 2.2. *L'ecloga zanzottiana.*

Il rapporto di Zanzotto con Virgilio mostra d'essere un *unicum* nella poesia novecentesca italiana, almeno in tre direzioni: sul piano intertestuale che porta a confrontarsi coi precedenti, seppure esigui, casi della riappropriazione; a motivo della ri-significazione del modello; infine, sul piano intratestuale, ovvero per quanto concerne l'evoluzione scandita della stessa opera zanzottiana.

2.2.1. Oltre alla reviviscenza del mito eneadico nella poesia di Ungaretti, Caproni e Sereni(35), per lo più lettori di un Virgilio che essi tendono a restituire in chiave sublime, l'egloga è ripresa da Montale e D'Annunzio(36); non si tratta tuttavia di un recupero significativo in seno alla loro opera e poetica, in quanto avviene nella forma di una suggestione più che di un motore della scrittura: nel caso di Montale, in chiave negativa e anti-possibilista verso l'attuabilità del sogno arcadico(37); in D'Annunzio, quale *exemplum* di vitalità sensuale, cui si integra il binomio oppositivo innocenza-trasgressione – che è però un sovrappiù dannunziano, non rintracciabile nel modello antico.

2.2.2. Per Zanzotto, invece, Virgilio diviene una corrente trasversale che ne attraversa tutta la poesia(38). Nei due distici pseudo-alessandrini del poemetto *Pasqua a Pieve di Soligo* (in *Pasque*, 1973) è racchiusa una chiave di lettura della riappropriazione o, almeno, un indicatore di percorso che in parte la illumina. Scrive Zanzotto in quei versi:

Oui, l'après midi je lis Virgile puisqu'on  
m'avait appris le latin dans un vieux collègue de ma région;

oui, je lis SCILICET, la revue paraissant trois fois l'an  
à Paris, sous la direction du docteur J. Lacan.

Nei due distici è tracciato, come ha notato Alfonso Berardinelli, un autoritratto parodistico(39); eppure, allo stesso tempo, si profila una dichiarazione di poetica fondamentale. Scrive ancora Berardinelli, commentando i versi al fine di offrire una spiegazione della doppia anima provinciale e cosmopolita di Zanzotto: «Ogni pomeriggio, a casa sua, il poeta si siede a leggere il suo vecchio Virgilio, il classico della *religio* italica della terra e dei campi, nel latino che ha imparato in un collegio religioso del Veneto. Però legge anche la rivista lacaniana d'avanguardia, si informa sulle ultime notizie della scienza psicanalitica: per tenere a bada le sue ansie di nevrotico, ma anche perché quella è diventata una scienza del linguaggio, buona per capire meglio che cosa succede quando un poeta scrive»(40).

Il ritratto che di sé ci fornisce Zanzotto è fondamentale in quanto chiarisce come, nel suo caso, il modello virgiliano acquisisca la propria specificità poiché convive con un altro punto di riferimento: Lacan. Non c'è Virgilio che persista senza un filtro lacaniano, in sostanza. L'osservazione è supportata da un nodo di passaggio che, dall'ultima lirica di *Vocativo*, conduce alle *IX Ecloghe*. Citando nell'*incipit* del già menzionato saggio la chiusa della prima edizione di *Vocativo* (1957), ovvero alcuni versi di *Fuisse*(41), Massimo Natale osserva come in essi si dia la prova di un impulso alla riattivazione di una memoria *storica e psichica*(42). Storia, nella forma di *tradizione*, e psiche: i due estremi del "bipolarismo" messo in autoritratto nei due distici di *Pasque*. In un luogo di una prosa critica, poi, è il poeta stesso a sostenere che l'importanza di Virgilio si debba *in primis* a una precisa *rivalsa* che il latino mette in atto: il ritorno a una *Heimat*, a una patria storica *psichica e culturale*, sede di ogni affetto fondante la vita(43). A muovere la ricerca poetica zanzottiana è proprio l'istinto di ricongiungersi a quel "luogo dell'anima" (44), ossessivamente, tanto da legittimare l'individuazione di una sorta di «malattia o sofferenza del luogo»(45). Ma si tratta di una "malattia" da intendere nella sua forma positiva e integra di *amor loci*; non sembra un caso che sia stata di recente avviata un'interpretazione critica rivolta all'*Ecopoetry*(46) di Zanzotto.

Una seconda ragione dell'esemplarità, quindi, concerne l'inedita risemantizzazione: la direttrice virgiliana orienta il dire poetico di Zanzotto in un cammino a ritroso, volto a un fuoco domestico, coincidente tanto con l'origine della storia psichica, collettiva e individuale, quanto col principio di ogni tradizione culturale.

È poi opportuno specificare come, riecheggiando Auden, il rapporto del poeta di Pieve di Soligo con Virgilio passi per il recupero non solo delle *Ecloghe*, ma anche dell'*Eneide*. Il Virgilio eneadico è, anche in Zanzotto, sottoposto a una ridefinizione in negativo. Scrive il poeta in *Fantasie di Avvicinamento* che l'epica virgiliana si rivela «densa di dubbio, carica di penombre, mai trionfale», e che Virgilio approda all'epica «attraverso le tortuosità e gli scompensi dell'io lirico... attraverso il confronto con uno spazio che dovrebbe essere davvero cosmico»(47). Eppure è stato rilevato come Zanzotto di quell'*Eneide* ripeschi, almeno, devotamente un filo. Questo ha a che fare, da un punto di vista meta-linguistico e insieme "sacrale" dell'atto poetico, con la funzione materna e paterna rapportate alla funzione-io. È stato dimostrato come, in particolare nelle *IX Ecloghe*, il tema si

declini nella duplice formula della “paternità persa” (come Anchise per Enea) e della “maternità ritrovata” (emblema di un’origine pre-simbolica della parola, una sua Patria, quindi personificazione della poesia stessa)(48).

2.2.3. La gravidanza della ripresa dell’ecloga virgiliana in Zanzotto è evidente, invece, valutandone l’opera dal punto di vista intratestuale. Se si assumono le *IX Ecloghe* come nucleo in cui si “emblemizza” il modello di Virgilio, bisogna sottolineare come nella raccolta rintocchi un’omeostasi rispetto al discorso sulla poesia, una parentesi, un momento di equilibrio delle parti in causa. Ha scritto Francesco Carbognin: «L’oggettivazione dell’esperienza poetica, garantita dalla funzione metalinguistica cui Zanzotto, a partire dalle *IX Ecloghe*, piega il discorso lirico, comporta la rappresentazione di un “io” lirico deficitario, spesso sul punto di essere travolto dalla deriva del linguaggio; un “io”, però, colto “nel corso di quella partita”, di quel suo corpo-a-corpo con le restrizioni linguistiche offerte dalle modalità della rappresentazione lirica in corso»(49).

Nella raccolta, che costituisce una razionalizzazione dell’esperienza di *Vocativo*, si avvera «il trapasso da un’istanza di espressività a un’istanza metalinguistica»(50). Si stempera, fino a incrinarsi, la resistenza titanica dell’io all’altezza di *Vocativo*; il «sovraccarico di tensione etica individuale»(51) non è più sopportato, tanto che il soggetto, costretto a entrare in contatto con la realtà storica, ne rileva la sostanziale inautenticità: si scopre «parificato al liquame informale»(52) del presente. La problematizzazione del postulato linguistico che si coglie in *Vocativo*, con la conseguente lacerazione dell’integrità del *tu*(53), conosce nelle *IX Ecloghe* una battuta d’arresto: il processo di accelerazione degli indici pronominali si eclissa nella forma dialogale per *personae* in cui si identificano, di volta in volta, *alter ego* del poeta e della sua primaria interlocutrice, la Poesia(54). Si mette continuamente alla prova, cioè, lo stretto «legame di coappartenenza del soggetto con la parola»(55).

Sono quella vertigine estrema e quella coappartenenza a racchiudere il senso dell’intonazione bucolica di Zanzotto, ustionato dalla visione di un “paesaggio dell’anima”, un’Arcadia, in grado essa soltanto di configurarsi quale dimensione simbolica del «potere formativo della bellezza sul soggetto percipiente»(56). L’*epochè* fenomenologica delle *IX Ecloghe*, tuttavia, non implica una sfiducia tanto verso gli aspetti istituzionali del codice letterario, quanto verso il nesso generativo io-tradizione così come si configurava nei libri precedenti. Se la parentesi si chiude, inoltre, si schiude l’utopia: diviene centrale l’appello alla poesia affinché garantisca all’io di sopravvivere(57).

Sull’utopia che, sia pure timidamente, fa la sua comparsa nelle *IX Ecloghe*, è utile sottolineare una coincidenza cronologica dove prosa e poesia di Zanzotto convergono, offrendo almeno una delucidazione sulla questione. Nel 1962, anno della composizione della raccolta, Zanzotto pubblica un articolo su Cima da Conegliano, in occasione di una mostra che Treviso dedica al pittore. Matteo Giancotti osserva come nell’articolo in questione si colga un certo «atteggiamento esorcistico» del poeta nei confronti di quel boom economico che ha già cominciato, a quell’altezza, a devastare il territorio italiano e veneto. Riportiamo il passo in questione dello studioso: «Quel suo guardare con totale coinvolgimento e adesione al mondo pittorico e alle armoniose contrade dipinte da Cima, il riscontrarne la visione serena e quotidiana retta da “un mito benigno e terrestre”, da una “certezza di universale concordia”, non è un volgere il capo altrove, ma un tentativo estremo di connessione tra passato e presente: quasi un’utopia»(58).

Se, come ritiene Giancotti, la prosa zanzottiana funge da sostanza colmante le lacune della sua poesia, i suoi “semantici vuoti”(59), la sincronicità tra l’articolo e la stesura delle *IX Ecloghe* potrebbe confermare il “sogno di salvezza” da cui si è partiti; inoltre, si verrebbe così a sostanziare l’eco virgiliana che più fortemente si imprime nella raccolta: quel “modo del dire” sotto forma di

“pronuncia estrema”, quel resistere sull’orlo che è prima di tutto istinto a tenere vivo il fuoco della parola.

### 3. *Discesa ai testi: l’eredità del motto seicentesco.*

Si può ben intendere perciò come sia stato coniato anche un detto *Et in Arcadia ego* inteso come «Anch’io in Arcadia» regno di pace remoto dal mondo.

[...]

Ma, più filosofico e mesto, esso intendeva originariamente scandire la legge universale della caducità d’ogni cosa, anche delle più innocenti e beate. In una tela del Guercino nel Palazzo Barberini a Roma due pastori sono inginocchiati davanti a un grosso teschio, ben in evidenza davanti a loro; e in una di Poussin al Louvre altri pastori circondano e leggono un’antica lapide funebre su cui è inciso quel motto.

Così Carlo Carena, curatore dell’edizione di Virgilio presa a riferimento, in un articolo comparso nell’inserito culturale del «Sole 24 ore» del 12 aprile scorso(60), delucida sul significato più profondo del motto *Et in Arcadia ego*. Ne consegue come la congiunzione *et* si colori di una valenza concessiva (“seppure anch’io sia stato in Arcadia” ...) che attribuisce all’intera espressione il senso di una premessa, di cui si può intuire l’apodosi logica: “sono morto” o, più lievemente, qualcosa come “su me pesa (ugualmente) l’inesorabilità del tempo”.

Se il motto è un’invenzione seicentesca, tuttavia, non è solo un’eco quella che si riconnette a Virgilio; nella *V Ecloga* virgiliana è presente una formula similissima, per bocca di Menalca: *amavit nos quoque Daphnis*, “anch’io sono stato amato da Dafnide”. Forse è soltanto un caso, eppure sembra stringente proprio se contestualizzato: non è forse l’amore idilliaco la primaria direttrice che orienta l’ambientazione delle *Bucoliche* virgiliane? Non è forse la percezione della caducità dell’*amor* uno dei principali motivi che prostra i pastori d’Arcadia, muovendoli al lamento?

In funzione dell’accostamento che si intende suggerire tra Auden e Zanzotto, il motto incarna proprio il cuore da cui si dipartono diverse arterie disposte su traiettorie ora parallele, ora secanti. Tale cuore è abitato da un conflitto tragico e filosofico: tra utopia e realismo; tra sogno e caduta, in quanto esseri caduchi, dall’altitudine sognata. In definitiva, tra ideale e tempo. La fantomatica Arcadia viene così a simboleggiare un nucleo spazio-temporale che, inevitabilmente, nella sua forma idealizzata è destinato a scontrarsi con la finitezza delle sue due componenti, lo spazio, il tempo.

Per quanto riguarda Auden, due luoghi della sua poesia assumono una particolare rilevanza nel sostanziare il conflitto, ora sul versante del “paesaggio contaminato” ora su quello di un “atemporale corrotto”. Il primo si ricava da un testo del 1964 che reca il titolo, per l’appunto, *Et in Arcadia ego*: nelle ultime tre terzine del componimento, il poeta dichiara l’impraticabilità di una fede umanista (prima terzina), impossibilitata dalla violenza inferta al paesaggio (seconda terzina) come alla stessa vita (terza terzina). Si riporta di seguito la traduzione italiana del passo in questione:

Potrei anche credermi  
Un umanista,  
Se riuscissi a non vedere

Come l’autobahn ostruisce  
Il paesaggio con atea

Arroganza romana,

Come i figli del fattore  
Sgattaiolano accanto alla rimessa  
Dove tiene il coltello castratore. **(61)**

E la violenza, in questa forma, dipende dall'intervento antropico – una specificazione importante giacché su corde simili si modulerà la concezione del “paesaggio devastato” nell'ottica di Zanzotto**(62)**.

Il secondo luogo, invece, è in un testo antecedente all'*Età dell'ansia*, datato 1940. Intitolato *Leap Before You Look* (“Salta prima di guardare”), si conclude con dei versi in cui si drammatizza la dialettica tra utopia e caducità:

Solitudine fonda come il mare  
Sorregge, caro, il letto dove siamo;  
Anche se t'amo, tu dovrai saltare;  
E il nostro sogno di sicurezza ha da sparire.

Due appunti sono in questa linea opportuni. Il primo riguarda l'originalità della ripresa del *topos* arcadico, dovuta alla sua mescolanza con la quotidianità – nei versi citati, il luogo dell'anima, l'Arcadia protettiva dal destino di solitaria morte che, tutt'intorno, opprime il soggetto come un mare profondo, è una “zattera domestica”: «il letto dove siamo», “giaciglio” (il verbo nell'originale inglese è proprio «lie», “giacere”) d'amore e di sogno.

Il secondo appunto riguarda la traduzione italiana dell'originale «dream of safety», nel primo emistichio dell'ultimo verso. Si ritiene che l'accezione di “sicurezza” scelta dai traduttori, calzante proprio per la “protezione” che il letto procura ai due amanti dalla minaccia dei flutti, non possa escludere un'altra possibile traduzione: “salvezza”. In un cortocircuito, saremmo di nuovo ricondotti al sintagma del critico Galaverni da cui si è partiti, il «sogno di salvezza» coniugante le due voci poetiche novecentesche prese in analisi.

Volendo sostare sul lessema audeniano «safety», inoltre, di rimbalzo saremmo scortati dentro il mosaico dell'*VIII ecloga* di Zanzotto – in particolare, in quella seconda lassa («E anche la tua mano, / brezza, latte, *levamen*, / anche la mano tua sento posarsi / dolce e tuttavia piena / sulla mia fronte, come / se destandomi, infante...»**(63)**) di cui già da Massimo Natale è stato isolato un lemma di ascendenza virgiliana: *levamen*, ovvero “solievo” (la «safety» di Auden?**(64)**) che darebbe corpo, nell'analisi del critico, a quello che egli definisce lo zanzottiano «mitologema *puer-mater*»**(65)**. Scrive Natale: «Credo che anche qui agisca, con discrezione, il ricordo di un passo dell'*Eneide*: da quali memorie risale, infatti, quel sostantivo latino – *levamen*, sollievo – con cui il figlio identifica la madre? [...] Proporrei di ritornare appunto all'*Eneide*, tenendo conto di quello che sarà uno spostamento decisivo, nel testo di Zanzotto, dal padre alla madre. Guardiamo a *Aen.* III 709. Siamo in chiusura di libro. Anche qui un io-figlio volge lo sguardo al proprio genitore-lare: Enea perde Anchise (“amitto Anchisen”), quel padre che è, per il figlio, “omnis curae casusque *levamen*”, “conforto di ogni affanno”. E non sarà inutile ricordare, allora, il fatto che proprio le *Ecloghe* ospitano una poesia sull'*amittere*, sul *perdere* il padre, cioè *Così siamo* (“... più ti perdo e più ti perdi / più mi sei simile, più m'avvicini”, come recitano gli ultimi versi)»**(66)**.

Ora, al passo appena citato, si vorrebbe tentare di proporre due integrazioni, una riguardante la figura della *mater* consolatrice, l'altra il *pater*, per l'appunto, perso**(67)**.

Quanto al ruolo materno, è emblematico come nel componimento successivo alla *VI ecloga* (quindi prima dell'*VIII* cui si è riferito Natale), intitolato «*L'attimo fuggente*», Zanzotto già faccia cenno al gesto consolatorio della madre che sfiora la fronte del *puer*, e insieme già si riferisca a quel *levamen*. Il verso dell'*ecloga* a cui si fa riferimento è il seguente:

Ravvia la mia dispersa fronte. Sollevami. E.(68)

Un verso pregnante, non solo in quanto rimodula l'epigrafe che funge da sottotitolo al testo (da Paul Éluard, «le front comme un drapeau perdu»), rivelandosi così centrale al fine della sua decodificazione; ma, soprattutto, per l'imperativo esortativo: “sollevami”. Considerando che *levamen* ha la stessa radice etimologica del verbo latino “sollevare” (*levare*), l'imperativo viene così a caricarsi di un significato invocatorio, si declina in richiesta di conforto e protezione rivolta alla madre.

La seconda integrazione al passo del critico Natale riguarda il “perdere il padre”, ma non si incornicia tanto nel testo che egli menziona, *Così siamo* (su cui si insisterà più avanti, per una diversa considerazione), bensì nel testo che apre l'*Intermezzo* delle *IX Ecloghe*, *La quercia sradicata dal vento*. Nell'ultima lassa si situa un'eco che rimanda alla celebre gestualità di Enea, diventata emblema universale dell'affetto filiale, nei confronti di Anchise. Scrive in quei versi conclusivi Zanzotto:

Quercia, come la messe  
d'embrici e vetri, la dispersione  
per selciati ed asfalti  
- nostre irrite grida, irriti aneliti -  
quercia umiliata ai piedi  
miei, di me inginocchiato  
*invano a alzarti come si alza il padre*  
*colpito(69)*, invano  
prostrato ad ascoltare  
in te nostri in te antichissimi  
irriti aneliti, irriti gridi.

Oltre a richiamare il *topos* della tragica ultima simbiosi Enea-Anchise, il passo è significativo per la metafora della *quercia*, presente nelle *Ecloghe* di Virgilio in qualità di “quercia colpita”. Penso, in particolare, alla *I Ecloga* virgiliana dove, per bocca di Melibeo, il lemma *quercus* si fa traccia del segno premonitore del fulmine:

*Saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,*  
*de caelo tactas memini praedicere quercus.*

Spesso, ricordo, queste sciagure – ma noi si era ciechi – il fulmine cadendo sulle querce ci predisse.(70)

La quercia virgiliana colpita, segno-del-dio, diviene così, in Zanzotto, padre colpito. In entrambi i casi segnale di sciagura, seppure nel caso di Virgilio in senso prolettico, nel caso di Zanzotto con uno sguardo retrospettivo.

Volendo invece soffermarsi sul componimento *Così siamo*, che Natale individuava quale cardine del *topos* zanzottiano-*perdere il padre*, si ritiene che, oltre a ciò, il componimento acquisti un'importanza centrale poiché incarna, ancora, il motto *Et in Arcadia ego*.

Il testo, in morte di un amico, si sviluppa intorno a un *refrain* virgolettato: «anch'io l'ho conosciuto», che pare modellarsi proprio sulla condizionalità concessiva dell'espressione latina. Inoltre, nel cuore del componimento, si stagliano alcuni versi in cui si tematizza il conseguente (rispetto alla premessa-*refrain*) appiattimento operato sull'amico pianto, dalla morte, inaggirabile macchina che miete le sue vittime fino a plasmarle nell'anonimato:

Vitalmente ho pensato  
a te che ora  
non sei né soggetto né oggetto  
né lingua usuale né gergo  
né quiete né movimento  
neppure il né che negava  
e che per quanto s'affondino  
gli occhi miei dentro la sua cruna  
mai ti nega abbastanza.(71)

D'altronde, l'età felice del *puer* è anche quella anelata dai quattro personaggi dell'*Età dell'ansia*, che a quella stagione beata sognano di ricongiungersi ora nell'*excursus* filogenetico, ora nel corso della ricapitolazione ontogenetica. L'*incipit* delle *Sette età*, pertanto, recita «guardate l'infante, indifeso in culla e / ancora onesto».

Il tempo arcadico, in Auden e in Zanzotto, è scandito da un ritmo altamente nostalgico. Il soggetto mira a ritornare presso il proprio “luogo larico”, come già accennato, la «Casa della Nonna»(72), dimora di un affetto primigenio smarrito («O età edenica... sogni-speranza / verdi e alati», invoca Rosetta sempre nelle *Sette età*; «Cose vive, ahi, vite che ora / mi pare di avere perdute. Chi, tardo, / si tratterrà a cantarvi?», scrive Zanzotto nella *III ecloga*).

Il miraggio, lo spazio-paesaggio intessuto ora con un accento speranzoso, ora sotto forma di sogno che – la voce ne è consapevole – non è destinato ad avverarsi, ha una coloritura verde-azzurra, monti altissimi, dolci pianure e colline; è uno scrigno memoriale di conforto – calma, tuttavia, soltanto provvisoria, incapace di reggere il confronto con la quiete invocata, arcadica, che sta altrove, «non è qui»: «Mai dalla terra / più distratta è la morte e se pur stanche / labbra e stanchi occhi si chiudono / forse in qualche paese / – che non è qui, non qui tra i nostri passi – / è solo per avere / una calma più alta ma contigua / a questa che ci adempie e che ci affama»(73).

La sorte dell'io, tra miraggio e sospirata eternità, tra ansia dell'inafferrabile ed estemporanea quiete, si dà, allora, quale tensione metonimica: l'*io* diviene una *funzione* sensata solamente se rapportata alla totalità che la ricomprende – *io* nel coro, *io* nel cosmo, *io* nella natura(74).

Quest'ultima pare la principale chiave di lettura che, nel solco tracciato dall'*ecloga* virgiliana, ricongiunge il messaggio di Auden e Zanzotto. L'io è destinato a un'interrogazione defilata e solitaria; la sua solitudine, soltanto fittiziamente è stemperata dalla *dimensione dialogica* (altra costante bucolica): come nell'*Età dell'ansia* i quattro personaggi non simboleggiano che diverse angolature di rifrazione speculare del soggetto-Poeta, così nelle *IX Ecloghe* avviene per le diverse *personae* riunite nel colloquio meta-poetico.

In quanto tale, dunque, il dialogo è condannato a contrarsi nella forma del doloroso monologo: il lamento bucolico assorbe in sé il ricordo di un ostracismo lontanante il soggetto dalla propria origine, nonché da se stesso(75) – esilio di una *specie* prima che di una *stirpe* (quella ebraica di Rosetta) che richiama il Melibee in partenza della *I Ecloga*; in conclusione, la Storia che incombe, il suo rumore di fondo nelle interferenze che si susseguono, in particolare, nell'*Età dell'ansia*(76), rende la vera vita, la vita *naturans* cui viene da aspirare, immancabilmente, una “vita evitata”(77).

Il sogno di salvezza è allora, forse, “cosa degna d’ecloga” ma, in un’ottica che porta a guardare realisticamente alla vita, mira irraggiungibile, giacché essa subisce, prima di imbattersi nel *limes* estremo (quella morte annichilente ogni tempo, ogni spazialità), l’incombere sotto il suo passo di un ulteriore fagocitante burrone: quest’ultimo, in Auden e Zanzotto, ha il nome di *convenzione*.

Francesca Mazzotta

#### Note.

(\*) Le edizioni cui si fa riferimento per l’opera di Virgilio, Auden e Zanzotto sono, rispettivamente: *Opere di Publio Virgilio Marone*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971; W.H. Auden, *Poesie scelte*, a cura di Edward Mendelson, trad. it. di Massimo Bocchiola e Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2016 e, per *L’età dell’ansia*, W.H. Auden, *L’età dell’ansia*, Genova, il melangolo, 1994; Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

(1) Si veda Roberto Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 80. Sul parallelismo tra Auden e Zanzotto, non è stato possibile rintracciare altri riferimenti critici.

(2) Si rimanda a Iosif Brodskij, *Per compiacere un’ombra*, in W.H. Auden, *Poesie scelte*, Milano, Adelphi, 2016, pp. XLIX-LXXVI.

(3) Si veda Alessandro Serpieri, *Auden*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Pàtron, 1969, pp. 165-208: 168-169.

(4) Nel 1962 Zanzotto scrive una recensione in cui si distanzia radicalmente dai Novissimi: si veda Andrea Zanzotto, *I Novissimi*, «Comunità», 99 (1962).

(5) Su tale nesso, nel caso di Auden, si è espresso Franco Buffoni: «Nella premessa a *The Dyer’s Hand*, W.H. Auden dichiara di essersi dedicato alla poesia per amore e alla critica solo per denaro. In realtà egli considerava l’attività critica e quella poetica assolutamente complementari, pur non disdegnando di parlare della seconda in termini paradossali». Si veda Franco Buffoni, *L’ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 34. Riguardo al rapporto tra prosa e poesia di Andrea Zanzotto, invece, Matteo Giancotti ha scritto che nella seconda prevale «il pieno sul vuoto, il convesso sul concavo» – a dimostrare quanto non solo di specularità si tratti, ma di “rapporto sostanziale”, dove la prosa va a conferire una “polpa” all’ossatura della poesia. Si veda Matteo Giancotti, *Introduzione ad Andrea Zanzotto, Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, p. 12.

(6) In un suggestivo passaggio del succitato intervento di Brodskij, quest’ultimo, soffermandosi sull’elegia *In morte di W.B. Yeats*, ne lumeggia un nodo a questo proposito emblematico; Auden in quei versi scrive che «il tempo adora il linguaggio» («time worships language»), una dichiarazione da cui Brodskij deduce l’audeniana fede in una gerarchia tra le due categorie, legittimata da una filiazione del linguaggio dal tempo. Vale la pena riportare una parte del passo di Brodskij in questione: «Auden aveva proprio detto che “time (non ‘the time’) worships language”; e la giostra di pensieri messa in moto dentro di me da quella enunciazione continua a girare ancora oggi. Perché *worship*, “adorazione”, è un atteggiamento proprio dell’inferiore verso chi è più grande. Se “tempo adora il linguaggio”, vuol dire che il linguaggio è più grande. [...] Dunque se il tempo – che è sinonimo di divinità, anzi assorbe addirittura la divinità – adora il linguaggio, da dove viene il linguaggio? Perché il dono è sempre più piccolo del donatore. E il linguaggio, allora, non è un depositario del tempo? E non è questa la ragione per la quale il tempo lo adora?»: si veda Iosif Brodskij, *cit.*, pp. LV-LVI. Quanto a Zanzotto, Francesco Carbognin ha parlato di «“superfluenza” noetica e verbale del linguaggio», «piegato a un’“oltranza” del dire coincidente con quella del conoscere»: si veda Francesco Carbognin, *L’altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007, p. 12.

(7) Nell’intento di evidenziare tale riflesso della poesia audeniana, si è espresso Hoggart in uno studio su Auden del 1951. Si veda Richard Hoggart, *W.H. Auden*, nella serie «Writers and Their Work», Londra, 1957, p. 17: «Auden, unlike MacNeice in this, always prefers, even in a lyrical poem, to stress the *moral idea* [corsivo mio] rather than the sensuous image».

(8) Si veda Pier Vincenzo Mengaldo, *Zanzotto*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995, p. 871.

(9) Serpieri ha definito Auden «irrequieto, camaleontico, dotato di uno straordinario mimetismo»: si veda Alessandro Serpieri, *cit.*, p. 203. Nell’introduzione all’edizione per il melangolo dell’*Età dell’ansia*, poi,



intitolata con un raffinato gioco di crasi *Camaleauden*, Magrelli insiste proprio sul “camaleontismo” della scrittura audeniana, da intendere come insistenza (quasi in forma ossessiva) sulla metamorfosi, sul piano dei temi come dello stile: si veda Valerio Magrelli, *Camaleauden*, in W.H. Auden, *L'età dell'ansia*, Genova, il melangolo, 1994, pp. 9-17.

(10) Nel succitato saggio, Serpieri scrive ancora riguardo a Auden: «Sempre ossessionato sul piano concettuale ed esistenziale dalla molteplicità delle scelte (che è alla base del Peccato e della Angoscia), la sua poesia riflette fedelmente sul piano espressivo e formale questo continuo senso di disagio, presentandosi precipuamente come esercizio combinatorio e sincretistico, e quindi anche come continuo scarto di scelte, combinazione – cioè, sintassi – che critica il proprio ordine e lo ribalta nel nome della necessità di procedere a un inevitabile drammatico confronto di scelte e di opzioni». Si veda Alessandro Serpieri, *cit.*, p. 171.

(11) Si veda W.H. Auden, «*HIC ET ILLE*», in *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999, p. 122.

(12) Scrive Auden in *New Year Letter* (1941): «Art in intention is mimesis / But, realised, the resemblance ceases; / Art is not life and cannot be / A midwife to society». Si ricordino poi, a questo proposito, i primi versi di *Oltranza oltraggio* (in *La Beltà*, 1968) di Zanzotto, dedicati propriamente alla realtà “saltabecante” dal campo visivo dell’io: «Salti saltabecchi friggendo puro-pura / nel vuoto spinto outré / ti fai più in là / intangibile - tutto sommato - / tutto sommato / tutto / sei più in là».

(13) L’espressione è di Matteo Giancotti, il quale ha insistito sulla necessità di rivisitare il celebre *topos* del *paesaggio* individuato dalla critica quale cardine del pensiero e della poetica di Zanzotto. Esso, che in definitiva costituisce l’esteriorizzazione della dimensione psichica dell’io e il suo principale referente si dà, cioè, anche quale rovesciamento della sua configurazione positiva e pacificante. La particolare *ansia* cui si fa qui riferimento discende allora dal suo declinarsi non più quale «paesaggio-riparo», ma quale “segno premonitore di una minaccia incombente”, causata, ancora nelle parole di Giancotti, «dal senso di un grande “vuoto originario” che si avverte dietro ciò che è visibile». Si veda Matteo Giancotti, *cit.*, p. 10.

(14) Si sceglie di riferirsi in particolare all’*Età dell’ansia* e non alle *Bucoliche* (sezione per la prima volta edita in *The Shield of Achilles*, Random House, New York, 1955), in quanto si è preferito confrontarsi con un’opera integrale, piuttosto che con una sezione in silloge. In secondo luogo, poiché è parso più stringente il legame del poemetto con l’opera di Zanzotto (*IX Ecloghe*) con cui si intende proporre il raffronto.

(15) Edward Mendelson, *Introduzione* a W.H. Auden, *Poesie scelte*, a cura di Edward Mendelson, trad. it. a cura di Massimo Bocchiola e Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2016, p. XII.

(16) Si veda Antonio Rinaldi, *Introduzione* a W.H. Auden, *L'età dell'ansia*, a cura di Antonio Rinaldi, trad. it. a cura di Lina Dessi e Antonio Rinaldi, Milano, Mondadori, 1966.

(17) Quanto alle occorrenze del termine nel poemetto audeniano, Magrelli ha osservato come, rispetto al sostantivo utilizzato nel titolo, si trovi in due casi l’opzione *anguish*, deducendone come il poemetto riveli così di ruotare attorno a due fuochi (*anxiety* e *anguish*, appunto), alla stregua di un’ellisse, di «un’orbita emotiva ed epocale, al cui interno si colloca il complesso spazio poematico». Si veda Valerio Magrelli, *cit.*, p. 12.

(18) Si veda Giorgio Melchiori, *I funamboli: il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963, p. 23: «Il sostantivo *egloga* cerca di definire la forma originale usata, per metà lirica e per metà drammatica, mentre l’aggettivo *barocca* è inteso forse a sottolineare lo stile e le immagini elaborate e *flamboyantes*, nonché la struttura complessa di questo lungo poema».

(19) Si rimanda a questo proposito ad Alessandro Fo, *Utopie pastorali e drammi della storia: Virgilio, Miklós Radnóti, Seamus Heaney*, «I Quaderni del Ramo d’oro on-line», 7 (2015), pp. 78-117.

(20) Il verso chiude *Paysage moralisé*, in W.H. Auden, *Poesie scelte*, *op. cit.*, p. 87.

(21) Il testo è rintracciabile nell’edizione inglese di W.H. Auden, *Collected Poems*, a cura di Edward Mendelson, Faber & Faber, Londra, 1976.

(22) Sulla poesia in questione si è di recente soffermata la studiosa Alison Keith: si veda Alison Keith, *Virgil*, New York, Bloomsbury Publishing, 2019.

(23) Traduzione mia.

(24) Scrive Carena: «Ogni singolo componimento e tutta la raccolta vivono di questo contrasto irrisolto, che costituisce il loro fascino poetico, con un chiaro riflesso anche formale». Si veda Carlo Carena, *Introduzione alle Opere di Publio Virgilio Marone*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971, pp. 16-17.

(25) Ivi, p. 19.

(26) A supportare l’individuazione di tale bipolarismo audeniano si pone un’osservazione di Franco Buffoni, dalla sua monografia già citata: «[...] uno dei poli più significativi attorno ai quali ruota la poesia di W.H. Auden: l’opposizione tra azione e apatia, tra eroico e antierico.» Si veda Franco Buffoni, *cit.*, p. 31.

(27) «1) Il testo viene computato in base agli accenti, le sillabe atone non si contano. [...] Nel verso tonico vige l'uguaglianza "qualsiasi gruppo di sillabe sottoposte ad un accento è uguale a qualsiasi altro gruppo" (indipendentemente dal numero di sillabe in esso presente). L'accento nelle lingue germaniche di solito era iniziale e cadeva su una sillaba lunga.

2) L'unità basilare del verso è l'emistichio individuato da due parole e due accenti; due emistichi, divisi da una cesura, formano un verso di (2 + 2) accenti; per variare è ammesso il verso abbreviato di tre accenti senza cesura.

3) i versi possono unirsi in strofe, per la maggior parte di quattro versi. E tuttavia qui le tradizioni si differenziano: i versi scandinavi sono solo strofici, mentre quelli britannici e germanici sono solo astrofici e sono costituiti da un flusso continuo di versi. Come si presentassero in origine i versi germanici comuni è oggetto di discussione; molto probabilmente nella lirica essi erano strofici e nell'epos astrofici. Le brevi canzoni del nord sono così le eredi della prima tradizione, mentre i lunghi poemi del sud della seconda.

4) gli emistichi in ogni verso si uniscono tra loro grazie all'allitterazione, l'identità dei suoni iniziali di alcune parole. È questo un tratto così evidente che per questo il verso tonico germanico antico è chiamato di solito "verso allitterativo". Si veda Michail Gasparov, *Il verso tonico germanico*, in *Storia del verso europeo*, trad. it. a cura di Stefano Garzonio, Bologna, il Mulino, 1993, p. 82.

(28) *Ibidem*.

(29) Una definizione forse azzardata, ma che si legittima con la constatazione che i quattro personaggi dell'*Età dell'ansia* riescono, almeno parzialmente, a spiare nei loro *excursus* filogenetico e ontogenetico, l'originaria colpa umana. È solo, in definitiva, la conclusione del poemetto a suggerire in modo chiaro il fallimento di tale missione: i quattro tornano a occupare le proprie solitudini, il sogno d'armonia si spezza, irrompe nuovamente la realtà.

(30) Si ricordino, a questo proposito, le sue collaborazioni con Stravinskij.

(31) Si veda Valerio Magrelli, *cit.*, p. 13.

(32) Sul nucleo tematico del lamento bucolico si rimanda a Bruno Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 2002 [I ed. 1963], pp. 387-418.

(33) Sulla specularità che si instaura, per coppie, nelle *Ecloghe* di Virgilio (per cui la prima ecloga dovrebbe associarsi alla nona, la seconda all'ottava, la terza alla settima e la quarta alla sesta), si è espresso, tra gli altri, Massimo Gioseffi: si veda Massimo Gioseffi, *Introduzione alle Bucoliche* di Virgilio, note esegetiche e grammaticali a cura di Massimo Gioseffi, Milano, CUEM, 2005.

(34) Carlo Carena, *cit.*, p. 17.

(35) Si rimanda a Piera Schiavo, *Tra memoria e pietas: l'Enea di Caproni e Ungaretti*, e a Luca Bragaja, «*Il colore del vuoto*». *Sereni lettore di Virgilio*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, atti del convegno (Verona, marzo 2009), a cura di Giuseppe Sandrini e Massimo Natale, Verona, Fiorini, 2010, pp. 237-254 e 255-286.

(36) Ci si riferisce qui a un testo di *Ossi di seppia*, intitolato esplicitamente *Egloga*. Per D'Annunzio, in particolare, a *L'annunzio*, componimento d'apertura delle *Laudi*.

(37) Nella poesia in questione il genere si concretizza solo come spunto, offrendo la suggestione di una natura dove, se in un primo momento regnano quiete e uniformità, tale condizione è presto messa a repentaglio dall'incombere di elementi esterni (il treno, lo sparo: «è uscito un rombo di treno / non lunge, ingrossa. Uno sparo / si schiaccia nell'etre vetrino», vv. 19-21) e interni (il diluvio: «strepita un volo come un acquazzone», v. 22). Né basterà, successivamente, il ripristino dello stato incontaminato a garantire un equilibrio, stavolta messo in crisi da una metamorfosi improvvisa degli oggetti della visione (la donna che si rivela non essere una Baccante, la quiete infine percepita come eccessiva, la sconnessione dei pensieri). La ripresa quindi, oltre che riferibile al solo componimento, serve a dimostrare un'impossibilità: la simbiosi uomo-natura non pare più attuabile.

(38) A parlare di "interezza" di Virgilio in Zanzotto è stato Massimo Natale: «C'è, insomma, un'interezza di questo Virgilio – fra ecloghe, poesia georgica e *epos* – che proietta l'attenzione virgiliana di Zanzotto in uno spazio diverso da quello di altri compagni di strada [...] Un'interezza che da un lato significa disponibilità non soltanto a quell'*Eneide* che altrove stravinca, nel Novecento, su *Bucoliche* e *Gerorgiche*. E, d'altra parte, vorrà dire non precludersi anche la possibilità dell'abbassamento, della mescolanza, della parodia in chiave virgiliana [...]». Si veda Massimo Natale, *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in *Gli antichi dei moderni*, *cit.*

(39) Si veda Alfonso Berardinelli, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, in *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 160.

(40) *Ibidem*.

(41) «Pace per voi per me / buona gente senza più dialetto / senza pallide grandini / di ieri, senza luce di vendemmie, / pace propone e supremo torpore / l'alone dei prati la cinta / originaria dei colli la rosa / dispersa...»

(42) Lo studioso definisce così quei versi di *Fuisse*: un «recitativo elegiaco di un soggetto costretto troppo prematuramente ad accorgersi dell'inabissarsi del proprio paesaggio, e con esso del passato stesso – storico e psichico – dell'io. Al soggetto non resta che rivolgersi a un'utopica comunità ctonia, e non gli resta che farlo “nei modi / obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente / avvizziti nei libri, nella conscia / terrena polvere”». Si veda Massimo Natale, *cit.*

(43) Si veda Andrea Zanzotto, *Con Virgilio* [1981], in *Fantasie di Avvicinamento* [1991], ora in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 343-344.

(44) Massimo Natale, nel saggio già citato, ha eloquentemente definito tale mèta un «luogo larico» - definizione che pare incisiva in quanto richiama proprio la nozione freudiana di *heimilich*.

(45) Ancora Berardinelli: si veda Alfonso Berardinelli, *cit.*, p. 159.

(46) Si rimanda, nello specifico, a Luigi Tassoni, *Zanzotto dal simulacro all'oikos*, «Semicerchio», LVIII-LIX (2018/1-2), pp. 30-36.

(47) Andrea Zanzotto, *Fantasie di Avvicinamento*, *cit.*, p. 343.

(48) Si veda Massimo Natale, *cit.* Su tale duplice riconnessione, si soffermerà il paragrafo conclusivo.

(49) Si veda Francesco Carbognin, *L'«altro spazio»*. *Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007, p. 86.

(50) Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, p. 15.

(51) *Ibidem*.

(52) Stefano Dal Bianco, *Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. XXIII.

(53) Ermanno Krumm, *Zanzotto semantico*, in *Il ritorno del flâneur*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 150.

(54) Più propriamente, come ha osservato Massimo Natale, il “tu” delle *IX Ecloghe* è un «tu “misto”» in cui si riassumono, oltre al tu-Poesia, Marisa Michieli, futura moglie di Zanzotto e, anche, un tu-Madre. Si veda Massimo Natale, *cit.*

(55) Gian Mario Villalta, *La costanza del Vocativo. Lettura della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini e Associati, 1992, p. 31.

(56) Francesco Carbognin, *cit.*, p. 90.

(57) La struttura del libro, fortemente organizzata (aperta da un proemio in alessandrini e chiusa da un epilogo, analogamente all'*Età dell'ansia*, e contrassegnata anch'essa da un ordinamento precedente per coppie – ciascuna delle nove ecloghe è seguita da un corollario che ne specifica e commenta il tema) è progressiva: mentre il primo raggruppamento di ecloghe antecedente all'*Intermezzo* presenta bilanci negativi, quelle successive rivelano una maggiore fiducia nelle «facoltà di resistenza della convenzione lirica». Gian Mario Villalta, *cit.*, pp. XXVI-XXVII.

(58) Si veda Matteo Giancotti, *cit.*, p. 17.

(59) Si veda la nota 5 del presente articolo.

(60) Carlo Carena, *Seduti all'ombra dell'Arcadia*, «il Sole 24 ore», 12 Aprile 2020.

(61) W.H. Auden, *Et in Arcadia ego*, in W.H. Auden, *op. cit.*, p. 716.

(62) Si veda Matteo Giancotti, *cit.*

(63) Andrea Zanzotto, *Ecloga VIII*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 216.

(64) Il dizionario di Cambridge, pertanto, circoscrive il lemma con la seguente perifrasi «the state of being safe», “la sensazione d'essere al sicuro” – perifrasi che non sembra distante dalla nozione italiana di “conforto”, ancora di più nella nostra accezione di “senso di protezione”.

(65) Si veda Massimo Natale, *cit.*

(66) *Ibidem*.

(67) Interessante come di “padre perduto”, a simboleggiare una sorta di *deus absconditus*, faccia letteralmente riferimento anche Auden: «mourn for him now, / our lost dad, / our colossal father». Si veda W.H. Auden, *L'età dell'ansia*, *cit.*, p. 210.

(68) Andrea Zanzotto, «*L'attimo fuggente*», in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 210.

(69) Corsivo mio.

(70) Virgilio, *Ecloga I*, in *Opere di Publio Virgilio Marone*, *op. cit.*, vv. 16-17.

- (71) Andrea Zanzotto, *Così siamo*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 196, vv. 8-16.
- (72) W.H. Auden, *L'età dell'ansia*, cit., p. 121.
- (73) Andrea Zanzotto, *Ecloga VIII*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 215.
- (74) Si veda *Miracolo a Milano*, ivi, p. 181; in particolare i versi: «semimuta natura – natura in masse spenta, / funzione che divampa – e scade sonnolenta; / io, infine: subumano? – io forse trascendente? [...] dunque storico, umano, - funzionale mi tengo». [corsivi miei]
- (75) Si veda a questo proposito Franco Buffoni, cit., p. 29: «Cercare la verità, la conoscenza, implica inevitabilmente la dolorosa scelta dell'esilio, magari metaforico, dal sé protettivo. E i quattro personaggi – in modi diversi – riconoscono tale scelta come necessaria; ma oscuramente, infine, per codardia, non la compiono, tranne – forse – Rosetta, assurgendo ieratica come una stele a personificare tutti i perseguitati».
- (76) Si veda Valerio Magrelli, cit., p. 16, dove il critico puntualizza come «scandendo o interrompendo i discorsi dei quattro personaggi, musica, notiziari e pubblicità finiscono per ricoprire il ruolo del coro nel teatro greco».
- (77) Si veda Andrea Zanzotto, *13 settembre 1959 (variante)*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 171, v. 5.

### Bibliografia.

- Agosti, Stefano, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- Auden, W.H., *Collected Poems*, a cura di Edward Mendelson, Faber & Faber, Londra, 1976.
- Auden, W.H., *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999.
- Auden, W.H., *L'età dell'ansia*, Genova, il melangolo, 1994.
- Auden, W.H., *Poesie scelte*, a cura di Edward Mendelson, trad. it. di Massimo Bocchiola e Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2016.
- Berardinelli, Alfonso, *Zanzotto, la lingua e il luogo*, in *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Buffoni, Franco, *L'ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.
- Carbognin, Francesco, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2007.
- Carena, Carlo, *Seduti all'ombra dell'Arcadia*, «il Sole 24 ore», 12 Aprile 2020.
- Fo, Alessandro, *Utopie pastorali e drammi della storia: Virgilio, Miklós Radnóti, Seamus Heaney*, «I Quaderni del Ramo d'oro on-line», 7 (2015), pp. 78-117.
- Galaverni, Roberto, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.
- Gioseffi, Massimo, *Introduzione alle Bucoliche di Virgilio*, note esegetiche e grammaticali a cura di Massimo Gioseffi, Milano, CUEM, 2005.
- *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, atti del convegno (Verona, marzo 2009), a cura di Giuseppe Sandrini e Massimo Natale, Verona, Fiorini, 2010.
- Hoggart, Richard, *W.H. Auden*, nella serie «Writers and Their Work», Londra, 1957.
- Keith, Alison, *Virgil*, New York, Bloomsbury Publishing, 2019.
- Krumm, Ermanno, *Zanzotto semantico*, in *Il ritorno del flâneur*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, pp. 150-158.
- Melchiori, Giorgio, *I funamboli: il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Zanzotto*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995.
- *Opere di Publio Virgilio Marone*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 1971.
- Rinaldi, Antonio, *Introduzione a W.H. Auden, L'età dell'ansia*, a cura di Antonio Rinaldi, trad. it. a cura di Lina Dessi e Antonio Rinaldi, Milano, Mondadori, 1966.
- Serpieri, Alessandro, *Auden*, in *Hopkins – Eliot – Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, Pàtron, 1969.
- Snell, Bruno, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 2002 [I ed. 1963], pp. 387-418.
- Tassoni, Luigi, *Zanzotto dal simulacro all'oikos*, «Semicerchio», LVIII-LIX (2018/1-2), pp. 30-36.
- Villalta, Gian Mario, *La costanza del Vocativo. Lettura della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini e Associati, 1992.

- Zanzotto, Andrea, *Fantasie di Avvicinamento* [1991], ora in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, I.
- Zanzotto, Andrea, *I Novissimi*, «Comunità», 99 (1962).
- Zanzotto, Andrea, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.
- Zanzotto, Andrea, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011.

*ALTRI SGUARDI*

**DEGENERARE PER LA DEMOCRAZIA: WALT WHITMAN SECONDO PASQUALE JANNACCONE**

Ci sono diverse buone ragioni per ritenere attuale un libro vecchio, ‘tecnicistico’, pochissimo studiato e quasi introvabile (anche in biblioteca(1)) come *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, uscito a Torino nel 1898 per i tipi di Roux Frassati(2). L'autore è Pasquale Jannaccone, allora giovanissimo economista (era nato nel 1872), futuro professore di economia politica all'Università di Torino, e nel secondo dopoguerra addirittura senatore a vita della Repubblica italiana, nominato nel 1950 da Luigi Einaudi. I suoi interessi per la letteratura americana sono testimoniati anche da un brillante saggio su Edgar Allan Poe, uscito nel 1895(3), e da uno scritto sempre su Whitman del 1919 su cui mi soffermerò più avanti. Vero è che l'attività di studioso letterario di Jannaccone si ferma, di fatto, al 1898. Il resto è poca cosa, per lo più cresciuta a ridosso di quell'intensissimo lavoro compiuto in giovane età.

La prima ragione di attualità è di ordine metodologico. Jannaccone si prende carico, con piglio sistematizzante e un'imponente attrezzatura teorica, di un fenomeno, la metrica delle *Leaves of Grass*, la cui caratteristica principale – apparentemente – è di essere priva di una forma riconoscibile, di essere estranea a ogni sistema esistente. E la cosa può sembrarci tanto più anomala oggi, qui in Italia, dove quasi ogni fenomeno metrico, ma anche linguistico e stilistico, che non possa essere subito ricondotto a una consuetudine tradizionale già studiata, viene tranquillamente ignorato o nominato in modo massimamente generico: se si tratta di metri, per esempio ci si limita a chiamarlo «verso libero» senza specificare altro. Anche Jannaccone peraltro aveva davanti a sé una situazione del genere: negli anni Ottanta-Novanta dell'Ottocento l'espressione ombrello che spiegava le forme di Whitman era «prosa»; e nella migliore delle ipotesi occuparsi di quella non-metrica significava constatarne la sonorità misteriosa e ineffabile, di cui non si forniva alcuna documentazione positiva. Jannaccone, a questo proposito, obietta:

Ma chi [= quale lettore] saggiò la sua viva sensazione all'analisi? Chi fermò questo ritmo in figure precise e, non pago di parole assai poco significative per la vaghezza e la lunga ripetizione, fece opera di scienza, contando sillabe e versi, scrutando la struttura degli elementi ritmici, per scoprire, se non le leggi, almeno le qualità caratteristiche e i principali modi d'espressione dell'inusata armonia? (17)

La citazione ci introduce al secondo motivo d'interesse: vale a dire l'atteggiamento scientifico («opera di scienza») che sostiene il lavoro di Jannaccone, e che non possiamo non definire positivista. Come già il titolo del libro suggerisce e come vedremo meglio in seguito, qui si studiano le forme ritmiche(4) in una prospettiva *evoluzionistica*, secondo un'idea fisiologica delle tradizioni che può comportare un loro indebolimento nel tempo, una vera e propria *involutione*.

Enunciata così, la questione – lo ammetto – non è esaltante, e tutti nutriamo forti sospetti verso certi eccessi del positivismo. Ma il punto è che la cultura letteraria cui Jannaccone fa riferimento ci è sconosciuta nell'enorme ricchezza delle sue molte implicazioni. L'autore parla di «ritmica comparata», attenendosi in modo peraltro originale al lavoro dei suoi due maestri: da un lato il classicista tedesco Rudolph Westphal, e dall'altro il più eclettico, ma da Jannaccone spessissimo citato, Raoul de La Grasserie, francese(5). Quello che colpisce in un simile tipo di cultura è la pressoché totale assenza di un radicamento nazionale e linguistico, il tentativo di pensare le forme in chiave (filo)genetica: alla stregua di un sistema di strutture riconducibili a un numero limitato di invarianti. Il rischio, certo, è di compiere troppe semplificazioni. Ad esempio, nella sua comparazione fra le metriche indoeuropee e quelle semitiche, Westphal dichiara che le prime si fondano sul sillabismo e in particolare sull'alternanza arsi / tesi; mentre le seconde si misurano con un dettato prosastico, dominato dalle norme del *parallelismus membrorum*. Jannaccone, a sua volta, compirà una sorta di crasi di questa teoria e concepirà le strutture parallelistiche come forme generalmente attive in ogni tipo di tradizione ritmica. Nondimeno, tali ragionamenti crescono sopra lavori di ricerca imponenti, e insieme comportano un bisogno universalistico – comparatistico nel

sensu migliore del termine – di definire le *condizioni di esistenza* dei fenomeni studiati, nel modo il più possibile integrato. A dirla tutta: nel XXI secolo siamo ben lontani (se si esclude l'ambito iperformalizzato degli studi generativo-trasformazionali) da una simile impostazione, e il condizionamento linguistico e nazionale pesa ancora come un macigno sui nostri studi metrici.

Che un grande merito di Jannaccone – terzo motivo d'interesse – sia l'aver compiuto un immenso lavoro *tecnico*, di analisi puntuale, lo abbiamo appena osservato. E sarebbe stato importante se qualcuno avesse avuto la pazienza di ripercorrere le varie fasi di questa sistematica caratterizzazione del verso whitmaniano – a partire dalle ipotesi sul ritmo dei versi ancora di tipo tradizionale(6). Mi permetto solo di ricordare la meritoria insistenza sui fenomeni, diciamo, demarcativi che possono svolgere uno straordinario ruolo ritmico, come per esempio accade ai versi che introducono i singoli movimenti ritmici, strofe o sequenze di versi che siano. Jannaccone li chiama *proposte*. Il loro è un valore che oggi diremmo strutturante, conferiscono al testo un vero e proprio impulso ritmico:

La *proposta* è, in fatto, nel linguaggio musicale, una frase melodica semplice e breve che viene poi successivamente ripresa e svolta in forme diverse. Ora tale è appunto l'ufficio e la sorte dei versi iniziali dei periodi di un sol verso nella ritmica Whitmaniana. Essi racchiudono un pensiero il quale, come araldo, annuncia squillando ciò che il poeta dirà. (57)

Idealmente, nella citazione appena letta sottolineo il sintagma «*un pensiero*». Perché insomma – quarto motivo d'interesse – Jannaccone costruisce tutta la sua proposta proprio sull'idea che in certi momenti storici il pensiero *dia forma* al ritmo e quindi che il ritmo non possa non rispecchiare una soggettività esterna, le circonvoluzioni della vita mentale. Esiste di fatto un rapporto biunivoco fra i due momenti, anche se è indubbio che la spinta cosiddetta «psichica» è quella che mette in movimento il processo espressivo.

A dirla in estrema sintesi: negli anni Novanta del XIX secolo Jannaccone almeno un po' risente del clima simbolista, che peraltro conosce in particolare attraverso le opere teoriche dei versoliberisti Robert de Souza e Gustave Kahn, da lui studiati e utilizzati. Siamo nell'ambito – credo di poter dire – di quell'enfasi sull'«*expression de la pensée*» poetica (ma anche narrativa) che secondo Laurent Jenny dilaga nella cultura appunto simbolista francese fra i due secoli e condiziona le poetiche e le prassi sia del verso libero sia del monologo interiore(7). In Italia, *via* Guido Mazzoni, si parla a tal proposito di espressivismo(8). Il punto è che, a differenza dei simbolisti, Jannaccone si riferisce soprattutto a un pensiero *esteriore* e non interiore; né potrebbe fare diversamente, del resto, di fronte all'opera di Whitman che manifesta una vocalità pubblica, quasi tribunizia. E poi Jannaccone respinge l'idea musicale del verso sviluppatasi tra romanticismo e simbolismo – sempre soprattutto francese(9) –, e simpatizza invece con chi come Gustave Kahn finisce per sussumere la musicalità all'espressione (con la sua famosa definizione del verso come «arresto simultaneo del significato e del ritmo»(10)).

Nondimeno, a me sembra fin troppo chiaro che nell'enfasi su una forma *generata* dalla vivacità mentale, persino intellettuale, del poeta, e reciprocamente capace di allegorizzare i moti dello scrittore, risieda un'idea di poesia non più compatibile nemmeno con l'eredità romantica. Siamo di fronte a quella che Jenny definisce «*transmutation d'un hétérogène*»(11), traduzione in parola di qualcosa in linea di principio estraneo alla parola.

2. Sono tutti contenuti qualificanti, questi, su cui si dovrebbe insistere molto più a lungo. Si tratta soprattutto di riconoscere, in questa sede, che l'insieme della ricerca su Whitman caratterizza una specie di *figuralità* – nel senso reso noto da Auerbach – paradossalmente inversa, retrograda. E cioè, secondo Jannaccone, quanto Whitman realizza nella sua metrica costituisce una regressione formale che ci rende consapevoli dei modi di fare metrica più antichi, originari, praticati agli albori della civiltà verbale. Il saggio del 1898 consiste soprattutto nella descrizione di un sistema che va progressivamente dissolvendosi, e che però attraverso questo indebolimento conquista un equilibrio suscettibile di riportare la poesia a una condizione ancestrale, fondativa. In *Song of Myself*, in



particolare, Whitman subordina perfettamente il *ritmo* (la forma) al proprio *pensiero* (il contenuto); e questo risultato consente ai moderni di capire quale fisionomia poteva avere la poesia delle origini.

Si parla di un percorso di «involuzione ritmica» (73, nota), di «atavismo» (in senso darwiniano [109, nota]), persino di «degenerazione» (107), di un ritorno agli stadi primitivi dell'espressione poetica. Nella condizione estetica primigenia secondo Jannaccone agirebbe un verso succubo dei moti psichici – anche grazie allo scarso differenziamento del linguaggio –, tale da rendere la parola specchio immediato del pensiero. Il debordare della mente whitmaniana, delle sue modernissime idee, compie una distruzione conforme a un processo storico necessario (e con *Leaves of Grass* peraltro non concluso), che riproduce qualcosa di molto vicino a quella fase primordiale. Jannaccone sintetizza nel seguente modo un simile percorso a spirale:

L'evoluzione del verso si compie dunque come in una larga spirale: dapprima concordanza perfetta dell'elemento logico e dell'elemento verbale per lo stato d'indifferenziamento del linguaggio; indi, separazione progressiva dei due elementi i quali giungono al massimo punto di reciproca indipendenza, allora che il principio dal quale l'uno è governato è più lontano (quantità) da quello che regge l'altro; poi, riavvicinamento dei due fattori per la natura fonica e logica insieme dell'accento; in ultimo, nuova concordanza dell'elemento logico e dell'elemento verbale. (118-119)

Quanto è implicitamente contenuto in questa sintesi è una visione sin troppo scandita e coerente della ritmica come prodotto di un percorso universalistico. La «separazione progressiva» dei fattori fonici (forme) e di quelli logici (contenuti) culmina, lo si sarà colto, nella metrica greco-latina, dominata dalla quantità delle sillabe, vale a dire da un fattore del tutto indipendente dal significato dei lessemi, privo di espressività. La crisi della quantità propizia poi l'avvento di sistemi metrici che valorizzano l'accento e pertanto recuperano una forma di gerarchia condizionata dal 'peso' di singole parole. Con Whitman, infine, contenuto e ritmo tornano a concordare in modo organico.

La differenza tra l'antico e il moderno viene nondimeno rimarcata da Jannaccone: se in antico, anzi alle origini, la lingua era un sistema compatto, poco strutturato, la lingua moderna è profondamente diversificata (si pensi alle varietà, i sottocodici, le lingue speciali, i registri ecc.). Il 'primitivismo' della nuovissima ritmica non può che manifestarsi in un «grande differenziamento» delle forme, nella loro «più libera varietà» (119).

In realtà, Jannaccone è affascinato soprattutto da un fenomeno, su cui le sue argomentazioni battono costantemente: e cioè l'azione *disgregatrice* operata sulle strutture tradizionali dalla vitalità delle idee di Whitman, dalla forza del suo pensiero. La chiusura del cerchio cui si giunge per lo meno provvisoriamente avviene per iniziativa di un grande poeta capace di imprimere il proprio sigillo su un percorso plurisecolare. E questo sigillo non può essere privo di elementi reattivi, pur in assenza di fermenti di tipo avanguardista. «L'elemento logico, adunque, tende a disintegrare gli elementi fonici e a riunir le parole in gruppi [...] misurati [...] dal ritmo del pensiero» (49).

Il nuovo equilibrio ci riavvicina all'antico, ma pone non pochi problemi alla nostra modernità, perché ci mette di fronte a una serie di compiti nuovi. Jannaccone, per esempio, si chiede come sia possibile che la ripetizione dell'identico possa produrre gerarchie ritmiche, vale a dire l'instaurazione di rapporti differenziali all'interno di un tessuto omogeneo. Sul piano teorico, quello del rapporto fra identità e differenza *nella ripetizione*, è tema che oggi viene sempre più spesso sollevato, in chiave magari derridiana(12). Davanti al parallelismo sinonimico realizzato nell'ambito di certi raggruppamenti strofici, Jannaccone dunque si chiede quale gerarchia ritmica possa essere colta fra elementi così poco distinti:

Ma come in una successione di valori uguali potrebbe stabilirsi un ritmo? La spiegazione deve ricercarsi in ciò, che se i valori di ciascuna di quelle proposizioni sono uguali fra loro quando le proposizioni siano considerate isolatamente, non rimangono più tali, per note leggi psicologiche, quando le proposizioni s'uniscano in serie di due e più. Allora, una di queste acquista un'intensità maggiore delle altre, il che dà luogo all'avvicendamento di tesi e di arsi logiche. (78-79)

Francamente, non mi è chiaro a quali «note leggi psicologiche» si appelli l'autore; non è improbabile che si riferisca alle ricerche di Wilhelm Wundt(13), e comunque è verosimile che certe considerazioni passino sempre attraverso i lavori di Westphal e de La Grasserie. Oggi, certo, tireremmo in ballo la psicologia cognitivista per argomentare il cambiamento di peso semantico che, rispetto a quello che lo precede, un verso sinonimo porta con sé. Geniale resta l'intuizione di Jannaccone, che teorizza lucidamente l'influsso del contesto sulla ricezione ed esecuzione individuale del testo. È il lettore – in presenza di una serie omogenea disarticolata – a scandire le discontinuità della poesia, cogliendo un gioco di pieni e vuoti virtuali: insomma, introducendo un ritmo dove ritmo apparentemente non c'è.

Altro compito nuovo-antichissimo, poi, è l'interpretazione del rapporto verso-prosa che il lavoro di Whitman di fatto ridefinisce. Jannaccone è ben consapevole di un evento nodale nella storia della poesia europea, ossia che l'istituzione della rima proviene dagli omoteleuti della prosa d'arte e quindi da una pressione dell'*oratio soluta* sul verso ereditato dalla tradizione classica. Nell'evoluzione della ritmica questo passaggio è imprescindibile, data appunto l'assenza di rime nella metrica quantitativa. Cercando di restare fedele alla sua impostazione – diciamo – 'ideologica', Jannaccone argomenta la presenza di elementi parallelistici, di ripetizioni semantiche cioè, anche nella prosa ritmica greca e latina.

La cosa in sé potrebbe interessarci molto poco, se non fosse che il cortocircuito antico / modernità costringe Jannaccone a esprimere un giudizio sulle recenti forme di ritmizzazione della prosa, e in definitiva della poesia in prosa. Ovviamente, come abbiamo accennato, un paradigma di tipo simbolista spingerebbe verso la valorizzazione di soluzioni sonore (versi, rime, ecc.) anche all'interno dell'*oratio soluta* modernissima. Jannaccone non nega l'esistenza del fenomeno (riconducibile agli omoteleuti e al *cursus* della prosa medievale), ma insiste nell'affermare che la vera novità è un'altra:

I modi ritmici della prosa moderna non sono più tanto le omotonie, come nella latina e la greca, o le interpolazioni di versi o la frequenza delle immagini poetiche, come in alcuni nostri meno recenti scrittori, ma l'adattamento perfetto delle forme verbali a tutt'i movimenti e le ondulazioni del pensiero, e il vibrar e lo svolgersi del pensiero in larghe forme musicali. (118)

Il riferimento a Baudelaire è evidente (ricordo la stracitata prefazione a *Spleen de Paris*: «une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience») e aiuta a comprendere come questa musicalità non sia quella preziosa e 'positiva' del simbolismo ma quella, di nuovo, whitmaniana, in cui, cancellati i versi e le rime, le relazioni fra pensieri dettano il senso del ritmo. Tra l'altro, ad argomentare l'originalità dell'impostazione di Jannaccone, va osservato che una simile lettura non sonora, e in questa accezione *antimusicale*, lo porta a contrapporsi al maestro de La Grasserie, che viceversa difendeva le ragioni dei poeti «sinfonisti», vale a dire simbolisti, «francesi» (115, nota)(14).

Insomma, l'attività psichica oggi sale in dominante e finisce per travolgere le forme ereditate – prosa inclusa – rimettendole in contatto con molti aspetti dell'antico, delle origini. In questo percorso argomentativo, può colpire un'osservazione di passaggio. Curiosamente, in uno dei momenti di sintesi del libro, Jannaccone azzarda una tripartizione di riferimenti 'regressivi' così formulata:

E dal continuo raffronto [fra l'opera di Whitman e passati stadi della tradizione poetica] si vide come le somiglianze fossero più frequenti e intense con le forme delle poesie primitive, nel triplice senso di questa parola: poesia di popoli antichissimi, poesia di popoli selvaggi, poesia in cui la ritmica si rinnovelli e rinasca (innografia greca). (105)

I primi due punti sono chiarissimi, e non fanno problema (il primitivismo storico può essere visto come primitivismo sincronico, con riferimento a popoli estranei alla civilizzazione europea); lo stesso non si può dire per il terzo. Ma Jannaccone è uomo del suo tempo, e l'affermazione deve essere letta sullo sfondo di un particolarissimo ritorno all'antico che proprio in quegli anni impegnava – quasi a gara – Pascoli e D'Annunzio, intesi a riprodurre con metri moderni i ritmi dell'ode pindarica, di una metrica che si manifesta in una struttura molto complessa, funzionale alla dimensione dell'inno, della celebrazione pubblica(15).

3. Il pindarismo decadente fa insomma capolino per un attimo in mezzo al discorso intorno a un poeta viceversa proverbialmente 'sano'. La cosa non ci meraviglia affatto se facciamo un salto in avanti di più di vent'anni e leggiamo il saggio di Jannaccone intitolato *Il pensiero e l'arte di Walt Whitman*, datato 11 settembre 1919. Tra l'altro, si tratta di uno scritto quasi sicuramente inedito nella sua versione italiana, ma tradotto nel 1973 in inglese insieme con *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*(16).

Fin dall'inizio del testo, è chiaro che Whitman è inquadrato in chiave pubblica e civile, secondo una trama discorsiva che almeno implicitamente suggerisce i generi dell'ode e dell'inno, l'idea di una prassi poetica come intervento pubblico. Goethe, Schiller, Hugo, Carducci sono i grandi riferimenti, sullo sfondo dei quali si staglia l'opera di Whitman. Ma soprattutto il *point de repère* è, ora, l'umanità uscita dalla guerra mondiale; e l'auspicio è che «dalla generazione stessa che soffrì la guerra possa sorgere un Liberatore di spiriti, un Consolatore di dolori, un cantore d'una nuova palingenesi, un Veggente della società futura» (1v-2r). Certo, l'enfasi retorica è leggermente datata, ed è quella del «poeta dell'avvenire» tanto diffusa in Europa tra Ottocento e Novecento (da Mazzini a Rimbaud, da Fogazzaro a D'Annunzio, per dire). Ma qui il liberale oltre che liberista Jannaccone dà prova di uno slancio democratico e internazionalistico che non può non stupire positivamente.

Che Whitman sia la figura centrale in questo processo di riscatto estetico e sociale assieme, non è quasi il caso di dire: «fu, mentre visse, il poeta delle generazioni future; ma oggi matura il tempo in cui diviene il poeta del presente» (4v). Si tratta di propiziare tramite la sua poesia una nuova figura umana, un uomo nuovo (l'obiettivo polemico è, esplicitamente il superuomo dannunziano) come quello che manifesta una «personalità [...] ardente, emotiva, piena di spirito avventuroso e tuttavia prudente nella scelta degli scopi e nelle economie dei mezzi» (49r-v). Ma soprattutto si tratta di prendere di petto alcuni nodi culturali che legano l'Europa agli Stati Uniti.

L'Europa sta vivendo, secondo Jannaccone, una gravissima crisi sociale e culturale e rischia di fare un passo indietro nel tempo e di ritornare all'idealismo e al romanticismo, se non addirittura di mettersi nelle mani di un rinato misticismo. In una climax argomentativa, si arriva ad affermare che il Vecchio Continente sa solo disgregare se stesso, in un processo involutivo. Qual è dunque il poeta utile – si chiede enfaticamente Jannaccone – a noi europei,

noi che da tante e tante generazioni siamo scettici e pessimisti, appunto perché il travaglio della nostra cultura millenaria e i fallimenti dei nostri instabili assetti politici e sociali hanno disintegrata l'anima nostra, rendendola più capace a percepire i contrasti e a soffrirne, e sempre meno avvezza a sentire la continuità dell'esistenza, ed a gioirne? (60r)

La risposta la conosciamo, ovviamente. Osserveremo solo che il concetto di 'disintegrazione' usato per descrivere la virtù psichica di Whitman, nel 1898 capace di rimettere in discussione le eredità del passato e di rilanciare l'evoluzione delle forme, ora ha un significato – diciamo – decadente, segnala solo l'invecchiamento di una cultura. Distruggere per recuperare un'origine è altra cosa dal recupero difensivo di una recente tradizione.

E forse non è il caso di continuare a seguire Jannaccone nel suo entusiasmo ideologico – prima che letterario – filo-whitmaniano. Credo che questi pochi cenni al saggio del 1919 siano una tangibile verifica dell'efficacia euristica del suo lavoro. Il necessario 'tornare indietro' di Whitman non ha nulla di socialmente regressivo, perché contribuisce a definire con precisione la collocazione della sua opera nella storia presente e, certo, avvenire. Jannaccone usa il suo *auctor* come grimaldello per

forzare le contraddizioni dell'oggi, per offrire a un'Europa uscita disperata dalla guerra qualcosa che la aiuti a guardare verso il futuro. Del resto, in tutto il saggio del 1919 neanche fugacemente compaiono accenni al Whitman primitivo. L'aver costituito un sistema espressivo nuovo, che utilizza un retaggio ancestrale, è un merito, sì, ma solo se quella poesia è messa al servizio di valori diversi, esterni alla letteratura, collocati in uno spazio e tempo condivisi.

Si potrà ironizzare sull'enfasi di Jannaccone(17). Eppure, questo percorso intellettuale manifesta un intreccio tra analisi letteraria altamente specialistica e ragionamento sulla politicità della poesia che – se letto con un minimo di accortezza e prudenza – può dirci ancora qualcosa di utile.

Paolo Giovannetti

#### Note.

(1) Va però segnalato che la famigerata (o benemerita?) “Leopold Classics Library” mette in vendita copie anastatiche del volume tramite la più nota libreria digitale di diffusione *global*.

(2) Quanto alla limitata fortuna del libro di Jannaccone, ricordo la traduzione inglese realizzata nel 1973, a più di quindici anni dalla sua progettazione: Pasquale Jannaccone, *Walt Whitman's Poetry and the Evolution of Rhythmic Forms and Walt Whitman's thought and art*, translated by Peter Mitilineos, with an introduction by Gay Wilson Allen, Washington, NCR. Microcard Editions, 1973; sulla seconda opera ivi tradotta tornerò più avanti. Intorno all'iter editoriale di questa edizione, fornisce preziose informazioni il fondo Jannaccone presso l'Accademia delle scienze di Torino. Nel fascicolo contraddistinto dalla collocazione Jan. 2 è presente la copia di una lettera inviata a Charles E. Feinberg (direttore della «Walt Whitman Newsletter») il 13 agosto 1956, in cui si afferma che Gay Wilson Allen stava supervisionando la traduzione delle due opere. Per una precedente parziale traduzione in inglese del volume, nel 1900-1901, cfr. Mariolina Meliàdò, *La fortuna di Walt Whitman in Italia*, «Studi americani», 7, 1961, pp. 43-76: 57. Rinvio poi al mio *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 246-250, e a Simone Giusti, *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Angeli, 2005, pp. 29 e 34. Più di recente: la tesi di dottorato di Elena Coppo, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, tutor Andrea Afribo, Università degli studi di Padova, 2018, pp. 124-126; e l'edizione commentata di Walt Whitman, *O capitano! mio capitano!*, a cura di Franco Nasi, Modena, Mucchi, 2019.

(3) Pasquale Jannaccone, *L'estetica di Edgardo Poe*, “Nuova antologia”, vol. LVIII, serie III, 15 luglio 1895, pp. 322-354. Per l'importanza di questo studio nel quadro letterario italiano, cfr. Costanza Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 100, 234, 236, 239.

(4) ‘Ritmico’ in Jannaccone è sinonimo di ‘metrico’, anche se tende all'iperonimia. Non c'è spazio qui per approfondire il problema, salvo prendere atto di un'estensione concettuale *de facto*, conforme all'impostazione universalistica della «ritmica comparata», di cui parleremo.

(5) Ricordiamo in particolare: Rudolph Westphal, *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft [...]*, Berlin, Calvary & Co, 1892; e Raoul de La Grasserie, *Essai de rythmique comparée*, Louvain, Istas, 1892, *Analyses métriques et rythmiques*, Paris, Maisonneuve, 1893, *Des unités rythmiques supérieures au vers*, Paris, Maisonneuve, 1894.

(6) Penso ai fenomeni della catalessi e, all'opposto, dell'ipercatalessi: cioè alla perdita di sillabe o più spesso alla loro eccedenza rispetto al metro. Nelle sue analisi Jannaccone vi fa spesso riferimento arrivando – poniamo – a scandire «O captain! My captain!» come una dipodia giambica: cosa possibile se si esclude dal computo la seconda sillaba del sostantivo ripetuto, come se il ritmo corrispondesse a: «O càpt<ain>!, My càpt<ain>!» (21-22). Sono procedure d'analisi, queste e altre (ricordo anche la brachicatalessi, che coinvolge un intero piede), tipiche della metricistica greca, non so quanto corrette se trasposte in inglese. Nondimeno, la loro efficacia euristica mi pare certa, poiché Jannaccone riesce a cogliere nei minimi dettagli certe forzature della metrica tradizionale introdotte da Whitman.

(7) Cfr. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002, p. 15.

(8) Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

(9) Svilupperò l'argomento più avanti.

(10) Gustave Kahn, *Préface* a Id., *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 26. Cfr., nel libro di Jannaccone, p. 116.

(11) Jenny, *La fin de l'intériorité*, cit., p. 33.

(12) Cfr. Krystyna Mazur, *Poetry and repetition. Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery*, New York & London, Routledge, 2005.

(13) Che infatti è citato a p. 53, in nota, in riferimento a una traduzione francese dei suoi *Grundzüge der physiologischen Psychologie*.

(14) Ricordo l'importanza della «Revue Wagnérienne» (1885-1888), diretta da Édouard Dujardin, nella definizione di molte parole d'ordine del simbolismo francese, che tendeva a pensarsi – appunto – come *sinfonista*.

(15) Cfr. Guido Capovilla, *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, Modena, Mucchi, 2006; Paolo Giovannetti, *Il logaedo c'è. Aporie e acquisizioni della metrica neoclassica pascoliana*, "La modernità letteraria", 5, 2012, pp. 63-76.

(16) Nel fondo Jannaccone (cfr. il già ricordato fascicolo Jan.2), il testo è presente in più copie: un manoscritto autografo pronto per l'invio alla composizione, un secondo manoscritto copia del primo e una serie di stesure dattiloscritte, le ultime delle quali risalgono agli anni Cinquanta (sono state realizzate su carta intestate del Senato della Repubblica). Citerò direttamente dal primo manoscritto, composto da 82 carte vergate su recto e verso, numerate sul recto da 1 a 74 (alcune ripetono lo stesso numero, e non è numerata la prima, che funge da frontespizio). A onor del vero, Gay Wilson Allen nella sua introduzione alla trad. inglese cit. (cfr. nota 1) data questo saggio al 1920 e lo considera edito. Ne dubito, poiché non trovo traccia dello scritto nelle bibliografie; e il fatto che negli anni Jannaccone abbia continuato a realizzare copie del saggio, mi sembra argomenti il fatto che quel testo non era mai stato pubblicato.

(17) Sarebbe il caso, nondimeno, di confrontare queste posizioni con quelle coeve di Piero Jahier, anch'egli uscito dalla guerra con un forte bisogno di ricostruire un tessuto culturale e sociale diverso da quello del passato, in grado di far fronte alle conseguenze del conflitto mondiale.

## LA PERDUTA CITTÀ DI WAGADU: UN MITO LETTERARIO(\*)

### Introduzione

La perduta città di Wagadu con le sue quattro porte, quattro volte fondata e quattro volte distrutta, è il centro mitico attorno al quale ruotano le vicende del poema epico africano *Il Liuto di Gassire* (*Gassires Laute*), tramandato dall'antropologo Leo Frobenius (1873-1938) nel VI volume della sua collezione *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas* (1921)(1). Si tratta di un poema controverso, per il quale mancano ad oggi sufficienti prove che possano allontanare il sospetto che si tratti di un'invenzione poetica, o nel migliore dei casi di una collazione arbitraria di frammenti da parte dello stesso Frobenius. Si tratti o meno di una falsificazione erudita, come il più celebre caso dei *Canti di Ossian*(2) di James Macpherson (1736-1796), sta di fatto che il *Liuto di Gassire* fa la sua comparsa proprio al momento giusto, in una particolare congiuntura storica nella quale assistiamo ad un rinato interesse per le tradizioni orali e le grandi epopee epiche, tanto dell'antichità greca che delle culture occidentali più moderne. L'epica del cantore Gassire viene a colmare una lacuna storico culturale, offrendoci la prima epopea dell'Africa Nera strutturata secondo canoni estetici assimilabili a quelli delle epopee del mondo antico.

In questo breve articolo intendo ricostruire le circostanze e il contesto nei quali si situa la pubblicazione del *Liuto di Gassire*, portando alla luce in particolare l'impianto teorico messo in opera da Frobenius per interpretare questo testo iconico. La vicenda dell'eroe-bardo dell'antico popolo dei Fasa, alle cui imprese il grande impero del Ghana (ca. 300-1076) dell'Africa Occidentale fa risalire la sua origine, riveste un ruolo cardine nella concezione della cultura e dell'estetica africana di Frobenius. Questo testo ha però avuto anche una certa risonanza al di fuori dell'immediato ambito di proiezione che gli garantiva l'operosità di questo *cultural operator* eccezionalmente dotato ed intraprendente. Come non citare ad esempio l'originale Oratorio per soli coro misto e cinque sassofoni *La caduta di Wagadu per la vanità* (*Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*, 1930) di Wladimir Vogel (1896-1984), esponente del modernismo musicale vicino agli ambienti di Herwarth Walden (1879-1941) e al *Novembergruppe* di Max Butting (1888-1976) e Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988). Pure in contatto con questi ambienti, in particolare grazie alla sua amicizia con il musicista americano George Antheil (1900-1959), è il poeta Ezra Pound (1885-1972), appassionato lettore e conoscitore di Frobenius, che nei *Pisans Cantos*, in particolare nel canto XXIV, si appropria del *Liuto di Gassire*, che diventa così quasi una chiave interpretativa per quest'opera di difficilissima lettura.

### Storia di una migrazione

La leggendaria città di Wagadu di cui parla il poema di Gassire, non è poi così leggendaria. Con questo nome i popoli di etnia Soninke chiamavano il loro impero, conosciuto dagli studiosi sotto il nome di Impero del Ghana. A parte il nome con il quale è conosciuto, che letteralmente significa l'impero del "Re Guerriero" (il *Ghana* appunto), questo regno antico non ha nulla a che vedere, né dal punto di vista geografico, né storico, con l'odierno stato del Ghana. Questo regno sorto e sviluppatosi tra il 300 e il 1076 d.C., aveva la sua sede ad Occidente della grande curva del fiume Niger, in quella regione che all'epoca di Frobenius era chiamato il Sudan Occidentale o Sudan Francese, e che oggi è divisa tra gli odierni stati della Mauritania e del Mali. L'impero del Ghana nel periodo del suo massimo splendore controllava molte regioni limitrofe e soprattutto le rotte commerciali che attraversavano il Sahara e il Sahel in direzione della costa mediterranea. La capitale del regno di Wagadu è stata individuata dagli archeologi nelle rovine di Koumbi Saleh, ed è questa la Wagadu "storica" a cui gli studiosi fanno generalmente riferimento.

Non è però esattamente in questa regione del Sudan Occidentale, in questa regione dunque dell'irradiarsi della cultura dell'impero del Ghana, che Frobenius ha raccolto la testimonianza del *Liuto di Gassire*. All'epoca della sua II spedizione africana (Deutsch-Innerafrikanische Forschungsexpedition, D.I.A.F.E II 1907-1909), Frobenius percorse gran parte della regione del West Sudan. Nel 1909, verso la fine della spedizione, si trovava più ad oriente, a Bassar, in Togo. Qui ricevette la visita di alcuni cantori, inviati da uno dei suoi assistenti-esploratori che li aveva individuati nella città di Wangara nel Nord del Benin. Uno di questi cantori era di etnia Djerma, apparteneva cioè a quella stessa stirpe del Regno del Ghana, che migrando lungo il fiume Niger fin dove era navigabile, si erano spostate dall'Africa Occidentale verso Est e sono ancora oggi stanziati tra il Niger e il Burkina Faso. Dai cantori (*Dialli*) del Sudan Occidentale, Frobenius aveva già sentito molto parlare di Wagadu, che essi situavano ad Ovest del Niger, più o meno nella regione in cui si riconosce il sito di Koumbi Saleh. Da questo cantore che apparteneva alla stessa etnia dei *Dialli* West-sudanesi, ma che faceva risalire le sue origini ad un ceppo più antico, che aveva abbandonato quelle stesse regioni alcuni secoli prima, Frobenius udì parlare per la prima volta non di una, ma di quattro Wagadu.

Dal resoconto di questo cantore, che per la prima volta presenta a Frobenius in maniera unitaria e continua una serie di materiali che egli aveva già frammentariamente ascoltato in West-Sudan, risulta la trascrizione del poema epico (*Dausi*) del *Liuto di Gassire*. L'*incipit* del poema recita:

Quattro volte Wagadu apparve meravigliosa nella luce del giorno; quattro volte andò perduta, così che gli uomini non la videro.(3)

Il riferimento alle quattro fondazioni di Wagadu viene interpretato da Frobenius come il ricordo di un'antica migrazione attraverso il Sahara e il Sahel dalle regioni prospicenti la costa mediterranea, una migrazione da Nord ad Ovest/Sud-Ovest che avrebbe toccato quattro località, individuate dal poema con il nome di quattro città:

Quattro volte Wagadu ha cambiato nome. Prima si chiamò Dierra, poi Agada, poi Ganna, poi Silla. Quattro volte Wagadu girò il volto. Una volta guardava verso Nord, una volta verso ovest, una volta verso est, una volta verso sud.(4)

Riprendendo una tradizione molto viva nel Sudan Occidentale che Frobenius ascoltò dal *Diallo* Korongo, secondo la quale l'impero del Ghana deriverebbe da un'antica popolazione guerriera stanziata presso il Mar Mediterraneo, i Fasa, Frobenius ricostruisce un'ipotetica mappa di diffusione che dalla regione del Fezzan, regione libica a Sud della Tripolitania, stabilisce una linea di migrazione a tappe secolari, che termina con l'impero storico del Ghana, nel quale possiamo situare la nostra Wagadu storica (Immagine 1). Secondo Frobenius, la quadruplici Wagadu invocata nell'*incipit* del canto può essere considerata come la memoria poetica di un'identità nazionale scandita dalle fondazioni di quattro insediamenti:

I signori di Wagadu vagarono e portarono con sé l'"idea" della loro città, che fu incarnata quattro volte, cioè a Dierra, Agada, Ganna e Silla.(5)

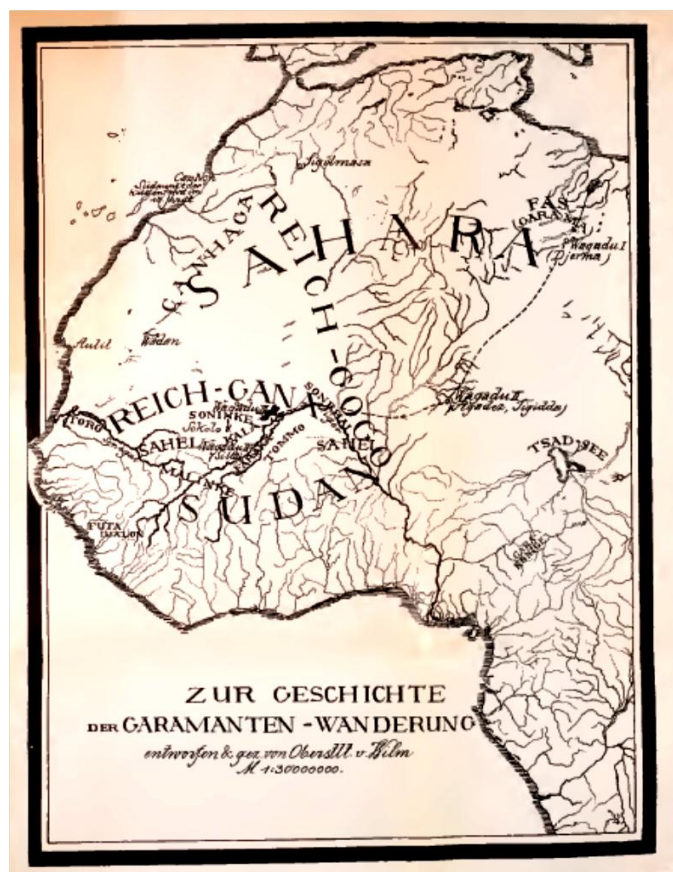


Immagine 1: Mappa della migrazione dei Garamanti e delle fondazioni di Wagadu. Leo Frobenius, *Atlantis...*, VI, Tafel II.

Per dare ancora più corpo a questa ipotesi, Frobenius fornisce un appiglio storico a sostegno della sua tesi migratoria. Egli identifica dunque i mitologici Fasa, l'originario popolo guerriero menzionato nel *Liuto di Gassire*, con il popolo dei Garamanti, già noto alle fonti antiche, da Erodoto a Strabone a Plinio il Vecchio(6). Questo popolo libico le cui origini sono ancora poco decifrabili, si affaccia alla storia come un potente regno, articolato su un territorio ampio e ben presidiato da fortezze e città di non trascurabile grandezza. Protagonista di numerosi scontri contro la potenza di Roma, che nel I sec. d.C. riuscì a pacificarli e a farli rientrare nella sua area di influenza, i Garamanti progressivamente persero la loro preponderanza nell'area sahariana, fino al loro completo dissolvimento in seguito alla conquista islamica. Ora, sebbene la tesi di Frobenius pecchi forse di troppo evidente ingenuità, tessendo trame storico-culturali tra regioni lontanissime, lungo decine di secoli, e non ultimo tra popoli fin troppo celebri, l'azzardo non era poi così ingiustificato. Secondo gli studi più recenti(7), la vastissima area di influenza dei Garamanti fino ai primi secoli dell'era cristiana raggiungeva infatti i confini della Nigeria, e comprendeva tutte quelle rotte commerciali attraverso il Sahara che già da quel tempo mettevano in contatto l'area mediterranea e soprattutto l'Egitto alessandrino con le regioni dell'Africa Occidentale fino al fiume Niger. Lo stesso Erodoto, quando nel IV libro delle sue *Storie* parla dei popoli della Libia, una congerie di etnie caratterizzate da costumi simili, descrive con molta precisione, sebbene basandosi su fonti indirette, la dislocazione delle loro piazzeforti fino all'estremo confine meridionale dell'area sahariana. Una ricostruzione, questa erodotea, che sulla base degli studi più recenti di Mario Liverani(8) non si discosta di molto dall'ipotesi migratoria di Frobenius. Fu proprio quell'egemonia sahariana a passare al Regno del Ghana all'epoca della sua massima espansione, una volta che la potenza dei Garamanti era tramontata. Frobenius dunque mette in relazione due popoli che effettivamente furono in contatto, e i cui sviluppi espansionistici dalle fortune alterne, seguono di fatto, sebbene in direzioni inverse, quelle rotte che Frobenius assegna alla loro ipotetica migrazione.



## Una geografia psicologica

Queste le coordinate storiche, o pseudostoriche, che fanno da sfondo alla narrazione del *Liuto di Gassire*, poema che prende il nome dal mitico eroe che per primo avrebbe determinato il movimento migratorio. Ma in questo caso, più che in tutti gli altri ancor più celebri casi di ipotesi migratorie formulate da Frobenius(9), la migrazione in sé stessa si carica di un forte carattere simbolico, che mette chiaramente in secondo piano l'ipotesi storica in quanto tale. Nel suo commento introduttivo, Frobenius sviluppa infatti un'interessante analisi dei diversi caratteri geografico-climatici delle regioni africane attraversate dalla lunga marcia dei Fasa, e a ciascuna di queste regioni attribuisce la capacità di generare un preciso modello di civilizzazione. Lo scopo di questa "caratterizzazione" geografica (nel senso forte del termine di una attribuzione di "carattere" alle diverse regioni della geografia africana) è funzionale a mio parere ad introdurre quello che è il vero argomento forte di Frobenius: provare che in Africa, come in Grecia, come anche nell'Europa del Nord, sussistevano le condizioni sociali e culturali per lo sviluppo della poesia epica e per il sorgere di un grande epos nazionale.

Le tre regioni interessate dalla migrazione dei Fasa sono quelle del deserto del Sahara, la regione ibrida del Sahel, regione di savane, dove la generale aridità è talvolta interrotta da piogge tanto abbondanti quanto effimere, e per finire il fertile Sudan, nel quale l'impero del Ghana poté insediarsi e prosperare. Nella descrizione di queste regioni, Frobenius sembra abbandonare fin dall'inizio quel filo di coerenza che richiede la caratterizzazione di un flusso migratorio. La prima regione attraverso la quale si muove il flusso migratorio è infatti la più inospitale, la meno invitante, la meno attrattiva, e in definitiva quella che meno si presta allo sviluppo di una civiltà complessa, quale dovette essere quella dei Garamanti ai tempi del loro insediamento nelle vicinanze della costa mediterranea. Il Sahara è «la morte vivente in effigie!»(10), un luogo nel quale lo sviluppo di ogni civiltà è reso impossibile dalla predominanza dell'elemento naturale avverso. In queste condizioni estreme non c'è posto, secondo Frobenius, per lo sviluppo di un'autonomia di pensiero e di decisione, ma l'uomo si muove all'interno del gruppo o famiglia di appartenenza, ragiona in branco e agisce collettivamente in un continuo sforzo per la sopravvivenza. Questo deserto estremo è descritto da Frobenius come «*die Landschaft der Zucht*»(11), che usa un termine caro tanto alle teorie evoluzionistiche che alla filosofia nietzscheana: l'orizzonte dell'allevamento (*Zucht*), della prima selezione della razza uomo.

All'altro capo del flusso migratorio, la meta di arrivo che vedrà fiorire il Regno storico del Ghana al massimo del suo splendore e della sua estensione, vi è la regione del Sudan. Questa zona ha invece spiccate caratteristiche di terra agricola, che permette lo stanziamento e il sostentamento di grandi masse di popolazione. La potenziale ricchezza di questa terra è vincolata però alla necessità del lavoro, e dunque alla servitù dei contadini, legati alla terra e ai tempi del raccolto. Il Sudan è per Frobenius la terra del lavoro, secondo una formula che ricalca un'espressione, ancora una volta, di Plinio il Vecchio: *Terra laboris*. È in questa situazione di relativo benessere materiale vincolato al lavoro dei campi che possono sorgere le condizioni per una civiltà complessa, per lo sviluppo di una tecnica avanzata, come anche i germi della religiosità. Nella descrizione di queste regioni, punto di partenza e di arrivo del cammino dei Fasa, la finalità di individuare una linea migratoria sembra passare in secondo piano, mentre Frobenius ci fornisce piuttosto una mappa antropogeografica (per prendere in prestito un felice neologismo di Friedrich Ratzel): una carta dello sviluppo umano in generale, non solo storico e sociale, ma anche e soprattutto psicologico, dall'uomo primitivo alle civilizzazioni moderne.

La centralità dell'elemento psicologico, di quella che ho chiamato la "caratterizzazione" dell'affresco geografico di Frobenius, è evidente se rivolgiamo la nostra attenzione alla regione intermedia, ma sotto molti punti di vista quella decisiva, della rotta migratoria dei Fasa, quella del Sahel.

Il Sahel è la terra dello sviluppo della personalità, così come il Sudan è la terra dell'applicazione della personalità. Il fenomeno della forza plasmatrice del paesaggio agisce in questi paesi con una violenza infinitamente maggiore; - infinitamente maggiore rispetto alle forze a cui siamo sottoposti nei paesi nordici. (12)

Frobenius è interessato ad una descrizione fenomenologica dello sviluppo della civiltà africana, di una cultura africana "superiore", nella quale gli uomini non sono più considerati (come degli animali) sotto il punto di vista della specie "uomo", ma diventano agenti attivi e riflessivi del loro percorso culturale.

In questa fascia di confine tra il Sahara e le regioni più fertili centrafricane, una zona di per sé arida e aspra, ma che in particolari stagioni riceve il nutrimento di piogge abbondanti che fanno risorgere dai loro letti inariditi veri e propri fiumi, la vita non è certo semplice, ma almeno non è impossibile. È proprio questa intermittenza dei periodi secchi e di quelli umidi che garantisce un equilibrio ecologico, elastico per non dire precario, nel quale la vita può diffondersi e svilupparsi, senza però mai pienamente affermarsi. Il tipo di esistenza che l'uomo può condurre in queste regioni è una esistenza ibrida, stanziale fino a che la penuria di risorse non spinga la popolazione ad una nuova ondata di nomadismo, alla ricerca di nuove fonti di sostentamento. È una regione nella quale più che la forza collettiva, è l'organizzazione della forza, la leadership e l'intraprendenza personale, che fanno la differenza. In questi territori la guerra doveva essere certo uno degli strumenti, sebbene non il solo, ai quali il talento dell'uomo ricorreva nelle situazioni di crisi: non però una semplice guerra di rapina, per sottrarre poche risorse, ma già una guerra di posizione, volta ad assicurarsi influenza e controllo su più vasti territori.

Frobenius definisce la fascia subsahariana del Sahel la «*Zone der Erziehung*» (13), la zona dell'educazione, della formazione dell'uomo. In un paese dove la difficoltà del territorio mantiene basso il numero degli uomini, ma la varietà delle prospettive e delle possibilità aguzza l'ingegno, si sviluppano le personalità e si forgiavano i caratteri. L'introduzione del concetto di "personalità" in questo contesto storico-antropologico è indicativa del particolarissimo orientamento speculativo dato da Frobenius al suo studio delle culture africane. Questo termine era già stato adottato da Friedrich Nietzsche per spiegare lo sviluppo della filosofia occidentale, e prima di lui da Jacob Burckhardt che fa risalire al Rinascimento la formazione delle prime vere grandi "Individualità" capaci di fare la storia (condottieri, umanisti, artisti). In questa fase intermedia le tribù africane si impongono nuove organizzazioni gerarchiche, fortificano i legami di parentela e stabiliscono un chiaro ordine dei valori. Il modello che probabilmente Frobenius aveva in mente è quello delle tribù di Israele, un modello patriarcale su base tribale, che però si fa portatore di valori capaci di informare e sostenere ideali sociali e politici ben più che locali. Ed è forse proprio pensando a questa "età dell'oro" delle tribù d'Israele, che Frobenius identifica nella regione del Sahel e nell'epoca intermedia della migrazione dei Fasa, le condizioni storico-sociali per l'emergere di una identità nazionale, di una tradizione orale che ne tenga unite le fila, e in ultimo, e più importante, per la nascita di un'epopea come *Il Liuto di Gassire*.

### Un epos africano

*Il Liuto di Gassire* costituisce la prima parte del *Dausi*, un lungo componimento epico che riporta le gesta eroiche di antichi capi dell'etnia Soninke. Il *Dausi* è diviso in diverse sezioni, che venivano cantate indipendentemente l'una dall'altra da diversi cantori (*Dialli*). La frammentazione in canti, tra i quali spesso non è evidente il nesso e che non erano tutti noti ad uno stesso cantore, sarebbe sopravvenuta nel corso della lunga e difficoltosa trasmissione orale, ma il *Dausi* stesso sarebbe da concepirsi secondo Frobenius originariamente come un'unità indivisa. Il modello è qui chiaramente, ed esplicitamente (Frobenius parla di "cantori omerici" per definire i suoi *Dialli*), quello omerico, e difatti nel commento introduttivo vengono affrontati alcuni snodi problematici della celebre *Questione Omerica*, applicati all'epica africana: la questione dell'unità dei poemi, l'occasione

sociale e politica, la presenza di versi formulaici, il ruolo della memoria e della tradizione orale. Frobenius rifiuterebbe ad esempio un'interpretazione dell'epopea di Gassire alla luce della cosiddetta *Klein-lieder Theorie* (Teoria dei piccoli canti), teoria che si fa risalire al filologo Karl Lachmann (1793-1851), secondo la quale singoli canti popolari indipendenti sarebbero stati uniti in un componimento unico in un momento specifico della storia della loro tradizione (per i poemi omerici all'epoca di Pisistrato). Come già i difensori dell'unità compositiva dei poemi omerici, Frobenius è convinto che l'attuale divisione in canti dell'epos di Gassire sarebbe il risultato di una tarda fase della loro trasmissione, quando i cantori itineranti (l'equivalente dei rapsodi) si appropriarono di questo *Dausi* e scelsero di cantarne solo delle sezioni.

In origine gli antichi *Dialli*, chiamati allora *Diare*, recitavano in particolari periodi dell'anno lunghi componimenti spalmati su più giorni, accompagnando in questo modo ed in un certo senso scandendo il tempo della vita comunitaria. Si cominciava a recitare nella notte della Luna nuova, non appena la luna faceva la sua prima apparizione dopo l'oscuramento, e si continuava, notte dopo notte, fino a che la Luna non era di nuovo piena. Perché si sia persa questa tradizione, che evidentemente autorizzava ed anzi richiedeva la recitazione di un epos molto lungo, è spiegato da Frobenius con le difficoltà tipiche di ogni trasmissione orale, ed anzi proprio l'attuale frammentarietà dell'epica Soninke testimonierebbe della sua antichità. Ma quando Frobenius rivolse questa stessa domanda ai *Dialli* che interrogava, essi risposero diversamente: sarebbe andata perduta l'inventiva, la capacità immaginativa di concepire grandi epopee nonché quella mnemonica per tramandarle. Nelle scuole islamiche infatti, la memoria dei fanciulli viene occupata sin dalla più tenera età ad imparare a memoria lunghi brani del Corano, perdendo così ogni forma di spontaneità e di elasticità. Ma soprattutto sarebbe venuta a mancare l'occasione per comporre e recitare poemi epici: la materia epica è infatti scomparsa, gli antichi eroi che percorrevano le grandi distese del Sahel alla conquista di nuovi regni vivono ora stabilmente in città e villaggi, e non c'è più nulla di eroico da narrare.

L'incipit del *Dausi* di cui ci stiamo occupando costituisce in sé un ottimo esempio di come la struttura poetica conferisca unità narrativa ad un vasto corpus. Il modello sembra essere qui molto più quello della tragedia antica, scandita da stasimi (parti corali) ed episodi (sezioni del recitativo), racchiusa infine da una Parodo e da un Esodo, anch'essi per coro. Nel *Liuto di Gassire*, il lungo *incipit* apre e chiude il canto, mentre la ripresa, per ben 12 volte, dell'invocazione «Hoooh! Dierra, Agada, Ganna, Silla! – Hoooh Fasa!» lo divide in episodi. La vicenda narrata è intercalata da ripetizioni e formule ricorrenti (assimilabili ai versi formulaici che individuerà Milman Parry<sup>(14)</sup> nel tessuto dell'epos omerico), oltre che scandita dalla già citata invocazione che ne rappresenta come la scansione, ma che fornisce anche delle pause narrative e costituisce così un ausilio mnemonico. L'intera vicenda narrata nella prima parte di questo *Dausi*, quella che porta il titolo di *Liuto di Gassire* e che ci interessa qui in questa analisi, ha inoltre un carattere quasi proemiale, poiché riferisce l'antefatto e fornisce il pretesto per l'ipotizzata migrazione dei Fasa, lasciando al contempo intendere che le vicende narrate sono appena all'inizio, ed altre ne seguiranno<sup>(15)</sup>. Le somiglianze con l'epos omerico non sono d'altronde soltanto formali: se infatti l'antefatto dell'*Iliade* è l'ira di Achille, quello del canto soninke è l'ira e l'invidia di Gassire.

Riassumo brevemente la vicenda narrata in questo canto. A Wagadu, che allora si chiamava Dierra, l'eroe Gassire, campione dei Fasa e figlio del vecchio re Nganamba, aspetta con trepidazione la morte di suo padre, che gli permetterà di ereditarne la lancia e lo scudo e di divenire a sua volta re. Ma questi non muore e le forze dei Fasa, che vivono in uno stato di guerra permanente con i loro vicini, sempre più si affievoliscono. Gassire consulta allora un anziano della città, Kiekorro, che lo assicura sulla morte del re, ma gli rivela anche che non sarà lui il suo successore, poiché a Gassire non sono destinate la spada e lo scudo, bensì il possesso del liuto, per il quale la città di Wagadu andrà perduta. Gassire non dà credito alle parole del vecchio, che gli predice allora l'incontro con una pernice selvatica, che gli confermerà questo stesso destino. Gassire vede infatti una pernice con i suoi piccoli, e ne comprende il verso<sup>(16)</sup>. Essa cantava il resoconto della battaglia contro il serpente che insidiava la sua nidiata: «Ascoltate il *Dausi*! Ascoltate le mie gesta!»<sup>(17)</sup>, e proseguiva

con un elogio del canto, che unico dona l'immortalità in un mondo dove tutto è perituro. Ormai convinto della sua missione Gassire fa costruire da un fabbro un liuto, che però non suona. Prima di poter suonare infatti, esso dovrà appartenergli pienamente, entrare a far parte della sua famiglia e della sua stirpe (*Sippe*). Gassire lega dunque il legno dietro la sua schiena ed ogni volta che esce in battaglia, lo conduce con sé assieme ad uno dei suoi 8 figli. Giorno dopo giorno, battaglia dopo battaglia, muoiono ad uno ad uno i figli di Gassire, ed egli ne trasporta i corpi sulla schiena, in modo che il loro sangue coli sul legno del liuto. Questa carneficina spaventa i pur bellicosi Fasa che chiedono a Gassire di abbandonare la città insieme alle sue genti, alle sue masserizie, e all'ultimo dei figli che gli rimane. Inizia così la migrazione nel deserto e nel Sahel guidata da Gassire. Di notte, di fronte al fuoco del bivacco, Gassire impugna il liuto, che stavolta alza la sua voce, e canta il *Dausi* delle sue gesta. In quello stesso momento, a Diarre, muore il vecchio re Nganamba. Ma ormai è troppo tardi: Gassire ha esaurito la sua rabbia, l'eroe è ormai partito, e la città di Wagadu scompare sulle note del suo liuto.

Come accennato in apertura di questo saggio, non sono state ancora reperite prove effettive (resoconti etnografici o anche solo documenti di mano di Frobenius) che permettano di dirimere la questione dell'autenticità di questo canto. Ma il campo di ricerca, come Frobenius stesso sosteneva, era ed è rimasto un cantiere aperto. Si tratta di un *unicum* nella vastissima trattazione di Frobenius, e da più fronti si è levato il sospetto che ci troviamo di fronte ad una compilazione erudita di materiali, se non del tutto inventati, almeno arbitrariamente assemblati da Frobenius secondo un modello *à la Macpherson*. Vi sono del resto altri esempi di una certa "libertà" nella considerazione dei materiali d'indagine da parte di questo antropologo, talentuoso e geniale, che essendo però guidato da grande passione e da tesi forti, poteva certo essere indotto a forzare o in qualche modo ad orientare i risultati delle sue osservazioni in modo da favorire le sue concezioni(18).

Tra gli elementi che potremmo portare a favore dell'autenticità di almeno una parte dei materiali di questo canto, è la vicenda del liuto, che letta alla luce di alcune delle più recenti teorie antropologiche, assume un valore particolarmente originale. Gassire fa forgiare il suo liuto da un fabbro/falegname(19). La fattura è perfetta, ma il liuto non suona. Il fabbro si giustifica così:

Questo è un legno. Non può cantare se non ha un cuore. Il cuore glielo devi dare tu. Il legno deve essere sulla tua schiena quando combatti. Il legno deve risuonare ai colpi di spada. Il legno deve assorbire il sangue che scorre, il sangue del tuo sangue, il respiro del tuo respiro. Il tuo dolore deve diventare il suo dolore, la tua gloria la sua gloria. Il legno non deve essere più come il legno dell'albero dal quale è tagliato, ma deve entrare nel tuo *Diamu* (ceppo, stirpe). Perciò non deve solo vivere con te, ma anche con i tuoi figli.(20)

La categoria di *Diamu* è assimilata da Frobenius a due termini tedeschi, quello di *Stamm*, ma soprattutto quello di *Sippe*, che in ambito nordico e germanico indicano una identità comunitaria basata sul legame di sangue, che non si riferisce però solamente al ristretto ambito familiare, ma prevede una appartenenza più ampia che si allarga al livello della stirpe e della tribù, come anche all'istituzione di alleanze(21). Per tradurlo con un termine ancora in uso al giorno d'oggi, il *Diamu* corrisponde al termine scozzese di *Clan*. Le teorie antropologiche più recenti, in particolare le ricerche di Philippe Descola(22), hanno puntato il dito su concetti collettivi di questo tipo, rintracciabili ad oggi ancora presso la maggior parte delle culture native (altri esempi sono quello del *Dulad* dei Fulbe africani, e dell'*Ayllu* di area andina). Questi termini collettivi, come è evidente nel caso del *Diamu*, includono molto di più degli uomini e donne appartenenti ad un gruppo familiare, sociale o politico. Rientrano a pieno diritto e al pari di questi nel *clan* anche i loro indumenti (si pensi ai differenti disegni del kilt scozzese ed ai diversi nodi dei tessuti irlandesi!), strumenti di lavoro, animali domestici, masserizie, i luoghi nei quali essi vivono, gli dei che onorano, tutto ciò che ritengono "loro" di pieno diritto. In questo senso non stupisce che il liuto dell'eroe Gassire, per assolvere la sua funzione debba subire un processo di appropriazione o per meglio dire di assimilazione e quasi di iniziazione nel *Diamu* del suo possessore. Ben al di là del contesto animista che potrebbe essere qui, come altrove, invocato, il liuto entra a far parte della

famiglia del suo possessore, diviene sangue del suo sangue, al pari dei suoi figli, e si pone dunque su un piano di assoluta parità con gli altri membri umani del clan.

D'altro canto però, l'impianto di questo poema presenta notevoli aspetti di modernità, che non possono non richiamare alla mente alcuni esempi letterari non lontani dall'esperienza di Frobenius. È lui stesso anzi a richiamare l'attenzione non solo sulla tradizione antica degli Aedi (*Epensänger* e *Homerische Sängler*), ma anche sulle tradizioni più moderne oggetto di riscoperta in Germania da oltre un secolo. Sono dunque citate le tradizioni dei Menestrelli (*Spiel männer*) alto-tedeschi e dell'epoca di Federico II di Svevia, degli Scaldi e dei Bardì norreni e irlandesi. Il modello più vicino a quello di Gassire è per Frobenius quello dei componimenti epici di area irlandese. Egli vi ravvede forti somiglianze stilistiche: la narrazione scarna e lucida, l'assenza di sentimento, l'aspirazione ad ottenere un effetto di realtà vissuta, senza per questo pretendere di fornire alcuna verosimiglianza storica. Prendendo dunque alla lettera il dettame aristotelico, il *Liuto di Gassire* non pretende di raccontare eventi storici, ma il suo linguaggio poetico non per questo appare meno veritiero e credibile.

### **Il ruolo del bardo e la meta-poesia**

È la dimensione poetica del canto quella che interessa maggiormente Frobenius, ed è proprio questa dimensione poetica più che dichiarata, quasi messa a tema, che maggiormente ci porta a sospettare della sua effettiva originalità. Il *Liuto di Gassire*, più che un poema è un discorso sulla poesia. La dimensione meta-poetica emerge prepotentemente in questo canto. Non siamo infatti di fronte ad un semplice resoconto epico delle gesta di un eroe: il *Liuto di Gassire* è un poema sulla nascita della poesia, e il suo stesso eroe non è altri che un poeta, che nel corso di questo lungo proemio giustifica e spiega la sua adesione alla poesia. Il *Liuto di Gassire*, come caso esemplare di un poema epico africano, è in realtà un componimento a tesi sullo statuto della poesia epica stessa. Vi si trovano anche alcune delle astuzie più praticate dai poeti greci antichi, quelle stesse intersezioni tra cicli epici differenti e quegli stessi rimandi e citazioni interne, che tanto diedero da pensare ai filologi intenti allo studio delle *Opere e i Giorni* e della *Teogonia* di Esiodo (Esiodo, *Erga*, 641)(23). Nel caso di Gassire infatti, è chiaramente citato, sebbene non esplicitamente, un altro poema della stessa area culturale, di cui Frobenius dà notizia nell'introduzione. Il canto della faraona/pernice udito da Gassire, che racconta le sue gesta nella lotta contro il serpente, è considerato il primo esempio di *Pui*, un canto tradizionale diffusissimo nella regione, monotono e ritmato, che ha ad oggetto ancora una volta le gesta di grandi eroi del passato.

Se Frobenius stesso abbia raccolto e ordinato questi canti avendo in mente questo effetto meta-poetico, o se invece la poesia epica presso tutti i popoli e in tutti i luoghi presenti le stesse regole di sviluppo, non è certo una questione che pretendo di risolvere in questo luogo. Quel che vorrei mostrare in questa sede, è quanto in là si spinga lo sforzo meta-poetico dell'autore, chiunque lui sia, del *Liuto di Gassire*. Esempi di meta-poesia non sono rari nell'antichità: si pensi solamente al "Cantami o Musa" dell'incipit dell'*Iliade*, ai "pastori, mala genia, solo-ventre" di Esiodo o l'*explicit* di simile ispirazione che si trova in molti dei proemi (i cosiddetti *Inni*) omerici: «io canterò voi e un'altra canzone». Nel caso del *Liuto di Gassire* però, il passaggio da un livello meta-poetico a quello più propriamente poetico della narrazione della vicenda, non avviene mai. La poesia resta sempre meta-poesia in questo canto. Si prenda ad esempio di nuovo l'immagine della pernice con i suoi pulcini, la pernice che canta il *Pui* delle sue gesta. Essa è un'immagine di Gassire stesso, che osservando lei ed ascoltando il suo canto, vede già prefigurate le sue gesta eroiche, la perdita dei suoi figli, il suo destino di cantore.

Questa coincidenza tra l'eroe del poema e il suo cantore, un eroe che è il cantore delle sue gesta, sembrerebbe costituire un elemento di grande novità rispetto alle tradizioni epiche già citate. In realtà, anche nel caso di Omero esistono tradizioni antiche che lo vogliono di stirpe reale, addirittura figlio o nipote di Telemaco, e dunque della stirpe dei Laertidi, come lo stesso Ulisse di

cui cantò le gesta(24). Ed è proprio questo aspetto che più avvicina l'epopea di Gassire ai modelli celtici e norreni con i quali Frobenius stesso li confronta. Sappiamo infatti quale grande importanza rivesta la poesia nella tradizione norrena, che le assegna un patrono eccellente, il dio Odino. Egli solo elargisce a chi ritiene ne sia degno l'idromele che conferisce sapienza ed eloquenza. Nella tradizione celtica poi, la poesia è patrimonio di conoscenza magica, riservato ai druidi che la tramandano a memoria ai loro allievi attraverso lunghi anni di apprendistato. Ed è proprio nella tradizione celtica che riconosciamo una figura assimilabile per molti versi all'eroe/bardo Gassire. Si tratta di Oisín, l'eroe figlio del grande Finn, il capostipite dei Fianna, l'antico popolo eroico che popolò l'Irlanda pagana. Oisín non è altri che l'Ossian al quale Macpherson ha voluto attribuire il suo ciclo di *Canti*, nell'intento di creare un'epopea di area scozzese comparabile alle ricchissime tradizioni epico-mitologiche di area nordica e della vicina Irlanda.

La particolarità di questo Oisín/Ossian è quella di essere al contempo uno dei più grandi campioni dei Fianna, protagonista di battaglie ed avventure memorabili, ma anche di essere depositario della tradizione del suo popolo, grazie al dono della poesia. Tanto nella tradizione irlandese che nella pseudo-tradizione scozzese di Macpherson, Oisín è considerato come l'ultimo degli eroi della sua stirpe, un sopravvissuto all'età eroica, e colui che ne mantiene vivo il ricordo nel canto. Questo ruolo di "ultimo" dei Fianna è attestato nelle leggende irlandesi, raccolte da Lady Augusta Gregory(25), in particolare in quelle riguardanti la fine dei Fianna e la storia dell'incontro di Oisín con San Patrizio, tipico esempio di contaminazione tra saghe pagane e *legenda* cristiana. Il carattere tragico del ruolo di Oisín fu particolarmente sviluppato da Macpherson, che fa di Ossian il cupo cantore della grandezza del mondo pagano ormai scomparso. Ora, il bardo Gassire presenta entrambe le caratteristiche salienti di questo leggendario bardo nordico: egli è un eroe, figlio di re, ma in quanto cantore si situa oltre questa epoca eroica, in una dimensione in cui le gesta eroiche sono terminate, e Wagadu, la città simbolo del suo regno perduto, è ormai caduta.

Lo statuto sociale del cantore è dunque ibrido: egli è un eroe a tutti gli effetti, ma in quanto cantore è in certo senso costretto a guardare il suo mondo dall'esterno, venendone dunque in qualche modo escluso. Nel dialogo di Gassire con il vecchio Kiekorro, questa duplicità è ben espressa:

Quando i re dei Fasa vivevano ancora vicino al mare, erano pure grandi eroi e combattevano contro uomini che possedevano liuti e cantavano il Dausi. Spesso i Fasa si spaventavano quando sentivano il Dausi dei nemici. Loro stessi erano sempre grandi eroi. Il Dausi loro non l'hanno cantato mai, dato che loro erano Horro [nobili], cioè i primi, e il Dausi viene cantato solo dai secondi, cioè dai Diare (bardi). Quegli altri però non combattevano più come eroi per il giorno, ma come assetati per la gloria della sera. Tu però Gassire, dato che non puoi essere il secondo dei primi, vuoi essere ora il primo dei secondi.(26)

Non soffrendo di restare secondo tra i primi, di non poter dunque diventare re dei Fasa, Gassire sceglie di essere il primo dei secondi, il più grande dei bardi. La gerarchia sociale individuata da questo passo tra i "primi" e i "secondi", i nobili e i bardi, non sembra concernere però una effettiva differenza di natura. I nobili Horro sono superiori alla casta dei bardi, ai Diare, ma entrambi i membri di queste caste sono "eroi".

Su questa particolare percezione della differenza di casta nel contesto del Sudan Occidentale, Frobenius ha riflettuto lungamente(27). In Grecia la posizione di predominio di una casta (una aristocrazia cittadina ad esempio), può mutare in seguito ad una guerra, ed una intera casta dominante può così rientrare nel ciclo delle caste mobili e riassetarsi su nuove posizioni. Sulla base di questo esempio greco Frobenius avanza un'ipotesi che sarà molto fruttuosa per lo studio delle società africane e che trova ancora oggi credito presso i moderni antropologi. Egli ritiene possibile che le caste africane corrispondano a dei veri e propri gruppi etnici (entità di numero esiguo, come i diversi popoli Greci riuniti attorno alle diverse città stato): in questo caso caste socialmente inferiori (i Diare, definiti appunto "i secondi") rappresenterebbero dei gruppi etnici storicamente assoggettati o costretti al nomadismo, che si situano in posizione secondaria o periferica nella riorganizzazione gerarchica di altri popoli, di altre configurazioni etniche. L'esempio classico che viene qui alla

mente è quello dei Messeni, popolo sovrano riconosciuto da Omero al pari degli Achei e delle altre stirpi che andarono sotto Troia, ma che ritroviamo invece storicamente assoggettato agli Spartani, ridotto ad una servitù della gleba che disconosce loro perfino il diritto di portare le armi per i loro nuovi padroni.

### La poetica dei vinti e l'eternità del canto

È ora giunto il momento di tornare all'analisi della più importante sezione del poema di Gassire: il lungo testo che costituisce la parodo e l'esodo di questa tragedia africana. Di tutto il poema, questa è la sezione meno epica, in cui cioè l'elemento narrativo è quasi assente. Non stupisce dunque che proprio l'astrattezza di questo proemio sia quella che ha autorizzato un'interpretazione filosofica e decretato il successo di ricezione del poema. Nell'analizzare questo testo farò riferimento alla ripresa di alcuni dei suoi versi da parte di uno dei poeti più ermetici del XX secolo: Ezra Pound. Come è noto Pound fu un grande appassionato dell'opera di Frobenius. Fu un estimatore del suo metodo morfologico per lo studio delle culture e del suo stile al contempo lucido ed ispirato. L'opera enciclopedica di Frobenius figura tra i primissimi titoli del celebre "Sestante", la lista di opere stilata da Pound, che gli serviva da orientamento bibliografico per il suo *Guide to Kulchur* (Guida alla cultura, 1938)(28). I riferimenti più consistenti a Frobenius nei *Cantos* si trovano nel canto LXXIV, il primo dei cosiddetti *Canti Pisani*(29), quel gruppo di canti composti da Pound nel periodo della sua prigionia nel campo di Coltano vicino Pisa (1945), accusato di collaborazionismo con il fascismo in seguito alla sua adesione alla Repubblica di Salò.

La critica letteraria, nell'interpretare la grandiosa architettura gotica dei *Cantos* di Ezra Pound, ricorre dove possibile alla decodificazione delle espressioni geroglifiche, di cui questi testi sono intessute. Si tenta comunemente di riconoscere nell'intricato tessuto del linguaggio poetico di Pound quanti più elementi possibile, individuando i loro riferimenti biografici, politici e soprattutto eruditi. L'individuazione dei *crossovers* tra i testi di Pound e quelli di Frobenius è un'impresa che è stata già tentata dagli studiosi(30); ma una tale semplice identificazione difficilmente può aspirare ad ottenere molto di più di una progressiva e pur sempre frammentaria intellegibilità del senso letterale del testo. Molto più interessante è a mio parere utilizzare Pound come un contributo all'interpretazione del *Liuto di Gassire*, per formulare poi alcune ipotesi (niente più che delle ipotesi di lavoro) che possano a loro volta gettare una luce ed aprire delle nuove prospettive per la comprensione di alcuni segmenti dei *Cantos*.

Il Canto LXXIV è pieno di riferimenti alla situazione italiana dell'immediato dopoguerra, a cominciare dall'*incipit* stesso in cui si menziona il destino di «Ben e la Clara a Milano» (v. 4). Nella situazione che il poeta stava vivendo, prigioniero degli alleati, in un'Italia sconfitta, e a suo dire ingiustamente, l'immagine della perduta città di Wagadu si impone alla sua attenzione per le forti analogie con la condizione presente, ma anche, e forse soprattutto, come immagine consolatoria che lascia aperta una prospettiva di rinascita e di speranza. Il prologo del *Liuto di Gassire* recitava così:

Quattro volte Wagadu apparve meravigliosa nella luce del giorno; quattro volte andò perduta, così che gli uomini non la videro: una volta per vanità; una volta per infedeltà; una volta per avidità ed una volta per dissidio. Quattro volte Wagadu ha cambiato nome. Prima si chiamò Dierra, poi Agada, poi Ganna, poi Silla. Quattro volte Wagadu girò il volto. Una volta guardava verso nord, una volta verso ovest, una volta verso est, una volta verso sud. Poiché ogni volta che Wagadu era eretta sulla terra, visibile agli uomini, aveva quattro porte: una verso nord, una verso ovest, una verso est, una verso sud.(31)

Il reiterarsi del numero 4 – 4 volte, 4 nomi, 4 volti, 4 direzioni, 4 porte – è ripreso da Pound ancora una volta, come un *leitmotiv*, nel suo canto: «4 giganti ai 4 angoli» (v. 145), «4 volte la città fu ricostruita» (v. 196), «Con i quattro giganti ai quattro angoli e quattro cancelli a metà muro» (v. 199-200), «4 volte al canto di Gassir» (v. 601). Come molti studiosi hanno ben mostrato, i 4 giganti

ai 4 angoli con i 4 cancelli rappresenterebbero le torri di guardia del campo di Coltano nel quale il poeta era rinchiuso. Se questo è vero, l'operazione di Pound corrisponde quasi ad un incantesimo di magia analogica: egli sovrappone alle coordinate spaziali del campo nel quale è rinchiuso le coordinate ideali della città mitica dei Fasa di cui parla Frobenius.

Questo ri-orientamento mitologico della triste realtà del campo è però autorizzato dalla natura stessa della topografia ideale di Wagadu. Per chi conosce infatti l'opera di Frobenius, è ben nota l'attenzione che questo autore rivolgeva alle molte testimonianze di elementi formali a base quattro rinvenute in contesti africani. Nello studio delle topografie dei villaggi (come nella topografia ideale di Wagadu), del patrimonio figurativo, delle produzioni artistiche ed artigianali del Sudan Francese, Frobenius ha spesso rintracciato l'emergere di elementi formali quadripartiti. Il *case study* più eclatante è quello degli oggetti legati al culto di Ife, della popolazione Yoruba che Frobenius aveva pure osservato durante la stessa spedizione che lo portò ad ascoltare il racconto del Liuto di Gassire. Si trattava di piatti rituali, utilizzati nelle cerimonie del culto, dai quali si traevano dei vaticini oracolari di natura geomantica (divinazione con la sabbia). Come spesso è stato il caso con le ricerche di Frobenius, anche i risultati di questo studio sono stati al centro di una animata polemica, che ha coinvolto perfino il grande storico dell'arte Aby Warburg(32).

Indipendentemente dai dettagli di questa *querelle*, ciò che più ci interessa è che Frobenius propone una complessa interpretazione su base morfologica e numerologica dell'iconografia del culto di Ife. Egli interpreta i sistemi formali quadripartiti di Ife come dei modelli cosmologici, la cui diffusione sarebbe riconoscibile presso le diverse culture presenti nell'intera area mediterranea. Il motivo centripeto quadripartito sarebbe dunque una *forma mentis* costituitasi in epoca preistorica, che si ricollega ad una particolare concezione dell'Universo. La quadripartizione del cerchio, o i quattro angoli del quadrato costituiscono un sistema di orientamento orizzontale, che nasce dalla pratica della partizione dell'orizzonte, che sopravvive ancora oggi nella forma dei quattro punti cardinali. Il primo atto orientativo dell'uomo sarebbe dunque da individuarsi in questa delimitazione delle sezioni dell'orizzonte, che consente di tracciare coordinate orizzontali (le sezioni dello spazio umano) e proiezioni verticali (lo spazio celeste). Un simile tentativo di orientamento attraverso la pratica della partizione dell'orizzonte è del resto evidente anche nel canto LXXIV di Pound, con i suoi molteplici riferimenti all'osservazione del cielo stellato (v. 11, 19, 201, 216, 347), alla vista dell'orizzonte dalla cella in cui era rinchiuso, sul quale appaiono monti lontani come il Fujiyama (v. 78) e soprattutto il Taishan (v. 77, 127, 181, 213, 245, 306, 618) o vicini, come le Apuane (v. 128), le tante torri di Pisa (v. 774), quelle del campo di Coltano (v. 145, 199), quella di Piazza dei Miracoli (v.122, 128, 169, 208, 378, 618), quella del conte Ugolino in Piazza della Carovana (v. 378, 452).

Alla luce di queste teorie morfologiche di Frobenius(33), non è difficile riconoscere nella quadripartizione di Wagadu un vero e proprio cosmogramma. La mitica città di Wagadu, dalle incerte coordinate storiche e geografiche, assume l'aspetto di un simbolo, di un sistema di orientamento spazio-temporale non necessariamente legato ad un tempo e ad un luogo specifici. L'incipit del *Liuto di Gassire* è infatti piuttosto esplicito in questo senso:

Poiché ogni volta che Wagadu era eretta sulla terra, visibile agli uomini, aveva quattro porte: una verso nord, una verso ovest, una verso est, una verso sud. Queste sono le direzioni dalle quali proviene la forza di Wagadu e verso le quali si dirige, non importa se Wagadu è fatta di pietra e terra, o se vive solo come un'ombra nel pensiero e nella nostalgia dei suoi figli. Poiché Wagadu per sé non è di pietra, non è di legno, non è di terra. Wagadu è la forza che vive nel cuore degli uomini, ora riconoscibile perché gli occhi permettono di riconoscerla, perché le orecchie sentono i colpi di spada e i suoni sugli scudi, e ora invisibile perché stanca ed incalzata dall'indomabilità degli uomini s'addormenta.(34)

Seguendo i diversi episodi della vicenda di Gassire, ci eravamo abituati a considerare, pur con tutte le difficoltà del caso, la prima Wagadu, Dierra, come un luogo fisico, che non a caso Frobenius si sforzava di riconoscere tra le rovine delle antiche città garamantiche della Libia. Inquadrata però



nella cornice di questa parodo/esodo, ecco che Wagadu assume i tratti di un luogo dello spirito. Sia esistita davvero o meno, fosse costruita di pietra e terra o non piuttosto dell'eterea materia dei sogni, la realtà di Wagadu si fa consistente nel ricordo e nel pensiero. Essa è un non-luogo, secondo l'interpretazione che ne dà il mitologo Furio Jesi(35), le cui coordinate sono quelle tipiche del mito: un non-luogo però, nel quale tutto può essere situato, e a cui chiunque può ricorrere, qualora andasse in cerca di una "origine" ideale. In questo senso, la lettura meta-poetica che abbiamo dato dei brani più strettamente epici sulla figura dell'eroe/bardo, favorisce piuttosto che ostacolare, un'interpretazione simbolica della capitale dei Fasa. Essa è un oggetto poetico, che vive nel ricordo e nell'immaginario di chi lo evoca.

Abbiamo visto come Gassire sia un eroe piuttosto anomalo. Egli non accetta di essere secondo tra i primi, e sceglie dunque di diventare il primo dei secondi: abbandona i Fasa e diventa un bardo. Lo stesso modello, ribaltato in forma chiasmica, ce lo aveva presentato Achille interrogato da Odisseo nel canto XI dell'Odissea, 489-481: «Vorrei da bracciante servire un altro uomo, un uomo senza potere che non ha molta roba; piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti». Come Achille, la cui ira «infiniti addusse lutti agli Achei» (Iliade, I, 2-3), anche Gassire è l'eroe la cui ira, e la cui invidia per gli onori riservati ai grandi, decreterà la disgrazia dei suoi, tanto del suo popolo che dei suoi figli. La sua grandezza, il suo statuto d'eroe, non è però intaccato da questi aspetti del suo carattere e dalla piega che prenderanno gli eventi in seguito alle sue scelte. L'ambigua grandezza di questo eroe sembra non essere sfuggita a Pound, che ai vv. 92-99, infatti, lo pone in compagnia di una nutrita schiera di eroi controversi: l'immane pieveloce (Achille), il brigante Barabba, il romanziere Hemingway, il poeta François Villon, e un enigmatico "cucciolo color leone" (*lion-colored pup*), che tanto ricorda quel "cucciolo di leone" (Alcibiade) del quale parla Aristofane e che decreterà tanti lutti per Atene.

Gassire lascia dunque la sua città, abbandona la vita "attiva", il suo ruolo di combattente al servizio del padre e intraprende una migrazione personale, con il suo "popolo", con le sue genti e i suoi famigli. In questo modo, come già Abramo che partì da Ur con le sue genti, e Giacobbe che lasciò il servizio di Labano portando con sé i suoi armenti, i suoi servi e le sue donne, egli darà vita ad una nuova tribù. La partenza del suo campione determina però la fine della città. A più riprese è ripetuto infatti nel poema, che quando Gassire diventerà un bardo, la sua città sarà perduta. Essa può ben essere andata perduta militarmente: come Troia finì per soccombere in seguito alla morte del suo campione Ettore, Wagadu in stato di guerra permanente può ben essere caduta per mano dei suoi nemici. In questo senso dunque, la poetica del *Liuto di Gassire* potrebbe a buon diritto essere definita una poetica dell'esilio, come vuole Michael Faherty(36), e proprio per questo essa doveva apparire al poeta Pound, sottratto solo da pochi giorni alla sua gabbia infuocata sotto il sole del campo di prigionia, coerente con la sua situazione di esiliato politico.

Se leggiamo però in senso forte l'operazione di straniamento temporale e spaziale che il prologo sembra autorizzare, il poema non allude a nessuna distruzione violenta, ma piuttosto ad una sparizione, ad un dileguarsi nella memoria. La partenza di Gassire dunque, e più ancora la sua nuova attività, l'invenzione della poesia, decretano una morte simbolica della Wagadu reale, per favorire invece una rinascita della Wagadu eterna, resa immortale dalla poesia. Il proemio del Canto di Gassire afferma infatti, che Wagadu muore di molte morti diverse (vanità, infedeltà, avidità e dissidio), tutte in un certo senso inevitabili, poiché legate alla "indocilità" degli uomini. Ma ogni volta essa risorge, più grande e più bella.

Ma il sonno giunse a Wagadu una volta per vanità, la seconda volta per infedeltà, la terza volta per avidità, la quarta volta per dissidio. Quando però Wagadu sarà ritrovata per la quarta volta, allora vivrà così potente nel pensiero dell'umanità, che mai potrà andare perduta, e né vanità, né infedeltà, né avidità, né dissidio, le potranno nuocere. Ogni volta che Wagadu andava perduta per colpa degli uomini, acquistava una nuova bellezza, che aumentava la sua successiva magnificenza.(37)

La quinta Wagadu, quella che dovrà nascere dopo la quarta distruzione, sarà «duratura quanto lo è la pioggia del sud e le rocce del Sahara, perché ogni uomo terrà Wagadu nel cuore e ogni donna avrà una Wagadu in grembo»(38).

In questo senso, certamente Gassire, come l'Ossian di Macpherson, rappresenta il malinconico canto dell'ultimo della sua stirpe, ma anche e soprattutto la forza della resilienza di chi appartiene al "resto" del suo popolo. Questa interpretazione ben si addice all'identificazione fatta da Pound di Wagadu con l'Italia sconfitta, l'Italia che lui aveva scelto come patria, e che pur se perduta, continuava a vivere nel suo canto:

4 volte la città fu ricostruita, Hooo Fasa  
Gassir, Hooo Fasa, dell'Italia tradita  
Indistruttibile ora nella mente, Gassir Hoooo Fasa (vv. 196-198)

«Io credo nella resurrezione dell'Italia / *quia impossibile est* – dice Pound e conclude – 4 volte al Canto di Gassir / ora nella mente indistruttibile» (vv. 600-601). Pound crede nella risurrezione dell'Italia "proprio perché" è impossibile. Il riferimento a *Geremia*, 32 ai vv. 521-525 non può essere letto altrimenti:

Comprerai il campo col danaro  
Firmato Geremia  
Dalla torre di Hananel fino a Goah  
Fino al cancello dei cavalli \$ 8.50 in Anatoth  
Che è in Beniamino \$ 8.67 (vv. 521-525)

Nel momento più buio per Israele, con Nabucodonosor alle porte, quando tutti si danno alla fuga, Geremia riscatta al suo giusto prezzo il campo in Anatot che appartiene alla sua famiglia. In questo modo, proprio il profeta che predisse la sventura presente e che ben più grandi sventure ancora aveva in serbo per il suo popolo, decide di investire sulla terra della promessa. Proprio egli che fu chiamato da dio a guidare il "resto d'Israele", ciò che resta del popolo eletto dopo la disfatta, la dispersione e l'esilio di Babilonia, riscatta in denaro sonante ciò che non può essere altro se non una promessa e molto remota di pace e prosperità future sulla terra d'Israele(39).

Se dunque nel Canto di Gassire, Wagadu perisce o rinasce in funzione del potere eternante ed idealizzante della poesia, anche il canto di Pound non può essere solamente un esempio, per quanto eccellente, di quella "poetica dei vinti" di cui Curzio Malaparte sarà uno dei massimi esponenti. Non vi è compiaciuta nostalgia nel Canto LXXIV, né uno sterile orgoglio retrospettivo di fronte al naufragio di un progetto politico che si credeva eterno o di un uomo politico che si credeva degno di questa eternità («un uomo su cui il sole è tramontato», v. 192). Questo canto, come il poema di Gassire, non è un canto privo di speranza. Sembra anzi aleggiarvi un malcelato ottimismo, poiché proprio dalle ceneri di ciò che si è stati, si può produrre qualcosa di più grande e più bello, «come il diamante non si estingue, sia pur esso strappato dall'incastonatura» (v. 193-194). Per Pound che deciderà di tornare in Italia dopo i lunghi anni di prigionia e di manicomio, e che sceglierà di morirvi, il *Liuto di Gassire* non è dunque un mesto canto d'esilio, ma un'ode alla speranza e alla forza creatrice della poesia. Nel *Liuto di Gassire* il canto è l'ultimo suono che si ascolterà a Wagadu prima della sua caduta, esso è anche l'unico che potrà garantire la rinascita di Wagadu, finalmente al riparo dalle insidie del tempo e della malvagità degli uomini, protetta nel ricordo e nel pensiero. Su questo anzi potremmo dire che Pound va ben oltre Gassire. Il suo canto non commemora, e non ricorda, ma annuncia una nuova rinascita per l'Italia, una rinascita in cui la sostanza (la storia, l'arte, la cultura, il paesaggio, lo spirito) rimarrà immutata e intatta, sebbene veicolata da nuove e migliori forme di vita.

**Note.**

(\*) Questo articolo è stato realizzato nel quadro di un progetto Marie Curie, Horizon 2020, 842513 - MYTH. Ringrazio inoltre il Dr. Werner Heuler-Neuhaus per la sua preziosa consulenza.

(1) L. Frobenius, *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*, Band VI, *Spielmannsgeschichten der Sahel*, Veröffentlichungen der Forschungsinstituts für Kulturmorphologie München, Eugen Diederichs, Jena 1921, p. 53.

(2) J. Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, Hamilton & Balfour, Edinburgh 1760.

(3) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire. Leggenda africana con una nota di Ezra Pound*, traduzione di Siegfried Walter de Rachewiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961, p. 17. «Viermal stand Wagadu im Tageslichte herrlich da; viermal ging es verloren, so dass die Menschen es nicht sahen.» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(4) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 17. «Viermal hat Wagadu den Namen gehändert. Erst hieß es Dierra, dann Agada, dann Ganna, dann Silla. Viermal hat Wagadu das Gesicht gewandt. Einmal schaute es nach Norden, einmal nach Westen, einmal nach Osten, einmal nach Süden.» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(5) «Die Herren Wagadus wanderten und nahmen die "Idee" ihrer Burg mit die viermal verkörpert war, nämlich in Dierra, Agada, Ganna und Silla » (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 50, traduzione mia).

(6) Erodoto, IV, 183; Plinio il Vecchio, V, 26 e 45; Tolomeo, IV, 6, 12; Strabone, XVII, 3, 19 e 23.

(7) M. Liverani, *The Garamantes: A fresh Approach*, "Libyan Studies", 31, 2000, pp. 17-28.

(8) M. Liverani, *The Trans-Saharan Caravan Trade*, in Id., *Agraham Nadharif. The Barkat Oasis (Sha'abiya of Ghat, Libyan Sahara) in Garamantian Times*, All'insegna del Giglio, Firenze 2000, pp. 445-456.

(9) Celebre è ad esempio l'ipotesi di una Odissea preistorica, che tocca le coste del Medioriente mediterraneo, Creta ed il Tirreno, andando oltre le Colonne d'Ercole fino a circumnavigare l'Africa Occidentale per approdare poi nell'attuale Benin, più nota come ipotesi di un'Atlantide africana.

(10) «Der lebendige Tod in effigie!» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 2).

(11) *Ibidem*, p. 2.

(12) «Die Sahel ist das Land der Entwicklung der Persönlichkeit, so wie der Sudan das der Auswirkung ist. Mit unendlich gesteigerter Gewalt wirkt das Phänomen der Gestaltungskraft der Landschaft in diesen Ländern; - unendlich gesteigert im Verhältnis zu den Kräften, denen wir in nordischen Landen unterworfen sind.» (*Ibidem*, p. 2, traduzione mia)

(13) L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 2.

(14) A. Parry (Ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.

(15) In realtà, la connessione tra questa prima parte del *Dausi* e le successive (2) La riscoperta di Wagadu; 3) Il combattimento con il Drago Bida; 4) Samba Gana; 5) La spada della dama Ngile; 6) La saggia Hatumata Djaora; 7) La battaglia dei Dabora e di Sagone; 8) Il coltello della dama Ngile) è decisamente meno evidente di quanto ritenesse lo stesso Frobenius, e parla piuttosto a favore di una raccolta di materiali frammentari.

(16) La capacità di comprendere il linguaggio degli animali selvatici, o per meglio dire di quegli spiriti (*Djinne*) che animano in un contesto animistico tanto gli animali quanti i luoghi e le piante, è prerogativa dello sciamano. Nell'economia dell'intero *Dausi*, questa prova quasi iniziatica che porta gli eroi (non solo Gassire, ma tutti gli altri eroi di cui le successive sezioni del *Dausi* narrano le gesta) a comprendere il linguaggio rivelatore del mondo naturale che circonda il villaggio, sarà un elemento narrativo molto sfruttato.

(17) «Hört das Dausi! Hört meine Taten!» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 56, traduzione mia).

(18) Un esempio, ancora oggi molto controverso, riferitomi dall'antropologo Werner Heuler-Neuhaus di Berlino, è quello della celebre iconografia della "coppia primordiale" nella scultura dei Dogon. Questa magnifica iconografia, tra le più note della tradizione Dogon, è la raffigurazione statuaria di una coppia (maschio/femmina) seduta su due troni, con una o più braccia (sollevate, incrociate, appoggiate sulla spalla del partner o sulle sue ginocchia) che creano un legame tra le due figure. Anche nel caso di questa iconografia, ormai diffusissima tra i Dogon, l'assenza di esemplari o di simili testimonianze iconografiche (anche su medi diversi da quello della scultura) antecedenti all'epoca della spedizione di Frobenius, lasciano aperto il problema se non si tratti piuttosto di un tipico caso di contaminazione culturale. Frobenius si interessò infatti allo studio dei miti cosmologici dei Dogon, che trattano della coppia primordiale, ed è dunque possibile che le sue aspettative di trovare un corrispettivo nella produzione artistica di questo popolo abbiano potuto influenzare la produzione artigianale locale ed indurla ad adottare questa iconografia, per

altro già presente in altre regioni centrafricane. Del resto, l'imponente e precoce sviluppo del mercato di manufatti ed arte africana, che ha travolto l'Europa in un periodo in cui ancora le ricerche antropologiche erano solo agli inizi, ha influenzato fin da subito la produzione artigianale locale, che ha ben presto deviato dai canoni tradizionali per realizzare produzioni destinate al mercato estero.

(19) Il fatto che il costruttore del liuto sia un fabbro è anche piuttosto indicativo. Il fabbro, vero e proprio appartenente ad una casta separata presso i Soninke e presso la maggior parte delle popolazioni africane e del West Sudan in particolare, gode di uno statuto speciale. Egli è considerato un essere superiore e temuto, ma spesso anche evitato e disprezzato. La sua vita è limitata da un gran numero di tabù e il divieto di sposare donne della sua stessa casta, ma anche le limitazioni alle sue unioni con donne di altre caste, parla in favore di un vero e proprio stato di eccezione permanente nel quale queste figure sono confinate dai loro vicini e finanche dalle etnie presso le quali vivono e lavorano. Che il fabbro sia qui incaricato anche dei lavori di falegnameria, e per di più della costruzione di un liuto, strumento proprio ad una casta a parte, quella dei bardi (v. nota n. 25), è un dettaglio che non può essere casuale. Sul ruolo del fabbro nelle società africane si vedano: L. de Heusch, *Le Symbolisme du Forgeron en Afrique*, "Reflets du monde", 10, pp. 57-70.

(20) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 27. «Dies ist ein Holz. Es kann nicht singen, wenn es nicht ein Herz hat. Das Herz musst du ihm geben. Das Holz muss auf deinem Rücken mit in den Kampf ziehen. Das Holz muss widerklingen beim Schwerthieb. Das Holz muss niedertropfendes Blut aufsaugen, Blut von deinem Blute, Atem von deinem Atem. Dein Schmerz muss werden sein Schmerz, dein Ruhm sein Ruhm. Das Holz darf nicht mehr sein wie das Holz des Baumes, aus dem es geschlagen ist, sondern muss eingehen zu deinem *Diamu* (Stamm, Sippe). Deshalb muss es leben nicht nur mit dir, sondern auch mit deinen Söhnen» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 57).

(21) «*Sippe*, f. *pax, foedus, affinitas, propinquitas* e altri 1) secondo la comune significazione germanica dei legami di parentela, *Sippe* prende il significato di relazione di parentela. Il suo significato originario non può però affatto essere quello di parentela nel senso di derivare da un antenato comune, o di designare l'insieme delle persone legate da consanguineità, ma descrive in modo molto più ristretto prima di tutto le parentele fondate da un'alleanza e il pervenire ad una tale alleanza (...).» («*Sippe*, f. *pax, foedus, affinitas, propinquitas*, u. a. 1) unter den gemeingermanischen Bezeichnungen von Verwandtschaftsverhältnissen nimmt *sippe* (...) Verwandtschaft (...). Sein eigentlicher Sinn kann keineswegs Abstammung von einem gemeinsamen Stammvater, die Gesamtheit der durch Blutsverwandtschaft verbundenen, die Parentel sein, sondern es bezeichnet vielmehr in viel engerer weise zunächst die durch ein Bündnis begründete Verwandtschaft, in erster Linie das zusammentreten zu solchem Bündnis selbst (...).», J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 18.07.2020, XVI, 1224, *Sippe*).

(22) «Nel *clan*, nella stirpe, nel gruppo totemico o *ayllu*, c'è sempre molto di più che uomini, donne e bambini, siano essi vivi o morti: ci sono anche animali, piante, territori, divinità, spiriti, santuari, malattie, immagini, abilità tecniche e mille altre cose necessarie alla vita. E tutte queste componenti sono presenti fin dall'inizio; esse sono costitutive dell'unità mista formata da questi segmenti e non sopravvenute, aggiunte in seguito come scenario suggestivo per il teatro delle azioni umane o come meri dispensatori di metafore per meglio esprimere la socialità di queste azioni, come le scienze sociali hanno tendenza a trattarle.» (P. Descola, *Dalla natura universale alle nature singolari. Quali lezioni per l'analisi delle culture*, "InCircolo. Rivista di Filosofia e Culture", 9, 2020, p. 28: <http://www.incolorivistafilosofica.it/wp-content/uploads/2020/07/InCircolo-n.9-Descola.pdf>).

(23) Come già nel caso delle cosiddette "autocitazioni" di Esiodo, una troppo ostentata consapevolezza poetica e un affollarsi di rimandi concreti, biografici e geografici, crea più dubbi negli studiosi di quanti non ne voglia risolvere, e ha fatto sì che molte generazioni di filologi si interrogassero sull'originalità di questi testi o non piuttosto sull'esistenza di un eventuale redattore o compilatore più tardo.

(24) N. Livadas, *Cefalonia. L'Itaca di Omero. L'enigma risolto*, trad. Giovanni Kezich, Polaris, Faenza 2020.

(25) A. Gregory, *Gods and Fighting Men. The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*, Murray, London 1902.

(26) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 25-26. («Als die Könige der Fasa noch am Meere wohnten, waren sie auch grosse Helden, und sie kämpften mit Menschen, die besaßen Lauten und sangen das Dausi. Oft erschraken die Fasa über das Dausi der Feinde. Sie selbst waren stets große Helden. Das Dausi haben sie nie selbst gesungen, weil sie selbst di ersten, weil sie Horro waren, das Dausi aber von den zweiten, den Diare gesungen wird. Jene anderen kämpften nicht mehr als Helden für den Tag, sondern als Trinker für den

Ruhm des Abends. Du aber, Gassire, willst nun, da du nicht zweiter der ersten sein kannst, der erste der zweiten sein.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 56).

(27) Questa differenziazione, cui fanno seguito precise regole per i contatti, soprattutto matrimoniali, tra una casta ed un'altra, rispecchia una effettiva divisione delle mansioni: i guerrieri (*Horro*) e i contadini (*Ulussu*), i temibili fabbri (*Numu*) circondati tanto di rispetto quanto di disprezzo, e i bardi, che al tempo di Frobenius si chiamano *Dialli*, ma che originariamente si chiamavano *Diare*. Contrariamente all'immagine delle caste che ci viene dall'area Indù, le caste sudanesi godono di grande autonomia relativa e sono soggette a mutamento. Vi è permeabilità tra le mansioni (i bardi ad esempio vanno in battaglia tanto quanto i guerrieri), e l'importanza, il riconoscimento e di conseguenza il benessere di cui gode ciascuna delle caste può essere molto vario (vi possono essere ad esempio possidenti contadini molto abbienti).

(28) L. Frobenius, *Erlebte Erdteile, Ergebnisse eines deutschen Forscherlebens*, 7 volumi, Frankfurt am Main 1929, che comprende anche una versione del *Liuto di Gassire*, è per Pound un libro «without wich a man cannt place any book or work of art in relation to the rest» (Lettera del 1953).

(29) E. Pound, *Pisan Cantos*, New Directions, New York 1948. L'edizione bilingue da cui sono tratte le citazioni è E. Pound, *Canti Pisani*, traduzione di Alfredo Rizzardi, Garzanti, Milano 2015.

(30) G. Davenport, *Pound and Frobenius*, in L. Leary, *Motive and Method of the Cantos of Ezra Pound*, Columbia University Press, New York & London 1954, pp. 33-59.

(31) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 17. («Viermal stand Wagadu im Tageslichte herrlich da; viermal ging es verloren, so dass die Menschen es nicht sahen: Einmal durch die Eitelkeit, einmal durch den Bruch der Treue, einmal durch Habgier und einmal durch den Zwiespalt. Viermal hat Wagadu den Namen geändert. Erst hieß es Dierra, dann Agada, dann Ganna, dann Silla. Viermal hat Wagadu das Gesicht gewandt. Einmal schaute es nach Norden, einmal nach Westen, einmal nach Osten, einmal nach Süden. Denn stets hat Wagadu, so oft es den Menschen sichtbar auf der Erde errichtet war, vier Tore, eins nach Norden, eins nach Westen, eins nach Osten, eins nach Süden.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(32) Su questo v. C. Santini, *Searching for Orientation in the History of Culture: Aby Warburg and Leo Frobenius on the Morphological Study of the Ifa-Board*, "Journal of the History of Ideas", 82, 2020, pp. 473-497.

(33) Cfr. gli studi simili che adottano criteri formalistici di analisi del patrimonio artistico e delle arti applicate in ambiti culturali molto diversi e distanti sia geograficamente che storicamente: A. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Siemens, Berlin 1893; G. Semper, *Die Vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig 1851. Sul concetto di città-cosmogramma o città-mandala si vedano gli studi di W. Müller, *Kreis und Kreuz: Untersuchungen zur sakralen Siedlung bei Italikern und Germanen*, Widukind Verlag, Berlin 1938.

(34) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., pp. 17-18. («Denn stets hat Wagadu, so oft es den Menschen sichtbar auf der Erde errichtet war, vier Tore, eins nach Norden, eins nach Westen, eins nach Osten, eins nach Süden. Das sind die Richtungen, aus denen die Kraft Wagadus kommt und in der sie forztzieht, gleichviel ob Wagadu aus Stein, Holz und Erde gebaut ist oder nur wie in Schatten im Sinn und in der Sehnsucht seiner Kinder lebt. Denn an sich ist Wagadu nicht aus Stein, nicht aus Holz, nicht aus Erde. Wagadu ist die Stärke, die im Herzen der Menschen lebt und einmal erkennbar ist, weil die Augen sie erkennen lassen, weil die Ohren die Streiche der Schwerter und die Klänge am Schild hören, und einmal unsichtbar ist, weil sie ermüdet und bedrängt durch die Unzählbarkeit der Menschen eingeschlafen ist» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(35) F. Jesi, *Letteratura e Mito*, Einaudi, Torino 1968, pp. 157-158.

(36) M. Faherty, *Pound's Lute: the West African Voice of the Gesere in the Pisan Cantos*, "Quaderni di Palazzo Serra", 15, 2008, pp. 221-233.

(37) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 18. («Zum Schlafen kam Wagadu aber einmal durch die Eitelkeit, zum zweiten durch den Bruch der Treue, zum dritten durch die Habgier und zum vierten durch den Zwiespalt. Wenn Wagadu aber nunmehr zum vierten Male wiedergefunden wird, dann wird es so gewaltig in dem Sinn der Menschen leben, dass es nicht wider verloren werden kann und dass ihm Eitelkeit, Bruch der Treue, Habgier und Zwiespalt nie wieder etwas anhaben können.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(38) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 19. («ebensowenig vergänglich zu sein wie die Regen des Südens und die Felsen der Sahara, weil jeder Mann dann Wagadu im Herzen und jede Frau ein Wagadu im Schosse bergen wird.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, pp. 53-54).

(39) Si veda per questa interpretazione anche l'opera di F. Werfel, *Höret die Stimme*, Zsolnay, Wien 1937.

**“I HAVE IN MY TRANSLATIONS TRIED TO BRING OVER THE QUALITIES OF GUIDO”  
IL CAVALCANTI DI EZRA POUND**

Robin, it would be a great thing if you, me, and Jack Spicer  
Were taken up in a sorcery with our mortal heads so turnd  
That life dimd in the light of that fairy ship  
*The Golden Vanity or The Revolving Lure.*  
(Robert Duncan, ‘Sonnet 3’)

**1.**

Nel 1932, dopo una complessa e accidentata vicenda editoriale, viene dato alle stampe il volume delle *Rime* di Guido Cavalcanti curato da Ezra Pound(1). Le parole di Mario Praz, tra i primi ad esprimere il proprio giudizio critico sull’edizione poundiana, ben rappresentano il clima di rigido accademismo e, più in generale, il tipo di contestazioni che il volume sollevò nel contesto italiano(2). Nell’interpretare l’eclettismo di Pound come espressione di radicata ignoranza e ingenuità, e nel definire le *Rime*, un’ “incredibile *olla podrida* [...] né opera di critico né opera di poeta, ma un divertente *bric-à-brac* squisitamente poundiano”, Praz ridicolizzava senza mezzi termini l’impresa cavalcantiana(3).

Come si apprende dalla prefazione *Ad Lectorem*, il rigore filologico, nella sua accezione più ortodossa, non costituiva la principale preoccupazione di Pound(4), il quale dichiarava che, laddove le lezioni del testo giuntino(5) o dell’edizione di Cicciaporci(6), – che servirono da base all’edizione – non erano state accolte, ciò era perché egli stesso aveva deciso di privilegiare “varianti [...] interessanti”(7), omettendo inoltre di riportare le congetture di altri editori quando queste fossero risultate a lui insoddisfacenti(8). Il Cavalcanti edito a Genova, come è noto, venne allestito sulle “rovine” di un progetto più ampio, un’ “edizione bilingue”, alla quale lo stesso Pound fa cenno nella introduzione appena citata(9). Come testimonia un una sorta di frontespizio rinvenuto tra le carte di Pound, quel progetto, inizialmente previsto per Faber and Gwyer, avrebbe dovuto raccogliere le poesie dell’intero corpus cavalcantiano in una nuova veste testuale, la loro traduzione inglese, commento e apparato, e includere inoltre le traduzioni da Cavalcanti di Dante Gabriel Rossetti (come si leggono in *The Early Italian Poets*)(10), nonché quarantotto riproduzioni fotografiche di alcuni tra i testimoni manoscritti ritenuti da Pound particolarmente rilevanti(11). Sfumata la possibilità di un accordo con Faber and Gwyer, Pound riuscì a siglare un contratto con un’altra casa editrice londinese, Aquila Press, la quale poco dopo aver iniziato a stampare il volume con il titolo di *The Complete Works of Guido Cavalcanti*, dichiarò bancarotta (era il 1929), inviando a Pound 500 copie delle prime 56 pagine dell’opera. Le *Rime* del ’32, stampate per l’editore Marsano a spese di Pound stesso, si presentavano con una “patchwork appearance”, come osserva Anderson (A, p. XXII). Il volume, essenzialmente una edizione italiana del corpus cavalcantiano, annetteva infatti quelle 56 pagine superstiti, perché “erano già stampate”, scrive Pound, “e perché basta stampare solo una volta il mio commento a «Donna mi Prega»”(12).

L’edizione, almeno nelle premesse, nasceva quindi come una “edizione bilingue”: in tal modo Pound si riferisce a quelli che dovevano essere i *Complete Works*(13). Con questo intervento mi ripropongo di discutere in prospettiva diacronica la fisionomia del Cavalcanti di Pound, a partire da una riflessione intorno alla pratica traduttoria poundiana così come viene presentata nei molteplici contributi sulla poesia di Cavalcanti e così come la si può osservare nelle diverse traduzioni dal corpus di Guido, con lo scopo di contestualizzare e meglio comprendere il progetto delle *Rime* del ’32.

## 2.

Le prime tracce dell'interesse di Pound per Cavalcanti risalgono al 1909-1910(14), anni in cui vengono dati alle stampe il volume *The Spirit of Romance* (1910) e le raccolte *Provença*(15) (1910) e *Canzoni*(16) (1911). Sin dalle primissime menzioni, Pound non cela le ragioni della fascinazione che nutre nei confronti di Cavalcanti, elogiandone l'intensità della poesia, e caratterizzandone il profilo come imperioso e sprezzante(17). Nel capitolo di *The Spirit of Romance* intitolato *Lingua Toscana*, Pound scrive: "Dante himself never wrote more poignantly, or with greater intensity than Cavalcanti", aggiungendo, qualche riga più sotto, a tratteggiarne il ritratto psicologico e intellettuale: "A spirit more imperious and less subtle than Dante, more passionate, less likely to give ear to sophistries"(18). Una libera traduzione del sonetto cavalcantiano "Chi è questa che vèn", compare in *Provença*(19) e in *Canzoni*(20), nelle quali si trova anche un sonetto dedicato a Guido ("To Guido Cavalcanti"), apostrofato come "master of us all", con chiaro intento dell'autore di iscriversi in un preciso ed elitistico circolo poetico:

DANTE and I are come to learn of thee,  
O Messire Guido, master of us all,  
Love, who hath set his hand upon us three,  
Bidding us twain upon thy glory call.(21)

Sembra che l'idea di tradurre Cavalcanti sia giunta a Pound nella primavera del 1910, durante un soggiorno a Sirmione(22), e che di lì a poco il proposito sia stato effettivamente messo in atto, come testimoniato da Pound stesso in uno scritto più tardo, allestito nel 1929 ad introduzione di un volume di saggi che era previsto uscire quello stesso anno: "The translations must have been done mainly in Swarthmore in the summer and autumn of 1910 and the preface finished in Margaret Cravens's apartment in Paris in the spring of 1911" (A, p. XIII). Il riferimento implicito è a una decina di sonetti che troveranno successivamente posto nel primo volume poundiano di traduzioni di Guido, *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, pubblicato nel 1912(23), nel quale si trovano trentacinque sonetti, un madrigale e quattordici ballate, con testo originale a fronte(24).

Nella prefazione al volume Pound mette insieme una sorta di breve biografia del poeta, palese frutto di una commistione fra fatti biografici e rappresentazioni letterarie di Guido(25). Le informazioni tratte da alcune tra le fonti più note (vengono citati, ad esempio, il commento di Benvenuto da Imola, e le cronache di Villani e di Compagni) vengono combinate al canto X dell'*Inferno* e alla sesta novella della nona giornata del *Decameron*(26). Un trattamento simile viene riservato al corpus lirico; cosicché i pochissimi elementi che si prestano ad essere ricondotti ad "episodi" della biografia del poeta vengono presi per fatti di cronaca (tra tutti, l'episodio di Mandetta, al quale Pound si riferisce come segue: "Mandetta of Toulouse is an incident. «Our own Lady» is «presumably» that Giovanna of whom Dante writes in the *Vita Nuova* [...]")(27).

Ne risulta un ritratto variamente mistificatorio di Cavalcanti, congruente allo spirito eclettico e altezzoso che Pound aveva descritto in *The Spirit of Romance*. L'impressione che Pound operi una selezione arbitraria e una lettura parziale di fatti ed elementi, a suo parere salienti, a caratterizzare la *dramatis persona* di Cavalcanti è emblematica, ad esempio, nella citazione da *L'istoria della volgar poesia* di Crescimbeni. Pound riporta: "Crescimbene notes, «robustezza e splendore»"(28), senza tuttavia circostanziare le parole del critico. Con "robustezza" Crescimbeni intende 'autorità', 'prestigio', come è desumibile leggendo l'intera citazione ("ma la prole che l'ha reso immortale, sono i suoi nobilissimi Componimenti, a i quali molto è tenuta la Volgar Poesia, perciocché da essi ricevette non poca robustezza, e splendore")(29). Non appare alcun riferimento alla presunta virilità della scrittura di Cavalcanti, come Pound dimostrerà di aver invece inteso in uno scritto di qualche anno più tardi(30).

È interessante notare come l'altro tratto saliente della scrittura cavalcantiana per Pound sia la precisione:

Than Guido Cavalcanti, no psychologist of the emotions is more keen in his understanding, *more precise in his expression*; we have in him no rhetoric, but always a *true description*, whether it be of pain itself, or of the apathy that comes when the emotions and possibilities of emotions are exhausted, or of that stranger state when the feeling by its intensity surpasses our power of bearing, and we seem to stand aside and watch it surging across some thing or being with whom we are no longer identified [corsivi miei].(31)

Il linguaggio poetico cavalcantiano viene elogiato da Pound per la precisione descrittiva, una qualità che Pound spesso associa alla scrittura di coloro che reputa essere parte della cosiddetta *great literature* (Arnaut, Dante, Lope de Vega). In *Psychology and the Troubadours*, Pound aveva affermato: “The interpretive function is the highest honor of the arts, and because it is so we find that a sort of hyper-scientific precision is the touchstone and assay of the artist’s power, of his honor, his authenticity.”(32)

Con queste prime prove traduttorie Pound si muove esplicitamente sulle tracce di Dante Gabriel Rossetti (“In the matter of these translations and of my knowledge of Tuscan poetry, Rossetti is my mother and my father”)(33), il quale, nel 1861, aveva pubblicato una raccolta di traduzioni dai poeti italiani medievali, insieme alla *Vita Nuova* di Dante(34). Le pratiche traduttorie di Rossetti, benché non prive di una certa complessità(35), sono tuttavia riassumibili piuttosto efficacemente in una ormai celebre dichiarazione che si legge nella prefazione agli *Early Italian Poets*: “The life-blood of rhymed translation is this, – that a good poem shall not be turned into a bad one.”(36) Distinguendo tra *literality* e *fidelity*, Rossetti sosteneva che un buon traduttore dovesse prediligere la seconda, realizzando delle traduzioni che, benché non letterali, fossero in grado di infondere fedelmente la bellezza del testo di partenza. Pound fa riferimento a questo stesso imperativo rossettiano quando osserva “one man cannot be expected to see everything at once”(37), riferendosi, in contrasto con il proprio maestro, al proposito di trasporre con esattezza la precisione dell’originale, usando le traduzioni come una sorta di supporto alla lettura dei testi di partenza:

It is conceivable that poetry of a far-off time or place requires a translation not only of word and of spirit, but of «accompaniment», that is, that the modern audience must in some measure be made aware of the mental content of the older audiences, and of what these others drew from certain fashions of thoughts and speech.(38)

L’innovazione più vistosa introdotta da Pound, rispetto a Rossetti, è quella del testo a fronte, il quale, affiancato alla traduzione, doveva fungere, per l’appunto, da “accompaniment”, rendendo in tal modo (per lo meno idealmente) l’atto della lettura una forma di negoziazione tra i due testi(39). Nel progetto di Pound, le proprie traduzioni non dovevano essere letterali, ma finalizzate a mostrare al lettore la *clarity* e la *precision* dell’originale:

I have in my translations tried *to bring over* the qualities of Guido’s rhythm, not line by line, but *to embody* in the whole of my English some trace of that power which implies the man. [corsivi miei](40)

Se messe a confronto, la traduzione rossettiana e quella poundiana delle quartine del celebre sonetto di Cavalcanti “Chi è questa che vèn”(41) (un testo che Pound traduce più volte e con esiti differenti, anche a distanza di numerosi anni) esibiscono le diverse finalità di maestro e allievo:

Who is she coming, whom all gaze upon,  
Who makes the air all tremulous with light,  
And at whose side is Love himself? That none  
Dare speak, but each man’s sighs are infinite.  
Ah me ! how she looks round from left to right,  
Let Love discourse : I may not speak thereon.  
Lady she seems of such high benison



As makes all other graceless in men's sights.

(Rossetti, *Early Italian Poets*, cit., p. 331)

Who is she coming, drawing all men's gaze,  
 Who makes the air one trembling clarity  
 Till none can speak but each sighs piteously  
 Where she leads Love adown her trodden ways?

Ah God! The thing she's like when her glance strays,  
 Let Amor tell. 'Tis no fit speech for me.  
 Mistress she seems of such great modesty  
 That every other woman were called 'Wrath.'

(Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 29)

Valutare la traduzione di Rossetti secondo il criterio della “fedeltà” all’originale è un’operazione assai poco proficua, tanto più alla luce delle dichiarazioni autoriali di cui si è detto sopra. Varrà tuttavia la pena di osservare che, se da un lato la libertà che Rossetti si concede è un fatto indiscutibile, quel che spicca, nella versione di Pound, è la quasi ossessiva preoccupazione per il ritmo – qui visibile nella regolarità dei pentametri giambici, talvolta a scapito della dizione, come osserva Simon West(42) –, che determina la scelta di lessico e giunture arcaiche (con effetti talvolta grossolani), nonché il mancato rispetto dello schema rimico di partenza (si veda in particolare l’ultima quartina). La resa di Pound suona macchinosa e il fatto non sfuggì alla critica, la quale rispose piuttosto negativamente ai *Sonnets and Ballate*. Anderson riporta, ad esempio, il commento di un recensore del *Times Literary Supplement*, che scrisse: “Mr. Pound has, indeed, surpassed Rossetti in one respect – that of quantity” (A, p. XVII), ironizzando sulla quantità di testi tradotti da Pound rispetto a Rossetti, e criticando poi il pretenzioso arcaismo del lessico. L’esordio della risposta di Pound è particolarmente interessante nel ribadire lo scopo della propria operazione:

To the Editor of the *Times*:

Sir,—I have to thank your critic for his courteous review of my *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*; but he seems to have misunderstood the aim of my work. I thought I had made clear in my preface that my endeavour was not to display skill in versification but *to present the vivid personality of Guido Cavalcanti*, a man of very different temper from his associates. [corsivi miei] (A, pp. XVII-XVIII)

La preoccupazione che Pound esprime in questo luogo (la stessa che si legge nella prefazione dei *Sonnets and Ballate*, dove viene messa in rilievo la volontà di “bring over” e di “embody” la cifra poetica di Guido) è la medesima che determina i successivi progetti su Cavalcanti. Per tentare di ricondurre la discussione intorno alle traduzioni all’operazione messa in atto da Pound con le *Rime* del ’32, è utile prendere in considerazione questi progetti, e la loro relazione (spesso “correttiva”) con le prove giovanili.

### 3.

Dopo un intervallo di oltre un decennio(43) Pound ritorna ad occuparsi di Cavalcanti elaborando tre contributi, pubblicati tra il 1928 e il 1929 e ora accorpate nel saggio *Cavalcanti*, e inoltre lavorando a nuove traduzioni dal *corpus* di Guido(44). Che la riflessione poundiana di questi anni ruoti intorno a “Donna me prega” è un fatto del tutto programmatico, considerando che, in prevedibile continuità rispetto quanto già espresso nei *Sonnets and Ballate*, questi sono gli anni in cui Pound va radicalizzando la rottura con Rossetti, il quale aveva liquidato la canzone cavalcantiana definendola “a fly-catcher for priests and pedants [...] a poems beside the purpose of poetry, filled with metaphysical jargon”, arrivando a definirla “the very worst of Guido’s productions”(45). Si potrebbe anche supporre che Pound non abbia tradotto la canzone nel ’12 per ragioni relative al metro (*Sonnets and Ballate*, per l’appunto)(46), o a causa delle ben note difficoltà poste dal lessico

e dal sostrato filosofico cui il testo di Cavalcanti fa riferimento(47), benché sembri più verosimile immaginare che Pound abbia agito sotto l'allora perdurante influenza del proprio "mother and father", malgrado le prese di posizione di cui si è detto sopra(48).

È Pound stesso a suggerire che l'attenzione (quasi ossessiva) per "Donna me Prega" – di cui recano testimonianza le due traduzioni della canzone pubblicate a distanza di qualche anno(49), nonché l'operetta *Cavalcanti*(50), nella quale "Donna me prega", in italiano, figura integralmente nell'atto II –, sia da intendersi come ulteriore prova della volontà di affrancarsi dal proprio progenitore, come scrive Daniel Katz, una "full-scale repudiation of Rossetti's very sense of the poetic"(51). Il nuovo interesse per la canzone dottrinale e per la precisione scientifica della parola che agli occhi di Pound il testo emblemizza, rappresentano una fase più matura della ricerca, già avviata con le prove traduttorie giovanili, di trovare un lessico adeguato a trasporre quella *precision* cavalcantiana in inglese – due elementi già in nuce nell'introduzione del '12 e che già allora avevano implicato una presa di distanza dalle traduzioni del "maestro". Pound scrive: "I don't think I began translating it with any preconceived notion of what should I find: but if ever poem seemed to me a struggle for clear definition, that poem is the *Donna mi Prega*" (*LE*, p. 177)(52). Alla consapevolezza poundiana di aver perso l'appiglio con quella che viene definita "radiant word" (*LE*, p. 154) corrisponde un unico imperativo: "What we need now is not so much a commentator as a lexicon" (*LE*, p. 162).

L'affermazione di Pound è esplicitamente riferita a "Donna me prega" ma, come conferma il saggio *Guido's Relations* dell'anno successivo(53), le considerazioni intorno alla canzone-manifesto di Cavalcanti e al problema del lessico, vengono inglobate nella più ampia riflessione poundiana intorno alla lingua della traduzione (a sua volta connessa alla questione della costruzione di una lingua per la poesia – un problema al centro del *De Vulgari Eloquentia*, testo centrale per il modernismo anglo-americano)(54) e alla preoccupazione relativa alla tradizione letteraria nella quale iscriversi (che era già emersa, relativamente alle traduzioni di Cavalcanti, sotto forma di una *anxiety of influence* ripetutamente manifestata da Pound nei confronti di Rossetti). In queste pagine, Pound ritorna ancora sulle sue prime traduzioni di Cavalcanti, e sul rapporto di quelle prove giovanili con l'esempio di Rossetti:

When I 'translated' Guido eighteen years ago I did not see Guido at all. I saw that Rossetti had made a remarkable translation of the *Vita Nuova*, in some places improving (or at least enriching) the original; that he was indubitably the man 'sent', or 'chosen' for that particular job, and that there was something in Guido that escaped him or that was, at any rate, absent from his translations. A *robustezza*, a masculinity. [corsivi nel testo] (*LE*, p. 193)

Come si deduce dall'apposizione correttiva, Pound intende *robustezza* – un lemma che toglie da Crescimbeni e sottopone a prepotente *misreading* –, come equivalente di 'mascolinità', 'virilità', senza tuttavia fornire esempi specifici ad illustrare a quali tratti del linguaggio di Cavalcanti egli associ questa particolare qualità. Come ribadiscono i numerosi contributi poundiani su Cavalcanti, alla *robustezza* qui menzionata andranno associate altre qualità che Pound identifica con la poesia e la persona di Guido (con la sua voce, si vorrebbe suggerire), tutte variamente collocabili nella stessa sfera semantica della *robustezza*: "power"(55), "vividness"(56), "personal independence" (*LE*, p. 181), "fervor" (*LE*, p. 196; p. 200), "intensity" (*LE*, p. 196), "verbal weight" (*LE*, p. 199).

Qualche riga più sotto, a implicare che le traduzioni di Cavalcanti costituissero per Pound un tentativo di costruire una lingua per la poesia, sull'esempio di (e in rottura con) Rossetti, si legge: "Rossetti made his own language. I hadn't in 1910 made a language, I don't mean a language to use, but even a language to think in" (*LE*, p. 194). La scelta di Pound è di avvalersi di un inglese più arcaico, "[a] pre-Elizabethan English, of a period when the writers were still intent on *clarity* and *explicitness*, still preferring them to magniloquence and the thundering phrase [corsivi miei]" (*LE*, p. 199).

## 4.

Ad eccezione di “Chi è questa che vèn”, di altri quattro sonetti del corpus cavalcantiano per i quali disponiamo effettivamente di una nuova versione in inglese (parte del più ampio progetto dei *Complete Works*)(57), e della canzone “Donna me prega”(58), l’attività traduttoria di Pound degli anni successivi si tramuta in un’operazione assai più composita – come la “patchwork appearance” delle *Rime* del ’32 testimonia –, della quale glosse, commenti, cura dell’aspetto tipografico, e riproduzioni fotografiche di codici costituiscono parte integrante. Come osserva Sieburth, “Pound’s labors on Cavalcanti in the late twenties are primarily editorial, with commentary, gloze, tables, indices and illustrations overwhelming and displacing the actual act of translation”(59), suggerendo di guardare a questi aspetti come al tempo stesso complementari e vicari al progetto del “bring over” di cui Pound già parlava nei *Sonnets and Ballate*.

Questo aspetto autorizza, con le dovute precauzioni, ad indagare l’involuto progetto di cui le *Rime* del ’32 offrono testimonianza, allo scopo di verificare eventuali legami con i dichiarati obiettivi delle tecniche traduttorie poundiane. Il lavoro editoriale e quello filologico (nella loro accezione meno ortodossa) condotti sul testo di “Donna me Prega”, che Pound svolge nei mesi immediatamente precedenti alla pubblicazione di *Guido’s Relations*, sono particolarmente rilevanti per i numerosi addentellati con i criteri (benché spesso contraddittori) cui le scelte traduttorie appaiono subordinate. In *Donna mi Prega by Guido Cavalcanti with Traduction and Commentary by Ezra Pound*, Pound discute le voci più rilevanti del lessico e alcune tra le varianti che ritiene più significative, soffermandosi con particolare enfasi su “possanza”(60):

*Pesanza* for *Possanza* seems to me simply the duller, even stupider word, a dead instead of an active word: simpliste reading. Ld and Ce both clearly read *possanza*. Di Giunta: *posanza*. The ignorant connection of weight and descent would easily account for ignorant changing to *pesanza* as precursor of *discende*. Colonna reads *posanza* and comments on *inquietudine*. Frachetta makes out a sort of case for *pesanza*, less poetical to our sense. He was perhaps more anxious to display his ‘knowledge’ of Aristotle than an understanding of Guido. However, the intellectual concept was not supposed to be subject to whatever the Middle Ages called what we now call gravity. (*LE*, p. 186)

Il riferimento è alla seconda stanza della canzone e, più in particolare, ai versi nei quale viene descritto l’insediarsi dell’amore, instauratosi per mezzo della vista di una forma sensibile(61). Secondo le interpretazioni oggi correnti di questo passaggio, tale forma, accolta nell’intelletto possibile, non vi esercita alcuna influenza, rappresentando di fatto un’interruzione del processo conoscitivo(62).

Le motivazioni addotte da Pound a giustificare la propria scelta “filologica” sono piuttosto rilevanti. La variante accolta (non senza un’aperta e decisa esternazione di *disdegno*) è *possanza*, preferita a *pesanza* la quale è ritenuta una sorta di *lectio facilior* che comprometterebbe l’intelligenza dell’intero passaggio(63). L’aggettivo “dull”, qui riferito a *pesanza*, compare qualche pagina avanti (*LE*, p. 174), e Pound lo usa riferendosi ad una cattiva scelta lessicale nelle traduzioni dei *Sonnets and Ballate* (in particolare alla decisione di rendere “ira” con “Wrath”). È possibile che si tratti di una coincidenza, ma l’occorrenza ravvicinata dell’aggettivo e del sostantivo sembrano stabilire al contempo un’opposizione tra ciò che è appropriato nel contesto del lessico cavalcantiano e ciò che non lo è, e un parallelismo tra pratica traduttoria e lavoro filologico sui testi. La contrapposizione di *pesanza/dead* vs. *possanza/active*, alla luce della totale assenza di una discussione intorno al significato filosofico della seconda o, per lo meno, di una discussione dei due lemmi nel contesto della lirica amorosa duecentesca, sembra suggerire che la linea seguita da Pound, il criterio con il quale leggere e restituire i testi, sia ancora quello tipico delle sue traduzioni, con le quali Pound si ripropone “to embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man”(64), “to present the vivid personality of Guido”(65), di trasporre quella robustezza che era sfuggita a Rossetti e dunque, in ultima istanza, di dar voce a un Cavalcanti con una precisa fisionomia poundiana, dando voce, al contempo, ad un Pound ostentatamente erudito e sprezzante, con una precisa fisionomia cavalcantiana.

Nella figura di Cavalcanti che Pound si sforza di delineare articolandone una precisa voce (in concomitanza della *propria* ricerca di un “volgare illustre”), non è difficile scorgere una maschera di Pound stesso, nonché un’incarnazione degli ideali politici che animavano il poeta americano in quegli stessi anni. Non sembra un caso che nel *canto* LXXIII, pubblicato nel febbraio del ’45 nel periodico fascista “Marina Repubblicana”, con il titolo *Canto LXXIII: Cavalcanti - Corrispondenza Repubblicana* (con esplicito riferimento alla R.S.I), il Pound-personaggio incontra proprio lo spirito di Cavalcanti, e per di più nel contesto di una delle più esplicite celebrazioni propagandistiche di violenza fascista(66). Benché l’operazione messa a punto da Pound con i *Cantos* non sia riducibile a facili semplificazioni, la scelta di inserire la voce di Cavalcanti, e in questo luogo dell’opera, non pare affatto casuale. Pound vedeva insomma in Cavalcanti una sorta di *ancestor*, e i *Complete Works* (dei quali le *Rime* del ’32 costituiscono un’importante testimonianza) rappresentavano per lui un progetto con scopi ben diversi rispetto all’esattezza filologica. Il che, del resto, Pound scrive a chiare lettere in una delle bozze inedite allestite per quella che doveva essere l’“edizione bilingue”:

Even if I now managed to get back into Guido’s skin, or into some skin that I for a moment hallucinate myself into thinking of as the skin of Guido, it [is] a different me, and I enter the pelt from a different angle. (A, p. 5)(67)

Valentina Mele

#### Note.

(1) Guido Cavalcanti, *Rime. Edizione rappazzata fra le rovine*, a cura di Ezra Pound (Genova, Marsano, 1932 – X). Benché la copertina riporti “Anno X”, sembra opportuno segnalare che 1931 è la data che compare nel “frontespizio” (nel retro del quale si legge “Copyright 1931”). Nel saggio *Cavalcanti*, Pound si riferisce alla *Rime* indicando X come l’anno di pubblicazione (Ezra Pound, *Cavalcanti*, in Id., *Literary Essays of Ezra Pound*, a cura di T. S. Eliot (New York, New Directions, 1968), pp. 149-200 (p. 171, n. 1)) (d’ora in avanti citato nel corpo del testo come *LE*, seguito da paginazione), senza tuttavia risolvere del tutto la questione, poiché l’anno X dell’era fascista inizia il 27 ottobre 1931 e termina il 28 ottobre 1932. Dalla ricostruzione della vicenda editoriale delle *Rime* di David Anderson, sembra possibile apprendere che la casa editrice Marsano pubblicò il volume nel gennaio del 1932 (David Anderson, *Pound’s Cavalcanti: An Edition of the Translations, Notes, and Essays* (Princeton (NJ), Princeton University Press, 1983), p. XXII). Al volume di Anderson, insostituibile per ricostruire la complessa vicenda editoriale delle *Rime* di Cavalcanti curate da Pound, è fatto costante, sottinteso riferimento per dati e circostanze fattuali. Solo per valutazioni circostanziali e citazioni dirette ci si riferirà a quest’opera, nel testo e nelle note, con l’iniziale del cognome dell’autore seguita dalla paginazione o da altro rinvio testuale. Il dibattito intorno al *rovine* del titolo è ricostruito in Carlo Pulsoni, Roberta Capelli, «My thanks are due to Dr W. P. Shepard». *Note sull’apprendistato filologico di Ezra Pound*, in «Giornale italiano di filologia», 67 (2015), pp. 359-382 (p. 367). Degli stessi autori, si veda anche *Ezra Pound editore (mancato) di Arnaut Daniel e Guido Cavalcanti*, in «Giornale Italiano di Filologia», 70 (2018), pp. 315-350; e il recentissimo articolo di Pulsoni, *Ezra Pound in Biblioteca Vaticana*, accessibile al seguente link: <http://www.insulaeuropea.eu/2020/08/20/ezra-pound-in-biblioteca-vaticana/>.

(2) “Vederlo alle prese col difficile testo di Cavalcanti è spettacolo da smammolarsi. Mi pare che sia stato Bertrand Russell a dire una volta, per illustrare certe straordinarie combinazioni dell’universo, che se dodici scimmie seguitassero per secoli a picchiare a casaccio su altrettante macchine da scrivere, un bel giorno ne verrebbe fuori un sonetto di Shakespeare. Nel caso del *Cavalcanti* di Ezra Pound questo sembra il metodo seguito, seppure il risultato non sia altrettanto soddisfacente. Duplicate numerazioni di pagine, disparità di caratteri, emme e acca floreali accanto a emme e acca elzeviri, corpi di tre o quattro dimensioni, danno un’adeguata veste esteriore al bizzarro volume”. La recensione di Praz venne pubblicata su «La Stampa» del 13 agosto 1932 con il titolo *Ezra Pound*, e poi ristampata in Mario Praz, *Due note su Ezra Pound*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni*, 4 voll. (Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1950-1966), I: *Cronache Inglesi* (1950), pp. 175-180 (pp. 178-179).

(3) L’avversione di Praz sembra essere condivisa da Gianfranco Contini, il quale qualche anno più tardi interviene a suggello di una recensione del saggio *Inferno*, firmata da Domenico De Robertis, per scongiurare “un increscioso equivoco”, ovvero che l’indulgenza del collega (il quale, senza fornire un giudizio pienamente positivo, dimostrava tuttavia di aver ben compreso la cifra dominante del genio

poundiano, presentandone il saggio come esperimento “estroso e spregiudicato” e menzionandone i “vivaci spunti critici”), venisse presa come un “omaggio a un presunto principe della cultura o, peggio, al personaggio d’attualità che egli è tristemente diventato”. Meravigliandosi per la diffusione in ambito italiano dei *Saggi letterari* (“[n]ell’originale americano quegli scritti, perlomeno se maneggiati con cautela, hanno un certo significato; ma lo smarriscono nella versione”), Contini non celava il proprio giudizio politico su Pound, insieme alla propria avversione nei confronti della sua totale asistematicità nell’uso degli strumenti ecdotici, citando l’edizione delle *Rime* di Guido come prova non soltanto del diletterismo dell’editore, ma anche della sua grottesca impreparazione metodologica, descrivendola come “procedura dell’apprenti sorcier analfabeta, che presume di poter maneggiare, con effetti ancor più penosi che grotteschi, gli strumenti della tecnica [...]”. La recensione di De Robertis e la nota di Contini (quest’ultima firmata come ‘Nota della Direzione’), si leggono in «Studi Danteschi», xxxiv (1957), pp. 286-287. Per un utile regesto e commento di alcune tra le recensioni più significative che seguirono l’edizione poundiana delle *Rime* e la pubblicazione dei *Saggi letterari* in traduzione italiana, si vedano Corrado Bologna, Lorenzo Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in Ezra Pound, *Dante: dalle carte di Scheiwiller*, a cura di Corrado Bologna e Lorenzo Fabiani (Venezia, Marsilio, 2015), pp. xiv-xvii; Lorenzo Fabiani, *Ezra Pound e gli studi su Cavalcanti in America*, in «Critica del testo», xviii / 2, 2015, pp. 67-84 (pp. 69-73). Per il carteggio tra Ezra Pound ed Étienne Gilson si veda, inoltre, Maria Luisa Ardizzone, *Guido Cavalcanti. L’altro Medioevo* (Fiesole, Cadmo, 2006), pp. 205-210.

(4) Come giustamente osserva Fabiani, bisognerebbe tuttavia “interrogarsi su quale fosse il livello medio delle edizioni di Guido all’altezza degli anni 1927-1931” e, aggiungerei, sullo stato della filologia, e sullo studio della disciplina in negli Stati Uniti, negli anni in cui Pound andava formandosi (Bologna e Fabiani, *Il «Dante» di Ezra Pound*, in Pound, *Dante*, cit., p. xxviii).

(5) *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, a cura di Domenico De Robertis, 2 voll. (Firenze, Le Lettere, 1977).

(6) Guido Cavalcanti, *Rime di Guido Cavalcanti edite e inedite*, a cura di Antonio Cicciporci (Firenze, Niccolò Carli, 1813).

(7) Pound, in Cavalcanti, *Rime*, 1932, cit., p. 8.

(8) *Ivi*. Nella *Praefatio ad Lectorem Electum* che apre *The Spirit of Romance*, si legge, con tono forse polemico, certamente canzonatorio: “This book is not a philological work. [...] I am interested in poetry. I have attempted to examine certain forces, elements or qualities which were potent in the mediaeval literature of the Latin tongues, and are, I believe, still potent in our own. I have floundered somewhat ineffectually through the slough of philology, but I look forward to the time when it will be possible for the lover of poetry to study poetry – even the poetry of recondite times and places – without burdening himself with the rags of morphology, epigraphy, *privatleben* and the kindred delights of the archaeological or “scholarly” mind.” (Ezra Pound, *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe* (London, Dent, 1910), p. 1).

(9) Pound, in Cavalcanti, *Rime*, 1932, cit., p. 7.

(10) Rossetti tradusse solo una selezione di 25 testi dal corpus di Cavalcanti. Si veda: Dante Gabriel Rossetti, *The Early Italian Poets from Ciullo d’Alcamo to Dante Alighieri (1100 – 1200 – 1300) in the original meters. Together with Dante’s Vita Nuova* (London, Smith, Elder & Co., 1861). Il volume, rivisto e ampliato, viene poi ripubblicato con il titolo *Dante and his Circle with the Italian poets preceding him (1100-1200-1300). A collection of lyrics edited and translated in the original metres by Dante Gabriele Rossetti* (London, Ellis and White, 1874).

(11) Il frontespizio, che riporto qui di seguito, si può leggere in A, p. xx:

Guido Cavalcanti / Le Rime / His Poems / Critical Text, with  
Translation and Commentary and Notes by / Ezra Pound /  
with a Partial Translation of the Poems by D. G. Rossetti /  
and with 48 Reproductions of the More Important Codices /  
Giving a Full Text of the Work in Facsimile / Faber and Gwyer  
/ London, 1929 / (Russell Square W. C. I)

(12) Pound, in Cavalcanti, *Rime*, 1932, cit., p. 7.

(13) *Ivi*.

(14) È presumibile che Pound lesse per la prima volta Cavalcanti durante i suoi studi all’Hamilton College e alla University of Pennsylvania, dove si specializzò in *Romanics*. In *The Spirit of Romance*, Pound esprime la propria riconoscenza nei confronti del celebre provenzalista William Pierce Shepard, suo professore

all'Hamilton: "My thanks are due to Dr. Wm. P. Shepard of Hamilton College, whose refined and sympathetic scholarship first led me to some knowledge of French, Italian, Spanish and Provençal [...]." (Pound, *The Spirit of Romance*, cit., p. VIII).

(15) Ezra Pound, *Provença* (Boston, Small, 1910).

(16) Id., *Canzoni of Ezra Pound* (London, Elkin Mathews, 1911).

(17) Id., *The Spirit of Romance*, cit., pp. 110-112.

(18) *Ibid.*, p. 110.

(19) Pound, *Provença*, cit., p. 75.

(20) Id., *Canzoni*, cit., p. 12.

(21) Id., *Provença*, cit., p. 80. La versione che si legge in Id., *Canzoni*, cit., p. 11, è lievemente differente:

Dante and I are come to learn of thee,  
Ser Guido of Florence, master of us all,  
Love, who hath set his hand upon us three,  
Bidding us twain upon thy glory call.

(22) L'informazione, riportata in A, p. XIII, è tolta da Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (New York, Avon, 1974), p. 124; e trova testimonianza nella corrispondenza di Pound con i genitori, che si può leggere in Ezra Pound, *Ezra Pound to His Parents (Letters 1895-1929)*, a cura di Mary de Rachewiltz, A. David Moody e Joanna Moody (Oxford-New York, Oxford University Press, 2010), p. 229.

(23) Ezra Pound, *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti. With translations of them and an introduction by Ezra Pound* (London, Stephen Swift and Co., 1912)

(24) I testi in italiano stampati nei *Sonnets and Ballate* sono tolti da *Parnaso Italiano*, a cura di Francesco Zanotto (non "Zanzotto", come riporta Anderson), che Pound segue anche per l'ordinamento e la numerazione (Francesco Zanotto, *Parnaso Italiano. Volume Undecimo. Lirici del secolo primo secondo e terzo* (Venezia, Antonelli, 1846), coll. 240-276). Dai cinquantatré testi inclusi nel volume e attribuiti a Cavalcanti, ce ne sono tuttavia quattro la cui attribuzione a Guido (o al solo Guido) è stata poi smentita. Questi sono: il sonetto "Morte gentil, rimedio de' cattivi", attribuito all'Amico di Dante; il madrigale "O cieco mondo, di lusinghe pieno", attribuito a Jacopo da Bologna; e le ballate "I' vidi donne co la donna mia" e "Sol per pietà ti prego, Giovanezza", entrambe attribuite a Guido e Iacopo Cavalcanti. Per la più recente edizione delle *Rime* di Cavalcanti, il rimando è a Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese (Roma, Carocci, 2011).

(25) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., pp. 6-11.

(26) Sull'influenza di Dante e di Boccaccio nella canonizzazione di un preciso ritratto di Guido (che ha a sua volta condizionato le successive letture della poesia di Cavalcanti), si veda, almeno: Zygmunt Barański, *Guido Cavalcanti and his First Readers*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori. Proceedings of the International Symposium for the Seventh Centennial of His Death. New York (November 10-11, 2000)*, a cura di Maria Luisa Ardizzone (Fiesole, Cadmo, 2003), pp. 149-176; e Id., *Guido Cavalcanti auctoritas*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione. Atti del convegno internazionale. Barcellona, 16-20 ottobre 2001*, a cura di Rossend Arqués (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004), pp. 163-180.

(27) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 9.

(28) *Ibid.*, p. 8.

(29) Giovan Maria Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovanni Mario De' Crescimbeni*, 5 libri (Roma, Chracas, 1698), II, p. 85

(30) Il riferimento è al saggio poundiano *Cavalcanti* che tratterò più sotto, nel quale "robustezza" compare associato a "masculinity", per descrivere la lingua poetica di Guido. Sembra dunque plausibile, anche se, a mia contezza, non è stato ancora discusso, che l'accezione poundiana di 'robustezza', associata alla virilità, al vigore – qualità che, come discuterò, giocano un ruolo cruciale per il Cavalcanti di Pound –, provenga da un *misreading* del passaggio di Crescimbeni.

(31) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., pp. 2-3. Anche se l'attenzione del Pound più maturo nei confronti della poesia di Cavalcanti sarà interamente assorbita dal lessico di Guido, in questa prima raccolta Pound sembra piuttosto associare la precisione al ritmo, in linea con i principi della poetica imagista che il poeta andava sviluppando in quegli stessi anni: "The rhythm of any poetic line corresponds to a particular emotion. It is the poet's business that this correspondence be exact, *i.e.* that it be the emotion which surrounds the thought expressed. For which cause I have set here Guido's own words, that those few of you care, may read in them the signs of his genius." (*Ibid.*, p. 12). Sulla poesia imagista, si vedano, almeno, *A Few Don'ts by an*

*Imagiste*, uscito su «Poetry» nel marzo del 1913, ora accessibile al seguente link: <https://archive.org/details/jstor-20569730/page/n3/mode/2up>; e *Affirmations*, inizialmente pubblicato in «The New Age», il 28 gennaio 1915, e ristampato in Ezra Pound, *Selected Prose 1909-1965*, a cura di William Cookson (New York, New Directions, 1973<sup>5</sup>), pp. 374-377.

(32) Pound, *Psychology and the Troubadours*, in Id., *The Spirit of Romance*, cit., pp. 87-100 (p. 87).

(33) Id., *Sonnets and Ballate*, cit., p. 6.

(34) Per i riferimenti bibliografici, si veda la mia nota 10.

(35) Come afferma con una formula piuttosto efficace Jerome McGann (al volume del quale rimando come essenziale punto di partenza per avvicinarsi all'arte di Rossetti): "Rossetti's critical intelligence as an artist lies essentially in this: that he sought a programmatic expression for a new kind of artistic representation. [...] Rossetti is most theoretical in his explanations when he expresses himself in artistic (rather than conceptual terms). So he will interpret a painting by writing a sonnet, or a poem by making a painting. So he will elucidate the poetry of Dante and his circle by translating them into equivalent poems" (Jerome McGann, *Dante and Rossetti*, in Id., *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost* (New Haven-London, Yale University Press, 2000), pp. 32-33). Si rimanda a McGann anche per una discussione sulla ricezione modernista alle traduzioni di Rossetti (si ricordi che T.S. Eliot definì la traduzione rossettiana della *Vita Nuova* "a piece of pre-Raphaelite tapestry" (T.S. Eliot, *Dante*, in Id., *Selected Essays* (London, Faber and Faber, 1932), pp. 237-277 (p. 273). McGann ha messo in luce come il deliberato processo di *mistranslation* messo in atto da Rossetti sia programmatico, e vada interpretato tenendo conto della sensibilità preraffaellita e considerato alla luce del preciso processo interpretativo al quale Rossetti sottopone Dante e gli stilnovisti. In particolare, l'opera di Rossetti fino al 1860, secondo McGann, "is largely devoted to exploring spectacles of sublimation. Dante and his circle [...] give Rossetti a rich body of cultural material to investigate the problematic relation of spirit and flesh, as well as their means of expression, pursuit, and realization" (McGann, *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*, cit., p. 6). Per la pratica traduttoria rossettiana, si veda anche il recente Fabio A. Camilletti, *Early Italian Poets, Early Italian Painters*, in Id., *The Portrait of Beatrice: Dante, D. G. Rossetti and the imaginary lady* (Notre Dame (IND), University of Notre Dame Press, 2019), pp. 57-102.

(36) Rossetti, *Early Italian Poets*, cit., p. VIII.

(37) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 6.

(38) *Ibid.*, p. 2.

(39) Si rimanda ad A, p. XVI, per una discussione riguardo le innovazioni tipografiche introdotte da Pound.

(40) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 12. Le parole conclusive di questo passaggio fanno l'eco alla poetica del *luminos detail* che Pound sviluppa in quegli stessi anni. Si veda, in particolare, Ezra Pound, *I Gather the Limbs of Osiris*, in Id., *Selected Prose*, cit., pp. 19-43.

(41) Sembra verosimile che Rossetti si fosse avvalso del testo di Cavalcanti a cura di Cicciporci, poiché l'edizione è citata in conclusione alla prefazione degli *Early Italian Poets* insieme alle altre fonti "which have chiefly contributed to the materials of the present volume" (Rossetti, *Early Italian Poets*, cit., p. XVII). Qui di seguito le quartine dall'edizione Cicciporci:

Chi è questa, che vien, ch'ogni uom la mira,  
E fa di clarità l'aer tremare,  
E mena seco Amor, sicchè parlare  
Null'uom ne puote, ma ciascun sospira?  
Ahi Dio, che sembra, quando gli occhi gira?  
Dicalo Amor, ch'io nol saprei contare;  
Cotanto d'umiltà donna mi pare,  
Che ciascun'altra in ver di lei chiam'ira. (Cavalcanti, *Rime*, 1918, cit., p. 5)

Pound segue invece l'edizione di Zanotto per la lezione del sonetto:

Chi è questa che vien, ch'ogni uom la mira,  
Che fa di clarità l'aer tremare!  
E mena seco Amor, sì che parlare  
Null'uom ne puote, ma ciascun sospira  
Ahi Dio, che sembra quando gli occhi gira?  
Dicalo Amor, ch'io nol saprei contare;

Cotanto d'umiltà donna mi pare,

Che ciascun'altra in ver di lei chiam'ira. (*Parnaso Italiano*, cit., coll. 243-244)

(42) Simon West, *Ezra Pound's Cavalcanti: Fidelity and the masculine spirit*, in «Forum Italicum», 39/2 (2005), pp. 421-440 (p. 430).

(43) Anderson colloca il “ritorno” di Pound a Cavalcanti attorno al 1924 (A, p. XIX).

(44) La prima delle tre sezioni del saggio oggi noto come *Cavalcanti* uscì a marzo del 1928 nel «Dial» (numero 84, pp. 231-237) con il titolo *Mediaevalism and Mediaevalism (Guido Cavalcanti)* (poi solo *Mediaevalism*, in *Make it New* e *Medievalism*, nei *LE*), seguita, nel luglio dello stesso anno, dalla seconda sezione *Donna mi Prega by Guido Cavalcanti with Traduction and Commentary by Ezra Pound* (numero 85, pp. 1-20). La sezione finale, *Guido's Relations*, apparì sempre nel «Dial» a luglio dell'anno successivo (numero 86, pp. 559-568). Le prime due sezioni, stampate da Aquila Press prima della bancarotta, vennero poi accorpate alle *Rime* del '32, costituendone la sezione finale (III), insieme ad altri materiali che avrebbero dovuto confluire nei *Complete Works*. Il saggio *Cavalcanti*, composto delle tre sezioni sopra citate, fu pubblicato nel 1934 in *Make It New* (London, Faber and Faber, 1934), pp. 345-407, e poi incluso in *LE*, p. 149-200, dai quali viene citato d'ora in avanti.

(45) Rossetti, *Early Italian Poets*, cit., p. 205.

(46) Fatta eccezione per l'*envoi* che chiude l'introduzione dei *Sonnets and Ballate*, il cui grottesco refuso nel titolo – “Donna mi *Pregna*” [corsivo mio] – causò l'ilarità di critici quali Arundel del Re, che guardò a questo e ad altri “slips” come prove sufficienti “to condemn him [Pound] as a serious student” (la recensione, uscita nel luglio del 1912 su «Poetry Review», si può ora leggere in *Ezra Pound. The Critical Heritage*, a cura di Eric Gomberg (London-Boston, Routledge, 1972), pp. 86-89).

(47) Quest'ultima ipotesi sembra tanto più inverosimile quando si considera che, con ogni probabilità, Pound era a conoscenza e dunque avrebbe potuto avvalersi di una traduzione in inglese della canzone. Nella stessa introduzione agli *Early Italian Poets*, Rossetti cita infatti la traduzione integrale di “Donna me Prega” a opera del pastore Charles Timothy Brooks (1813 – 1883): “I have not translated it [Donna me prega], as being of little true interest; but was pleased lately, nevertheless, to meet with a remarkably complete translation of it by Rev. Charles T. Brooks of Cambridge, United States” (Rossetti, *Early Italian Poets*, cit., p. 205). Per una discussione sulla recensione di Brooks si veda il già citato Fabiani, *Ezra Pound e gli studi su Cavalcanti in America*, cit., pp. 74-77.

(48) In un passaggio di *Troubadours – Their Sorts and Conditions* (1913), Pound scrive: “The second, and to us the *dullest* of the schools [of Troubadour poetry], set to explaining the nature of love and its effects [corsivo mio]”, chiarendo così quale fosse la sua posizione nei confronti dei testi dottrinali sulla natura del fatto amoroso (*LE*, p. 103).

(49) La prima versione viene pubblicata nel '28, nel già citato *Donna mi Prega by Guido Cavalcanti with Traduction and Commentary by Ezra Pound*. Per la vicenda editoriale rimando alla mia nota 44. La successiva traduzione è del '34, e costituisce integralmente parte del canto XXXVI (Ezra Pound, *The Cantos* (New York, New Directions, 1986)).

(50) Ezra Pound, *Cavalcanti. A Sung Dramedy in 3 acts. 13, 14, 18 luglio 2000, Nuovo teatro comunale di Bolzano, Castel Kallmunz Merano*, a cura di Jutta Telser (Merano, Union, 2000). Per un'edizione dell'operetta e una discussione del contesto nel quale venne composta, si veda: Margaret Fisher, *Ezra Pound's Radio Operas. The BBC Experiments, 1931-1933* (Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2002); e Robert Hughes, Margaret Fisher, *Cavalcanti: a perspective on the Music of Ezra Pound* (Emeryville, Second Evening Art, 2003).

(51) Daniel Katz, *Pound and Translation*, in Id., *American Modernism's Expatriate Scene. The Labour of Translation* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007), pp. 71-94 (p. 87).

(52) Qualche pagina prima, Pound notava: “The poem is extremely clear in a number of places, the philosophic terms are used with a complete precision of technique” (*LE*, p. 159).

(53) Si veda la mia nota 44.

(54) Il testo, ben presente a Pound, era stato citato nel contributo precedente a *Guido's Relations* (si veda *LE*, p. 167), e proprio a proposito della *lingua materna*. Sulla questione della creazione di una lingua, di un “volgare illustre” per scrivere in versi, connessa alla pratica traduttoria (e dunque inevitabilmente anche al rapporto stabilito tra la lingua madre e la lingua straniera) e alla sua rilevanza per la costruzione della cosiddetta “American identity” – una preoccupazione condivisa da Henry James, Pound, e altri autori modernisti (ma non solo) –, si veda il già citato volume di Katz, *American Modernism's Expatriate Scene*.

(55) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 12.

(56) A, pp. XVII-XVIII.



(57) I sonetti in questione sono: “Per gli occhi fere un spirito sottile”, “Certo non è de lo ’ntelletto acolto”, “La bella donna dove amor si mostra”, “Ciascuna fresca e dolce fontanella”.

(58) È opportuno precisare un fatto che potrebbe sfuggire non tenendo conto che il saggio *Cavalcanti* accorpa tre interventi che uscirono, come si è detto, a distanza di alcuni mesi: la traduzione di “Donna me prega” pubblicata nel 1928 precede (come testimoniato dalla cronologia della pubblicazione in rivista) il proposito di Pound di avvalersi di un inglese pre-elisabettiano (dichiarazione che avviene solo in *Guido’s Relations*, e dunque nel 1929). La versione inglese della canzone che si ritrova stampata nelle *Rime* del ’32, essendo la stessa che era comparsa nel «Dial», non presenta ancora quelle innovazioni lessicali annunciate solo in seguito da Pound. La traduzione conforme al progetto arcaicizzante di Pound è invece quella che si legge nel canto XXXVI.

(59) Richard Sieburth, *Channeling Guido. Ezra Pound’s Cavalcanti’s Translations*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, cit., pp. 263-291 (p. 287).

(60) Negli *Essays* per i *Complete Works*, Pound ribadisce, a sottolineare l’interesse per la questione: “I am inclined to think that the question of variants can be boiled down to the questions: whether one is to read *possanza*, *pessanza*, or *posanza* in the Canzone [...]” (A, p. 284)

(61) Nonostante l’eccezionale fortuna della canzone, alcune questioni relative all’esegesi del testo, di estrema complessità dottrinale, continuano a costituire argomento di discussione. Per una recente lettura che segnala alcune tra le più spinose questioni del dibattito, e per una bibliografia di base, si veda Inglese in Cavalcanti, *Rime*, 2011, cit., pp. 147-161. Per un’edizione dei primi commenti al testo cavalcantiano (e un valido commento alla canzone), il riferimento è Enrico Fenzi, *La canzone d’amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti* (Genova, Il Melangolo, 1999). Per la glossa di Dino Del Garbo rimando a Guido Favati, *La glossa latina di Dino Del Garbo a “Donna me prega” del Cavalcanti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», II, 21/1-2 (1952), pp. 70-103. Per i commenti cinquecenteschi alla canzone si può consultare Giancarlo Alfano, “*Guido filosofo*”. *I commenti cinquecenteschi a Donna me prega nel loro contesto culturale*, in «Filologia e Critica», 35/1 (2010), pp. 3-43. Una discussione della canzone cavalcantiana nel contesto della cultura medico-scientifica gravitante attorno allo *Studium* di Bologna si trova in Natascia Tonelli, *Lirica d’amore e scienza. «De Guidone de Cavalcantibus Physico»*, in Id., *Fisiologia della passione. Lirica d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio* (Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015), pp. 3-70.

(62) In questa sede appare assai meno rilevante registrare che, alla luce della più recente edizione critica che possediamo delle *Rime* di Cavalcanti, la lezione accettata è “posanza” (Cavalcanti, *Rime*, 2011, cit., p. 155), vs. “possanza” (variante settentrionale di “posanza”, secondo Contini (Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll. (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960), II, p. 525); lezione accolta anche in Cavalcanti, *Rime*, 1986, cit., p. 100)), o “pesanza” (provenzalismo per ‘peso’, ‘incidenza’), soprattutto perché, come riconosciuto già da Contini (*Poeti del Duecento*, cit., II, p. 525) e De Robertis (Cavalcanti, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis (Torino, Einaudi, 1986), pp. 93-107, p. 100) e più recentemente ribadito da Giorgio Inglese, (Cavalcanti, *Rime*, 2011, cit., p. 155), la scelta di una delle tre varianti non incide significativamente sul senso complessivo della stanza.

(63) Come si può apprendere dalla nota, Pound parafrasa *pesanza* con “weight” (e dunque letteralmente ‘peso’). La stessa variante era stata scartata da Pound anche nella resa della ballata “Quando di morte mi conven trar vita”, e sostituita arbitrariamente con “gravezza”. Varrà la pena di segnalare, a conferma anzitutto del costante lavoro di revisione di Pound sul materiale cavalcantiano (fonte di frequenti contraddizioni), ma anche della difficoltà di ricondurre le numerose scelte traduttorie ed editoriali ad un quadro coerente, che nella prima traduzione di “Donna me prega” (1928) il verso viene reso con: “Yet in that place it ever is unstill”, facendo dunque uso dell’aggettivo con prefisso privativo ‘un-’ per rendere forse la ‘mancanza di possanza’ (qui resa però letteralmente come ‘instabilità’, e associata dunque all’incapacità di esercitare alcuna influenza); laddove nel canto XXXVI, con una giuntura piuttosto ridondante, si legge: “Wherein hath he neither weight nor still-standing”, apparentemente includendo nella versione tradotta sia *posanza* (“weight”) che l’accezione di *possanza* che già figurava nella traduzione precedente (“still-standing”).

(64) Pound, *Sonnets and Ballate*, cit., p. 12.

(65) A, pp. XVII-XVIII.

(66) Per un’interpretazione della violenza esibita in questo canto e nel precedente, si veda Massimo Bacigalupo, *The Poet at War: Ezra Pound Suppressed Italian Cantos*, in «South Atlantic Quarterly», 83.1 (1984), pp. 69-79. Per un commento ai due canti, si vedano, almeno: Bacigalupo, *Pound’s Cantos 72 and 73: An Annotated Translation*, in «Paideuma», XX (1991), pp. 10-41; Maria Luisa Ardizzone, *Per una Lettura*

*dei Cantos LXXII e LXXIII*, in *Ezra Pound a Venezia*, a cura di Rosella Mamoli Zorzi (Firenze, Olschki, 1985), pp. 49-57.

(67) Benché si tratti di una discussione che richiederebbe ben altro respiro, di cui io stessa mi sto attualmente occupando, mi sembra opportuno almeno segnalare (e si perdonino le necessarie semplificazioni del caso) l'importanza che la ricerca poundiana condotta intorno al linguaggio della poesia attraverso il mezzo privilegiato delle traduzioni rivestì nella riflessioni di poeti non più afferenti al modernismo, e operanti in un contesto culturale ben differente da quello di Pound, quali, ad esempio, Robert Duncan e Jack Spicer – entrambi per formazione medievisti (allievi di Ernst Kantorowicz a Berkeley) e attivi nel contesto del movimento poetico noto come *San Francisco Renaissance*. La pratica traduttoria (soprattutto in Spicer) diventerà infatti strumento essenziale all'articolazione della soggettività lirica e occasione per una riflessione sulla propria pratica poetica e sulla questione della voce, più in generale.

**NELLA BANN VALLEY DI HEANEY: L'ECLOGA NEL SENTIMENTO MODERNO**

Tutti i popoli che possiedono una storia  
hanno un paradiso, uno stato d'innocenza, un'età dell'oro;  
ogni uomo in realtà ha il proprio paradiso, la propria età  
dell'oro, che ricorda con più o meno ispirazione, a seconda  
del grado della sua natura poetica.

Friedrich Schiller, "La poesia *naive* e sentimentale"(1)

**1.**

Seamus Heaney fonde sempre nella sua opera la volontà di interpretare la drammatica realtà storica del contemporaneo e la sua profonda conoscenza del mondo classico, in particolare il suo amore sconfinato per Virgilio: riferimento dialogante di gran parte del suo lavoro. Forse in nessuno dei suoi testi la fusione di questi aspetti raggiunge il suo apice come nella *Bann Valley Eclogue*(2).

L'ecloga del poeta irlandese è un testo straordinario. Straordinario nel suo essere allo stesso tempo lirico e semplice. Il grande poeta, premio Nobel nel 1995, che ama Virgilio e lo inserisce nella sua opera, accostandosi ai suoi temi, rispondendo alle sue riflessioni, riutilizzandone le forme. Il poeta irlandese che, poco prima di morire, ha dato una restituzione inglese del VI libro dell'Eneide(3), onorando quel testo che gli abitava dentro da quando, studente, lo aveva incontrato fra i banchi di scuola. E in *Route 110*, sezione di *Human Chain* (2010)(4), intreccia momenti e accadimenti della sua vita agli episodi del IV libro dell'Eneide: questa vicinanza, questa intima comunanza che il poeta sente con Virgilio viene trasposta nella rappresentazione della vita di ogni giorno, che nella sua normalità, nella quotidianità quasi banale di prendere la metro – il *tube* – viene a elevarsi, riflettendosi, nel suo scorrere, nella grandezza della poesia e di quei versi. Perché è negli atti quotidiani che la poesia si annida, ed è grazie alla poesia, alla ricerca sempre metafisica e umana di una dimensione ultraterrena, che la vita smette di essere un accadimento di materia e di tempo, per mutare in altro: fedele è infatti l'approccio di Heaney a una poesia il più possibile "rasoterra", strategia di avvicinamento a una partitura di atti solo apparentemente banali, in cui intravedere invece il senso intermittente, il rituale segreto.

Il testo è semplice: l'approccio del poeta di fronte alla guerra civile irlandese è quasi disarmante; compare anche qui un bambino, come nella quarta egloga virgiliana, ma in questo caso il bambino è salvifico solo in quanto permette all'autore di immaginare e sperare in una felicità nuova, più pura. Guardando al millennio che sta per arrivare, ancora macchiato da primordiali conflitti umani, Heaney sembra avere bene a mente la celebre affermazione di Eliot: «Virgilio si conquista la 'centralità' del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea, in una posizione che nessun altro poeta può condividere o usurpare»(5), per dimostrare, o forse solo per asserire ancora una volta che Virgilio parla di ogni tempo, funziona come tangente di ogni epoca, e per ogni epoca può fornire – se non la soluzione – una chiave interpretativa, il punto di vista, quell'esatto posizionamento che permette la comprensione.

Riflettendo sulla ripresa del classico nel mondo contemporaneo, e più in generale nel mondo che al classico non appartiene, ripenso alle parole del Curtius: «Il *presente atemporale*, che è la caratteristica specifica della letteratura, significa che la letteratura del passato è sempre in grado di offrire un contributo a quella del presente»(6). Mettendo la letteratura in rapporto con l'arte figurativa, Curtius – con un'asserzione non del tutto condivisibile, ma figlia dei suoi tempi – decreta la superiorità della letteratura: della letteratura, sostiene, si può godere in ogni momento; è inoltre possibile godere di un'opera letteraria non solo misurandosi con l'opera in sé, ma anche attraverso le opere degli autori che si sono misurati con essa. Ogni atto letterario non modifica solo quelli futuri, ma anche i passati, definendone in modo sempre diverso la visione, modificando la prospettiva. Nel corso dei secoli l'interpretazione di un'opera muta in continuazione, reagisce

continuamente rispetto al suo contesto, articola senza soste nuove immagini di sé: non solo il Partenone ci appare bianco – travisando completamente la sua immagine nel mondo antico – ma anche la poesia greca ci arriva per frammenti, in una lingua di cui siamo incapaci di percepire i valori quantitativi, e radicata in un sostrato culturale e sociale che possiamo solo ipotizzare. Potremmo mai veramente comprendere le *Rane* di Aristofane(7)? Riderne come ne hanno riso i suoi contemporanei?

Heaney non legge Virgilio come lo leggevano i suoi contemporanei, e non ha alcuna comunicazione, nessuna corrispondenza (se non un debito verso la sopravvivenza del supporto fisico del testo) con il modo di leggere Virgilio che avevano gli autori del Medioevo latino studiati da Curtius. Heaney legge Virgilio in modo nuovo, inedito, lo legge da irlandese, da essere umano unico quale è, quale lo siamo tutti. Capire questo ci permette di comprendere l'intento più profondo della sua interpretazione, senza cadere in facili semplificazioni: infatti, se è importante individuare la continuità che c'è nella letteratura, è allo stesso tempo importante riconoscerne le cesure, le svolte.

Già Ernst Troeltsch rappresentava una complessità maggiore in questa continuità: secondo la sua concezione infatti la realtà europea non si fonda «né sull'accoglimento né sul distacco dall'Antichità, bensì sulla fusione totale, ed insieme cosciente, con essa. [...] È appunto tutto ciò che dà al mondo europeo profondità, ricchezza, complessità e mobilità, e che gli dà anche la tendenza alla riflessione e alla introspezione storica»(8). Non è tanto, dunque, secondo Troeltsch, un problema di ripresa dei temi e dei contenuti, quanto un fatto connaturato di genesi: il classico è la sola terra in cui la letteratura occidentale può affondare le sue radici, il composto di cui si nutre. Il nostro mondo si fonda su quello classico, e questa origine è nella nostra cultura, nella nostra visione del mondo, e soprattutto nel nostro rapporto con l'arte, in modo endemico e non sempre consapevole.

Se il genere bucolico è arrivato fino a noi, radicandosi nel nostro immaginario, è solo grazie a Virgilio, il quale però non inventa nulla di nuovo, ma riprende un genere inaugurato da Teocrito. Anche qui, certo, si può parlare di continuità, se non che il genere viene da Virgilio completamente trasformato. Di Teocrito non rimane nella poesia virgiliana che un'eco, una forma, una traccia. Anche il poeta latino, come il suo antecedente, fa accadere nel mondo bucolico le sue stesse esperienze di vita e la storia di Roma. Ma per quanto riguarda l'ambientazione la Sicilia – ormai una delle tante provincie dell'Impero – diviene in Virgilio la più evocativa e mitica Arcadia(9). Già considerando solo la prima Ecloga virgiliana possiamo renderci conto di quanto sia distante il classicismo augusteo dall'ellenismo di Teocrito, ricco e abbondante; ma il filo rosso non s'è spezzato, c'è. Il dialogo, questa corrispondenza in cui affonda le radici il nostro *milieu culturale*, è iniziato.

Ed è proprio dalle *Bucoliche* che dobbiamo partire se vogliamo comprendere Virgilio e penetrare quel mondo da cui deriviamo. Da secoli gli studenti che si avvicinano al latino attraversano la prima *Ecloga*. Quando il classico entra però in un grande poeta, le tracce che lascia sono più profonde, più facili da seguire: da questo incontro il poeta ne esce segnato.

Il poeta irlandese – come evidenzia anche Putnam(10) in un recente articolo – già in *Route 110*, poema centrale in *Human Chain*, parte dalla vicenda epica - in questo caso il modello era l'*Eneide* - e vi proietta all'interno le vicende individuali e storiche della sua vita, utilizzando in questa assimilazione la prima persona lirica, attuando così quello che Eliot definiva il «mythic method»(11), quando a proposito dell'*Ulisse* di James Joyce sottolineava come l'autore manipolando la materia antica, mitica, creasse un continuo parallelo fra la contemporaneità e l'antichità. L'idea di Eliot era che attraverso il riutilizzo e la rifunzionalizzazione delle forme del passato un autore potesse dare nuova linfa vitale e nuovo significato alla sua opera nel presente. Come scriveva anche Robert Frost: «A poem is a best read in the light of all other poems written»(12). E Nassi ancora, specificamente a proposito del genere bucolico: «In questo caso il poeta che scrive una poesia o un libro di poesia si pone in cosciente rapporto dialettico con quanti prima di lui hanno informato la propria attività artistica nelle forme codificate ma storicamente

flessibili e in trasformazione dei generi letterari. Per un genere come quello bucolico oggi questa intenzionalità pare fondamentale [...]»(13).

Ciò che l'*Odissea* fu per Joyce, l'*Eneide* lo è stata per Heaney in *Route 110*, e lo sono state le *Bucoliche* per la stesura della *Bann Valley Eclogue*.

## 2.

Peter Dronke(14), nell'analizzare il rapporto dei testi classici con la produzione letteraria dell'Alto Medioevo, distingue un riuso che può manifestarsi «come citazione oppure come imitazione», dal riuso come *trasformazione*. Mettendo così in evidenza quanti potessero essere i gradi di assimilazione e di comprensione di un testo. Nel suo contributo, Dronke, dopo aver passato in rassegna una serie di testi dell'Alto Medioevo indicativi di questo fenomeno, si sofferma, dandole un particolare primato di originalità, sull'*Ecloga Theoduli*(15), componimento in esametri leonini, di autore sconosciuto, risalente agli inizi del X sec., articolato come una tenzone fra Pseustis e Alithia, l'ingannatore e la verità, rappresentanti rispettivamente del paganesimo e del cristianesimo. Sull'originalità dell'opera, se sia da considerarsi pienamente medievale o un gioco che vada letto in chiave umanistica, si apre un lungo dibattito fra Dronke ed il suo ultimo editore latino Mosetti Casaretto, a cui rimando in nota(16). Sebbene io tenda a concordare con Mosetti Casaretto quando sostiene che il sentimento del classico, per come lo intendiamo oggi, non attraversa il Medioevo se non come forma di imitazione formale o citazione, attribuendo a Dronke uno sguardo eccessivamente condizionato dal suo presente, anche qualora si volesse assumere la posizione di Dronke e considerare l'*Ecloga Theoduli* «un gioco che deve essere letto in chiave umanistica»(17), siamo bel lontani dal sentimento che muove Heaney quando, per la sua *Bann Valley*, si rivolge alla quarta egloga virgiliana.

Il rapporto che il poeta irlandese intrattiene con Virgilio non si limita ad essere una semplice ripresta erudita stilistico-tematica; così come con tutta la poesia che lo precede, il legame è emotivo, viscerale, quasi sentimentale. Come lui stesso scrive: «Perché la poesia faccia sentire la propria presenza, perché rimanga una costante nella consapevolezza, non è necessario conoscere un gran numero di testi. Pochi versi possono bastare per una vita intera, sempre presenti tra le quinte, come suggeritori in attesa. Ogni volta che li si richiama, qualcosa riprende vita e nitidezza, o si rafforza, o brilla, o forse duole»(18). È lui stesso a spiegarci perché sceglie Virgilio: non certo per la perfezione della forma poetica, da cui è attratto, o per la tematica pastorale, ma, proiettando lo sguardo del contemporaneo sull'epoca augustea, attraverso il quale quel tempo ne esce allo stesso tempo snaturato e rivitalizzato, vi si rivolge perché «fin dall'inizio dell'opera di Virgilio, [...] ci troviamo in un mondo in cui la violenza dei tempi si rifrange attraverso il prisma cristallino dello stile»(19). Eccola, la violenza dei tempi, la violenza che l'Irlandese ritrova immutata nel racconto del poeta latino e nei suoi tempi, che fa sentire viva questa necessità, questa comunanza. Qui il riuso è volto a narrare la medesima condizione: anche Virgilio, l'autore che lo ha accompagnato in tutta la sua produzione, parla della violenza della guerra civile. Heaney in *Preoccupations*(20), una sua raccolta di prose, scrive: «Divenni poeta quando le mie radici si incrociarono con le mie letture». E Morisco a proposito di Heaney: «Il recupero del passato diviene anche il mezzo di legare la realtà contemporanea irlandese in una rete di connessioni mitiche e archetipiche»(21), delineando sempre di più il profilo di un poeta che attraversa il suo presente alla continua ricerca di significato, e che lo trova solo guardando alle opere del passato, alla storia umana nella sua continuità.

È proprio dall'assimilazione della IV ecloga virgiliana, considerata dagli studiosi la meno teocritea, che nasce la *Bann Valley Eclogue*: il poeta rivive nella sua realtà irlandese i medesimi dolori e le medesime aspettative del poeta latino. Il testo conosce due redazioni: una del 1999 e una del 2001(22). La prima apparve nel «Times Literary Supplement» dell'8 ottobre 1999, la seconda è pubblicata in *Electric Light*, e ne è una versione molto più breve e concentrata(23).

## 3.

La *Bann Valley Eclogue* prende senza dubbio le mosse dalla IV ecloga virgiliana, ma sarà necessario, prima di passare oltre, ricordare altre due ecloghe fondamentali per comprendere quel nesso fra poesia pastorale e contemporaneità a cui si riaggancia Heaney: le ecloghe degli espropri, la 1 e la 9(24). In queste ecloghe la realtà storica dell'autore entra con forza nell'atmosfera lirica e fiabesca della poesia pastorale. Scrive a proposito Alessandro Fo: «Quale è stata l'idea di Virgilio? Egli si è rivolto a vicende di cronaca, per lui drammatiche, ma come tutti drammi di una microstoria, destinate a venire presto dimenticate. E ne ha per così dire staccato, distillandolo, il nucleo emozionale. Poi lo ha calato in questo nuovo mondo mentale: e in questo modo lo ha sottratto all'oblio e ne ha esaltato l'universalità»(25). Qualsiasi sia il testo esatto di riferimento, è questa intuizione che Heaney trasferisce nella sua ecloga. Il credere che si possa attraverso la poesia dare risonanza alla realtà storica, soprattutto quando essa è problematica o causa di dolore. In *Ecloghe in extremis* l'irlandese scrive, interrogandosi sulla valenza del genere pastorale: «E la risposta può essere che dipende dalla serietà di quel che c'è in gioco, al di là del conseguimento della completezza artistica, e dipende dalla profondità dell'impegno del poeta al di là delle preoccupazioni di ordine tecnico ed estetico»(26). È l'impegno a cui Heaney crede, la forma più nobile riscontrabile nella poesia. Heaney vorrebbe che il suo canto fosse una preghiera: supera la dimensione pura del canto, usandolo come mezzo per invocare una pace storico-sociale, unica condizione in cui la vita può scorrere tranquilla ed essere goduta.

È con la sua stessa operazione che risponde alla domanda che Virgilio incarna nella figura di Menalca: a che serve la poesia in tempi così oscuri e violenti? La bellezza della poesia contrasta l'orrore del mondo, se non altro testimoniandolo(27). Virgilio è, ancora, un abisso di modernità. È vertiginoso guardarci dentro. Ma se si ha la forza poetica per entrare e uscire indenni dalla sua singolarità, sono indicibili le capacità espressive che si conquistano.

Trascrivo di seguito le due stesure dell'opera nella traduzione di Bernardi Perini(28)

<i>Bann Valley Eclogue</i> 1999	<i>Bann Valley Eclogue</i> 2001
<i>Poeta</i>	<i>Poeta</i>
Muse della Bann Valley, dateci un canto degno, qualcosa che alzi il velo sul futuro, frasi solenni come <i>E venne il tempo</i> , come [In principio...	Muse della Bann Valley, dateci un canto degno, qualcosa che alzi il velo sul futuro, frasi solenni come <i>E venne il tempo</i> , come <i>In</i> [principio..
Fate che non si dolgano Virgilio, mio segreto maestro di campagna, e la creatura attesa; che possa io cantare, a Dio piacendo, per lei e per la sua generazione tempi migliori.	Fate che non si dolgano Virgilio, mio segreto maestro di campagna, e la creatura attesa; che possa io cantare, a Dio piacendo, per lei e per la sua generazione tempi migliori.
<i>Virgilio</i>	<i>Virgilio</i>
Per queste mie parole tu dovrai trovare spazio: <i>carmen</i> , <i>ordo</i> , <i>nascitur</i> , <i>saeculum</i> , <i>gens</i> , <i>ferrea</i> , <i>aurea</i> , <i>aetas</i> , <i>scelus</i> , <i>Lucina</i> . Consapevolezza del loro senso non potrà mancare, credo, anche in quest'epoca,	Di queste mie parole: <i>carmen</i> , <i>ordo</i> , <i>nascitur</i> , <i>saeculum</i> , <i>gens</i> , tu dovrai fare tesoro. Consapevolezza del loro senso non potrà mancare, credo, né alla tua lingua né al tuo paese, anche a questo punto. Poesia, ordine,

né alla tua lingua né alla tua provincia. Poesia, ordine,  
i tempi, la stirpe,  
male e rinnovamento, ferro e oro.

*Poeta*

*Lucina*: nome proprio femminile.

Prima declinazione. Vocativo.

Protegge le donne gravide, come la nostra  
[sant'Anna.

*Casta Lucina*, astro di castità  
al capezzale delle partorienti. E astro secolare, astro  
cioè del *saeculum*, della generazione: uno splendore  
che si fa più intenso  
di mese in mese, ora che si avvicina  
la conclusione.

Eri cresciuto lì, su quella terra  
da cui tuo padre fu cacciato via.  
Avevi ancora quell'accento rustico,  
e poco da imparare sui fatti della vita,  
il giorno che a Ottaviano recitasti  
le tue prime poesie. Dentro di te scandivi la  
progressione del verso  
come se stessi sfibrando gli steli del lino  
o misurando traverse per il tetto di paglia: con  
pertinace impegno,

al modo tuo. *Pietas* e discrezione . Se i veterani  
nel tuo villaggio alzavano la cresta,  
sul pollaio di Roma regnavano gli esametri.  
Tu potresti capirci,  
noi moderni borsisti, maschi e femmine, in bilico tra  
oratoria e retaggio ancestrale.  
Facce ieri schizzate di letame  
le vedi oggi affrontare, scoperte,  
le fotocamere.

*Virgilio*

Tutto ciò che vi macchia,  
dentro di voi l'avete assimilato:  
grumo di terra, voglia sulla pelle,  
creta come la creta insanguinata  
nel fossato di Romolo.  
Ma al rompersi delle acque  
la fiumana del Bann tracimerà,

i tempi, la stirpe,  
male e rinnovamento:  
nasce un bimbo e un'ondata spazza via tutto il  
marciume.

Tutto ciò che vi macchia,  
dentro di voi l'avete assimilato:  
grumo di terra, voglia sulla pelle,  
creta come la creta insanguinata  
nel fossato di Romolo.  
Ma al rompersi delle acque  
la fiumana del Bann tracimerà,

e nessun segno resterà a distinguere una riva dall'altra.  
Per la valle  
sarà un lavacro, come per la neonata.

*Poeta*

*Pacatum orbem*: troppo impegnative,  
forse, queste parole; già 'orbe' solo.  
Che cosa mai potrebbe  
corrispondervi qui? E lo scorso mese  
a mezzo del mattino  
il vento si fermò: premonizione di un gelo  
[d'Averno  
e senza uccelli, buio.  
Ha preso forma un'aura di primordio,  
di cosa ultima,  
una coscienza nata mentre il nome  
rivelava il suo senso. E vidi l'orbe

*Virgilio*

Nessuna eclissi per questa bambina.  
Dentro la carrozzina sentirà  
sopra la testolina di vestale  
soltanto il fresco della capottina.  
Fiori di campo  
s'impiglieranno ai raggi delle ruote.  
Nelle sere d'estate starà ad ascoltare  
sbuffi e tonfi via via nel mungitoio.  
E mai dovrà avvertire vicino a lei  
scoppio di bombe e spari di fucile.

*Poeta*

Ricordo, non so come, le mattine di San Patrizio: mia  
madre mi mandava lungo la ferrovia  
in cerca di quell'esile piantina trilobata,  
intoccabile quasi, il trifoglio,  
dalle radici attorte, avviticchiate,  
e serpeggianti, tenaci, sottili,  
dappertutto tra i sassi del binario.  
Le foglioline scrollavano giù  
squame di guazza. Spruzzi  
dai dotti lacrimali.

Bimba in arrivo, non ci vorrà molto  
perché tu scenda tra di noi. Tua madre  
già mostra i segni mentre nel tramonto  
passeggia lenta tra le rotoballe.

e nessun segno resterà a distinguere una riva dall'altra.  
Per la valle  
sarà un lavacro, come per la neonata.

*Poeta*

*Pacatum orbem*: troppo impegnative,  
forse, queste parole; già 'orbe' solo.  
Che cosa mai potrebbe  
corrispondervi qui? E lo scorso mese  
con l'eclissi di sole  
il vento si fermò: premonizione di gelo millenario  
e senza uccelli, buio.  
Ha preso forma un'aura di primordio,  
di cosa ultima,  
una coscienza nata mentre il nome  
rivelava il suo senso. E vidi l'orbe.

*Virgilio*

Nessuna eclissi per questa bambina.  
Dentro la carrozzina sentirà  
sopra la testolina di vestale  
soltanto il fresco della capottina.  
Fiori di campo  
s'impiglieranno ai raggi delle ruote.  
Nelle sere d'estate starà ad ascoltare  
sbuffi e tonfi via via nel mungitoio.  
E mai dovrà avvertire vicino a lei  
scoppio di bombe e spari di fucile.

*Poeta*

Ricordo, non so come, le mattine di San Patrizio: mia  
madre mi mandava lungo la ferrovia  
in cerca di quell'esile piantina trilobata,  
intoccabile quasi, il trifoglio,  
dalle radici attorte, avviticchiate,  
e serpeggianti, tenaci, sottili,  
dappertutto tra i sassi del binario.  
Le foglioline scrollavano giù  
squame di guazza. Spruzzi  
dai dotti lacrimali.

Bimba in arrivo, non ci vorrà molto  
perché tu scenda tra di noi. Tua madre  
già mostra i segni mentre nel tramonto  
passeggia lenta tra le rotoballe.



<p>Ecco: il pianeta Terra oscilla, appeso alla sua Grande Catena, e somiglia un dentarolo. La tua carrozzina aspetta qui nell'angolo. Le vacche sono all'aperto. Dentro il mungitoio sciacquano il pavimento.</p> <p>Sì, bimba, lo sappiamo: comincerai piangendo, ma subito dopo tu devi sorridere. Regala alla tua mamma un bel sorriso: troppo a lungo la gente ha dovuto soffrire per una vita che non sorrideva; ora sta a te non fare il passo falso, farcì da battistrada ed ispirarci, tu musa della valle, un canto degno d'essere cantato</p>	<p>Ecco: il pianeta Terra oscilla, appeso alla sua Grande Catena, e somiglia un dentarolo. La tua carrozzina aspetta qui nell'angolo. Le vacche sono all'aperto. Dentro il mungitoio sciacquano il pavimento.</p>
---	---

In entrambe le versioni l'opera si sviluppa come un canto amebeo, in cui avviene il confronto fra il poeta e Virgilio. La traduzione di Bernardi Perini qui presentata ce ne restituisce benissimo la tenuta lirica e allo stesso tempo la lingua tersa, nitida, chiarissima.

Il luogo in cui è ambientato questo dialogo mitico, rilanciato attraverso i secoli, è un luogo caro all'infanzia del poeta irlandese, situato nella contea di Derry (Ulster) che compare anche nei testi *A Toomebridge* e *Perch*, primi due testi di *Electric Light*(29). Tutta la raccolta a cui la *Bann Valley Eclogue* appartiene è permeata di un sentimento virgiliano, basti pensare a la *Virgil Eclogue IX* e alla *Glanmore Eclogue*(30) (anch'essa si presenta come un canto amebeo).

Se fosse questa la sede, come abbiamo già provato a spiegare, allargando lo sguardo sulla produzione di Heaney, non si farebbe che incontrare Virgilio. Quello che però ora ci preme è un piccolo raffronto fra gli elementi che, sopravvivendo alla riscrittura, compaiono nell'ecloga virgiliana e nell'irlandese, e condurre una breve riflessione sul perché l'irlandese abbia infine deciso di ridurre drasticamente il suo componimento.

Il primo verso del testo latino *Sicelides Musae, paulo maiora canamus*, ritorna a anche nel primo verso inglese *Bann Valley Muses, give us a song worth singing* in entrambe le redazioni, e nella prima anche nell'ultimo verso, creando così una perfetta *ringkomposition*: *And, muse of the valley, give us a song worth singing*. Il riferimento a Licina, dea del parto, di origine etrusca, evocata nel testo latino, torna a anche nel testo inglese, così come il riferimento al bambino che nascerà, e alla pace che ne conseguirà: *pacatumque reget patriis virtutibus orbem – Let her never hear close gunfire or explosion* (prima redazione) – *The nation, wrong and renewal, then an infant birth \ And a flooding away of all the old miasma. L'aspice convexo nutantem pondere mundus, diviene Planet earth like a teething ring suspended \ Hang by its word-chain*. E la chiusa latina in cui Virgilio invita il *puer* a sorridere alla madre è paradigma centrale del rinnovamento che si auspica Heaney nella prima redazione, mentre scompare nella seconda:

<p>Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem (matri longa decem tulerunt fastidia menses) Incipe, parve puer: qui non risere parenti, nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.</p>	<p>We know, little one, you have to start with a cry But smile soon too, a big one for your mother. Unsmiling life has had it in for people For far too long.</p>
---	---

La seconda redazione dell'ecloga irlandese perde quattro strofe (da undici divengono sette) cambiando in alcuni punti il testo che conserva: solo la prima strofa e le ultime tre rimangono di fatto invariate. Per un'analisi attenta di queste varianti rimando all'analisi accurata di Bernardi Perini(31). Ma perché Heaney decide di tagliare così pesantemente il suo primo lavoro? Secondo

l'interpretazione di Bernardi Perini le prime strofe sarebbero state soppresse a causa della loro distanza dall'intenzione iniziale di costruire un dialogo privato fra il poeta irlandese e Virgilio, la quarta invece sarebbe risultata inutile agli occhi di Heaney, che ormai non è più tormentato dal dubbio, come Virgilio, che la situazione si risolva, ma è certo che la lotta intestina del suo popolo è ormai giunta al suo termine. Questo farebbe sì, secondo lo studioso, che Virgilio divenga un vero *schoolmaster*, capace di parlare con voce certa e autorevole al poeta irlandese.

Io credo che questa interpretazione non tenga conto della totalità dell'opera di Heaney e del percorso che abbiamo cercato di tracciare finora. Osservando infatti gli altri componimenti d'ispirazione virgiliana presenti in *Electric Light*, non sarà difficile constatare come ogni impulso interpretativo ed evocativo si circoscrive in Heaney all'incidenza delle vicende storiche sulle sue vicende private. Sono le vicende private a costituire la chiave di lettura del mondo, della poesia e del passato. Lo sguardo si allargherà alle vicende dei conoscenti, la «catena umana» delle persone con cui si entra in contatto in *District and Circle*(32) e in *Human Chain*(33). È proprio nella già citata sezione *Route 110*, all'interno di *Human Chain*, che credo vada ritrovata la chiave di lettura più pregnante delle intenzioni che hanno portato Heaney alla seconda redazione della *Bann Valley Eclogue*. In *Route 110* ogni lettura del mondo compiuta dal poeta, ogni luogo o persona con cui entra in contatto è filtrata dall'esperienza personale, quotidiana dell'autore.

Scrivono Putnam a proposito di *Route 110*: «Through it he became Virgil, but in accepting that responsibility, he also became part of the grander history of literature and learning whose maintenance is essential for human survival»(34). Come si è cercato di mostrare in questo contributo l'intenzione di Heaney è quella di dare, attraverso la sua poesia, una possibilità salvifica: una possibilità di bellezza. L'importanza della sua arte – e per l'autore, dell'arte in generale – risiede nella sua stessa sostanza, non nel contenuto. Il contenuto – il mondo – è qualcosa che si osserva cercando di interpretarne il senso, ma in tutta la sua opera l'irlandese non prova mai a fornire delle risposte risolutive. Credo quindi che dalla prima redazione della *Bann Valley* scompaia tutto ciò che *non* riguarda il privato di Heaney, tutto ciò che ha sapore universalistico e didattico, e che collide con il tono dell'autore. Scrivono ancora Putnam a proposito dell'ultima sezione di *Route 110*, dove compare, anche qui, una nascita: «So we shift, as I suggest, from envisioning the makers of past history of a great civilization to appreciating the personal, private biography of a living Irish poet. We turn from distant grandeur to the immediate, palpable present»(35). È proprio nella centralità del «presente palpabile» che credo sia da individuare il senso profondo di questo taglio(36).

#### 4.

Una riflessione fondamentale sul genere pastorale è quella espressa da Alpers nel saggio *What is pastoral?*(37), nel quale scrive che la nuova poesia pastorale, per avere senso di esistere e non essere una semplice esecuzione erudita, bisogna che «le sue rappresentazioni creino resoconti dei vita e di arte in cui si può trovare un serio interesse e da cui si può trarre un serio piacere». Questa lettura della validità del genere pone una grande distanza fra il riuso di questo genere di poesia nella modernità (si pensi a *The Word* di Milosz, o al meno conosciuto *Tacquino di Bor* di Radnóti(38), o a Zanzotto(39)), e l'uso che invece se ne fece nel Medioevo, basti pensare appunto all'*Ecloga Theoduli*.

Lo stesso Heaney, nel suo saggio *Ecloghe in extremis*(40), parte da questa riflessione di Alpers per articolare il suo discorso, volto a dimostrare come il genere sia ancora vivo e capace di rispondere a questa esigenza di significato che presupponeva lo studioso. Lontano da qualsiasi rigore formale, Heaney si rivolge al genere in un modo che potremmo definire *sentimentale*, nell'accezione che ne dà Schiller, per cui, sempre dal saggio di Heaney, «il sentimentale è il luogo in cui il poeta trova se stesso dopo che è avvenuta la consapevolezza di sé»(41). È questo specifico aspetto a interessargli – questo il motore che lo avvicina a Virgilio. Heaney spiega come il suo ricorso a quel genere di poesia – e alla poesia in generale – non deve essere interpretato come una fuga dalla realtà, bensì

come un tentativo di viverla più pienamente e (quindi) di interpretarla: «Tali poesie dimostrano che la letterarietà come tale non è un'abdicazione della verità. Il letterario è uno dei metodi che l'essere umano ha escogitato per arrivare alla realtà: se si preoccupa della sua stessa apparenza è soltanto perché vuole far risaltare o spiegare le altre apparenze», e cita a questo proposito una frase di Peter Brook: «La tua responsabilità è, entro i tuoi limiti, essere più onesto che puoi»(42). Scrive Nassi a proposito delle ecloghe di Zanzotto, ma che potrebbe – ancora – valere anche per Heaney: «Le *Ecloghe* [...] sono anche le poesie di un atto di coraggio, supremo come è quello di colui che vuole vivere e attraversare questa crisi fino in fondo aggrappandosi all'unica fede rimasta, la fede nella poesia che è un tutt'uno con la fede nell'amore»(43).

È solo attraverso questa forma letteraria di onestà e attraverso questa *fiducia* che anche un genere che potrebbe sembrare desueto e distante dal nostro tempo come quello bucolico-pastorale può acquistare nuova vitalità, e arricchire una narrazione contemporanea. Si pensi la distanza dallo spirito del medioevo dove tutto era funzionale a rispondere ad uno scopo didattico-formale, dove il pubblico era un pubblico esatto e ben definito, e il discorso, inequivocabilmente dunque, molto lontano dall'essere universale.

La struttura bucolica diviene al tempo stesso strumentale e significativa per la materia del poetare, e all'interno di questa ricerca che affonda le radici nell'antico, è l'intimo, la quotidianità del presente, dei consueti drammi umani, a donare al genere senso nuovo, valore, vitalità – in altre parole, nuova storia.

Mariachiara Rifaiani

#### Note.

(1) La traduzione italiana di questi versi è in Morisco, G. (a cura di) *Seamus Heaney poeta dotto*, «In Forma di Parole» s. IV, a. 27, n. 2 (aprile-giugno 2007); l'opera in lingua originale si trova nel volume curato da H. B. Nisbet, *German Aesthetic and Literary Criticism*, Cambridge, 1985.

(2) Per il testo e la traduzione dell'opera si fa sempre riferimento a Heaney, S., *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Prezzavento, Mantova 2013; per approfondire la questione si veda anche Harrison, S., Macintosh F., Eastman H., a cura di, *Seamus Heaney and the Classics*, Oxford, 2019.

(3) Heaney, S., *Aeneid, book VI*, Londra, 2016, per la versione italiana vd. Heaney, S., *Eneide, libro VI*, a cura di Sonzogni, M., prefazione di Fo, A., trad. Iorio, G. e Guzzo, L., Rovigo, 2018.

(4) Heaney, S., *Human Chain*, Londra, 2010. Edizione italiana: S. Heaney, *Catena Umana*, trad. L. Gueneri, Milano, 2011; sull'argomento vd. Putnam, M. C. J., *Virgil and Heaney: "Route 110"*, in *A Journal of Humanities and the Classics* 19, 3 (2012) pp. 78-108.

(5) Dall'intervento *Who is a Classic?* tenuto da Eliot, T. S. alla Virgil Society nel 1944 e confluito nel volume tradotto in Italia: *Sulla poesia e Sui poeti*, Milano, 1960.

(6) Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, 199, p. 23; sulla questione specifica della ripresa di Virgilio nel Medioevo si veda Comparetti, D., *Virgilio nel Medioevo*, a cura di Pasquali, G., Firenze, 1955.

(7) Sull'argomento vd. Aristofane, *Le Rane*, a cura di Del Corno, D., Milano, 1992.

(8) Troeltsch, E., *Der Historismus und seine Probleme*, in *Gesammelte Schriften*, Tubingen, 1922-1925, p. 716.

(9) Sulle *Bucoliche* vd. Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di Cucchiarelli, A., traduzione di Traina, A., Roma 2012; D'Anna, G. *Virgilio. Saggi critici*, Roma 1989; Virgilio, *Bucoliche*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note di Geymonat, M., Milano 1998 ; Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, note esegetiche e grammaticali a cura di Gioseffi, M., Milano 2005; La Penna, A., *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari 2005.

(10) Putnam, 2012.

(11) La riflessione "Ulysses, Order and Myth" è apparsa per la prima volta sulla rivista *The Dial* nel Novembre del 1923, ed è poi stata inserita nella raccolta *Selected Prose of T. S. Eliot* (New York, 1975), pp. 175-178.

(12) Cox, H. – Lathem E. C. ed., *Selected Prose of Robert Frost*, New York 1968, p. 97.

- (13) Nassi, R., *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, testo esposto all'incontro «Antichi/Moderni» organizzato nella primavera del 2003 a Vicenza a cura della «Scuola sulla fortuna dei classici» e col patrocinio del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, fornisce molti spunti sulla ripresa del genere bucolico nel '900, reperibile online, p. 3.
- (14) Dronke, P. *Riuso di forme e immagini antiche nella poesia*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'Alto Medioevo*. Atti della XLVI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 16-21 Aprile 1998), Spoleto, 1999, p. 283.
- (15) Mosetti Casaretto, F., ed., Teodulo, *Ecloga*, Firenze 1997.
- (16) Vd. in particolare l'articolo di Mosetti Casaretto, F., *Il caso controverso dell'« Ecloga Theoduli »*, in *Studi Medievali* 3°, LIV 1, 2013.
- (17) Dronke, 1999, p. 303.
- (18) Heaney, 2013, p. 19.
- (19) Heaney, 2013, p. 24.
- (20) Heaney, S., *Preoccupations* (Selected Prose 1968-1978), New York, 1980.
- (21) Morisco, 2007, p. 13.
- (22) Per il testo e la traduzione italiana vd. Heaney 2013, pp. 39-57.
- (23) Per il testo e la traduzione di entrambi vd. Heaney 2013, in cui sono accompagnate da un saggio molto interessante sul testo.
- (24) Si parla degli espropri avvenuti nella campagne di Cremona e Mantova, in seguito alle promesse fatte ai veterani impegnati nella lotta fra Antonio e Ottaviano, dopo la battaglia di Filippi. Si veda a questo proposito Cucchiarelli – Traina 2012, e Gioseffi 2005.
- (25) Fo, A., *Utopie pastorali e drammi della storia: Virigilio, Miklós Radnóti, Seamus Heaney* in *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line* 7, 2015, p.81.
- (26) L'intervento *Eclogues in extremis: on the Staying Power of Pastoral*, fu letto la prima volta il 6 giugno 2002 e poi pubblicato in «Proceedings of the Royal Academy», Section C, 103 n. 1, Dublin 2003, io lo cito da Morisco 2007, p.248.
- (27) Questo concetto è espresso da Heaney stesso nell'intervento tenuto a Mantova, vd. Heaney 2013, p.25: “in particolare nell'egloga IX, Virgilio incarna nella figura di Menalca, il cantore nato tra Mantova e Cremona, la domanda che turba tutti i poeti: a che serve cantare, a che serve il canto in tempi di violenza? Shakespeare formula la domanda in uno dei suoi sonetti [il 65]: “Come può a tanta furia opporsi la bellezza/ la cui azione ha appena la forza di un fiore?”. Nel caso delle Egloghe, Virgilio risponde che la bellezza si oppone e continua ad agire riaffermando la sua fiducia nel canto e nei cantori come Menalca, o anche Teocrito.”
- (28) Heaney 2013.
- (29) Heaney, S., *Electric Light* (ed. or. *Electric Light*, London 2001), trad. it. di L. Gueneri, Milano 2003.
- (30) In proposito si veda Nassi 2003, pp. 20-22.
- (31) Heaney 2013, pp. 59-57.
- (32) Heaney, S., *District and Circle*, Londra, 2006; versione italiana *District e Circle*, a cura di Gueneri, L., Milano, 2009.
- (33) Heaney 2010.
- (34) Putnam 2012, p. 83.
- (35) Putnam, 2012, p. 99.
- (36) Mi vengono in mente i versi che aprono il prologo *Un libro di ecloghe* della raccolta *IX Ecloghe* di Zanzotto: “Non di dei non di principi e non di cose somme \ non di te né di alcuno, ipotesi leggente, \ né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.”, o la chiusa della prima ecloga “Ma io non so nulla \ nulla più che il tuo fragile annuire”, vd. Zanzotto, A., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Dal Bianco, S. e Villalta, G. M., Milano, 1999.
- (37) Alpers, P. *What is a Pastoral?*, Chicago-Londra, 1996.
- (38) Vd. Fo 2015, ed anche Fo, A. *Guerra e Pace (di Virgilio-Radnóti-Heaney) con una cornice di Emilio Lussu* in *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Bonandini, A., Fabbro, E., Pontani, F., Milano, 2017; sulla questione della ripresa di Virgilio nel contemporaneo si veda anche Fo, A., *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo novecento italiano)* negli Atti del Convegno *Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, a cura di Roscetti, F., Roma, 2000.
- (39) Nassi 2003.
- (40) In Morisco 2007, pp. 242-262.

- (41) Morisco, 2007, p. 252; qui Heaney rielabora a proposito di Schiller le riflessioni in Alpers 1996, che a sua volta citava Schiller dal volume: Nisbet 1985.
- (42) Peter Brook citato da Heaney, in Morisco 2007, p. 247.
- (43) Nassi, 2003, p. 8.

**NON UN ABISSO MA UNA SCALA  
IL MITO DI ORFEO IN TRE POESIE DI JOHN ASHBERY, FERNANDO BANDINI,  
ANTONELLA ANEDDA**

**1.1 L'antico del mito: una premessa**

Il filologo Werner Jaeger, nella sua monumentale ricostruzione della *paideia* greca, non mancava di sottolineare che «il mito è come un organismo, la cui anima si trova in via di perpetuo rinnovamento e mutamento»(1). Il mito ha natura paradossale. È quell'esercizio del discorso, rispetto ai prossimi *logos* e *epos*, che vive ambigualmente della sua continua disponibilità alla metamorfosi e, insieme, della verità ogni volta inesorabile di quella particolare unica forma che assume. Non c'è infatti alcun mito che non sia una variante accidentale, un mero esempio; eppure è un discorso portatore di un "essere vero" che continua ad accadere, il cui archetipo è solo un'astrazione a posteriori, intellettualistica. Il mito non ha propriamente forma: è un prendere forma. Il mito rappresenta una verità topologica, locale; che nondimeno attinge, mediante proprio l'insieme dei racconti che gli precedono, in forza di quella massa di narrazioni condivise, ad un sigillo veritativo, un fondo gnomico che persiste. In questo senso, ogni mito contiene e sintetizza tutta la verità del Mito. Mentre il *logos* conosce il divenire e la legge che permette il progresso delle forme e dei giudizi nell'unità che li comprende(2); e mentre l'*epos* è parola sparsa, *in pluralis*, frammentato slegato frutto della sola esperienza sensibile(3), il mito è invece discorso che muta, rimanendo però se stesso, norma ogni volta di una verità che, ecceduta, è nondimeno ogni volta se stessa. Secondo Jaeger, chi è in titolo dell'esercizio peculiare di questa modalità discorsiva è proprio il poeta:

Chi produce tale mutamento è il poeta; ma, ciò facendo, egli non obbedisce soltanto al proprio arbitrio. Il poeta è creatore d'una nuova norma di vita per l'età sua ed interpreta il mito in base a questa nuova norma. Il mito non si mantiene in vita se non mercé l'incessante metamorfosi della sua idea, ma la nuova idea poggia sul veicolo sicuro del mito.(4)

In questo senso le muse dicono a Esiodo nel celebre proemio della *Teogonia* che «noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero/ ma sappiamo, quando vogliamo, cose vere cantare»(5). Il vero che i poeti ritrovano nel mito è un vero dunque di genere bastardo, simile ogni volta ad un modello che c'è soltanto a partire dal luogo in cui quel discorso accade, dalla particolare norma da cui e in cui si dà il canto.

Ecco che allora l'antico che in ogni mito si mette in moto è di genere diverso da quello che produce il *logos* e l'*epos*. L'antico logico è la premessa, il necessario che è *causa* dell'attuale; nella parola epica l'antico è invece semplicemente ciò che si è detto prima, il *già detto*, opinione ritrovata da chi ora dice nelle bocche delle generazioni che gli precedono: è un antico cronico, riguarda la successione e la gerarchia delle generazioni. L'antico del mito è invece forza che dà forma, ma che non precede la narrazione stessa, invece gli consiste. È insomma un antico potenziale, che accade contemporaneamente e nello stesso luogo all'attuale: nel suo stesso corpo, è anzi il suo corpo, il suo *veicolo*. È insomma un antico che metamorfosa organicamente l'attuale, rimanendo come potenza di essere detto altrimenti. Il mito è come la cellula zigote: pur essendo in sé già tutto l'individuo, permette nondimeno uno sviluppo che resta sostanzialmente non predeterminato, aperto, esposto all'epigenetico. L'antico del mito è allora il bordo del suo possibile, che accade *insieme* al suo accadere, il confine della sua pelle reale, margine aperto alle sue future riscritture. In questo senso il filologo classico Gian Biagio Conte ha scritto:

Va da sé che ogni mito, nel suo complesso di varianti, possiede una pluralità di significati che si aggregano intorno ad un tema-funzione fondamentale. Ma un poeta, quando utilizza un mito o un personaggio mitico, opera per selezione, riorienta la storia

in direzione del proprio testo.(6)

Così vivono i miti: variazioni musicali, il cui tema di partenza è perduto, ma dedotto potenzialmente da ciascuna variante a posteriori. Ogni mito allora riorienta l'intera tradizione in funzione di un contesto specifico, rifondando una norma di verità. Ogni mito si può dire allora trascrive un movimento che torna a oriente: ri-orienta, appunto. Il mito è sorgivo: distrugge quanto crea, lasciando intatto il pulsare diafano della sua pupilla.

Se ci si avvicina al mito e ai suoi personaggi da questi presupposti, è chiaro che anche la stessa parola “mito” non esiste: è soltanto una mera astrazione e ogni storia del mito non sarà mai “mitica”, ma mitologia, logica di ciò che non è mai stato nell'alveo della logica(7). Peculiarità invece *poetica* del discorso mitico è che esso vive come materia di un lavoro da fare: vive soltanto in vista di una sua riscrittura. In questo senso, estremizzando, potremo dire che “mito” è tutto ciò che si presta ad essere rifatto: mitico è il veicolo di un trasporto, di una traduzione. (L'esercizio della traduzione letteraria, in questo senso, è l'ultima sopravvivenza della parola del mito in Occidente). Se allora ci avvicineremo nelle prossime pagine alla figura di Orfeo, non sarà tanto per descrivere in astratto le componenti essenziali di una tradizione, che pur dovremo in linea di massima delineare, ma per mostrare il peculiare lavoro che tre poeti del secondo Novecento hanno svolto su questa memoria per farne qualcosa che a loro serviva. Insomma prenderemo il mito nel suo aspetto locale, generativo e ci chiederemo: cosa ne è stato fatto qui del corpo mitico di Orfeo?

## 2.1 Triplice Orfeo

Se di sorvolo guardiamo la tradizione millenaria della figura di Orfeo, possiamo individuare schematicamente tre aree di senso che sono materia di riuso da parte dei poeti. Le daremo dei nomi convenzionali che abbiano il solo scopo – così speriamo – di subito farci intendere. La prima è la matrice eleusina; la seconda è quella elegiaca; la terza è quella cristiana. È chiaro che le separiamo soltanto per astrazione mitologica: nel mito le tre componenti si trovano non solo sincroniche, ma inscindibili come serpi congiunte. E se abbiamo dato loro nomi che corrispondono grosso modo a tre epoche culturali dell'occidente (la greca, la romana, la cristiana), è solo perché in esse si è espressa con più forza un aspetto che intendiamo sottolineare. Ma procediamo con ordine.

## 2.2 Orfeo eleusino

La prima la possiamo riassumere così, con le parole di chi l'ha studiata a lungo e i cui passi seguiremo con la massima attenzione:

Sin da epoca antica la poesia orfica era accolta nei misteri di Eleusi – evidentemente nel rituale preparatorio della visione suprema – e vi compariva come uno degli elementi essenziali di quei drammi mistici in cui venivano rappresentati i miti di Dioniso, di Demetra e di Core.(8)

Sotto questa prospettiva, Orfeo è la figura che «concede Dioniso», pur essendo «ministro di Apollo»(9) (la tradizione addirittura lo dice figlio del dio). Orfeo canta e col suo canto ammansisce le belve feroci: prossimo alla bestialità, Orfeo è tuttavia colui che conosce l'armonia, la misura, il metro del canto che la placa. Tanto duplice è la sua natura, che Giorgio Colli afferma: «Orfeo è la figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell'unità tra i due dèi.»(10) Eppure non si deve pensare che Orfeo in questo senso rappresenti la pacificazione fra le due componenti divine, tutt'altro: «esprime la loro unione e perisce straziato dalla loro lotta»(11). A questo stesso nodo di violenza, si lega l'Orfeo della tragedia che rimane però distinto da quello poetico. Infatti, della primitiva poesia di Orfeo non è proprio il

concludersi in un'azione muta sul palcoscenico, ma il suo invece persistere in una rappresentazione verbale di un'azione: un racconto, dunque, propedeutico sì al rito eleusino, che nondimeno compie esso stesso un'azione specifica. Questo è un punto delicato. L'azione che la poesia orfica intende mettere in atto è «l'estasi misterica», ovvero il «divino indicibile»(12); ma lo fa attraverso l'illusorietà delle parole che nondimeno «conserva esprimendola»(13) la primitiva natura divina. Così fra l'espressione verbale il mondo indicibile dell'estasi, vi è una – scrive Colli – «continuità, una ripercussione che concede al racconto poetico e ai suoi personaggi la massima carica vitale»(14). Insomma, la poesia orfica è quella parola che rende, chi la mette all'opera, partecipe di un'azione. Per usare un altro lessico, legato nondimeno a questo, potremmo dire che è un mito che si fa rito: parola che si fa azione. Ma è necessario ribadirlo: azione di parola, in cui è la parola che fa, che agisce, che trascina. Orfica è quella poesia che mantiene in tensione la polarità fra azione e linguaggio: lingua che fa e azione che si consuma nella lingua. Se viene meno questa polarità, la parola non prepara all'estasi misterica. Se per esempio ci troviamo di fronte ad un a lingua che è tutta risolta nella costruzione e nei rapporti delle immagini che veicola (epica), oppure che è tutta risolta nella sua azione scenica (agogica), la poesia non è orfica: non prepara all'estasi, non veicola l'unità duplice di Apollo e Dioniso.

Di particolare importanza è quanto sottolinea Colli nel proseguo del suo discorso, ovvero che questa particolare azione linguistica «si rivela nel ricordo»: è, letteralmente, Mnemosine, madre delle muse. Questa presenza di Memoria nella tradizione orfica ha un valore metafisico non aggirabile. Ad una lettura superficiale, sembrerebbe dirci che solo coniugata al passato ci può essere la compensazione di quell'esperienza che per sua natura si dà indicibilmente. Ma non è così. La presenza fondamentale di Mnemosine ci dice che quell'esperienza a cui la poesia orfica intende preparare – e nel contempo lavora per far accadere – prende corpo in un «luogo assoluto» che è «l'inizio del tempo», tempo «staccato da tutte le altre esperienze». Aggiunge Colli:

Ora proprio questo inizio staccato può di nuovo venire afferrato durante la nostra vita, se riusciamo a spezzare l'individuazione: è Mnemosine che ci rende capaci di tanto.(15)

E questo perché l'antico che la poesia orfica indica non è un antico cronologico, collocato lontano in un tempo-succezione o in una catena delle cause, ma qualcosa che è invece si dà come presente:

Mnemosine ci insegna che l'origine di tutti i ricordi – là dove il tempo non è ancora cominciato – è quello appunto che si deve recuperare. Tale è l'insegnamento misterico, tutto il tempo che bisogna attraversare all'indietro per raggiungere il senza tempo, tutte le generazioni di dèi e di uomini, tutti i miti narrati da Orfeo non sono altro se non giochi di apparenza.(16)

Questa è la strada, il sentiero, l'etica che il mistero orfico intende offrire ai mortali. Testimone n'è la tradizione delle lamine d'oro che venivano poste nella bocca ai defunti che erano stati iniziati al mistero. In esse, il *mystes* aveva riportate le istruzioni che la sua anima avrebbe dovuto seguire nel viaggio verso l'oltretomba. Durante questo percorso, l'anima si sarebbe trovava di fronte ad un bivio: da un lato una fonte vicino ad un bianco cipresso, dall'altro invece un'altra colma della «fredda acqua che scorre/ dal lago di Mnemosyne»:

Troverai a sinistra delle case di Ade una fonte,  
e presso di essa eretto un bianco cipresso:  
a questa fonte non ti avvicinare neppure.  
Ma ne troverai un'altra, la fredda acqua che scorre  
dal lago di Mnemosyne: vi stanno innanzi custodi.  
Di': «Son figlia della Terra e del Cielo stellato:  
urania è la mia stirpe, e ciò sapete anche voi.



Di sete sono arsa e vengo meno; ma datemi presto  
la fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosyne». Ed essi ti daranno da bere alla fonte divina; e dopo allora con gli altri eroi sarai sovrana.(17)

Chi avrebbe saputo bere dalla giusta fonte, avrebbe attinto ad un tempo che non è quello della successione, ma è il luogo assoluto da cui si origina il tempo. Sembrerebbe che così l'iniziato avrebbe potuto vincere la morte.

### 2.3 Orfeo elegiaco

Eppure – e così ci avviciniamo al secondo nucleo del mito, ovvero quello elegiaco – la storia di Orfeo e di Euridice sembra dire il contrario. Il racconto della discesa nell'Ade su questo è chiaro: non è la storia di un successo. Euridice rimane nell'oltretomba, il canto di Orfeo non è in grado di riportare in vita i morti; ma semmai di far accedere i vivi ad un'esperienza diversa del tempo. Ed è proprio il fallimento di Orfeo a dimostrare la straordinaria carica metafisica del mito che allontana ogni lettura ingenuamente religiosa. Il racconto nelle sue linee generali è noto e non lo ripeteremo; ci interessa però ribadire che una delle versioni più celebri e più imitate di questo racconto fu quella data da Virgilio al termine del IV libro delle *Georgiche*(18). Essa ci permette di mettere in luce quanto il mito della catabasi orfica abbia permesso a Virgilio di mostrare un'altra area di riflessione che sarà importantissima per la poesia e in particolare per i testi di poesia del secondo Novecento di cui ci occuperemo.

Virgilio, com'è noto, inserisce la sua narrazione nel corpo del poema didascalico con una sofisticata tecnica alessandrina dell'*emboîtement*. All'interno della narrazione del *pastor* Aristeo che, avendo visto morire il proprio sciame di api(19), prova con successo a farlo rinascere mediante la tecnica rituale della bugonia, Virgilio inserisce un racconto che ne avrebbe indicato la causa, l'*aition*; il racconto è nondimeno di natura opposta e simmetrica: in esso infatti Orfeo non riesce a riportare alla luce del giorno la morta Euridice e l'amante infelice muore sbranato e ucciso dalle baccanti che il cantore rifiuta per rimanere fedele alla compagna. La causa del male che affligge gli sciami di Aristeo è l'aver involontariamente portato Euridice ad essere morsa da un serpente; il rito suggerito dal dio Proteo infine libera il pastore dalla maledizione e le api rinascono dalla carcassa dell'animale morto.

Virgilio, come ha mostrato Gian Biagio Conte(20), non intende decorare il suo poema didascalico con una "bella storia"; l'alessandrinismo di Virgilio è solo una veste esteriore. Al contrario concepisce l'epillio di Aristeo e di Orfeo come parte integrante del suo poema e, anzi, come suprema sintesi dell'ideologia che lo pervade(21). Aristeo è così messo a confronto con Orfeo, proprio in quanto i due eroi differiscono quanto hanno elementi che li trovano simili(22). Il filologo ha messo bene in luce innanzitutto la «parzialità secondo cui Virgilio ha letto e utilizzato il mito di Orfeo»(23), che fa del cantore tracio una figura in parte del tutto nuova rispetto alla tradizione eleusina. Infatti egli non è più «un veggente né un rivelatore di misteri né un demiurgo del progresso umano»(24), ma rappresenta, mediante l'opposizione al virtuoso obbediente Aristeo, l'antimodello la cui condotta conduce al fallimento. Orfeo sulla soglia disobbedisce alla legge datagli da Proserpina(25) e si volta: non ha la tenacia e la fermezza che invece Aristeo dimostra nel seguire le istruzioni di Proteo(26). Orfeo dunque, da modello etico dell'iniziato ai misteri che si abbeverava alle acque gelide della fonte di Mnemosine, si fa invece vittima. *Amor* «lo trascina e lo gioca»(27), tanto che una *dementia* lo coglie(28); e così, *incautum amantem*, Orfeo dimentica:

Egli cede all'amore come ogni amante può facilmente cedere all'illusione che *omnia vincit amor* - quasi che questa sentenza possa essere più vera di quella che dice *labor omnia vincit* (e che contiene gran parte dell'ideologia delle *Georgiche*). (29)

Si delinea così un tratto nuovo della personalità del cantore tracio: «la follia d'amore inganna Orfeo: prigioniero di essa, egli non serba obbedienza alla volontà degli dèi»(30). Da eroe della memoria a vittima del *furor amoris*: esempio di colui che dimentica.

Chi sia meravigliato di questo rovesciamento di valori non conosce a fondo la storia dei miti(31). Nella versione di Virgilio, tuttavia, Orfeo mostra la forza dell'amore, che riesce addirittura a vincere la paura della morte e gli dà il coraggio di scendere nell'Ade. È proprio la «trascinante e sconvolgente» intensità del sentimento che infine lo inganna e lo rende dimentico della legge degli dèi: è lo stesso *furor*, matrice del suo canto, che lo conduce all'insuccesso. La straordinaria bellezza di questo racconto però risiede nel fatto che Virgilio non ha delineato in maniera didattica la figura di Orfeo in contrasto con quella di Aristeo, ma al contrario ha lasciato che le due narrazioni avessero una propria «autonomia espressiva»(32). È come se Virgilio non riuscisse a condannare completamente la condotta dell'eroe mitico. Conte ha infatti sottolineato quanto «costi al poeta lasciare che l'amore del suo personaggio sia condannato all'insuccesso»(33). Questo perché Virgilio non manca di sottolineare il fatto che Orfeo sia soprattutto un poeta, «un cantore appassionato del suo amore»(34). A discapito delle molte caratteristiche offerte dal mito di Orfeo e delle molte versioni in versi che davano un'altra lettura, è proprio Virgilio a fare di Orfeo il poeta per eccellenza e non un poeta qualsiasi, ma il poeta di un genere di poesia particolare:

E invece egli canta l'amore, il dolore del distacco, la perdita della sua donna. Insomma una poesia fatta di vicende e note personali, di passione infelice.(35)

Virgilio fa di Orfeo un poeta che trova nella «sofferenza d'amore l'oggetto esclusivo del suo canto». Al contrario del pastore Aristeo, che cerca e segue pedissequamente i consigli degli dèi, che scrupoloso e lucido applica la legge che gli viene imposta, l'Orfeo virgiliano canta e piange «solo con se stesso»(36). Questa modalità di composizione poetica, all'epoca di Virgilio, non poteva che ricordare quella incarnata dai poeti elegiaci, in particolare dalla figura di Cornelio Gallo, così come viene descritto nella decima egloga. È come se nell'epillio delle Georgiche si sviluppasse l'eco dell'interrogazione che nell'egloga prende questa forma: «Galle, quid insanis?»(37). La follia di Gallo si riverbera nella follia di Orfeo, la meditazione letteraria si incarna e dà forma alla strutturazione mitica del racconto. Così Virgilio – questa è la tesi conclusiva di Conte – attraverso il racconto di Aristeo e Orfeo, prende posizione sulla letteratura del suo tempo e si schiera, dolorosamente, dalla parte di Aristeo. Le ragioni di questa dolorosa presa di posizione sono le seguenti:

La poesia d'amore fallisce perché essa è costitutivamente separata dall'azione, è tutta e soltanto egotistica. La sua forma di esistenza, almeno in quanto si oppone a quella 'attiva', è per così dire 'contemplativa'. Essa, pur dotata di forza immensa, vale solo a tentare la consolazione di chi la canta (senza peraltro riuscire nel suo intento) e a rapire in uno stupore incantato in chi la ascolta.(38)

Virgilio riflettendo sulla potenza dell'amore ci offre una vera e propria meditazione metaletteraria: un vero e proprio «discorso sui limiti che questa poesia incontra quando tenta di farsi pratica, di intervenire sulla “realtà”»(39). Il poeta latino pone allora, problematicamente, una di fronte l'altra, due modalità del discorso letterario: da una parte, una poesia che «aderisce totalmente alla vita»(40) e che vede nella poesia elegiaca e in Orfeo il proprio modello, dall'altra la poesia georgica, una poesia “pratica”, di chi «affidandosi all'aiuto divino e coll'obbedienza capace di riscattare i propri errori» ottiene la vittoria «contro i mali della storia e della natura»(41), di cui Aristeo è il campione. La poesia di Orfeo è allora uno straordinario incanto, seducente, ma solitario, improduttivo, incapace di farsi valere nella prassi. Orfeo infine si volta e rompe i *foedera tyranni*:

La solitudine allontana il poeta d'amore dal mondo reale, lo affida a se stesso, lo rende egotisticamente indifferente a ogni sollecitazioni esterna. Rinserrato in questa sua

autonomia non può (non vuole) rompere il circolo chiuso al di fuori del quale solamente può esserci salvezza. Questo il paradosso del poeta elegiaco, questo stesso il paradosso di Orfeo, cantore potentissimo ma impotente esecutore.(42)

Porre la figura di Orfeo come luogo di questo paradosso è sostanzialmente un lavoro di Virgilio. Grazie al suo lavoro sul mito, tanta poesia successiva leggerà in Orfeo non solo colui che con coraggio e con il proprio canto prova a rompere i vincoli del regno dei morti, ma anche il simbolo di una poesia che ha rotto il legame con i valori della collettività e dunque si rivela dolorosamente capace di mostrare la singolarità dolente, nondimeno inefficace, disimpegnata e tutta ripiegata sulle proprie sofferenze interiori.

## 2.4 Orfeo cristiano

C'è però chi in questo rifiuto ha visto un valore, non soltanto un limite problematico. Il mito di Orfeo – come tutto il materiale pagano – è oggetto di una profonda riflessione e riscrittura alla luce dei valori della nuova religione monoteistica. Di questo immenso lavoro di trasformazione che in lunghi secoli ha letteralmente costruito le fondamenta della mentalità occidentale, ci limiteremo a ricordare un solo luogo: l'Orfeo di Severino Boezio, così come è delineato nel libro terzo del suo tragico capolavoro *De consolatione philosophia*. Non possiamo scandagliare l'immensa complessità di quest'opera seminale: ci limiteremo a circoscrivere il ruolo assai particolare che vi gioca la figura di Orfeo.

Con una particolare riscrittura della sua catabasi si chiude infatti il libro. E non è certo un caso: qui Boezio conclude l'argomentazione, iniziata nel libro precedente, sull'unità di Dio come sommo bene. Nello sviluppo della sua argomentazione, il filosofo giunge ad un *porisma*, un corollario, che ci mostra quanto sia stata audace la sua riflessione:

Infatti, poiché gli uomini divengono beati con il raggiungimento della beatitudine, e la beatitudine è la divinità stessa, è evidente che il raggiungimento della divinità rende beati. Ma come i giusti divengono tali con il raggiungimento della giustizia, i sapienti con quello della sapienza, così, per un simile ragionamento, è necessario che coloro che hanno raggiunto Dio divengano dèi. Ogni persona beata è dunque un dio; è vero che per natura Egli è uno; ma nulla vieta che per partecipazione ce ne siano moltissimi.(43)

È Filosofia che parla, personificazione della sapienza, che per tutto il prosimetro cerca di riportare Severino Boezio, calcato dai dolori e prossimo ad essere condannato a morte, ai principi di una vita beata. E beata è la vita dedita all'unità, che sa raccogliere le sparse *beatitudinis membra*(44) in una *efficientiam*: «Quindi il vero bene si ha quando esse sono raccolte per così dire in una sola forma e virtù operante»(45). E questo perché l'uno è anche il principio della vita, ciò che ne garantisce la sussistenza, tanto che «apparirà senza dubbio chiaro che un qualsiasi essere sussiste finché è uno, mentre se smette di essere uno perisce»(46). L'uno è allora il fine, il vertice del desiderio di chiunque sia in vita(47). Ma qual è il luogo proprio di questa unità? Dove accade che le sparse *membra* della beatitudine possano infine ricongiungersi in *unum*? Filosofia dice, questa volta in versi, che questo divenire uno non è da cercarsi nel mondo esteriore, ma che ciascuno di noi «tra i suoi tesori lo possiede sepolto»(48) e che «certo in noi infitto è il seme del vero/ che dal soffio del sapere è destato»(49). È il motivo platonico del ricordo e poi paolino della *ipsi sibi sunt lex*(50); infatti Boezio aggiunge: «Perché interrogati voi stessi rettamente pensate/ se non vive scintilla nel fondo del cuore?»(51) Insomma, il male non esiste(52) se non come *obliviosa moles corpus* che una mente ancora imperfetta non riesce a scrollare(53).

È allora in questo contesto che il libro si chiude con Orfeo. Già i termini lo preannunciavano: le sparse membra della beatitudine richiamavano già forse il corpo disseminato del cantore tracio.

Ancora il mito torna, ma rinnovato rispetto alla tradizione greco-romana. È come se Boezio, proprio come Jaeger ricordava sono soliti fare i poeti, avesse scomposto e riorientato liberamente i fili che si trovavano legati nelle tradizioni precedenti, creando così una nuova unità, inedita, capace a suo volta di diventare esemplare di nuove trasformazioni. Infatti proprio nei misteri eleusini, il mito di Orfeo era il racconto-azione che preparava all'unità conseguita poi pienamente nel rito grazie a Memoria; ma in Boezio Orfeo appare un antimodello, come accade in Virgilio, ma non per le stesse ragioni che condussero il poeta romano. Orfeo infatti non è l'esempio di colui che fallisce nella propria missione perché chiuso in un amore personalistico, rapito da un *furor* egotico e antisociale, ma egli rappresenta lo sguardo che rimane ancorato ai valori terreni, che non riesce a sciogliere i *gravis terrae vincula*, a sciogliere i lacci terreni. Euridice, questa volta, è metafora di quella unità che il sapiente deve mettere all'opera per raggiungere la beatitudine; ma lo sguardo che si volge verso di lei, prima della soglia, è letto invece da Boezio come esempio dell'incapacità di mantenere la propria mente *in superum diem*(54). Orfeo per riottenere la sua amata, per riunirsi a lei in una computa unità, avrebbe dovuto avere fede e rispettare la legge che gli dèi diedero(55); e invece non resiste al richiamo della *obliviosa moles corpus* e si volta; così *Orpheus Eurydicen suam/ vidit perdidit occidit*, «Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise»(56). Gli ultimi versi della poesia svelano il senso riposto che Severino attribuisce al mito:

Heu, noctis prope terminos  
 Orpheus Eurydicen suam  
 Vidit, perdidit, occidit.  
 Vos haec fabula respicit  
 Quicumque in superum diem  
 Mentem ducere quaeritis;  
 Nam qui Tartareum in specus  
 Victus lumina flexerit,  
 Quicquid praecipuum trahit  
 Perdit dum uidet inferos.(57)

Orfeo qui non è colui che dimentica: è colui che è sconfitto. Vinto dai gravi lacci terreni, non riesce a non guardare *tartareum in specus* e così distrugge, *perdidit*, quello di eccelso che porta con sé. Non è forse un caso che l'asindeto di grande effetto, *vidit, perdidit, occidit*, termina con un verbo che al perfetto, nel metro gliconeo, può anche significare “cadere”, “essere perso”; il senso del brano ha portato il traduttore a privilegiare la sfumatura transitiva e così a leggere *occidit* per *occidit*. Da un lato Orfeo “uccise” una seconda volta la sua Euridice, ovvero distrusse la possibilità di ricongiungersi nell'uno dei beati; dall'altro è lo stesso Orfeo che lì, al suo voltarsi “cadde in rovina”: mentre guarda gli Inferi, infatti, è “perduto”(58). Una traduzione possibile, che non contraddice il senso profondo dell'allegoria boeziana, sarebbe non «Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise», ma la seguente: «Orfeo la sua Euridice/ vide, distrusse e fu perduto». «Fu perduto» perché, vinto dai vincoli terreni, perché non ha avuto abbastanza fede: ha così “perduto” la possibilità di riunirsi nella beatitudine. Il successivo smembramento del suo corpo, non riportato nei versi, ma evocato *in absentia* da chiunque conosca il mito, riveste allora un ruolo icastico alla luce del ragionamento che Boezio ha svolto in precedenza: chi si volta, nostalgico dei valori terreni e inferi, non riuscirà mai a guadagnare l'unità della beatitudine, ma sarà condannato a rimanere corpo sparso.

Come è evidente, nelle tre versioni del mito che abbiamo potuto prendere in considerazione la stessa essenziale trama del mito con i suoi elementi si prestano ad interpretazioni totalmente diverse. La stessa figura di Orfeo, da modello mistico nel percorso che conduce al rito eleusino, si trasforma prima nel cantore troppo avvinto al proprio pathos e incapace di servire i valori nazionali, poi in colui che non riesce a liberarsi dai valori terreni. Anche la figura di Euridice muta col mutare di quella di Orfeo: da immagine dell'incapacità di vincere la morte della parola, a struggente e ossessiva figura d'amata, nondimeno fonte di un dolore che è sorgente della poesia, a infine

immagine della beata unità perduta, di chi non sa staccare il proprio sguardo dai valori materiali e terreni. Il voltarsi di Orfeo ci mette di fronte a quello che Warburg ha chiamato *pathosformel*(59): lo stesso gesto, il voltarsi di Orfeo, sopravvive e rinasce nei significati, mantenendo inalterata l'intensità psichica del proprio significante.

### 3.1 *Syringa* di John Ashbery

La stessa inesausta forza, facendo un salto millenario, anima Orfeo nella seconda metà del Novecento. E vedremo come le matrici misterica, elegiaca e cristiana del mito tornino ad intrecciarsi nelle riscritture di alcuni poeti della più recente tradizione.

Per prima prenderemo in esame la poesia *Syringa*: è stata pubblicata la prima volta nel volume *Houseboat days* del 1977 ed è la penultima del volume(60). Il titolo si riferisce alla nota ninfa che per sfuggire alla brama sessuale del dio mezzo capro, fu trasformata grazie all'aiuto delle Naiadi in una pianta di canne palustri. Attratto dal suono che il vento faceva attraverso di loro, si narra che più tardi Pan costruisse proprio con questa pianta il celebre strumento, noto anche come “flauto di Pan”. Fin dal titolo, è allora evidente che Ashbery intende immergere il componimento in una luce ambigua: da un lato il tema bucolico, dall'altro quello erotico e, insieme a questi, quello metapoetico, esattamente quanto abbiamo già visto fare da Virgilio. Anche per la lunghezza il componimento si presta ad essere considerato una specie di piccolo epillio: consta infatti di 89 versi.

Al di là del titolo, non appena ci si inoltra nella lettura, è altresì evidente che Ashbery dà per scontata la conoscenza delle linee essenziali del mito, tanto che non ne cita direttamente gli eventi centrali (la fuga e la morte di Euridice, la discesa nell'Ade, lo sbranamento e successivo catasterismo di Orfeo), ma intesse il suo canto come una lunga meditazione obliqua, che pur seguendo da vicino gli snodi del mito e le sue versioni, lascia tutto sullo sfondo, come se fosse una voce off che commentasse una sequenza di immagini che deve essere colmata dalle conoscenze del lettore. Esempio cardine di questa strategia della reticenza, è proprio nei primi versi, la morte di Euridice. Ashbery ne dà conto solamente con queste parole: «Then one day, everything changed»(61).

Questa omissione è funzionale alla valorizzazione di un aspetto particolare di Orfeo. Infatti Ashbery non intende primariamente farne – come Virgilio – l'immagine dell'amante ossessionato dal suo dolore, ma seguendo la tradizione che abbiamo visto operante in Boezio il suo è un Orfeo che si mostra legato eccessivamente ai valori terreni. Ashbery lo sottolinea subito(62) e sarà proprio la morte di Euridice che romperà l'armonia precaria fra il poeta e il mondo della natura. Il canto di Orfeo a questo punto si fa così inascoltabile che la natura stessa «can't withstand it»(63). Apollo interviene per cercare di mutare il tono della sua poesia(64): Apollo vorrebbe che Orfeo accettasse la caducità delle cose, la loro transitorietà(65). Ma Orfeo non accetta. Ashbery riassume questo atteggiamento nel gesto del voltarsi per guardare Euridice e così lo definisce: «That's where Orpheus made his mistake.»(66) La voce del poeta, in accordo con quanto aveva già sottolineato Apollo, chiama “errore” l'atteggiamento del cantore Tracio. Così come l'Orfeo di Boezio voltandosi *vidit perdidit occidit*, così l'Orfeo di Ashbery voltandosi sbaglia. Eppure, se l'eroe in Boezio errava per colpa dell'eccessivo amore per i corpi terreni e per se stesso («Maior lex amor est sibi»(67)), qui invece – seguendo questa volta Virgilio – Orfeo è come commosso dalla forza di amore. Ashbery scrive: «Only love stays on the brain»(68). Qui il poeta americano introduce una propria variante: anche se Orfeo non si fosse voltato, Euridice sarebbe scomparsa ugualmente, perché tutto scompare, tutto passa, tutto fluisce(69). La nota sulla persistenza dell'amore, però, serve al poeta newyorkese per compiere una transizione verso una riflessione di poetica. I versi che seguono infatti sono dedicati ad una breve riflessione su come comporre ottimamente una poesia(70) e sarebbero del tutto inspiegabili se non fosse implicito il riferimento a Virgilio e alla sua alternanza elegiaca fra tema erotico e metapoetico. È come se Ashbery modulasse le fonti e le usasse come uno *switch*:

passando da una all'altra, accende di luce sempre nuova i diversi fili che compongono la grande trama aperta del mito di Orfeo.

E così che infatti la nuova stanza si apre con una riflessione eleusina, ovvero sulla permanenza e l'impermanenza della vita. «But it isn't enough/ To just go on singing»(71): Orfeo realizza solo a questo punto l'inutilità dell'ossessione del canto. Il canto, ovvero la poesia, non garantisce la permanenza della realtà e così perde valore anche la ricompensa dopo lo sbranamento, il catasterismo(72). Anzi, l'esperienza della musica è emblematica della perdita di Euridice: «The way music passes, emblematic/ Of life and how you cannot isolate a note of it/ And say it is good or bad. You must/ Wait till it's over». Ed è questa musica che, rende consapevole della transitorietà di ogni cosa, a rendere infine pazze le Baccanti(73). Ashbery allora prosegue con un vertiginoso affondo che dà anche conto del titolo del componimento. Non solo la musica e il canto passano, ma l'immagine che della vita si può trattenere, la memoria, è anch'essa in realtà un flusso in divenire. Sono versi bellissimi:

For although memories, of a season, for example,  
Melt into a single snapshot, one cannot guard, treasure  
That stalled moment. It too is flowing, fleeting;  
It is a picture of flowing, scenery, though living, mortal,  
Over which an abstract action is laid out in blunt,  
Harsh strokes.

Quell'«attimo in stallo» che la memoria conserva è anch'esso vivente e mortale e perciò donato al flusso, anzi a guardare bene è «picture of flowing»: la memoria è essa stessa immagine di ciò che non può non fluire e trasformarsi. Se la dottrina orfica predicava la permanenza di un che di divino e immortale nell'uomo, Ashbery secondo l'interpretazione eleusina mostra come la parola della poesia può condurre il suo esecutore alla consapevolezza di un altro tempo dentro il tempo delle parole. Colli ci ricordava che era proprio Mnemosine ad insegnare «che l'origine di tutti i ricordi – là dove il tempo non è ancora cominciato – è quello appunto che si deve recuperare.»(74) Ecco che infatti Ashbery prosegue:

And to ask more than this  
Is to become the tossing reeds of that slow,  
Powerful stream, the trailing grasses  
Playfully tugged at, but to participate in the action  
No more than this.

Accedere alla sorgente del tempo è, letteralmente, diventare natura, nella forma proprio delle canne in cui fu trasformata la ninfa Siringa: perdere le proprie fattezze umane e «partecipare nell'azione», nel «potente flusso» del tutto, «non più di così». Su questa notazione, si apre un'altra riflessione metapoetica: questa volta il tema è cosa succede ai lettori. Sotto un cielo estivo che si trasforma in tempesta, alcuni cavalli vagano liberi. Orfeo è diventato una porzione del cielo; si è trasformato in un elemento della natura, il cui turbamento è climatico; pochi versi dopo è infatti chiaramente identificato come «a bluish cloud with white contours»(75). Ogni cavallo (ogni lettore) ha potuto allora osservare la vicenda di Orfeo e coglierne «a share of the truth», un «dividendo di verità». Di tutta la vicenda di Orfeo, di tutta la verità del suo dolore, non rimane che un bagliore violento, di cometa che riga il cielo:

While the poem streaked by, its tail afire, a bad  
Comet screaming hate and disaster, but so turned inward  
That the meaning, good or other, can never  
Become known.

Quell'intensità è la poesia: di questo si deve fare memoria, non del contenuto. Ecco che allora il

voltare le spalle di Orfeo a Euridice qui acquisisce un significato nuovo. Lo stesso gesto espressivo si ripresenta come un significante che mantiene, sì, inalterata la potenza patica, ma muta continuamente il contenuto semantico veicolato. Scrive Ashbery: «The singer thinks/ Constructively, builds up his chant in progressive stages/ Like a skyscraper, but at the last minute turns away.» Orfeo si volta perché il poeta deve voltarsi al suo contenuto, affinché, «engulfed in an instant in blackness», egli stesso sparisca, «not even relieved/ of the evil burthen of the words»(76). Tolto così a se stesso, il poeta lascia che la sua forma si renda veicolo disponibile ad un riutilizzo: ovvero diventi un mito che un prossimo cantore, un prossimo studioso, potrà riprendere e fare proprio.

### 3.2 *Lapidi per uccelli* di Fernando Bandini

Quasi negli stessi anni in cui Ashbery scriveva e pubblicava *Syringa*, anche il poeta italiano Fernando Bandini attraversava a suo modo il mito di Orfeo. Troviamo la sua riscrittura nel suo libro capolavoro: *La mantide e la città*, del 1979; più precisamente nella sezione *Lapidi per uccelli*, di cui era stata data un'ampia anticipazione già diversi anni prima, nel 1973, nel numero 2 dell'«Almanacco dello Specchio», con una *Introduzione* di Marco Forti(77). La sezione rappresenta un momento di sintesi importante della produzione del poeta: qui convergono sia gli interessi scientifici, e in particolare ornitologici, insomma tutta la sua passione per l'elemento naturale (sostenuto dal sostrato pascoliano della sua scrittura), sia quello classico (la metafora del linguaggio degli uccelli e l'antichissima presenza dell'ornitomanzia), sia infine l'attenzione e l'impegno nella storia. I tre elementi confluiscono e si fondono nella sequenza delle *Lapidi* dirette da una chiara ideologia di fondo, che Marco Forti così riassume:

Qui in *Lapidi per gli uccelli* Bandini è andato più in là, trasformando il suo discorso fra ironico e moral-crepuscolare su un mondo naturale che, pascolianamente, si costituiva nel ricordo-rimpianto, in un lapidario trattato poetico sull'estinzione della specie alata, che, senza difficoltà, può diventare metafora dell'estinzione dell'uomo non robotizzato, in un universo avvelenato e, montalianamente, ghiacciato.(78)

Bandini propone nelle sue *Lapidi* una critica alla modernità, in cui il sostrato classico, storico e scientifico si fondono in un'unità che la cultura moderna e industriale, con il suo utilitarismo e la sua frammentazione dell'esperienza umana, rimuovono e relegano ad un passato obsoleto. Di questa umanità in via di dismissione è simbolo il destino degli uccelli, costretti alla morte, all'esilio, alla scomparsa: «La solitudine del beccaccino/ stanata dalla mia ombra/ ha perduto il suo regno di prati palustri/ indecisa tra il cielo e le terre più in là.»(79) Negli uccelli il poeta vede un mondo ideale, in cui – così come fu per le api in Virgilio – il consorzio umano vive in una comunità che sa camminare insieme, senza che le differenze siano motivo di conflitto(80). A questo mondo perfetto, di singole specie sincrone con le altre, si oppone il mondo decaduto del presente e del recente passato storico, in cui trionfano «i nuovi aspetti della voluttà»(81). La poesia di Bandini a tratti prende toni assai duri e si scaglia in una vera e propria maledizione, come nel componimento X, in cui si allude al fatto di cronaca all'epoca recente dell'omicidio di Pinelli, dopo i fatti di Piazza Fontana. Si noti la contrapposizione fra uccelli che sanno volare e quelli che non ne sono più capaci:

Ma io vi odio per avermi messo  
piombo sotto le scarpe e tra i denti  
e pezzi d'argento in una borsa  
attaccata alle dita con pelle e con sangue.  
Vi odio per aver precipitato  
uno dalla finestra quando più

non sapeva volare, sebbene il suo cuore  
 fra teste grevi di sbirri-tacchini  
 a bargigli cascanti di giudici  
 muoveva ali ingualcibili.(82)

Per scorrimenti metonimici, se l'uccello volante rappresenta l'uomo indiviso, esso si presta – per via del suo canto – anche a rappresentare il destino del poeta, il cui sapere e la cui pratica di parola lo avvicinano più al mondo di una conoscenza olistica che al frammentato e utilitaristico mondo moderno robotizzato. Infatti, nella sequenza sono sparse diverse notazioni di poetica, fin dal primo componimento. Così infatti si conclude il primo frammento:

Allora spiegami tu cosa scrivere  
 se saccheggiato è il mondo e il poeta una logora  
 istituzione fra tante. Bambini,  
 fuochi-fatui-bambini,  
 accesi un momento su una terra di fosfori  
 e sepolture gridano.(83)

La proposta di Bandini emerge con chiarezza crescente in tre componimenti della sequenza, il numero IX e il XIII e infine proprio il XIV, il più lungo della serie delle *Lapidi*: la riscrittura del mito di Orfeo. Nel primo si propone il poeta come colui che è “capace di fermarsi”, contro al movimento di una folla che procede «senza voltarsi indietro»: essi hanno «nuche altere e certezza nel passo/ caracollante e superbo»(84). È un componimento che richiama esplicitamente «coloro che non si voltano» di montaliniana memoria; ma Bandini, diversamente da Montale, non torna col suo segreto in mezzo alla folla, prende invece una posizione netta, antagonista:

ma io non vado *verso*, io mi sono fermato,  
 per questo qualcosa riesco a vedere.(85)

Legando la possibilità di «vedere», ovvero di prendere coscienza del proprio tempo, alla capacità di fermarsi, di avere un movimento che non è quello orientato in avanti e cieco dell'inarrestabile progresso, Bandini nel componimento XIII esplicita che il lavoro del poeta è quello di porre «lapidi/ dove una volta erano voli e gridi»(86). Il lavoro del poeta è dunque lavoro di memoria: ricordare «quando già tutti avevano scordato/ i nomi delle specie e i più non capivano i calchi/ di Linneo in lingua lunare». I riferimenti agli uccelli sono solo «un travestimento da ornitologo», uno stratagemma da «ingenuo uccellatore», messo in piedi solo «per catturare fantasmi/ mettendo tra parentesi altra storia/ con altre morti»(87).

È in questo contesto che Bandini inserisce, come penultimo componimento della sequenza (proprio come Ashbery in *Houseboat days*) la sua riscrittura del mito di Orfeo. Per la peculiare costruzione scenica di questa poesia, forse, gioverebbe accostare ai celebri episodi mitologici che già abbiamo richiamato, anche alcune modalità del coevo cinema horror e fantascientifico: penso sia a *Odissea 2001* di Stanley Kubrick che è del 1968, sia al film *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville* di Jean-Luc Godard del 1965; ma è necessario citare anche i numerosi film horror che hanno proposto la figura di Dracula e dei vampiri, in particolare quelli assai celebri della Hammer Film Production che proprio negli anni '60 e i primi '70 dedica molti film alla figura del vampiro per eccellenza, interpretato dal noto attore Christopher Lee, e mette in scena anche donne nel ruolo di vampiresse(88). Peculiarità della riscrittura di Bandini è infatti quella di abbandonare quasi del tutto l'ambientazione bucolica e calare la figura di Orfeo in un contesto non solo moderno, ma futuristico. Orfeo è infatti una sorta di astronauta che, con le «scarpe/ d'amianto», in una «tuta/ d'argento» e col «casco di cristallo»(89), torna sulla terra dopo un'apocalisse, un disastro che ha distrutto gli uccelli e i fiori; Euridice è sì sepolta negli Inferi, ma questi sembrano più essere nelle viscere di una montagna: si parla di neve e Orfeo per raggiungerla si inoltra lungo «monti invasi\ dalle vespe in



collera per il nevischio»(90). Anche Bandini, come Ashbery, lascia gli eventi sulla sfondo: non li cita direttamente, sicché il lettore deve ricostruire le fasi salienti della vicenda solo grazie alle sue conoscenze. Non è riportata la morte di Euridice, né la decisione di scendere nell'Ade e neppure il successivo sbranamento del corpo del poeta; nondimeno si presta particolare attenzione alla catabasi e soprattutto tutta l'attenzione di Bandini è rivolta al gesto culminante del voltarsi di Orfeo.

Innanzitutto è da notare che Bandini non relega l'Ade in un altrove: l'Ade è la terra. Non c'è una sostanziale discontinuità. Certo, è una terra stravolta. Euridice è in questa terra, immersa però in una lontananza oscura («E lei lontana così lontana/ in quelle sue tenebre»(91)); il suo inferno sembra essere più una condizione interiore, una mancata coscienza di sé, un'abulia («si toccava la faccia/ per ritrovarsi»(92)) che nondimeno è anche fame di vita. Infatti di Euridice Bandini scrive che «volentieri avrebbe/ piantato i denti candidi e minuti/ in qualche gola vivente pur di/ riavere ancora nelle vene il fiotto/ del suo bel sangue»(93). Il mondo in cui questa Euridice-vampira è immersa è un mondo di «sotterranee macchine», il cui «rombo» si mischia al «ronzio/ del robot», che è il «lento esecutore dei patti e custode\ di quella morte»(94). Insomma l'Ade in cui Orfeo discende è una sorta di grande fabbrica meccanizzata, in cui pure l'odore è quello della «fissile polvere»(95). La catabasi è ardua per il poeta Orfeo: infatti per strapparla agli inferi, non solo deve «rinunciare/ ai mille piani immaginati»(96), ma deve anche vincere il terrore di poterla guardare solo come ombra, anche quando si annienta nel nero più denso:

e l'ombra dell'amata lo superava  
 esile e lunga; finché  
 promemoria di un corpo, fantasma  
 di un fantasma svaniva  
 in una nuova densa oscurità.(97)

Orfeo, così, «pesantemente avanzava»; non si volta perché una legge così gli impone. Più ci si avvicina al momento cruciale, il voltarsi di Orfeo, più Bandini si avvicina al testo di Virgilio. È come se usasse il ritorno sui passi dell'antico come uno strumento energetico, come un segnale di intensificazione. Ad un certo punto, *ex abrupto*, Bandini riporta direttamente nel testo una citazione in latino da Virgilio, metamorfosata per adattarla al contesto sintattico: «Così pesantemente avanza/ senza voltarsi namque hanc dederat legem/ inferna dea»(98). Così come Virgilio posticipa il verbo dell'azione principale(99), rendendo così più grande la suspense su cosa gli dèi dovessero perdonare a Orfeo e frantuma la sintassi per aumentare il senso di spaesamento, Bandini non solo separa la congiunzione temporale “quando” dal resto della strofa, ma sfrutta il modo del passato remoto nella subordinata temporale, aumentando l'attesa e spostando così l'attenzione sul successivo verbo principale «seppe», che compare solo al v. 56. Il verbo principale è anticipato da una serie di parentetiche che, come in Virgilio, spezzano e rendono palpitante e sconnesso tutto quel denso attimo in cui Orfeo perde Euridice; infine, tutta la repentina azione del voltarsi viene come inghiottita e spezzata dalle violenti inarcature:

(...) E quando

si fu girato (ma perché?), al colmo  
 di un cieco impulso si era girato (per  
 vedere cosa?) – solo allora seppe.

Bandini traduce con «cieco impulso» il celebre «dementia cepit»; ma la cosa che più ci preme sottolineare è che mentre in Virgilio, per via del paragone con il pio e operoso Aristeo, tutta l'enfasi è sulla rottura dei patti (i «foedera tyranni») e sulla spreco della fatica fin lì compiuta («effusus labor»), qui in Bandini quel voltarsi ha un valore conoscitivo: Orfeo infatti «solo allora seppe». Questa notazione è abbastanza sconvolgente. Ed è in contraddizione sia con il filone elegiaco, che con quello cristiano; potrebbe dare adito ad un'interpretazione eleusina: Orfeo, nel rifiuto di

Euridice, nel cedere all'impulso di un desiderio cieco, nel perdersi, nello sciogliere i vincoli unitari di una consapevolezza individuale, conosce. Eppure Bandini non fa di questo conoscere un'esperienza pienamente consapevole, perché frutto appunto di un «cieco impulso»; e se si volta non è neanche per vedere veramente Euridice: infatti Bandini scrive nella parentesi «per vedere cosa?», come se non fosse intenzione di Orfeo vedere la sua amata. È come se il voltarsi dell'Orfeo di Bandini fosse un arrendersi a qualcosa di più grande, ad una verità più comprensiva, che appunto prescinde dal caso concreto e dalla biografia del poeta tracio. Ma cosa Orfeo conosce? Lo scopriamo qualche verso dopo, ai primi versi della strofa successiva: «e allora seppe quanto\ fosse quella galassia desolata»(100). Siamo dunque molto lontani anche da altre riscritture del mito di Orfeo che troviamo nel '900. Si pensi all'Orfeo di Pavese, che si volta perché comprende che il passato è passato e nulla può tornare indietro(101); o a quello di Blanchot, contenuto nel capitolo *Lo sguardo d'Orfeo* ne *Lo spazio letterario* che fa del gesto di Orfeo il voltarsi di ogni artista alla sua opera, perché vinca in lui la luce cieca dell'*ispirazione*(102). Quello che Bandini fa conoscere al suo Orfeo è invece la desolazione del mondo, della galassia, dell'universo. Voltandosi, il mondo si spopola. Vedendo Euridice, vede il deserto del mondo. È come se Euridice fosse l'unica e l'ultima possibilità di riconoscimento con una proprio simile che Orfeo ha nel mondo distrutto e meccanizzato; voltandosi, perde questa possibilità per sempre: ormai Euridice è «negata per sempre/ al potere della parola» e così «si allontana in fretta/ verso il rumore della città di Dite». È come se Orfeo, nel suo gesto di voltarsi, demente e improvviso, fosse invaso dalla consapevolezza che c'è un'area della realtà che è per sempre esclusa al dire: che non è dicibile, che è appunto negata da sempre alla parola. Per quanto il poeta possa provare a dire, il rumore della città di Dite assorbe ogni silenzio: il brusio del mondo moderno cancella Euridice, la riduce a «rumore», a sfondo, a brusio inintelligibile. Un tempo alla parola di Orfeo poteva succedere il silenzio; come ricorda Rilke: «Orfeo canta! Oh alto albero nell'orecchio!/ E tutto tacque. Eppure in quel tacere/ s'avanzò nuovo inizio, cenno e mutamento.»(103) Ormai, nel mondo disumanizzato, Orfeo rimane abbandonato nel frastuono: in un caos che non si fa più musica.

### 3.3 *Eco che un tempo fu Orfeo*, di Antonella Anedda

La riscrittura di Orfeo che troviamo nella poesia di Antonella Anedda nel libro *Dal balcone del corpo*(104) è uno dei gioielli della poesia del nuovo millennio. Da sola basterebbe a confutare le voci di chi stancamente ripete la conclusione di un percorso millenario per quanto riguarda la parola della poesia. Il lavoro che fa la poetessa sul mito è davvero emblematico, ma anche al contempo enigmatico: è davvero all'altezza dei tempi che viviamo. Non per tutti gli elementi della poesia è possibile indicare un'interpretazione univoca; ma proprio anche per questa serie di incertezze interpretative, che non sono inerti punti d'oscurità, ma aree di fertile potenza, il testo vibra di una risonanza tutta sua: si presta all'interprete come uno strumento musicale. E non è forse questo il punto più alto dell'arte della scrittura poetica? Ma vediamo il componimento nel dettaglio, a partire dal titolo.

Innanzitutto la poesia di Anedda si pone fin da principio al crocevia di due miti: Eco e Orfeo. Il titolo del componimento li coniuga precisamente, in un senso cronologico: *Eco che un tempo fu Orfeo*. Con la libertà dei poeti classici (ma questa è la sola, vera libertà dei poeti) Anedda fonde in una rinnovata unità interpretativa due miti che la tradizione non univa: il mito della Ninfa condannata dall'ira di Giunone a ripetere solo le ultime parole e il mito del cantore tracio, che ne diviene l'antefatto. Se *Eco un tempo fu Orfeo*, allora – nella lettura di Anedda – Orfeo è l'antenato mitico di Eco, Eco invece il destino di Orfeo. Cosa unisce questi miti? Innanzitutto il suono, la voce, il canto. Il mito di Orfeo racconta di un canto che fallisce, ridotto al pianto, infine al silenzio mediante lo smembramento e la dispersione del suo cadavere; Eco invece racconta di una voce che, se spreca nella chiacchiera, è condannata a ripetere ciò che gli altri dicono: a non potere accedere al momento sorgivo e intenzionale del discorso. In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad un

destino di spersonalizzazione, meglio: di cessazione dell'individualità, ma non di sparizione. Ad Orfeo capita mediante la disseminazione delle sue membra, ad Eco invece mediante la condanna alla ripetizione del discorso degli altri. Ma cosa significa fare di Orfeo l'antenato di Eco? È come se Anedda ci dicesse che Orfeo è l'antico del mito di Eco, antico che continua a vivere dentro il presente del mito della ninfa; tanto che il componimento, al di là delle ombre biografiche, sembra narrare non più la catabasi di Orfeo verso Euridice, ma di Eco che, discendendo, cerca e incontra il suo antenato Orfeo.

Ma non è così semplice. A rendere più complessa, meno univoca, l'interpretazione del testo, c'è il problema della *persona loquens*. Chi parla in queste righe? Dalle prime parole con cui principia il testo, non lo sappiamo; il titolo sembrerebbe indirizzarci alla figura di Eco, ma quanto ci viene detto ricalca alcuni elementi che attribuiamo facilmente al mito del personaggio Orfeo:

Non un abisso ma una scala  
tra felci scure di fango.  
Si ripeteva: canto per chi muore.  
Compongo il dolore con cautela.  
Resto vicino al corpo.  
Aspetto che il grumo si sciolga nella gola  
e il sangue riconosca l'alfabeto.(105)

Non c'è un abisso, ma una scala: tutto sembra predisposto alla discesa. Intuiamo che una voce colpita da un lutto(106), restando in prossimità del corpo del defunto, si predispone così ad una discesa che è innanzitutto un viaggio verso la possibilità di un linguaggio. I versi «aspetto che... il sangue riconosca l'alfabeto» ci indicano che l'alfabeto con cui la voce ci condurrà è legato ad una dimensione fisica, corporale, sanguigna: la lingua trasuda dal corpo del morto, come una sua filtrazione composta poi «con cautela». Nella discesa, ci dice la voce, al contrario di quanto accadde per Orfeo, non ha con sé i doni necessari a distrarre i guardiani dell'oltretomba: «Scese sapendo di non avere doni/ la voce ora era fioca – come la vista.» È una voce nuda, disarmata, che scende senza essere preparata, senza potere vedere, senza avere gli strumenti con cui affrontare un compito così difficile. Il passo di questa discesa, come quello dell'Orfeo di Bandini, non è leggero, anzi è simile a quello di «bue aggiogato»(107). Se l'Orfeo di Bandini ritrova la sua Euridice scorrendo le pendici innevate di una montagna, qui, al contrario, più scendiamo, più ci avviciniamo ad una spiaggia. Al fondo di questa discesa solitaria, la voce si ritrova in una pianura senza rilievi, un fondale spianato a forza(108). È qui che la voce incontra chi stava cercando:

Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata  
le mani nella sabbia, le palpebre cucite.(109)

Siamo di fronte alla prima caratterizzazione di genere: colui che è stato trovato è indicato da un pronome maschile. La situazione di Orfeo che ritrova Euridice è qui dunque rovesciata. Ma la reazione della voce è poi anche significativa. A differenza di quanto farebbe Orfeo, invece di provare a sedurlo col canto, la voce prova a parlare. Il verso della poesia su questo è chiaro: mediante una litote e una epanortosi, Anedda scrive «non provò a cantare ma a parlare». Tutto quanto lasciava presagire che fosse il canto lo strumento idoneo a farsi riconoscere e a richiamare l'attenzione di colui che è sepolto al fondo di questa spiaggia desolata; eppure la voce sceglie di «parlare». Chi è lì non risponde, «restava stretto alla barca», attento ad altro, a «qualcosa che fuggiva»(110). «Parlare» non basta, non genera una forza tale da smuovere il morto dalla sua assenza. A questo punto accade qualcosa di imprevisto.

Furono le altre anime a circondarla dicendo  
canta e poi riportalo tra i vivi  
dagli altre attese.

Ci viene così indicato che chi è disceso ha un genere femminile; poi ci viene detto che non è sola: le altre anime addirittura la spronano a cambiare registro, a lanciarsi nel canto, a «dargli altre attese»: sogni, favole in cui sperare. Al contrario di quanto accade nel mito, gli abitanti dell'oltretomba vogliono che la voce che è discesa riporti il morto nel mondo dei vivi. Eppure la voce non è in grado di obbedire:

Rabbrividi, cercò una musica, un ritmo,  
ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.  
La videro muovere le labbra  
nell'aria, senza un suono.(111)

Come Eco non può più usare la voce per sé, ma soltanto ripetere ciò che dicono gli altri, così questa voce non riesce a trovare «una musica, un ritmo»; si risolve soltanto in un movimento senza tono, un conato muto, un silenzio «a fiotti». Questa incapacità di trovare un canto decreta il fallimento della catabasi. Le anime che la circondano le dicono che non è adatta ai morti, che addirittura non è chi stavano aspettando(112). Nella riscrittura di Anedda, nessuno si volta al momento sbagliato, nessuno si affida alla voce che vince la morte. Non c'è più la “colpa” del voltarsi che abbiamo ritrovato nella tradizione cristiana orfica. Qui resta soltanto l'incapacità del canto e resta soltanto la legge implacabile dell'oltretomba, di cui nessuno conosce la chiave: «L'oltretomba era feroce come il mondo/ con finti varchi e leggi sconosciute.» L'Ade, come accadeva nella poesia di Bandini, non ha leggi diverse da quelle del mondo dei vivi. In entrambi i mondi, alla voce è chiesta una forza a cui non sa più attingere: la musica e il canto sono fuori dalle possibilità della voce.

È stato detto a questo proposito che questo testo «è una grande poesia ottenuta con il fallimento della poesia, cui viene negata una funzione salvifica.»(113) Ed è sicuramente detto bene; eppure il riferimento a Eco ci indica una via ulteriore. Dopo che il suo «parlare» aveva fallito, la voce sentì il morto rispondere ad una schiera di altre anime e scandire il proprio nome. E così la voce trova una nuova strategia per raggiungerlo:

Chiamandolo si accorse  
che poteva insinuarsi fra quei suoni  
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.

La voce non sa più cantare, non sa più trovare un ritmo, una musica, non sa più dare attese, sogni, favole; eppure la discesa non è stata del tutto vana: chiamando il morto, si accorge che può insinuarsi nella sua voce, «perfino vivere» e trovare uno spazio «scavato dalle voci» dei morti, in dialogo fra loro. Come Eco, che può dire soltanto ripetendo? No, la poesia anche su questo è chiara e subito ci dice: «Sbaglieremmo a dire Eco.»(114) Non si tratta di Eco, dunque, che può vivere soltanto della ripetizione; ma di una strategia che ritrova Orfeo in Eco, l'antico nel presente della ninfa. Attraverso la ripetizione del nome proprio del morto, ascoltando il dialogo che i morti instaurano fra loro, la parola può trovare uno spazio inedito, vivere nel calco delle voci perdute, vivere negli interstizi dei loro suoni. È come se Anedda ci stia porgendo, dalle lande desolate di un dolore privato, una straordinaria riflessione sulla poesia contemporanea. È come se ci indicasse una via per la scrittura, una postura nuova per la parola della poesia, che non può più essere Orfeo, ma neanche coincidere con Eco; ma deve torcersi in un'*Eco che un tempo fu Orfeo*, ritrovare nell'eco la funzione misterica della parola. Non più dunque il miraggio di una voce che vince la morte, che si cimenta virtuosisticamente con le amate ombre del passato per poi scoprire il proprio fallimento e vivere costantemente la parola in un lutto; ma neanche il perdurare di un «parlare» senza canto, senza ritmo né musica, un parlare così prossimo alla chiacchiera e alla mera ripetizione di Eco che non può avere alcun effetto, non smuove il morto e anzi delude le schiere dei sepolti. Anedda ci indica qualcosa di più in quello «spazio scavato dalle voci», qualcosa che sappia aderire al suono che i morti producono, ma che sappia anche guidarli nuovamente a fuoriuscire da sé.

Contrariamente da quando indicato da Bandini, che risolveva il suo Orfeo in un fallimento senza appello (Euridice ricadeva nel «rumore della città di Dite»); e anche a differenza di quanto indicava Ashbery, che in fondo affidava ad un impronosticabile «arbitrary chorus» il ritorno in vita delle «hidden syllables» delle spoglie di Euridice e Orfeo(115); qui Anedda, certo di scorcio ed ellitticamente, sembra dirci che nel nuovo millennio la parola della poesia deve aderire alla voce dei morti, trovare spazio negli spazi del loro dialogo, senza più però il sogno di riportarli alla luce, ma capace di collocarsi nell'alveo di un «soffio pastorale». Rileggiamo gli ultimi versi della poesia:

Chiamandolo si accorse  
che poteva insinuarsi fra quei suoni  
perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.  
Sbaglieremmo a dire Eco.  
Piuttosto è una pelle  
cucita contro un dorso, un soffio pastorale.

La poesia può diventare «una pelle/ cucita contro un dorso», seguire così il contorno fisico del corpo del morto; ripetere sì i suoi suoni, ma per essere un «soffio pastorale»: una scrittura che abbia in sé il coraggio di muovere e di condurre, senza enfasi, dall'interno «scavato dalle voci», senza protagonismi, senza pretestuose quanto fatue originalità. Non si tratta più allora di andare a cercare i morti per strapparli all'oltretomba, e non si tratta neanche di illudersi che si possa parlare con loro; ma di percepire piuttosto la loro presenza e saperne poi riportarne il suono nel mondo dei vivi(116). Imparare allora non dall'errore di Eco, ma dalla «potestas parva»(117) che le fu assegnata da Giunone e che la rese per sempre «resonabilis Echo», Eco la *risuonante*, che non sa tacere di fronte a colui che parla, non sa rimanere indifferente, né però sa per prima prendere parola(118).

In fondo, ciò che resiste del mito di Orfeo nel mito di Eco, il destino di Eco che un tempo fu Orfeo, è la forza straordinaria di eros. Sia Orfeo che Eco sono mossi da amore e amore soltanto rimane in loro: Orfeo per la sua Euridice, Eco per il suo Narciso. Ashbery lo scrive con chiarezza: «only love stays on the brain»(119). Se per il primo il destino fu la disseminazione, lo smembramento per gli infiniti sentieri del mondo, per Eco invece il destino fu la riduzione, il disseccamento, fino a diventare suono. Anedda sembra dirci che l'uno si avvera nell'altro. La miniaturizzazione di Eco segue un percorso preciso: prima la magrezza ne stringe pelle, poi i liquidi del corpo evaporano; infine non restano che la voce e le ossa; ma anche le ossa divengono col tempo pietre e solo la voce di lei rimane, la voce che si nasconde nei boschi e non si vede in nessun monte eppure è dappertutto, tutti la possono udire perché ormai non è più neanche una voce, ma un suono: «sonus est, qui vivit in illa», scrive Ovidio(120). Se di Orfeo rimaneva la testa che non smetteva di cantare, adesso di Eco non rimane che un'aderenza, un suono, un «soffio pastorale»: un suono di interstizi che sappia nondimeno guidare chi lancia il proprio grido verso un ascolto di rimando, un'adesione terminale.

#### 4.1 Conclusione: «But why not?! All other things must change too»

Abbiamo visto come nelle poesie di Ashbery, di Bandini e di Anedda, si rivelino e si intreccino i tre grandi fili della tradizione orfica, il filone eleusino, elegiaco, cristiano. Ognuno di loro ne riprende o ne tace alcuni tratti e ne fa così rivivere l'antica forza. Il mito di Orfeo sopravvive così nei suoi nuclei elementari, particelle instabili e fluttuanti, pronti a legarsi, ad essere occasioni per riflettere sul senso della scrittura e della memoria, per mostrare la forza di amore, per radicare nel presente del linguaggio un dolore che sembra non trovare espressione possibile. In queste funzioni elementari il mito persiste, anzi è proprio di questa infinita disponibilità a realizzarsi che il mito, di fatto, consiste. Tutte e tre le poesie, pur nella diversità radicale di approcci alla parola e alla forma, mostrano una fiducia nella possibilità della scrittura poetica: come se essa potesse essere il veicolo attraverso cui poter iniziare il viaggio, un viaggio che discende fino al fondo di una condizione

umana. Bandini lo scrive benissimo nei primi versi:

Lui non credeva che  
fossero morti tutti gli uccelli e i fiori  
malgrado le notizie dei giornali  
e il colore del cielo ormai caduto  
in mille pezzi.(121)

Orfeo non crede che tutto sia concluso: in lui vive un nocciolo indistruttibile che lo porta a provare, a tentare ciò che a tutti i mortali sembra impossibile. Anche Ashbery lo descrive così. Quando Apollo, dopo la morte di Euridice, prova a far desistere Orfeo dal canto e gli suggerisce addirittura di abbandonare il suo liuto perché ormai pochi si interessano alla sua musica, solo qualche uccello dalle penne polverose, la voce che conduce il discorso poetico afferma: «But why not?/ All other things must change too»(122). Proprio l'insegnamento profondo dell'Orfeo eleusino ci indica che la permanenza è solo un'illusione, che c'è un fluire costante delle forme che spinge a provare, a tentare le vie, anche quelle che all'apparenza ci sembrano più impraticabili e meno percorse, quelle con meno speranza di futuro. Il mito di Orfeo, al di là delle forze che si sprigionano quando lo si voglia intraprendere, è lì a indicarci che la parola umana ha un tratto utopico, si dà come possibilità imperscrutabile di vincere e di percorrere ciò che il corpo non sembra poter né vincere né percorrere. Orfeo rimane lì, a disposizione sì, ma come un enigma; l'enigma di chi ha tentato la discesa, di chi ha nondimeno preso quella scala per arrivare ai propri limiti, alle più nascoste porte della propria vita. Ciò che accadde tanto tempo fa, in una piccola città, in un'estate indifferente(123), ancora insiste e si ripete qui, ogni volta che qualcuno sente con più forza quanto ciò che ha amato rimane come Euridice, «negata per sempre/ al potere della parola»(124) – e a questo no, non si arrende.

Tommaso Di Dio

#### Note.

- (1) W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, I, Berlin 19362; trad. it. Firenze 1953, p. 89-154: 1.
- (2) «Solo qui vi è un “progredire”; solo il *logos* implica il movimento e il divenire»; in Ernst Hoffman, *il linguaggio e la logica arcaica*, Quodlibet, Macerata, 2017, p. 33.
- (3) Ivi, p. 38: «gli *epea* sono in evidente antitesi col *logos*: mentre quelli sono ingannevoli, questo è degno di fede; mentre quelli sono rivolti *in pluralis* al mondo della molteplicità, questo si rivolge *in singularis* all'uno; mentre quelli sono in connessione con ciò che viene “accettato” per sentito dire (*doxa* da *decomai*), questo è in stretto legame con la funzione intellettuale (*noema*)»; poco oltre: «Il semplice *epos* non può essere vero, poiché è solo un frammento, e anche l'ammasso di *epea*, in ciò che si presume essere “discorso”, riflette solo il caos di un mondo ridotto a un insieme di particolarità e pluralità; è vero solo il *logos* che sa di poter enunciare esclusivamente l'essere di ciò che è uno e intero».
- (4) W. Jaeger, *Paideia* cit..
- (5) Esiodo, *Teogonia*, vv. 27-28, in *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Mondadori, Milano, 2007, p. 5.
- (6) Gian Biagio Conte, *Aristeo, Orfeo e le “Georgiche”*: una seconda volta, in *Studi Classici e Orientali*, Dicembre 1998, Vol. 46, No. 1 (Dicembre 1998), p. 114.
- (7) Su questo si veda Furio Jesi, *Mito e mitologia: presupposti di metodo*, in *Mito*, Mondadori, Milano, 1980, pp. 12-27.
- (8) Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, 1977, Milano, p. 35, 36.
- (9) Ivi, p. 37.
- (10) Ivi, p. 38.
- (11) Ivi, p. 39.
- (12) *Ibidem*.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*.

(16) Ivi, p. 41.

(17) Giovanni Pugliese Carratelli (a cura di), *Le lamine d'oro orfiche*, Adelphi, Milano, 2001, p. 68. La lamina contenente questo testo, risalente al IV sec. a.C., è conservata al British Museum di Londra ed è stata trovata a Petelia, sito archeologico dell'odierna cittadina di Strongoli in provincia di Crotone.

(18) Virgilio, *Georgiche*, vv. 317-558.

(19) «amissis ut fama apibus morboque fameque», scrive Virgilio, al v. 318.

(20) Gian Biagio Conte, cit., p. 103-128.

(21) «Virgilio, nella chiusa del suo poema, per illustrare emblematicamente la tematica fondamentale del suo insegnamento (non diversamente da quel che fanno Platone e Cicerone sopra ricordati) lascia che il suo discorso poetico ora assuma l'andamento lineare del racconto. Il poeta cambia forma discorsiva e passa dal codice prescrittivo al codice epico-narrativo. La storia narrata "deposita" alla fine lo stesso messaggio morale propugnato lungo tutto il poema, ma ora *sub specie mythica*»; così ivi, p. 110.

(22) «Anche fuori del racconto virgiliano i due eroi hanno un'affinità di funzioni, una serie di tratti significativi che li qualifica come eroi culturali; sono come due *protoi heuretai*, titolari di due 'invenzioni' compiute a beneficio dell'umanità. L'opera di acculturazione che svolgono è legata a due ambiti ben distinti: Aristeo si muove esclusivamente nella sfera agricola e promuove attività civilizzatrici come la pastorizia e l'apicoltura; Orfeo è l'inventore della musica e della poesia, e in questo ambito favorisce anch'egli il trapasso dallo stato primitivo a quello civilizzato. L'uno appare come il prototipo del contadino-pastore, l'altro del poeta-musico.»; ivi, p. 113.

(23) *Ibidem*; tanto che Conte precisa alla nota 15 che: «anche il racconto della morte di Euridice, morsa da un serpente mentre cerca di sfuggire ad Aristeo, appare invenzione originale del poeta latino».

(24) Ivi, p. 115.

(25) «namque hanc dederat Proserpina legem», scrive Virgilio al v. 487.

(26) «Orfeo, invece, fallisce. Fallisce perché infrange le rigorose condizioni imposte dal dio dei morti: *rupta tyranni/foedera* (492)»; ivi, p. 117.

(27) *Ibidem*.

(28) «cum subita incautum dementia cepit amantem», Virgilio, *Georgiche*, v. 488.

(29) *Ibidem*.

(30) *Ibidem*.

(31) Lo stesso Conte dà esempio di questo accalcarsi di tratti contraddittori per es. nella figura di Ercole; ivi, p. 114.

(32) Conte scrive: «Virgilio ha in un certo senso voluto tenere in sordina il progetto comparativo (contrastivo) che collega le due parti del l'epillio. Insomma, egli ha lasciato che il valore illustrativo del suo discorso si potesse intravedere come contenuto ultimo, ma ha anche fatto in modo che la libertà dell'invenzione non fosse oppressa dalla funzione emblematica. La sua capacità di rap presentazione poetica e il suo vigore stilistico si sono sovrainposti allo schema ideologico-programmatico, e vi hanno immesso dentro tutto l'incanto della favola. C'è infatti nel racconto un forte senso del tragico, c'è levità fiabesca, c'è anche la solita compartecipazione empatica e simpatetica che è la marca vera dello stile virgiliano»; ivi, p. 118.

(33) Ivi, p. 119.

(34) *Ibidem*.

(35) Ivi, p. 121.

(36) *Ibidem*. Si pensi, per esempio, alla differenza con quanto invece emerge nelle Argonautiche in cui Orfeo è descritto più come poeta didascalico e cosmico, sempre legato ai compagni.

(37) Virgilio, *Ecloghe*, X, v. 22. Sul rapporto complesso e sfuggente fra il poeta elegiaco Cornelio Gallo e la figura di Orfeo nelle opere di Virgilio si legga anche Paola Gagliardi, *I due volti dell'Orfeo di Virgilio*, in «Hermes», 2012, 140. Jahrg., H. 3 (2012), pp. 284-309. In particolare, p. 289: «Impossibili da ignorare sono infatti il tono "elegiaco" e "soggettivo" del racconto di Orfeo, in voluto contrasto con l'andamento impersonale dell'episodio di Aristeo, il taglio narrativo fortemente ellittico e patetico, le diffuse e considerevoli affinità tra l'epillio e le ecloghe in cui compare Gallo, la 6 e la 10.»

(38) Gian Biagio Conte, cit., p. 123.

(39) Ivi, p. 124.

(40) Ivi, p. 123.

(41) Ivi, p. 124.

(42) Ivi, p. 126.

- (43) Severino Boezio, paragrafi 22-25, in *La consolazione di filosofia*, a cura di Maria Bettetini, Einaudi, Torino, 2010, p. 127; così il testo originale: «Nam quoniam beatitudinis adeptione fiunt homines beati, beatitudo uero est ipsa diuinitas, diuinitatis adeptione beatos fieri manifestum est. Sed uti iustitiae adeptione iusti, sapientiae sapientes fiunt, ita diuinitatem adeptos deos fieri simili ratione necesse est. Omnis igitur beatus deus. Sed natura quidem unus; participatione uero nihil prohibet esse quam plurimos.»
- (44) Ivi, p. 129.
- (45) Ivi, p. 133; in latino: «tum autem uerum bonum fieri cum in unam ueluti formam atque efficientiam colliguntur».
- (46) Ivi, p. 135; in latino: «Eoque modo percurrenti cetera procul dubio patebit subsistere unumquodque dum unum est, cum uero unum esse desinit interire».
- (47) Ivi, p. 139.
- (48) Ivi, poesia XI, p. 139, v. 6: «suis retrusum possidere thesauris».
- (49) Ivi, poesia XI, p. 140, v. 11: «haeret profecto semen introrsum veri».
- (50) Paolo di Tarso, *Epistula ad Romanos*, 2, 14-15: «cum enim gentes quae legem non habent naturaliter quae legis sunt faciunt eiusmodi legem non habentes ipsi sibi sunt lex».
- (51) Boezio cit., p. 140, vv. 13-14: «Nam cur rogati sponte recta censetis/ Ni mersus alto viveret fomes corde?»
- (52) Ivi, p. 145: «il male quindi – disse – non è nulla, dal momento che non può farlo colui che non vi è nulla che non possa»; «Malum igitur, inquit, nihil est, cum id facere ille possit qui nihil non potest.»
- (53) Ivi, p. 138, vv. 9-10: «Non omne namque mente depulit lumen/ Obliuiosam corpus inuehens molem».
- (54) Ivi, v. 53, p. 150.
- (55) Ivi, p. 148, vv. 42-44; così dice Ade: «al marito diamo la compagna, / la coniuge riscattata dal canto;/ ma vincoli una legge il dono,/ finché non avrà lasciato il Tartaro/ non volga indietro lo sguardo»; in latino: «donamus comitem viro/ emptam carmine coniugem;/ sed lex dona coerecat,/ ne dum Tartara liquerit/ fas sit lumina flectere».
- (56) Sono i vv. 50-51, Ivi p. 150.
- (57) *Ibidem*, vv. 49-58. Il metro è il gliconeo e nella traduzione della curatrice suonano così: «Ahi, prossimo ai confini della notte/ Orfeo la sua Euridice/ vide, perse, uccise./ Questo mito a voi si rivolge/ che alla luce superna/ condurre volete le menti;/ chi infatti alla tartarea caverna/ vinto ha volto lo sguardo,/ quel che in sé porta di eccelso/ lo perde mentre gli Inferi guarda».
- (58) Il metro gliconeo (X X | — U U — | U X) infatti prevede che la terzultima sillaba sia lunga; lunga è la sillaba del perfetto di *occido*, lunga invece per posizione quella di *occido*. Dunque è possibile leggere quel verbo sia come intransitivo che come transitivo. Si legga come ha tradotto i vv. 62-65 Benedetto Varchi nella sua edizione del 1551: «Già, perché più si dolga,/ Al fin del carcer tetro/ Gli occhi rivolse indietro;/ Onde ogni suo disío/ In un punto mirò, perdè, morío»; si veda [https://it.wikisource.org/wiki/Della\\_consolazione\\_della\\_filosofia/Libro\\_III](https://it.wikisource.org/wiki/Della_consolazione_della_filosofia/Libro_III).
- (59) È noto che proprio la prima attestazione pubblica del termine *pathosformel* compaia in una conferenza del 1905 che Aby Warburg tenne ad Amburgo, dal titolo *Dürer e l'antichità italiana* [Dürer und die italienische Antike]. Essa partiva proprio dalla celebre incisione del pittore tedesco *La morte di Orfeo* del 1494. Si veda Claudia Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti*, in «Engramma», settembre 2014, p. 119; anche disponibile a questo indirizzo: [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1619](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619).
- (60) John Ashbery, *Houseboat days*, Viking press, New York, 1977. In italiano, la poesia è leggibile in John Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore, Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Moira Egan, Luca Sossella editore, 2008, p. 128. Il testo originale è riportato qui in appendice.
- (61) John Ashbery, cit., v. 3.
- (62) *Ibidem*, vv. 1-3: «Orpheus liked the glad personal quality/ Of the things beneath the sky. Of course, Eurydice was a part/ Of this.»
- (63) *Ibidem*, v. 5.
- (64) Qui Ashbery adombra un conflitto fra Orfeo e Apollo che è confermato da alcuni frammenti: «Non onorò più Dioniso, mentre considerò più grande Elio, che egli chiamo anche Apollo; e svegliandosi la notte sul far del mattino, per prima cosa aspettava il sorgere del sole sul monte chiamato Pangeo per vedere Elio; perciò Dioniso, adirato, gli inviò contro le Bassaridi, come racconta il poeta tragico Eschilo: esse lo dilaniarono e ne gettarono via le membra, ciascuna separatamente; le Muse poi riunitele, le seppellirono nel luogo chiamato Libetra»; si veda *Orfici. Testimonianze e frammenti nell'edizione di Otto Kern*, trad. di Elena Verzura, Milano, Bompiani, 2011, p. 99.



- (65) John Ashbery, cit., v. 11-13: «All other things must change too./ The seasons are no longer what they once were./ But it is the nature of things to be seen only once».
- (66) Ivi, v. 15.
- (67) Severino Boezio, cit., v. 48.
- (68) Ashbery cit., v. 21.
- (69) «Of course Eurydice vanished into the shade;/ She would have even if he hadn't turned around.», vv. 16-17.
- (70) «Singing accurately/ So that the notes mount straight up out of the well of/ Dim noon and rival the tiny, sparkling yellow flowers/ Growing around the brink of the quarry, encapsulizes/ The different weights of the things.»; sono i vv. 22-26.
- (71) Sono vv. 27-28.
- (72) «Orpheus realized this/ And didn't mind so much about his reward being in heaven/ After the Bacchantes had torn him apart». Sono i vv. 29-30.
- (73) «Some say it was for his treatment of Eurydice./ But probably the music had more to do with it, and/ The way music passes, emblematic/ Of life and how you cannot isolate a note of it/ And say it is good or bad.» Sono i vv. 32-36. Si rende conto solo qui e di passaggio che la poesia *Syringa* è stata messa in musica dall'amico compositore Elliot Carter al quale Ashbery scriveva nel 1975: «I feel that such a treatment might be possible since I think that my poetry somehow has the logic of music rather than that of poetry.»; si veda Elliot Carter e John Ashbery, *The Origins of "Syringa" (1978)*, in «Chicago Review», SUMMER 2014, Vol. 58, No. 3/4, pp. 114-123.
- (74) Vedi *supra* nota 16.
- (75) È il verso 61.
- (76) Sono i vv. 77-79.
- (77) Fernando Bandini, *La mantide e la città*, Mondadori, Milano 1979. Oggi l'opera si può leggere nella collana Oscar Baobab dal titolo Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano, 2018. Il testo integrale è riportato in appendice.
- (78) Così Marco Forti nell'*Introduzione* in «Almanacco dello Specchio», 2, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano, 1973; ora in Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, cit., p. 638.
- (79) Fernando Bandini, VIII, in *Tutte le poesie*, cit., p. 81.
- (80) Così per esempio l'attacco del frammento IV: «E in sodalizi fraterni (gambecchio/ e piovanela oppure/ totano moro e pantana),/ mescidati i più piccoli in torme/ di penne variegata, nel silenzio/ rotto soltanto dal frullo e dall'ansimo,// sopra il pianeta che tra verde e ocre/ sfuma e da altezze che/ può figurarsi solamente un sordo/ batticuore, trasvolano.» Ivi p. 78.
- (81) «Il disegno del tempo non aveva previsto/ i nuovi aspetti della voluttà»: questo è l'incipit delle *Lapidi*; ivi, p. 76
- (82) Ivi, p. 83.
- (83) Sono i versi conclusivi, di I, in ivi, p. 76.
- (84) Ivi, p. 82.
- (85) Ibidem. È il distico conclusivo del componimento.
- (86) Ivi, p. 85.
- (87) Ibidem.
- (88) Si veda la voce wikipedia della [Hammer Film Productions](#).
- (89) Rispettivamente ai vv. 12-13, 27-28, 52, in Fernando Bandini, cit., p. 85-87.
- (90) Ivi, vv. 6-7, p. 85
- (91) Sono i vv. 16-17.
- (92) È il v. 19-20.
- (93) Sono i vv. 20-24.
- (94) Sono rispettivamente i vv. 32, 31, 40-42.
- (95) È il v. 50.
- (96) È il v. 30.
- (97) Sono i vv. 35-39.
- (98) Sono i vv. 46-48. Virgilio invece scrive: «namque hanc dederat Proserpina legem»; è la parte finale di Virgilio, *Georgiche*, IV, v. 487.
- (99) «immemor heu! victusque animi respexit», ivi, v. 491.
- (100) Sono i vv. 60-61.
- (101) Si fa riferimento naturalmente a Pavese, *L'inconsolabile*, in *I dialoghi di Leucò*, Einaudi, Torino 1947.

- (102) Maurice Blanchot, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario* (1955), IISaggiatore, Milano, 2018, pp. 179-184.
- (103) Sono i versi del primo dei sonetti a Orfeo di Rainer M. Rilke; da *Sonetti a Orfeo*, a cura di Mario Ajazzi Mancini, Newton and Compton, Milano, 1997.
- (104) Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, 2007, Mondadori, Milano, p. 93-94. Anche questo componimento, come i precedenti di Bandini e di Ashbery, è posto verso la conclusione del libro. Il testo è riportato poi qui in appendice.
- (105) Sono i vv. 1-7.
- (106) Carmelo Princiotta ha scritto a questo proposito: «*Dal balcone del corpo* è un libro sconvolto dal lutto, dalla morte ravvicinata di due persone care, da una perdita apparentemente incomprensibile. Anche le conseguenze poetiche di questi eventi biografici non sono irrilevanti: *Dal balcone del corpo* è un libro drammatico per tema, tono e struttura; al suo interno, non si fa che enunciare l'indicibilità del dolore, come nel testo intitolato appunto *Indicibile*; il lutto viene intonato solo per l'interposta maschera rituale dell'*attitadora*, colei che in Sardegna piange il morto e che consente ad Anedda (nata a Roma, ma di origini sarde) di scrivere in *limba* i suoi lamenti funebri, gli *Attittos*.», da Carmelo Princiotta, *Libro di poesia e testo esemplare: Salva con nome allo specchio di Video*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, p. 3.
- (107) «Andava come un bue aggiogato.», v. 16.
- (108) «Traversava radure senza monti fino a una spiaggia./ con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala»; sono i vv. 17-18.
- (109) Sono i vv. 19-20.
- (110) Si vedano i vv. 21-23.
- (111) Sono i vv. 27-30.
- (112) Si vedano i vv. 31-34.
- (113) Carmelo Princiotta, cit. p. 4.
- (114) È il v. 45.
- (115) Si rileggano gli ultimi versi della poesia *Syringa*, dal v. 85: «...But they lie/ Frozen and out of touch until an arbitrary chorus/ Speaks of a totally different incident with a similar name/ In whose tale are hidden syllables/ Of what happened so long before that/ In some small town, one indifferent summer.»
- (116) Si veda quanto scrive Princiotta, cit., p. 4: «Nel saggio su Bill Viola scrive che, nonostante la poesia, nessun Orfeo andrà a cercare i morti. Nemmeno lei tornerà più negli inferi, percependo piuttosto la presenza dei morti nel mondo dei vivi. In *Salva con nome*, pertanto, sostituisce la catabasi con la *nekya*, a dispetto del fatto che noi non possiamo vedere i morti, non possiamo parlare con loro, non possiamo toccarli»; ci si riferisce al saggio di Antonella Anedda, *Ocean Without a Shore*, in *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, 125-131.
- (117) Publio Ovidio, *Le metamorfosi*, libro III, vv. 367-368; parla Giunone: «huius ait linguae, qua sum delusa, potestas/parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus».
- (118) Così ivi, vv. 357-358: «vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti/ nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.»
- (119) Ashbery, *Syringa* cit., v. 21.
- (120) Traduco liberamente da ivi, vv. 397-401: «adducitque cutem macies et in aera sucus/ corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:/ vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram./ inde latet silvis nulloque in monte videtur,/omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.»
- (121) Si veda Bandini, cit., vv. 1-5.
- (122) Si veda Ashbery, cit., vv. 7-11: «Then Apollo quietly told him: "Leave it all on earth./ Your lute, what point? Why pick at a dull pavan few care to/ Follow, except a few birds of dusty feather,/ Not vivid performances of the past." But why not?/All other things must change too.»
- (123) Ashbery, cit., vv. 88-89: «Of what happened so long before that/ In some small town, one indifferent summer.»
- (124) Bandini, cit., v. 73-74.

## 4.2 Appendice di testi

### 1. *Syringa* di John Ashbery

Orpheus liked the glad personal quality  
 Of the things beneath the sky. Of course, Eurydice was a part  
 Of this. Then one day, everything changed. He rends  
 Rocks into fissures with lament. Gullies, hummocks  
 Can't withstand it. The sky shudders from one horizon  
 To the other, almost ready to give up wholeness.  
 Then Apollo quietly told him: "Leave it all on earth.  
 Your lute, what point? Why pick at a dull pavan few care to  
 Follow, except a few birds of dusty feather,  
 Not vivid performances of the past." But why not?  
 All other things must change too.  
 The seasons are no longer what they once were,  
 But it is the nature of things to be seen only once,  
 As they happen along, bumping into other things, getting along  
 Somehow. That's where Orpheus made his mistake.  
 Of course Eurydice vanished into the shade;  
 She would have even if he hadn't turned around.  
 No use standing there like a gray stone toga as the whole wheel  
 Of recorded history flashes past, struck dumb, unable to utter an intelligent  
 Comment on the most thought-provoking element in its train.  
 Only love stays on the brain, and something these people,  
 These other ones, call life. Singing accurately  
 So that the notes mount straight up out of the well of  
 Dim noon and rival the tiny, sparkling yellow flowers  
 Growing around the brink of the quarry, encapsulizes  
 The different weights of the things.

But it isn't enough

To just go on singing. Orpheus realized this  
 And didn't mind so much about his reward being in heaven  
 After the Bacchantes had torn him apart, driven  
 Half out of their minds by his music, what it was doing to them.  
 Some say it was for his treatment of Eurydice.  
 But probably the music had more to do with it, and  
 The way music passes, emblematic  
 Of life and how you cannot isolate a note of it  
 And say it is good or bad. You must  
 Wait till it's over. "The end crowns all,"  
 Meaning also that the "tableau"  
 Is wrong. For although memories, of a season, for example,  
 Melt into a single snapshot, one cannot guard, treasure  
 That stalled moment. It too is flowing, fleeting;  
 It is a picture of flowing, scenery, though living, mortal,  
 Over which an abstract action is laid out in blunt,  
 Harsh strokes. And to ask more than this  
 Is to become the tossing reeds of that slow,  
 Powerful stream, the trailing grasses  
 Playfully tugged at, but to participate in the action  
 No more than this. Then in the lowering gentian sky  
 Electric twitches are faintly apparent first, then burst forth  
 Into a shower of fixed, cream-colored flares. The horses  
 Have each seen a share of the truth, though each thinks,

"I'm a maverick. Nothing of this is happening to me,  
 Though I can understand the language of birds, and  
 The itinerary of the lights caught in the storm is fully apparent to me.  
 Their jousting ends in music much  
 As trees move more easily in the wind after a summer storm  
 And is happening in lacy shadows of shore-trees, now, day after day."

But how late to be regretting all this, even  
 Bearing in mind that regrets are always late, too late!  
 To which Orpheus, a bluish cloud with white contours,  
 Replies that these are of course not regrets at all,  
 Merely a careful, scholarly setting down of  
 Unquestioned facts, a record of pebbles along the way.  
 And no matter how all this disappeared,  
 Or got where it was going, it is no longer  
 Material for a poem. Its subject  
 Matters too much, and not enough, standing there helplessly  
 While the poem streaked by, its tail afire, a bad  
 Comet screaming hate and disaster, but so turned inward  
 That the meaning, good or other, can never  
 Become known. The singer thinks  
 Constructively, builds up his chant in progressive stages  
 Like a skyscraper, but at the last minute turns away.  
 The song is engulfed in an instant in blackness  
 Which must in turn flood the whole continent  
 With blackness, for it cannot see. The singer  
 Must then pass out of sight, not even relieved  
 Of the evil burthen of the words. Stellification  
 Is for the few, and comes about much later  
 When all record of these people and their lives  
 Has disappeared into libraries, onto microfilm.  
 A few are still interested in them. "But what about  
 So-and-so?" is still asked on occasion. But they lie  
 Frozen and out of touch until an arbitrary chorus  
 Speaks of a totally different incident with a similar name  
 In whose tale are hidden syllables  
 Of what happened so long before that  
 In some small town, one indifferent summer.

## **2. *Lapidi per uccelli XIV*, di Fernando Bandini**

Lui non credeva che  
 fossero morti tutti gli uccelli e i fiori  
 malgrado le notizie dei giornali  
 e il colore del cielo ormai caduto  
 in mille pezzi.

Lui per i monti invasi  
 dalle vespe in collera del nevischio  
 vagava e non aveva per quel mondo  
 tante volte pestato con trepida  
 felicità, non aveva da opporgli  
 che la noia del sangue.

E la neve dove le scarpe  
d'amianto stampavano orme copriva  
formicolanti città dalle mille  
zampine...

E lei lontana così lontana  
in quelle sue tenebre,  
uscita ormai dagli alberi e dal vento,  
si toccava la faccia  
per ritrovarsi e volentieri avrebbe  
piantato i denti candidi e minuti  
in qualche gola vivente pur di  
riavere ancora nelle vene il fiotto  
del suo bel sangue  
e i bioccoli di lana sulle siepi  
e i sassi e i tordi...

e ora lui nella sua tuta  
d'argento per strapparla  
agl'inferi doveva rinunciare  
ai mille piani immaginati,  
guardare avanti e non curare il rombo  
di sotterranee macchine.  
Fendeva il fioco barlume che un vento  
intermittente soffia dal profondo,  
e l'ombra dell'amata lo superava  
esile e lunga; finché  
promemoria di un corpo, fantasma  
di un fantasma svaniva  
in una nuova densa oscurità.

Alle spalle sentiva il ronzio  
del robot: lento  
esecutore dei patti e custode  
di quella morte che gliela faceva  
remota, ancora la relegava  
nell'indefinitezza.

Così pesantemente avanza  
senza voltarsi namque hanc dederat legem  
infernæ deæ,  
risalendo da tonfi e da odore  
di fissile polvere, rigido il collo  
che al muscolo fiaccato  
dal casco di cristallo era un acuto  
dolore. E quando

si fu girato (ma perché?), al colmo  
di un cieco impulso si era girato (per  
vedere cosa?) – solo allora seppe.  
Lei gli gridava: “Mi riportano sotto.  
Addio. Ricordami. Non condannarmi se  
tendendo a te le mani non più tua...”.

E allora seppe quanto  
fosse quella galassia desolata.

E lei  
 che il sottosuolo chiuderebbe nel suo  
 impenetrabile grembo sottratta  
 alla luce, negata per sempre  
 al potere della parola  
 si allontanava in fretta  
 verso il rumore della città di Dite.

### 3. Eco che un tempo fu Orfeo, di Antonella Anedda

Non un abisso ma una scala  
 tra felci scure di fango.  
 Si ripeteva: canto per chi muore.  
 Compongo il dolore con cautela.  
 Resto vicino al corpo.  
 Aspetto che il grumo si sciogla nella gola  
 e il sangue riconosca l'alfabeto.  
 È facile quando piangi un estraneo  
 non quando il lutto cresce a dismisura  
 e poi diventa muto.  
 Scese sapendo di non avere doni  
 la voce ora era fioca – come la vista.  
 Quanta luce perdeva nel cammino  
 quanta pioggia le appesantiva il corpo  
 che ustione mettendo i piedi nello Stige.  
 Andava come un bue aggiogato.  
 Traversava radure senza monti fino a una spiaggia.  
 con rena tanto bassa da sembrare battuta da una pala.  
 Lo vide: la schiena sullo scafo di una barca rovesciata  
 le mani nella sabbia, le palpebre cucite.  
 Non provò a cantare ma a parlare  
 lui restava stretto alla barca  
 attento a qualcosa che fuggiva.  
 Furono le altre anime a circondarla dicendo  
 canta e poi riportalo tra i vivi  
 dagli altre attese.  
 Rabbrivì, cercò una musica, un ritmo,  
 ma dal corpo non usciva a fiotti che silenzio.  
 La videro muovere le labbra  
 nell'aria, senza un suono.  
 Basta, dissero: non sai i nostri respiri,  
 non sei adatta a noi morti.  
 Non sei chi aspettavamo.  
 Lui resta con noi.  
 Due lo sollevarono, un terzo gli scuci gli occhi.  
 La fissò senza capire, poi guardò altrove.

L'oltretomba era feroce come il mondo  
 con finti varchi e leggi sconosciute.  
 Vide una schiera di ombre che avanzava  
 senti lui che scandiva  
 rispondendo il suo nome.  
 Chiamandolo si accorse  
 che poteva insinuarsi fra quei suoni  
 perfino vivere nello spazio scavato dalle voci.

Sbaglieremmo a dire Eco.  
Piuttosto è una pelle  
cucita contro un dorso, un soffio pastorale.

«...E OR SIAM FATTI STERPI».

**MITO E SUICIDIO IN JEFFREY EUGENIDES E SARAH KANE**

**Tra antico e moderno**

Nel panorama della critica letteraria degli ultimi trent'anni, i cosiddetti *Classical Reception Studies*, ovvero gli studi riguardanti le sopravvivenze dell'antico nel moderno, hanno conquistato un ruolo di indubbia centralità, producendo una mole non indifferente di lavori legati ai più vari aspetti delle riprese del passato greco-romano nella letteratura e nel cinema, passando attraverso il teatro, le arti figurative e performative. La novità potrebbe risultare soltanto apparente. È infatti un dato tanto noto quanto macroscopico come la letteratura occidentale (a partire dalla traduzione latina dell'*Odissea* a opera di Livio Andronico) si sia sviluppata su una pressoché continua ripresa di temi, motivi e strutture narrative provenienti dall'antichità classica, così come a ben prima dello sviluppo di questi studi risalgono diversi tentativi di ricognizione delle multiformi rinascite dell'antico, di cui *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) di Robert Curtius è tra gli esempi più luminosi. Ma ciò che distingue questo ambito della critica è la volontà di approcciare materiali artistici letti e studiati per secoli da una diversa prospettiva, ovvero secondo presupposti ermeneutici radicalmente diversi rispetto ai precedenti. Così, tramite l'applicazione delle teorie della ricezione di Jauss e Iser alle letterature antiche e alle loro riscritture, alcuni principi sono stati posti a fondamento della nuova proposta(1). *In primis*, la convinzione che, come scritto da Charles Martindale in un saggio fondamentale che ribalta la concezione del classico come monumento stabile e inerte, «antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue – to understand either one, you need to think in terms of the other»(2); conseguentemente a quest'idea, riscritture e rielaborazioni successive all'antichità non vengono considerate copie sbiadite degli originali, bensì significative realizzazioni di potenzialità contenute nei testi di partenza, i quali non costituiscono unicamente le fonti delle riscritture ma divengono i poli di un dialogo costante e criticamente produttivo; infine, i testi esaminati vengono ricondotti nell'ambito di più ampi movimenti culturali, all'interno dei quali i casi di studio emergono nelle loro emblematiche specificità grazie a un proficuo allargamento di orizzonti, come riassunto da Lorna Hardwick: «Reception studies therefore participate in the continuous dialogue between the past and the present and also require some 'lateral' dialogue in which crossing boundaries of place or language or genre is as important as crossing of time»(3).

Il presente contributo intende porsi sulla scia di queste suggestioni e fornire un'analisi comparata di due opere: il romanzo *The Virgin Suicides* (1993) di Jeffrey Eugenides e l'opera teatrale *Phaedra's Love* (1997) di Sarah Kane. Entrambi i testi costituiscono infatti interessanti esempi di ricezione del mito classico, seppure differenti. Nel primo caso, come si dimostrerà, il romanzo nasconde una presenza mitica sotterranea ed elusiva, sapientemente celata sotto la superficie testuale ma emergente in alcuni importanti snodi simbolici della narrazione; nel secondo caso, invece, la riscrittura teatrale rimanda esplicitamente alla tradizione mitica di Fedra (e dunque a Seneca ed Euripide, ma non solo), che viene attualizzata nel contesto straniante e postmoderno dell'Inghilterra post-thatcheriana. Ma la ragione che permette di accostare i due testi, e che rende possibile fare di tale accostamento un interessante esercizio di studio della ricezione dell'antico, risiede in un motivo che in entrambi i testi appare non solo legato al mito, ma assolutamente centrale nella complessiva economia delle due opere: il suicidio. Come si vedrà, entrambi gli autori intessono intorno ad alcuni elementi mitici, più o meno esibiti, una vera e propria estetica del suicidio, che in Eugenides sostanzia l'oscurità che avvolge la narrazione e che in Kane contribuisce a potenziare una concezione del gesto teatrale come provocazione totale e assoluta. Per questa ragione sarà necessario ripercorrere brevemente alcuni importanti momenti dell'elaborazione teorica, letteraria e filosofica riguardanti la pratica del suicidio, inteso non solo come fenomeno psicologico o sociologico ma anche come tema comune alla riflessione di molteplici campi differenti, spesso in



contrasto tra loro. Successivamente, si volgerà l'attenzione ai testi menzionati, di cui verrà fornita una lettura *sub specie fabulae*, provando cioè ad applicare i principi teorici precedentemente ricordati.

Nel far ciò, l'analisi delle due opere, condotta con particolare interesse al rapporto tra mito e suicidio, presenta diverse potenzialità critiche. Da un lato si cercherà, come ricordato da Hardwick, di attraversare consapevolmente i confini non solo temporali, ma anche di genere e spaziali, visto che si tratta di testi appartenenti a diversi generi e campi letterari; dall'altro, il riscontro di elementi mitici in rielaborazioni che non si presentano come dirette riscritture di testi antichi, ma che celano la presenza del mito e che la ibridano con linguaggi diversi, consente di applicare un'idea di ricezione non strettamente legata ai testi o alla collazione filologica. In altre parole, non conterà tanto insistere «sul dato oggettivo, sulla quantità di materiale che passa da un testo all'altro – sia essa rappresentata da uno stilema, da una rima, da un intreccio, da un tema»(4), ma sul «processo di trasformazione, non tanto la consistenza effettiva del materiale trasportato»(5). Non stupisce d'altronde ritrovare il mito al centro di un tentativo di rilettura del tipo qui proposto(6): non soltanto poiché esso è stato il campo in cui la *Classical Reception* ha dato i suoi frutti più significativi, ma anche per alcune delle sue più intrinseche caratteristiche quali malleabilità, permeabilità e continua ibridazione. Sin dall'antichità classica, infatti, «il mito, come la parola, si declina e si coniuga, per conformarsi al senso complessivo del discorso»(7), arrivando a contaminare altri linguaggi, altri arti e altri periodi storici. E se tale processo si è indubbiamente realizzato attraverso i testi (spesso posti al centro di una *Quellenforschung* di stampo positivista)(8), è altrettanto vero che, com'è stato scritto, «il mito si è configurato sempre più nel corso dei secoli come una forma aperta, che poteva riempirsi di contenuti sempre nuovi e adattarsi a nuovi contesti, un fascio di costanti che si attualizzano di volta in volta in modo diverso»(9). Partendo dunque da questa declinazione particolarmente fluida ed elastica sia del mito sia del processo di ricezione, il saggio cercherà di coniugare l'evidenza del dato testuale al rinvenimento di spinte e contropunte più sotterranee e non facenti riferimento a un testo mitico quanto, piuttosto, a un insieme simbolico più ampio. Il suicidio, poi, costituirà quel motivo particolare, quel dettaglio tramite cui collegare testi differenti(10), che proprio in virtù della loro comparazione sotto questa specifica lente emergeranno nelle loro differenze con l'antichità e, soprattutto, nella loro significatività per il presente.

### «Le chiavi della mia prigionia»

L'uomo si suicida, da sempre. E da sempre il suicidio costituisce non soltanto il gesto con cui egli pone fine alla propria vita, ma anche un campo discorsivo di continua elaborazione teorica. Sin dall'antichità, infatti, davanti all'uccisione di sé (o alla sola possibilità che ogni uomo ha di togliersi la vita) si è discusso sui significati profondi di tale gesto e sulle sue implicazioni etiche e religiose. La morte autoinflitta è divenuta così un terreno su cui far collidere opposte visioni del mondo, della vita e della morte, nonché un evento oscuro e bisognoso di interpretazione, di essere cioè ricondotto all'interno di alcune strutture di senso capaci di integrarlo e spiegarlo(11).

Nel corso della storia culturale dell'Occidente, tali strutture sono cambiate più volte. In maniera piuttosto schematica, si possono ritrovare quattro paradigmi ermeneutici attraverso cui si è interpretato (e spesso condannato) il suicidio: quello dell'antichità classica, quello cristiano, quello illuminista e quello moderno. La classificazione è ovviamente piuttosto generale e sommaria, ma aiuta a rendere conto delle coordinate generali in cui è stato via via incluso il suicidio. La progressione storica, d'altro canto, è nota(12). A un'antichità classica generalmente aperta (e talvolta enfatica) nei confronti della possibilità di auto-uccisione (sebbene con qualche discriminazione)(13), all'incirca a partire dal V secolo si sostituì la visione cristiana elaborata prima da Agostino, che nel *De civitate Dei* sottolineò chiaramente come «nessuno può infliggersi spontaneamente la morte, con l'idea di sfuggire alle afflizioni temporali»(14), e successivamente ribadita da Tommaso. Ma dopo alcuni secoli, come ricostruito da Marzio Barbagli, «il grande

edificio di valori, norme, sanzioni, credenze, simboli, categorie interpretative che condannavano o scoraggiavano il suicidio [...] iniziò a un certo punto ad avere delle crepe e a vacillare e poi, a distanza di molto tempo, a dispetto di tutti gli sforzi fatti per rafforzarlo e tenerli in piedi, crollò definitivamente»(15). È infatti intorno al 1700 che inizia a prodursi un vero e proprio cambio di paradigma, per cui il suicidio viene sottratto all'ambito religioso ed esaltato, pur con alcune differenze, da alcuni filosofi, scrittori e intellettuali quale possibilità spiccatamente umana di portare a compimento il proprio percorso terreno. Gli esempi sono diversi: nel 1647 vede la luce il *Biathanatos*, in cui John Donne, alludendo al suicidio, scrive come «ogni qual volta l'angoscia mi assale, penso che possiedo le chiavi della mia prigionia»(16), intorno al 1730 Cesare Beccaria e Voltaire sostengono la depenalizzazione del suicidio e a Londra viene pubblicata la *Philosophical Dissertation upon Death*, in cui il conte piemontese Alberto Radicati di Passerano elabora un vero e proprio elogio del suicidio, mentre nel 1755 David Hume conclude il più famoso *On Suicide*(17). Parallelamente si produce una completa depenalizzazione dell'atto, che passa da essere considerato da crimine contro Dio a opera di un individuo *non compos mentis*, cioè non completamente padrone della propria mente. Il cambiamento è importante, soprattutto perché accelera un processo di secolarizzazione e medicalizzazione che si protrae sino a oggi(18). Difatti, da reato contro l'autorità statale e religiosa, il suicidio viene sì depenalizzato e filosoficamente riabilitato, per essere però successivamente interpretato secondo quel paradigma medico-psicologico che è ancora dominante in Occidente, e che include la pratica del suicidio tra le derive di malattie mentali come la depressione o la schizofrenia. Così, se da una parte la medicalizzazione del suicidio si presenta come l'estrema propaggine di un percorso di depenalizzazione e laicizzazione, dall'altra è importante sottolineare come anche questo paradigma risulti non solo storicamente determinato, visto che si impone nel momento di maggior sviluppo della scienza medica e psicologica esattamente come le rivalutazioni illuministiche si erano realizzate parallelamente all'emergere di un individualismo laico, ma anche come culturalmente determinato, e dunque de-costruibile da molteplici prospettive(19).

In questo contesto sono due gli elementi da enfatizzare. Il primo riguarda la posizione epistemologica della letteratura e, soprattutto, il suo contributo nell'elaborazione del suicidio(20). Essa è infatti uno di quegli ambiti che partecipano della sua costruzione culturale e che, pur non avendo il potenziale censorio e condizionante di altri campi come la medicina, il diritto o la religione, ha talvolta avuto concrete ripercussioni sul mondo reale, come l'epidemia di suicidi conseguente alla pubblicazione de *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) di Goethe, nota in sociologia come «effetto Werther»(21). La particolarità della letteratura è però quasi interamente simbolica: se, cioè, da un punto di vista storico, nei primi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento poeti, romanzieri e drammaturghi «assunsero il ruolo di precursori del mutamento della sensibilità nei confronti del suicidio»(22), è l'oscurità intrinseca dell'evento a prestarsi a un'indagine (anche letteraria) che tenti di scoprirne cause e motivazioni. Non solo, poiché se la letteratura è quello strumento tramite cui provare a ricostruire il senso dell'esperienza (specialmente se questa termina nell'incomprensibilità del suicidio), essa è anche – e specialmente – quel territorio in cui l'ambiguità del gesto può divenire esteticamente produttiva e in cui può essere espressa una visione radicalmente altra rispetto ai paradigmi imposti dalle altre pratiche discorsive. Nell'introduzione a *Suicide Century. Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace* (2017), Andrew Bennett l'ha espresso con grande chiarezza:

Literature provides a space in which the inadmissible – in this case suicide as itself a *defining* human possibility – can be discussed, elaborated, challenged, effectively imagined, and vicariously enacted. [...] Representations of suicide in literature reflect not only personal or psychological but also social and cultural aspects of ambivalence towards the act. And this ambivalence may be also understood to reflect, fundamentally, the institution of literature more generally: its status as socially and psychologically affirmative and redemptive, on the one hand, and as a discourse or practice that undermines and disturbs personal, social, and cultural certainties, formations, and identities on the other.(23)

Da questo punto di vista la ripresa del mito classico nella modernità si presenta come un caso specifico particolarmente interessante, proprio perché l'opacità del linguaggio mitico, insieme alla stratificazione di interpretazioni e significati acquisiti nel corso dei secoli, permette all'opera letteraria che vi ricorre di possedere un maggior grado di densità simbolica e, di conseguenza, di rappresentare (e spesso decostruire) determinate concezioni del suicidio con maggior forza espressiva. Oltre a ciò, la ripresa di alcuni miti riguardanti il suicidio appare particolarmente interessante per un'altra ragione, che costituisce il secondo elemento da sottolineare. Riscrivere un mito legato al suicidio comporta infatti la collisione di due orizzonti di pensiero differenti: quello di partenza, condizionato da un determinato paradigma (sotteso al mito) di interpretazione del suicidio, e quello di arrivo, ovvero quello condizionato da un paradigma completamente diverso dal corrispettivo antico. La ripresa contemporanea di antichi suicidi acquista così un valore notevole: perché se la modernità è più volte tornata a porre al centro della riflessione il problema del suicidio(24), come notoriamente constatato da Albert Camus ne *Le Mythe de Sisyphe* (1942), per cui «vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio»(25), e come espresso da Walter Benjamin nel *Passagenwerk* (1927-1940), in cui «il suicidio appare come la quintessenza della modernità»(26), allora la riscrittura di antiche vicende mitiche emerge come particolarissima modalità di rappresentazione, discussione e problematizzazione di quel darsi la morte che da sempre caratterizza l'uomo, definibile proprio come «l'animale che può suicidarsi»(27).

### Le vergini suicide

Nella celebre riscrittura della mitologia greca compiuta da Roberto Calasso ne *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), l'autore nota come la storia dell'ateniese Erigone «non aveva una cornice regale, né sarebbe stata trasmessa, di verso in verso, da una catena di poeti. Erigone trovò tardi i suoi poeti, due eruditi della tarda antichità, fra quelli che, ormai soffocati dai tempi, si sentivano quasi costretti ad accennare ai segreti elusi prima di loro: Eratostene e Nonno, due egiziani»(28). Quest'ultimi non sono in realtà gli unici autori antichi a narrare la vicenda della fanciulla e del padre Icaro, ma è indubbio quanto la storia della ricezione non abbia concesso alla povera Erigone un posto di primo piano nella tradizione mitologica.

Nelle sue linee principali la vicenda è quella narrata dal mitografo d'età imperiale Igino, che ne riporta una delle versioni più complete. Dioniso dona al pastore Icaro l'uva e la vite, insegnando all'uomo come coltivarla e, di conseguenza, offrendo il dono del vino all'umanità tutta. Il pastore, recandosi presso altri pastori per diffondere il nuovo uso, diviene da subito il protagonista di una missione civilizzatrice. Ma alcuni di questi, in preda all'ubriachezza dovuta alla novità del vino, si spaventano dello stato di incoscienza mai provato prima e, credendo di esser stati avvelenati, uccidono Icaro. La figlia Erigone, non vedendo tornare il padre, si mette alla sua ricerca, finché, aiutata dal fiuto del proprio cane, non ne trova il corpo senza vita. Ed è a questo punto che la disperazione diviene insopportabile e «la fanciulla si impiccò a un albero sopra il suo cadavere»(29). Ma subito dopo Dioniso infligge una terribile punizione agli ateniesi:

Per questo fatto Libero si adirò e inflisse alle figlie degli ateniesi una pena analoga. Gli ateniesi chiesero all'oracolo di Apollo ragione di ciò; il responso fu che avevano lasciato impunte le morti di Icaro ed Erigone. Dopo aver ricevuto questa risposta, gli Ateniesi fecero scontare ai pastori il loro delitto e istituirono contro il diffondersi del contagio una «festa dell'altalena» in onore di Erigone.(30)

La festa a cui si riferisce Igino è quella delle *Αιώραι*, che si celebrava annualmente ad Atene durante il terzo giorno del complesso festivo delle Antesterie. Durante il rituale le primizie venivano offerte a Icaro ed Erigone e, soprattutto, alcune giovani ateniesi si dondolavano su delle

altalene, in ricordo del movimento oscillatorio di Erigone impiccata. A causa della scarsità di testimonianze riguardanti il rituale, la sua decifrazione è stata piuttosto controversa, tanto da produrre diverse interpretazioni: rituale legato alla fecondità (le Antesterie erano una festa legata al fiorire primaverile e a Dioniso(31), così come al potere destabilizzante del dio e della sua bevanda per eccellenza rimanda tutta la vicenda di Icario)(32), rito di purificazione o simbolo di morte e rinascita(33).

Al di là delle possibili ricostruzioni storico-antropologiche, il complesso mitico-rituale che ruota intorno a Erigone si struttura intorno a tre elementi fondamentali. *In primis* si ritrova, in maniera piuttosto evidente, il rapporto fondamentale in molte culture tradizionali tra mito e rito, ovvero l'unione di racconto fondativo e pratica culturale secondo un criterio essenzialmente mimetico. In questo caso l'introduzione del vino (e conseguentemente la morte per impiccagione di Erigone) costituisce una crisi traumatica espiabile unicamente attraverso un rituale che riproduca alcuni aspetti della vicenda mitica, poiché «è la *mimesis* l'espressione dell'intervento umano che opera il distacco dal mito nella misura in cui l'atto rituale ripete e supera il fatto mitico plasmandolo in modo da renderlo inseribile all'interno di un'organizzazione culturale»(34). L'istituzione culturale si nutre così di un meccanismo eminentemente simbolico: l'ondeggiare dell'altalena riproduce l'impiccagione di Erigone e permette di ridurre il potenziale distruttivo della sua morte e di ciò che l'ha causata. Il secondo elemento riguarda il rapporto tra impiccagione e femminilità. Nella cultura della Grecia antica, difatti, questo tipo di morte appare distintivo del suicidio (e della morte violenta) femminile: impiccandosi si uccidono Epicasta, cioè la Giocasta dell'*Odissea* che scopre la propria relazione incestuosa e «scese nell'Ade tagliando dalle porte ben chiuse, / al tetto alto un laccio di morte attaccando, vinta dal suo dolore»(35) e l'Antigone che fugge l'ira di Creonte(36). Una morte di questo tipo è, ancora una volta, eminentemente simbolica: se la donna è generalmente connessa alla fertilità della terra, l'uccisione tramite impiccagione simboleggia la separazione dall'elemento più tipicamente femminile(37), cosicché «proprio nello spazio vuoto che si apre fra il corpo femminile e il terreno [...] matura la lontananza di queste fanciulle dalla famiglia, dall'amore, dal contesto sociale inteso nell'accezione più ampia del termine e, da ultimo, la separazione dalla vita»(38). Il terzo elemento centrale è l'impurità. La morte di Erigone scatena un'epidemia di suicidi femminili, anch'essa sovrapponibile ad altri episodi di questo tipo: Plutarco narra di un'epidemia conseguente al suicidio per impiccagione di Carila(39), mentre Antonino Liberale racconta di Aspalide, che nella città di Melitea si suicida per evitare lo stupro del re Tartaro e da allora le vergini della città sacrificano un capro laddove si impiccò la fanciulla(40). Il suicidio, dunque, genera nella società una crisi che assume i caratteri dell'impurità contagiosa. E se davanti a una crisi di questo tipo «le idee di separazione, purificazione, demarcazione e punizione delle trasgressioni svolgono come funzione principale quella di sistematizzare un'esperienza di per sé disordinata» e se «è solamente esagerando la differenza fra unito e separato, sopra e sotto, maschio e femmina, con e contro, che si crea l'apparenza dell'ordine»(41), il compito del rituale consiste nel reagire all'impurità scatenata dal suicidio e nel ricondurre, attraverso la pratica culturale, una morte così violenta e così lontana dal normale corso della vita a una dimensione nota, comprensibile e controllabile dell'esperienza umana. Ma cosa succede se il rituale non è in grado di ricostruire l'equilibrio infranto dal suicidio? Come può sopravvivere la comunità che ne è colpita? Quali meccanismi vengono innescati?

Il romanzo d'esordio *The Virgin Suicides* (1993) dello scrittore americano Jeffrey Eugenides costituisce un'implicita risposta a tali quesiti e si struttura intorno agli stessi elementi che la vicenda di Erigone racchiude in sé: suicidio, femminilità e crisi epidemica. Nonostante ciò non si può considerare il testo come una vera e propria riscrittura nel senso più canonico del termine(42): non solo perché nel caso di Erigone sarebbe piuttosto difficile individuare il testo che ne veicola tutta la vicenda, ma anche perché da nessun indizio testuale si evince che il romanzo proceda in questa direzione. Ciò che invece emerge piuttosto chiaramente è una complessiva rinegoziazione simbolica dei medesimi cardini riscontrati nella storia della figlia di Icario, ovvero un'insistenza della narrazione su quei nuclei apparentemente refrattari a una costruzione interamente realistica ma

che appaiono invece condizionati dalla latente presenza mitica. In questo modo il mito non emerge come ipotesto di cui ricostruire le ramificazioni intertestuali, ma come uno spessore simbolico che si addensa in molteplici punti del romanzo e che risulta maggiormente comprensibile grazie all'accostamento col precedente greco (senza che ad esso, ovviamente, venga ricondotto *tutto* il simbolismo di Eugenides).

La vicenda riguarda le cinque sorelle Lisbon, suicidatesi nell'arco di un anno, mentre la narrazione è affidata a un anonimo narratore collettivo, dietro la cui unica voce si nasconde un gruppo di giovani ex-compagni di liceo e vicini di quartiere delle sorelle. I ragazzi si ritrovano infatti per tentare di comprendere l'accaduto: il romanzo si presenta sia come narrazione retrospettiva sia come indagine (corredata di veri e proprio reperti catalogati e di interviste) del mistero che portò le adolescenti a togliersi la vita. Il coinvolgimento dei narratori è quanto mai emotivo e viene alimentato da una precisa posizione fisica ed esistenziale: essi ripercorrono il passato appollaiati su una casa sull'albero di fronte all'abitazione delle Lisbon, ovvero dalla medesima visuale da cui per tutta l'adolescenza osservarono il mistero che si compiva, mentre subivano il fascino delle ragazze. Come anticipato, il testo indulge in più punti su una caratterizzazione del suicidio e dei suoi effetti del tutto speculari a quella messa in luce tramite il percorso di Erigone e dell'epidemia ateniese. Anche nel quadro apparentemente idilliaco della periferia americana in cui è ambientato il romanzo, il suicidio della prima ragazza, Cecilia, (a cui, circa un anno dopo, segue quello delle altre quattro sorelle) innesca un vero e proprio contagio che distrugge l'apparenza edenica di una tipica periferia della *middle-class* statunitense(43). Dopo la prima morte, i ragazzi non vengono portati al funerale per essere tenuti «lontano dal rischio di contagio della tragedia»(44), ma è uno sforzo vano non solo per la piccola comunità del quartiere ma anche (e principalmente) per la famiglia Lisbon. Perché agli occhi del narratore il suicidio di Cecilia innesca un'epidemia inarrestabile, proprio come quella ateniese:

Nella vasca da bagno, mentre cuoceva nel brodo del proprio sangue, Cecilia aveva diffuso nell'aria un virus e l'aveva trasmesso alle sorelle proprio quando erano accorse in suo aiuto. Nessuno si pose il problema di come avesse fatto Cecilia a sviluppare il virus. La trasmissione divenne l'unica spiegazione. Le altre ragazze, al sicuro nella loro stanza, avevano annusato uno strano odore nell'aria, ma l'avevano ignorato. Spire di fumo nero erano filtrate sotto la porta, e dietro quelle schiene curve sui libri si erano levate a disegnare le forme maligne che il fumo e l'ombra assumono nei cartoni animati: l'assassino con il cappello nero che brandisce un pugnale, un'incudine che è lì per lì per cadere. L'idea di un suicidio contagioso lo trasformava in qualcosa di palpabile.(45)

Oltre all'idea del suicidio contagioso, nel romanzo si ritrova anche il medesimo passaggio dalla sfera privata dell'*oikos* a quella pubblica riscontrabile nel rapporto tra mito e rito dell'antichità. Come la vicenda mitica di Erigone si sviluppa all'interno del proprio nucleo familiare e diviene causa della successiva epidemia nella città di Atene, allo stesso modo la morte delle sorelle Lisbon si spande come un *miasma* in tutto lo spazio circostante. Rinunciando in questo modo alla dimensione realistica su cui è costruita gran parte del romanzo, la narrazione acquisisce di conseguenza un fortissimo connotato simbolico, pressoché interamente riscontrabile nella caratterizzazione di casa Lisbon. La fisicità dell'edificio e la sua conformazione spaziale costituiscono il luogo in cui viene reso visibile il contagio strisciante del suicidio, che si riversa – proprio attraverso il lento degrado con cui viene progressivamente descritta l'abitazione – anche al suo esterno, ovvero nella dimensione pubblica di quanti hanno vissuto intorno alle ragazze. In questo modo al termine della narrazione, che in moltissime occasioni insiste esplicitamente sul disfacimento e sull'abbandono iniziato col primo suicidio(46), il gesto delle sorelle acquista un significato trascendente, quasi religioso, mentre la loro morte assume un significato che va ben al di là della dimensione privata:

Tutte le persone che abbiamo interpellato affermavano che la disgregazione del quartiere era iniziata con il suicidio delle sorelle Lisbon. Sulle prima la gente le aveva ritenute responsabili, ma poi ci fu una graduale inversione di rotta e le ragazze smisero di essere considerate capri espiatori e acquisirono la fama di veggenti. Con il passare del tempo la gente scordò i motivi personali che potevano averle indotte a quel gesto, le reazioni psicogene, i neurotrasmettitori carenti, per attribuire la loro morte alla capacità di prevedere la rovina. La gente ravvisava quella chiaroveggenza nello sterminio degli olmi, nella luce inclemente del sole, nel declino ininterrotto della nostra industria automobilistica. Tuttavia questa metamorfosi di pensiero passò quasi inosservata, perché ormai ci incontravamo solo di rado. Senza alberi non c'erano più foglie da raccattare, e neppure cataste di foglie da bruciare. Le neviccate invernali erano sempre deludenti. Non avevamo più delle sorelle Lisbon da spiare. Certo, di tanto in tanto, mentre ci lasciavamo trasportare lentamente nel residuo malinconico del tempo che ci resta da vivere (là dove le sorelle Lisbon non hanno voluto posare gli occhi, scelta che cominciò a sembrare saggia) ci fermavamo, perlopiù da soli, per levare lo sguardo sul sepolcro imbiancato che una volta era la loro casa.(47)

Né appaiono trascurabili la femminilità, ulteriore elemento caratterizzante del mito, né il fatto che le sorelle Lisbon decidano di togliersi la vita nel momento dell'adolescenza(48). Parallelamente alla critica che ha sottolineato sia come, agli occhi dei narratori maschi (e motivati da un intenso desiderio nei confronti delle ragazze), l'atto del suicidio sia un modo per rivendicare la propria specificità di genere(49) sia come tale rappresentazione sovverta una certa immagine stereotipa del percorso di crescita femminile(50), rispetto al complesso mitico si riscontra una significativa differenza. Perché mentre nel rituale delle *Αιώραι*, come scrisse in pagine famose Ernesto De Martino, «il primitivo impulso al suicidio mediante impiccagione veniva non soltanto 'attenuato' nell'esperienza della *aiôresis*, ma subiva una radicale trasformazione: diventava cioè un esperire, nelle figure del mito, la morte dell'infanzia e dell'adolescenza, il ridischiudersi di destini che la crisi minacciava di precludere, il passare dall'inerte essere cullati dalle braccia materne alla prefigurazione dell'amplesso con uno sposo possibile»(51), il suicidio delle ragazze segna l'impossibilità del passaggio generazionale e del rito ad esso legato. La loro morte scatena il contagio proprio perché reale e non inserita in un quadro rituale simbolico che renda possibile lo scaricarsi delle pulsioni potenzialmente distruttive in seno alla società. Al contrario, il loro gesto si configura in maniera antitetica rispetto al rituale, dal momento che il suicidio interrompe la loro esistenza proprio nel delicato momento esistenziale di transizione dall'adolescenza all'età adulta. Laddove le giovani ateniesi trovavano nel rituale dell'altalena un modo efficace per scaricarne le tensioni in memoria di Erigone, le sorelle Lisbon vengono travolte dalle medesime tensioni e non possono che togliersi la vita, senza alcuna possibilità di catarsi.

### Fedra e Ippolito

È un orizzonte ugualmente privo di catarsi, oltre che intimamente legato al motivo del suicidio, quello tratteggiato da *Phaedra's Love* (1996), con cui la drammaturga inglese Sarah Kane ha riscritto la *Fedra* di Seneca. Il testo si trova al centro di un percorso artistico di grandissimo interesse, sia da un punto di vista poetico che da un punto di vista critico. La riscrittura costituisce infatti la seconda delle cinque opere che hanno fatto di Kane l'esponente più nota e significativa di quella corrente del teatro inglese post-thatcheriano generalmente racchiusa sotto l'etichetta (avversata dagli autori, come spesso accade) di «In-Yer-Face Theatre»(52): un «teatro degli estremi»(53) che, sulla scia della lezione del teatro elisabettiano, giacobino(54) e di Antonin Artaud(55), appare teso a rappresentare in maniera quanto mai realistica (da cui il nome del movimento) e a sviscerare le molteplici forme della violenza, quali contesti di guerra, stupri, menomazioni corporee e pratiche sado-masochistiche(56), attraverso un'ambientazione ostentatamente post-moderna e un linguaggio scabro, vicino ai registri più umili ed estremamente

aggressivo; un teatro definito inoltre «post-drammatico»(57), per la sua tendenza a de-costruire non solo alcuni dei più tenaci binarismi della società occidentale (maschio/femmina, bianco/nero, sanità/malattia mentale) ma anche le strutture più classiche della rappresentazione teatrale, come la separazione tra spazio scenico e spazio del pubblico o la non rappresentabilità di alcune situazioni estreme, arrivando così a possedere un incredibile potere evocativo nei confronti del pubblico, generalmente colpito, travolto e sollecitato da rappresentazioni di questo genere(58).

Vista da questa prospettiva, l'opera di Kane appare significativa per una duplice ragione. Da un lato, infatti, il percorso delineato dai cinque spettacoli, pur esibendo una unitaria e particolarissima estetica, segna una progressiva de-strutturazione dell'intero *medium* teatrale: il primo spettacolo, *Blasted* (1995) inscena un mondo violento e onirico deturpato dalla guerra, pur permanendo all'interno di una concezione per così dire «classica» del teatro, ovvero con personaggi ben definiti, indicazioni di regia e divisione in scene; dopo *Pheadra's Love* e *Cleansed* (1998), in cui i temi della violenza e del sadomasochismo acquistano centralità ancor maggiore, *Crave* (1998) non possiede alcuna indicazione di scena né divisione del tempo drammatico, essendo unicamente costituito dall'alternarsi delle battute pronunciate in un tempo e in uno spazio indefinito da tre personaggi chiamati «A», «B» e «C», mentre *4.48 Psychosis* (1999), rappresentato postumo dopo il suicidio dell'autrice, completa la de-strutturazione teatrale, costituendo di fatto il monologo (quasi totalmente privo di contestualizzazione o indicazioni di regia) di una mente in preda al delirio e prossima al suicidio, una sorta di traccia scritta di un'allucinazione pressoché assoluta che lascia sulla pagina elenchi di parole e numeri incomprensibili, oltre a sentenze di lancinante potenza: «tremo senza ragione e inciampo nelle parole e non ho nulla da dire sulla mia 'malattia' che in ogni caso consiste semplicemente nell'essere consapevole che nulla ha senso perché sto per morire»(59). Dall'altro lato, come ben esemplificato dall'ultimo testo, la malattia mentale e il suicidio appaiono due temi centrali nella produzione della drammaturga, che li porta al centro della scena non solo per il loro potere perturbante ma anche per sottrarli al discorso dominante della medicalizzazione e restituirli a una dimensione più intima e umana, per quanto estremamente dolorosa.

In questo contesto non stupisce dunque ritrovare la vicenda di Fedra e Ippolito e, in particolare, la sua declinazione senecana. La storia, a differenza di quella di Erigone, è tra le più note della mitologia greca. Come raccontato dall'*Ippolito coronato* euripideo, Fedra, sorella di Arianna e moglie del re Teseo, si innamora del figliastro Ippolito, che rifiuta la passione bruciante della matrigna sia a causa della sua natura incestuosa sia a causa della casta devozione che nutre nei confronti di Artemide. Così Fedra si uccide impiccandosi, dopo aver lasciato una lettera in cui, per vendicarsi, accusa di stupro Ippolito, che verrà ucciso da un toro apparso dalle onde del mare per volere di Poseidone, a cui si era rivolto Teseo maledicendo erroneamente il figlio. Se già una trama così impregnata di desiderio, incesto e suicidio si presterebbe a riscuotere l'interesse di un teatro come quello di Kane, ancor più in linea con l'estetica della drammaturga appare la versione della *Fedra* di Seneca, non a caso definita «the analytics of desire»(60). Il teatro del filosofo e drammaturgo latino è infatti notoriamente caratterizzato da un insistenza talvolta perfino eccessiva sulle complesse dinamiche del desiderio come *furor* nefasto (specialmente nella *Fedra*)(61), sui tormenti psichici dei protagonisti travolti dalle proprie passioni e su un espressionismo della parola, del grottesco e del corpo che è stato giustamente interpretato come l'estetica all'origine di alcune esperienze teatrali successive, soprattutto di avanguardia, come quella di Artaud(62). Con parole che avrebbero potuto esser destinate ugualmente al teatro di Kane, è stato notato come «Seneca rejects an aesthetic based on unity, arrangement, and anthropomorphic norms»(63), nonché quanto «Senecan tragedy is not about perfect bodies but about broken and penetrated ones; Seneca is typically grotesque in his interest in exploring the insides of the body. The bodies of Seneca's tragic characters act out through their physical distortions the destructive emotions they feel inside»(64).

*Pheadra's Love* nasce così su commissione del Gate Theatre di Londra, che coinvolge Kane in un programma di riscrittura dei classici. L'autrice, come raccontato da lei stessa, arriva alla lettura di Seneca in seconda battuta: non essendo possibile per il Gate rappresentare le prime scelte della drammaturga, ovvero *Woyzeck* (1837) di Georg Büchner e *Baal* (1923) di Bertolt Brecht, questa

sceglie Seneca dopo aver apprezzato una rappresentazione del *Thyestes* di Caryl Churchill(65). Ma il rapporto intertestuale si mostra da subito più complesso. Non solo poiché la Fedra di Kane si inserisce da subito nel novero di quelle sue riscritture novecentesche tipicamente femminili inaugurate da Marina Cvetaeva(66), ma anche perché non totalmente assente appare l'ombra della tragedia greca: a partire dal titolo, che si richiama a un verso di Euripide(67), per arrivare al finale, che rivisita lo strazio del corpo di Ippolito, passando attraverso un'idea del gesto teatrale che si pone in continuità e antitesi rispetto alle caratteristiche del teatro antico, dato che l'autrice stessa ha sottolineato di aver voluto mantenere «the classical concerns of Greek theatre – love, hate, death, revenge, suicide – but use a completely urban poetry»(68). Se si aggiungono le menzionate influenze di Artaud, presenti in questo caso accanto a quelle di Brecht(69), si comprende la complessità della rielaborazione, a buon ragione descritta come «a post-modern re-write in an Elizabethan light of a Roman re-write of a Greek play»(70), nonché «a contemporary play with classical tentacles rather than a classic polished with some veneer of contemporary times»(71). La scena iniziale racchiude i due nodi principali su cui insiste la riscrittura: l'ambientazione ostentatamente post-moderna, che sembra richiamare il commento di Fredric Jameson alla scultura di Duane Hanson, e la malattia mentale di Ippolito, che diviene il centro della revisitazione:

Un palazzo reale.

Ippolito è seduto in una stanza buia a guardare la televisione.

È sdraiato in modo scomposto su un divano circondato da costosi giochi elettronici, pacchetti di patatine e dolci vuoti, e una distesa di calzini e mutande usate sparpagliati dappertutto.

Sta mangiando un hamburger, con gli occhi fissi sulla luce tremolante di un film hollywoodiano. [...]

Getta il calzino sul pavimento e continua a mangiare l'hamburger.

Il film diventa molto violento.

Ippolito lo guarda impassibile.

Prende un altro alzino, lo esamina con attenzione e lo scarta.

Ne prende un altro, lo esamina con attenzione e decide che va bene.

Infila il pene dentro il calzino e si masturba finché non viene senza un barlume di piacere.(72)

Rispetto ai due precedenti antichi, la distanza non potrebbe essere più siderale. Alla corte ateniese subentra un ambiente regale che allude chiaramente a quello contemporaneo inglese, mentre sulla casta fierezza dell'Ippolito classico, che rifiuta il genere femminile in virtù di un amore totalizzante per Artemide/Diana, Kane innesta il ritratto crudo e impietoso del disagio mentale, che diviene così il dato più significativo del nuovo principe. Egli infatti «è depresso»(73), come afferma il medico reale che lo visita in apertura della seconda scena, ed è con fine spiccatamente catartico che Kane intride il suo Ippolito di un male di vivere che travolge ogni sua possibile partecipazione etica o erotica: «I suppose I set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus. Except that it was also about that split in my own personality...The act of writing the play was to try and connect two extremes in my own head. Which in the end wasn't only a depressing experience but also very liberating»(74).

La dinamica incestuosa all'interno della famiglia reale viene inoltre potenziata. Scomparsa la nutrice, compare Strofe, sorellastra del principe che l'ha violentata in precedenza, e che tenterà inutilmente di salvarlo. A ciò si aggiunge, ovviamente, l'amore di Fedra: pur richiamando alcune immagini di Euripide, come il petto che si squarcia, e il lessico tipicamente senecano del *furor* che brucia l'anima, l'amore della matrigna emerge in tutta la sua irrazionalità. Lei stessa infatti, che si ostina a cercare di sfruttare il proprio sentimento per scuotere Ippolito dal proprio torpore, non può che ammettere la natura assurda dell'emozione, passando dalla condanna dell'eccesso sentimentale di Seneca a una mancanza di senso in chiave postmoderna: «Sei difficile. – si rivolge a Ippolito – Volubile, cinico, amaro, grasso, decadente, sfatto. Stai a letto tutto il giorno e guardi la Tv tutta la notte, barcolli qua e là per la casa con gli occhi assonati e senza un pensiero per nessuno. Soffri. Ti adoro»(75). Oltre a ciò, coerentemente con l'estetica teatrale dell'eccesso e dello shock che



caratterizza Kane, l'esplicita dichiarazione di Fedra viene arricchita dalla rappresentazione dell'atto sessuale, che viene consumato distrattamente davanti all'onnipresente televisione e che certifica ancora una volta l'eterna distanza tra la donna e il suo amato, un'incomunicabilità diretta e ben lontana dalla stilizzazione della rappresentazione antica:

Guardano tutti e due la televisione.  
 Poi Fedra si avvicina ad Ippolito.  
 Lui non la guarda.  
 Gli toglie i pantaloni e gli pratica sesso orale.  
 Lui continua a guardare lo schermo e mangiare dolci.  
 Quando sta per venire emette un grido.  
 Fedra fa per tirare via la testa – lui la spinge di nuovo giù e le viene in bocca senza staccare gli occhi dalla televisione.  
 Le lascia libera la testa.  
 Fedra si tira su a sedere e guarda la televisione.  
 Un lungo silenzio, rotto soltanto dallo scartoccio dei dolci di Ippolito.  
 Fedra piange.(76)

Il più importante stravolgimento della riscrittura riguarda però il motivo del suicidio. Se si considera quanto affermato dall'autrice in riferimento alla tragedia greca, e se si pensa al lungo monologo che in Seneca Fedra compie prima di suicidarsi sulla scena con una spada(77), ci si aspetterebbe di trovare una grandiosa e cruenta rappresentazione dell'uccisione di Fedra. Eppure non è così: la regina esce di scena dopo il colloquio con Ippolito, e tocca a Strofe comunicare al fratellastro che la madre si è uccisa impiccandosi (come in Euripide) dopo averlo accusato di stupro. Ma c'è di più, perché l'infamante accusa di Fedra trasforma Ippolito in un obiettivo della folla inferocita, tanto che Strofe prima e un prete dopo cercano di convincere il giovane a confessare proprio per evitare la pubblica morte. Ma Ippolito è irremovibile e decide di consegnarsi volontariamente alla folla per morire. Ed è questo il suo suicidio, più nascosto e meno plateale di quelli compiuti in secoli di tradizione da Fedra ma non per questo meno potente: sia perché costituisce l'unica decisione che persegue con una costanza agli antipodi della sua apatia, sia perché si presta consapevolmente a essere travolto da una morte orrenda e terribile, affermando con slancio apocalittico «ho ucciso una donna e sarò punito per questo da gente ipocrita che trascinerò giù con me. Dobbiamo bruciare all'inferno»(78). Il finale del testo si presenta infatti come la più tragica delle conclusioni, in cui l'intera casata reale viene travolta dalle proprie storture e, conseguentemente, da una folla inferocita. Teseo, mascherato con Strofe nella folla, non riconosce la figlia e, travolto dalla concitazione omicida, la violenta e le taglia la gola, mentre la distruzione del corpo di Ippolito, tradizionalmente affidata al toro venuto dal mare, diviene appannaggio della folla di sudditi furibondi: al principe vengono tagliati i genitali e gettati nelle fiamme, mentre Teseo incide il ventre del figlio e ne strappa le viscere, che finiscono anch'esse nel fuoco. Le ultime battute contribuiscono a rinsaldare il senso di totale distruzione e, soprattutto, lasciano la parola a quell'Ippolito che, un attimo prima di raggiungere la morte agognata, con un'ultima dimostrazione del suo *humour* riesce finalmente a sorridere (ulteriore elemento che testimonia la volontarietà della sua fine), ribadendo di essersi gettato in pasto alla folla per poter abbandonare, finalmente, la vita:

Teseo si taglia la gola e muore dissanguato.  
 I tre corpi giacciono completamente immobili.  
 Poi, Ippolito apre gli occhi e guarda il cielo.

IPPOLITO Avvoltoi.  
 (*Riesce a sorridere*).  
 Ce ne volevano di più di momenti così.  
 (*Muore*).

Un avvoltoio scende e comincia a mangiare il suo corpo.(79)

## Letteratura, mito, suicidio

Da quanto detto, risulta possibile ipotizzare, pur riconoscendo le particolarità delle due opere analizzate e le rispettive differenze di genere e contesto, un aspetto che le accomuna in relazione al recupero del mito e al suo utilizzo per la rappresentazione letteraria del suicidio, e cioè: sia *The Virgin Suicides* che *Phaedra's Love* utilizzano elementi riferibili al mito, siano essi impliciti come nel primo caso o più espliciti come nel secondo, non solo per porre al centro del discorso il suicidio, ma anche per offrirne una rappresentazione che non rientri nei paradigmi abitualmente utilizzati per spiegare il fenomeno e che anzi si ponga sotto il segno di una radicale e alternativa negatività. In entrambe le opere, infatti, il fine del recupero mitico è una caratterizzazione per così dire obliqua del suicidio, ovvero mossa dall'intenzione di sottrarlo a una razionalizzazione appianante e di restituirlo invece a tutta la sua inafferrabile complessità. Più volte nel corso della narrazione il narratore collettivo del romanzo di Eugenides tematizza il totale fallimento a cui è destinato il tentativo di comprensione, come quando afferma: «Ma appena tiriamo queste conclusioni ci viene un nodo alla gola, perché sono vere e ingannevoli al tempo stesso. Per le ragazze i giornali hanno versato fiumi di inchiostro, la gente ne ha parlato fino alla nausea da sopra le recinzioni dei giardini, nel corso degli anni gli psichiatri hanno sviscerato il caso nei loro studi, al punto che la nostra unica certezza è l'insufficienza di ogni spiegazione»(80). Il passaggio è importante, perché indica la molteplicità delle interpretazioni innescate dall'evento suicida, che cerca di essere spiegato dalla gente davanti alle recinzioni dei giardini così come dagli psichiatri. Davanti a questo quadro però ciò che l'opera letteraria si assume il compito di tematizzare è l'esatto opposto dell'accumularsi di teorie e interpretazioni: essa *nega* la comprensibilità dell'evento, lo rimuove dal dominio della scienza o del chiacchiericcio e lo riporta alla sua caratteristica più vera e angosciante, cioè l'ineffabilità. E se riesce a fare ciò è proprio perché la natura simbolica del linguaggio mitico e il recupero di alcune concezioni premoderne – come quella tipicamente greca del contagio – permette, in Eugenides, di inserire un elemento non realistico all'interno di una costruzione totalmente realistica, o di presentare, in Kane, una versione degenerata del presente attraverso le maschere di Fedra e Ippolito. In questo caso, la battuta finale di Ippolito, così come tutta la concezione teatrale dell'autrice, mira a colpire lo spettatore/lettore, nuovamente attraverso la rimozione del suicidio da qualsiasi terreno discorsivo che ne possa placare il carico perturbante. La depressione di Ippolito viene dipinta in tutta la sua crudezza senza che, come nel caso delle vergini suicide, né il medico reale né il prete (e dunque né la sfera religiosa né quella medico-scientifica) possano impedire al suicidio di realizzarsi liberamente, anticipando inoltre la de-costruzione ancora più totale aggressiva del disagio mentale (e soprattutto del suo trattamento medico) contenuta in *4.48 Psychosis*. Così in *Phaedra's Love* il suicidio emerge al culmine di una vera e propria crisi sacrificale in cui «la società intera si disgrega nella violenza e tutti i rapporti somigliano a quelli dei fratelli nemici»(81) e in cui l'atto sacrificale di Ippolito, «capro espiatorio e insieme angelo distruttore dell'ordine costituito»(82), permette sì la risoluzione finale della crisi, ma non la piena comprensione del gesto che l'ha portata a conclusione; allo stesso tempo, l'azione del racconto intrapresa da parte dei giovani sopravvissuti alle sorelle Lisbon, che si ritrovano a compiere un rituale collettivo per l'elaborazione e la comprensione dell'accaduto traumatico(83), si scontra con l'impossibilità della sintesi e della comprensione, perché, nonostante tutte le loro faticose ricerche, il suicidio rimane irrimediabilmente estraneo al senso, mentre le Lisbon, anche ad anni di distanza, «non ci odono neanche adesso che siamo quassù – afferma il narratore al termine del romanzo –, nella casa sull'albero, con i capelli radi e un po' di pancia, e le chiamiamo perché escano dalle stanze in cui sono entrate per trovare la solitudine eterna, la solitudine del suicidio, che è più profondo della morte, le stanze dove non troveremo mai i pezzi per rimetterle insieme»(84). Infine, se si tengono a mente le menzionate parole di Bennett, secondo cui la letteratura può essere quello spazio in cui il suicidio viene affrontato in tutta la sua ambiguità, in cui può essere valutato

come pratica che *definisce* l'essere umano e in cui i discorsi che normalmente regolano e condizionano l'interpretazione di questa pratica possono essere messi in discussione, se si ricorda come, nonostante qualche residuo di natura religiosa, sia quello della medicalizzazione il paradigma dominante tramite cui vengono trattati il suicidio e la malattia mentale, e se «to medicalize the human condition is to apply a diagnostic label to various unpleasant or undesirable feelings or behaviors that are not distinctly abnormal but fall within a grey area not readily distinguishable from the range of experiences that are often inescapable aspects of the fate of being human»(85), dagli esempi forniti risulta allora evidente quanto il campo estetico-letterario, e in particolar modo quella che ritorna al mito, alle sue trame e ai suoi simboli, sia in grado di liberare il suicidio dalla colonizzazione di altri discorsi e di esaltarne, al contrario, tutta la costitutiva ambiguità, il fascino perenne e l'assoluta importanza per quell'essere umano che può liberamente scegliere, in ogni momento, di smettere di vivere.

Salvatore Renna

#### Note.

- (1) Per una panoramica cfr. C. Martindale, R. Thomas, a cura di, *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, Malden, 2003, mentre tra gli ultimi contributi cfr. E. Richardson, a cura di, *Classics in Extremis. The Edges of Classical Reception*, Bloomsbury, London, 2018; C. Zgoll, *Tractatus mythologicus. Theorie und Methodik zur Erforschung von Mythen als Grundlegung einer allgemeinen, transmedialen und komparatistischen Stoffwissenschaft*, de Gruyter, Berlin-Boston, 2019.
- (2) C. Martindale, *Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 60.
- (3) L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 4.
- (4) M. Polacco, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 27.
- (5) *Ibidem*.
- (6) Per una panoramica sulla polisemia del mito cfr. da ultimo S. Iles Johnston, *The Story of Myth*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2019, mentre sul mito nell'antichità greca cfr. F. Graf, *Il mito in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1987.
- (7) G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Einaudi, Torino, 2002, p. 76.
- (8) Cfr. G. Most, *The Rise and the Fall of Quellenforschung*, in A. S. Goering, a cura di, *For the Sake of Learning. Essays in honor of Anthony Grafton*, vol. II, Brill, Boston-Leiden, 2016, pp. 933-954. Su questo aspetto cfr. anche F. Condello, *Dato un 'classico', qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in N. Grandi, a cura di, *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Patron, Bologna, 2013, pp. 113-128.
- (9) M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2006, p. 11.
- (10) M. Fusillo, *Espansioni, irradiazioni, diffrazioni*, «Le forme e la storia», XII, 2, 2019, pp. 53-56.
- (11) Cfr. J. Hecht, *Stay. A History of Suicide and the Philosophies Against It*, Yale University Press, New Heaven-London, 2013.
- (12) Cfr. M. Barbagli, *Congedarsi dal mondo. Il suicidio in Occidente e in Oriente*, il Mulino, Bologna, 2009.
- (13) Per il contesto greco cfr. E. P. Garrison, *Attitudes toward Suicide in Ancient Greece*, «Transactions of the American Philological Association», 1991, pp. 1-34; per quello latino cfr. T. Hill, *Ambitiosa Mors. Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, Routledge, London-New York, 2004.
- (14) Agostino, *La città di Dio*, Einaudi, Torino, 1992, p. 40.
- (15) M. Barbagli, *Congedarsi dal mondo*, cit., p. 95.
- (16) J. Donne, *Biathanatos*, SE, Milano, 1993, p. 23.
- (17) Cfr. M. Barbagli, *Congedarsi dal mondo*, cit., *passim*.
- (18) Cfr. M. MacDonald, *The Medicalization of Suicide in England: Laymen, Physicians, and Cultural Change, 1500-1870*, «The Milbank Quarterly», 1, 1989, pp. 69-91.
- (19) Tra i tentativi di sottrarre la malattia mentale e il suicidio al dominio esclusivo della medicalizzazione psichiatrica e di inquadrarli in un più complesso quadro economico-sociale cfr. F. Berardi, *Heroes. Suicidio e omicidi di massa*, Baldini & Castoldi, Milano, 2015; M. Fisher, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018.

- (20) Sul tema del suicidio in diversi contesti letterari cfr. J. Berman, *Surviving Literary Suicide*, University of Massachusetts, Amherst, 1999; E. Leake, *After Words. Suicide and Authorship in Twentieth-Century Italy*, Toronto University Press, Toronto, 2011; C. Gutierrez-Jones, *Suicide and Contemporary Science-Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- (21) D. Philips, *The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect*, «American Sociological Review», 3, 1974, pp. 340-354.
- (22) M. Barbagli, *Congedarsi dal mondo*, cit., pp. 109-110.
- (23) A. Bennett, *Suicide Century. Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, p. 4.
- (24) Per un'analisi del tema attraverso diversi media e ambiti della modernità cfr. T. Macho, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Suhrkamp, Berlin, 2017.
- (25) A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 2019, p. 5.
- (26) W. Benjamin, *Opere complete*, vol IX- I passages di Parigi, Einaudi, Torino, 2000, p. 397.
- (27) E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 2004, p. 151.
- (28) R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano, 1988, p. 52.
- (29) Igino, *Miti*, Adelphi, Milano, 2000, p. 192.
- (30) *Ibidem*.
- (31) Cfr. W. Burkert, *La religione greca*, Jaca Book, Milano, 1998, pp. 437-444.
- (32) Cfr. L. Della Bianca, S. Beta, *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*, Carocci, Roma, 2015, pp. 19-20.
- (33) Cfr. B. C. Dietrich, *A rite of swinging during the Anthesteria*, «Hermes», 89, 1961, pp. 36-50; J. Hani, *La fête athénienne de l'Aiora et le Symbolisme de la balançoire*, «Revue des Études Grecques», 91, 1978, pp. 118-122; N. Robertson, *Athens' Festival of the New Wine*, «Harvard Studies in Classical Philology», 95, 1993, pp. 197-250; M. C. Braione, *Il dionisismo nell'ambito mitico-culturale del tarantismo*, «Appunti romani di filologia: studi e comunicazioni di filologia, linguistica e letteratura greca e latina», 10, 2008, pp. 55-66.
- (34) M. Massenzio, *Cultura e crisi permanente: la 'xenia' dionisiaca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970, p. 30.
- (35) Omero, *Odissea XI, 277-279* (trad. Rosa Calzecchi Onesti).
- (36) Sofocle, *Antigone*, 1222.
- (37) Cfr. E. Cantarella, *Dangling Virgins: Myth, Ritual and the Place of Women in Ancient Greece*, «Poetics Today», 6, 1-2, 1985, pp. 91-101; A. De Lazzer, *Il suicidio delle vergini. Tra folklore e letteratura della Grecia antica*, Ananke, Torino, 1997.
- (38) S. Romani, *Il mito di Arianna*, Einaudi, Torino, 2015, p. 167.
- (39) Plutarco, *Questioni greche*, 293.
- (40) Antonino Liberale, *Metamorfosi*, 13.
- (41) M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, il Mulino, Bologna, 2005, p. 35.
- (42) Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
- (43) Cfr. M. Heusser, *Et in arcadia ego: the pastoral aesthetics of suburbia in Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides*, «Spell», 20, 2007, pp. 175-189.
- (44) J. Eugenides, *Le vergini suicide*, Mondadori, Milano, 2008, p. 39.
- (45) Ivi, p. 137.
- (46) Ivi, pp. 46-47; 76; 83; 138; 141; 143-144.
- (47) Ivi, p. 209.
- (48) Cfr. R. McLennan, *Chasing after the Wind: The Adolescent Aporias of Jeffrey Eugenides*, in E. Boyle, A. Evans, a cura di, *Writing America into the Twenty-First-Century. Essays on the American Novel*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2010, pp. 22-38; C. Hayes-Brady, «Obviously, Doctor, You've Never Been a Thirteen-Year-Old Girl»: *Problematic Adolescence in The Virgin Suicides*, in P. Coleman, S. Matterson, a cura di, *The Changing Images of America*, Winter, Heidelberg, 2012, pp. 209-218.
- (49) A. Ciocoi-Pop, *Suicide as Affirmation and Gender as Conscious Choice: The Deconstruction of Identity in Jeffrey Eugenides' Major Novels*, «American, British and Canadian Studies», 10, 2008, pp. 80-90.
- (50) M. M. Baldellou, *Inheriting Traditional Roles of American Female Growth: From Louisa May Alcott's Little Women to Jeffrey Eugenides' The Virgin Suicides*, in J. R. Prado-Pérez, D. L. Cubedo, a cura di, *New Literatures of Old. Dialogues of Tradition and Innovation in Anglophone Literature*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2008, pp. 127-135.
- (51) E. De Martino, *La terra del rimorso*, Einaudi, Torino, 1961, p. 216.

- (52) Cfr. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber and Faber, New York, 2001.
- (53) G. Saunders, 'Love me or kill me'. *Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2002.
- (54) Cfr. G. Saunders, *A Host of Lear: Howard Barker's Seven Lear, Elaine Feinstein's Lear's Daughters, and Sarah Kane's Blasted*, in Id., a cura di, *Elizabethan and Jacobean Reappropriation in Contemporary British Drama*, Palgrave Macmillan, London, 2017, pp. 57-83.
- (55) Le evidenti assonanze tra Kane e Artaud sono state più volte approfondite, per cui cfr. L. De Vos, *Sarah Kane and Antonin Artaud: Cruelty Towards the Subjectile*, in L. De Vos, G. Saunders, a cura di, *Sarah Kane in Context*, Manchester University Press, Manchester, 2010, pp. 126-138; F. Di Maio, *Sul riso assoluto: Artaud, Kane*, in A. Amendola, F. Demitry, V. Vacca, a cura di, *L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud*, Ombre corte, Verona, 2018, pp. 88-98.
- (56) Cfr. C. Woodworth, *The Stylized (or Sticky) Stuff of Violence in Three Plays by Sarah Kane*, «Theatre Symposium», 18, 2010, pp. 11-22; L. J. Gutscher, *Revelation or Damnation? Depictions of Violence in Sarah Kane's Theatre*, Anchor Academic Publishing, Hamburg, 2014; S. Guarracino, *A queer reading of pain and catharsis in Sarah Kane*, «Whatever», 3, 2020, pp. 333-350.
- (57) Cfr. H.- T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999; E. Cole, *Postdramatic Tragedies*, Oxford University Press, Oxford, 2019 (in particolare pp. 39-69 per l'analisi di *Phaedra's Love*).
- (58) Sul potenziale etico di questo tipo di teatro cfr. K. Urban, *An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*, «PAJ», 3, 2001, pp. 36-46.
- (59) S. Kane, *Psicosi delle 4 e 48*, in Ead., *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino, pp. 181-220, p. 187.
- (60) E. Gunderson, *The Sublime Seneca. Ethics, Literature, Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 105-126.
- (61) Per una puntuale lettura lacaniana della tragedia cfr. C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton University Press, Princeton, 1986.
- (62) Cfr. H. Slaney, *The Senecan Aesthetic. A Performance History*, Oxford University Press, Oxford, 2015.
- (63) G. A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 116.
- (64) *Ibidem*.
- (65) Cfr. G. Saunders, 'Love me or kill me', cit., p. 72.
- (66) Cfr. M. Rubino, *Fedra. Per mano femminile*, Il Melangolo, Genova, 2008.
- (67) Euripide, *Ippolito*, 1428.
- (68) A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, cit., p. 109.
- (69) Cfr. J. Armstrong, *Cruel Britannia. Sarah Kane's Postmodern Traumatrics*, Peter Lang, Bern, 2015, pp. 106-108.
- (70) S. Brusberg-Kiermeier, *Re-writing Seneca: Sarah Kane's Phaedra's Love*, in B. Reitz, A. von Rothkirch, a cura di, *Crossing Borders. Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2001, pp. 165-172, p. 165.
- (71) L. De Vos, *Cruelty and Desire in the Modern Theater. Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham, 2011, p. 41.
- (72) S. Kane, *L'amore di Fedra*, in Ead., *Tutto il teatro*, cit., pp. 57-91, p. 61.
- (73) Ivi, p. 62.
- (74) G. Saunders, 'Love me or kill me', cit., p. 78.
- (75) S. Kane, *L'amore di Fedra*, cit., p. 72.
- (76) Ivi, p. 74.
- (77) Sul suicidio della Fedra di Seneca in rapporto alla riflessione senecana sul darsi la morte cfr. T. Hill, *Ambitiosa Mors*, cit., pp. 145-182.
- (78) S. Kane, *L'amore di Fedra*, cit., p. 86.
- (79) Ivi, p. 91.
- (80) J. Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 212.
- (81) R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980, p. 99.
- (82) D. Susannetti, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma, 2017, p. 271.
- (83) Per una lettura di questo tipo cfr. D. Shostak, "A story we could live with": narrative voice, the reader, and Jeffrey Eugenides' *The Virgin Suicides*, «Modern Fiction Studies», 4, 2009, pp. 808-832; B. V. Kostova, *Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides's The Virgin Suicides: Of Bystanders, Perpetrators and Victims*, «Atlantis», 2, 2013, pp. 47-63; B. V. Kostova, *Working Through Collective*

*Trauma: Metafiction, Intertextuality and the Need for Externalization and Relativization of Trauma in The Virgin Suicides*, «Estudios Ingleses de la Universidad Complutense», 2013, pp. 65-85.

(84) J. Eugenides, *Le vergini suicide*, cit., p. 213.

(85) P. Chodoff, *The Medicalization of the Human Condition*, «Psychiatric Services», 5, 2002, pp. 627-628.

## LA SFIDA DELLA FORMULARITÀ NELL'ODISSEA 'INCLUSIVA' DI EMILY WILSON

### Un breve ricordo alla genesi delle formule

«Venne il momento in cui negli studi omerici non fu più sufficiente parlare delle “ripetizioni” in Omero, degli “epiteti *stock*”, dei “*clichés* epici” e delle “espressioni stereotipiche”»(1). Questo l'incipit quasi favoloso di *The Singer of Tales*, con cui Albert Bates Lord comincia a raccontare l'ormai mitica vicenda del suo professore e maestro, Milman Parry, colui che Wade-Gery ha definito «il Darwin degli studi omerici»(2).

Parry(3) ha trovato le *mot juste* per definire le ripetizioni omeriche, gli epiteti *stock*, i *clichés* epici: ognuno di essi costituisce una ‘formula’(4), di cui egli ha fornito una celebre ma discussa definizione: «un gruppo di parole regolarmente impiegato sotto le stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale»(5). Si può arrivare all'idea essenziale solo dopo aver eliminato tutti gli elementi del verso che afferiscono esclusivamente alla tecnica formulare e alle sue stereotipate ridondanze(6). Così, lo studioso ha sostenuto che nel verso ἦμος δ'ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως viene espressa l'idea essenziale ‘quando il mattino arrivò’ e nell'emistichio τὸν δ'αὔτε προσέειπε quella di ‘egli / ella gli disse’(7). Le formule vengono utilizzate dal poeta «senza pensarci due volte», ogni qualvolta voglia inserire nel verso l'idea essenziale a cui fanno riferimento(8).

Alcune formule esprimono idee simili e vicine, e l'uso dell'una o all'altra dipende solamente dalla posizione che ‘l'idea’ deve occupare nel verso. Il totale delle formule che esprimono un'idea simile costituisce un ‘sistema formulare’, il quale può essere misurato in base a due criteri, la sua lunghezza (*length*) e la sua economia (*thrift*). La lunghezza del sistema dipende dal numero delle formule che esso contiene e l'economia dal numero di formule equivalenti, cioè di formule che esprimono la stessa idea e che occupano lo stesso spazio nell'esametro(9). All'aumentare del numero di formule equivalenti, diminuisce l'economicità del sistema. Infatti, la caratteristica che distingue la formula da altri tipi di espressioni ricorrenti è proprio la sua ‘utilità metrica’(20). Durante la *performance* dei poemi, il poeta deve concentrarsi sulla tenuta del ritmo esametrico, e a questo proposito le formule si dimostrano essere strumenti essenziali, in quanto pezzi del verso già pronti, sempre a sua disposizione.

Parry e i successivi studiosi degli *Oral Studies* hanno dunque provato che i poemi omerici sono prodotti di una cultura e una ‘letteratura’ *orale*. Per questo motivo, chi traduce Omero si immerge in un'impresa titanica, perché viene chiamato a funzionare come un mediatore tra due culture molto lontane. Se in età greca arcaica (e probabilmente anteriore) le formule venivano utilizzate in quanto strumenti utili nella costruzione estemporanea dell'esametro, convenienti per un ‘cantante’ («*singer*», come definito da Lord) che compone le sue poesie durante la *performance*, nel quadro delle traduzioni in lingue moderne, elaborate tramite la scrittura di solito lungo l'arco di molti anni, e rivolte ad un pubblico di lettori anziché di ascoltatori, le formule costituiscono una vera e propria sfida(11). All'interno di un testo scritto, infatti, l'abitudine corrente è quella di sanzionare le ripetizioni come errori; la ripetitività delle formule può provocare un effetto straniante nella lingua d'arrivo, e può essere vista come una «pigritia nella scrittura o una riluttanza ad ammettere la propria posizione interpretativa»(12).

### L'*Odissea* rinasce con Emily Wilson

Quest'ultima citazione viene tratta dalla prefazione di Emily Wilson alla sua traduzione dell'*Odissea*, la quale viene pubblicata nel 2018 e costituisce la prima traduzione del poema in inglese elaborata da una donna(13). Nella prefazione Wilson si sofferma sulle difficoltà che ha riscontrato nelle rese delle formule omeriche e spiega alcune prese di posizione del suo lavoro. Per quanto riguarda l'orizzonte traduttivo, questa versione non può e nemmeno mira ad essere trasparente, come quella che avrebbe voluto Walter Benjamin. Per l'intellettuale tedesco «la vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua»(14). Nel *Compito del Traduttore* Benjamin paragona la proposizione ad «un muro» che separa le due lingue e che può cadere solo con la «riproduzione della sintassi» del testo originale(15). Wilson prende una posizione opposta a quella di Benjamin e afferma che la «traduzione sempre, necessariamente, implica interpretazione; non esiste una traduzione che fornisca una finestra trasparente attraverso cui il lettore possa vedere l'originale»(16). Di conseguenza, la traduttrice interpreta, e, come commenta Pache, lo fa anche dove «l'originale – accanto ad altre traduzioni – lascia lo spazio al suo pubblico»(17).

Le qualità di questa traduzione sono tante, tra cui va senz'altro menzionata la scelta del pentametro giambico, «il metro convenzionale per il regolare verso narrativo inglese – il ritmo di Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron, Keats»(18). Wilson ha sfidato i grandi uomini della letteratura anglofona, uscendone vincitrice. La brevità del pentametro giambico (che contiene di solito dieci sillabe) produce un Omero più laconico, più asciutto, meno ripetitivo e, di conseguenza, meno formulare.

### Perché un'*Odissea* 'inclusiva'?

Altra qualità spiccata della versione di Wilson è senz'altro quella che potremmo definire la sua 'inclusività': questa nuova traduzione dell'*Odissea* è deliberatamente 'inclusiva', perché la traduttrice, sia nella prefazione che con le varie scelte lessicali, prende una posizione precisa nei confronti delle donne omeriche e di altri popoli presentati nell'*epos*. Wilson tenta di evitare «contemporanee forme di sessismo nel poema antico»(19), e, per contro, vuole mostrare quelle «forme particolari di sessismo e di patriarcato che esistono davvero nel poema e che sono solo parzialmente conosciute nel nostro mondo»(20). La traduttrice si interroga per esempio sull'utilizzo di «bitch» come traduzione di *κυνῶπις*, evita il lessico denigratorio impiegato in alcuni passi nelle traduzioni di Robert Fitzgerald e Robert Fagles, e mira a sottolineare i famosi principi della *ξενία*, l'ospitalità nei confronti dello straniero, in un'epoca dove essi vengono tanto spesso trascurati(21)(22). Lo stesso testo omerico rappresenta, secondo Wilson, la figura di un amico proveniente da una terra straniera, nei confronti del quale le aspettative dei lettori possono variare; «per questo motivo, credo che creare per Omero una voce fluente, varia, talvolta nettamente contemporanea sia un gesto di vera ospitalità, piuttosto che farlo parlare sempre con un qualche divertente accento straniero, come insistono a fare tanti traduttori»(23).

L'*Odissea* di Wilson non è però 'inclusiva' solo per quanto riguarda il contenuto, ma anche per il modo in cui la traduttrice ha deciso di affrontare le formule omeriche. Nella sua versione si uniscono le due maggiori tendenze nelle rese delle formule omeriche che si possono riscontrare nelle precedenti traduzioni poetiche in lingua inglese. La prima e più frequente tendenza è la varietà e l'adattamento di ogni resa al contesto specifico. Questa predilezione per la *variatio* comincia con le traduzioni omeriche di Robert Fitzgerald(24), arriva al suo picco nelle versioni di Robert Fagles(25) pubblicate negli anni novanta, e viene ripresa sia in quelle di Stanley Lombardo(26) che



nell'*Odissea* di Wilson. La seconda tendenza, inaugurata anch'essa da Robert Fitzgerald, si distingue nel ridurre la formula alla sua 'idea essenziale', per dirla in modo parryano. Questa tecnica si riscontra dopo Fitzgerald nelle traduzioni di Lombardo e nell'*Odissea* di Wilson.

### Πολύμητις e il verso-formula

Occorre fare qualche esempio concreto per mostrare meglio le due tendenze e come esse vengono utilizzate da Wilson. A questo proposito gli epiteti attribuiti a Odisseo, con la loro pluralità e numerosità, forniscono un ricco *case-study*(27). L'aggettivo più frequentemente attribuito a Odisseo è πολύμητις (di solito tradotto in italiano come «accorto»(28) o «ingegnoso»(29)), e nella maggioranza dei casi appare dentro il verso-formula τὸν δ'ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς. Come aveva mostrato Parry, questo è uno dei versi utilizzati per aprire il discorso diretto e la sua 'idea essenziale' è 'rispose Odisseo'. Diversamente dalle traduzioni canoniche di Richmond Lattimore ma sulla scorta dei suoi predecessori più recenti (Fitzgerald, Fagles e Lombardo), Wilson decide di rompere il verso-formula e così come accadeva già in Fitzgerald, spesso(30) elimina dalla traduzione del verso la resa di πολύμητις e riduce il verso-formula al semplice «Odysseus replied». Nei casi, invece, in cui la traduttrice decide di includere l'aggettivo, lo fa con modalità simili a quelle già esplorate sia da Fitzgerald che da Fagles, proponendo una grande varietà. Si riscontrano sedici aggettivi singoli che traducono πολύμητις, di cui alcuni già adoperati dai precedenti traduttori inglesi, come «wily»(31), «wary»(32), «cunning»(33), «canny»(34), «sly»(35) e «crafty»(36); altri invece appaiono per la prima volta come «artful»(37), «devious»(38), «clever»(39), «scheming»(40) e «inscrutable»(41). Tre volte Wilson opta per aggettivi composti, di cui un elemento esprime la mente e l'altro la velocità della percezione o dell'azione: oltre a «sharp-witted»(42) si registrano i due neologismi «quick-minded»(43) e «mind-whirling»(44). Tutti questi aggettivi singoli o composti, insieme al sostantivo «mastermind»(45), mettono in evidenza l'intelligenza dell'eroe, la sua μῆτις. Nella stessa area semantica rientra anche il sostantivo «the trickster»(46). La genialità del personaggio viene segnalata anche nelle rese di πολύμητις che sfruttano costruzioni perifrastiche. In esse ritornano alcuni degli aggettivi sopra citati e loro derivati. Così, Odisseo è «well-known for his intelligence»(47), «the clever mastermind of many schemes»(48), «the master of every cunning scheme»(49) e «the master of deception»(50).

Wilson riprende poi da Fitzgerald l'idea di sottolineare le capacità organizzative di Odisseo e il suo talento nel calcolare ogni minimo dettaglio. Riappare così il sostantivo «strategist»(51), da solo o accompagnato da «cunning» o «master». In alternativa, si registra il sintagma «the master planner»(52); Wilson sfrutta il termine «planner» e i suoi derivati, che appaiono nella traduzione in tanti modi diversi: «planning his words with careful skill»(53), «thought carefully, he had a plan»(54) oppure «was quick to form a plan»(55). Come mostrano questi esempi, lo stesso concetto viene reso con una grande varietà di costruzioni, modificando di volta in volta la disposizione degli elementi nella frase e il loro ruolo sintattico. Così, pur insistendo sulla stessa idea, la ricchezza delle soluzioni proposte impedisce che esse si cristallizzino in una vera e propria formula tradizionalmente intesa. Non solo, ma specialmente negli ultimi tre esempi il concetto della formula viene inserito nella sintassi della lingua-target e l'oralità della formula ripetitiva viene persa.

Altrove, invece di utilizzare un aggettivo o una frase, Wilson rende i vari sensi di πολύμητις tramite numerosi avverbi. L'utilizzo di avverbi favorisce la resa inglese, perché risulta molto naturale aggiungere un attributo al verbo e commentare il modo in cui vengono pronunciate le parole. Si registrano sette avverbi: se «sharply»(56), «cunningly»(57), «warily»(58). Se «shrewdly»(59) e «coolly»(60) comparivano già in Fitzgerald e Fagles sotto forma di aggettivi, due soluzioni adottate da Wilson sono invece inedite: «cautiously»(61) rimanda alla prudenza di Odisseo, mentre «politely»(62) sottolinea eccezionalmente la sua gentilezza.

Accanto a Odisseo gentiluomo, si trova quello bugiardo, con «lying»(63). La tendenza a mentire si ritrova due volte nella resa «the lord of lies»(64). Questi esempi sono caratteristici del modo in cui Wilson utilizza gli epiteti omerici per interpretare. Odisseo è effettivamente menzognero quando, prendendo la parola, comincia a raccontare una storia falsa (per esempio in lib. 24, v.303) e quando interviene sotto le mentite spoglie del mendicante (lib. 21, v.274). In un caso, invece, il ricorso all'area semantica della bugia risulta più problematico. Il verso-formula τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς che apre il nono libro, con cui l'aedo cede la parola direttamente a Odisseo, vede l'eroe impegnato, più che a mentire a dire finalmente la verità, rivelando la sua identità ad Alcino e alla corte dei Feaci. Stupisce, visto il contesto, la scelta di Wilson, che tradisce dei sentimenti un po' ostili nei confronti dell'eroe. «Omero non condanna mai le bugie»(65), ma probabilmente Wilson, sì.

Come abbiamo visto negli esempi sopra elencati, le varie aree semantiche di πολύμητις vengono sfruttate al massimo e allo stesso tempo i significati vengono integrati nella sintassi della lingua inglese. Il lettore della traduzione di Wilson che non conosce il testo greco non potrebbe immaginare che dietro le frasi «Odysseus thought carefully, he had a plan» oppure il sintagma «well-known for his intelligence» si trova lo stesso verso ripetitivo e l'aggettivo che accompagna l'eroe 18 volte nell'*Iliade* e 68 nell'*Odissea*.

### Il verso in quattro vocativi

Un'altra formula che dimostra bene l'approccio di Wilson nei confronti delle formule è l'apostrofe, il verso in quattro vocativi e nel caso specifico di Odisseo il verso διογενές Λαερτιάδη πολυμήχαν'Ὀδυσσεῦ. In questa *Odissea*, quando le dee si rivolgono al protagonista con un verso intero (se non più) volto a ottenere innanzitutto una *captatio benevolentiae*, la traduttrice, pur rinunciando alla ripetitività del verso, fornisce un corrispettivo inglese per tutti gli elementi che lo compongono, mantenendo sia il patronimico Λαερτιάδης che l'aggettivo generico διογέννητος.(66) Calipso apostrofa per prima l'eroe «Odysseus, son of Laertes, blessed by Zeus - your plans are always changing»(67); dopo, così fa Circe: «Laertes' son, great King Odysseus, master of every challenge»(68); e alla fine Atena: «Great king, Laertes' son, master of plots and plans, Odysseus»(69).

Nel quattordicesimo libro, Odisseo sotto le spoglie di mendicante racconta a Eumeo un aneddoto falso ambientato durante la guerra di Troia. Nel corso della narrazione, il mendicante sostiene di essersi rivolto a Odisseo. Nell'originale omerico viene utilizzato il solito verso-formula. Anche in questo caso, Wilson ne traduce tutti gli elementi, conservando il verso intero: «Your Majesty, Odysseus, great general»(70). In questo caso, l'utilizzo dell'apostrofe inglese «Your Majesty», tipica per le persone regali sottolinea l'ironia del racconto.

Per tutte le altre occorrenze del verso-formula, Wilson si limita a rendere alcuni dei suoi elementi: per πολυμήχανος si adottano soluzioni varie (nella maggioranza dei casi simili a quelle adottate per πολύμητις), il patronimico Λαερτιάδης viene eliminato, e διογέννητος, quando viene tradotto, è reso con «King under Zeus»(71) o semplicemente «king»(72) o «lord»(73).

Per una lingua come l'inglese, priva di casi, la resa di questo verso-formula, composto da quattro vocativi greci, risulta problematica. Wilson, molto più dei suoi predecessori, enfatizza la seconda persona. Il suo utilizzo frequente può conferire di volta in volta un tono spontaneo e colloquiale, come quando lo spirito di Agamennone esclama «lucky you, cunning Odysseus»(74), o quello di Achille «my lord, Odysseus, you fox!»(75); oppure più formale, nel caso dei sintagmi «you are

resourceful»(76), «you are adaptable»(77), «you always find solutions»(78) e «you master every circumstance»(79). Altrove, in luogo del pronome personale, viene utilizzato il pronome possessivo *your* («your plans are always changing»(80)). In questo modo Wilson produce un testo fresco, privo di elementi arcaizzanti (per esempio l'“O” del vocativo, utilizzato anche da traduttori italiani), che favorisce la resa nella lingua d'arrivo.

### **Πολύτλας e l'emistichio-formula**

L'aggettivo πολύτλας, appare trentasette volte nell'*Odissea*, declinato sempre in nominativo. Si trova accanto all'aggettivo δῖος e al nome dell'eroe, formando l'emistichio soggettivale πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς. L'emistichio-formula occupa invariabilmente lo spazio tra la cesura trocaica e la fine del verso e come ha già mostrato Milman Parry nella sua tesi di dottorato *L'Épithète traditionnelle dans Homère* la sua 'idea essenziale' è Odisseo. Effettivamente, in otto ricorrenze dell'emistichio Wilson decide di ridurlo alla sua 'idea essenziale' e traduce «Odysseus».

Dalle volte invece in cui πολύτλας viene tradotto, risulta evidente quanto Wilson conosca bene i suoi predecessori. Da questa traduzione non mancano le scelte considerate canoniche, come il tradizionale «long-suffering»(81) utilizzato già nelle traduzioni di Lattimore, di Fagles e di Lombardo, da cui deriva il sintagma «the lord of suffering»(82). Ritornano anche le frasi relative con il verbo *to endure*, alcune già viste in traduzioni precedenti («who had endured so much»(83)), alcune nuove («who had endured so many insults»(84)). Wilson introduce frasi relative anche con i verbi *to suffer* («who had suffered so much anger»(85), «who had suffered for so long»(86) e *to wait* («who had so long been waiting»(87)).

In altri luoghi, quando vuole trasmettere al lettore una sensazione di maggiore rigidità, utilizza gli stessi verbi, ma in frasi principali e piuttosto secche: «Odysseus has suffered»(88), «Odysseus had waited long enough»(89). Il verbo *to wait* e i suoi derivati («after so long a wait»(90)) si avvicinano all'area semantica di *patient*, riscontrate già nelle traduzioni di Fitzgerald, Fagles e Lattimore. La traduttrice associa τλάω al dolore, *pain*, nelle rese «informed by many years of pain and loss»(91) e «experienced in pain»(92). Esse ricordano in modo esplicito che Odisseo ha accumulato conoscenze e esperienze da tutte le sue sofferenze. Altrove, però, quando il clima è meno pesante, Wilson preferisce chiamarle *adventures* («after his long adventures»(93)).

In totale Wilson presenta più di venti modi diversi per tradurre πολύτλας. Allargando lo sguardo dalla resa del singolo aggettivo alla traduzione dell'intero emistichio, altre strategie adottate dalla traduttrice confermano e rafforzano la tendenza ad una grande varietà. A questa contribuisce la sostituzione del nome proprio Ὀδυσσεύς con altri sostantivi in funzione di soggetto («the hero», «the lord»). Molto frequentemente il generico δῖος non viene tradotto. Questa copiosa varietà delle rese le permette di essere creativa anche nella disposizione sintattica e metrica degli elementi nel verso e nella strofa. L'emistichio-formula perde, dunque, nell'*Odissea* di Wilson, una delle principali caratteristiche che contribuiscono alla sua formularità: la collocazione sua e dei suoi elementi fissa e invariata all'interno di un verso.

### **Tradurre la metafora tradizionale: il caso eccezionale di ἔπεα πτερόεντα**

Un'altra nota categoria di formule è quella della metafora tradizionale, tra cui quella dei famosi ἔπεα πτερόεντα. In *The Traditional Metaphor in Homer*, Parry sostiene che gli elementi di una metafora tradizionale non portino in sé «la propria storia, siccome il loro significato non era obbligatorio per la comprensione», che abbiano, anzi, perso quel significato originale e che si siano

trasformati in una «musica familiare di cui la mente è piacevolmente consapevole»(94). Le formule metaforiche costituiscono quindi elementi musicali e «la poesia si avvicina maggiormente alla musica quando le parole hanno uno stato d'animo, piuttosto che un significato»(95). Secondo Parry, il significato di una metafora tradizionale dovrebbe essere «sentito anziché capito»(96), nello stesso modo in cui il rapporto tra la musica e l'ascoltatore deve essere basato sui sensi e non soffermarsi sulla ricerca del significato(97): «Di questo tipo è il fascino della fissa metafora in Omero. È un incantesimo dell'eroico»(98).

Per quanto riguarda ἔπεα πτερόεντα, essa costituisce una delle formule più famose e caratteristiche della poesia di Omero. Appare in più di 120(99) versi omerici, divisi in modo piuttosto paritario tra le due opere (61 o 62 nell'*Iliade*, 63 o 64 nell'*Odissea*), e viene sempre collocata nel secondo emistichio del verso, dopo la cesura pentemimera(100). Come già notato da Laspia, questa formula viene «circondata da verbi che alludono direttamente al carattere vocale dell'enunciazione»(101); si tratta, infatti, di «una formula di apertura del discorso diretto»(102).

A parte i dati oggettivi, la metafora ἔπεα πτερόεντα è stata al centro di vari dibattiti interpretativi, cominciando già da quello tra Milman Parry e George Calhoun. Per Parry, come tutte le formule, non ha un significato preciso, basato sul contesto, mentre per Calhoun questa metafora viene utilizzata in contesti carichi di emozioni e sentimenti(103). Un altro dibattito si è concentrato sul significato dell'aggettivo πτερόεις: le ali delle parole sono come quelle degli uccelli o come quelle delle frecce? Reece(104) ricorda anche una terza interpretazione della formula, fornita da Esichio e assecondata da Eustazio, secondo cui ἔπεα sarebbero πτερόεντα quando vengono pronunciate bene, in armonia sia tra di loro che con il contesto. Esichio aggiunge allora come secondo attributo l'aggettivo ἄρμυστά (ἔπεα πτερόεντα ἄρμυστά). Questa metafora non ha avuto però un grande successo tra i moderni filologi e commentatori, i quali si dividono tra le due prime interpretazioni.

La presenza di ἔπεα πτερόεντα è fortemente ridotta nell'*Odissea* di Emily Wilson: la traduttrice decide di omettere la formula in ben 33 versi(105), che costituiscono più del 50% delle occorrenze nell'epopea. Questo fatto giustifica da una parte la riduzione della formula all' 'idea essenziale' e dunque l'eliminazione della metafora dal verso e la sostituzione da un solo verbo di carattere enunciativo. Dall'altra parte, in questo modo viene spiegata la limitata varietà delle rese, sempre rispetto alla vastità delle soluzioni adottate da Fagles e Lombardo. Wilson per rendere πτερόεις si concentra sulla metafora delle ali e sull'immagine delle parole che volano.

In questa *Odissea* le «winged words»(106) delle traduzioni precedenti ritornano solo due volte, durante la strage del ventiduesimo libro. Dai tre supplici, l'unico che per la Wilson 'ha il diritto' di pronunciare «parole alate» è Femio: l'aedo, che cantava la sua preghiera alata («winged prayer») nella traduzione di Fagles, parla ora con parole *winged* sì, ma anche *quivering*, tremanti. Anche a Telemaco spetta il privilegio delle «winged words», quando impartisce ordini sulla pulizia della casa e l'uccisione delle schiave. Le parole alate che poco prima Odisseo aveva rivolto a Euriclea sono caratterizzate da Wilson come «fluent»(107), in riferimento alle capacità retoriche dell'eroe. In altri luoghi, la traduttrice preferisce concedere alla formula lo spazio di una frase intera: la resa di ἔπεα assume la funzione di soggetto e quella di πτερόεις di complemento oggetto, tattica che si riscontra già nelle traduzioni sia di Fagles che di Lombardo. Nello stesso modo, viene riutilizzato il verbo *to have* («words had wings»(108)) o il verbo *to take* («words took wings»(109)).

Più frequentemente, Wilson traduce ἔπεα πτερόεντα come 'parole volanti'. Le parole dei suoi personaggi «fly out»(110), ricordando la metafora delle parole che escono (*out*) dalla bocca, come uccelli che fuggono dalla gabbia(111); «fly fast»(112), ταχέως, come vogliono gli scoli antichi; non volano «into the void»(113), ma hanno una direzione precisa, un *target* («let fly at him»(114), «their words flew back to him»(115), «fly out to her»(116)).

La trasformazione di metafore in similitudini, tipica in Lombardo, è presente anche nell'*Odissea* di Wilson. I suoi personaggi non pronunciano solo parole alate ma parole che assomigliano alle ali («he spoke with words like wings»(117)); volano come se fossero su ali («her words flew out to him as if on wings»(118)); volano come se fossero uccelli («words that flew like birds»(119)); sono leggere come le piume («her words were light as feathers»(120)). L'unica metafora che è totalmente assente dalle similitudini, e in generale dalle rese della formula di Wilson, è quella delle parole-frecce.

### Le formule di Wilson: Si tratta davvero di una metamorfosi?

Henri Meschonnic afferma che «Indubbiamente ritradurre presuppone una teoria inclusiva ben più che tradurre un testo che non è mai ancora stato tradotto»(121). Specialmente quando si tratta di Omero e in particolare delle sue abbondanti versioni inglesi, risulta quasi impossibile produrre una nuova traduzione totalmente svincolata dalle precedenti traduzioni importanti, che hanno dominato il mercato editoriale e hanno cambiato il modo in cui si legge Omero nei nostri giorni. Con tali presupposti e in base all'analisi delle rese delle formule omeriche, possiamo dire che Wilson ritraduce l'*Odissea* avendo proprio in mente una teoria inclusiva, che riprende le maggiori tendenze e i modi di affrontare le formule dei traduttori precedenti, inserendo di volta in volta scelte innovative e nuove interpretazioni. La traduttrice non procede dunque ad una vera e propria metamorfosi dell'antico; nella sua *Odissea* le formule sono ben presenti, ma anche diversamente, se non meglio, integrate nel testo inglese rispetto alle traduzioni precedenti. Resta comunque da vedere il modo in cui Wilson proseguirà con le formule nella traduzione dell'*Iliade*, su cui sta attualmente lavorando.

Vassilina Avramidi

#### Note.

(1) Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Series for Comparative Literature 24, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1960, p. 30: «There came a time in Homeric scholarship when it was not sufficient to speak of the “repetitions” in Homer, of the “stock epithets”, of the “epic clichés”, and “stereotyped phrases”». Traduzione mia. È stata pubblicata anche una versione italiana di *The Singer of Tales*: Albert B. Lord, *Il cantore di storie*, Stephen Mitchell, Gregory Nagy, a cura di, tradotto da Gianni Schillardi, Argo, Lecce 2005.

(2) Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge 1952, p. 38: «the Darwin of homeric scholarship». Traduzione mia.

(3) Con la menzione del solo cognome mi riferisco a Milman Parry. Nei luoghi invece dove parlo di Adam Parry, preciserò sempre, utilizzando nome e cognome.

(4) Già prima di Parry, Antoine Meillet aveva sostenuto che tutta la poesia omerica fosse costruita da formule. Come ricorda Adam Parry, «the professor at Paris whose ideas were most in harmony with Parry's own was Antoine Meillet (1866-1936), who was primarily a linguist, and as such more disposed to see the language of Homer as the product of a tradition than most straight Homerists. Meillet gave Parry confidence in following out his intuition that the structure of Homeric verse is altogether formulary; but he cannot be said to have vitally affected the direction of his thought», in Parry, Adam, a cura di, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971, pp. xxii-xxiii.

(5) M. Parry, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style” in Parry, Adam, *op.cit.*, p. 272: « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea». Traduzione mia.

(6) *Ibidem*: «The essential part of the idea is that which remains after one has counted out everything in the expression which is purely for the sake of style».

(7) *Ibidem*.

- (8) *Ibidem*: «without second thought». Traduzione mia.
- (9) *Ivi*, p. 276: «There are in such a measuring two factors, that of length and that of thrift. The length of a system consists very obviously in the number of formulas which make it up. The thrift of a system lies in the degree in which it is free of phrases which, having the same metrical value and expressing the same idea, could replace one another».
- (10) Cfr. *Ivi*, p. 272: «When the element of usefulness is lacking, one does not have a formula but a repeated phrase».
- (11) Cfr. Emily R. Wilson, “Translator’s Note” in *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily R., W.W. Norton & Company, USA 2018, p. 84: «The formulaic elements in Homer, especially the repeated epithets, pose a particular challenge».
- (12) *Ibidem*: «writerly laziness or unwillingness to acknowledge one’s own interpretative position». Traduzione mia.
- (13) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Emily R. Wilson, cit.. Le recensioni alla traduzione di Wilson sono state sin dall’inizio entusiastiche. Mi limito a menzionare quella di Corinne Pache: Corinne Pache, *Homer. The Odyssey*, “Bryn Mawr Classical Review”, 2018, <https://bmcr.brynmawr.edu/2018/2018.10.58/>.
- (14) Walter Benjamin, “Il Compito del Traduttore”, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi, a cura di, Einaudi, Torino 2014, p. 49.
- (15) *Ibidem*.
- (16) E.R. Wilson, “Translator's Note”, cit., p. 86: «translation always, necessarily, involves interpretation; there is no such thing as a translation that provides a transparent window through which a reader can see the original». Traduzione mia.
- (17) C. Pache, *op.cit.*: « the original - along with some translations - lets its audience do for themselves». Traduzione mia.
- (18) E.R. Wilson, “Translator's Note”, cit., p. 82: «the conventional meter for regular English narrative verse – the rhythm of Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron, Keats». Traduzione mia.
- (19) *Ivi*, p. 89: «contemporary types of sexism into this ancient poem». Traduzione mia.
- (20) *Ivi*, p. 89: «particular forms of sexism and patriarchy that do exist in the text, which are only partly familiar from our world». Traduzione mia.
- (21) *Ivi*, pp. 89–91.
- (22) Emily R Wilson, *Why I Gave Homer a Contemporary Voice in the Odyssey, Emily Wilson on the Virtues of Hospitality, Now and in the Ancient World*, “Literary Hub”, dicembre 19, 2017, <https://lithub.com/why-i-gave-homer-a-contemporary-voice-in-the-odyssey/>.
- (23) *Ibidem*: «for this reason, I believe that creating a fluent, varied, sometimes markedly contemporary voice for Homer is a gesture of true hospitality, in contrast to the insistence of many translators that he must always speak in a particular kind of funny foreign accent». Traduzione mia.
- (24) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Anchor, Garden City, NY 1963. In questo lavoro viene utilizzata la versione più recente: Homer, *The Odyssey*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Vintage Classics, Vintage, Penguin Random House, London, UK 2007; Homer, *The Iliad*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Anchor Press, Garden City, NY 1974. In questo lavoro viene utilizzata la versione più recente: Homer, *The Iliad*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Farrar, Straus and Giroux, New York 2004.
- (25) In questo lavoro vengono utilizzate le edizioni più recenti: Homer, *The Iliad*, tradotto da Fagles, Robert, Penguin Classics, Deluxe Edition, Penguin Group, London, UK 1998; Homer, *The Odyssey*, tradotto da Fagles, Robert, Penguin Classics, Penguin Group, London, UK 2006.
- (26) In questo lavoro vengono utilizzate le versioni concise: Homer, *The essential Iliad*, Stanley Lombardo, a cura di e tradotto da, Hackett Classics, Hackett Publishing Company, Indianapolis; Cambridge 2000; Homer, *The essential Odyssey*, Stanley Lombardo, a cura di e tradotto da, Hackett Publishing Company, Indianapolis; Cambridge 2007.
- (27) Cfr. Deborah Beck, *Odysseus Polyonymous, Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters*, Ashley and Peter Larkin series in Greek and Roman culture, University of Texas Press, Austin 2018, pp. 205–229.
- (28) Omero, *Iliade*, tradotto da Calzecchi Onesti, Rosa, Einaudi, Torino 1990, lib. 1, vv.311,440; lib. 10, vv.148,488; lib. 19, v.154; lib. 23, vv.709,755; Omero, *Odissea*, tradotto da Calzecchi Onesti, Rosa, ET Classici, Einaudi, Torino 2014, sempre tranne lib. 14, v.439; lib. 18, v.312.
- (29) Omero, *Iliade*, tradotto da Calzecchi Onesti, Rosa, cit., lib. 10, vv.382,400,423,554; lib. 21, v.355. L’aggettivo viene attribuito all’eroe già nell’*Odissea* di Pindemonte, pubblicata nel 1822. Per questo lavoro si è consultata l’edizione: Omero, *Odissea*, tradotto da Pindemonte, Ippolito, BUR Rizzoli, Verona 1961, p.

67.

(30) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily R., cit., lib. 8, vv.165,413-414; lib. 13, v.383; lib. 14, v.439; lib. 15, v.380; lib. 17, vv.15,191; lib. 18, vv.15,337; lib. 21, v.405; lib. 22, v.1,60.

(31) *Ivi*, lib. 9, v.1.

(32) *Ivi*, lib. 13, v.312.

(33) *Ivi*, lib. 19, v.108.

(34) *Ivi*, lib. 22, v.371.

(35) *Ivi*, lib. 14, v.391.

(36) *Ivi*, lib. 18, v.364; lib. 20, v.229.

(37) *Ivi*, lib. 16, v.202.

(38) *Ivi*, lib. 19, v.336.

(39) *Ivi*, lib. 20, v.36; lib. 22, v.34.

(40) *Ivi*, lib. 19, v.584; lib. 22, v.391; lib. 24, v.358.

(41) *Ivi*, lib. 20, v.183.

(42) *Ivi*, lib. 17, v.454.

(43) *Ivi*, lib. 4, v.762.

(44) *Ivi*, lib. 23, v.247.

(45) *Ivi*, lib. 2, v.171; lib. 19, v.589.

(46) *Ivi*, lib. 19, v.2.

(47) *Ivi*, lib. 19, vv.557–558.

(48) *Ivi*, lib. 8, v.486.

(49) *Ivi*, lib. 22, vv.489–490.

(50) *Ivi*, lib. 19, v.164.

(51) *Ivi*, lib. 18, v.51; lib. 20, v.168; lib. 22, v.430.

(52) *Ivi*, lib. 22, v.105.

(53) *Ivi*, lib. 7, v.240.

(54) *Ivi*, lib. 8, vv.151–152; lib. 19, v.499; lib. 22, v.170.

(55) *Ivi*, lib. 23, v.128.

(56) *Ivi*, lib. 13, v.416; lib. 16, v.202.

(57) *Ivi*, lib. 14, v.191.

(58) *Ivi*, lib. 23, v.263.

(59) *Ivi*, lib. 19, vv.259,382.

(60) *Ivi*, lib. 14, v.404.

(61) *Ivi*, lib. 17, v.353; lib. 19, v.40.

(62) *Ivi*, lib. 8, v.464; lib. 11, v.379.

(63) *Ivi*, lib. 24, v.303.

(64) *Ivi*, lib. 9, v.1; lib. 21, v.274.

(65) W.B. Stanford, *Studies in the Characterization of Ulysses.—II. Reasons for the Denigration of Odysseus*, “Hermathena”, fasc. 74, 1949, p. 44: «Homer never condemns lies». Traduzione mia.

(66) Il sintagma «great king» potrebbe essere una resa più libera di διογέννητος, che si riferisce al potere regale sempre proveniente da Zeus.

(67) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily, cit., lib. 5, vv.202–204.

(68) *Ivi*, lib. 10, vv.486–487. Si noti anche «King, clever Odysseus, Laertes’ son» (lib. 10, v.456), dove non c'è il verso-formula nel testo omerico.

(69) *Ivi*, lib. 13, vv.375–376.

(70) *Ivi*, lib. 14, v.486.

(71) *Ivi*, lib. 11, vv.92,404.

(72) *Ivi*, lib. 10, v.504.

(73) *Ivi*, lib. 22, v.163.

(74) *Ivi*, lib. 23, vv.193–194.

(75) *Ivi*, lib. 11, vv.473–474.

(76) *Ivi*, lib. 10, v.504.

(77) *Ivi*, lib. 10, v.402; lib. 24, v.543.

(78) *Ivi*, lib. 24, v.544.

(79) *Ivi*, lib. 11, vv.58–59.

(80) *Ivi*, lib. 5, vv.202–203.

- (81) *Ivi*, lib. 7, v.133; lib. 16, v.186.
- (82) *Ivi*, lib. 22, v.191. Il sintagma (*the*) *lord of-* ricorda alcuni titoli di capolavori della letteratura inglese, come *The Lord of the Rings* di J. R. Tolkien (Harpercollins,1954) e *Lord of the Flies* di William Golding (Faber and Faber, 1954).
- (83) *Ivi*, lib. 7, vv.329–330; lib. 13, vv.250–251; lib. 18, v.282.
- (84) *Ivi*, lib. 18, v.91.
- (85) *Ivi*, lib. 5, v.354.
- (86) *Ivi*, lib. 5, v.485.
- (87) *Ivi*, lib. 21, v.415.
- (88) *Ivi*, lib. 6, v.1.
- (89) *Ivi*, lib. 22, vv.261–262.
- (90) *Ivi*, lib. 13, v.354.
- (91) *Ivi*, lib. 5, v.170.
- (92) *Ivi*, lib. 15, v.340.
- (93) *Ivi*, lib. 7, v.344. Emilio Villa traduceva infatti πολύτλας come «avventuroso»: Omero, *Odissea*, tradotto da Villa, Emilio, Universale Economica Feltrinelli / Classici, Feltrinelli Editore, Milano 2018.
- (94) Milman Parry, *The Traditional Metaphor in Homer*, “Classical Philology”, vol. 28, fasc. 1, 1933, 42: «the story itself, since their meaning was not needed for understanding»; «familiar music of which the mind is pleasantly aware». Traduzione mia.
- (95) *Ibidem*: «poetry thus approaches music most closely when the words have rather a mood than a meaning». Traduzione mia.
- (96) *Ibidem*: «felt rather than understood». Traduzione mia.
- (97) *Ibidem*.
- (98) *Ibidem*: «Of such a kind is the charm of the fixed metaphor in Homer. It is an incantation of the heroic». Traduzione mia.
- (99) Le ricorrenze della formula sono 124 se si prendono in considerazione le edizioni dell’*Iliade* di T. W. Allen e dell’*Odissea* di P. von der Mühl. Sono invece 126 secondo Tebben (1994), (1998). Qui si è preferito il più generico «più di 120 volte», come anche in P. Laspia, *Chi dà le ali alle parole? Il significato articolatorio di ΕΡΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ*, 2002, p. 472.
- (100) Si vedano: Fabian Horn, “Ἐρεα πτερόεντα again”, “Hermathena”, n. 198, 2015, pp. 5–6: «The collocation ἔρεα πτερόεντα, ‘winged words’ [...] always positioned after the penthemimeral caesura [...]» e «The distribution between the two poems is almost equal [...]»; Steve Reece, *Homer’s Winged and Wingless Words: ΠΤΕΡΟΕΙΣ / ΑΙΠΤΕΡΟΣ*, “Classical Philology” 104, n. 3, 2009, p. 261: «the fossilized expression ἔρεα πτερόεντα, positioned after the penthemimeral caesura in all its 124 occurrences [...]»; J. B. Hainsworth, *Ἀπτεροῦ μῦθος: A Concealed False Division?*, “Glotta” 38, n. 3/4, 1960, p. 265: «the formula’s «[...] employment is highly formalised. It is invariably located after the penthemimeral caesura and associated with the verbs προσαυδᾶν and ἀγορεύειν in phrases introducing direct speech. There is no fluctuation of order or case. Such rigidity is indicative of an old traditional express».
- (101) P. Laspia, *op.cit.*, p. 472.
- (102) *Ibidem*.
- (103) Milman Parry, *About Winged Words*, “Classical Philology”, vol. 32, fasc. 1, 1937, pp. 59–63; George M. Calhoun, *The Art of Formula in Homer - ἔρεα πτερόεντα*, “Classical Philology”, vol. 30, fasc. 3, 1935, pp. 215–227.
- (104) *Ivi*, p. 263.
- (105) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily, cit., lib. 2, v.363; lib. 4, v.23; lib. 7, vv.346,443; lib. 10, vv.265,324,377,418,431,481; lib. 11, vv.55,154,209,397,473,616; lib. 13, vv.167,227; lib. 14, v.115; lib. 15, vv.210,261; lib. 16, vv.8,24; lib. 17, vv.349,396,460,545,592; lib. 18, vv.9,105,388; lib. 20, v.199; lib. 23, v.111.
- (106) *Ivi*, lib. 22, vv.343,436.
- (107) *Ivi*, lib. 22, v.410.
- (108) *Ivi*, lib. 17, v.552.
- (109) *Ivi*, lib. 4, vv.548–549; lib. 13, v.253; lib. 24, v.493.
- (110) *Ivi*, lib. 1, v.122; lib. 4, v.77; lib. 5, v.171; lib. 8, vv.407–408; lib. 12, v.298; lib. 13, v.60; lib. 16, v.180; lib. 17, v.40; lib. 22, vv.100,151,312.
- (111) S. Reece, *op.cit.*, p. 263.
- (112) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily, cit., lib. 8, v.460; lib. 19, v.3; lib. 23, v.36; lib. 24,



v.370–371.

(113) F. Horn, *op.cit.*, p. 19.

(114) Homer, *The Odyssey*, tradotto da Wilson, Emily, cit., lib. 5, v.117.

(115) *Ivi*, lib. 9, v.409.

(116) *Ivi*, lib. 1, v.122; lib. 5, v.171; lib. 13, v.60.

(117) *Ivi*, lib. 4, v.189.

(118) *Ivi*, lib. 7, v.236.

(119) *Ivi*, lib. 2, v.269.

(120) *Ivi*, lib. 13, v.291.

(121) Henri Meschonnic, “Translating: Writing or unwriting”, Pier-Pascale Boulanger, a cura di, *Ethics and Politics of Translating*, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 79: «Retranslating supposes an inclusive theory no doubt even more strongly than translating what has never yet been translated». Traduzione mia.

### Bibliografia.

Beck, Deborah, “Odysseus Polyonymous” in *Homer in performance: rhapsodes, narrators, and characters*, pp. 205–229, Ashley and Peter Larkin series in Greek and Roman culture, University of Texas Press, Austin 2018.

Benjamin, Walter, “Il Compito del Traduttore” in *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Renato Solmi, a cura di, pp. 39–52, Einaudi, Torino 2014.

Calhoun, George M., *The Art of Formula in Homer - ἔπεα περόεντα*, “Classical Philology”, vol. 30, fasc. 3, 1935, pp. 215–227. [www.jstor.org/stable/264177](http://www.jstor.org/stable/264177).

Hainsworth, J. B., *Ἀπτερος μῦθος: A Concealed False Division?*, “Glotta”, vol. 38, fasc. 3/4, 1960, pp. 263–268. [www.jstor.org/stable/40265816](http://www.jstor.org/stable/40265816).

Homer, *The essential Iliad*, Stanley Lombardo, a cura di e tradotto da, Hackett Classics, Hackett Publishing Company, Indianapolis; Cambridge 2000.

———, *The essential Odyssey*, Stanley Lombardo, a cura di e tradotto da, Hackett Publishing Company, Indianapolis; Cambridge 2007.

———, *The Iliad*, tradotto da Fagles, Robert, Penguin Classics, Deluxe Edition, Penguin Group, London, UK 1998.

———, *The Iliad*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Farrar, Straus and Giroux, New York 2004.

———, *The Odyssey*, tradotto da Fagles, Robert, Penguin Classics, Penguin Group, London, UK 2006.

———, *The Odyssey*, tradotto da Fitzgerald, Robert, Vintage Classics, Vintage, Penguin Random House, London, UK 2007.

———, *The Odyssey*, tradotto da Emily R. Wilson, W.W. Norton & Company, USA 2018.

Horn, Fabian, *Ἐπεα περόεντα again*, “Hermathena”, fasc. 198, 2015, pp. 5–34. [www.jstor.org/stable/26671604](http://www.jstor.org/stable/26671604).

Laspia, P., *Chi dà le ali alle parole? Il significato articolatorio di EPEA PTEROENTA*, 2002. <https://iris.unipa.it/handle/10447/284354>.

Lord, Albert B., *Il cantore di storie*, Stephen Mitchell, Gregory Nagy, a cura di, tradotto da Gianni Schillardi, Argo, Lecce 2005.

———, *The Singer of Tales*. Harvard Series for Comparative Literature 24, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1960.

Meschonnic, Henri, “Translating: Writing or unwriting” in *Ethics and Politics of Translating*, Pier-Pascale Boulanger, a cura di, pp. 79–88, John Benjamins Publishing Company, 2011.

Omero, *Iliade*, tradotto da Calzecchi Onesti, Rosa, Einaudi, Torino 1990.

———, *Odissea*, tradotto da Pindemonte, Ippolito, BUR Rizzoli, Verona 1961.

———, *Odissea*, tradotto da Calzecchi Onesti, Rosa, ET Classici, Einaudi, Torino 2014.

———, *Odissea*, tradotto da Villa, Emilio, Universale Economica Feltrinelli / Classici, Feltrinelli Editore, Milano 2018.

Pache, Corinne, *Homer. The Odyssey*, “Bryn Mawr Classical Review”, 2018. <https://bmcr.brynmawr.edu/2018/2018.10.58/>.

Parry, Adam, a cura di, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.

- Parry, Milman, *About Winged Words*, “Classical Philology”, vol. 32, fasc. 1, 1937, pp. 59–63. [www.jstor.org/stable/265061](http://www.jstor.org/stable/265061).
- , “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style” in *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.
- , *The Traditional Metaphor in Homer*, “Classical Philology”, vol. 28, fasc. 1, 1933, pp. 30–43. [www.jstor.org/stable/264243](http://www.jstor.org/stable/264243).
- Reece, Steve, *Homer’s Winged and Wingless Words: ΙΙΤΕΡΟΕΙΣ / ΑΙΙΤΕΡΟΣ*, “Classical Philology”, vol. 104, fasc. 3, 2009, pp. 261–278. [www.jstor.org/stable/10.1086/650141](http://www.jstor.org/stable/10.1086/650141).
- Stanford, W. B., *Studies in the Characterization of Ulysses.—II. Reasons for the Denigration of Odysseus*, “Hermathena”, fasc. 74, 1949, pp. 41–56. <https://www.jstor.org/stable/23037653>.
- Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge University Press, Cambridge 1952.
- Wilson, Emily R., “Translator’s Note” in *The Odyssey*, W.W. Norton, USA 2018.
- Wilson, Emily R, *Why I Gave Homer a Contemporary Voice in the Odyssey, Emily Wilson on the Virtues of Hospitality, Now and in the Ancient World*, “Literary Hub”, dicembre 19, 2017. <https://lithub.com/why-i-gave-homer-a-contemporary-voice-in-the-odyssey/>.

## LO SHOFAR E I SUONI DEL TEMPO CHE VERRÀ NELLA LIRICA DI NELLY SACHS

### 1. La musica nella lirica di Nelly Sachs

Nelly Sachs, poetessa ebrea tedesca, nasce a Berlino nel 1891. A causa delle persecuzioni antisemite fugge dalla Germania nel 1940 – con uno degli ultimi aerei decollati dalla capitale – e trova rifugio a Stoccolma, dove rimane fino alla morte (1970). La sua produzione poetica consiste soprattutto in poesia e drammi lirici, verte principalmente sui traumi delle persecuzioni e dell'esilio e riflette sulle possibilità del linguaggio e del silenzio(1). I suoi componimenti trasmettono un'inflessa tensione verso l'*Außerhalb*, *alias* l'al di fuori, una dimensione collocabile in un aldilà spaziale e temporale: in questo senso tutto nella sua poesia si trova in una fuga costante che si trasforma in percorso e viaggio verso l'Assoluto(2). Lungo tale tragitto gli elementi – siano essi viventi o meno – subiscono un processo metamorfico di dissoluzione e smaterializzazione, necessario per il raggiungimento dell'*altra dimensione*, talvolta definita “universo invisibile”, come leggiamo nella lettera a Paul Celan del 9 gennaio 1958:

«Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt.»(3)

Nella poesia *IN DER BLAUEN Ferne* la luce e l'energia solare non fanno solo scaturire la musica dalle pietre, ma avviano la loro trasformazione in musica:

«IN DER BLAUEN Ferne,  
wo die rote Apfelbaumallee wandert  
mit himmelbesteigenden Wurzelfüßen,  
wird die Sehnsucht destilliert  
für Alle die im Tale leben.

Die Sonne, am Wegesrand liegend  
mit Zauberstäben,  
gebietet Halt den Reisenden.

Die bleiben stehn  
im gläsernen Albtraum,  
während die Grille fein kratz  
am Unsichtbaren

und der Stein seinen Staub  
tanzend in Musik verwandelt.»(4)

*IN DER BLAUEN Ferne* è un testo fondamentale in quanto presenta allusioni e riferimenti a componimenti poetici sia della produzione poetica giovanile sia di quella matura. L'immagine del viale di meli compare già in una poesia pubblicata nella *Vossische Zeitung* nel 1929, *Zur Ruh*, mentre nell'epitaffio *Der Ruhelose* è accostato all'azzurra lontananza(5). Sul motivo del sasso che diventa musica riflette Sachs stessa in commenti privati, consultabili nel lascito conservato nell'archivio della Kungliga Biblioteket di Stoccolma(6), così come in un'interpretazione della sua poesia contenuta in un'antologia curata da un'altra poetessa ebrea tedesca dell'esilio, Hilde Domin. Secondo Nelly Sachs in questo divenire musica, la materia libera la sua forza interiore spirituale: «– wie der Stein in meinem Gedicht Seite 181 im großen Buch: In der blauen Ferne – wo der Stein sich

wieder in Musik verwandelt, also die Materie die innere geistige Kraft entläßt, an die ich glaube, jene Unsterblichkeit die im Tode uns allen geschieht.»(7)

La musica – l'unica *Heimat*, l'unica 'patria' rimasta a perseguitati, persecutori, all'umanità intera – che si diffonde nel paesaggio di *IN DER BLAUEN Ferne* non è fine a se stessa, bensì indica il cammino che conduce a una realtà collocabile oltre la vita, processo riproposto dalla seguente poesia:

«IN EINER LANDSCHAFT aus Musik,  
in einer Sprache nur aus Licht,  
in einer Glorie,  
die das Blut  
sich mit der Sehnsucht Zunge angezündet,

dort wo die Häute,  
Augen, Horizonte,  
wo Hand und Fuß  
schon ohne Zeichen sind,

dort wo des Sandelbaumes Duft  
schon holzlos schwebt  
und Atem baut an jenem Raume weiter,  
der nur aus übertretenen Schwellen ist –

Hier wo ein rotes Abendtuch  
den Stier des Lebens reizt  
bis in den Tod,  
hier liegt mein Schatten,  
eine Hand der Nacht,

die mit des schwarzen Jägers Jagegeist  
des Blutes roten Vogel  
angeschossen hat.»(8)

In questo testo il sasso si è già trasformato in una musica che abbraccia e contiene la materia e l'umanità. Il paesaggio descritto, evanescente e profumato, percepibile e assaporabile solo tramite i sensi più astratti e impalpabili, è collocabile in un *Außerhalb* spazio-temporale in cui non valgono più le categorie terrene. L'io lirico ha superato il confine che separa la vita dalla morte e annulla le differenze tra prede e cacciatori.

In un'accezione estrema il motivo della trasformazione del sasso in musica ritorna in *ALLES WEISST DU unendlich nun*, poesia composta al capezzale della madre:

«Alles weißt du unendlich nun,  
o meine Mutter –  
denn Rahels Grab ist längst Musik geworden –  
und Stein und Sand  
ein Atemzug im Meer,  
und Wiegenlied von aller Sterne:  
Auf- im Untergang →»(9)

Qui è una pietra tombale, quella di Rachele(10), a divenire musica, simbolo non solo di smaterializzazione, ma anche di inizio di una nuova esistenza, ossia di quella infinita, *post mortem*. Un analogo processo di dissolvimento e spiritualizzazione avviene in *WIE LEICHT*:

«WIE LEICHT  
wird Erde sein

nur eine Wolke Abendliebe  
wenn als Musik erlöst  
der Stein in Landsflucht zieht

und Felsen die  
als Alp gehockt  
auf Menschenbrust  
Schwermutgewichte  
aus den Adern sprengen.

Wie leicht  
wird Erde sein  
nur eine Wolke Abendliebe  
wenn schwarzgeheizte Rache  
vom Todesengel magnetisch  
angezogen  
an seinem Schneerock  
kalt und still verendet.

Wie leicht  
wird Erde sein  
nur eine Wolke Abendliebe  
wenn Sternenhaftes schwand  
mit einem Rosenkuß  
aus Nichts →(11)

Il testo, composto da quattro strofe costituite da un eterogeneo numero di versi (5, 5, 8, 6), è unito e ritmato dalla triplice ripetizione del primo verso, «Wie leicht», che, riecheggiando i salmi biblici, conferisce alla poesia un carattere solenne. Il sasso, dissolto in musica, fugge dalla terra che diventerà lieve come una nuvola «d'amore a sera». Grazie a questo processo di fuga e metamorfosi, sottolineato e ribadito dalla triplice ripetizione delle ipotetiche, la smaterializzazione diventa un fenomeno cosmico che interessa la creazione intera. Il «Nichts» dell'ultimo verso è il nulla mistico di cui Nelly Sachs legge nei testi di Jakob Böhme, Martin Buber e Gershom Scholem: il nulla dell'Assoluto che diventa fonte di vita inesauribile e inarrestabile(12).

Nei testi sinora presentati il dissolvimento e la trasformazione in musica sono associati al passaggio a una nuova forma di esistenza oltre la morte, fenomeno sigillato dal seguente verso che, come una sentenza lapidaria, chiude *NACHT DER NÄCHTE (NOTTE DELLE NOTTI)*: «In der Auferstehungsasche spielte Musik»(13). In numerose poesie sachsiane questo processo viene avviato da uno strumento centrale per la cultura e tradizione ebraica: lo *shofar*, ossia il corno di ariete – o di montone o egagro(14), più raramente di altri animali come l'antilope – che viene scavato e privato della punta, in modo da usare l'apertura così ricavata come bocchino. Soffiandovi dentro in alternanze, modi e ritmi differenti vengono prodotti diversi tipi di suoni che hanno determinati valori e significati.

La consuetudine di suonare lo *shofar* trae origine dal passo della Genesi in cui si narra del sacrificio di Isacco (Gn 22,13) – «Allora Abramo alzò gli occhi e guardò; ed ecco: un ariete ardente, ghermito dal fuoco, impigliato con le corna in un cespuglio. Abramo andò a prendere l'ariete e l'offrì in olocausto al posto del suo figliuolo» – motivo per cui, il suono del corno commemora la fede in Dio dimostrata da Abramo, la salvezza di Isacco e della sua discendenza.

Dal testo sacro e dagli scritti rabbinici si apprende che il corno d'ariete – uno degli elementi più polisemici della tradizione ebraica – veniva usato in importanti occasioni(15). *In primis*, risuonò durante la Teofania al Sinai (Es 19,19), quando il popolo ebraico ricevette la legge: «Il suono del corno andava sempre più rafforzandosi. Mosè parlava e Dio gli rispondeva nel tuono.» Inoltre, se da un lato il corno ricorda il nefasto episodio della distruzione del tempio di Gerusalemme e quindi l'immane sciagura che colpì il popolo ebraico, dall'altro rievoca l'annuncio a Mosè sul Sinai

dell'anno sabatico e giubilare (Lv 25, 9-10): «Farai risuonare il corno dell'acclamazione nel settimo mese, il dieci del mese; nel giorno di espiazione farai risuonare il corno in tutta la vostra terra.»

Con lo *shofar* venivano convocate le assemblee del popolo e venivano dati i segnali di marcia nel deserto. Lo si usava nelle processioni(16) e come segnale(17) nei confronti delle altre popolazioni nelle situazioni di espansione territoriale, per incutere timore (Am 3,6) e per chiamare alle armi in contesto bellico – «Quando egli giunse fra le montagne di Efraim, suonò il corno: gl'Israeliti scesero dai monti per unirsi a lui, che si mise alla loro testa. Disse loro: “Seguitemi; che il Signore darà in mano vostra i Moabiti, i vostri nemici”. Si mossero ai suoi ordini, occuparono i guadi del Giordano che appartenevano ai Moabiti e non fecero passare nessuno» (Gdc 3,27-28). Se si avvicinava il nemico o si presentava una sciagura, era lo *shofar* a lanciare l'allarme (si veda, ad esempio, Nm 10,1-10; Gl 2,15; Am 3,6). Ma al corno si ricorreva anche in occasioni di festa, ad esempio durante l'incoronazione dei re e, ovviamente, per lodare il re dei re, il Signore Dio, come testimonia il Salmo 98, dove viene accompagnato da altri strumenti:

«Inneggiate al Signore con l'arpa,  
con l'arpa e al suono del salterio;  
con le trombe e il suono del corno;  
acclamate davanti al re, il Signore.» (Sl 98,5-6)

Ancora oggi, il corno d'ariete è il protagonista indiscusso del capodanno ebraico, chiamato *Rosh haShanà*. I primi dieci giorni dell'anno sono dedicati alla riflessione sulla fragilità e fallibilità umana, sul desiderio della grazia divina e del perdono. Il primo della decade, che coincide con *Rosh haShanà* stesso, è il giorno del ricordo(18), l'ultimo, chiamato *Yom Kippùr*, è il giorno dell'espiazione. Questi Dieci Giorni Penitenziali concludono i Giorni terribili, un periodo di quaranta giorni di penitenza che inizia un mese prima del Capodanno ebraico. Durante i giorni penitenziali – che in ebraico sono chiamati *Yamim noraim*, letteralmente «giorni temibili» – l'ebreo ha la possibilità di redimersi, pentirsi, pregare, scusarsi, riparare, ma soprattutto di prefiggersi un comportamento migliore per i giorni a venire(19).

A *Rosh haShanà* il Servizio mattutino, che è molto frequentato, dura da quattro a sei ore. Le preghiere vertono sul ruolo di Dio come creatore, re e giudice che prova compassione per coloro che si rivolgono a lui in cerca di pietà e li perdona. Il Servizio è intervallato dal suono dello *shofar* – l'osservanza più caratteristica della giornata(20) – che viene suonato un centinaio di volte, un record assoluto, se si considerano le altre feste. Per tal motivo *Rosh haSchanà* è anche detto *Yom Teru'à*, «giorno del suono», suono che da un lato intende risvegliare i presenti dalla quotidianità, scuoterli dal torpore, destare in loro la consapevolezza dei peccati commessi e avviare nel loro intimo un esame di coscienza e un bilancio sulla vita morale e religiosa nell'anno trascorso; dall'altro vuole proiettarli verso un futuro migliore, prepararli alla prossima venuta del Signore e spronarli a celebrare l'onnipotenza di Dio creatore dell'universo. Durante la festa di Capodanno vengono prodotti tre diversi suoni: *Teqi'à*, un suono uniforme e prolungato; *Shevarim* costituito da tre brevi toni e *Teru'à*, composto da nove brevi suoni o di un lungo suono tremolante(21). Alla fine della celebrazione viene prodotto un suono lunghissimo, detto *Teqi'à gedolà*(22).

I diversi suoni veicolano sensazioni e stati d'animo eterogenei: lamento, attesa, amarezza, gemito. Ma lo *Shofar* non desta solo emozioni negative, in quanto, tramite l'allusione al tempo che verrà, trasmette anche speranza, gioia e attesa di un nuovo inizio(23). Come annuncia il profeta Isaia, il corno, difatti, risuonerà alla fine dei tempi, quando verranno riuniti gli sperduti e i dispersi:

«In quel giorno il Signore batterà le spighe  
dal fiume fino al torrente d'Egitto  
e voi sarete raccolti a uno a uno,  
voi, figli d'Israele.  
In quel giorno suonerà la grande tromba  
e verranno gli sperduti nella terra d'Assiria

e i dispersi nella terra d'Egitto:  
adoreranno il Signore sul monte santo, in Gerusalemme.» (Is 27,12-13)

In molti altri passi biblici nel Giorno del Giudizio, quando si apriranno le tombe e risorgeranno i morti, risuona il corno – talvolta omologato alla tromba: «È asceso Dio nel tripudio, / il Signore al suono della tromba.» (Ps 47,6);

«Il Signore apparirà sopra di loro,  
e la sua freccia giungerà come lampo.  
Il Signore darà fiato alla tromba,  
avvanzerà sulle procelle del sud.» (Zc 9,14)

Nel Libro di Gioele il giorno della venuta del Signore è annunciato con le seguenti parole:

«Suonate le trombe in Sion,  
date l'allarme sul mio santo monte!  
Tremino tutti gli abitanti della terra:  
È venuto il giorno del Signore! È vicino!» (G1 2,1)(24)

Lo *Shofar* raccoglie in sé i ricordi e la memoria di tutti questi avvenimenti. Il recupero della tradizione attraverso il ricorso al e l'uso del corno non è però automatico e scontato: se si è consapevoli dei propri peccati, come anche del fatto che le virtù e buone azioni non conferiscono diritti speciali, allora si può attingere alla storia dei padri e alla sacralità del corno(25).

## 2. Lo *shofar* nella lirica di Nelly Sachs

«Und das Sinken geschieht  
um des Steigens willen  
Buch Sohar

EINER WAR,  
Der blies den Schofar –  
Warf nach hinten das Haupt,  
Wie die Rehe tun, wie die Hirsche  
Bevor sie trinken an der Quelle.  
Bläst:  
*Tekia*  
Ausfährt der Tod im Seufzer –  
*Schewarim*  
Das Samenkorn fällt –  
*Terua*  
Die Luft erzählt von einem Licht!  
Die Erde kreist und die Gestirne kreisen  
Im Schofar,  
Den Einer bläst –  
Und um den Schofar brennt der Tempel –  
Und Einer bläst –  
Und um den Schofar stürzt der Tempel –  
Und Einer bläst –  
Und um den Schofar ruht die Asche –  
Und Einer bläst –»(26)

*EINER WAR* è una poesia emblematica, ricca di riferimenti alla cultura e tradizione ebraica. Il motto posto in apertura deriva da *Zohar, Il libro dello splendore*, capolavoro della cabbala ebraica della seconda metà del XIII secolo. Nel 1950, dopo la morte della madre, Nelly Sachs ricevette dal rabbino di Stoccolma una copia di *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar* (Berlino 1935), lavoro che lesse con attenzione e da cui trasse ispirazione, come prova inequivocabilmente il ciclo *Geheimnis brach aus dem Geheimnis. Sohar: Schöpfungskapitel*(27). Attraverso il riferimento al suono dello *Shofar*, che viene rappresentato tramite le sue tre modalità di utilizzo – *Teqi'à, Shevarim e Teru'à*(28) –, *EINER WAR* commemora la distruzione del tempio di Gerusalemme nel 586 a.C. per mano del re babilonese Nabucodonosor. Se qui il suono del corno ricorda l'inizio dell'esilio babilonese, in *CHOR DER WINDE* lo *Shofar* diventa la dimora dei venti che condividono il destino dei senzapatria e insufflano in loro i sospiri della natura.

«CHOR DER WINDE

Ihr Heimatlosen alle, ihr Heimatlosen!  
O ihr mit dem feinen Gehör begabten.  
Wir hauchen euch ein, jeden Seufzer der Natur.  
Geschwister sind wir mit euch.  
Der Grille Ton hat sein Nest in eurem Ohr  
Und ihr seid es diesen Stern sich drehen hören  
In den Nächten.

Wir Winde, wir Winde, wir Winde  
Wir drehen die Mühlen der Armut  
Am Wege der Heimatlosen  
Wir treiben das große Meer in eine Muschel hinein –  
Lauscht an der Ewigkeit Schlüsselloch, ihr Heimatlosen –  
Wir Winde, wir Winde, wir Winde  
Ein zu Hause haben wir in der Muschel,  
Im Schofar, in der Flöte –  
Gute Nacht.»(29)

Ai venti spetta il compito di condurre il mare – che nella mistica ebraica rappresenta inizio e fine di tutto, alfa e omega della vita umana e del creato intero – nella conchiglia, considerata da Nelly Sachs un forziere in cui è custodito il segreto supremo, *alias* la presenza del divino. Un altro scrigno del divino – o meglio della sua Parola – è la mela di cui parla *DIESES LAND*. Nella mistica ebraica la mela è metafora della Torà: nell'una e nell'altra bisogna togliere il rivestimento esterno per arrivare ai semi che contengono il nome divino. Ecco che entriamo in una dimensione a-temporale e a-spaziale in cui è il suono del corno a destare dal sogno e ad annunciare l'ora profetica che libera i dipartiti dalle spoglie mortali:

«DIESES LAND  
ein Kern  
darin eingeritzt

Sein Name!

Schlaf mit Sternenzähnen hält ihn fest  
im harten Apfelfleisch der Erde  
mit Psalmenknospen  
klopft er Auferstehung an.

Dieses Land  
und alle seine Pfade  
umblüht blau



mit Zeitlos

alle Spuren laufen außerhalb –

Sand vulkanisch zitternd  
von Widderhörnern  
aus dem Traum geschaufelt.

Prophetenstunde eilte schnell  
die Toten aus der Leichenhaut zu schälen  
wie des Löwenzahnes Samen  
nur beflügelt mit Gebeten  
fuhren sie nach Haus →»(30)

Come suggerisce la prossima poesia, *IN ZWEIDEUTIGER BERUFUNG*, il lampo di corno d'ariete segna la fine del tempo umano e indica la soglia oltre cui prende avvio un'altra dimensione temporale:

«IN ZWEIDEUTIGER BERUFUNG  
der getretne Wurm des Lebens  
windet sich an Übergängen,  
streckt weiche Fühler  
durch des Schlafes Laubhütte –

Adern öffnen sich im wundenlosen Nichts  
der Meerfahrenden,  
singend in der Sarabande  
der Sterne –  
Die Zeit malt ihr Ende  
mit einem blitzenden Widdergehörn →»(31)

La sinestesia – lampo di corno d'ariete – non è affatto casuale perché abbraccia due campi semantici e sensoriali – luce e suono – che indicano il suddetto processo di smaterializzazione. Lo stesso avviene nel prossimo testo in cui un altro strumento a fiato, la *Posaune*, ossia il trombone, illumina il Giorno del Giudizio:

«IN DER ZWISCHENZEIT  
reist die Liebe zuweilen ins Helle  
die alle schützende Nacht  
in Scherben schlägt

Posaune  
des Jüngsten Tages Licht  
mit Adlerflügeln schaudert der Leib  
zu hoch entführt →»(32)

Il riferimento biblico è inequivocabile, basti pensare al seguente passo dell'Apocalisse: «E i sette angeli con le sette trombe si disposero a dar fiato alle trombe» (Ap 8,6)(33). L'accostamento di trombone e corno del Giorno del Giudizio è presente anche in *DEN SCHLAF DIE Decke der Siebenschläfer*, dove i «lampi d'Ariete del Giorno del Giudizio» richiamano alla mente la medesima visione dell'Apocalisse:

«DEN SCHLAF DIE Decke der Siebenschläfer  
über sich ziehn  
Das Verstoßene in die Wunde  
und Widderblitze vom Jüngsten Gericht

verstecken mit Siegeln –  
 Aber erst das blutig gezeißelte Wort  
 bricht in die Auferstehungen ein  
 die Seele am Flügel →»(34)

Significativo appare il fatto che in *DEN SCHLAF DIE Decke der Siebenschläfer* sia la parola, il verbo, a rinascere dalla distruzione e dalla morte. Nonostante le torture e sevizie subite, il linguaggio – che di per sé è immateriale e quindi è simbolo per eccellenza di smaterializzazione – vince la morte e resuscita.

Concludiamo questa breve passeggiata musicale con un testo che riprende la prima poesia, ma sostituisce alle diverse tipologie di suono la descrizione del loro effetto sul creato:

«... *Und Er will im Dunkel wohnen ...*

#### SCHOFAR-BLASEN

Blasen –  
 der Prophet  
 den steinernen Schlaf  
 in dem mittenacht-verborgenen Horn  
 wachküssend  
 mit Lippen blau angelaufen  
 von Sterben

Blasen –  
 Dreiklang  
 der dunklen Sonnen,  
 an der Lichterjahre  
 Kristallangel hängend –

Blasen –  
 den unendlichen Frühling  
 aus dem Brunnen  
 mit dem anderen Ausgang ziehend  
 schlafeingerolltes Farrenkraut –

Blasen –  
 in die heimatlose Nacht  
 Himmelsleitern  
 aus Atem gebaute  
 Aschenfinger im Feuer  
 und der Nabelstränge  
 seelenverwachsener Ton –

im Dunkel will er wohnen  
 Sein Zeichen: die Ferne!  
 Blasen →»(35)

La poesia pare proprio riprodurre il soffiare dentro al corno, momento a cui seguono scorci di visioni epifaniche con numerosi riferimenti «all'altra uscita», ossia all'aldilà. Il percorso stesso che porta all'altra dimensione è costruito di fiato, ove il pneuma è sia l'alito divino che ai primordi creò il mondo sia un alito nuovo che mette in atto la metamorfosi, dalla cenere alla luce.

*Chiara Conterno*

**Note.**

(1) Su alcuni aspetti del linguaggio di Nelly Sachs si veda C. Conterno, *Welche Sprache spricht das Leiden in der Lyrik von Nelly Sachs?*, in I. Schiffermüller, E. Locher, a cura di, *Texträume. Perspektiven – Grenzen – Übergänge. Festschrift für Walter Busch*, Edition Sturzflüge. StudienVerlag, Bozen 2011, pp. 125-138; Id., *Meridiane des Schmerzes und des Trostes. Über Lyrik und bildende Kunst im Werk von Nelly Sachs*, in F. Strob, C. Louth, a cura di, *Nelly Sachs im Kontext – eine Schwester Kafkas?*, Winter, Heidelberg 2014, pp. 73-102.

(2) Si veda a questo proposito C. Conterno, *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs*, Unipress, Padova 2010.

(3) P. Celan, N. Sachs, *Briefwechsel*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 13. Trad. it.: «Io credo in un universo invisibile nel quale inscriviamo ciò che abbiamo inconsapevolmente compiuto. Sento l'energia della luce che fa scaturire la musica dalle pietre e soffro per la freccia della nostalgia, la cui punta ci colpisce subito a morte e ci spinge a cercare al di fuori, là dove l'insicurezza inizia a sciacciare via ogni cosa.» (P. Celan, N. Sachs, *Corrispondenza*, trad. di A. Ruchat, Il melangolo, Genova 1996, p. 14).

(4) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, a cura di A. Huml, M. Weichelt, Suhrkamp, Berlin 2010, p. 24. Trad. it.: «Nell'azzurra lontananza / dove si perde il rosso viale dei meli / con radici che s'inerpicano al cielo / si distilla nostalgia / per quelli che sono nella valle. // Il sole, con le bacchette magiche / ai lati del sentiero, / intima la sosta ai viaggiatori. // Che s'arrestano / nel vitreo incantamento, / mentre il grillo raschia lieve / l'Invisibile // e il sasso muta in suoni, / danzando, la sua polvere.» N. Sachs, *Poesie*, cura e trad. di I. Porena, Einaudi, Torino 2006, p. 49.

(5) «In die blaue Ferne gehn / Berge und Sterne und Apfelbaumalleen.» N. Sachs, *Gedichte 1940-1950. Kommentierte Ausgabe Band 1*, a cura di M. Weichelt, Suhrkamp, Berlin 2010, p. 29. «Nell'azzurra lontananza procedono / Monti e stelle e viali di meli.» N. Sachs, *Epitaffi scritti sull'aria*, cura e trad. di C. Conterno, Progedit, Bari 2013, p. 61. (Sugli epitaffi sachsiani si veda: C. Conterno, *Worte in die Luft geschrieben – Gedanken zu den Grabschriften von Nelly Sachs im Kontext der Lyrik nach Auschwitz*, in C. Conterno, W. Busch, a cura di, *Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, pp. 83-99.) I motivi dell'azzurra lontananza e del viale di meli ritornano anche nei *Briefe aus der Nacht*, le lettere scritte dopo la morte della madre a cui la poetessa era molto legata. Si vedano sia l'originale tedesco N. Sachs, *Briefe aus der Nacht*, in N. Sachs, *Prosa Übertragungen. Kommentierte Ausgabe Band 4*, a cura di A. Fioretos, Suhrkamp, Berlin 2010, pp. 36-59, nonché la traduzione italiana corredata da un'approfondita introduzione della curatrice: N. Sachs, *Lettere dalla notte (1950-1953)*, a cura di A. Ruchat, Giuntina, Firenze 2015. Cfr. inoltre C. Conterno, «Sind Träume Anfang der Prophetie?» *Gedanken über die Träume in Nelly Sachs' Briefe aus der Nacht*, "Text + Kritik", XII, 23, 2017, pp. 100-110.

(6) Nei commenti di Nelly Sachs agli *Späte Gedichte*, le poesie composte nell'ultimo periodo della sua vita, si legge: «der Stein seinen Staub in Musik verwandelt Materie wird in Kraft verwandelt»; «il saggio trasforma la sua polvere in musica materia viene trasformata in forza». (Cfr. il lascito della poetessa, in particolare la raccolta ASachs nell'archivio della Kungliga Biblioteket di Stoccolma, come suggerisce l'edizione dell'opera sachsiana del 2010: N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, pp. 271-272.)

(7) H. Bienek, *In der Flucht*, in H. Domin, a cura di, *Doppelinterpretationen*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1966, p. 157. Trad. it.: «– come il sasso nella mia poesia a pagina 181 nel grande libro: Nell'azzurra lontananza – dove il sasso si trasforma di nuovo in musica e quindi la materia rilascia la forza interiore spirituale in cui credo, quella immortalità che nella morte ci accade.» Dove non diversamente indicato, le traduzioni qui presenti sono dell'autrice del saggio.

(8) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, cit., pp. 19-20. Trad. it.: «IN UN PAESAGGIO DI musica, / in una lingua solo di luce, / in una gloria, / che si è accesa il sangue / con la lingua della nostalgia, // là dove pelle, / occhi, orizzonti, / dove mano e piede / sono già senza segni, // là dove il profumo del sandalo / si libra già senza legno / e il respiro continua a costruire quel posto / fatto solo di soglie oltrepassate – // Qui dove una rossa cappa a sera / provoca fino alla morte / il toro della vita, / qui giace la mia ombra, / una mano della notte, // che con lo spirito di caccia del cacciatore nero / ha ferito / l'uccello rosso del sangue.»

(9) *Ibidem*, p. 53. Trad. it.: «Tutto sai ora infinitamente, / o madre mia – / perché da tempo la tomba di Rachele è diventata musica – / e sasso e sabbia / un respiro nel mare, / e ninna nanna di tutte le stelle: // alba nel tramonto –»

(10) Rachele morì dando alla luce il figlio Beniamino. Secondo Gn 35,19 la sua tomba si trova sulla strada verso Èfrata, cioè Betlemme.

(11) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, cit., pp. 70-71. Trad. it.: «Come lieve / sarà la terra / solo una nube d'amore a sera / quando dissolta in musica / trasmigrerà la pietra // e rocce, / incubi ammucchiati / sul cuore dell'uomo, / pesi di tristezza, / sprizzeranno dalle vene. // Come lieve / sarà la terra / solo una nube d'amore a sera / quando la neroaccesa vendetta / magnetizzata / dall'angelo sterminatore / morrà fredda e muta / sulla sua gelida veste. // Come lieve / sarà la terra / solo una nube d'amore a sera / quando scomparve qualcosa di stellare / con un bacio di rosa / fatto di nulla...» N. Sachs, *Poesie*, cit., p. 67.

(12) Su questi versi si vedano le osservazioni di Ruth Dähnert, una cara amica che aiutò la poetessa a fuggire dalla Germania: G. Dähnert, *Wie Nelly Sachs 1940 aus Deutschland entkam. Mit einem Brief an Ruth Mövius*, "Sinn und Form", 2, 2009, pp. 241-242. Sull'influenza della mistica nella lirica di Nelly Sachs si veda C. Conterno, *Nelly Sachs zwischen Ariadne und Arachne. Zur Verarbeitung mystischer Quellen vom Mittelalter bis zur Romantik bei Nelly Sachs*, "Euphorion", 107, 2013, pp. 183-208.

(13) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, cit., p. 149. Trad. it.: «Nella cenere della resurrezione risuonava musica».

(14) N. Solomon, *Ebraismo*, Einaudi, Torino 1999, p. 60.

(15) Sullo *Shofar* si veda S. B. Finesinger, *The Shofar*, "Hebrew Union College Annual", Vol. 8/9, 1931-32, pp. 193-228; A. J. Kolatsch, *Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten*, Fourier Verlag, Wiesbaden 1997, pp. 266-269; G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999, pp. 404-409; J. L. Friedmann, J. D. Gereboff, a cura di, *Qol tamid: the shofar in ritual, history, and culture*, Claremont Press, Claremont CA 2017.

(16) Nel libro di Giosuè, nel capitolo sulla presa di Gerico si legge: «Sette sacerdoti porteranno sette trombe di corno di montone davanti all'arca. Il settimo giorno farete sette volte il giro della città e i sacerdoti suoneranno le trombe. Quando vi sarà un lungo suono di corno di montone e voi udrete il suono della tromba, tutto il popolo uscirà in un forte grido di guerra. Allora le mura delle città crolleranno all'istante e tutto il popolo irromperà, ciascuno dalla parte davanti a sé.» (Gs 6,4-5)

(17) Nel medesimo libro si apprende che «Il dì seguente Giosuè si levò di buon mattino e i sacerdoti presero l'arca del Signore. Sette sacerdoti, con le sette trombe di corno avanti l'arca del Signore, camminando suonavano le trombe; gli armati andavano avanti ad essi e la retroguardia andava dietro l'arca del Signore; si marciava al suono delle trombe.» (Gs 6,12-13)

(18) Viene infatti chiamato *Yom ha-Zikkaròn*.

(19) D. Misan, *Di generazione in generazione. Memoria e feste ebraiche*, Giuntina, Firenze 2002, p. 43.

(20) N. Solomon, *Ebraismo*, cit., p. 60.

(21) Cfr. R. S. Di Segni, a cura di, *Talmud Babilonese. Trattato Rosh haShanà*, Giuntina, Firenze 2016, pp. 349-350. La successione e alternanza dei suoni è spiegata molto bene sul sito <https://moked.it/>, il portale dell'ebraismo italiano: «L'ordine in cui si suonano questi toni è diviso in tre gruppi di suonate, ciascuno di tre toni. In base alla Torah Scritta sono necessarie nove suonate: tre suonate in base a quanto la Torah Scritta definisce Teruah, ogni suonata è preceduta da una Teqyah. Queste tre suonate sono basate su tre versetti differenti: Levitico 25, 9; Levitico 23, 24; Numeri 29, 1. In ciascuno dei tre versetti compare la parola Teruah, si deducono quindi tre suonate. Dal versetto in Levitico 25, 9 si deduce in più la necessità di far precedere e seguire una Teqyah ad ogni Teruah: Teqyah, Teruah, Teqyah per tre volte. Tuttavia in base alla Torah Orale, sono necessarie suonate aggiuntive, poiché nell'interpretazione dei Maestri vi sono tradizioni differenti e discussioni in merito a come suonare la Teruah prescritta dalla Scrittura: Secondo un'interpretazione per Teruah si intende un suono singhiozzante, simile a un gemito (Shevarim). Secondo un'altra interpretazione per Teruah si intende un suono intermittente (Teruah). Secondo una terza interpretazione per Teruah si intende una combinazione delle due modalità precedenti (Shevarim e Teruah). Su queste basi i Maestri hanno stabilito la Halachà riportando tutte le combinazioni possibili rispettando tutte le interpretazioni, dal momento che trattandosi di una Mitzvah della Torah Scritta, per non commettere errori, si segue sempre la posizione più restrittiva e/o precauzionale (a differenza invece delle Mitzvoth di origine meramente rabbinica). Si devono quindi suonare per tre volte, tre serie di suoni: Tre volte: Teqyah, Shevarim, Teqyah (ת"ת ש"ת in base alla prima interpretazione). Tre volte: Teqyah, Teruah, Teqyah (ת"ת ר"ת in base alla seconda interpretazione). Tre volte: Teqyah, Shevarim, Teruah, Teqyah (ת"ת ר"ש"ת in base alla terza interpretazione). Combinando insieme queste tre serie di suoni, ripetuti ciascuno per tre volte, otteniamo trenta suonate, nel seguente ordine: (3)ת"ת ר"ת, (3)ת"ת ש"ת, (3)ת"ת ר"ש"ת. Queste serie di suonate viene ripetuta e

combinata per un totale di almeno cento suonate durante la giornata liturgica di Rosh HaShanah.» <https://moked.it/blog/2017/09/25/shofar-7/>, data di ultima consultazione: 17.06.2020.

(22) Sui suoni e la loro origine si veda anche quanto riportato dall'*Encyclopaedia judaica*, cfr. A. L. Lewis, *Shofar*, in *Encyclopaedia Judaica*, Second Edition, Bd. 18, a cura di F. Skolnik, Macmillan Reference, Detroit 2007, pp. 506-508. Sull'uso e significato dello *Shofar* si veda anche la YIVO Encyclopedia: [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Music\\_for\\_Sacred\\_Texts](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Music_for_Sacred_Texts).

(23) Del resto, durante la festa di *Rosh haShanà* si mangiano cibi che simboleggiano dolcezza, benedizioni e abbondanza e si prega il Signore di concedere un anno buono e dolce.

(24) Anche nel Nuovo Testamento si riscontrano dei passi in cui la fine dei tempi è annunciata dal suono della tromba; nella prima Lettera ai Tessalonicesi, ad esempio, si legge «Poiché il Signore stesso, al segnale dato dalla voce dell'arcangelo, dalla tromba di Dio, discenderà dal cielo e i morti che sono in Cristo risorgeranno per primi.» (1Ts 4,16), mentre l'Apocalisse annuncia «Quindi vidi che ai sette angeli ritte davanti a Dio furono date sette trombe» (Ap 8,2). Anche la voce di Dio viene descritta con il suono di una tromba: «Rapito in estasi nel giorno del Signore, udii dietro a me una voce possente, come di una tromba, che diceva: "Ciò che vedrai scrivilo in un libro e invialo alle sette chiese: a Efeso, a Smirne, a Pergamo, a Tiatira, a Sardi, a Filadelfia e a Laodicea"». (Ap 1,10) Nel Vangelo di Matteo sono degli angeli a suonare le trombe del giudizio: «Allora apparirà nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora *si batteranno il petto tutte le tribù della terra e vedranno il Figlio dell'uomo venire sulle nubi del cielo* con grande potenza e splendore. Egli manderà i suoi angeli, i quali con lo squillo della grande tromba raduneranno i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli.»

(25) S. P. de Vries, *Jüdische Riten und Symbole*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2010, pp. 80-83.

(26) N. Sachs, *Gedichte 1940-1950. Kommentierte Ausgabe Band 1*, cit., p. 15. Trad. it. «E la caduta avviene / per poter risalire / *Libro del Žohar* // E uno / suonò il Shofar – / gettò il capo all'indietro / come fanno i caprioli, come i cervi / prima di bere alla sorgente. / Suona: / *Tekiah* / esce col gemito la morte. / *Shewarim* / cade il seme del grano. / *Teruah* / l'aria racconta di una luce! / La terra ruota e ruotano le stelle / nel Shofar / che uno suona / E intorno al Shofar brucia il tempio – / E uno suona – / E intorno al Shofar crolla il tempio – / E uno suona – / E intorno al Shofar posa la cenere – / E uno suona –». N. Sachs, *Poesie*, cit., p. 13.

(27) *Mistero irruppe dal mistero. Žohar: Capitolo della creazione*, cfr. N. Sachs, *Poesie*, cit., p. 53.

(28) Sul loro uso e significato Nelly Sachs ha scritto in una lettera indirizzata a Gudrun Dähnert del 28 settembre 1946, cfr. N. Sachs, *Briefe der Nelly Sachs*, a cura di R. Dinesen, H. Müssener, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, p. 65.

(29) N. Sachs, *Gedichte 1940-1950. Kommentierte Ausgabe Band 1*, cit., pp. 163-164. «CORO DEI VENTI // Tutti voi senzapatrìa, voi senzapatrìa! / O voi dotati di udito fino. / Noi insuffliamo in voi, ogni sospiro della natura. / Noi siamo vostri fratelli. / Il canto del grillo annida nel vostro orecchio / E siete voi a sentire questa stella girarsi / Nelle notti. // Noi venti, noi venti, noi venti, / Noi giriamo i mulini della povertà / Sulla via dei senzapatrìa / Noi spingiamo il grande mare dentro una conchiglia – / Origliate alla toppa dell'eternità, voi senzapatrìa – / Noi venti, noi venti, noi venti / Casa abbiamo nella conchiglia, / Nello shofar, nel flauto – / Buona notte.»

(30) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, cit., p. 34. «QUESTA TERRA / un seme / in cui è inciso // il Suo nome! // Sonno con denti stellari lo tiene stretto / nella polpa dura della mela terrestre / con gemme di salmi / bussa risurrezione. // Questa terra / e tutti i suoi sentieri / fiorisce di blu / con l'infinito // Tutte le tracce corrono verso fuori – // Sabbia tremolio vulcanico / che i corni d'ariete / spalano fuori dal sogno. // Un'ora profetica corse veloce / per scuoiare i morti dalla pelle cadaverica / come i semi del tarassaco / solo con ali di preghiera / andarono a casa –».

(31) *Ibidem*, p. 58. Trad. it.: «NELL'AMBIGUA CHIAMATA / il verme calpestato della vita / si torce nei passaggi, / allunga morbide antenne / attraverso la capanna di frasche del sonno – // Vene si aprono nel nulla senza ferite / dei marinai, / cantando nella sarabanda / delle stelle – / Il tempo dipinge la sua fine / con un corno d'ariete fulminante –». La menzione di «Laubhütte» è un riferimento all'importante festa di Sukkòt, la festa delle capanne che ha luogo in autunno.

(32) *Ibidem*, p. 166. «NEL FRATTEMPO / che manda in frantumi / la notte di tutti tutrice / talvolta l'amore viaggia nel chiarore // Tromba / luce del Giorno del Giudizio / il corpo con ali d'aquila rabbrivisce / rapito troppo in alto –»

(33) Si vedano anche gli altri versetti: Ap 8, 6-13 e 9,1-21.

(34) N. Sachs, *Gedichte 1951-1970. Kommentierte Ausgabe Band 2*, cit., p. 177. «TIRARE SU DI SÉ / il sonno la coperta dei ghiri / nascondere con sigilli / lo scarto nella ferita / e lampi d'ariete del Giorno del Giudizio / ma solo la parola flagellata a sangue / entra nelle risurrezioni / l'anima all'ala –»

(35) *Ibidem*, p. 243-244. «... *ed Egli vuole abitare nel buio ... // SUONARE LO SHOFAR // Suonare – / il profeta / il sonno di pietra / nel corno nascosto a mezzanotte / svegliando a baci / con labbra tinte di blu / dal morire / Suonare – / Triade / dei soli scuri, / appesa all’amo di cristallo / degli anni di luci – / Suonare – / l’infinita primavera / dal pozzo / proseguendo per l’altra uscita / felce avvolta nel sonno – / Suonare / nella notte senzapatria / scale celesti / costruite di fiato / dita cineree nel fuoco / e suono intrecciato all’anima / dei cordoni ombelicali – // nel buio vuole abitare / il suo segno: la lontananza! / Suonare –».*

**UN TEMPO ALTRO, ESTRANEISSIMO****SAGGIO SUL FUTURO COMPOSTO NELLA POESIA DI PAUL CELAN E ANTONELLA ANEDDA****PREMESSA**

“La poesia”, scrive Mandel’stam in un articolo del 1921, “è un vomere che ara e rivolge il tempo portando alla superficie i suoi strati profondi più fertili”(1). L’analogia è ricca di significati e da qui partiamo per introdurre un’indagine sulla sopravvivenza di significati remoti e inattuali del futuro composto in due poeti che non casualmente si richiamano al magistero del poeta russo, Paul Celan e Antonella Anedda. La zolla di tempo disvela allo sguardo telescopico del poeta ciò che si è sedimentato in un passato che Mandel’stam desiderava iterabile secondo i canoni di una nuova classicità capace di far convergere nel presente l’eredità di linguaggi e culture “estranei” ma ancora vivi e in attesa di nuova metamorfosi. Ma la zolla non disvela solo la fertilità del passato; la sua stratigrafia mostra da un altro punto di vista epoche future come già passate, essa rivela una particolare forma di futuro non aperto alle intenzioni e ai progetti, un futuro compiuto, ovvero un tempo che *sarà stato*.

Dopo aver sottolineato come nell’ultimo volume di poesie pubblicato da Mandel’stam l’orizzonte diventi oscuro, come il poeta metta in conto ormai l’esilio, mentre il tempo del progetto lascia il posto al tempo del ricordo, Paul Celan scrive a commento della poesia *Primo gennaio 1924* queste incisive considerazioni: “Colloquiando con quanto ha visto, l’occhio dolorante sviluppa una nuova capacità: esso diventa visionario; accompagna il poema nei suoi sprofondamenti”(2). Mandel’stam, secondo Celan, coltiva nell’ultima fase della sua poesia un metodo anacronistico capace di attraversare i secoli e di raggiungere un punto remoto da cui è possibile periodizzare il futuro che per l’occhio visionario del poeta è dunque già stato: “Der Dichter”, conclude Celan il suo commento a Mandel’stam, “schreibt sich einer *anderen*, ‘fremdesten’ Zeit zu”(3), “Il poeta si ascrive a un tempo *altro*, ‘estraneissimo’”(4). L’aggettivo “fremdesten” è da Celan virgolettato perché tratto dalla terza strofa della poesia *Primo gennaio 1924* da lui tradotta e poi pubblicata insieme a una cinquantina di altre poesie nel 1959(5). Ed è anche attraverso le traduzioni di Celan della poesia di Mandel’stam – che portano a uno “spalancamento”(6) – che Anedda si confronta con il poeta russo come traduttrice, per poi far riflettere i linguaggi di entrambi nella propria esperienza poetica. Anedda però legge le scritture di Mandel’stam e Celan e le distanze in cui si situano non tanto in chiave visionaria, ma malinconica: esse sono per Anedda isole di parole separate dal continente da traumi e persecuzioni, ma al contempo esse sono luoghi “sotto cui scavare”, “materia nera primigenia e decomposta” su cui esercitare il vomere della nostra interpretazione, poiché la loro lontananza da noi “è data dalla profondità, non da un allontanamento estetico”(7).

Allo sguardo telescopico e a quello retrospettivo, corrispondono allora due modi di sentire il tempo futuro: il tempo del progetto e dell’impegno, il tempo del “dover essere” da un lato, e il tempo “estraneissimo” della riflessione saturnina e della visione profetica dall’altro. E a questi due modi corrispondono due aspetti dei tempi verbali, imperfetto e perfetto, e in particolare due modalità del tempo futuro: semplice (aperto e intenzionale), oppure composto (*anteriore* o *compiuto*). Celan e Anedda si ascrivono con la loro poesia e con la loro poetica a questo tempo altro, estraneissimo, e attraverso l’ardito e inusuale uso del futuro composto cercano di rendere il senso di una particolare visione del futuro che implica un momentaneo arresto e superamento del divenire. Valori semantici particolari del futuro composto permettono al poeta di trasvalutare il futuro da dimensione dell’indeterminato e della speranza in una sfera dell’assolutamente determinato e del ricordo poiché gli scenari futuri che sono plasticamente espressi attraverso questa forma verbale non sono quelli che ipoteticamente o utopicamente *saranno*, ma quelli che malinconicamente o profeticamente *saranno stati*.

Il valore affettivo legato allo sguardo malinconico e il valore di predestinazione veicolato dalla voce profetica costituiscono due modulazioni particolari fra i vari e possibili significati esprimibili dal futuro composto. Ai due valori particolari ed estranei alla grammatica comune di questa rara declinazione verbale ricorre la poesia e di queste coniugazioni essa si fa da sempre interprete e voce, tanto che possiamo riconoscere nell'uso che la poesia fa del futuro composto due tendenze distinte. Se preludio della linea malinconica può essere considerata l'ode oraziana *Carpe diem* nel quale si cela un *fugerit*, un "sarà già sparita l'ora, invidiosa", ovvero un *futurum exactum* che esprime la vanità e l'illusorietà del tempo della vita alle quali si contrappone il presente durativo dell'atto linguistico, "mentre noi parliamo", ecco che ritroviamo nel capitolo finale dell'ultima silloge poetica di Anedda, *Historiae*, una altrettanto inusuale e dunque non casuale *consecutio* verbale che ripropone quella contemporaneità e apparente contraddizione, matrice di malinconica riflessione, fra le eterne e drammatiche vicissitudine umane e gli attimi sfuggenti dei destini individuali. E se, dal lato visionario e profetico, è Dante che con uno sforzo verbale e figurativo fino a quel momento inedito cerca di far partecipe il lettore dello sguardo certo sugli avvenimenti e sui destini futuri guadagnato "mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti" e da qui sviluppa la metafora dell'onniscienza divina paragonata a un grande volume in cui tutto è già stato scritto, ecco che Celan nella fase terminale della sua produzione si spinge attraverso il ricorso a questa forma verbale in un futuro certo di solitudine e di morte per denunciare il laceramento e la dimenticanza di quel sacro volume, ovvero la mancanza di un legame con la trascendenza, la radicale scissione del soggetto dalla sua umanità.

Al primo capitolo di questo studio il compito spinoso, ma necessario, di introdurci agli aspetti storico-linguistici del futuro composto al fine di sgravare l'analisi delle poesie da un certo peso concettuale e di armarci al contempo degli strumenti necessari per una comprensione approfondita della loro grammatica. Il secondo capitolo è dedicato alla declinazione malinconica del futuro *anteriore* in Orazio e Anedda. Il terzo al valore profetico del futuro *compiuto* in Dante e Celan. I risultati che qui presentiamo sono la sintesi e la presentazione in forma di saggio di una ricerca attuale di dimensioni molto più ampie e di prossima conclusione sul futuro composto in poesia. Fortemente condensati saranno soprattutto i capitoli teorici, mentre più spazio sarà concesso all'analisi delle poesie.

## 1. GRAMMATICA DEL FUTURO COMPOSTO

1.1 MODALITÀ DEL FUTURO COMPOSTO. Il linguista Émile Benveniste faceva notare che anche in lingue molto diverse fra di loro la forma del passato non manca mai, mentre molte lingue non possiedono forme specifiche per esprimere il futuro e usano il presente con un avverbio indicante un momento a venire: "C'è evidentemente una differenza di natura fra la temporalità retrospettiva, che può assumere distanze diverse nel passato dell'esperienza, e la temporalità prospettica, che non entra nel campo dell'esperienza e che, a dire il vero, si temporalizza solo in termini di previsione di esperienza. La lingua fa emergere qui una dissimetria che è insita nella natura ineguale dell'esperienza"<sup>(8)</sup>. Ma se gli eventi chiamati dalle forme del futuro non rientrano nel campo dell'esperienza, come intendere quella dimensione temporale futura "caratterizzata da periodicità"? Come interpretare quel superamento della contingenza, quella ineludibilità degli eventi evocata, profetizzata dal futuro composto? Evidentemente gli scenari disegnati dal futuro composto nelle poesie che prenderemo in considerazione non possono riferirsi a realtà extra-testuali, essi costituiscono pure configurazioni linguistiche.

Solo da queste prime battute introduttive intuiamo le difficoltà e la profonda problematicità del nostro tema: il linguaggio si è fornito di un tempo, il futuro composto, capace di figurare ciò che non entra nel nostro orizzonte di esperienza e di marcare allo stesso tempo la necessità, l'ineluttabilità, la compiutezza di eventi futuri rispetto al presente assiale. Se non va escluso che lingue che non hanno un'espressione morfologica particolare per indicare il futuro non abbiano



comunque un'idea del tempo futuro, almeno come orizzonte immediato di desideri e azioni che possono essere espressi col tema del presente, la stessa considerazione non può essere fatta nel caso del futuro composto, *anteriore* o *compiuto*: in questo caso la mancanza di una forma morfologica specifica è indice di un universo linguistico in cui non è ancora maturata l'idea di una dimensione futura e conclusa, *perfetta*. Un'operazione grammaticale (temporale e aspettuale) così particolare e feconda può darsi solo in determinati contesti storico-culturali che la richiedono e la rendono possibile. Per questo motivo questa forma non può dare la sua presenza e la sopravvivenza dei suoi significati più profondi all'interno delle grammatiche come acquisiti una volta per tutte. Al contrario, va constatato come questi siano costretti a una fluttuazione carsica: vengono in superficie nella considerazione dell'*aspetto* o della qualità dell'azione verbale, una categoria capace di rendere pienamente conto della *perfettività* del futuro composto, per poi tornare a celarsi o a mutare nelle considerazioni puramente astratte e quantitative del tempo verbale che misurano la distanza del futuro composto dal suo referente primario, il futuro semplice, e lo determinano e classificano quindi come futuro *anteriore*.

Le lingue tendono nel loro sviluppo a temporalizzare, ovvero a ridurre e a neutralizzare a pura e astratta temporalità le caratteristiche aspettuative e modali dei tempi futuri; ma i significati aspettuativi e le insopprimibili valenze modali del futuro composto possono sempre riemergere spezzando la superficie regolare e neutra della temporalità. La dialettica storica fra declinazioni temporali, aspettuative e modali della categoria del futuro semplice e composto si rispecchia morfologicamente in una alternanza e concorrenza fra forme futurali sintetiche che condensano in un unico lessema gli indici aspettuativi e modali e forme perifrastiche che attraverso l'impiego di ausiliari e verbi modali rendono palese quel carattere qualitativo/affettivo e non solo quantitativo/temporale del futuro che anche strutture verbali che hanno semplificato e inglobato nella categoria del tempo gli indici della qualità e del modo dell'azione – come l'italiano e il tedesco moderni – non possono non rievocare.

1.2. MORFOLOGIA DEL FUTURO COMPOSTO. La forma perifrastica del futuro anteriore italiano è di origine romanza(9). Il futuro anteriore romanzo ha ceduto alla tendenza generale del latino tardo a costruire con perifrasi sia la futurità (*habere habeo*, avere-ho, avrò) che l'antiorità (*habeo cantatum*). Esso era in origine dunque doppiamente perifrastico. Per quanto riguarda la futurità, il primo elemento del sintagma, la ricerca fonologico-morfologica ha dimostrato come già nel corso dei primi secoli forme analitiche della futurità affiancarono le forme sintetiche del latino classico(10). Il futuro sintetico fu lentamente sostituito dalla forma perifrastica *habeo* + inf. da un lato per una certa ridondanza delle forme in *-bo* e un *-am*, dall'altro per una omofonia problematica fra futuro (*amabit* = amerà) und perfetto (*amavit* = amò), come anche fra futuro (*dices* = dirà) e presente (*dicis* = dice). Solo nel corso del sesto e settimo secolo nelle lingue volgari della Romania le forme *habeo* + inf. vengono a loro volta sostituite da forme sintetiche (*cantare habeo* = cantare ho = canterò). Secondo la prospettiva fonologico-morfologica la perifrasi nacque e si diffuse per una "necessità di differenziazione" senza che fosse emersa una qualche nuova e specifica "necessità di espressione"(11). Il perfetto romanzo, l'altro polo del sintagma, è costruito anch'esso con l'ausiliare e il participio passato, ma non conosce riduzioni fonologiche e cliticizzazioni, i suoi elementi rimangono morfemi autonomi e separati(12). Così il futuro perfetto fu costruito analiticamente per analogia con le altre forme temporali composte, ma in questa forma – a differenza della *translatio temporum* del latino classico(13) – non poté più sostituire il futuro semplice e assunse una precisa funzione nel sistema verbale delle lingue romanze e più tardi anche in quelle germaniche e cioè quella di anteriorità rispetto al futuro semplice(14).

A differenza dell'italiano il tedesco non conosce forme flessive per i verbi ausiliari e ricorre al verbo *werden* per la costruzione del futuro semplice: "avrò amato", "ich werde geliebt haben", "sarò stato" "ich werde gewesen sein"(15). Per capire come si è formato il *Futur II*, quando e perché è stata grammaticalizzata questa forma, bisogna prendere in considerazione tre momenti o tre ordini di problemi nella storia della lingua tedesca: 1) la formazione del sintagma *werden* + *Inf.* indicante futuro 2) l'introduzione della perifrasi del perfetto con gli ausiliari essere e avere 3) la

sintesi di queste due forme verbali per esprimere il perfetto del futuro(16). 1) Ancora nel nell'alto-tedesco medio il futuro viene espresso attraverso i verbi modali *sollen*, *wellen*, *müezen* ed è solo intorno al 1600 che il sintagma *werden* + *Inf.* si impone e li sostituisce definitivamente. Gli storici della lingua però non concordano sull'origine di questa particolare costruzione perifrastica(17). Convincenti si sono dimostrate le ipotesi che non si fondano su congetturali influenze e contaminazioni nella lingua parlata in epoca medievale, ma che analizzano le diverse sfumature futurali dei costrutti modali e del sintagma *werden* + *Inf.* negli scritti religiosi e letterari dal XII al XVI secolo: nella letteratura religiosa ed epica di questi secoli la forma *werden* + *Inf.* si distingue semanticamente dalle forme modali che indicano volontà e dovere, ovvero essa viene impiegata ogniqualevolta l'autore (o il traduttore di testi religiosi latini) vuole esprimere o indicare un evento futuro e sovra-individuale che avverrà con certezza. 2) Il proto-germanico aveva solo una forma per esprimere il passato, ovvero il *Präteritum*. Questa forma semplice del passato, che era usata abitualmente nel Gotico e nell'alto-tedesco antico anche per l'espressione del perfetto, non poteva bastare da sola a rendere in tedesco i diversi tempi del passato in latino (imperfetto, perfetto e piuccheperfetto). È così che soprattutto nelle traduzioni dal latino comparvero gradualmente forme composte con gli ausiliari *sein* e *haben* per superare e risolvere la discrepanza fra lingua di partenza e lingua d'arrivo. Nell'alto-tedesco medio le forme analitiche del passato entrano sempre più in concorrenza con le forme sintetiche del *Präteritum*. È in questo periodo che si codifica la divisione fra *sein* e *haben* nella costruzione del perfetto: *sein* viene usato con verbi intransitivi che esprimono un cambiamento di stato o luogo, *haben* con i verbi transitivi e con verbi intransitivi che non esprimono però cambiamento di stato o luogo(18). La grammaticalizzazione del perfetto analitico avviene anch'essa, come il futuro in *werden*, all'inizio del XVI secolo(19), quando il sistema verbale tedesco si trasforma ormai completamente da un sistema determinato da opposizione aspettuale (*kursiv* / *resultativ*) in un sistema caratterizzato da opposizioni di fasi (*Phasenopposition unvollzogen* / *vollzogen*)(20). 3) Fino a una certa epoca l'uso del *Futur II* è instabile e arbitrario. Lutero stesso(21), a parte sporadici casi di perifrastiche appunto con significato epistemico, traduce di norma il *futurum exactum* latino con il futuro semplice, con il presente o con il perfetto. Dopo la grammaticalizzazione del *werden* futuro e del perfetto analitico fu in ogni caso possibile anche la formalizzazione del futuro perfetto al fine quasi esclusivo di tradurre in tedesco il *futurum exactum* latino(22). Questa tarda e letteraria origine del futuro perfetto tedesco, forma verbale praticamente assente nella lingua parlata, è confermata dalla sua lenta e difficoltosa integrazione nel sistema verbale tedesco che avviene solo dalla metà del XVII secolo poiché viene considerato dai primi grammatici un tempo estraneo alla lingua tedesca, ovvero come un calco del *futurum exactum* latino(23). Un'opinione piuttosto duratura, se ancora recentemente si è definito il *Futur II* un vero e proprio "residuo" della grammatica latina in quella tedesca(24).

1.3. SEMANTICA DEL TEMPO FUTURO. La trasformazione di un tempo verbale da una forma sintetica a una forma perifrastica sancisce un cambiamento essenziale del suo significato.

La spiegazione fonologico-morfologica non arriva però a determinare il motivo di questo cambiamento: essa può chiarire le problematicità delle forme sintetiche, ma non riesce a dire il motivo della loro sostituzione con un altro specifico tipo di forme. Tuttavia, mentre il mutamento del futuro sintetico del latino classico nella forma analitica del latino volgare (*cantabo* = *habeo cantare*) è un *locus classicus* della grammatica comparata e della filologia classica e romanza, mentre l'accessissimo dibattito su questo mutamento coinvolse i più grandi nomi della filologia romanza e della linguistica dei primi decenni del Novecento tanto da trasformarsi in una vera e propria *gigantomachía* intorno al futuro, la parallela trasformazione del sintetico *futurum exactum* in una forma analitica (*cantavero* = *habere habeo cantatum*) costituisce stranamente un punto cieco della ricerca(25). Non potendo qui esporre nel suo complesso la *gigantomachía* intorno al futuro semplice, prenderemo in considerazione solo alcuni protagonisti (Thielmann, Bally, Spitzer e Benveniste) per capire qual è il rapporto fra futuro semplice e il suo correlato al perfetto e al fine di

determinare più esattamente non solo la trasformazione morfologica, ma anche il nuovo valore semantico di quest'ultimo.

Già nel 1885 il filologo classico Philipp Thielmann aggiunse alle considerazioni morfologiche del suo puntualissimo studio sull'origine del futuro romanzo una riflessione di carattere storico-linguistico a cui, presto, filologi e linguisti di nuove scuole e orientamenti ricorreranno immancabilmente. Thielmann mostra come le origini del futuro romanzo siano da ricercarsi soprattutto in Africa, nei più antichi scritti cristiani in lingua latina(26). La forma *habeo* + inf. con il significato modale di "dovere" si diffuse secondo Thielmann fra gli scrittori africani cristiani per una chiara "necessità di espressione" e cioè per la necessità di esprimere una disposizione/destinazione sovra-individuale futura.

La differenza fra la concezione puramente astratta del futuro sintetico e la valenza affettiva/espressiva delle forme modali perifrastiche – non però necessariamente "popolari" come intesero Meyer-Lübke(27) e Vossler(28) – è il fondamento della tesi stilistico-semantica avanzata dai linguisti della scuola di Ginevra Charles Bally e Leo Spitzer. La questione della trasformazione del futuro sintetico in futuro perifrastico è al centro dello studio *La langage et la vie* del 1913 di Bally: la forma *habeo* + inf. vuole rompere secondo il linguista ginevrino con la forma puramente intellettuale del latino classico per poter esprimere un sentimento soggettivo di obbligo o necessità(29). L'analisi di Bally trasporta un problema della filologia romana nel campo della stilistica dove il dato storico diviene esempio o elemento di nessi strutturali. L'allievo di Bally Leo Spitzer eleverà pochi anni dopo il maestro la dialettica storica fra forme futurali sintetiche e analitiche a una delle leggi generali e strutturali della lingua che ha eletto a principio una periodica distruzione e ricostruzione della categoria del futuro: forme puramente temporali e logiche sono a parere di Spitzer "impopolari" e vengono periodicamente rimosse da forme "affettive", le quali a loro volta vengono poi sostituite per necessità logiche da forme sintetiche. La lingua "oscilla di continuo fra gli estremi dell'impopolarità e della necessità logica"(30).

In sintesi, la tesi stilistico-semantica ha il vantaggio rispetto alla tesi fonologico-morfologica di riconoscere nel cambiamento non il caso, ma una precisa, periodica e generale legge del linguaggio stesso, ovvero la dialettica fra valori modali e la loro temporalizzazione(31). Tuttavia sola la critica e il perfezionamento di questo modello può inoltre determinare perché il cambiamento dalla forma del futuro sintetica a quella analitica ha avuto luogo in un preciso momento della storia della lingua. Ed è questo il passo fondamentale compiuto da Benveniste.

1.4. FENOMENOLOGIA DEL TEMPO FUTURO. Benveniste dedica la sua attenzione alla questione della genesi del futuro perifrastico nel latino volgare nel saggio *Les transformations des catégories linguistiques*. Egli riassume nuovamente i presupposti storico-culturali che hanno favorito lo sviluppo delle forme perifrastiche e che abbiamo già visto nelle considerazioni di Thielmann: i primi casi di perifrasi del futuro si riscontrano negli scritti dei teologi cristiani dal terzo secolo, in particolare in Tertulliano, ma queste testimonianze dimostrano che la perifrasi (all'inizio *habere* + inf. pass., con *habere* all'imperfetto o in una frase relativa) in nessun modo poteva considerarsi originariamente in concorrenza con le forme usuali del latino classico che i teologi usano regolarmente e senza eccezioni. Detto questo, Benveniste osserva più criticamente il verbo *habere*: nella perifrasi *habere* non significa "*avoir (à)*" come per esempio nella frase "*j'ai à travailler*" (devo lavorare). Quindi la perifrasi *habere* + inf. non può essere confusa con la forma futura "*je travaillerai*" (lavorerò), essa ha piuttosto un suo significato specifico e cioè quello di "*prédestination*", predestinazione. Secondo Benveniste il valore semantico di questa forma è fundamentalmente diverso dal valore intenzionale a cui noi associamo l'idea del futuro e per questo motivo la perifrasi *habere* + inf. originariamente non poteva certo porsi in concorrenza con la forma sintetica del futuro e non poteva sostituirla poiché nessuna forma nominale del sistema verbale latino poteva esprimere esattamente questo nuovo significato e cioè la predestinazione(32). Tuttavia, una volta "impiantata", così Benveniste, la perifrasi guadagnò terreno, prima si svincolò dalla posizione subordinata e passò nella principale ("*Nazaraeus vocari habebat secundum*

*prophetiam*”), poi legò *habere* anche all’infinito dei verbi intransitivi (“*quod in omnem terram exire habebat praedicatio apostolorum*”), infine fra il sesto e il settimo secolo legò *habere* all’infinito di tutti i verbi.

Benveniste quindi distingue fra due differenti processi che hanno condotto dal futuro latino a quello romanzo. In una prima fase forme sintetiche e forme analitiche coesistono poiché veicolano due significati differenti: le prime intenzione, le seconde predestinazione. Queste due forme distinte nel tempo si incrociano e inevitabilmente si confondono fino a che le più antiche forme sintetiche, anche a causa delle omofonie con alcune forme perfettive di cui abbiamo già detto, cedono del tutto il passo alle forme perifrastiche. La seconda fase invece è quella della progressiva riduzione del sintagma fino alla finale fusione dei due termini. Ed è solo la trasformazione della perifrasi in una nuova forma sintetica che permise una vera e totale sostituzione della vecchia forma futurale(33). Detto con i concetti della linguistica contemporanea: la prima fase mostra una *deategorialization* del verbo *habere* che progressivamente perde il suo originario valore semantico e così depotenziato viene utilizzato come ausiliare nella perifrasi *habere* + inf. La forma perifrastica poté dunque sostituire la forma sintetica perché la differenza di valori semantici (intenzione / predestinazione) affievolì man mano. La seconda fase mostra invece una forte erosione fonologica e morfologica, una cliticizzazione o fusione degli elementi del sintagma(34).

Secondo Jean-Claude Coquet la differenziazione operata da Benveniste fra un carattere soggettivo intenzionale del futuro sintetico e un carattere di predestinazione sovra individuale del futuro perifrastico conduce a una revisione dello schema classico degli attanti della semiotica poiché il futuro perifrastico prevede una forza trascendente e irreversibile come istanza dell’enunciato che non può essere ricondotta ai pronomi dialogici e deve essere dunque inserita nello schema come “terzo attante” (determinabile negativamente come “assenza di persona” e positivamente come “modalità del potere”)(35). In altre parole e tradotto nei termini del nostro discorso: nella struttura perifrastica del futuro (semplice e composto) si percepisce la voce di una terza “estranea” istanza. Ed è di nuovo Benveniste che ci invita a questa ulteriore ipotesi teorica.

Già in uno dei suoi primi lavori nel campo dell’indoeuropeo Benveniste invitava a porre l’attenzione su suffissi particolari e forme perifrastiche. Da un lato certe lingue indoeuropee distinguono attraverso diversi suffissi fra il soggetto di un’azione (“l’auteur d’un acte”) e l’agente di una funzione (“agent d’une fonction”)(36). L’agente porta le tracce morfologiche di una oggettivazione del soggetto dell’azione, ovvero un suffisso marca il fatto, per esempio, che lui non è “colui che dona” (“celui qui donne”), ma colui che secondo “funzione”, “attitudine”, “predestinazione” è stato “destinato a donare” (“chargés de donner”)(37). D’altro lato l’indoiraniano distingue morfologicamente fra due futuri: il futuro perifrastico indica che l’azione accade secondo l’intenzione o volontà di un terzo attante. La forma perifrastica in “asmi”, diversamente dalla forma in “sya” esprime o predice – come il futuro perifrastico del latino volgare – la necessità o certezza dell’azione: “Aussi le futur périphrastique n’exprime pas un désir: il énonce une prédestination”(38). Coquet riassume i risultati delle ricerche di Benveniste in questo modo: per un verso il primo attante è un soggetto, mentre l’attante funzionale un non-soggetto; il soggetto domina l’azione, il non-soggetto è solo l’agente di una funzione(39). D’altra parte i futuri perifrastici ci pongono davanti a un paradosso poiché predicano con certezza e necessità un’esperienza o un fatto, mentre per definizione il futuro è incerto e insondabile. Il paradosso può tuttavia essere compreso e sciolto se sdoppiamo l’agente del processo: uno è l’agente esplicito e grammaticale, l’altro – il terzo attante – è implicito e portatore di una particolare modalità, di un potere o forza trascendente e irrevocabile che determina l’evento futuro come dono o destino(40).

In sintesi, nella forma perifrastica del futuro composto – in una forma verbale, dunque, nella quale risuona il senso di una dimensione futura predestinata e fundamentalmente diversa da una dimensione futura come libera proiezione della volontà dell’individuo – si esprima la voce di un terzo attante trascendentale, il quale, declassato dalla filosofia greca a espressione simbolico-retorica di materiale mitologico, torna a far sentire la propria forza e presenza nella teologia

cristiana, trova nella sensibilità linguistica delle comunità cristiane una cassa di risonanza e, infine, si cristallizza nella grammatica delle lingue romanze e germaniche.

1.5. FUTURO ANTERIORE E FUTURO COMPIUTO. Come abbiamo visto, la ricerca sul tema spiega la formazione del futuro composto per analogia con gli altri tempi perfettivi e gli assegna nel nuovo sistema verbale delle lingue romanze e germaniche primariamente la funzione dell'antiorità. Si deve invece e nuovamente con Benveniste sottolineare il fatto che il futuro perfetto, come ogni forma temporale composta, ha una doppia valenza ovvero può indicare rispetto alla forma semplice *antiorità* o *compiutezza* ed è la sintassi del discorso che decide se la forma perfettiva appartiene all'una o all'altra funzione o categoria. L'antiorità si mostra sempre e solo in rapporto al tempo semplice, creando un rapporto "logico e intralinguistico". Essa cioè non riflette un rapporto cronologico esterno alla lingua, ma mantiene il processo "*nello stesso tempo della corrispondente forma semplice*". La forma dell'antiorità allora non potrà costruirsi indipendentemente dalla forma semplice dello stesso livello temporale. La compiutezza invece fornisce al tempo semplice un correlato al perfetto e può sempre apparire in una proposizione indipendente. La funzione del perfetto consiste "nel presentare la nozione come 'compiuta' in rapporto al momento considerato, e la situazione attuale come risultante di questo compimento temporalizzato"(41). Dobbiamo tenere conto di questa doppia valenza del perfetto poiché nell'esposizione e schematizzazione dei moderni sistemi verbali viene accentuato maggiormente la funzione di antiorità del futuro composto rispetto alla funzione di compiutezza che era invece la caratteristica principale del futuro perfetto aspettuale greco(42). Che il senso aspettuale della compiutezza sopravviva nonostante la progressiva temporalizzazione della categoria del futuro lo dimostra anche una certa ambiguità riguardo la denominazione stessa di questa forma verbale nelle grammatiche: in italiano e in francese si definisce "futuro anteriore" o "futur antérieur" quello che in altre lingue è definito "future perfect" o "futuro perfecto", mentre in tedesco ritroviamo almeno sei denominazioni (*Vorzukunft*, *Vorfutur*, *vorzeitige Zukunft* sottolineano l'antiorità rispetto a un momento futuro, mentre *Futurperfekt*, *Perfektzukunft*, *vollendete Zukunft* accentuano la perfettività o compiutezza dell'azione rispetto al momento considerato). Questa ambiguità è indice di una fondamentale incertezza interpretativa che ancora caratterizza la valutazione di questo tempo già solo a livello tassonomico.

Tuttavia – rimanendo in ambito contrastivo italiano/tedesco – a partire dagli anni Settanta gli studi sulle forme composte hanno fatto proprie le importanti acquisizioni della linguistica strutturale, superando così i numerosi pregiudizi e ostacoli accumulatisi fino a quel periodo intorno alla rara, ma affascinante forma verbale del futuro composto: la nozione fondamentale per una esauriente interpretazione di questo tempo è quella reinchenbachiana di *point of reference*, poiché solo con l'introduzione di questo terzo intervallo temporale – oltre il *point of speech* e al *point of event* sufficienti a contestualizzare il futuro semplice – è possibile determinare più precisamente le molteplici sfumature modali e temporali del futuro composto. Anche se alcuni linguisti hanno recentemente criticato l'indeterminatezza del parametro temporale *point of reference* proponendo modifiche e nuove varianti concettuali(43), il modello di Reichenbach può considerarsi basilare per la maggioranza degli studi sui tempi verbali in cui viene preso in considerazione anche il futuro composto(44). In sintesi possiamo osservare che le interpretazioni grammaticali del *Futur II* non differiscono essenzialmente dalle interpretazioni del futuro anteriore italiano, ovvero si ha un'accezione futurale quando E è posteriore a S, ma anteriore a R. Qualora invece R coincida o sia anteriore a S non si ha più antiorità, ma accezione epistemica(45). In generale le grammatiche tedesche e gli studi specialistici non prendono in considerazione l'impiego del *Futur II* in posizione assoluta e indicante compiutezza del futuro: si considera raro l'impiego temporale del *Futur II* con significato di antiorità rispetto ad un'altra azione futura, e più diffusa invece la variante epistemica. Bertinetto invece identifica antiorità e compiutezza, "l'aspetto compiuto implica sempre una qualche nozione di antiorità"(46). Sebbene le due funzioni siano contigue e spesso confuse, esse vanno dal nostro punto di vista assolutamente distinte così come propone Benveniste.

Solo così è possibile distinguere fra il futuro composto con funzione di anteriorità della linea poetica che culmina in Anedda e quello con funzione di compiutezza della linea profetica che conduce a Celan. Soprattutto, data l'egemonia della funzione di anteriorità nei sistemi verbali italiano e tedesco, solo distinguendo le due funzioni si può rendere giustizia a quella valenza aspettuale del futuro composto che si riscontra nel suo utilizzo nella linea profetica e alla quale è connaturata una particolare forza semantica irriducibile sia alla funzione relativa e al significato di anteriorità, sia naturalmente alla modalità epistemica.

1.6. EVIDENZIALITÀ. Possiamo introdurre a questo punto del discorso una delle categorie della linguistica contemporanea più controverse, ma allo stesso tempo più fruttuose degli ultimi anni e attestare come la trattazione fin qui svolta sembra conferire al futuro composto contro i suoi abituali usi e valori epistemici un valore propriamente "evidenziale". La funzione evidenziale o evidenzialità, come ha spiegato recentemente Squartini, è la capacità dei mezzi grammaticali di segnalare la fonte dell'informazione e cioè il modo in cui il locutore è venuto a conoscenza del contenuto proposizionale dell'enunciato(47). Nella fase iniziale degli studi sull'evidenzialità sembrava che solo alcune lingue potessero grammaticalizzarla, mentre nella maggioranza dei casi l'indicazione della fonte spettava a mezzi lessicali; negli ultimi anni invece la funzione evidenziale è stata estesa da alcuni linguisti anche al sistema verbale delle lingue romanze e germaniche. Secondo Squartini la difficoltà maggiore in questi studi consiste nel separare chiaramente le funzioni evidenziali di alcuni tempi dai loro valori primari – nel caso del futuro composto dalla sua funzione epistemica(48). Bertinetto afferma che vi è margine d'azione per chi ricerca accezioni evidenziali nei perfetti, "purché ci si rifaccia, ancora una volta, alla lontanissima fase aurorale di costituzione dello strumento espressivo, anziché alla prassi testuale consolidata"(49).

E infatti, la particolarità della funzione di compiutezza, distinta da quella di anteriorità, non era sfuggita agli studi di stilistica romanza di inizio Novecento che avevano preso eccezionalmente in considerazione l'uso del futuro composto nella letteratura primitiva francese, in un'epoca cioè in cui l'uso di questa forma temporale – dopo il tramonto delle antiche forme futurali latine – non si era ancora stabilizzato del tutto. Secondo Henri Yvon è tendenzialmente errato ricorrere a categorie grammaticali moderne, come quella di anteriorità, per spiegare le forme verbali del francese antico. Un esame "diretto" dei casi dimostra che il futuro composto nei testi letterari francesi fra l'XI e il XII secolo esprimeva molto più marcatamente un significato aspettuale che uno temporale. Anche se molti di questi futuri composti potevano essere espressi con il presente o il perfetto, gli autori di questi testi utilizzano il futuro composto – così Yvon – per poter esprimere una "façon affective", un modo affettivo che gli altri tempi non possono illuminare nella stessa misura(50). A Yvon si richiama prontamente Spitzer per specificare non solo "come" (Tobler, Kelepy, Yvon), ma anche "perché" in questi testi si ricorra al futuro composto e non al perfetto, "perché allora il punto di vista del giudizio su ciò che è accaduto è spostato dal locutore nel futuro"(51).

Tobler aveva giustamente ipotizzato che il locutore/autore ricorrendo a questa forma verbale rimette al tempo futuro il giudizio finale riguardo una azione compiuta, ma il cui effetto può durare o ripetersi. Il futuro perfetto "io sarò stato" significa in altre parole "di me verrà considerato, si dirà, sembrerà che sono stato"(52). "Il locutore", aggiunge Spitzer facendo confluire le argomentazioni di Yvon e Tobler sul *come* in un *perché*, "pensa al futuro perché egli si immagina che l'evento che lo coinvolge attualmente varrà anche nel futuro. (...) ci si figura la validità, la durata di un evento in un tempo lontano dal quale si getta uno sguardo retrospettivo sull'accadere"(53). Il locutore si preoccupa del giudizio futuro su eventi irrevocabili, egli si pone allora attraverso il futuro composto retrospettivamente: "Il locutore getta uno sguardo nel (futuro) libro della storia"(54) e viene così conquistata una "prospettiva sull'eternità" sorprendente e carica di responsabilità.

Nelle argomentazioni di Spitzer la valenza evidenziale del futuro composto non solo è chiara, ma addirittura leggibile ed esplicitabile su più livelli. Infatti da un lato il perfetto "io sarò stato" si può tradurre in una esplicita indicazione di come il soggetto dell'enunciazione intende o crede il contenuto dell'enunciazione stessa: "di me verrà considerato, si dirà, sembrerà che sono stato";

d'altro lato il futuro composto indica che il destino dell'uomo è conforme a quanto già deciso da un terzo attante trascendente: quando il futuro composto enuncia una predestinazione il soggetto dell'enunciazione indica nel non-soggetto funzionale ("il futuro libro della storia") l'agente dell'atto ovvero della predestinazione. Ugualmente, anche se con intensità diversa, si può determinare anche nella funzione di anteriorità del futuro composto un processo o movimento evidenziale in cui il soggetto dell'enunciazione si pone in un luogo temporale diverso rispetto a quello del terzo attante funzionale del quale può osservare l'azione.

Dunque a partire da fasi aurorali della lingua, dal contrasto fra il valore aspettuale del futuro perfetto greco e il valore temporale del latino, dalla crisi del futuro sintetico latino e dalla formazione nel latino volgare della perifrasi *habere* + inf. prende forma la nostra ipotesi critico-letteraria che le caratteristiche aspettuative ed evidenziali dell'antico futuro si siano trasferite o salvate nella forma perifrastica del futuro composto moderno. Queste valenze si sono prima indebolite nella progressiva riduzione del sintagma e poi neutralizzate del tutto nella nuova forma sintetica del futuro semplice, ma non potevano sparire del tutto e infatti, a ben vedere, esse si sono sedimentate e sono sopravvissute nel futuro composto perifrastico, il quale – oltre la funzione di anteriorità – può esprimere anche il senso di una necessità sovra-individuale e di una irrevocabilità degli eventi futuri. Attraverso l'uso del futuro composto il poeta può proiettare se stesso oltre il proprio immediato futuro, oltre il tempo della propria volontà, per posizionarsi in un luogo temporale lontano e impersonale. Egli assume (o riceve da una terza istanza) l'autorità di fronte al lettore di chi può parlare profeticamente ed esprime attraverso questo tempo verbale una predestinazione, constatare con assoluta certezza, predire un necessario e inevitabile fato. Il futuro composto permette la verbalizzazione del proprio futuro compiuto.

Questa valenza semantica particolare del futuro composto ancora viva all'origine delle lingue indoeuropee sembra scomparsa nelle lingue di comunicazione della Romania e non comparire affatto nella lingua comune tedesco. Essa è sopravvissuta invece nella lingua letteraria determinando così non certo un contrasto, ma sicuramente un'eccezione del linguaggio poetico rispetto al linguaggio comune per quanto riguarda l'uso del futuro composto: mentre per una precisa analisi semantica del futuro composto nella lingua di comunicazione è necessario prendere in considerazione il punto di riferimento per individuare i molteplici significati temporali e soprattutto epistemici, vedremo che non sarà possibile determinare nella declinazione poetica di questa forma verbale un punto di riferimento oggettivo o convenzionale, ma si dovrà accettare il tempo "altro, estraneissimo" del testo, in cui il tempo cronico e convenzionale si ri-traduce seguendo le sue radici più profonde in un tempo singolare e qualitativo. In altre parole: se si applicano deduttivamente le categorie temporali della lingua comune a particolari espressioni temporali della lingua poetica rischiamo di mancarne il significato più profondo. Al contrario, solo partendo dalla singolare e specifica intenzione poetica potremo determinare delle valenze particolari del futuro compiuto nelle opere degli autori della tradizione e misurare la loro sopravvivenza in quelle dei moderni. L'obiettivo di questo studio non è allora di decifrare degli aspetti formali della lingua letteraria attraverso l'analisi dell'uso di un tempo verbale, come se questo si potesse considerare come un invariante nei mutamenti e rivoluzioni del linguaggio poetico. Si tratta invece di illuminare proprio il movimento carsico del valore aspettuale del futuro composto cristallizzato e salvato dalle forme poetiche.

## 2. FUTURO ANTERIORE

2.1. *HISTORIAE*. L'ultima parte del volume di poesie *Historiae* di Antonella Anedda porta il titolo *Futuro anteriore*. Quest'ultimo capitolo della silloge contiene quattro poesie che si inseriscono tutte tematicamente nella cornice temporale dettata dal titolo, anche se solo la prima di queste quattro poesie contiene un futuro anteriore grammaticale, mentre le altre esplicitano la loro appartenenza all'orizzonte del futuro anteriore semanticamente e metaforicamente. Ritroviamo in *Historiae* i tre

vettori temporali tipici della poesia di Anedda che qui si alternano e si oppongono prima di intrecciarsi e compenetrarsi nel “futuro anteriore” linguistico e metaforico dell’ultima sezione: vi è anzitutto il tempo psichico, il tempo privato e intimo dell’io lirico che può espandersi come tempo del sogno e del desiderio e ritrarsi come tempo del dolore e della riflessione malinconica; poi il tempo esteriore e oggettivato del calendario, il tempo della storia o delle *storie* percepite e riflesse per immagini, istantanee delle tragedie dei popoli che migrano, delle innumerevoli morti senza nome; e ancora il tempo fisico dell’universo e dei cicli naturali in cui è compresa e ritma la vita dell’uomo e in cui si rovescia o decanta, alla fine, ogni storia personale o collettiva.

Le diverse sezioni del volume sono rette principalmente da un tema temporale, *Osservatorio* dal tempo interiore, *Historiae* e *Occidente* dal tempo storico, *Animalia* e *Anatomie* dal tempo fisico, spesso però le poesie sono caratterizzate da un rapporto di opposizione fra due temi temporali. Troviamo l’opposizione fra tempo fisico e tempo storico per esempio in *Quanti*, dove i versi scandiscono una doppia opposizione: al tempo dei fisici che “non c’è” viene opposto il nostro dire “prima e poi / solo per non impazzire”(55), mentre nei numeri del calendario – supporto per raffigurare ovvero racchiudere in un ordine apparente ciò che è indeterminabile – viene “piegato” lo scorrere uniforme del tempo profondo della natura. Oppure nella poesia *Esilii* in cui Anedda invita a pensare a quel traumatico e letterale inabissamento dell’attualità nel tempo geologico – che armonizza a suo modo il contrasto fra il tempo storico e il tempo biologico – chiedendosi se sulle ossa di una coppia di migranti morti annegati abbracciati crescerà il corallo “e cosa ne sarà del sangue dentro il sale”: i versi restituiscono integralmente un processo di morte e decomposizione usando gli strumenti allusivi della poesia e l’etimologia (“scopro che il termine esatto è *livor mortis*”, 35), dove il ricorso al latino – lingua del sacro e della scienza – è esso stesso un’uscita dalla lingua dell’attualità per trovare rifugio in una cornice linguistica eternizzante.

Più presente l’opposizione fra tempo fisico e tempo interiore poiché accompagna la tematica forse principale del libro, ovvero la malattia e il ricovero, quando il tempo della storia risulta del tutto sospeso lasciando spazio a visioni quasi allucinate come in *Osservazione 2*: un viso di infermiera “che traluce nel globo della flebo”, mentre il tempo della natura che è anche il tempo della vita che si rigenera si mostra nella figura di un albero di tasso che “spinge comunque nel prato le radici” (9). Anedda trae da questa opposizione quella che Zanzotto ha definito con mirabile precisione come “biodicea minima”, la quale, contrariamente alla teodicea che si svolge ed esprime in termini massimi, è una “giustificazione della vita in termini minimalistici”(56). I versi di *Macchina* che parlano di tale minima giustificazione della propria sopravvivenza, e che metonimicamente si elevano a legge della sopravvivenza dell’uomo, sono impressi anche nel fronte di copertina del volume, cosa che ne tradisce il carattere per nulla retorico e asseverativo: “Eppure non ha senso / rimpiangere il passato, / provare nostalgia per quello che / crediamo di essere stati. / Ogni sette anni si rinnovano le cellule: / adesso siamo chi non eravamo. / Anche vivendo – lo dimentichiamo – / restiamo in carica per poco.” (22). L’ammonimento che preso in sé sembra sfiorare il relativismo è invece nella cornice e nello sviluppo del discorso di Anedda perfettamente interno ai perimetri della biodicea minima che – certamente vicina alla filosofia leopardiana – non investe di ulteriore malignità (o nobiltà) ciò che semplicemente rientra nel ciclo della natura e trova nella convenzione del linguaggio scientifico e delle forme della poesia dei freni o argini possibili al disorientamento provocato dallo scontro dei tempi e quindi un impareggiabile mezzo di demistificazione.

Non programmatica questa poesia può però considerarsi come il nucleo di una poetologia, anch’essa minima, visto che – è di nuovo Zanzotto a ricordarcelo – Apollo presiede alla poesia come alla medicina: morte e decomposizione da un lato, terapia e rigenerazione dall’altro imbevono il tessuto linguistico fino a tracciare dei limiti etici al discorso poetico che tenderebbe a inglobare ogni traccia o residuo traumatico per portarlo in superficie, ma Anedda riconosce invece che qualcosa sta aldilà della scrittura, la quale si ritrova a segnare, dunque, una zona di confine, a denunciare un suo limite: l’io poetico “che finge di esistere, / ma è una busta come quelle usate per fare la spesa” (*Nuvole, io*, 20), è chiamato a dire “soltanto ciò che si deve” (*Annales*, 34) e a non mostrare ciò che può fare del male: “Non posso continuare. / Non voglio ferire, non voglio



lusingare / ma restare nel calore minimo di un cerchio familiare.” (*Contrasto*, 85). Questo modo di scrivere poesia attingendo a e inglobando altre lingue, fonti letterarie e saperi scientifici ne qualifica il racconto come una specie di storiografia o testimonianza più riflessiva perché obliqua, drenante e attenta alle sue forme rispetto sia ai linguaggi settoriali che alle “notizie” dirette dei telegiornali, ma soprattutto rispetto allo scorrere senza filtro di immagini di pura violenza e dolore, al loro irrompere indiscreto “nell’ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice / si scoperciano i letti per dormire” (*Confini*, 41).

Questi ultimi versi ci introducono all’ultima opposizione temporale. Quella fra il tempo interiore e il tempo storico è l’opposizione più dura perché non conosce una vera mediazione e nemmeno una soluzione apparente. In *Ghazal* viene fissata attraverso la contrapposizione di due presenti paralleli, quello del focolare domestico e quello della guerra nel Vicino Oriente, posti in posizione fortemente dissonante dalle strutture formali: “Come scroscia la pioggia sui tetti nella notte incipiente, / come rende accogliente la luce del forno / tra le pile dei piatti nell’ombra. / Lo sai, alcuni fuggono, altri sono macellati nel sonno. / A Levante il rosso confonde il nostro Occidente.” (63). Ma è probabilmente *Galassie* la poesia più emblematica di questo contrasto. L’io poetico vive un’espansione temporale onirica e fantastica tale da trasportarlo in una galassia al di fuori del ritmo della vita terrestre. Lo sguardo, da una nube di malinconia, si fa già qui all’inizio del libro momentaneamente retrospettivo, da un presente atemporale, e coniuga la visione degli eventi futuri al condizionale passato, cristallizzando così la distanza dell’io lirico dal tu: “Ruotavo nella nebbia per cercarti ed eri giù / tra i vivi. Amavi chi non ero o non sarei mai stata” (16). La costruzione e il climax dei tempi verbali (ruotavo, eri, amavi, non ero, non sarei mai stata) rende linguisticamente percepibile la vertigine della retrospettiva temporale culminante in una strofa carica di malinconia e di lirismo, senza risultare particolarmente ardata da un punto di vista sintattico. È piuttosto la congiunzione disgiuntiva “o” che qui gioca invece un ruolo chiave. Da un punto di vista logico la relazione temporale fra le due parti del verso finale dovrebbe essere assicurata dalla congiunzione “e”. La congiunzione “o” provoca invece un certo interrogativo negando al verso un carattere altrimenti determinato e asseverativo. L’uso che ne fa Anedda può ben rientrare nei casi che Spitzer ha definito come “spiritualizzazione della congiunzione” (57), ovvero i due tempi (“non ero” e “non sarei mai stata”) vengono posti dalla congiunzione come possibilità eventuali e non in modo esclusivo, mantenendo così i significati del verso in una atmosfera onirica in cui nulla è deciso e la consequenzialità temporale è momentaneamente sospesa.

2.2. FUTURO ANTERIORE. Fino all’ultima sezione l’opposizione non dialettizzata dei tempi sembra l’unica opzione o realtà; nella totale mancanza di appoggi e schemi metafisici extra-testuali i tempi rimangono paralleli e senza compenso fino appunto a un atto linguistico – il futuro anteriore grammaticale di *Futuro I* – che finalmente li interseca e alla raffigurazione iconica e conclusiva in *axaxa* di un incontro fra il vettore futurale “efferente” che parte dal presente del soggetto in senso ascendente indicando un qualcosa che sarà fatto e quello “afferente”, ovvero una dimensione che viene incontro al soggetto in senso discendente come un qualcosa che è già stato (58).

*Futuro I*, la poesia che apre l’ultima sezione *Futuro anteriore*, è una specie di riepilogo dei temi affrontati nelle sezioni precedenti: il sogno/allucinazione, la malattia, la degenza, la morte, il dramma delle migrazioni e delle stragi silenziose, il ciclo della natura, la vita animale. I diversi motivi sono però ora legati intimamente dall’ordine e dal ritmo dei tempi verbali che risaltano per espressività: essi sciolgono i contenuti dalla loro trama immediatamente reale e li inanellano in una spirale dinamica. Mentre il corpo linguistico si fa quotidiano, intenzionalmente non retorico e non particolarmente evocativo, i verbi si caricano di una significanza ulteriore e istituiscono una fitta rete di rimandi fra dimensione interiore ed esteriore dell’esistenza:

Qualcuno a quest’ora avrà appena finito di sognare  
mentre i popoli migrano,  
qualcuno si sarà di nuovo messo a letto,  
per qualcuno il mattino non diventerà mai sera,

qualcuno porterà fuori l'immondizia  
 e ascolterà lo scroscio della pioggia improvvisa.  
 Un gatto trotterà nel sentiero di ghiaia,  
 di nuovo sarà ancora notte,  
 con i platani chini sull'asfalto bagnato, le tende chiuse  
 e il corpo ancora in grado di obbedire.  
 In uno dei palazzi di fronte un cane resterà immobile  
 per ore vicino al suo padrone  
 nel suo futuro semplice di ciotola  
 in attesa di cibo che tintinna nell'aria. (83)

I primi due versi istituiscono una cornice temporale attraverso la coniugazione di un futuro composto (“avrà appena finito di sognare”) che determina quello spostamento/spaesamento dell'io onirico rispetto alla realtà/veglia sul piano della grammatica e dell'immaginario e di un presente atemporale (“mentre i popoli migrano”) come tempo di una storia che nel suo drammatico e inarrestabile ripetersi sfiora la ciclicità degli eventi di natura, ma non può identificarsi del tutto con l'incolpevolezza di quest'ultima. Nello scarto fra questi due momenti, cui corrispondono i poli tematici massimamente distanti dell'intera raccolta – il sogno e il dramma dei migranti –, confluiscono e prendono posto nella poesia i gesti e i compiti della quotidianità degli umani e le azioni istintive e irriflesse degli animali, accompagnate o interrotte da eventi naturali, tutti espressi al futuro semplice, imperfetto, reiterabile che va ad occupare e riempire tutto lo spazio delimitato dalla cornice temporale.

Il futuro composto dell'inizio, che indica anteriorità e non compiutezza, non fa slittare l'io lirico in un punto di vista del tutto retrospettivo infinitamente lontano, ma piuttosto lo emargina salvandolo dal piano contingente degli eventi reali, cioè lo situa in un margine temporale sempre anteriore e obliquo rispetto alla realtà. Abbiamo visto che le forme di anteriorità entrano in un rapporto di opposizione con le forme semplici di cui sono i correlati sintattici, mantenendo il processo nello stesso tempo della forma semplice corrispondente, ma la particolarità dei versi iniziali risiede nella inusuale costruzione del futuro anteriore rapportato non a un futuro semplice, ma a un presente atemporale introdotto dal “mentre”. Su questa congiunzione temporale nella poesia di Mario Luzi Giorgio Orelli ha dedicato un raffinatissimo saggio a cui possiamo qui attingere per alcune sue introduttive e generali considerazioni sull'uso del “mentre” da Dante ai contemporanei. Certamente presente nella tradizione (Orelli tuttavia non prende in considerazione la poesia latina e – come vedremo subito in Orazio – il suo *dum*), da Dante a Tasso, da Leopardi a Foscolo, è nel Novecento per esigenze poetologiche legate ai temi dell'essere, del tempo e del movimento che l'uso del “mentre” può essere osservato come “indizio certo d'un comportamento stilistico premeditato, d'una vera e propria scelta, inserendosi nella prospettiva semiotica più caratteristica del nostro tempo”(59). Da Eliot a Benn, fino appunto a Luzi la congiunzione assurge a “parola chiave” o “parola perno” con la funzione primaria di sospendere il tempo in una specie di presente del passato e del futuro indicando sia intervallo di tempo (nel tempo, frattanto, ecc.) oppure un istante preciso (in un tempo preciso, nell'ora, ecc.). Nella poesia di Anedda la congiunzione ha la funzione di avvicinare dimensioni temporali lontanissime fra loro facendo toccare i due vettori altrimenti sempre paralleli del sogno e della storia: l'io lirico, in altre parole, non si ripiega su se stesso, ma alza lo sguardo sul piano dei grandi e drammatici eventi del presente e la sospensione del tempo è funzionale a questo movimento. Il “mentre” aiuta il futuro anteriore ad aprire una cornice temporale per l'incontro di vettori temporali paralleli, opposti o divergenti, spingendo la coniugazione verbale del futuro composto *fuori tempo*, ovvero non in rapporto logico e consequenziale con un futuro semplice, ma in relazione a un presente acronico. Sicché l'anteriorità espressa dal futuro composto risulta una *obliquità* continua rispetto al presente e non una anteriorità temporalmente determinabile rispetto a un altro avvenimento nel futuro che svolgesse la funzione di punto di riferimento. Questa costruzione particolarissima e portatrice di una valenza semantica ambigua o plurisignificante, dalle sfumature temporali e aspettuali, la ritroviamo originariamente nella poesia di Orazio e la possiamo

considerare a tutti gli effetti come una sopravvivenza nel linguaggio poetico contemporaneo dei valori modali e aspettuali del futuro perfetto dalla lingua latina.

2.3. FUGERIT. È la celebre ode oraziana del “carpe diem” che contiene nella sua parte finale un futuro perfetto, *fugerit*, relazionato a un presente acronico dalla congiunzione mentre, *dum*. Fra le traduzioni moderne quella di Traina è tra le rarissime eccezioni che non traducono il futuro perfetto con un presente (Mandrizzato, Gargallo, Canali, Cetrangolo, Fortini) o con un passato (Pascoli, Ramous, Sanguineti), ma fedelmente con un futuro composto. Nel caso di Traina – come vedremo subito – questo non avviene solo per scelta stilistica, ma come risultato di una profonda e per noi fondamentale riflessione sul significato della coniugazione al perfetto del futuro in quel luogo:

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris números. Ut melius quidquid erit pati,  
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi  
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Tu non cercare, saperlo è peccato, qual fine a me, quale a te  
gli dei han destinato, Leuconoe, e non tentare gli oroscopi  
babilonesi. Come meglio, tutto ciò che sarà, sopportalo!  
Siano molti gli inverni assegnati da Giove, o sia l'ultimo questo  
Che ora strema il mare Tirreno su scogliere corrose,  
sii saggia, filtra il vino, e dallo spazio tuo breve  
recidi la lunga speranza. Mentre noi parliamo, sarà già fuggito  
maligno il tempo. Cogli ogni giorno che viene, senza farti illusioni sul domani.(60)

Fra le innumerevoli interpretazioni dell'ode oraziana sono poche quelle che si sono interrogate con più attenzione sulla particolare costruzione verbale del penultimo verso che proietta la sua valenza semantica grazie all'*enjambements* finale in modo decisivo sull'ultima e celebre massima. Pascoli ne dà una interpretazione concisa nelle preziose note esplicative della sua antologia *Lyra*: “*fugerit*: futuro perfetto. Questa fuga è così istantanea che il poeta non appena l'ha veduta nel futuro, già era nel passato”(61). Quest'interpretazione è ripresa da Pasoli che specifica tuttavia che all'acronicità del presente *dum loquimur* “si oppone l'audacissimo *fugerit*, futuro anteriore” lì dove ci si aspetterebbe un presente come infatti avviene per esempio in Ovidio (“*dum loquor hora fugit*”). Da Pasoli Pasoli riprende anche il rinvio a un interessante precedente di un futuro perfetto con simile finalità espressiva in Lucrezio (“*brevis hic est fructus homullis: / iam fuerit*”, “breve è questo godere per i poveri uomini: / presto sarà già passato”), ma a differenza dell'opposizione così caratteristica di Orazio fra il futuro perfetto e il presente acronico troviamo in Lucrezio l'avverbio *iam* che al contrario “appoggia e normalizza” il futuro anteriore(62). Certamente il *fructus* lucreziano è il frutto della vita, sicché Pasoli ne ricava una perfetta assonanza con *aetas* che non esprime solamente l'idea del tempo nella sua durata – mentre *tempus* esprime un aspetto puntuale della durata –, ma anche il tempo della vita. Questo tempo fuggitivo è già per il Virgilio delle *Georgiche* un tempo “irrevocabile”, ma in Orazio si tinge di tinte maligne ed esercita un'azione negativa e avversa all'uomo(63).

Traina deduce da un'analisi dettagliata dei carmi che la distinzione fra *tempus* e *aetas* è in Orazio rigorosa e il filologo arriva a una ipotesi per noi assolutamente invitante: “*Tempus* è frequente al plurale singolativo, all'ablativo circostanziale, in espressioni avverbiali: mai al nominativo singolare, tranne nella locuzione *tempus est*. Ossia, in coerenza col suo genere inanimato, non è mai fonte di azione. Il ‘tempo’ sentito come un'entità agente sull'uomo è *aetas*: sempre soggetto, in questa accezione. A lei sono riferiti i verbi *curro* (*carm.* 2, 5, 13), *deleo* (*carm.* 4, 9, 10), *aufero*

(*sat.* 1, 4, 132) e l'epiteto *ferox* (*carm.* 2, 5, 13). Sarebbe troppo vedere riflesso, in questa coerenza semantica, quel senso contingente del tempo che impronta l'esperienza oraziana? (In Virgilio il tempo è più ancorato ai cicli della terra e della storia). Sia come sia, nel *carm.* 1, 11 *aetas* e *dies* sono i due poli tra cui si attua il movimento di carpo. Invida (forse predicativo più che attributo) dice che la fuga del tempo non è vista in se stessa, come un evento naturale, ma nelle conseguenze che ha sulla vita umana. A questo tempo ostile bisogna strappare, giorno per giorno, il breve spazio dell'oggi”(64). Ecco allora perché, secondo Traina, Orazio usa un futuro perfetto e non un futuro semplice, un presente o un passato: se Orazio usasse un tempo presente o passato si precluderebbe del tutto la possibilità di cogliere qualcosa al tempo fuggevole, mentre è necessario creare un varco temporale per sottrarre il *dies* alla fuga dell'*aetas*. Il futuro inoltre è perfetto e non imperfetto per contrarre al massimo, in un istante, la fuga. Non si tratta allora di una scelta metrica come sostenuto da buona parte della critica e anche il rinvio a Lucrezio sembra a Traina poco pertinente perché in quest'ultimo l'opposizione è esplicita e diretta (presente/futuro), ma di sfruttare la valenza semantica della coniugazione al futuro perfetto di un verbo di movimento così da prevederne e fotografarne l'irreversibilità. Agganciando la fuga dell'*aetas* al futuro perfetto, Orazio lascia aperta la possibilità all'uomo di coglierne un frammento significativo nonostante la rapidità e inesorabilità del suo movimento: “fugge così rapido che sarà subito passato”(65).

Proviamo a sviluppare le intuizioni di Traina con gli strumenti teorici finora acquisiti: ciò che sembra emergere dai versi di Orazio è dunque una finestra temporale offerta all'azione (carpire il *dies*) dal futuro perfetto in relazione però necessariamente a un presente acronico, poiché come anteriorità di un futuro semplice (mentre parleremo) risulterebbe del tutto astratta e ipotetica. Questa finestra non va intesa tanto temporalmente, ma come aspetto, come cornice modale che non essendo essa stessa soggetta a quantificazione, ospita e non coincide con le azioni temporali che in essa accadono o che essa rende possibile. Se il linguaggio dovesse riferirsi fenomenologicamente ed esclusivamente alla realtà extra-testuale la fuga dell'*aetas* andrebbe coniugata al presente o al passato, mentre il linguaggio poetico crea e cristallizza attraverso il futuro perfetto un intervallo, un margine di tempo trascendente, oggettivo e afferente al soggetto cui si oppone o va incontro il movimento immanente, contingente e soggettivo dei tempi verbali imperfettivi. E, come abbiamo visto, questa modalità del futuro anteriore può essere esplicitata anche con il linguaggio della semiotica: il soggetto dell'enunciazione si muove in un intervallo temporale codificato dal non-soggetto funzionale. La modalità di questa cornice temporale coincide allora con la sua evocazione grammaticale, ovvero la perfettività degli eventi evocati attraverso questa forma verbale appartiene interamente alla sola enunciazione poetica, non deriva da un'entità esterna ad essa, ma affonda le sue radici nel linguaggio stesso. Non vi è dunque nel caso del futuro perfetto dell'ode una referenza reale che prenderebbe successivamente forma nella lingua poiché la modalità del futuro perfetto si costituisce e agisce sul reale primariamente dalla grammatica: la modalità espressa da questa forma verbale determina ciò che di essa si può pensare e assumere. Se la finestra temporale è evocata dalla poesia, è solo attraverso questa che si può attingere ad attimi significanti: il tempo da rubare e preservare all'*aetas* è il tempo altrettanto contratto, qualitativo, del convito e del dialogo, il tempo della pronuncia della poesia.

2.4. AXAXA. In un capitolo dedicato all'arte dell'icona de *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* Anedda si interroga sul significato dell'immagine iconica, del volto (in cui “la creatura rivela per cenni ciò che è stata, ciò che forse sarà in futuro, è la terra contigua tra il passato e l'attesa”(66)), e dialoga e si oppone alle pagine di Florenskij dedicate alla fenomenologia dello sguardo nel libro *Le porte regali. Saggio sull'icona*; il teologo russo spiegava qui che nel linguaggio dell'icona il volto si chiama sguardo, sembianza – *lik* – mentre tutti gli altri elementi del quadro sono riempitivo. Fra volto e riempitivo vi è un chiaro ordine gerarchico. Lo sfondo dell'icona non è costituito tuttavia dagli elementi secondari, ma dalla luce: “l'icona si dipinge sulla luce e di qui, come mi sto sforzando di chiarire, emerge tutta l'ontologia della pittura d'icona. La luce, come vuole la migliore tradizione dell'icona, si dipinge con l'oro, cioè si manifesta appunto

come luce, pura luce, non come colore. Più precisamente, ogni rappresentazione emerge in un mare di dorata beatitudine, lavata dai flutti della luce divina”(67). Lo sfondo dorato rappresenta la luce divina che circonda e quindi rende manifesti i volti “futuri” contenuti in potenza nello sfondo dell’essere divino che per l’ontologia orientale è sempre un qualcosa, mai un nulla assoluto.

Anedda invece interroga il volto dell’icona da un punto di vista laico e ateologico che mette in dubbio il carattere affermativo dell’icona così come viene determinato dalla teologia di Florenskij; trova un varco nell’argomentazione di Anedda il “forse” montaliano, una incerta – a volte ironica, a volte spaventata – distanza da ciò che sembra sovrastare e annichilire ogni capacità e mezzo di comprensione non sorretta da alcuna ferma episteme; nello spazio dell’icona il volto rivela per Anedda ciò che “forse” sarà in futuro, e l’icona stessa, lungi dall’essere solo purezza, unità e oggetto di contemplazione, è “per chi non crede” anche “enigma” e cioè “la scossa che si crea tra sguardo e volto: il mistero di una preghiera vuota, senza richiesta e cieca, che segue il ritmo del respiro e lo unisce al cuore in un esicasmò che però (a differenza del credente) dispera, che non osa la ripetizione perché davanti a quell’immagine è come il centurione davanti a Cristo. Non ancora in grado neppure di pensare per sé una forma di pace e tanto meno di fede”(68). Poiché secondo Anedda il linguaggio dell’icona non è solo quello della fede e il suo luogo non è solo la chiesa, ma anche la più umile delle case, essa si pone al confine non solo fra visibile e invisibile, ma anche fra credere e non credere, fra abbandono e contrazione di fronte al mistero della luce; la soglia rappresentata dall’icona è appunto anche limite, nel senso che determina la perfettività della dimensione trascendente e afferente al soggetto contemplante, ma anche nel senso, come suggerisce Anedda, che delimita e separa, proteggendo le creature spaventate e smarrite davanti alla forza di ciò che è già da sempre e che si fa incontro all’osservatore.

Il potere rivelativo ed enigmatico del futuro perfetto come icona linguistica è condensato da Anedda nell’ultima poesia *axaxa* della sezione *Futuro anteriore*, poesia che chiude anche il volume *Historiae* e che ha dunque anche architettonicamente una funzione di cornice rispetto ai motivi e alle forme poetiche dispiegate e approfondite nelle sezioni precedenti:

È duro il cammino verso ciò che è chiaro,  
l’ho capito col tempo, forse soltanto questo è il dono  
di invecchiare. Lo penso mentre smacchio un lenzuolo  
con la candeggina, che stinga soprattutto le iniziali,  
rigide di fili, di nodi, di punti croce  
sul nome infittito di vocali. (86)

Subito nel primo verso è indicato un doppio e opposto movimento: il movimento del soggetto verso il suo futuro, “il cammino verso ciò che è chiaro” da un lato, la dimensione della luce afferente al soggetto dall’altro. Il cammino è affrontato nel “tempo” (secondo verso) e non più in un’atmosfera di sogno fra veglia e sonno, libera dalla contingenza del divenire storico, come in *Futuro I*; il procedere di questo cammino è allora quello “duro” della vita reale con il suo carico o fardello di esperienze e pensieri. Il pensiero della veglia giudica un dono di malinconica saggezza il sapere intorno a ciò che è chiaro e al suo avvicinamento. A differenza del carattere affermativo e positivo dell’icona tradizionale, dove lo sfondo fa emergere ed esalta i contorni delle figure e degli oggetti che vengono a costituirsi sul confine fra visibile e invisibile, nell’icona laica di Anedda ciò che è chiaro – se affrontato – non lascia apparire e nemmeno intravedere nessuna forma di salvezza o comunicazione, ma sembra piuttosto riassumerne o ospitarne ogni contorno o potenzialità. Il “forse” adombra questa visione di un velo di enigmaticità: l’icona poetica non esige un atto di fede, ma di coscienza, è riconoscimento del limite e rinuncia (*Contrasto*). Essa si “limita” alla configurazione linguistica di questa perfettività luminosa che è, è già da sempre prima di ogni apparizione. Alla visione è probabilmente estranea anche una certa *volontà* di conoscenza che, come mostra la radice *sáphes* (ciò che è luminoso, chiaro), determina la filo-sofia come “cura per ciò che è luminoso”, amore per la verità come ciò che si mantiene nella luce, mentre nella fede cristiana – “iperbole della filosofia” – la cura diventa produzione della luce che illumina ciò che oscuro(69). Il gesto laico di

Anedda sembra dunque rivolgersi contro qualsiasi volontà di sapere e assoluto dominio dell'oscurità. Solo volgendo le spalle alla luce e guardando a ritroso può essere osservata la dimensione del presente e del passato che la luce illumina, e solo distogliendo lo sguardo dal luminoso è possibile evocare parole-immagini e loro alleanze.

Così la cornice temporale del futuro perfetto/chiaro è evocata-tracciata “mentre” l'io poetico è intento a “stingere” le iniziali ricamate in un lenzuolo, un “nome fitto di vocali”. Se consideriamo il fatto che nella pittura d'icona l'icona è veramente tale – manifestazione del vero e oggetto di fede – solo quando le autorità della Chiesa ortodossa riconoscono la conformità di ciò che è raffigurato alla sua protoimmagine e che solo allora il pittore d'icona può aggiungere la soprascritta, il nome del santo, e concludere così la sua opera(70), il gesto raffigurato da Anedda di stingere le vocali dal fondo bianco della sua icona sembra alludere nuovamente all'intenzione di non voler incidere ferite o adulare e illudere con gli strumenti del linguaggio, secondo quelli che potremmo invece considerare modelli e regole della poesia lirica come veicolo di espressione non edulcorata della vita interiore e al contempo come massima sintesi formale e simbolica, ma di ritrarsi davanti a un dolore, non esposto o esibito, ma pronunciato sommessamente e contenuto liturgicamente nella cornice dell'icona. Rileggiamo in *Contrasto*, la poesia che precede *axaxa*: “Lo capite da sole parole / non vi posso più mostrare”, “andate nel silenzio / abbasserò la voce fino in fondo”.

La seconda delle quattro poesie che compongono la sezione finale di *Historiae* – qui presa intenzionalmente in considerazione per ultima dal nostro percorso o proposta ermeneutica – si intitola *Futuro 2* e consta di una sola strofa:

La distanza si incrosta di dolore  
 eppure è inverno, tempo di piantare cose  
 scavare nella terra che scricchiola di neve. (84)

Ogni verso di questa poesia esprime una concezione del tempo futuro, ma ogni dimensione non è semplicemente opposta o differente rispetto alle altre; a un livello più profondo ognuna di queste dimensioni è compresa in quella del verso successivo. La prima è quella del tempo interiore e misurata qualitativamente dalla percezione del sentimento del dolore che intacca e altera la linea del tempo della vita che forse si vorrebbe rettilinea e senza corruzione; il tempo ciclico della natura (“eppure è inverno”) assorbe il dolore privato nell'eterna ripetizione di lavori, obblighi e consuetudini (“tempo di piantare cose”) che relazionano il soggetto alla realtà esterna, la quale regge e assicura la sua estroversione e proiezione. Vi è però una dimensione del futuro ulteriore, quella dell'ultimo verso, che è dischiusa dallo scavare al di sotto della coltre nevosa. La simbologia della neve che ricopre la terra è talmente ricca di significati e di riferimenti letterari che qui non possiamo nemmeno accennare al suo impiego da parte di Anedda. Osserviamo invece il gesto decisivo per il nostro argomento: se la poesia affonda il suo vomere sul terreno/passato indurito dal dolore può sollevare una zolla di terra e disvelare, come dicevamo all'inizio, una singolare stratigrafia del tempo: immagine dialettica in stato di arresto, la zolla di terra comprende il tempo soggettivo del dolore e quello ciclico della natura in un'unica figurazione, in un futuro compiuto che li distoglie e solleva dai loro vettori unidirezionali e li fissa come ciò che *sarà stato*. La riflessione saturnina della poesia di Anedda raggiunge in questi versi una intensità e una concentrazione massime e, dopo aver fatto cadere o aver abbandonato ogni intenzionalità etica e noetica a essa estranea, allarga i suoi confini verbali fino a raccogliere attraverso la coniugazione del futuro anteriore – e grazie alle metafore che possono esprimere questo tempo estraneissimo – tutti gli altri tempi, prospettive e motivi.

### 3. FUTURO PERFETTO

3.1. IMPERATIVI E FUTURI SEMPLICI. Prima di analizzare la sopravvivenza del futuro composto dalle valenze aspettuali nella poesia di Paul Celan, è bene premettere alcune

considerazioni su quella che è considerata unanimemente dalla critica come una cesura che separa l'opera del poeta bucovino fino ad *Atemwende* (conclusa nel 1965, pubblicata nel 1967) dall'opera tarda (*Fadensonne* 1968) e uscita postuma (i volumi *Lichtzwang*, *Schneepart*, *Zeitgehöft*, *Die Gedichte aus dem Nachlass*), per vedere come questa si rispecchi nell'uso delle coniugazioni verbali dei tempi futuri. Sebbene limitate da una cornice teologica negativa che può immediatamente metterle in dubbio, smentirle, rovesciarle o annientarle, molte poesie della trilogia o culmine dell'opera poetica celaniana (*Sprachgitter*, *Die Niemandsrose*, *Atemwende*) contengono spinte alla speranza, parvenze di contatti e dialogo fra il mondo dei sommersi e quello dei salvati, tentativi di trascendere lo stato di lutto e l'incolmabile distanza fra i due mondi e tracce di prospettive utopiche (queste ultime esplicite – “nonostante tutto” – nei lavori in prosa, dal discorso di Brema al *Meridianrede*); di queste spinte e tentativi rimarrà poi nell'opera postrema solo la certezza del loro fallimento e il ripiegamento dell'io poetico su sé stesso e sul suo individuale, conchiuso e limitante orizzonte esistenziale, sulla sua inesorabile e definitiva solitudine. Come giustamente ha scritto Giuseppe Bevilacqua, l'opera tarda di Celan rappresenta una drammatica e sofferta smentita delle speranze che il poeta nutriva ed esprimeva a proposito della lingua poetica nell'allocuzione di Brema del 1958: “raggiungibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua. / La lingua, essa sì, nonostante tutto, rimase acquisita. (...) Con questa lingua, in quegli anni e negli anni che seguirono, io ho tentato di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per accertare dove mi trovavo e dove stavo andando, per darmi una prospettiva di realtà”(71). Vedremo dunque come questa speranza del tutto frustrata si rispecchi in un uso diverso dei tempi verbali determinanti l'orizzonte d'attesa e come l'atteggiamento sarcastico e profanatorio di Celan nei confronti della lingua nell'opera tarda si rispecchi anche nell'uso particolare del futuro composto con valenze profetiche, dove la profezia tuttavia nega ogni orizzonte di salvezza e disegna solo un recinto di morte e decomposizione.

La sempre precaria, labile, episodica “fiducia” e “apertura” verso una dimensione futura di pace e riconciliazione si esprime nei poemi più significativi delle tre raccolte della maturità attraverso l'uso di imperativi e futuri semplici. Così solo per fare qualche esempio fra i numerosissimi, dal volume *Sprachgitter*: “komm auf den Händen zu uns”, “vieni, sulle mani, fra noi”; “Setz hier die Boote aus, Kind”, “salpa qui le tue barche, bimbo” (72) (da *Stimmen, Voci*), oppure “Kommt, bohrt euren Stollen! // Es wird eine Wimper sein.”, “Venite, forate le vostre gallerie! // Vi sarà un ciglio”(73) (da *Zuversicht, Fiducia*) e naturalmente “Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh! // Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause.”, “Non leggere più guarda! / Non guardare più – va'! // Va', la tua ora / non conosce sorelle, tu sei – / sei a casa”(74) (da *Engführung, Stretta*). Dal volume *Die Niemandsrose* andranno citate le importantissime strofe di *Psalm, Salmo*, che esprimono una protesta e allo stesso tempo una tensione verso il Niemand, il Nessuno, vertice massimo della metafisica negativa di Celan: “Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühen. Dir / entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend.”, “Che tu sia lodato, Nessuno. / Per amor tuo vogliamo / fiorire. / Incontro a / te. // Un Nulla / fummo, siamo, reste- / remo, fiorendo”(75); e ancora i versi da *La Contrescarpe*, “Brich dir die Atemmünze heraus / aus der Luft um dich und den Baum: // so / viel / wird gefordert von dem, / den die Hoffnung herauf- und herabkarrt / den Herzbuckelweg – so / viel.”, “Strappa la tua monetica di respiro / dall'aria che sta attorno a te e all'albero: // così / tanto / si richiede da colui / che dalla speranza è scarrozzato / in su e in giù per il gobbo sentiero / del cuore – così / tanto”(76).

I futuri semplici diradano già in *Atemwende* – sintomatico invece il comparire qui di diversi condizionali indicanti uno stato d'incertezza e di stallo – per scomparire quasi del tutto in *Fadensonne* dove domina il tema del presente, il quale determina sempre più marcatamente lo stato psichico precario e l'estrema difficoltà per l'io poetico di uscire da quelli che sembravano “percorsi” percorribili (le “Wege der Kunst” del *Meridianrede*) e ora invece si dimostrano come “Sackgassen”, “strade senza sbocco”(77). L'io poetico si sente in *Fadensonne* “seelenblid”, “affetto da agnosia”(78), mentre l'imperativo non si proietta più verso un futuro di apparente speranza e di dialogo, ma ripiega sarcastico e monologante su uno stato di infermità psichica e di solitudine:

“Komm, wir löffeln / Nervenzellen”, “Vieni, ci sbafiamo / cellule nervose”(79). *Denk dir*, la poesia che chiude il volume, è scandita da quattro imperativi (“denk dir”, “pensa”) all’inizio di ogni strofa che ritmano ogni passo ulteriore di un cammino introspettivo verso una profondità innominabile quanto ormai chiaramente deducibile sia dal contesto di questa poesia che dall’atmosfera generale delle poesie che la precedono: la fase terminale della vita, il prospettato suicidio.

3.2. DISTEMPORATO. *Lichtzwang*, portato a termine nel dicembre del 1967, quindi immediatamente a ridosso della pubblicazione di *Fadensonne*, costituisce nel suo insieme – come indica anche Celan in una lettera al suo editore(80) – una rappresentazione e analisi spietata di quel limite umano e poetologico raggiunto dal poeta in quel moto regressivo. Domina anche qui dal punto di vista della coniugazione dei tempi il presente accecante di una luce artificiale e coatta delle corsie e delle stanze di degenza delle cliniche psichiatriche (“Blendeffekte, im Dämmer,” “effetti accecanti, nel semibuio”(81)) che si è sostituita alla luce naturale e liturgica delle candele (*Vor einer Kerze, Davanti a una candela*(82)) e che – come abbiamo visto in alcune poesie di Anedda – rende torbida la vista; impossibile per il poeta incatenato alla sua malattia e disperazione ogni proiezione futura o scampo che ancora ispirava per esempio il *Gespräch im Gebirg*, la *Conversazione in montagna*, al cui inizio büchneriano viene offerto in *Lichtzwang* un amaro controcampo: “Kein Halbholz mehr, hier, / in den Gipfelhängen, / kein mit- / sprechender / Thymian.”, “Niente più mezzobosco, qui, / in costa alle vette, / nessun con- / versante cespo / di timo”(83); mentre numerosi diventano in questa raccolta gli indizi di un definitivo “Abschied”, “congedo”: “Ich kann dich noch sehn: ein Echo, / ertastbar mit Fühl- / wörtern, am Abschiedsgrat.”, “Riesco ancora a vederti: un’eco, / da palpare con parole / tattili, sullo spigolo vivo / del congedo.”(84) Nella poesia *Schwimmhäute* si dice che fra le parole è cresciuta una membrana che impedisce il libero movimento dei significati; lo “Zeithof”, “l’alone di tempo” delle parole, la loro valenza memoriale e futurale è definita “una pozzanghera”, “ein Tümpel”, ovvero è stagnante e marcescente. Se è vero che la parola “Zeithof” – nucleo semantico su cui Celan costruirà la parola “Zeitgehöft” – è ricavata dalle *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* di Husserl(85), il significato che il filosofo dà al suo concetto – ovvero quello di una estensione temporale di ogni istante di tempo nella coscienza che include la sua “retenzione” verso un punto nel passato attraverso il ricordo e la sua “protenzione” verso il futuro attraverso l’attesa – subisce in Celan una crisi fondamentale e questa sua estensione viene evidentemente messa in questione, l’aura delle parole o la loro proiezione significativa è soffocata, bloccata da “Graugrätiges”, “da qualcosa come lische grigie”(86). Numerosi, praticamente disseminati in ogni poesia i riferimenti verbali e metaforici a questa stagnazione del tempo, ma ciò che ci interessa sottolineare per concludere queste righe introduttive è che la stasi si riflette in *Lichtzwang* chiaramente a livello di coniugazione dei tempi: il volume si chiude con un nuovo imperativo a non esporsi e a ripiegare verso una dimensione interiore atemporale e affrancata da ogni volere e intenzione: “Wirk nicht voraus / sende nicht aus, / steh / herein: // durchgründet vom Nichts, / ledig allen / Gebets, / feinfügig, anch / der Vor-Schrift, unüberholbar, // nehm ich dich auf, / statt aller / Ruhe.”, “Non agire anzitempo, / non inviare fuori, / tienti / verso il dentro: // tutto penetrato dal Nulla, / affrancato da ogni / preghiera, / aderendo mite, secondo / la Pre-scrittura, / ineludibile, // io accolgo te, / in luogo di ogni / pace.”(87); tanto più significativi questi versi per il nostro tema perché nati dopo la lettura del trattato di Meister Eckhart *Von der Abgeschiedenheit, Del distacco*, in cui il mistico tedesco spiega, con riferimento ad Agostino, la teoria dei futuri contingenti. Secondo Eckhart “Dio ha visto tutte le cose nel suo primo eterno sguardo, e Dio non compie nulla di nuovo, essendo ogni cosa già compiuta in anticipo”(88). Questo futuro perfetto dell’azione/creazione divina – il tedesco suona: “Gott wirkt nichts neu, denn alles ist vorausgewirkt” – è per l’uomo inaccessibile e inimitabile, può tradursi sul piano terreno solo in un semplice futuro di volontà e proiezione da cui anche Celan pronuncia qui il suo “distacco”. Tipico per i paradossi mistici di Eckhart è proprio il gesto di rovesciare l’amore per Dio, ovvero la tensione dell’uomo verso Dio, in una presa di distanza: si tratta di rinunciare, smettere l’illusione che la nostra volontà d’amore e di preghiera



possa influenzare la potenza divina; per accogliere Dio bisogna invece fare il vuoto dentro, fare spazio per il suo approssimarsi. Quindi, di nuovo, ne va del movimento/tempo inverso dal futuro compiuto verso il presente e non del movimento abituale dal presente verso il futuro indeterminato. Ed è così che ritroviamo i temi e le parole della seconda parte della prima strofa e delle due seguenti nel trattato di Eckhart dove si dice che l'uscire fuori di sé offusca il distacco, "Perciò il profeta ha detto: 'Audiam loquatur in me dominus deus', ovvero: 'Tacerò, e ascolterò quel che dirà in me il mio Signore e mio Dio'. È come se dicesse: se Dio mi vuol parlare, che venga dentro di me; io non voglio uscire da me stesso"(89). E ancora: "Che Dio si compiaccia di più di un cuore distaccato che non in tutti gli altri cuori lo riconosciamo da quanto segue: se tu mi domandi che cosa cerca Dio in tutte le cose, io ti rispondo con il libro della Sapienza. In esso egli dice: 'Io cerco la pace in tutte le cose'"(90). Celan tuttavia è penetrato dal Nulla e non da Dio e, impossibilitato/rigettato dalla soglia mistica, accoglie nella sua interiorità di nuovo un tu, non quindi il silenzio e la tregua. Il movimento di ripiegamento ritmato dagli imperativi verso l'interno non sfocia in pace e conciliazione, ma in un rapporto "ineludibile" con i fantasmi dell'amore e del passato. Il "Nu" o *nunc stans*, l'attimo immobile e contemplativo della mistica di Eckhart, raggiunto attraverso un processo di progressiva spoliazione di ciò che lega l'uomo alla dimensione creaturale/temporale, risulta in Celan disintegrato ("zernut", "discombaciato"), tappa finale di un impoverimento e frantumazione del corpo e della psiche ("zerheilig", "dissantificato"), di ciò che deve pur costituire il termine minimo per la ricezione del sommo Bene. Riferendoci a quanto sopra detto a proposito della biodicea minima in Zanzotto e Anedda, potremmo dire che questa, dopo la catastrofe storica e personale, non trova in Celan più nessun fondamento poiché si sono sbriciolate le basi di una sua anche minima sussistenza: "Ein Teil aller Teile sein, / in der Größern Zerstreung, // zerheilig, zerweiligt, / zernut.", "Essere una parte di tutte le parti, / nella dispersione maggiore, // dissantificato, distemporato, / discombaciato."(91) "Distemporato" è l'io poetico alla fine di questo movimento sarcasticamente mistico/autodistruttivo verso l'interno. Alla contrazione massima e non quieta può seguire solo una finale implosione o una esplosione(92), e Celan difatti metterà in scena nei volumi successivi sia una frantumazione/espansione che un regresso o ribaltamento dei tempi (cronologici e linguistici) su sé stessi.

3.3. PIETRA-ICONA. La poesia che apre *Schneepart*, (*Ungewaschen, Unbemalt; Non lavati, non imbellettati*), è una poesia a primo acchito terminologicamente criptica, nonostante le precise notizie biografiche raccolte e ora disponibili(93), tuttavia – come numerosi commentatori hanno già evidenziato – i motivi sono molteplici e palesi (i campi di concentrazione, la terra e le nuvole sineddoci dei sommersi, il rapporto amoroso simboleggiato dalla coppia di cigni, i riferimenti letterari a Hoffmann, Büchner, Mallarmé e alla letteratura russa). La poesia deve essere avvicinata e approfondita invece dal nostro punto di vista dell'analisi dei tempi verbali e delle metafore temporali perché essa si presenta esplicitamente come una poesia-icona e contiene all'interno della sua cornice più ipotesi o modalità temporali che saranno riprese da Celan nel seguito del volume:

Ungewaschen, unbemalt,  
in der Jenseits-  
Kaue:

da,  
wo wir uns finden,  
Erdige, immer,

ein  
verspätetes  
Becherwerk geht  
durch uns Zerwölkte hindurch,

Non lavati, non imbellettati,  
nella stanza-doccia  
dell'aldilà:

là,  
dove noi ci incontriamo,  
Terrosa, sempre,

un  
attardato elevatore a tazze passa  
attraverso di noi,  
ridotti a nuvolaglia,

nach oben, nach unten,

auführerisch  
flötets darin, mit Narren-  
beinen,

der Flugschatten im  
irisierenden Rund  
heilt uns ein, in der Sieben-  
höhe,

eiszeitlich nah  
steuert das Filzschwanenpaar  
durch die schwebende  
Stein-Ikone.

verso l'alto, verso il basso,

si fischiotta, lì dentro,  
in tono ribelle, con gambe  
di buffone,

l'ombra del volo nel  
globo iridescente  
ci bonifica, a sette  
di altezza,

prossima a era glaciale  
la coppia di cigni in feltro  
viaggia attraverso la librata  
Pietra-icona(94)

La pietra che nella poesia di Celan rinvia metonimicamente soprattutto agli innumerevoli, virtuali e anonimi sepolcri che coprono i resti delle vittime, diventando così schermo e oggetto di meditazione, dialogo, preghiera, acquista qui una nuova valenza. E questo altro significato non va qui tanto ricondotto al motivo e all'orizzonte temporale geologico che nell'opera tarda di Celan diventa determinante, onnipresente per la sua carica simbolica e per il suo particolare indice storico-filosofico. La pietra-icona di questa poesia vuole offrire una salda cornice al movimento bidirezionale "nach oben, nach unten" (dal passato verso il futuro e dal futuro verso il passato) dell'elevatore a tazze che smista detriti dal profondo della terra (ciò che resta dell'indice storico-filosofico della zolla), dell'umanità ridotta dalla violenza della storia a nuvolaglia, della coppia di cigni/amanti attraverso la soglia da essa costituita; così come l'arte dell'icona si cerca una superficie assolutamente salda e immobile (e fra le superfici e cornici scelte dai pittori d'icone, la pietra è scelta come massimo simbolo di incrollabilità ontologica), poiché la rappresentazione deve includere il momento di forza e saldezza se vuole garantire il passaggio da una dimensione all'altra(95), così nella poesia di Celan assistiamo al tentativo di vincere il pericolo di un rapporto e dialogo effimeri ed evanescenti con i sommersi attraverso la costituzione di un perimetro certo – la poesia stessa – che assicuri l'importanza e la sacralità dell'incontro.

Ciò nonostante questa cornice non si trova fissata a un muro, il fondamento teologico e ontologico del linguaggio è qui nuovamente messo in questione: l'icona è "schwebende" ovvero "librante"; mentre l'icona è sospesa hanno luogo i movimenti verso l'alto e verso il basso, ovvero le declinazioni verbali/temporali del ricordo e della visione del futuro. Il participio presente che chiude la poesia ha dunque un forte carico semantico: esso cristallizza in un'immagine la contemporaneità dell'atto poetico e del ricordo/visione che hanno luogo nel testo; il participio presente è qui il tempo stesso dell'icona nella sua performante materialità e vibrante spiritualità, soglia fra visibile e invisibile, punto di confluenza di passato e futuro. Nella cornice di questa icona poetica convergono ("da", "durch", "durch") una serie di verbi di movimento coniugati al presente, ma che sono in realtà continue ricadute nella contemporaneità di passati e futuri ("immer", "nah", "verspätetes" portano continuamente fuori tempo questi verbi al presente). Assente questa cornice, ovvero quando la "fiducia" nello strumento poetico viene meno o entra in crisi, i verbi tenderanno a riverberare per proprio conto e a esprimere un sentimento o una concezione del tempo sciolti da esigenze e forme espressive rispondenti a un determinato ordine poetologico o meglio figurativo. La poesia-icona apre il libro, ma la sua funzione di cornice temporale non si esaurisce e non si consuma in queste brevi strofe: data la sua posizione inaugurale essa lascia la sua traccia o getta la sua ombra anche dove non è esplicitamente evocata; è spettralmente presente proprio per il vuoto che lascia o crea nel testo, così come fanno intendere tutte le poesie dello stesso ciclo, in particolare le prime strofe di *Was Näht, Cos'è che va cucendo*: "Was näht / an dieser Stimme? Woran / näht diese Stimme /

diesseits, jenseits? // Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß, ihnen / entstieg / die Schneenadel, // schluck sie,“, “Cos’è che va cucendo / intorno a questa voce? E a cosa / ricuce questa / voce / aldiquà, aldilà? // Gli abissi sono votati al bianco, venne su / da loro / l’ago di neve, / inghiottilo”(96). La voce del poeta si muove insicura, ferita, nello spazio vuoto lasciato dall’icona e, sulla soglia ora indeterminata fra aldiquà e aldilà – “Ankunft, / Abkunft”; “punto d’arrivo, / d’origine” si dice nelle strofe successive –, si chiede forzando e disgregando la transitività del verbo, ovvero il legame diretto e grammaticalmente assicurato fra soggetto e oggetto, cosa vada suturandosi intorno ad essa (“näht an dieser”) e a cosa essa rattoppa (“woran näht diese”). Dall’abisso del tempo è venuto su (“einstieg”) verso il presente del poeta lo strumento con cui tentare di ricucire/riprendere il dialogo, l’ago di neve che il poeta deve allora inghiottire. Ma inghiottire quest’ago è anche forare e lacerare la voce. Celan cercherà di riempire con ogni sforzo il vuoto lasciato dall’icona-poesia come principio e ordine figurativo del discorso; la sua “balbettante” opera terminale può essere letta esattamente in questo senso, ovvero come uno sforzo estremo di parlare e comunicare a costo di spezzare e mandare in frantumi definitivamente il mezzo espressivo. Il “Leertext”, il “vuoto del testo” si rivelerà tuttavia alla fine come uno “Zeitloch”, un “buco nel tempo” dalla forza centripeta forte a tal punto da inghiottire il messaggio fino a lì ostinatamente, disperatamente lanciato.

3.4. FUTURO COMPIUTO. La possibilità di determinare una cornice temporale precisa preserva dall’implosione o dall’esplosione sia il tempo cronologico che quello linguistico; nell’assenza di icona assistiamo allora da un lato al ricadere del tempo cronologico e del calendario su sé stesso, così come si legge nella poesia *Brunnengräber, Sepolcri delle sorgenti*: “Dies Jahr / rauscht nicht hinüber, / es stürzt den Dezember zurück, den November”, “Questo è un anno / che non scorre oltre, / che ricade nel dicembre, nel novembre”(97). D’altro lato, e più fondamentalmente, sono gli ordini linguistici a incrinarsi e l’effetto più immediato ed evidente è l’avvicinarsi paratattico dei tempi verbali nelle poesie che seguono immediatamente a *Ungewaschen, Unbemalt*, come in *Du liegst, Tu giaci* dove si susseguono e si richiamano in assonanze e rime nell’ordine un presente, due imperativi, due presenti, due passati remoti, un futuro e un presente; l’ultima strofa è particolarmente significativa per la contrapposizione fra un piano storico di violenza e dimenticanza diluito e assorbito nell’elemento naturale dell’acqua e declinato quindi al futuro semplice, imperfetto e quindi potenzialmente senza arresto e fine (“Der Lanwehrkanal wird nicht rauschen.”, “Il canale della Landwehr non mormorerà.”) e l’apodittico finale di due termini in staccato (“Nichts // stockt.”, “Nulla // ristà”(98)) dove la leva onomatopeica del verbo “stocken” declinato al presente (“stockt”, “ristà”) crea un forte campo semantico di attuale e dura resistenza del linguaggio poetico che sembra voler così interdire con un ultimo “Gegenwort”, una “controparola”(99), il languido e ininterrotto fluire dell’acqua/oblio.

Come scrive Peter Szondi nelle sue note a *Eden*, proprio perché nulla si arresta, allora si arresta la poesia, ovvero proprio il fatto che nulla ristagna fa ristagnare la poesia(100). L’ampia valenza semantica di “stocken” è superiore e obliqua rispetto alla sua traduzione italiana: risuona inconfondibilmente nel verbo non solo un movimento di interdizione, ma anche un brusco interrompersi, una sospensione non voluta, un incresparsi del linguaggio, insomma un involontario balbettare: proprio il fatto che l’oblio può vincere sulla memoria fa letteralmente balbettare la lingua di Celan che si dice e mostra anche travolta e squassata, incapace di porre resistenza, ridotta a mimesi dell’infranto:

Die nachzustotternde Welt,  
bei der ich zu Gast  
gewesen sein werde, ein Name,  
herabgeschwitzt von der Mauer,  
an der eine Wunde hochleckt.

Il mondo da riprodurre balbettando,  
nel quale io come ospite  
avrò soggiornato: un nome  
che cola, trasudato dal muro  
su cui s’alza lambente  
la lingua di una piaga.

Anche in questo caso non affrontiamo di petto i numerosi nuclei tematici (la lingua poetica come balbettio non intenzionale o sperimentale, ma come esito di un trauma; la figura/fantasma dell'ospite; il muro/lapide che rifiuta la permanenza del nome; la lingua che vuole risalire a/ridire il motivo della sua ferita), ma cerchiamo di ritrovarli e spiegarli attraverso la nostra chiave di lettura. È infatti il futuro perfetto il centro significante del testo da cui dipende e che regge tutta la costellazione di motivi. La balbettante lingua poetica continuamente inciampa, fuoriesce dai suoi cardini e la forma tre volte perifrastica del tedesco ridà anche onomatopeicamente o fono-allegoricamente l'incespicare della lingua spaccando un ipotetico "wird" in un certissimo "ge-wesen-sein-wer-de"; la lingua precipita/ricade in una dimensione spazio-temporale dove il soggetto dell'enunciazione si ritrova a essere l'agente solo grammaticale di una singolare modalità dell'essere, di una forza trascendente che determina il suo futuro come destino necessario e irrevocabile; il futuro perifrastico e compiuto è qui allora l'espressione di una voce drammaticamente, amaramente e involontariamente divenuta profetica e ha dunque chiaramente una valenza evidenziale e aspettuale poiché esprime chiaramente una modalità dell'esistenza compiuta e destinata e non un'azione temporale; infatti esso non si rapporta a nessun futuro semplice (e nemmeno più a un presente acronico), ma al contrario regge tutta una serie di altre modalità. Il poeta ha attraversato, anzi è caduto aldilà della soglia salvaguardata dall'icona ed è precipitato nella dimensione del sempre già stato; egli ha guadagnato attraverso questa declinazione verbale un punto di vista futuro da cui può retrospettivamente giudicare la sua permanenza sulla terra come una temporanea, transitoria stazione in un luogo estraneo, non familiare, che lo rifiuta, e di cui dunque manca una ferma e lineare sintassi ed esplicazione (un mondo letteralmente da "ri-balbettare").

Per capire pienamente la valenza *profetica* del futuro perfetto celiano è opportuno introdurre nella nostra argomentazione una distinzione che possiamo valutare pienamente solo dopo quello che abbiamo esposto sulla direzione temporale inversa, afferente, di ciò che è sempre già stato e che viene incontro al presente dal futuro. La capacità profetica che il linguaggio si attribuisce non equivale, come spiega Schelling nei *Weltalter*, alla predizione e qui poco importa se e come questa problematica teologico-linguistica possa essere stata effettivamente presente a Celan – lo era molto presumibilmente attraverso l'intensa lettura dello *Stern der Erlösung* di Rosenzweig; la parafrasi/spiegazione che Cacciari dà del complicato discorso schellinghiano si confà perfettamente ai nostri scopi, per cui non ci resta che riportarla: "Come il Passato non significa successione degli eventi trascorsi, così il Futuro non può risolversi nella predizione di momenti avvenire. Il Verbum profetizza, non pre-dice; la differenza essenziale consiste nel fatto che il pre-dire estrapola il senso della successione futura da quella che si è fin qui svolta, e quindi discorre sul presupposto di una necessaria concatenazione di eventi, mentre il tempo della profezia è discontinuo: ciò che essa afferma non è in nessun modo prevedibile semplicemente sulla base del divenuto. La profezia afferma 'ciò' che irrompe nel divenire, la dimensione di un puro sopraggiungere. Il suo Futuro non avviene 'a parte' del Presente, ma si dona, si mostra, per così dire, 'a parte sua', non si svolge dal nostro orizzonte, ma lo spezza sopraggiungendo *da sé*."(101) Il futuro perfetto rappresenta l'avvenire come una dimensione aliena da qualsiasi intenzionalità del soggetto, una soglia li separa e il soggetto può farsi voce di ciò che vede o di cui viene informato, ma non può presentarlo come oggetto e risultato della propria volontà, proiezione, del suo divenire.

In una poesia del periodo di *Schneepart*, ma non inclusa nel volume già ordinato per la stampa, il poeta rimesta fra le pieghe del libro della vita in cui si nasconde cifrato un messaggio di dolore e, di nuovo, questo contenuto prende forma o si fa coniugare/esprimere pienamente alla fine della strofa solo al perfetto, dopo che attraverso un vertiginoso polittòto il poeta ha tentato di trattenere la sua esistenza di dolore sul filo indeterminato e aperto dell'imperfetto e del presente:

Wühl dich ins Unzerwühlte,  
hör den Schmerz darin sagen: ich

Frugati nel nonfrugato,  
senti dire il dolore lí dentro: io

war nur, ich  
bin,  
bin der Gewesne,

soltanto ero, io  
sono,  
sono il già stato,(102)

Ancora nella poesia *Psalm in Niemandrose* Celan aveva fatto uso del polittòto per controbilanciare con un climax culminante in un futuro semplice e gerundio (“resteremo, fiorendo”) il Nulla cifra della metafisica negativa, raggiungendo così quello che è considerato il momento più alto e solenne della sua poesia: “Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrose.”, “Noi un Nulla / fummo, siamo, reste- / remo, fiorendo: / la rosa del Nulla, / la rosa di Nessuno.”(103) Attraverso il futuro perfetto Celan include nella sua opera tarda anche la dimensione aperta e fiorente dell’avvenire in un rapporto memoriale(104): la soggettività del poeta attraversa la soglia, decifra le glosse del libro della vita in quell’attimo decisivo prima che svaniscano e attesta impotente che è già troppo tardi, che la sua catastrofe personale è già decisa e che non vi è redenzione personale o collettiva, ne vi è spazio per il rimpianto o per una malinconica constatazione dello “Scheitern”, del fallimento. La lingua di Celan si fa da questo momento fino alle ultime poesie estremamente dura e tagliente, sarcastica e irreverente, e oggetto della rabbia iconoclastica sarà proprio il libro rivelatore.

3.5. TUTTA TUA VISĪON FA MANIFESTA. Affrontare e misurare il nostro argomento sulle pagine della *Commedia* dantesca richiede una breve necessaria premessa e una *excusatio non petita*. Dopo le pagine di Auerbach, Curtius, Singleton, Sarolli, Jacomuzzi (e dei puntualissimi studi più recenti, come quello di Paradisi, che a questi classici lavori si richiamano e approfondiscono) sulla simbologia del “libro” e del “quaderno” e sulla concezione di Dante del proprio compito di poeta e di *scriba dei*, non si tratta qui dunque di aggiungere o ripetere quello che è stato già e perfettamente detto su questi temi, ma di rileggerli secondo la nostra chiave di lettura al fine di mostrare la figurazione particolare in Dante dell’aspetto perfettivo e della valenza profetica del futuro composto e la sua sopravvivenza nella poesia moderna e contemporanea(105). In altre parole: l’opposizione, le differenze, l’ambiguità, la confluenza e la dialettica fra i poli simbolici, tematici e discorsivi della poesia e della visione, dell’ispirazione lirica e del dettato divino, dell’invenzione e della profezia – e delle conseguenti autorappresentazioni di Dante come poeta o come *scriba dei* – possono essere esaminate dal punto di vista della declinazione temporale e delle diverse prospettive future a esse sottese: secondo una modalità ottativa, ancora imperfetta e aperta se riferite al compito del poeta (scrivere il libro del suo viaggio) o secondo una modalità aspettuale perfetta e compiuta se afferenti al dettato dello scriba (riportare fedelmente ciò che gli è stato *in veritate* riferito e che è già scritto nel “volume”). Riassumendo i termini del nostro problema rintracciato ora nella *Commedia* – ovvero come si oppongono e integrano temporalmente i poli della libera esposizione da un lato e della testimonianza dall’altro –, possiamo preliminarmente dire con Jacomuzzi che in Dante “i due termini, invenzione-allegoria cristiana, si condizionano e illuminano reciprocamente: la potenza della rappresentazione fantastica rende plausibile la visione, la visione reale riscatta l’arbitrarietà dell’invenzione con un criterio che non è quello esclusivamente estetico, traduce il fare in un rivelare, la narrazione in asserzione.”(106) Il primo polo, così spiega Jacomuzzi introducendoci al meglio al nostro argomento, definisce il modo in cui Dante concepisce e forma la sua opera, mentre l’altro polo intende il senso che la *Commedia* vuole veicolare al lettore: “Secondo il *modo* l’avvenimento della visione si genera dalla parola del poeta, non è gratuito dono, ma frutto della fatica del ‘fabbro’; secondo il *senso* la parola registra i fatti di una divina elezione, lo scriba ha la mano guidata da una necessitata memoria che ‘ditta dentro’. (...) Il cammino annunciato nel primo canto della *Commedia* verificherà al termine l’insufficienza della mediazione sensibile e quindi la pagine bianca nel libro della memoria, il silenzio. Ma tale conclusione non è prevista sin dall’inizio, come un esito scontato. Essa scaturisce dal cuore stesso dell’ambiguità dell’opera. Quando la tensione fra invenzione e visione tende a spezzarsi, quando l’ambiguità diviene impossibile, allora la *Commedia* finisce: ‘ma non eran da ciò le proprie penne’. Una fine che è conclusione di un’opera

compiuta, ma anche abdicazione e rottura: ‘All’alta fantasia qui mancò possa’”(107). Il *modo* e il *sensu* corrisponderebbero dunque a due diverse tensioni o vettori e dipartirebbero uno dal poeta come intenzione e progetto, l’altro verso il poeta trasformando l’agente del processo in un agente grammaticale (scriba) in cui “ditta dentro” la voce del terzo attante trascendente, ovvero del non-soggetto funzionale.

Se il XXV canto del *Paradiso* costituisce una sintesi perfetta dei due momenti dello stile e dell’ispirazione e quindi una coincidenza momentanea dei due vettori sempre in tensione reciproca e quindi tendenzialmente contrastanti e alternativi, tale sincronia andrà intesa naturalmente secondo i canoni dell’estetica medievale e cioè – come ha chiarito soprattutto Assunto rispetto a Dante(108) – come realizzazione dello spirito filosofico e religioso in forme di assoluta esteticità dal lato dell’opera e come esecuzione di un volere e di un’ideazione sovra-individuale dal lato dell’autore. Quasi sempre però i due poli sono in palese contrasto e i vettori temporali tendono a divaricare. Mentre nelle prime due cantiche l’accento cade spesso sul compito del poeta e sugli aspetti tecnici e stilistici del suo mestiere, con numerose parentesi retrospettive sulla storia letteraria, culminanti nell’elogio di Guinizzelli e Arnaldo, nella terza cantica le considerazioni poetologiche, di tradizione e di scuola, cedono il passo necessariamente a una più serrata dialettica fra poeta e scriba, dove i limiti e le difficoltà continuamente denunciate dal primo a riferire il contenuto della visione – ma anche il diritto dell’arte a dare forma/limite a un contenuto letteralmente trasbordante ogni capacità d’intendimento e percezione immediata: “ma perché son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l’arte” (*Purgatorio* XXXIII, 141) – tenderanno inevitabilmente a risolversi o capovolgarsi nel linguaggio testimoniale e profetico, nella grammatica del futuro compiuto del secondo. Questa è tipicamente introdotta dall’imperativo a riportare ciò che a Dante/testimone è stato concesso di vedere e udire nel luogo in cui le anime sono informate del futuro direttamente e infallibilmente dalla luce divina: “Tutta tua vision fa manifesta” (*Paradiso* XVII, 128), “di quel ch’ell’è, di come se ne ’nfiora / la mente tua, e di onde a te venne” (*Paradiso* XXV, 47), ecc. forzando a riempire il libro da scrivere di contenuti e messaggi anche dolorosi o sgraditi che per Dante e il futuro lettore saranno edificanti non “nel primo gusto”, ma solo dopo essere stati digeriti, ovvero pazientemente accettati. Sarà dunque riportato, letto e accolto ciò che in un altro volume, simbolo dell’onnisciente visione divina, è già eternamente scritto e “legato con amore” (*Paradiso* XXXIII, 85-86).

Lo iato insuperabile fra la capacità di vedere il futuro come un eterno presente da parte dei beati e di Dio e l’impossibilità da parte dell’uomo di sondare il proprio destino è espressa con metafora figurativa dalle parole di Cacciaguida (*Paradiso* XVII, 37-39) dove al “quaderno”/orizzonte del mondo terreno che non può contenere e quindi conoscere gli avvenimenti futuri si oppone lo sfondo eterno dove è già tutta compresa, “tutta è dipinta” la vicenda umana: ciò che per l’uomo sarà è già stato dalla prospettiva divina. Questo futuro perfetto è la cornice teologica e linguistica entro cui si sviluppa il racconto della vita futura di Dante fatto da Cacciaguida, evocato fin dai versi iniziali: “mi viene / a vista il tempo che ti s’apparecchia.” (44-45) Considerato che ciò che è visto da Cacciaguida è il futuro rivelato e che dunque ciò che egli racconta a Dante non è una previsione(109), ma un contenuto salvato dal tempo, tutti i futuri semplici che seguono e scandiscono le tappe della vita futura di Dante appartengono e si stagliano da questo sfondo perfetto e concluso e hanno quindi una valenza aspettuale e non temporale: “verrà fatto”, “seguirà”, “fia testimonio”, “lascerei”, “proverai” ecc. fino ai finali “sarà molesta” e “sarà digesta”. Cacciaguida definisce le sue rivelazioni e spiegazioni “chiose” (94) del “volume” che tutto contiene e lega (*Paradiso* XXXIII, 86). Quella descritta nel canto XVII del *Paradiso* è allora una dimensione futura già determinata e afferente al soggetto che Dante infatti vede venire incontro a sé: “Ben veggio, padre mio, sì come sprona / lo tempo verso me” (106-107). Vediamo così risolto attraverso la strutturazione o figurazione di una dimensione aspettuale perfetta, da cui emergono trame, visioni e profezie temporali, quello che può apparire come una contraddizione o come un problema strutturale del discorso sul futuro nella *Commedia*: da un lato vi è il piano eternamente presente della verità che illumina i discorsi dei beati intorno al destino dei mortali, dall’altro il poeta, nel

riportare/ricordare la profezia di cui diventa scriba, deve nel suo linguaggio e con la sua grammatica forzatamente temporalizzare e declinare al futuro ciò che è visto istantaneamente dalle anime del *Paradiso*(110).

Auerbach, approfondendo il rapporto fra intenzione figurale e prospettiva escatologica, ha spiegato come in particolare Tertulliano e Agostino si siano posti il problema linguistico della rappresentazione della profezia come di un futuro già avvenuto; Tertulliano notava in *Adversus Marcionem*. che *Isaia*, 50, 6 usa il perfetto e sottolinea il fatto che in Dio non vi è tuttavia nessuna “differentia temporis”; Agostino scrive nel *De diversis quaestionibus ad simplicianum* che nel caso di Dio è scorretto parlare di prescienza delle cose future, poiché egli trascende il tempo e le cose future “sono per lui presente non il futuro”(111). Commenta Auerbach: “Ogni modello futuro, benché ancora incompiuto come fatto, è infatti già completamente adempiuto in Dio, e lo è stato da sempre nella sua provvidenza. Le figure, in cui Dio lo ha celato, e l’Incarnazione, nelle quali egli ha rivelato il suo intendimento, sono quindi profezie di qualche cosa che esiste in ogni tempo e che soltanto agli uomini resta ancora celato finché verrà il giorno che essi vedranno spiritualmente e fisicamente, ‘revelata facie,’ il Redentore. Le figure dunque non sono soltanto provvisorie; in pari tempo esse sono anche la forma provvisoria di alcunché di eterno e sovratemporale; non si riferiscono soltanto al futuro pratico ma anche, da sempre, all’eternità e sovratemporalità; si riferiscono a qualche cosa che va interpretato, che si adempirà nel futuro pratico ma che è sempre già adempiuto nella provvidenza divina, nella quale non c’è differenza di tempi; questo eterno è già figurato in esse, ed esse sono dunque tanto realtà provvisoria e frammentaria quanto realtà sovratemporale dissimulata.”(112) Intesa così, la concezione figurale è secondo Auerbach alla base di tutta la *Commedia*, anche se essa “non offre certo un metodo universalmente valido per spiegare tutti i passi controversi”. Quello figurale è in ogni caso il miglior approccio ermeneutico alla problematica formale e linguistica in Dante del futuro compiuto come modalità aspettuale: la prefigurazione del futuro compiuto determinantesi nei canti attraverso la relazione di una cornice temporale al perfetto da cui emergono i futuri semplici con valore assoluto non andrà cioè intesa come una anticipazione certa di fatti futuri sull’asse temporale, ma, aspettualmente, come uno stagliarsi e irradiarsi degli avvenimenti dal fondo eterno in cui da sempre riposano.

La profezia di Dante è in questo senso una traslazione poetica della profezia biblica figurativamente intesa, ovvero della profezia non come messaggio rivolto in un determinato momento storico al popolo d’Israele, ma come annuncio universale ed escatologico che, concludendosi temporalmente solo con il ritorno del Redentore, include nei termini della redenzione tutta la storia che fino a quel momento si dispiegherà nel mondo. Le Sacre Scritture – soprattutto le lettere di San Paolo – si pongono come modello anche formale del linguaggio poetico e profetico di Dante poiché indicano nel superamento del tempo cronologico e nella determinazione di quello qualitativo le condizioni di dicibilità del necessario e certo evento futuro. La traduzione dello schema biblico sul piano poetico e della finzione viene garantito, aldilà di ogni considerazione teologica, filosofica e psicologica(113), dalla coniugazione del tempo escatologico secondo le modalità del futuro perfetto, sicché – in questo apparente dettaglio – possiamo osservare come raggiunta a livello linguistico e stilistico quell’unità fra struttura e poesia nella *Commedia*, ma soprattutto vediamo assicurata la continuità formale fra modello ed esecuzione, sia il primo il “volume” nella sua duplice valenza metaforica di contenitore della sapienza e della creazione divina o la Bibbia nella sua concretezza e autorità, senza che venga meno la sostanziale differenza fra scienza divina, testo sacro e testo poetico, fra verità, verità rivelata e finzione.

3.6. NELL’ORA VUOTA. L’icona linguistica in Celan rappresenta il ribaltamento e la dissacrante negazione di quell’unità fra verità rivelata e poesia, fra divino e umano così plasticamente figurata da Dante. L’icona linguistica di Celan non è una soglia verso una dimensione di ricovero e salvezza, ma uno scalino d’inciampo che ribalta il soggetto in una atmosfera di stallo in cui convergono e si frappongono vita creaturale e dimensione metafisica negativa, formando uno spazio altamente indifferenziato e destabilizzante. L’io poetico non solo risulta “verjagt aus dir selber”, “cacciato da

te stesso”(114), ma sembra destinato/condannato dopo l’inciampo a percepire – come il cacciatore Gracco di Kafka – la vita ultraterrena come proiezione e stasi della già fallita vita mondana. La tragedia storica, collettiva e familiare che ha investito e reso Celan “verwaist”, “orfano”, ha mutato il suo orizzonte futuro in un confine di dolore e rimorso: “Die Welt, zu uns / in die leere Stunde getreten”, “Il mondo, giunto a noi / nell’ora vuota”(115). Numerose le poesie degli ultimi anni di Celan in cui il poeta mette in scena questo collassare del passato sul futuro che annienta la speranza e trasforma la dimensione aldilà della soglia in uno spazio indecifrabile. In questo spazio, ripetiamo, riecheggia una risata amara e irriverente, una lingua fatta a pezzi e spesso volutamente blasfema risulta quasi assordante nell’atmosfera stagnante del futuro perfetto. Lo humour tragico celaniano eleva il balbettio a principio formale di una lingua che grazie a questa deviazione e deformazione stilistica vuole occupare con tenacia dettata dalla disperazione quel silenzio a cui sembra condannata e a cui però non vuole lasciare l’ultima parola.

In rarissimi momenti questa *Stimmung* terminale può assumere toni solenni e la lingua si fa nuovamente evocativa e profetica, come in *Posaunenstelle*, dove tuttavia il suono delle trombe dell’Apocalisse si spengono nel vuoto “cocente” del testo e il tempo escatologico precipita “nel buco del tempo”:

Die Posaunenstelle  
Tief im glühenden  
Leertext,  
in Fackelhöhe,  
im Zeitloch:

Il passo delle trombe  
in fondo al cocente  
vuoto del testo,  
ad altezza di fiaccola,  
nel buco del tempo:

hör dich sin  
mit dem Mund.

apprendi ad ascoltare  
con la bocca.(116)

L’imperativo dell’ultima strofa è un ordine che il poeta, sentendo avvicinarsi il termine ultimo, rivolge evidentemente a sé stesso: la rispondenza è biblica (*Ezechiele* 2, 8 e 3,3; *Apocalisse* 6,1 e soprattutto 10, 8-11(117)) e significa che il messaggio della fine dei tempi – che in Celan diventa la fine del proprio tempo – deve essere inghiottito/assimilato, interiorizzato del tutto. La stessa immagine ricorre amplificata nella poesia *Jetzt* dal volume *Lichtzwang*,

Jetzt, da die Betschemel brennen,  
eß ich das Buch  
mit allen  
Insignien.

Ora che bruciano  
gli inginocchiatoi,  
io divorò il libro  
e tutte le insigne.(118)

Quella che era stata una paradossale preghiera al “Niemand” (*Psalm*) si capovolge ora in lamento e rabbia iconoclastica. Il riferimento esplicito è a *Apocalisse* 6, 9-11 in cui viene detto che Dio vendicherà le ingiustizie subite dal suo popolo (farà aprire anche l’ultimo sigillo) solo quando il numero degli uccisi sarà completo: “All’apertura del quinto sigillo vidi sotto l’altare le anime di coloro che furono uccisi a causa della parola di Dio e della testimonianza da loro data. E si misero a gridare a gran voce: ‘Fino a quando, o Signore, tu che sei santo e verace, non farai giustizia vendicando il nostro sangue sugli abitanti della terra?’ A ciascuno di loro fu data una veste bianca e fu detto loro di pazientare ancora un poco, finché non si completi il numero dei loro compagni e fratelli che dovranno essere uccisi come loro.”(119) È chiaro allora che Celan intenda raggiunto dopo la Shoah (“ora che bruciano gli inginocchiatoi”) il numero dei compagni e fratelli che dovevano essere uccisi e che dunque non vi sia più nessun ostacolo all’apertura di tutti i sigilli, ovvero allo scatenamento finale della furia apocalittica degli angeli sterminatori. Ma anche questa radicale invocazione si spegne nel foglio bianco e resta disattesa, anche questo gesto retorico disperato è inghiottito dal buco del tempo. Alla fine del nostro percorso osserviamo come il “Libro” in Celan



abbia esaurito tutta la sostanza metafisica ed escatologica che lo elevava a metonimia dell'onniscienza e della volontà divina in Dante e come il messaggio di salvezza e redenzione che esso predicava sia letteralmente andato in fumo nel fuoco della guerra e della persecuzione razziale. La poesia tarda di Celan ci parla di un mondo che non conosce più alcuna redenzione: nel mezzo dell'icona linguistica avanzano dalla storia in direzione dell'eterno e oscurano l'Archivio Celeste le nubi/tombe (*Todesfuge*) in cui si è dissolto il popolo di Adamo cui era destinato l'Eden:

Verwaist im Gewittertrog die vier Ellen Erde,	Resi orfani nell'occhio della tormenta i quattro cubiti di terra,
verschattet des himmlischen Schreibers Archiv,	invaso dall'ombra l'archivio del Celeste Scrivano,
vermurt Michael, verschlickt Gabriel,	coperto di detriti Michele e Gabriele di fanghiglia,
vergoren im Steinblitz die Hebe.	inacidito nel petroso lampo il lievito.(120)

La fonte di ispirazione di questa poesia sono dei passaggi dal libro di Gershom Scholem *La Kabbalah e il suo simbolismo*, dove si legge – per quanto riguarda le prime tre strofe – che in una variante medievale tedesca della leggenda del Golem Dio e la Terra hanno concluso un contratto formale per la creazione di Adamo, simbolo invece nella Kabbalah più antica dell'amore e della fusione fra l'elemento tellurico e quello pneumatico: “Dio chiede in prestito alla Terra Adamo per mille anni e le rilascia un'obbligazione in piena regola ‘per quattro braccia di terra’, che viene firmata dai testimoni gli arcangeli Michele e Gabriele, e si trova ancora oggi nell'archivio dello scrivano celeste Metatron”(121). L'ultima strofa si riferisce invece alla prescrizione della Torah secondo la quale così come “dall'impasto ne fu separata la parte (‘Teighebe’ n. d. a.) migliore per un uso sacro, allo stesso modo Adamo è la parte (‘Hebe’ n. d. a.) migliore che è stata presa dall'impasto della terra”(122). La poesia di Celan sembra dirci non tanto che il contratto fra Dio e la Terra non è stato rispettato, quanto piuttosto che è caduto completamente in dimenticanza; i termini temporali del prestito tesi fra la creazione e la restituzione del Golem-Adamo sono decaduti e l'ombra dell'oblio invade quell'Archivio Celeste in cui è iscritto il destino edenico di Adamo e della sua prole – inacidita nel lampo di pietra. I testimoni di quel patto sono coperti di detriti e fango a simboleggiare lo stato di abbandono e immobilità della creazione che invece di tendere al suo termine escatologico si arresta in un infra-tempo svuotato di ogni significanza. È così che dopo essersi sporto attraverso l'icona linguistica nella dimensione del futuro perfetto ed aver constatato il vuoto e l'assenza di dialogo e rapporto con l'Altro cui è destinato, Celan annienta nel poetato ogni promessa di redenzione iscritta nei “volumi” dell'Archivio Celeste.

*Ulisse Dogà*

**Note.**

(1) Osip Mandel'stam, *La quarta prosa*, Editori Riuniti, Roma 2012, p. 55.

(2) Paul Celan, *La verità della poesia. 'Il meridiano' e altre prose*, Einaudi, Torino 2008, p. 53.

(3) Paul Celan, “Die Dichtung Ossip Mandelstams”, in: Ossip Mandelstam, *Im Luftgraben. Ein Lesebuch*, Herausgegeben von Ralph Dutli, Ammann Verlag, Zürich 1988, p. 81.

(4) Paul Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 53.

- (5) Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Band 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, p. 145. Tuttavia con il dativo plurale superlativo “Geschlechtern, fremdesten”, letteralmente “per stirpi, estraneissime”, Celan traduce il russo “dlya plemeni chozhogo”, “per estranee stirpi”.
- (6) Antonella Anedda, *Introduzione a: Philippe Jaccottet, La parola russia*, Donzelli Editore, Roma 2004, p. 62.
- (7) Antonella Anedda, *Introduzione a: I poeti della malinconia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Donzelli Editore, Roma 2001, p. XX.
- (8) Émile Benveniste, *Essere di parola*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 43.
- (9) Si veda Franca Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico*, Ricciardo Ricciardi Editore, Milano / Napoli 1964, pp. 304-306; Pavao Tekavcic, *Grammatica storica dell'italiano. Morfosintassi*, Mulino, Bologna 1980, p. 240; Pier Marco Berinnetto, *Tempo, aspetto, azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Accademia della Crusca, Firenze 1986, p. 498.
- (10) Cfr. Marcello Durante, *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 36.
- (11) Eugenio Coseriu, *Synchronie, Diachronie und Geschichte. Das Problem des Sprachwandels*, Wilhelm Fink Verlag, München 1974, p. 133.
- (12) Cfr. Marco Squartini, *Verbal Periphrase in Romance*, De Gruyter, New York / Berlin 1998, p. 20.
- (13) Cfr. Marcello Durante, cit., p. 36.
- (14) Cfr. Marco Squartini, cit., p. 20.
- (15) Cfr. *Ibid.*, p. 89. Vedi anche Bernd Heine, *Auxiliaries. Cognitive forces and grammaticalization*. Oxford University Press, New York / Oxford 1993. Il *Futur II* è in sostanza tre volte perifrastico. Questo significa che la schematicità di molte grammatiche che esemplificano la costruzione del *Futur II* affermando che è composto dalla declinazione del verbo *werden* al presente, dal participio passato del verbo e dall'infinito di *sein* o *haben* (*Präs. von werden + Part. II + Inf. von sein/haben*) è fuorviante poiché fotografa sì il sintagma, ma è scorretta dal punto di vista morfosintattico. In realtà, come giustamente si legge nella grammatica di Zifonun (*Grammatik der deutschen Sprache*, Band 1., Hrsg. von Gisela Zifonun, Ludger Hoffmann, Bruno Strecker, Walther de Gruyter, Berlin 1997, p. 1245), la costruzione tre volte perifrastica del *Futur II* andrebbe esplicitata come segue: *werden I-Periphrase + haben/sein -Periphrase*. Questa precisazione è di fondamentale importanza poiché decide della corretta impostazione storiografica.
- (16) Hans Ulrich Schmid, “Die Ausbildung des werden-Futurs. Überlegungen auf der Grundlage mittelalterlicher Endzeitprophetieungen”, in: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik*, 67/1, 2000, p. 18.
- (17) Cfr. Jochen Zeller, *Die Syntax des Tempus. Zur strukturellen Repräsentation temporaler Ausdrücke*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, p. 101; Yvonne Luther, *Zukunftsbezogene Äußerungen im Mittelhochdeutsch*, Internationaler Verlag der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2013. La cosiddetta *Abschleifungstheorie* (Cfr. Fedor Bech, “Beispiele von der Abschleifung des deutschen Participium Präsens und von seinem Ersatz durch den Infinitiv”, in: *Zeitschrift f. dt. Wortforschung*, 1/2, 1908, pp. 81–109; Otto Behaghel, *Deutsche Syntax, Eine geschichtliche Darstellung*, Carl Winter, Heidelberg 1924, p. 260 e ss.) secondo la quale la forma *werden + Inf.* si sarebbe sviluppata dal costruito più antico *werden + Part. Präs.*, è stata più volte confutata: la *Autonomietheorie* (Cfr. Laurits Saltveit, *Studien zum deutschen Futur*, Norwegian University Press, Bergen / Oslo 1962) ha dimostrato infatti che la prima compare contemporaneamente alla seconda, forse addirittura la precede. Fortemente attaccabile sembra anche la *Sprachkontakttheorie* di Leiss (Cfr. Elisabeth Leiss, “Zur Entstehung des neuhochdeutschen analytischen Futurs”, in: *Sprachwissenschaft*, 10, 1985, pp. 250–273) poiché, aldilà di alcune similarità regionali, è di fatto inverosimile un'influenza diretta e decisiva della forma perifrastica del futuro della lingua ceca sulla più prestigiosa e diffusa lingua tedesca.
- (18) Cfr. Hans Ulrich Schmid, *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*, Springer-Verlag, Stuttgart 2009, pp. 188-189.
- (19) Cfr. Erika Oubouzar, “Über die Ausbildung der zusammengesetzten Verbformen im deutschen Verbalsystem”, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 95, 1974 p. 78.
- (20) *Ibid.*, pp. 90-91.
- (21) Cit. da Carl Francke, *Grundzüge der Schriftsprache Luthers*, Dritter Teil: *Satzlehre*, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1922, p. 311.
- (22) Cfr. *Ibid.*, pp. 215-217; Max Hermann Jellinek, *Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung*, Zweiter Halbband, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1914, pp. 331-332. Studi più recenti di storia della lingua mettono tuttavia in questione l'impostazione tradizionale del problema e sottolineano invece l'autonomia dello sviluppo e della progressiva grammaticalizzazione della

lingua tedesca rispetto al modello latino. Cfr. Thorsten Roelke, *Geschichte der deutschen Sprache*, Verlag C. H. Beck, München 2009, p. 38.

(23) Anne Betten, *Grundzüge der Prosasyntax. Stilprägende Entwicklungen vom Althochdeutschen zum Neuhochdeutschen*, Walter De Gruyter, New York / Berlin 1987, p. 110.

(24) Ernst Bury, *Machen sie es richtig!: Stolpersteine im Deutschen*, Rowohlt Verlag, Berlin 2000, p. 67.

(25) Gli studi sul tema sembrano ancora oggi accontentarsi in modo abbastanza sorprendente della vaga e semplice spiegazione data a suo tempo da Meyer-Lübke, ovvero che la sostituzione maturò per motivi morfologici e che il nuovo futuro semplice analitico funse da catalizzatore per la costruzione della forma perfetta sia del futuro che del congiuntivo. Cfr. Wilhelm Meyer-Lübke, cit., p. 153: “Quant au futur, antérieur, il n’appelle ici aucune observation, puisque par sa formation il se rattache étroitement au simple et n’adopte que les désinences de l’imparfait, ou du parfait”.

(26) Philipp Thielmann, “Habere mit dem Infinitiv und die Entstehung des romanischen Futurs”, in: *Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik*, Zweiter Jahrgang, 1, 1885, p. 72: “Afrika ist das Land, welches das Latein zur Sprache der Bibel und Theologie gezeitigt hat”. È Tertulliano secondo Thielmann lo scrittore cristiano-africano originale e geniale che non conosce più riguardi per la forma convenzionale e nel quale si mostrano chiare le tracce di una futura nuova forma del futuro. Thielmann conta 80 esempi in Tertulliano del sintagma *habeo* + inf. e ne conclude che la maggior parte indicano un infinito passivo con *habere*. Lo storico della grammatica compara due versi del profeta Isaia dalla *Vulgata* (“Oblatus est quia ipse voluit et non aperuit os suum sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente obmutescet et non aperiet os suum”) con la traduzione di Tertulliano *Adversus Marcionem*, dove il part. fut. pass. *ducetur* viene sostituito dal sintagma *habere* + inf. pass. *adduci habens* (“tamquam ovis ad victimam adduci habens et tamquam ovis coram tondente sic os non aperturus”) e sottolinea opportunamente che qui bisogna assolutamente differenziare fra un *adduci habens*, nel senso: uno che (in un qualche momento) dovrà essere condotto e la stessa forma che però avrebbe il senso diverso: uno che ora deve essere assolutamente condotto. Secondo Thielmann quest’ultimo senso indica una necessità che cade nel presente e proviene da circostanze e rapporti di forza, mentre la prima indica una destinazione che si realizzerà in futuro e che in Tertulliano come negli altri padri della Chiesa appare generalmente come una proiezione/espansione nella dimensione delle azioni e dei destini umani della volontà di un’essenza superiore. Cfr. *Ibid.*, p. 73 e ss.

(27) Wilhelm Meyer-Lübke, *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*, Winter, Heidelberg 1909, p. 171.

(28) Karl Vossler, “Neue Denkformen im Vulgärlatein”, in: *Hauptfragen der Romanistik*, Heidelberg 1922, pp. 178-179.

(29) Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève 1913, p. 75: “Les formes périphrastiques du futur proviennent d’une conception subjective de l’avenir, que nous imaginons surtout comme la portion du temps réservée à nos désirs, à nos craintes, nos résolutions et nos devoirs.”

(30) Leo Spitzer, “Über das Futurum *cantare habeo*”, in: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Niemeyer, Halle 1918, p. 176: “es pendelt stets zwischen den beiden Extremen der Unbeliebtheit und logischen Notwendigkeit”.

(31) Cfr. Eugenio Coseriu, cit., p. 147: “Eine universelle Erklärung ist jedoch an und für sich noch keine historische Erklärung. Um zu erklären, warum das lateinische Futur in einer ganz bestimmten Epoche durch modale Formen ersetzt worden ist, genügt es nicht, festzustellen, daß es sich um etwas handelt, was ‘vorzukommen pflegt’, und auf den universellen Grund dieses Phänomens hinzuweisen. Es gilt auch zu erklären, warum dieser universelle (und fortdauernde) Grund gerade in der Epoche des sogenannten Vulgärlateins wirksam wurde: das heißt, die universelle Ausdrucksnotwendigkeit ist als historische Notwendigkeit zu begründen”. Si veda anche Elisabeth Fleischman, *The Future in Thought and Language*, p. 46: “Thiso-called morphologicalexplanation seeks to account solelyfor the loss of the Latin synthetic future, with no attempt to explain the periphrastic form of the new futures nor to explore the semantic relationship between cantabo and cantare habeo during their synchronous period. In contrast, the semantic—stylisticexplanationsseek to accountfor the modal meaning of the new Latin constructions, whileleaving the formal issue aside altogether. But neither approach comes to grips with the fundamental morphosyntacticquestion of analyticityvs. syntheticity,nor, obviously,with the connection between this question and that of temporality/modality”.

(32) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, cit., p. 132: “De fait on énonce par cette périphrase l’équivalent d’un participe futur de voix passive, indiquant non l’obligation (comme fait la forme en *-ndus*), mais la prédestination. Aucune forme nominale du paradigme verbal latin ne pouvait exprimer

cette notion qui était à la fois nouvelle par rapport aux ‘temps’ classiques du verbe et nécessaire dans le cadre conceptuel où elle se produisait.”

(33) *Ibid.*, p. 133: “On voit ici l’exemple d’une locution née pour répondre à une fonction particulière et limitée, enserrée dans un cadre syntaxique étroit, qui développe ses virtualités propres, et alors, par un effet de sens imprévisible, réalise une certaine expression du futur. La langue exploite cette ressource pour instituer progressivement une nouvelle forme temporelle, qui élimine l’ancienne.”

(34) Mario Squartini, *Verbal Periphrases in Romance*, cit., p. 20 e p. 89: “According to Hopper (1991: 30-31), decategorialization is an important element of any grammaticalization process, since the lexical element involved tends to lose its categorial nature as verb or as noun, gradually losing its morphosyntactic properties. In his study on the grammaticalization of auxiliaries Heine (1993) considers decategorialization as one of the main parameters involved.”

(35) Cfr. Jean-Claude Coquet, *La quête du sens. Le Langage en question*, Presses Universitaires de France, Paris 1987, p. 38.

(36) Émile Benveniste, *Noms d’agent et noms d’action en Indo-européen*, Adrien-Maisonneuve, Paris 1948, p. 13.

(37) *Ibid.*, p. 47.

(38) *Ibid.*, p. 18.

(39) Jean-Claude Coquet, cit., p. 41: “Le héros proppien ou le sujet greinassien qui, l’un et l’autre, sont contraints par un schéma narratif, représentent des non-sujets. Ils sont voués à accomplir des programmes récurrents.”

(40) *Ibid.*, p. 40.

(41) Cfr. Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 292-293.

(42) Cfr. Robert I. Binnick, *Time and Verb: A Guide to Tense and Aspect*, Oxford University Press, New York / Oxford 1991, pp. 42-43.

(43) Cfr. Erika Oubouzar, cit. pp. 5-7; Rainer Bäuerle, *Temporale Deixis, temporale Frage*, Narr, Tübingen 1979, pp. 48-49; Rolf Thieroff, *Das finite Verb im Deutschen*, Narr, Tübingen 1992, pp. 80-83; Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Accademia della Crusca, Firenze 1986, p. 508.

(44) Poiché non vi è uniformità nelle traduzioni italiane e tedesche dei parametri di Reichenbach, manteniamo per comodità e convenzione le abbreviazioni originali (*point of speech* = S; *point of event* = E; *point of reference* = R), cfr. Hans Reichenbach, *Element of Symbolic Logic*, The Macmillian Company, New York, 1947, pp. 287-298.

(45) Cfr. Pier Marco Bertinetto, cit., p. 508.

(46) Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell’Otto/Novecento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2003, p. 12.

(47) Mario Squartini, “L’evidenzialità in rumeno e nelle altre lingue romanze”, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 121, 2005, p. 246.

(48) *Ibid.* p. 247.

(49) Pier Marco Bertinetto, “Metafore tempo-aspettuali”, in: *Linguistica*, 32, 1992, p. 104.

(50) Cfr. Henri Yvon, “Sur l’emploi du futur antérieur (futurum Exactum) au lieu du passé composé (passé indéfini)”, in: *Romania*, 191, 1922, pp. 425-431. Ora anche: [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1922\\_num\\_48\\_191\\_4503](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1922_num_48_191_4503). Per una critica delle tesi di Yvon che però argomenta in modo sincronico e contrastivo si veda Franz Rauhut, “Das Futurum exactum als Ausdruck der Vorwegnahme eines späteren Urteils”, in: *Syntactica und Stilistica. Festschrift für Ernst Gamillscheg*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1957, p. 422 e ss.

(51) Leo Spitzer, “‘Französische Tempuskontamination’? (Futurum exactum statt Perfekt)”, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 50, 1/3, 1927, p. 149: “warum nun der Standpunkt der Beurteilung des bis jetzt vollendeten Tuns vom Sprecher in die Zukunft verlegt wird”.

(52) Adolf Tobler, *Vermischte Beiträge zur französische Grammatik*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1886, pp. 209-210.

(53) Leo Spitzer, cit., p. 150. “Der Sprecher denkt an die Zukunft, weil er sich vorstellt, daß das jetzige, ihn aufregende Ereignis bis in die Zukunft hinein ‘gelten wird’. (...) man sieht vor Augen die Geltung, Erstreckung eines Geschehnisses bis in eine ferne Zeit, von der aus man einen Rückblick wirft auf das Geschehnis”.

(54) *Ibid.*, p. 151.

(55) Antonella Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018, p. 23.

(56) Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 1223.

- (57) Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1971, pp. 29-30.
- (58) Cfr. Gustave Guillaume, *Temps et verbe: théorie des aspects, des modes et des temps; suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*, Editions Champion, Paris 1965, p. 44.
- (59) Giorgio Orelli, "Sul 'mentre' nella poesia di Mario Luzi", in: *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 11, 1970, p. 94.
- (60) Alfonso Traina, *Autoritratto di un poeta*, Osanna Edizioni, Venosa 1993, p. 68.
- (61) Giovanni Pascoli, *Lyra*, (quinta edizione riveduta), Raffaello Giusti Editore, Livorno 1915, p. 208.
- (62) Cfr. Elio Pasoli, "La genesi espressiva del 'carpe diem' oraziano", in: *La rassegna pugliese*, 7/9, 1972, pp. 332-333.
- (63) Luciano Landolfi, "Metro e forma. Lettura di Hor. c. I, 11", in: *L'antiquité classique*, 64, 1995. pp. 217-235.
- (64) Alfonso Traina, "Semantica del *carpe diem*", in: *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 101, 1973, p. 16.
- (65) Cfr. *Ibid.*, nota nr. 2, p. 17. Come frammento dell'*aetas* – specifica Traina – il *dies* oraziano è comunque determinato quantitativamente e non qualitativamente come il *chronos* epicureo. Chi senti l'ansia del tempo come Orazio fu piuttosto il filosofo Seneca che invita nel suo *De brevitate vitae* a vivere l'oggi perché domani sarà troppo tardi.
- (66) Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009, p. 96.
- (67) Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1977, p. 155.
- (68) Antonella Anedda, cit., p. 96.
- (69) Cfr. Emanuele Severino, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Adelphi, Milano 1989, p. 278.
- (70) Pavel Florenskij, cit., p. 95.
- (71) Paul Celan, *La verità della poesia*, cit., p. 35.
- (72) Nonostante la traduzione di Giuseppe Bevilacqua sia controversa, citiamo dall'edizione delle poesie complete da lui curata ed egregiamente introdotta, riportando in ogni caso anche l'originale tedesco per un confronto immediato e le modifiche quando strettamente necessarie al nostro discorso, Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano 1998, p. 249-250.
- (73) *Ibid.*, pp. 256-257.
- (74) *Ibid.*, pp. 332-333.
- (75) *Ibid.*, pp. 378-379, trad. modificata.
- (76) *Ibid.*, pp. 486-487.
- (77) *Ibid.*, pp. 1144-1145.
- (78) *Ibid.*, pp. 830-831.
- (79) *Ibid.*, pp. 826-827.
- (80) Paul Celan, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, p. 797: "Ich glaube, ich darf sagen, dass ich mit diesem Buch ein Äußerstes an menschlicher Erfahrung in dieser unserer Welt und in dieser unserer Zeit eingebracht habe, unverstummt und auf dem Wege zu Weiterem".
- (81) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 1024-1025.
- (82) *Ibid.*, pp. 124-125.
- (83) *Ibid.*, pp. 1034-1035.
- (84) *Ibid.*, pp. 996-997.
- (85) Ampio e tempestivo lo specchio di interpretazioni che sono state date della ricezione della fenomenologia di Husserl in Celan confermata nei dettagli dal libro *Paul Celan, La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou*, Editions Rue d'Ulms, Paris 2004. Per uno sguardo generale su questa problematica e una bibliografia di riferimento si vedano le pagine dedicate al concetto di "Zeithof" nel *Celan-Handbuch*, Hrsg. von Markus May, Peter Goßen, Jürgen Lehmann, 2. Auflage, Metzler, Stuttgart 2012, pp. 266-267.
- (86) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 1036-1037.
- (87) *Ibid.*, pp. 1092-1093.
- (88) Meister Eckhart, *Dell'uomo nobile*, Adelphi, Milano 1999, p. 137.
- (89) *Ibid.*, p. 134.
- (90) *Ibid.*, p. 143.

(91) Paul Celan, *Sotto il tiro die presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Einaudi, Torino 2001, pp. 208-209. Ci permettiamo di rimandare per una analisi dettagliata di questa poesia al nostro: “Über die Unmöglichkeit, die Stille zu ersteigen. Ein Versuch über Paul Celan”, in: *Nicht(s) sagen. Strategien nicht-affirmativer Rede*, Hrsg. Von Alloa E., Lotz C., Lagaay A., Transcript-Verlag, Bielefeld 2008, pp. 189-205.

(92) Per quanto riguarda la parola “Zerstreuung” l’edizione commentata (Cfr. Paul Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2018, p. 501) rimanda al volume di Alan Isaac *Einführung in die Naturwissenschaft heute* dove Celan aveva sottolineato il seguente passo a pag. 230: “Die beobachtete Expansion des Universums ist eine Fortsetzung dieses Prozesses, der voraussichtlich letzten Endes auf eine derartige Zerstreuung hinauslaufen wird, daß jeder Teil für immer aus der Sicht seiner Nachbarn verschwindet”.

(93) Nella *Neue kommentierte Gesamtausgabe* si ricostruisce dagli appunti di Celan che “Kauē” (capanna doccia dei minatori) e “Wolkenschächte” (pozzi di nuvole) sono parole annotate durante un volo da Berlino a Francoforte che passava attraverso la zona delle miniere di carbone della DDR. “Filzschwan” e “Steinikone” sono termini ricavati da un catalogo della mostra *L’Art russe des scythes à nos jours* che Celan visitò col figlio sulla fine del 1967 (oggetto nr. 80 è “Paire de cygnes en feutre blanc” del V secolo a.c.; oggetti nr. 169-171 “Petite icone de pierre”, “Petite icone en pierre” del XII e XIV sec.). Poiché questi spunti ricavati dalla vita quotidiana e da letture occasionali subiscono nell’opera tarda una trasfigurazione estrema, vanno trattati sempre giusto come punto di partenza. Sul peso eccessivo che l’edizione commentata dà a questi appunti si veda la recensione alla nuova edizione del volume a cura di Barba Wiedemann da parte di Helmut Böttinger nella *Süddeutsche Zeitung* del 27.07.2018 “Strahlenwind, Büßerschnee. Paul Celan in einer ‘Neuer kommentierten Gesamtausgabe’: “Wo Barbara Wiedemann sich auf die genaue Textgenese, auf konkrete Fakten wie Wörterbücher und Notizen Celans beschränkt, ist ihr Kommentar sehr hilfreich. Allerdings greift sie manchmal auch darüber hinaus, und das ist trotz des objektiven Gestus mitunter streitbar.”

(94) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 1098-1099.

(95) Pavel Florenskij, cit., p. 129.

(96) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 1112-1113.

(97) *Ibid.*, pp. 1104-1105.

(98) *Ibid.*, p. 1100-1101.

(99) Si veda a proposito la definizione di Celan della poesia come controparola nel *Meridianrede*: “Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‘Draht’ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‘Eckstehern und Paradehäulen der Geschichte’ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.”, *Gesammelte Werke*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, p. 189.

(100) Cfr. Peter Szondi nelle note a *Eden*, in: *Schriften*, Band 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 430: “Darüber, daß nichts stockt, stockt das Gedicht. Daß nichts stockt, macht das Gedicht stocken.”

(101) Massimo Cacciari, *Dell’Inizio*, Adelphi, Milano 1990, pp. 507-508. Sulla differenza fra profezia e previsione si veda anche il saggio del 1948 di Karl Popper, “Profezia e previsione nelle scienze sociali”, ora in: *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna 2009.

(102) Paul Celan, *Sotto il tiro dei presagi*, cit., pp. 382-382. Sull’affinità tematica e linguistica fra questa strofa e il futuro perfetto in Samuel Beckett si veda il nostro “Finali di partita. Paul Celan e Samuel Beckett”, in: *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LXI aprile-giugno 2008, pp. 227-248.

(103) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 378-379.

(104) L’atto linguistico del futuro perfetto “io sarò stato”, così Anders in un bel saggio del 1930, costituisce da un lato un atto di libertà e massima astrazione attraverso cui l’uomo fuoriesce dal suo orizzonte attuale, vivendo in anticipo la sua vita e conservandone la memoria; d’altro lato ciò che l’uomo scopre “è ancora una volta qualcosa di negativo; egli si vede risospinto nel passato più profondo e vede già la sua morte – ancora futura – passata come la sua nascita. E ogni cosa è vista come già passata, e tutto, nel senso dell’Ecclesiaste, che infatti formula il suo nichilismo al futuro anteriore, è concepito come ‘vanità’. A coloro che verranno non sarà riconosciuta alcuna memoria da chi li seguirà, dal momento che essi saranno semplicemente stati. E già il futuro diventa passato”. Günther Anders, *Patologia della libertà*, Orthotes, Napoli-Salerno 2015, p. 100. Ma, di nuovo, bisogna risalire al testo originale ebraico per ritrovare quel futuro perfetto passivo del verso 16 del secondo capitolo dell’*Ecclesiaste* a cui si riferisce Anders, che viene tradotto con un futuro semplice sia in greco che in latino, e poi naturalmente anche nelle lingue moderne. La traduzione interlineare del passo nella *Biblia Hebraica Stuttgartensia* riporta: “For of the wise as of the fool there is no enduring remembrance, seeing that in the days to come all will have been long forgotten. How the wise dies just like the fool!”. Cfr. *Biblia Hebraica Stuttgartensia. The Hebrew-English Interlinear ESV Old Testament*, Crossway Books, Wheaton 2013, p. 1435.

(105) Il nostro tema è solo sfiorato nel pur ricchissimo e informatissimo volume *Medieval Futures. Attitudes to the Future in the Middle Ages*, a cura di J. A. Burrow e Ian P. Wei, The Boydell Press, Woodbridge 2000, in particolare si veda il contributo di Piero Boitani, “Those who will call this time ancient: The Futures of Prophecy and Poetry”, pp. 51-65. Nel recente libro di Piergiorgio Bianchi, *Dante, Lacan: ‘Dolce padre’*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2018, il tema del futuro anteriore in Dante è affrontato tematicamente sulle basi della linguistica lacaniana. Secondo la tesi di Lacan il futuro anteriore è il tempo del soggetto dell’inconscio come risignificazione del passato alla luce del futuro. La citazione del passo che sta a fondamento della lettura e dell’uso ermeneutico del concetto di futuro anteriore in moltissimi autori, dall’ermeneutica di Derrida alla filosofia politica di Badiou e Žižek, renderà palese la distanza dell’approccio psicoanalitico al tema del futuro anteriore rispetto dal nostro discorso linguistico e stilistico, giustificando così indirettamente la ragione dalla sua assenza nei capitoli introduttivi di carattere teorico: “Io mi identifico nel linguaggio, ma solo perdendomi come un oggetto. Ciò che si realizza nella mia storia non è il passato remoto di ciò che fu perché non è più, e neanche il perfetto di ciò che è stato in ciò che io sono, ma il futuro anteriore di ciò che sarò stato per ciò che sto per divenire.” Cfr. Jacques Lacan, *Scritti*, Fabbri, Milano 2007, p. 293.

(106) Angelo Jacomuzzi, *L’Imago al Cerchio. E altri studi sulla ‘Divina Commedia’*, Francoangeli, Milano 1995, p. 23.

(107) *Ibid.*

(108) Cfr. Rosario Assunto, *Ipotesi e postille sull’estetica medioevale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia*, Marzorati Editore, Milano 1975, p. 78: “La bellezza del dettato, in quanto oggetto di contemplazione, ci mostra per analogia la bellezza di ciò che la sentenza espone discorsivamente; e dal momento che tutto è bello anche le idee la cui esposizione può esser solo discorsiva, non immaginativa, come nel caso della canzone ‘Le dolci rime d’amor ch’io solia’ o delle esposizioni dottrinali contenute nella *Commedia*, allora la bellezza delle idee, la bellezza, cioè, della verità, può essere mostrata solo esponendo tali idee per mezzo di una composizione la cui bellezza pre-discorsiva, bellezza sensibile, possa costituire un analogo della ultra-discorsiva bellezza delle idee: sicché l’unità di retorica e di musica, come unità del lato *sensuale* (materiale) della parola artisticamente lavorata, e della esposizione discorsiva che dalle idee fa la parola nel suo lato *razionale*, espone le idee, nell’unica maniera in cui è possibile esporle, quella discorsiva; ma consente anche di oltrepassare questa discorsività: riferendo ad essa, per analogia, la bellezza *musicale*, non discorsiva, del componimento.”

(109) Cfr. Gianfranco Contini, *Un’idea di Dante*, Einaudi, Torino 2001, p. 195 e ss.

(110) Per inciso, quando dal canto XXX del *Paradiso* Dante abbandonerà definitivamente il tempo umano e storico ed entrerà nella accecante luce dell’Eterno, la sua mistica visione fuori dal tempo ha – come gli dice Bernardo (Paradiso XXXII, 139-140) – un tempo ben determinato, è iniziata improvvisamente e istantaneamente (“Come subito lampo”, Paradiso XXX, 46) e la sua durata ha un termine: “Ma perché ‘l tempo fugge che t’assonna, / qui farem punto.” Il tempo della visione, la finestra attuale che si apre a Dante che lo tiene come in uno stato di sonno perché qui l’anima è distaccata dai sensi “fugge”, ovvero è – come l’istante di tempo in cui gli amanti oraziani dovranno cogliere il giorno prima che sia troppo tardi – una parentesi attuale e significativa stretta fra un prima e un poi.

(111) Cfr. il saggio “Figura”, in: Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 200-201.

(112) *Ibid.*, p. 213.

(113) Sulla secolare e mai spenta discussione intorno alla veridicità della visione dantesca si veda il recente contributo di Gioia Paradisi, “Icone nella parola: il ‘volume’ ‘legato con amore’ (*Pd* 33, 86)”, in: *Critica del testo*, XIV/2, 2011, in particolare la nota a p. 356.

(114) Paul Celan, *Sotto il tiro dei presagi*, cit., pp. 337-338.

(115) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 320-321.

(116) *Ibid.*, pp. 1322-1323.

(117) Cfr. *Nuovo Testamento Interlineare*, cit., p. 2047: “Poi la stessa voce che avevo udita dal cielo mi parlò di nuovo: ‘Va’, prendi il libro aperto dalla mano dell’angelo che sta ritto sul mare e sulla terra’. Allora m’appressai all’angelo pregandolo di darmi il libriccino. Egli mi disse: ‘Prendilo è divoralo: sarà amaro al tuo stomaco, ma nella tua bocca dolce come il miele’. Presi il libriccino dalla mano dell’angelo e lo divorai: nella mia bocca era dolce come il miele; ma dopo che l’ebbi inghiottito il mio stomaco si riempì d’amarrezza. Quindi mi fu detto: ‘Bisogna che tu profetizzi ancora su molti popoli, nazioni e lingue e re’”.

(118) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 966-967.

(119) *Nuovo Testamento Interlineare*, cit., p. 2025.

(120) Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. 882-883.

(121) Gershom Scholem, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980, p. 210. Si veda su questa poesia l'illuminante intervento di Stéphane Mosès, "Verwaist im Gewittertrog", in: *Celan-Jahrbuch* 6, 1996, pp. 93-106, e Paolo Amodio, "Il tartufo dei pazzi: la poesia al tempo di Auschwitz. Su Paul Celan", in: *Auschwitz. L'eccesso del male*, a cura di P. Amodio, G. Giannini, G. lissa, Guida, Napoli 2004, pp. 89-91.

(122) *Ibid.*, p. 204.



*FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE*

**CARMELO BENE POETA DEL VUOTO. TRACCE DI LETTERATURA MISTICA**

*L'altro senso è questo: quando il tempo è alla sua fine, nell'eternità, allora il tempo è del tutto concluso, perché non v'è più né prima né poi. Allora tutto è nuovo e tutto è attuale, e tu hai in una contemplazione in atto tutto quel che mai fu e che mai sarà.*

*- Meister Eckhart, Sermoni tedeschi*

Nell'opera di Carmelo Bene è possibile individuare la riproduzione ossessiva di un paradosso: da un lato la presenza gigantesca dell'attore e della sua voce epocale, dall'altra un'oscura inclinazione alla sparizione e all'annichilimento di sé; due forze opposte che annullandosi concorrono alla demolizione di ciò che in *Lorenzaccio* viene definito il 'teatrino' arrogante dell'io e lo «spettacolo centrale del suo fasto idiota»(1). Ciò appare ancor più paradossale se l'emblema di quest'operazione è rappresentato dal mito di Narciso, che Bene recupera dalla versione di Oscar Wilde: secondo il racconto del drammaturgo irlandese, quando le Oreadi chiedono allo stagno di descrivere la bellezza di Narciso esso risponde «non lo so, non l'ho mai visto: ero io che mi specchiavo in lui!»(2). Il ribaltamento del mito permette a Bene di tramandare un suo significato inedito: l'opera d'arte non è la testimonianza egoriferita dell'autore ma uno dei possibili lacerti di un soggetto in frantumi, laddove lo stagno di Narciso è la superficie riflettente della sua disseminazione autoriale. Come ha scritto Giulia Raciti nel suo recente saggio *Il ritornello crudele dell'immagine*, «Narciso è sia la sua immagine speculare sia il lago, che nelle pupille di Narciso si riflette a sua volta, sicché diviene metafora del doppio e della progressiva alienazione del soggetto da sé medesimo»(3). Se per Carmelo Bene l'arte rappresenta soprattutto un'opera di sparizione da parte dello stesso autore («vuole essere il niente che è»(4), scrive nell'*Autografia d'un ritratto*), si comprende la grande attenzione da lui rivolta fin dagli esordi alla lezione dei mistici: è dalle loro esperienze che Bene attinge gli *exempla* per la sua personale disciplina di 'rinneamento dell'io', immediatamente scaturito, secondo il teologo tedesco Rudolf Otto, da quel «senso della nullità»(5) che essi provano ai cospetti del divino. Una poetica del 'vuoto' e del nulla (ancora Otto) come «ciò che non è in alcun modo definibile, ma ciò che è recisamente, essenzialmente altro e contrastante in rapporto a tutto ciò che è e può essere pensato»(6), e che trova riscontro fin dall'esordio letterario e cinematografico di Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, per approdare infine alla sua ultima opera edita, il poema *l mal de' fiori*.

**1. «Lo avrebbero fatto santo, lui che voleva diventare cretino»**

Scrivere di Carmelo Bene è un'attività molto faticosa per ogni critico consapevole, se questa consapevolezza c'è («l'umiltà è *conditio prima*»(7), citando il San Giuseppe da Copertino beniano), di trovarsi di fronte a un immaginario difficilmente circoscrivibile e che lo studioso, se non vuole navigare a vista, può tentare di ricostruire solo mediante la frequentazione profonda di ogni tipo di lascito o traccia dell'autore, poiché Carmelo Bene ha saputo imporsi come protagonista assoluto in ogni tipo di contesto (finanche quello televisivo), e in ognuno di essi è possibile riconoscere, con le dovute distinzioni, orizzonti di senso tali da costituire oggetto di studio e analisi della poetica dell'artista. Per questi motivi si può affermare che Bene – come hanno confermato le persone a lui più vicine(8) – viveva la sua esistenza di uomo e di artista senza soluzione di continuità, conseguenza naturale di una ricerca infaticabile e «impossibile» (*AUT*, p. XVI), come lui stesso la definiva, poiché inesauribile e soggetta a continue deviazioni; non è neppure possibile stabilire delle cesure tra le differenti vesti assunte nel corso della sua carriera, cioè di regista, attore e scrittore,

sebbene lui stesso preferisse definirsi «poeta» sulla scena, come ribadito più volte fin dalle prime interviste(9) e per iscritto nella sua autobiografia *Sono Apparso alla Madonna*: «chi sulla scena non è poeta non è attore»(10). Questa affermazione, facente parte di un considerevole repertorio di sentenze a cui Bene attingeva durante interviste e scontri dialettici, lega i due termini in un'endiadi che, secondo Piergiorgio Giacchè, si risolverebbe in una precisa direzione o movimento, cioè una 'Verticalità' (pensando naturalmente a Grotowski) intesa come costante tensione evasiva dalla norma, «contro la quale i critici e gli storici propongono da sempre l'orizzontalità del contesto sociale e culturale che tutto spiega e contiene»(11), e che si concretizzerebbe in via definitiva nell'ultima opera edita, il poema *'mal de' fiori*:

Io credo che nel caso di Bene o attraverso Bene, Attore-Poeta sia per davvero una sola identità: a ricostruire il suo percorso pratico e teorico, si passa dalla rivendicazione dell'*auctoritas* dell'attore-cantore contro il poeta-scrittore (dalla superiorità dell'oralità contro il «morto orale» della scrittura), alla dimostrazione di una *ars poetica* della Voce, che conquista prima l'egemonia e quindi l'autonomia scenica. Infine – ma si può dire anche, fin dal principio – l'attore si rivela poeta e il poeta attore nell'esperienza che li accomuna e li definisce come tali, che è quella dell'Ascolto: prima di comporre o di esporre i versi bisogna averli ascoltati e fatti passare dentro di sé.(12)

Si tratta di una precisazione necessaria quando ci riferiamo a un autore che, nonostante abbia frequentato tutte le forme del fare artistico (uno dei pochi in Italia insieme a D'Annunzio e Pasolini), è comunque considerato dai più esclusivamente un attore, prima ancora che regista; la chiusura in teatro secondo questa opinione comune, benché motivata da una grandiosa carriera svoltasi principalmente sul palcoscenico, può apparire una *reductio* insufficiente poiché non tiene conto di alcune opere di assoluto pregio letterario ma allo stesso tempo ostiche, fuori dai paradigmi vigenti e (per questo) di scarsa diffusione, benché pubblicate con le maggiori case editrici nostrane. Complice di questo anche un certo ostracismo da parte di una critica letteraria che non di rado preferisce ignorare ciò che risulta di difficile collocazione nei suoi contenitori tematico-stilistici e guarda con sospetto alle invasioni di campo da parte di autori ritenuti non 'puri'; emblematica, in tal senso, la recensione di Roberto Cotroneo sulle pagine de «L'Espresso» nel 1995, all'uscita dell'opera omnia voluta da Bompiani, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*: «Certo fa impressione un tomo spesso quanto un dizionario dedicato ai testi di un attore»(13), a sintetizzare tutta una serie di goffaggini e imprecisioni sul volume, che non contiene affatto i soli testi di scena ma romanzi, preziosi saggi firmati dallo stesso Bene, componimenti in versi e una fortuna critica che vede coinvolti tra i maggiori studiosi e pensatori del tempo, come Franco Quadri e Alberto Arbasino per l'Italia, mentre oltralpe è più che sufficiente citare Gilles Deleuze. Difatti è lo stesso Bene a stilare un personale anti-canone del Novecento rispetto al quale sentirsi affine, sebbene in altre occasioni aggiungerà altri nomi (pochissimi) che riguardano in maniera più specifica la poesia e di cui ci occuperemo meglio più avanti:

I Landolfi, i Flaiano, i Longanesi e financo gli Arbasino son dominio dei pochi. Il miglior Pasolini è in Salò-Sade, se si esclude il Pier Paolo traduttore e filologo, miglior fabbro di sua lingua friulana. [...] E così, (Ahi!, l'incidente) se il guardo a caso inciampa su d'un foglio del D'Annunzio, crocifisso sul martyre di sua stessa lingua madre, oh, se accade, è un sollievo. Nei suoi rovi aggrovigliati trovi sempre, se pur tra i rantoli, disdetto quanto vuoi, l'ultimo dire. E poi Tarchetti, Dossi e Campana, Guido Gozzano, Gadda, il questore Pizzuto... Tutto qui. (SAM, pp. 53-54)

Già da queste considerazioni sulla storia letteraria è facile evincere come Carmelo Bene si sia quasi sempre interessato di quegli autori ai margini (benché non 'marginali') e che hanno sempre tentato di compiere attraverso la propria opera una deviazione dalla norma e da un gusto maggioritario (Maurizio Grande parla, nel caso Bene, di «revisione della cultura»(14)) che l'amico e conterraneo Vittorio Bodini racchiudeva nel contrasto tra due concezioni del fare artistico, ossia nel «barocco» da intendersi non soltanto in accezione storica ma in quanto «grande alternativa al mondo

classico»(15). Secondo Simone Giorgino, i due artisti salentini individuano nel primo un «atteggiamento estetico» che contrappone alle regolarità formali «la variazione organizzata, il policentrismo, il ritmo forsennato»(16), caratteristiche ricorrenti nei contributi critici dedicati alle opere degli scrittori del Novecento di area meridionale, in particolare salentina, ai quali non di rado è stata affibbiata l'etichetta di 'barocco' con esiti differenti: se Mario Luzi, ad esempio, sembra apprezzare la costante di «una vertigine barocca genuinamente leccese»(17) nella poesia di Vittorio Pagano, conseguenze disastrose ebbero i giudizi di Franco Fortini sull'iper-saturazione linguistica nell'opera di Claudia Ruggeri(18); ancora l'ostentazione figurativa e l'exasperazione emotiva di gusto barocco, seppur formulando giudizi opposti dal punto di vista valutativo e benché non riferita a un'opera letteraria, costituì il punto focale nella recensione che Ennio Flaiano dedicò a uno dei primi spettacoli di Carmelo Bene, *Il rosa e il nero* (1966), di cui vale la pena riportare un estratto:

Quindi, un modo di addobbarsi e di svestirsi quasi nevrotico, e di incespicare nei reperti simbolici dell'estetismo para-religioso delle sagrestie (Wilde, Huysmans, Flaubert, D'Annunzio eccetera sino al neo-barocco dei film), di proporre insomma un'alternativa delirante alla realtà del tempo libero di massa.

Non a caso Carmelo Bene è nato a *Lecce, nel barocco più fiorito*, dove sopravvive un artigianato di santuari di cartapesta e dove Giuseppe (da Copertino) fu elevato alla gloria degli altari grazie ai voli che spiccava in chiesa, evolvendo elegantemente sui fedeli, riscoprendo che *la meraviglia è il fine non solo del poeta ma dell'attore*. Per capirlo, basta osservare come ama avvolgersi nelle sue stoffe damascate, e obbligarvi i suoi compagni di scena: sembrano attori ambulanti capitati di notte in un negozio di arredi sacri. Senza un velo di ironia la cosa sarebbe certo insopportabile. Ma qui il giuoco scavalca Lewis e gli esteti, diventa furia e sistema.(19) [corsivi miei]

Il contributo di Flaiano introduce una serie di *topoi* fondamentali dell'arte beniana: prima di tutto il riferimento a un «estetismo para-religioso delle sagrestie» che lo stesso Bene inserisce sia nella sua autobiografia *Sono apparso alla Madonna*(20) che nella biografia in forma di intervista con Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* (Bompiani, 1998)(21), e che costituiscono, come diremo tra poco, il tentativo di creare un'epica attorno alla propria infanzia. I due libri, oltre a narrare la storia dell'artista e dell'uomo, sono concepiti da Carmelo Bene come un'opera da reinventare quasi da zero: «un'autobiografia rischiosissima, immaginaria e reale a un tempo» (*SAM*, p. 12), dice nell'*incipit* del primo, a significare non la messa in discussione dei fatti narrati, quanto il paradosso di uno sforzo memoriale all'interno di una Storia inafferrabile e visionaria, cioè di un *sud del sud dei santi* storico e ideale che l'autore colloca nella penisola salentina, a debita distanza da un altro Meridione, questo sì storico e reale, che ha dato i natali a grandi intellettuali quali Bruno, Vico, Campanella, Croce e di cui il 'sud del sud' costituirebbe il rovescio, il suo «depensamento»:

Quando si dice Puglia, non si deve mai confonderla con quella fascia del Salento, giù, giù fino a Capo Leuca, detta ancora Magna Grecia. Dove fino a pochi anni fa i portuali greci si lasciavano intendere nei dialetti indigeni di Calimera, Gallipoli, ecc. [...] Ora dove questo Pensiero *depensa* si spensiera, via via scendendo fino a Capo Leuca. Lì comincia la Magna Grecia. A sud del Sud. La Magna Grecia è il depensamento del pensiero del Sud. (Ivi, pp. 11-12).

Nel suo libro *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (Bompiani, 1997), Piergiorgio Giacchè ha svolto un'indagine a oggi definitiva sui rapporti tra l'artista e la sua terra d'origine (reale e immaginaria), ampliando un discorso avviato un paio di decenni prima da Gilles Deleuze in *Un manifesto di meno* (1978)(22); secondo il filosofo francese Carmelo Bene sarebbe stato in grado di far riemergere la forza di un linguaggio minoritario, ormai normalizzato, ma ancora in grado attraverso il corpo dell'attore di «sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»(23). Per Deleuze la manomissione oltraggiosa di Carmelo Bene ai danni dei testi canonici della cultura ufficiale (non a caso il filosofo scrive queste pagine dopo aver discusso con lui del progetto del *Riccardo III* shakespeariano, prima di vederlo(24)) rappresenta il *modus operandi*(25) per

destabilizzare la struttura di un «Potere» che si manifesta a teatro auto-rappresentandosi in una serie di dogmi (il testo, i personaggi, la lingua); bandita ogni possibile variazione, la «normalizzazione» di quel popolo «minoritario» a cui Bene sembra anelare è avvenuta anche e soprattutto attraverso l'arte, perché quei conflitti in essa rappresentati sono stati degradati a «prodotti»:

Alla rappresentazione dei conflitti, Bene pretende sostituire la presenza della variazione, come elemento più attivo, più aggressivo. Ma perché generalmente i conflitti sono subordinati alla rappresentazione, perché il teatro resta rappresentativo ogni qualvolta prende come oggetto i conflitti, le contraddizioni, le opposizioni? È perché i conflitti sono già normalizzati, codificati, istituzionalizzati. Sono dei «prodotti». Sono già una rappresentazione, che può dunque essere rappresentata ancor meglio sulla scena. Quando un conflitto non è ancora normalizzato, ciò avviene, perché esso dipende da qualcosa di più profondo, è come il lampo che annuncia altro e che viene da altro, l'emergere improvviso di una variazione creatrice, inaspettata, sub-rappresentativa. Le istituzioni sono gli organi della rappresentazione dei conflitti riconosciuti, e il teatro è un'istituzione, il teatro è «ufficiale», anche se d'avanguardia, anche se popolare. (26)

Normalizzare e rappresentare una minoranza vuol dire allora condannarla a una condizione immutabile, relegarla al suo ruolo vittimistico, e poco cambia se ciò accade in teatro o attraverso false attenzioni paternalistiche a essa rivolta; per Giacchè, Deleuze ha individuato nel teatro di Bene il superamento della «dannazione alla subalternità» scaturita dalla «Storia» e della «Sociologia», che «si affannano a classificare le differenze ma non a liberare le identità», e alla quale è possibile contrapporre un'«elezione della minoranza» estranea al meccanismo rappresentativo, tale che «il minore» possa non essere più inteso come «complementare o alternativo alla maggioranza, ma soltanto e per davvero il suo contrario, in quanto “altro” da lei»(27).

Nella reificazione del suo 'sud del sud' Carmelo Bene può sostituire l'a-storicismo alla Storia, il 'depensamento' al pensiero, l'inazione e il disimpegno (elevati finalmente a «sostantivi nobili», secondo Giacchè) a qualsivoglia forma di colonizzazione mascherata da progresso culturale, poiché, citando un'intuizione di Jacques Derrida molto cara a Bene, «ogni cultura è originariamente coloniale»(28). Non resta dunque che indirizzare il proprio agire artistico verso quella Verticalità già menzionata e figurare in essa un impossibile orizzonte di fuga, «destinarsi un reale-immaginario» (SAM, p. 11) che metta in discussione ogni tipo di narrazione, finanche autobiografica, poiché il soggetto non si configura più come autore ma come «visionario» o «veggente»(29), si dissemina in una serie interminabile di 'doppi' inscenati dai suoi personaggi, esondando il confine tra finzione e narrazione di sé e riproponendo una sorta di 'biografia mitica' incentrata sullo stesso protagonista, ossia l'attore-poeta che intende il teatro non come spazio materiale ma come 'non-luogo' della Parola e della visione. Mitica è dunque l'infanzia, «una confusione scema e beata» (VCB, p. 16), trascorsa partecipando a innumerevoli messe nel ruolo di chierichetto, allestendo altari come scenografie, curiosando sotto alle gonne delle Madonne di cartapesta(30), proprio come il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi*(31), tra le opere letterarie più autobiografiche di Bene; mitica è, di conseguenza, la propria terra d'origine, idealizzata e riconfigurata come luogo interiore e dunque «territorio di poesia»(32) (Giorgino); questo spiegherebbe perché, a un giornalista che gli chiedeva se considerasse se stesso un «ambasciatore del sud», Bene rispose: «se uno è il sud, non può essere ambasciatore del sud»(33), a scanso di qualsivoglia intento politico in chiave meridionalista, che vorrebbe dire (come ammoniva Giacchè) ritrovarsi ancora nel campo della sociologia. Se rifare un 'sud del sud' vuol dire assumerlo su di sé, il 'depensamento' diventa la formula operativa dell'attore-poeta che trova piena corrispondenza nell'assurda pretesa di 'farsi santo' come Giuseppe da Copertino, doppio prediletto da Bene ed emblema della contemplazione inetta:

Ancora una volta, è bene sottolinearlo, non si tratta dunque di sondare l'oscurità delle radici, ma, andando proprio al capo opposto, di contemplare la trasparenza delle visioni. Il «sud del sud» è

appunto il capo opposto: è per Carmelo Bene – e per i suoi santi – un'*aerea profondità*. [...] Le radici si possono fingere come profondamente inserite nello spazio, giacché, pur nella loro indeterminatezza, non si collocano fuori dal tempo, e pertanto sono state conquistate dalla Storia. Le «visioni» invece si sottraggono alle misurazioni stratigrafiche, restano nell'*aria* della cultura, e anzi servono a rivelarne gestalticamente il vuoto. O ancora, servono a denunciare l'impotenza del linguaggio. O infine – per non farle diventare a loro volta comode unità di misura dell'incommensurabile – servono a suggerire la perfetta inesistenza del divino.(34)

## 2. *San Giuseppe da Copertino o l'inetto volante: coordinate mistiche*

Prima di proseguire in una parziale mappatura degli autori maggiormente presenti nell'opera di Carmelo Bene appartenenti al genere letterario della mistica, è bene chiarire che la selezione qui presentata non mira a essere un resoconto completo degli studi svolti dall'artista: quantificare la mole di scritti da lui consultati, oltre che necessitare di uno spazio più ampio, risulterebbe difatti un'impresa proibitiva se si considera il minuzioso e ossessivo lavoro di tipo filologico che Bene destinava a ogni suo progetto. Consideriamo ad esempio il romanzo *Lorenzaccio* (1986, diventato spettacolo teatrale nello stesso anno) e il racconto dell'autore sulla sua stesura:

La mia dannazione, *Lorenzaccio*. Prima di pervenire a questo *trattatello*-racconto *filosofico* sono impazzito per oltre un decennio, dagli anni '70 a metà degli anni '80, sulla famigerata *sfinge medicea*. Fino a diventare un erudito di storia fiorentina (e della storia della prima banca medicea a partire dal Bicci, al Vecchio, dal Gottoso fino a Cosimo I e oltre). Centinaia di migliaia di pagine. (VCB, p. 233)

Ancora, sfogliando le pagine del poema *'l mal de' fiori*, non si può che rimanere stupiti dal numero considerevole di registri e lingue impiegate: due componimenti in particolare, che per ampiezza appaiono come 'poemetti nel poema'(35), sono scritti rispettivamente in provenzale antico e in un particolare dialetto salentino che, se sottoposto a una rapida analisi filologica mediante l'ausilio di un vocabolario, risulta essere un *pastiche* tra più varianti territoriali e di cui lo stesso Bene dirà: «giocare il salentino m'è costato più fatica del provenzale e sono forse le pagine più belle»(36). Tornando al nostro argomento, non stupisce che Piergiorgio Giacchè, nel ripercorrere le fasi preparatorie di un «Concerto mistico di fine millennio» che la Regione dell'Umbria aveva affidato a Bene nel '99 (purtroppo mai realizzato), ricordi così i criteri di selezione dei testi di scena:

In effetti, nell'inverno del '98, erano già pronti i testi e le musiche: si era viaggiato e avevamo vagliato il vasto repertorio di *tutti* [corsivo mio] i mistici medievali e barocchi e quindi scelti e montati e ritradotti quei frammenti *che volavano e suonavano più degli altri*. Il suono valeva per Carmelo più del segno, nel suono si nasconde il senso e intanto si rivela il sogno dei mistici, che è poi la fusione di azione e visione; la prevalenza era stata data alla mistica femminile da Angela da Foligno a Maria Maddalena de' Pazzi, dal *corpo del cristo morto da bruciare* allo *spirito dell'amor morto da appagare...*(37)

Stabilire dunque le influenze dei mistici nell'opera di Bene, dati i presupposti, rischia di diventare un'operazione del tutto arbitraria se non si riapplica ai testi considerati quello stesso criterio di cui parla Giacchè, ossia la ricerca di un 'suono' che, però, solo l'orecchio soggettivo dell'autore può percepire; per evitare di incappare in attribuzioni improprie non si può fare altro che affidarsi alle armi della critica filologica, non potendo neppure contare sulla consultazione diretta di una biblioteca 'reale' a oggi momentaneamente inaccessibile e di cui è possibile solo percepirne l'eco grazie ad alcuni contributi di Simone Giorgino(38) e Francesca Rachele Oppedisano(39), che hanno avuto modo di consultare alcuni dei volumi appartenuti a Bene: tra questi ci interessano segnalare i testi di Juan de la Cruz, Teresa d'Avila, Maddalena de' Pazzi, Meister Eckhart e varie agiografie, in particolare su Giuseppe Desa da Copertino, ai quali va aggiunta Angela da Foligno, che figurava tra gli autori selezionati per il «Concerto mistico».

Le primissime suggestioni inerenti alla mistica Carmelo Bene le coglie dunque in terra natia, complice certamente la formazione fortemente cattolica impartitagli dall'ambiente familiare e scolastico, avendo frequentato l'Istituto Calasanzio di Campi Salentina gestito dai padri Scolopi e il Collegio dei Gesuiti di Lecce durante il periodo di formazione; nonostante un profitto scolastico decisamente poco brillante, è innegabile che dall'immersione costante nelle liturgie e nelle letture di tipo religioso sia ravvisabile la forma ancora embrionale di un immaginario poetico poi rinsaldatosi negli anni successivi. Per questo nel racconto dell'infanzia sono due gli alter ego con cui Carmelo Bene instaura i propri rapporti di simmetria, giocando sul filo di quell'ambiguità tra opera e biografia di cui dicevamo: il primo è Pinocchio, e dunque «l'essermi come Pinocchio rifiutato alla crescita [...] è *conditio sine qua non* alla educazione del proprio “femminile”»; l'altro è il santo dei voli Giuseppe Desa, il quale pare levitasse durante la contemplazione di un dipinto della Madonna da lui posseduto, fino a che, dice Bene, «accortosi d'un tratto della tentazione che tanta immagine avrebbe in lui prodotto, non lo volle più. Intravvide in quel dipinto la donna terrena, sottoterrena, e la seppellì dentro di sé», così come il giovane Carmelo si astenne dalla frequentazione delle messe e degli apparati liturgici: «anch'io dimenticai quelle mie meravigliose madonne, presso le quali mi ero rifugiato a scongiurare la donna, alle quali masochianamente avevo delegato il mio Super-io. In nome della pura assenza ripresi a quelle Veneri la madonna che ero io». (SAM, pp. 16-17). Questa evoluzione 'iconoclasta' (come lo stesso Bene la definisce nelle pagine menzionate), va intesa alla luce di una dottrina che non ammette mediazioni tra l'anima e Dio, come ammonisce Eckhart nel Sermone 84:

«Come, dunque, devo amare Dio?». Devi amarlo in modo non intellettuale, ovvero l'anima tua deve esser priva di ogni intellettualità, giacché, fin tanto che opera intellettualmente, ha delle immagini; finché ha immagini ha mediazione; finché ha mediazione non ha né unità né semplicità. Ma finché non ha semplicità, non ha mai rettamente amato Dio, perché il vero amore risiede nella semplicità(40). [84, 4]

È chiaro che per quanto riguarda questi due personaggi Bene li concepisca non semplicemente come modelli ma vere e proprie proiezioni di sé, e se la manipolazione del soggetto collodiano avviene senza stravolgimenti del testo originale, tutt'al più ridimensionato nelle diverse edizioni teatrali e televisive(41), Giuseppe Desa da Copertino, illetterato e narrato esclusivamente attraverso le agiografie negli anni in cui il nostro autore inizia a occuparsene, costituisce per Bene un terreno fertile da reinventare: già nel 1966 il protagonista del romanzo *Nostra Signora dei Turchi* è evidentemente ispirato al santo, che è citato nel celebre 'monologo dei cretini'; nel 1976 Bene dà poi alle stampe presso la casa editrice Einaudi *A Boccaperta*, romanzo-sceneggiatura per un film mai realizzato sulla storia di Giuseppe Desa. Se immaginiamo di collocare i due soggetti sulla retta della Verticalità menzionata da Giacchè, i due personaggi si troverebbero dunque agli antipodi e rappresenterebbero i punti di attrazione in grado di generare una tensione irrisolvibile di cui è permeata la poetica di Bene: Pinocchio richiama la disobbedienza alle norme del vivere sociale, il «violento rifiuto del teatro a lui contemporaneo» (Petrini)(42) e la nostalgia dell'inorganico, mentre Giuseppe Desa, coi suoi voli sempre seguiti da improvvise e rovinose cadute, è l'attuazione in chiave estatica di un fallimentare piano di fuga verso l'alto. Secondo Giacchè:

San Giuseppe da Copertino è colui che sfugge al bisogno persino di se stesso. È il Frate Asino che vola, e dunque l'«attore» che riesce a perdersi nel cielo irraggiungibile e irrapresentabile. È l'assenza totale dell'identità (il solo genere di *santità* di cui si interessi Bene) verso la quale si proietta per davvero l'imitazione, e per contro è la presenza (anzi la gravidanza, la opaca eppure totale ricettività) che autorizza a sperare nella somiglianza fra *volo estatico* e *atto estetico*.(43)

D'altro canto Elémire Zolla, a rafforzare quanto appena detto, ricorda che «l'esperienza mistica viene descritta spesso in termini che suggeriscono una regressione all'infanzia, alla fase oceanica, ai piaceri della nutrizione infantile, dell'onnipotenza infantile»(44).

Veniamo dunque a un altro fraintendimento interpretativo da scongiurare: la grande attenzione di Bene per i mistici e le religioni in genere non va tradotta in un'affiliazione di tipo spirituale o animistico, benché evidenti siano le aderenze soprattutto con la teologia negativa e apofatica in seno alla quale si diffonde la dottrina dell'inconoscibilità razionale di Dio, per la quale è dato «di vedere e di conoscere, per via di questa cecità ed ignoranza, ciò che sfugge alla visione e alla conoscenza e che è precisamente non vedere e non conoscere» (Pseudo-Dionigi l'Aeropagita)(45), oppure in Meister Eckhart: «chi vuole vedere Dio, deve essere cieco»(46); se il tema della cecità ricorre già nel 'monologo dei cretini' («Sacramento è questa demenza, perché una fede accecante li ha sbarrati, questi occhi [...]. O l'uomo è così cieco, oppure Dio è oggettivo» (NST, p. 40)), l'ignoranza è proprio la cifra peculiare di Giuseppe Desa, definito da Bene «illetterato et idiota» e dunque l'ignorante per antonomasia:

È il sud in perdita. Il suo guadagno. Anche se umiliato, oltraggiato, vilipeso, dalla sciagurata inflazione consumistica, è ancora qui. In questo sud del Sud è nato il più grande santo tra i santi, colui che eccede la santità stessa: Giuseppe Desa da Copertino. A questo Sud azzoppato, non resta che volare.

Ecco il santo dei voli – sommo lusso della *Sancta sanctorum*: levitare. Ecco «Frate Asino». Accanto a tanta dotta interdisciplinarietà, l'anno medesimo (1600) in cui si brucia il Pensiero a Campo de' Fiori (Giordano Bruno, poco distante da Copertino nasce la Grazia. Nasce l'ignoranza. È un altro frutto della *mania* greca. Nasce il santo che non ha il senso della gravità. Levita, vola. Si faceva chiamare «Frate Asino», «se ne andò in giro per il mondo con la bocca aperta». «Illetterato et idiota», è l'apoteosi del depensamento. (SAM, pp. 12-13)

Bene è però consapevole che la condizione estatica non possa essere considerata alla stregua di un meccanismo da attivare o disattivare al momento, poiché ciò equivarrebbe ad assumere pose intellettualistiche e orientaleggianti, mentre la disciplina praticata dai santi è rigorosissima, come sa bene il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi*: «non è facendo il furbo che diventerai un cretino» (NST, p. 107); l'estasi serve piuttosto a ispirare una «contro-tecnica» da applicare mediante e all'interno del linguaggio, con l'obiettivo dichiarato di superare il *manque* lacaniano(47) e dunque annullare la volontà che alimenta il 'desiderio' sempre insaziabile del soggetto (e per il quale Lacan arriverà a chiosare: «l'amore è impotente»(48)); se tutto l'impianto lacaniano è retto dal legame intrinseco tra linguaggio e inconscio, per Bene minare e superare la condizione angosciata del soggetto psicanalitico vuol dire smembrare il dispositivo desiderante dalle sue fondamenta: «Ma negando il linguaggio, si esce anche dalla contrapposizione tra io e soggettività, che Lacan ha posto come cardine dell'esperienza umana, mostrando il bluff che siamo»(49). Questa 'contro-tecnica' di cui dicevamo consta di *lapsus* linguistici, di inciampi che l'attore provoca a se stesso sulla scena (ne è un esempio eclatante il *Lorenzaccio* già menzionato) e che Deleuze aveva già racchiuso nella formula: «straniero, *ma* nella propria lingua... Balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola»(50). Così Bene matura una meccanica attoriale in grado di perseguire la «smarginatura del soggetto»:

Perciò, oltre a interessarsi della mistica, cosa che Lacan consiglia, bisogna fare di questo percorso una contro-tecnica che garantisca le serate a teatro, disattendendo il concetto di replica. Ma l'attore non può aspettare lo stato di grazia. Deve agire di fronte a un pubblico e porsi nelle condizioni più idonee. Si tratta di un uso del diaframma quasi indù, di una dinamica vocale impervia, con continue variazioni di frequenza e di registri. Lacan lo dice: noi siamo parlati, siamo invasi. Ma per essere parlati, o meglio invasi, bisogna predisporre al disagio, fare gli esercizi alla Loyola. E sobbarcarsi fisicamente questa ricerca extra-vocale, e dunque extra-musicale, è un'enorme difficoltà.(51)

Pur prediligendo (eccezion fatta per Juan de la Cruz) la mistica femminile, in accordo con Lacan(52), non è un fatto così curioso constatare che Bene si sia servito di un testo fortemente normativo come *Gli esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, il quale chiama concretamente l'esercitante a un'introspezione sui singoli sensi: secondo Bruna Filippi (che ha avuto modo di



consultare il volume di Loyola appartenuto a Bene) l'esercizio 'spirituale' che catturò maggiormente l'attenzione dell'artista è quello relativo all'udito (n. 67), poiché secondo la studiosa ciò che lo riguarda maggiormente è «quel concreto ascolto interno che mobilita tutto il potere dell'immaginazione per perdersi nella viva presenza dei suoni, per dimenticarsi di sé stesso e infine andar fuori di sé»(53).

La predilezione di Bene per Juan de la Cruz, da lui definito «immenso poeta», è testimoniata dalla conoscenza dettagliata dell'opera del santo, in particolare della *Salita del Monte Carmelo* (esilarante ambiguità nel titolo), che descrive il cammino di purificazione necessario per l'unione con Dio e il superamento di quegli ostacoli che possono vanificare il percorso d'ascesa. Tutto l'impianto teologico descritto nel testo si regge su uno sforzo di negazione delle passioni che «non attribuisce le rinunce alla virtù della mortificazione o della penitenza, ma direttamente all'esercizio delle virtù teologali»(54) (Federico Ruiz). Riassumendo la lezione del mistico spagnolo, per giungere alla pura «nudità di spirito» [*Prologo*, 8] è necessario che l'anima passi attraverso la «notte oscura del senso», cioè quella condizione di annullamento di tutti gli appetiti sensuali che è paragonata alla «notte, al buio, che non è altro se non un vuoto in lei di tutte le cose» [L1, 3, 2], il che equivale ad abbandonare il corpo, descritto come un «carcere oscuro» e una «casa» da cui l'anima deve uscire [L1, 3, 5]; passaggio che evidentemente colpì molto Bene, il quale lo adottò come metafora della condizione estatica: «A quel punto non si può programmare. E allora si è sprogrammati, *non si è in casa* in quel momento»(55) (corsivo mio). Ma soprattutto è Giovanni della Croce a instaurare un binomio tra ignoranza e umiltà che si contrappone alla sapienza e arroganza di chi crede di poter giungere a Dio attraverso il solo sforzo intellettuale:

Pertanto, ogni anima che contasse sul suo sapere e la sua capacità per giungere ad unirsi alla sapienza di Dio è sommamente ignorante davanti a Dio e resterà da essa molto lontana. Infatti l'ignoranza non sa che cosa sia la sapienza; come dice san Paolo, per Dio tale sapienza e stoltezza.[...] Possiedono la sapienza di Dio solo coloro che, come bimbi ignoranti, depongono il loro sapere e si dedicano con amore al suo servizio. [L1, 4, 5]

La traccia più eclatante della dottrina juaniana nell'opera di Carmelo Bene è contenuta in un passaggio particolare di *A boccaperta*, in cui Giuseppe Desa è ormai assediato dai fedeli che hanno riconosciuto in lui facoltà taumaturgiche: il santo li accontenta compiendo 'miracoli' di poco conto, finché non si allude vagamente a un dialogo con un bambino che tiene legato un passero a un «filo»:

VOCE (*fuori campo*) - ... pare che voliamo e ci uniamo a Dio. Ma il demonio ci tiene legati come li figlioli tengono legato qualche augello. Quell'augello, avendo il filo legato, vola sopra ma appena è tirato dal padrone torna a cascare. Così il demonio tiene legati noi. Per non cascare più, bisogna tagliare lo filo.

Questo aneddoto, citato da Bene anche durante l'*Uno contro tutti* del '95 e in *Vita di Carmelo Bene* (p. 232), è la rielaborazione esplicita di un passo contenuto nella *Salita*, in cui Juan de la Cruz descrive come anche i peccati di piccola entità costituiscano per l'anima un legame verso il basso, un «filo» che nullifica il tentativo di ascesi dell'anima, paragonata a un «uccello» in volo. Per il mistico spagnolo è necessario allora 'spezzare il filo':

Infatti, finché l'anima l'avrà, è da escludere che possa progredire nella perfezione, sebbene l'imperfezione sia veramente minima. Infatti è lo stesso che un uccello sia legato da un filo sottile o da uno grosso; infatti, sebbene sia sottile, vi sarà legato come a quello grosso, fino a quando non lo spezzi per volare. È vero che quello sottile è più facile da spezzare; tuttavia, per quanto facile, se non lo spezza non potrà volare. Così è l'anima che è attaccata a qualcosa: pur possedendo molta virtù, non giungerà alla libertà della divina unione. [...] Sarebbe sufficiente lanciarsi in volo e spezzare una volta per tutte quel filo di attaccamento o togliere la remora attaccata dell'appetito. [L1, 11, 4]

La recisione del filo indica quell'annichilimento della volontà che per il mistico spagnolo coincide con lo smarrimento di sé e del proprio cammino, quindi con l'esperienza smisurata di comunione con Dio: «In questo cammino entrare nel cammino è lasciare il proprio cammino o, per meglio dire, è andare alla meta; lasciare il proprio modo è entrare in ciò che non ha modo» [L2, 4, 5]; passaggio molto simile al finale di un sermone di Eckhart: «Il modo è senza modo, perché Dio è nulla[...]. È un essere senza modo. Perciò il modo con cui si deve amarlo, deve essere senza modo, ovvero al di sopra di tutto quello che si può dire»(56).

Se questo frammento da Juan de la Cruz è immediatamente divenuto proverbiale in Carmelo Bene per descrivere la propria poetica, un'ipotesi è possibile per quanto riguarda l'epiteto attribuito a Giuseppe Desa, «boccaperta»: segno distintivo della perenne condizione di intontimento del santo, è rievocato da Bene in *Nostra Signora dei Turchi* ogni qualvolta sopraggiunga uno stato di contemplazione, spesso associato all'aggettivo «cretino»; nel romanzo si riscontra rispettivamente nel protagonista («dormiva a bocca aperta. Come un cretino», p.20), ovviamente in Frate Asino («si guadagnava gli altari della Vergine, a bocca aperta, volando», p. 38), poi in Santa Margherita («Che mai mi tocca fare! - biassicò lei a bocca aperta [...] mi sa che sono rincretinita!», p. 97) e infine nella folla in visita presso la Cripta dei Martiri nella Cattedrale di Otranto («Bocca aperta davanti alla sua urna, ignoranti, assicuravano di saperla lunga», p. 133). Non è difficile supporre che il neologismo coniato scaturisca ancora dalla lettura di Juan de la Cruz: in un altro frammento attribuito alla *Salita* [Codice Tardonense-Granadino, TG] il mistico paragona l'«appetito» sensoriale alla «bocca della volontà», e quindi per accogliere Dio essa non deve ricercare altro alimento, ma deve rimanere in attesa, sempre «aperta» e allo stesso tempo svuotata di ogni altro desiderio:

Deve dunque tenere la *bocca* della volontà sempre *aperta* a Dio, vuota di ogni boccone di appetito, affinché Dio la riempia del suo amore e della sua dolcezza, e provare fame e sete di Dio solo, senza volersi saziare, poiché qui non può gustare Dio com'è; ciò che può gustare, se prova appetito di qualcosa, lo impedisce. [*abbozzi del Servo di Dio*, 47, 3, corsivi miei](57)

Giuseppe Desa da Copertino è il contenitore 'vuoto' e ideale per convogliare le suggestioni derivanti dalla tradizione mistica soprattutto juanista: legato alla sua stessa terra d'origine, pressoché analfabeta e per questo totalmente improduttivo dal punto di vista letterario, è per Carmelo Bene, «nella sua ignoranza, degno di San Giovanni della Croce» (VCB, p. 232) e capofila di quella 'minoranza' legata a un 'sud del sud' ormai perduto: «E come in San Giuseppe da Copertino, che era contro l'*alfabetizzazione* e la *cultura*, nel sud di prima della televisione l'indolenza e il non aver voglia di lavorare rispecchiavano una *povertà* molto nobile. Quando lo hanno *alfabetizzato*, il sud, gli hanno imposto una *cultura* fasulla, lontana dai suoi veri valori»(58).

Difatti, come recita il monologo dei cretini già citato in apertura, «l'umiltà è *conditio* prima», così come più volte ammonisce Teresa D'Avila: «ci vuole umiltà e ancora umiltà»(59), perché «quello che ha la sensazione di viaggiare molto in basso, in realtà si libra molto più in alto agli occhi del Signore»(60), e ancora Eckhart nei *Sermoni tedeschi*: «Quando l'uomo si umilia, Dio nella sua propria bontà non può trattenersi dall'abbassarsi e dall'effondersi nell'uomo umile, ed al più piccolo si comunica nel modo più grande, e si dona a lui completamente»(61). A questa legge, secondo Carmelo Bene, non può sfuggire neppure il poeta:

Stiano tranquilli i vostri poeti (eccettuata la vera poesia profusa da Elsa Morante ne *La serata a Colono* incorporata nel *Mondo salvato dai ragazzini*), le anime belle. Preferisco rileggere, se ho tempo, Wittgenstein, Schopenhauer, Lacan che ho frequentato, che non intrattenermi.... Basta con il consolatorio: non c'è niente da consolare! Basta con il giornalistico genio e sregolatezza. Il genio è rigore. Il genio è qualcosa di humus, di *umile* [corsivo mio]: fa quello che può. La mia massima ambizione è sempre stata quella di diventar cretino, perseguita con accanimento sin dalle operine giovanissime.(62)

### 3. *Mal de' fiori o dell'«amor morto»*

Alle soglie del nuovo millennio Carmelo Bene pubblica la sua ultima opera edita, *'l mal de' fiori* (Bompiani, 2000)(63), un lungo poema di 153 pagine in formato A4 particolarmente curato dal punto di vista estetico e grafico; già a partire da queste premesse, l'opera si candidava a essere un *unicum* nel panorama poetico italiano, cosa che difatti fu confermata dalla scarsa attenzione attribuitagli dalla critica e dagli addetti ai lavori in genere, a eccezione di qualche sparuta recensione sui quotidiani nazionali con intenti tutt'al più pubblicitari. Chissà se non abbia influito in tal senso l'astio di Bene nei confronti degli esponenti poetici del secondo Novecento, per lui autori di una poesia «da cartolina», rappresentativa di quell'arte di Stato' sempre contestata e che raggiunge la sua massima espressione nella «cartolinata poesia montaliana», (*SAM*, p. 145), tanto da esprimere il medesimo sentimento di desolazione per due eventi avvenuti nel 1975 e per Bene ugualmente «terribili», ossia «la morte del mio carissimo amico Pier Paolo Pasolini e l'assegnazione del Nobel a Eugenio Montale»(64). In realtà pare che Bene non provasse un astio personale nei confronti dell'«Eusebio nazionale» (così lo chiama in *SAM*), nonostante le critiche decisamente poco lusinghevoli: «Il suo è un tentar di poesia del tempo libero. Il verso, il suono, salvi certi meriggi, gli son decisamente inessenziali. E lo sapeva», (ivi, p. 146); piuttosto l'autore degli *Ossi di Seppia* (testo che Bene conosceva a memoria, secondo il racconto di Antonio Giusti che aveva ospitato entrambi i poeti a Forte dei Marmi)(65) era considerato il rappresentante di tutto ciò che lui era intenzionato ad abolire e oltrepassare, così come avvenuto a teatro con Gassman, benché la competizione fra i due fosse decisamente più franca e amichevole: «Lo spiavo a teatro e capivo che era lui che avrei dovuto smontare, pezzo a pezzo. Glielo spiegavo e lui capiva. Lo prendeva come un atto d'amore da parte mia [...]. Vittorio scolpiva il verso, io lo debilito al suo interno»(66). Gli apprezzamenti dell'autore de *'l mal de' fiori* per i poeti di questo periodo sembrano ridursi a pochissimi nomi, come il conterraneo Vittorio Bodini («il più significativo poeta salentino», *VCB*, p. 382) ed Emilio Villa («forse il più grande genio che abbia mai conosciuto», ivi, p. 302), mentre sarebbe un grave errore accostare Bene ai poeti della cosiddetta neoavanguardia, il cui passaggio nella storia letteraria è ridotto a una «scampagnata» solo apparentemente oltraggiosa:

Disintegrato è tutto il *novecento*: il «pasticciaccio brutto» dell'anti-neo-tradizione intesa come servizio funebre d'imbellettare il sonno eterno dei classici, e - in questo ufficio macabro-cosmetico - se-viziare, «spregiudicata», posture e atteggiamenti, spettinandone il senso, sforbiciandolo, intascare una ciocca nel dis-senso «diligente», invidioso, mai tentata di *rinunciare al senso*; come la scampagnata d'avanguardia, lungi dal *rovinare le rovine*, nell'ora più sfrenata di ricreazione scolastica, scorazza, sfregia i nomi sulle lapidi, inverte fiori, ceri e fuochi fatui, e finalmente impazza nell'obitorio di quel cimitero, invocando il *non-senso* e il suo contrario. Non oltre. (*AUT*, p. XII)

Passati ormai due decenni dalla sua pubblicazione, sarà forse il caso di rigettare luce sull'opera nonostante le assolute divergenze con i processi letterari allora in corso, indagare con più accortezza sulle motivazioni estetiche che hanno portato a tali insolite scelte stilistiche e provare a leggere il poema non come un fatto a sé stante ma come il tassello finale (benché non voluto dall'autore, scomparso poco tempo dopo) di una produzione artistica legata da più o meno espliciti rapporti di continuità, senza distinzione di linguaggi e di generi. Difatti il poema scaturisce da un progetto mai più realizzato su *Le roi s'amuse* di Victor Hugo e portato in scena come *Rigoletto* da Giuseppe Verdi; è lo stesso Bene a dichiararlo nella biografia pubblicata nel '98: «*Divertire* è ben altro che *divèrtere*. Un abisso. *Divèrtere* è uscir dal seminato. *Divertire* è l'esatto contrario. È il Rigoletto verdiano (Triboulet nella versione di Hugo, giullare esistito veramente in sul finire del '400) condannato a svagare il re e la corte. Me ne sto occupando in vista di una puntigliosa demolizione» (*VCB*, pp. 33-34), così come annota Sergio Fava nell'*Introduzione* quando parla di un «filo-rosso-Rigoletto» che legherebbe la struttura magmatica del poema.

Difatti si deve a Simone Giorgino un primo tentativo sostanzioso di critica esegetico-filologica dell'opera in seguito ai primi contributi firmati da Luigi Weber(67); il materiale critico sul poema è

dunque circostanziato ai pochi interventi disponibili, ma nel suo volume Giorgino dedica al *mal de' fiori* una lettura inedita e in grado di aprire finalmente uno squarcio al di là del muro posto a difesa della sua presunta incomprensibilità. Lo studioso ha difatti delineato una struttura interna all'opera, scomponibile in differenti sezioni apparentemente slegate tra loro ma in realtà unite dal «filo-rosso-Rigoletto» prima menzionato: se è possibile delineare una linea diegetica nel testo, questa è a metà tra l'esperienza reale dell'autore, particolarmente presente nelle sezioni *Anatomie* e *Suite clinica* (in cui il tema predominante è ovviamente lo smembramento chirurgico del corpo sia umano che testuale) e la storia del giullare Triboulet nella versione distorta da Bene (di cui ci occuperemo qui solo brevemente); in ogni caso i versi finali prevedono la *débâcle* assoluta del 'cretino'-autore («L'hanno portata via l'hanno portata/ 'me il tutto ch'è mai stato e poi finì»), secondo Luisa Viglietti il grande *leitmotiv* della poetica beniana:

La resa al nulla che manca. In *Nostra Signora dei Turchi*, il *cretino* finisce per morire ai piedi di un altare (su cui si erge una madonna di carne), chiuso nella sua armatura, come una marionetta che cade a pezzi invocando una *Signorina*. Ad Achille non restano dubbi, muore ai piedi di Pentesilea (cadavere/manichino) sussurrando la stessa frase, l'*Artista* ha ceduto il passo al *Genio*: *Signorina... Signorina è così che si chiama il non è*. [nota dell'autrice: Carmelo Bene scrive questi versi sulla scia di uno studio che lo aveva portato alla conoscenza, attraverso gli etimi e le origini, della parola *Signorina* nelle varie lingue. In inglese la parola *Miss* si traduce: signorina, non capire, perdere, sentire la mancanza. Origina da *missing* ossia *mancante*].(68)

Passando brevemente in rassegna il *corpus* testuale, la parola del poeta cerca spesso di incasellarsi nell'endecasillabo benché il verso, nella maggior parte dei casi, non possa evitare di distendersi fino a raddoppiarsi o, raramente, ad assumere la forma del *poème en prose*; in ogni caso la peculiarità del testo non risiede tanto nella struttura dei singoli componimenti quanto nella variazione costante del linguaggio adoperato: la lingua risente di un'immersione nella storia letteraria fin dalle sue origini, tanto che lo stile si caratterizza per fenomeni di soppressione (già nel titolo), malapropismi, poliptòti, paronomasie ed elisioni ormai in disuso che si rifanno all'italiano trecentesco; a complicare ancora l'accessibilità al testo concorre il continuo cambio di registro, con frammenti dotati di stupefacente tensione lirica mentre, in fasi particolari del poema, il tono può discendere progressivamente fino a sfociare nella blasfemia. Il lessico impiegato è frutto di una profonda ricerca linguistica e risente dell'impiego di un ventaglio spropositato di codici: si va dallo scavo diacronico nella lingua materna a un utilizzo consapevole del milanese, del dialetto salentino e del provenzale antico, fino all'impiego di alcuni idioletti (fiorentino, veneto, napoletano, romanesco), a cui si aggiungono francesismi arcaici, ispanismi, trascrizioni di termini greci e latini e rare incursioni nella lingua inglese. Difficile quantificare poi i riferimenti intertestuali, le citazioni interne a cui si affiancano quelle esplicitate dall'impiego del corsivo: già dal *Proemio* il poeta ricopia un passo dell'*Adalgisa* di Gadda, mentre nel corso del poema il ventaglio delle citazioni si allarga in maniera impressionante, con citazioni da Eliot, Dante, i provenzali tra cui Guiraut Riquier, Jaufré Rudel, Arnaut Daniel, poi François Villon, Marco Aurelio, le lettere d'amore di Abelardo ed Eloisa, Francisco de Quevedo, Juan de la Cruz, Maddalena de' Pazzi, Teresa d'Avila e molti altri citati in epigrafe, da Guglielmo IX d'Aquitania a James Joyce, da Laforgue a Nietzsche; senza contare le numerose menzioni alle opere d'arte, prevalentemente sculture, Bernini e Michelangelo su tutti, ma anche dipinti, ad esempio di De Chirico, Dalí e Lorenzo Viani, a cui si aggiungono rimandi alla propria opera, con alcuni eclatanti *crossover* tra i personaggi di *Lorenzaccio*, *Pentesilea*, *Nostra signora dei Turchi* e per i quali diviene un requisito d'accesso imprescindibile la conoscenza completa della produzione artistica di Carmelo Bene. D'altro canto ripercorrere la carriera dell'artista permette di individuare quei poeti che non a caso sembrano aver influenzato maggiormente la scrittura del *mal de' fiori*: non stupisce infatti di riscontrare la forte presenza del Dante soprattutto 'infernale', segnalato da alcuni lemmi ricalcati dalla *Commedia* e dall'allestimento di una vivisezione corporea (nelle *Anatomie*) analoga alla discesa dantesca; così altri debiti andranno rintracciati nell'opera di Dino Campana e Leopardi, più volte portati in scena

da Bene e da cui trae le suggestioni nostalgiche e i tormenti dati dalle sofferenze fisiche e psicologiche; ciò che impreziosisce ulteriormente il poema sono infatti i riferimenti in presa diretta alle difficoltose condizioni di salute che affliggevano l'autore in quel periodo, costretto a intervallare numerosi trattamenti chemioterapici alla rapida stesura del testo terminato, secondo il racconto di Giancarlo Dotto, in soli dieci intensissimi mesi di 'clausura':

Da poeta scrisse *'l mal de' fiori* tra una chemio e l'altra, tra dolori atroci e pensieri che non potevano che essere cupi. Per scriverlo, Carmelo Bene si è dato dieci mesi, un isolamento assoluto e la dieta dell'ergastolano, pane secco e caffè nero. Autoarresti domiciliari nella sua casa cinquecentesca di Otranto. L'unica concessione mondana, la coronografia e le razioni settimanali di chemio. Dieci mesi di corpo a corpo con la parola. Le flebo e l'ora d'aria rossiniana, lui che gioca per casa da tenore, i suoi svaghi preferiti. Per poi tornare al tavolo di contenzione e lasciarsi dire, incomprensibilmente a se medesimo: «L'hanno portata via l'hanno portata/ 'me il tutto ch'è mai stato e poi finì». Per dieci mesi ha mormorato, farfugliato e bofonchiato. Tra sé e sé. Capolavoro dell'incontinenza babelica. Una dozzina tra lingue e dialetti, dal toscano all'inglese, dal lombardo al bretone, il provenzale e il napoletano, il siciliano e il salentino delle sue origini. Virtuosismo? No, stoicismo. Raro caso in cui l'assedio e l'assediante sono la stessa cosa. La parola che si prende alla gola e non si dà pace. (69)

Disturbare il linguaggio attraverso *lapsus* e *calembour*, paradossi e malapropismi, significa attentare alla comprensibilità del messaggio e dunque alla sua 'rappresentabilità', spezzando così il legame intrinseco tra opera, artista e spettatore; in ciò s'inscrive il rifiuto di Bene per l'arte in genere, fortemente contestata nel poema, laddove essa è definita 'consolatoria' quando caratterizzata da un rispetto pedissequo delle norme maggioritarie. Insomma la scrittura poetica di Bene si porrebbe in piena continuità con quanto operato nel teatro, poiché il punto nevralgico resta il linguaggio e la sua destabilizzazione; la poesia non costituirebbe allora un momento anomalo nella carriera di Bene, né è intesa dall'autore come un genere letterario a sé stante, bensì come un metodo di ricerca per lo studio di «quel segreto e ineffabile *archè* che risiede al di là della soglia del simbolico, quel 'fratto' che slega irrimediabilmente *significante* e *significato*» (Giorgino)(70); è proprio in quella frattura, che Bene descrive come un «abisso» tra voce e scrittura, tra organico e inorganico, che nasce la poesia:

Poesia è distacco, lontananza, assenza, separatezza, malattia, delirio, suono, e, soprattutto, urgenza, vita sofferenza (non necessariamente cristiana). È flusso dell'insofferenza d'esserci. È scontento, anche nei casi più "felici". È risuonar del dire oltre il concetto. È intervallo musicale d'altezza, lirico, in che si dice detta la delusione di quell'altro intervallo (distanza) tra il "pensato" e il suo riporto sulla pagina. È l'abisso che scinde orale e scritto. (SAM, p. 147)

L'atto poetico di Bene può essere immediatamente riassunto come tentativo di 'scrivere' la voce, dunque nella ricerca ardua e impossibile di un'aderenza massima tra oralità e parola scritta; ciò giustificherebbe anche alcune scelte a livello formale, e dunque l'aderenza allo stile trobadorico non può essere scambiato per vacuo sperimentalismo o anacronismo formale (cosa che al nostro autore importerebbe comunque ben poco), ma testimonia l'intento di porre in primo piano l'esecuzione orale e trattare la poesia essenzialmente come «materiale sonoro» (Giorgino)(71). Per questo Piergiorgio Giacchè definisce il poema come una «tomba in cui il morto orale è stato seppellito vivo, inciso in forza e in ragione della morte culturale di ogni auralità-oralità»(72). Seppellire l'oralità nel testo vuol dire tentare di captarne l'eco nel suo prodursi in pagina, di cui la parola è espressione frammentaria, ricordo nostalgico delle cose perdute (la sua stessa Voce e quindi, sottolineiamo, nulla a che vedere con le declinazioni performative di fine Novecento), inorganiche, mancate «da per sempre»:

Mi sono degradato anche a poeta. Ho scritto la voce. Troviero d'un poema, *'l mal de' fiori*, perché leggere è scrivere. Chi è soltanto lettore è un fuori tema. È un parvenu davanti a un foglio sempre più sbiancato. Ho di-scritto la voce con quella nostalgia che riserviamo alle cose che non sono mai state.

Da per sempre mancate. Ho di-scritto la voce dell'inorganico, dell'inanimato, dell'amorfo, del non risuscitato alla smorfia dell'arte, lasciandomi possedere dal linguaggio e non disponendone, siccome è dato in quasi tutta l'espressiva cartolina del Novecento poetico nostrano. (73)

Non può ovviamente che destare curiosità la scelta del titolo, che pare a tutti gli effetti una citazione rovesciata del capolavoro di Baudelaire, nonostante Bene si sia sempre dissociato dall'ipotesi di un riferimento diretto: «Che c'entra Baudelaire, se non nel rovesciamento del titolo? [...] Baudelaire è un classico: in quanto tale incommentabile, intoccabile eterno una volta per tutte. Non è sfida all'autore de *I fiori del male* e tanto meno al paesaggismo (interiore o esteriore) del secolo appena scorso» (74). L'aderenza tra i due titoli va a questo punto ricercata nel rovesciamento dichiarato dal poeta, suggerimento già colto da Piergiorgio Giacchè, il quale ha proposto un'interpretazione basata sui differenti punti di vista assunti dall'Io lirico, per cui se Baudelaire «in terza persona compone i fiori del male», Bene «in prima persona ne saggia il dolore». La sofferenza che assilla l'autore del *'l mal de' fiori* è percepita in via diretta, e ogni riferimento ai temi della morte e della malattia non è mero espediente letterario ma la rielaborazione di un'esperienza viva e palpabile, un dolore che degenera nei frammenti più tragici e che si traduce in scrittura nel vano tentativo di esorcizzare un male che il poeta sente come presagio ineluttabile della fine:

Malgrado sia messo per iscritto, l'orale non solo è vivo ma è vissuto - e alla lettera, ovvero parola per parola. Archiviata la questione della priorità dell'esecuzione attoriale contro la precedenza della composizione poetica, la distinzione è quella tra chi sconta personalmente e sensorialmente il «male dei fiori» e chi, sia pure con la massima identificazione e la dovuta sensibilità, i «fiori del male» li raccoglie. Non c'è contrapposizione però né tanto meno polemica, anche se Bene evita e detesta ogni poeticità o lirismo «da cartolina» (in cui cadono e di cui si gloriano fin troppi poeti). (75)

In un interessante saggio Marco Sciotto ha sciolto ulteriormente le riserve sul titolo del poema tramite il ricorso a un saggio di Bataille (autore molto studiato da Bene) intitolato *Il linguaggio dei fiori*, in cui lo scrittore francese fa alcune riflessioni sul passaggio dal «periodo molto breve di splendore» al naturale imputridimento, fino al rilascio di un olezzo o «sozzura primitiva» che Bataille degrada a «brandello di letamaio aereo» (76); se è possibile interpretare le parole di Bataille come un riferimento all'inorganico freudiano (uno dei maggiori *letimotiv* nella poetica di Carmelo Bene), per Sciotto ciò permette di istituire un confronto più diretto tra le due opere:

Dal male di Baudelaire sbocciavano verso l'alto fiori in forma di versi, in Carmelo Bene i versi sono, piuttosto, l'istante – articolato per centinaia di pagine – dello sfiorire, del precipitare dall'acme del fiorito, del perfettamente realizzato, verso il basso del proprio annullamento, della propria derealizzazione che annulli ogni forma. *I fiori del male* come secrezioni organiche; *'l mal de' fiori* come escrezione inorganica. (77)

Proponiamo adesso la lettura di alcuni frammenti da *'l mal de' fiori* per rintracciare nel testo le tematiche delineate fin qui e in particolare la lezione dei mistici nominati. Il primo frammento che riportiamo è tratto dal primo componimento, *Coetera de troviero delle cose che non sono e*, secondo Giorgino il «manifesto della lirica beniana» (78) perché in esso si concentrano temi e citazioni di autori molto presenti nell'opera di Carmelo Bene. Leggiamo allora un breve estratto di questo lungo *Proemio*:

Traducer claro accumpactar versiculo  
mai nunca 'nvento laterato adverso in sono gesto vulto  
orisdepravatione versoiddove? 'n quoquoversanulla  
soa region sin ration Nullo modo  
cantar espera il verspero troviero  
ultimo buscador de 'l no trovar  
ma 'l travaggiato seu essercizio ah pur se tant

babalbutito desintencionado coetera  
 d'altrintent pervertito in foeui stà  
 mutato

[MDF, pp. 3-4]

Secondo Giorgino, piuttosto che rassegnarsi a 'non voler dire niente', l'autore deve compiere l'impresa di «voler dire il nulla»(79), che nel *mal de' fiori* si realizza in «traducer claro accumpactar versiculo», quindi assemblando uno «zibaldone»(80) di allusioni, frasi e citazioni celate e riscrivendo in suono l'estasi che puntualmente si dipingeva sul volto di Giuseppe Desa da Copertino quando, rapito, rimaneva immobile, a 'boccaperta' («orisdepravatione»). Anche la poesia va esercitata per Bene in assenza di volontà, per cui bisogna 'lasciare il proprio cammino' (Juan de la Cruz) e giungere al 'vuoto nulla' («versoiddove? 'n quoquoversanulla/ soa region sin ration»). Ma inseguire il 'vuoto' significa, come scritto nel *Cantico Spirituale* di San Juan De la Cruz («lasciandomi, morente, quel non so che/ che dice un balbuziente»)(81), perdere la capacità di 'dire', e iniziare a sbiasticare in un intontito, «desintencionado» balbutire; lemma che ricorre in Dante per simboleggiare l'innocenza del bambino prima di acquisire il linguaggio: «tale, balbuziend ancor, digiuna/ che poi divora, con la lingua sciolta/ qualunque cibo per qualunque luna» (*Par. XXVII*, vv. 130-132), mentre per Teresa d'Avila è il segnale di messa in comunicazione del soggetto con Dio, che risponde alle sue richieste «togliendogli la parola di bocca, al punto che quantunque lo voglia non riesce più a parlare se non a stento»(82). Per questo Bene descrive l'estasi come una 'perversione' della coscienza, e il soggetto pare lasciarsi manovrare da una volontà esterna, senza opporre resistenza, come un mucchio di «foeui» al vento. Negli ultimi versi del *Proemio*, Bene richiama ancora la tematica della santa idiozia:

Mi no mi so ma sento vocazion – mi ven de l'arte –  
 d' vess idiota pù de mi cretino pù  
 de 'l di de tutti i Sant ridicol voeud  
 Siccome un esser no pur dent 'l vess  
 sovrana impera la insignificanza  
 elementare Watson Mi ti son

[MDF, p. 6]

Il poeta deve puntare alla completa 'idiozia' di un santo, che per Juan de la Cruz si esprimeva in una tensione verso «il tutto, il nulla, il solo, l'unico»(83); Bene vuole però perseguire un'idiozia estrema: non gli basta essere 'cretino' o giungere al vuoto, ma diventare il più 'cretino' tra i santi (in *NST*: «Essere finalmente il più cretino», p. 40), quindi diventare egli stesso quel 'vuoto' cercato («d'vess idiota pù de mi cretino pù/ de 'l di de tutti i Sant ridicol voeud»), annullando l'identità del soggetto («Siccome un esser no») e giungendo a una condizione in cui «sovrana impera la insignificanza»; allora l'idiozia di Watson, anche lui descritto al pari di un santo incosciente e in preda all'estasi, è da preferire alla sagacia e all'arguzia del più acclamato Sherlock Holmes:

Già Watson, non Sherlock Holmes. [...] Quando agisce è sempre per caso. È inattivo anche nell'azione che lo gestisce. Non potendo godermi l'inorganico (pare non sarà possibile), forse è Watson la cosa che fin qua è riuscita a stregarmi e a incantarmi. L'insignificanza più totale. Hai visto le facce vacue che appioppiano ai vari Watson, mentre gli altri sono sempre un po' ipertesi? Sì, vorrei essere Watson! (*VCB*, pp. 279.280)

Il *Prologo* è seguito alcuni testi incentrati su Rigoletto, segnalati mediante l'impiego del corsivo; il 'set' predisposto nel poema è, come nel testo di Hugo, Parigi e il palazzo di Notre-Dame, dove il re Francesco I conduce una vita dissipata e dedita alla lussuria, di cui il braccio operativo è lo stesso giullare Triboulet che lo affianca in ogni sua impresa inclusa. Bene mantiene fin qui i personaggi

della trama(84), operando però uno stravolgimento nel personaggio di Bianca, la figlia del giullare, presentata sotto forma di fantoccio automatico all'interno di un decadente giardino-atelier la cui descrizione presenta alcuni elementi che richiamano all'esperienza mistica:

Nell'impero balsamico dell'orto  
 sei stata il pozzo il secchio vuoto dell'acqua  
 la pergola ignorante i tanti fiori  
 bianchi delle robinie dell'acacia  
 i frutti estinti nel tormento verde dell'erba  
 di tra i selci calpesta lo stupore impietrato dei muri  
 melagrana rubina boccaperta  
 il petalo bruciato d'una rosa di te  
 tra cose cosa

[MDF, p. 14]

In questo impero inorganico, in cui si stagliano alcuni elementi vegetali in fase di decomposizione (la 'sozzura primitiva' di cui parlava Bataille che pervade le pagine del poema), alla fragilità dei fiori morenti si contrappone la pesantezza immota delle pareti, anche loro 'intente' ad ammirare Bianca con uno «stupore impietrato»; tra estasi («boccaperta») e degradazione Bene allestisce così una sorta di tempio abbandonato, di cui destano particolare interesse alcuni elementi, come il «pozzo», il «secchio vuoto» e la «melagrana»: il tema del 'giardino', infatti, non richiama esclusivamente agli scenari decadentisti, ma è una metafora fondante della dottrina teresiana, che nel *Libro della mia vita* paragona l'anima impura a «un giardino, un terreno assai infecondo, pieno di erbacce»(85) [V11, 6], per cui la novizia potrebbe scoraggiarsi a causa della «grande fatica che costa gettare molte volte il secchio nel pozzo e tirarlo fuori senz'acqua» [ivi], condizione di chi non attinge la 'grazia' direttamente da Dio ma cerca di arrivarci tramite intelletto; nella sua poesia, sembra dire Bene, il misticismo rimane una suggestione operativa, e difatti quel «secchio» è destinato a rimanere vuoto. Raggiungere il *nada* evocato da Juan de la Cruz nella *Salita* è precluso a chi non esercita la propria fede, poiché per cogliere quella «bellezza invisibile», come la definisce Maddalena de' Pazzi, bisogna predisporre nella purezza d'animo di un fanciullo attirato dalla «melagrana»:

La bellezza tua è come quello ameno frutto detto *melagrana*, e' cui frutti tengon rinchiusi in loro tanti, tanti granellini rossi (*silenzio*). E vè, s'inclinano essi tanto giù al basso che invitano ogniuno a corne, e massimo e' fanciullini. O dicesti ben tu che non si poteva entrare a godere tal bellezza chi non è come un fanciullino. E quando le sono aperte par che essi fanciullini si voglion por quivi sotto a *bocca aperta*, acciò che essi granellini caschino loro in bocca. Ma bisogna alquanto battere acciò che essi caschino (*silenzio*). Così bisogna pigliare la croce e battere se vogliamo che caschi a noi il frutto del tuo sangue che ci fa gustare dolcezza in tutto ingustabile.(86) [corsivi miei]

In un'altra opera di Teresa d'Avila, *Il castello interiore*(87), la santa ha ben presente che coloro i quali proseguono nel 'cammino di perfezione' riescono a trarre dalle visioni un qualche segno della grazia invocata, ma ciò porta il soggetto a un grande turbamento e confusione, «come fece Giacobbe quando vide la scala. Con la visione dovette intendere altri segreti che poi non seppe dire» [C.VI, 4, 6], ossia quella che Bene definisce «afasia del nominare» ne *La voce di Narciso* in riferimento al commento di Schopenhauer all'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello:

E allora ecco che l'infanzia bambina è l'afasia del nominare', è il venir meno della parola. È la fine dell'arte. Schopenauer s'apre all'ascesi; io m'incanto in quest'attimo di grazia assoluta che non più gli artisti, ma soltanto i santi possono meritare. L'eroismo è superato. Perdere la parola. Bambina: parola perduta. Bambina presente = donna assente = parola che nel dirsi vien meno. (AUT, p. 1047)



In questa condizione, per la santa l'anima è come una «farfallina» che «non riesce a trovare un riposo durevole. Siccome l'anima trabocca d'amore, qualunque occasione serva ad accendere di più il suo fuoco, le fa prendere il volo» [C.VI, 6, 1], ed è solo attraverso la totale unione concessa da Dio che essa «muore, e con estrema gioia, essendo ormai Cristo la sua vita» [C. VII, 2, 6], dottrina che pare già appresa dal protagonista di *Nostra signora dei Turchi*: «Dov'è un carcere, liberare una farfalla» (*NST*, p. 21). Il percorso descritto nel *Castello Interiore* è racchiuso da Bene in una strofa del *mal de' fiori*, in cui il volo dell'anima descritto dalla santa, e di conseguenza la morte della 'farfallina', è riproposto dal poeta attraverso un riferimento al *Memento mori*, mosaico rinvenuto a Pompei («pompeia effincta» nel testo) in cui è raffigurata, in prossimità di un teschio, una farfalla posata su un ruota:

'N la robb d' tabacch  
 sicch 'n pompeia effincta  
 'l corp d'lee Teresa 'n stent  
 s'anima primm 'n sogn d'ona farfalla  
 'n l'ullusion de 'l vol  
 feoura de 'l corp so istess ch'el par mort

[*MDF*, p. 69]

Nell'ultimo gruppo di poesie dedicate al dramma di Hugo, il giullare torna in una nuova veste: su Triboulet spicca una gobba-pattumiera in cui gettare tutto ciò che riguarda il mondo 'organico' e dunque ogni desiderio dato dall'Eros, poiché il poeta, nelle parole dell'autore, vuole «farsi corpo cadavere, regredire all'inorganico, a una pietra, a quel non essere mai stata»(88): nel «tribolato sacco» (riferimento testuale al sacco in cui, nella trama originale, si trova il cadavere della figlia del giullare) si mescola il «tuttostrutto», parola macedonia che potrebbe indicare l'accatastamento di rifiuti ma anche il grasso animale ('strutto'), e quindi per degradante sineddoche ai corpi umani; in essi, 'esagitati' dall'eccitazione, scorrono senza sosta liquami organici di vario genere («rubrosperma»): «In tribolato sacco è 'l tuttostrutto/ patiretutto voltolarsi d' 'n 'rotico corpastro/ rubrosperma 'n essagitate carni» (ivi). Nella gobba, insieme ai corpi, il poeta immagina di cestinare anche gli sguardi degli innamorati: «Tribolata la gobba pattumiera è bauletto/ oppressato ne 'l lezzo dei rifiuti 'ndove/ è 'mne ch'è passionata smorfia 'n tic» (p. 94), e ancora i sospiri degli amanti: «del cuore 'mne tic tac/ è cestinato scarto». Da cestinare sono anche i gemiti singhiozzanti nei loro momenti di nostalgia: «In gibba pattumiera/ rifiuto è 'mne pianger ch'è defunto/ com'è pur di pensiero ricordato» (ivi); lo stesso destino spetta ai «fiorellini campestri» colti a marzo («marzolino scherno»), poco prima della fioritura di aprile, per questo definito da Eliot «il mese più crudele»(89) in *The Waste Land*: «'n gibba stipati 'me 'n bacheca/ a marzolino scherno che d'aprile/ minaccia s'infiorar» (p. 95). Il giullare, che deve trasportare l'enorme peso di tutto il mondo organico, è raffigurato come un «Sisifo logorato» (ivi); di conseguenza, continua Bene, a causa della pressione del 'pattume' all'interno della gobba, da questa fuoriesce un lezzo trasportato dal vento, disgustoso all'olfatto per i viventi del mondo organico, ma per il giullare un «paradiso incenso»: «Lezzo/ insofferente a le nari similvive/[...] Al tribolare senso/ olfatto è paradiso incenso ch'altri ammorba/ è destino un profumo d'immortale» (ivi).

Tra l'immenso pattume trasportato dal giullare figura lo stesso re, che appare avviluppato sulla gobba del giullare, definito adesso «gibbero», quindi parodiando l'appellativo di 'troviero' con cui il poeta si definiva nel *Proemio* («troviero delle cose che non sono»), mandando così a monte una ricerca che (dopotutto) era dichiarata fallimentare già in partenza. Nel *collage* messo in atto da Bene il re appare come una seconda gobba, e il re-duca si ritrova in un'immensa 'disarica' in cui poter «rovistare» a suo piacimento, sicché la gobba del giullare diventa per il sovrano il contenitore di ogni piacere possibile.

Nella logica oscena de 'l mal de' fiori la definitiva simbiosi tra il giullare e il re può considerarsi il 'lieto' epilogo delle loro vicende: sarà il primo a fare la 'spesa' per il sovrano, ora immerso in una

«marea similumana 'n ossa e carni» che ne costituirà l'inesauribile fonte di piacere. Bene può scrivere adesso la rappresentazione definitiva di ciò che definisce il 'ribaltamento' dell'Eros, ossia il 'porno', non mancando di alludere ai gironi infernali quando evoca l'immagine delle mosche in «ridda», la danza circolare nominata da Dante nell'*Inferno*: «così convien che qui la gente riddi» (*Inf.* VII, v. 24). Ci troviamo a un punto di svolta ne *'l mal de' fiori*; il poeta può finalmente decretare che «Eros è morto»:

Eros è morto Spento in duo ch'è l'uno  
 re-troviero dispenso  
 in lo svogliato rovistare orgiastro  
 che trovò già trovato  
 putrescente materico disastro  
 stolido vanescente ch'è 'l mercato  
 delle carni gratuite torturate  
 da vermi mosche 'n ridda  
 disertate da la multicolore  
 in vesti giornaliera della spesa  
 marea similumana 'n ossa e carni  
 semoventi 'n ancora no isquartate. (90)

La tradizione mistica da cui trae origine il *mal de' fiori* si risolve, quindi, in un epilogo totalmente opposto: scartata la possibilità di un ricongiungimento finale e di una pacificazione intima, a differenza di ciò che accade in Teresa d'Avila, dove «l'anima perde quelle gran debolezza che le procurava tanto tormento e di cui non riusciva a liberarsi» [C.VII, 3, 12], la declinazione a cui Bene deliberatamente si ispira è quella dell'«amor morto» di Maddalena de' Pazzi, culmine estremo del percorso mistico e dell'annullamento di sé:

L'ultimo amore è morto, il quale non desidera, non vuole, non brama e non cerca cosa nessuno, però che l'anima che possiede questo amore, per la morta rilassazione che ha fatta di sé in Dio, non desidera conoscerlo, intenderlo, né gustarlo. Nulla vuole, nulla sa e nulla vuol potere. E tanto s'umilia se gli fussi detto che la fussi Dio, quanto se gli dicessi che la fussi un demonio. E tanto si inalza quando gli fussi detto «tu hai a fruire il paradiso», quanto «tu hai andar nell'inferno», perché la pena non gli è pena e la gloria non la cerca, vivendo al tutto come morta. (91)

Vale la pena allora rileggere le parole dello stesso autore, tratte da *Quattro momenti su tutto il nulla*, in cui questo passaggio del poema testimonia l'annichilimento dell'Eros e dunque del soggetto, ridotto a «oggettività pietrificata» e automa inorganico, nullificandosi così in «non-amore» (92) (Angela da Foligno):

È quanto pur muovendosi si sta, annichilito come l'amore 'morto'. Il (tra virgolette) rapporto osceno, è la relazione 'mancata' tra soggetto e oggetto, è l'orgasmo non sollecitato da nessun desiderio, da nessun vitalismo, voglia (prerogative dell'ansia erotica, queste). Nell'irreciproca situazione oscena, i corpi se ne stanno come cose, oggettività pietrificata, ma presente alla mente come un 'altrove', una irriflessa sovracoscienza incantata: le posture, i gesti somigliano, le smorfie involontarie, come evocate da una meccanica automatica, come se qualsivoglia occasione 'porno' fosse spiata da un occhio estraneo, intestimoniabile, assolutamente 'altro', dall'orgasmo proprio delle estasi mistiche, di cui il soggetto oggetto sa un bel niente, mai presente a sé stesso nel suo oblio. Il non-amore osceno somiglia il ricordare le cose che non sono, le cose sole, queste, indimenticabili. (93)

Alessio Paiano

**Note.**

(1) C. BENE, *Lorenzaccio*, in ID., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano, 1995, p. 17.

(2) ID., *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano, 1970, p. 31.

- (3) G. RACITI, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Mimesis, Milano, 2018, p. 41.
- (4) C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano, 1995, p. VIII. D'ora in avanti *AUT* nel testo.
- (5) R. OTTO, *Il sacro*, SE, Milano, 2009, p. 35.
- (6) Ivi, p. 44.
- (7) C. BENE., *Nostra Signora dei Turchi*, Sugar Editore, Milano, 1966, p. 40. D'ora in avanti *NST* nel testo.
- (8) R. BELLINI, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene – Intervista a Luisa Viglietti*, «Birdmen Magazine», 8 aprile 2020. Disponibile su [www.birdmenmagazine.com](http://www.birdmenmagazine.com): «Non rispondeva mai al telefono, non apriva mai la porta, non andava a fare la spesa, non andava a buttare i rifiuti, non andava a fare una passeggiata, non era disponibile al disimpegno e allo svago. Non si è mai perso di vista. Di sicuro era un grande attore, non aveva tempo per l'ordinario e allora di riflesso ripiegava sulle abitudini e le esistenze degli altri. Il quotidiano riferito al solo lavoro, le relazioni umane limitate ai collaboratori, si relazionava con il resto del mondo come il legale rappresentante di se stesso. E dato che il mondo è la rappresentazione che ognuno ha del mondo stesso, non erano ammessi suggerimenti al suo spettacolo».
- (9) In un'intervista rilasciata alla Rai durante le prove di *Don Chisciotte* (1968) Carmelo Bene prendeva le distanze dalla critica teatrale affermando che «per capire un poeta o un artista, a meno che questo non sia soltanto un attore, ci vuole un altro poeta e ci vuole un altro artista». Link: <https://www.youtube.com/watch?v=xap7wTKBGOI>.
- (10) C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, Longanesi & C., Milano, 1983, p. 152. D'ora in avanti *SAM* nel testo.
- (11) P. GIACCHÈ, *La verticalità del Bene*, in Aa.Vv., *Il sommo Bene*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny, Calimera, 2019, p. 141.
- (12) Ivi, p. 147.
- (13) L'articolo di Cotroneo è riportato in F. TAVIANI, *L'attore quando non c'era*, «Dionysus ex machina», VI, 2015, pp. 179-188.
- (14) Cfr. M. GRANDE, *Materia e linguaggio*, in Aa.Vv., *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, «Bianco e Nero», anno XXXIV, fascicolo 11-12, novembre-dicembre, Roma, 1973, p. 31: «Il senso di “revisione della cultura” che emerge fortemente dai film di Carmelo Bene va inteso anche in questa eccezione specifica di coscienza di linguaggio e revisione di esso e dei suoi condizionamenti. Un complesso di regole dunque quelle del linguaggio (genericamente usato e vissuto come tale almeno) che non fanno che ripetere e ripercorrere le regole dell'organizzazione sociale, dell'autoritarismo e del dogmatismo che incidono violentemente proprio su ciò che si può dire e su ciò che è proibito dire; sui contenuti rappresentativi stabiliti dalle leggi della rappresentazione; su ciò che è dicibile, narrabile, pensabile e stabilito a livello di convenzione del discorso, di legge fondamentale anche dei simboli e di legge dell'espressione».
- (15) V. BODINI, Lettera a Carmelo Bene sul barocco, in C. BENE, *L'orecchio mancante*, cit., p. 139.
- (16) S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce, 2014, p. 35.
- (17) M. LUZI, Relazione per il VI premio di poesia “Città di Firenze” 1960, riportato in V. PAGANO, *Poesie*, a cura di Simone Giorgino, Musicaos, Neviano, 2019, p. XXXIV.
- (18) Cfr. A. CUDAZZO, Introduzione, in C. RUGGERI, *Poesie. Inferno minore*. Le pagine del travaso, Musicaos, Neviano, 2018, pp. X-XII.
- (19) E. FLAIANO, *Il rosa e il nero di Carmelo Bene*, in C. BENE, *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, cit., pp. 1392-1393.
- (20) *SAM*, p. 15.
- (21) Mi permetto il rimando a un contributo in cui ho già sviluppato questa tematica: A. PAIANO, «Se non fossi un palazzo mi crederbbero». Luoghi della visione in *Nostra Signora dei Turchi*, «Quaderni del PENS», n. 2, 2019, disponibile su: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens/article/download/20616/17455>.
- (22) G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, 1978; l'edizione che utilizzeremo è edita da Quodlibet (Macerata, 2002).
- (23) Ivi, p. 94.
- (24) È lo stesso Bene a precisarlo in un'intervista concessa a Umberto Artioli nel 1988: «Lo vide dopo, lo spettacolo, quando il libro apparve dalle Editions du Minuit e poi tradotto da Feltrinelli, al Teatro Quirino». Cfr. C. BENE, U. ARTIOLI, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Edizioni Medusa, Milano, 2006, p. 65.
- (25) Ivi, pp. 97-98: «Si comincia col sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato. E non si può nemmeno dire che sia

un'operazione negativa in quanto dà inizio e mette già in moto tanti processi positivi. Si detrae dunque o si amputa la Storia, perché la Storia è il marchio temporale del potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l'insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzati perché appartengono all'uso maggiore. Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola, e testimonia ancora un'invarianza o un'omogeneità. Si sopprime il dialogo, perché il dialogo trasmette alla parola gli elementi di potere, e li fa circolare: tocca a te adesso parlare, in queste condizioni codificate».

(26) Ivi, p. 110.

(27) P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 11.

(28) J. DERRIDA, *Il monolinguisma dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p. 47.

(29) G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 96.

(30) VCB, pp. 21-22: «In chiesa vezzeggiavo queste Madonne di cartapesta. Una sera sollevai la veste a una di loro e restai scioccato. C'era solo un traliccio di legno».

(31) NST, p. 118: «Si ricordò di quando, poco più che bambino, si attardava in chiesa e, profittando del sagrestano compreso a spegnere i ceri, sollevava le vesti alle madonne e trasecolava toccando i cavalletti fino al ginocchio, perché non somigliavano a sua madre».

(32) S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 35.

(33) Carmelo Bene intervistato a Parma, 1982, disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=cMKfqvNjAto>.

(34) P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit. p. 16.

(35) Sono rispettivamente *S'eros de l'un ch'è duo 'n l'appuntamento* (pp. 71-74) e *Ahi! Nu parlamu d'osce marammie!* (pp. 77-84).

(36) G. DOTTO, *La mia sfida è l'infralingua*, intervista a Carmelo Bene, in C. BENE, *Panta*, a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano, 2012, p. 217.

(37) P. GIACCHÈ, *La discesa dal 'monte' Carmelo*, in S. PASELLO, A. TAVOLAZZI, *Amor morto. Concerto mistico*, Kurumuny, Calimera, 2019, p. 31.

(38) Una parte dei numerosi volumi appartenuti a Carmelo Bene, ai tempi in custodia presso il Monastero delle Benedettine di Lecce, è registrata nel saggio di S. GIORGINO, *La Biblioteca «Impossibile» di Carmelo Bene*, in Aa.Vv., *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze, 2015.

(39) F. R. OPPEDISANO, *Carmelo Bene. Un lottatore contro il suo tempo*, tesi di dottorato di ricerca in «Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione e musealizzazione», XIX ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 2007.

(40) MEISTER ECKHART, *I Sermoni*, a cura di Marco Vannini, Edizioni Paoline, Milano, 2002, p. 554.

(41) Per una panoramica completa delle versioni del *Pinocchio* beniano, cfr. A. PETRINI, *Carmelo Bene e Pinocchio. Storia di un burattino (e di un attore)*, in Aa.Vv., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, Oèdipus, Salerno, 2019.

(42) Ivi, p. 129.

(43) P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 27.

(44) E. ZOLLA, *I mistici dell'Occidente*, Adelphi, Milano, 1997, vol. I, p. 22.

(45) PSEUDO-DIONIGI L'AEROPAGITA, *Teologia mistica*, in E. ZOLLA, *I mistici dell'Occidente*, cit., p. 440.

(46) MEISTER ECKHART, *Sermoni tedeschi*, Adelphi, Milano, 1985, p. 206.

(47) Per un approccio allo studio dei legami tra Carmelo Bene e Jacques Lacan, inclusi preziosi rimandi bibliografici, rimando al saggio di F.R. OPPEDISANO, *Ricominciando a pensar Bene*, in Aa.Vv., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, cit.

(48) J. LACAN, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Milano, 2011, p. 7.

(49) C. BENE, U. ARTIOLI, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, cit., p. 127.

(50) G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, cit., p. 100.

(51) C. BENE, U. ARTIOLI, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, cit., p. 129.

(52) J. LACAN, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, cit., p. 77: «È in quanto il suo godimento è radicalmente Altro, che la donna ha più rapporto con Dio di tutto ciò che ha potuto dirsi nella speculazione antica seguendo la via di quello che manifestamente si articola soltanto con il bene dell'uomo».

(53) B. FILIPPI, *I suoni della mistica*, in Aa.Vv., *Il sommo Bene*, cit., p. 164.

(54) F. RUIZ SALVADOR, *Introduzione*, in GIOVANNI DELLA CROCE, *Salita del Monte Carmelo*, Edizioni OCD, Roma, 2010, p. 23. D'ora in avanti citerò indicando con tre numeri il libro, il capitolo e il

paragrafo.

(55) C. BENE, U. ARTIOLI, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, cit., p. 45.

(56) M. ECKHART, *Sermoni tedeschi*, cit., p. 242.

(57) Un frammento analogo si trova nella *Lettera alle Carmelitane Scalze di Beas*, Malaga, 18 novembre 1586: «Quando il cuore scivola nelle bassezze, la corona rotola al suolo, e ogni meschino la calpesta. Ma quando l'uomo 'si avvicina col cuore alto' di cui parla Davide, allora 'Dio viene esaltato' (Sal 63, 7-8) dalla corona di quel cuore alto della sua Sposa con cui l'incorona 'nel giorno della letizia del suo cuore' (Ct 3,11), nella quale trova 'le sue delizie quando sta tra i figli degli uomini (Pro 8,31). Ma queste acque di delizie interiori non scaturiscono dalla terra, la bocca del desiderio deve quindi restare aperta verso il cielo, vuota d'ogni altra cosa. Ma perché la bocca dell'appetito non si restringa né sia occupata da alcun boccone di altri gusti, deve essere del tutto vuota e aperta verso Colui che dice: *Apri e dilata la tua bocca, e io te la riempirò* (Sal 80,11)». GIOVANNI DELLA CROCE, *Lettere*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Pier Luigi Boracco, Bompiani, Milano, 2010, p. 25.

(58) E. FIORE, *E san Carmelo volò in convento*, «Il Mattino», 2 ottobre 1995, poi in C. BENE, *Panta*, cit., p. 532.

(59) TERESA D'AVILA, *Il castello interiore*, Edizioni Paoline, Milano, 2005, p. 91.

(60) ID., *Cammino di perfezione*, Città Nuova Editrice, Roma, 2014, p. 111.

(61) MEISTER ECKHART, *Sermoni tedeschi*, cit., pp. 47-48.

(62) C. BENE, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, «Il Manifesto», 28 maggio 2000, disponibile su [www.vicoacitillo.it](http://www.vicoacitillo.it).

(63) D'ora in avanti *MDF* nel testo.

(64) G. TAROZZI, *Niente di niente di niente*, intervista a Carmelo Bene, 1975, in C. BENE, *Panta*, cit. p. 30.

(65) «Ognuno dei due parlava male dell'altro: Montale diceva che Bene era un guitto, Bene diceva di Montale che non era un vero poeta. Un giorno per dimostrare che l'avversario era inferiore a Dino Campana, citò "Ossi di Seppia" a memoria. Insomma i due amavano punzecchiarsi ma, sotto sotto, fa capire Giusti, si stimavano». Cfr. A. SCUTELLA, *La casa dei grandi artisti*, «Il Tirreno», 15 gennaio 2017, p. 18, e A. GIUSTI, «La casa del Forte dei Marmi», *Le Lettere*, Firenze, 2002.

(66) G. DOTTO, *In morte del fratello Vittorio*, «L'Espresso», 13 luglio 2000, poi in C. BENE, *Panta*, cit., pp. 373-374.

(67) Cfr. L. WEBER, *recensione a 'l mal de' fiori*, «Poetiche», a.2000, n. 2» e ID., *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta ad oggi*, Allori, Ravenna, 2006.

(68) L. VIGLIETTI, *Prefazione*, in M. SCIOTTO, *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di Nostra Signora dei Turchi*, Villaggio Maori Edizioni, Catania, 2014, pp. 16-17-

(69) G. DOTTO, *Elogio di Carmelo Bene. A dieci anni dalla scomparsa*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2012, p. 30.

(70) S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 92.

(71) D., *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di Pentecosta fra riscrittura e traduzione*, in «Oblío», III, 11, pp. 73-85.

(72) P. GIACCHÈ, *Antropologia di una macchina attoriale*, cit., pp. 186-189.

(73) C. BENE, *Quattro momenti su tutto il nulla*, 2001, quattro puntate televisive registrate da Carmelo Bene per Rai Due Palcoscenico. Disponibile su Youtube.

(74) D. FASOLI, *'l mal de' fiori. Intervista a Carmelo Bene*, giugno 2005, disponibile su: [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/carmelo\\_bene.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/carmelo_bene.htm).

(75) P. GIACCHÈ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 191.

(76) G. BATAILLE, *Il linguaggio dei fiori*, in ID., *Documents*, Dedalo, Bari, 1974, p. 55.

(77) M. SCIOTTO, *Il poema dell'informe. 'l mal de' fiori di Carmelo Bene*, «Enigrama», n. 155, aprile 2014. Disponibile su [www.enigrama.it](http://www.enigrama.it).

(78) S. GIORGINO, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, cit., p. 305.

(79) ID., «Ah soltanto esser solo UNA VOCE!». *Leggenda di Carmelo Bene*, in Aa. Vv., *Uno straniero nella propria lingua. Scritti per Carmelo Bene*, cit., p. 108. Disponibile anche su [www.leparoleelecose.it](http://www.leparoleelecose.it)

(80) Ivi, p. 324.

(81) GIOVANNI DELLA CROCE, *Poesie*, in ID., *Tutte le opere*, cit., p. 209: «Quanti se ne van vagabondando/ mille grazie di te van raccontando;/ e tutto questo più m'impiega/ lasciandomi, morente, quel non so che/ che dice un balbuziente».

(82) TERESA D'AVILA, *Cammino di perfezione*, cit., p. 158.

(83) P. L. BORACCO, *Saggio introduttivo a J. DE LA CRUZ, Tutte le opere*, cit., p. CXVIII.

(84) Triboulet è il buffone di corte del re Francesco I di Francia, sovrano dedito alle dissolutezze più disparate. La narrazione prende avvio col dialogo tra il re e un gentiluomo della corte; a questi il re racconta che ogni domenica in chiesa incrocia lo sguardo di una donna che pare ricambiarlo, ma alla quale non può avvicinarsi perché sempre accompagnata da una signora che pare ostacolare il loro incontro. Quando il re, nel corso di una festa a palazzo, inizia a corteggiare la signora di Cossé, il fido buffone Triboulet lo spalleggia denigrando il marito di questa; i gentiluomini francesi, irritati per le continue offese del buffone, decidono di rapirne la presunta amante. Prima della chiusura di questo primo atto irrompe a corte il signore di Saint-Vallier, che accusa il re di aver sedotto sua figlia; prima di essere arrestato dalle guardie di Francesco I maledice sia lui che il buffone. Il ritorno a casa di Triboulet svela che la donna in casa sua non è la sua amante bensì sua figlia Bianca, controllata a vista dalla governante Berarda; a lei Bianca confessa di essere innamorata del giovane che incontra tutte le domeniche in chiesa. Il re, che si era nascosto in giardino e aveva sentito tutto, irrompe sulla scena dichiara il suo amore a Bianca. Nel frattempo i gentiluomini di corte, decisi a rapire la presunta amante di Triboulet, ingannano quest'ultimo facendogli credere di voler rapire la signora di Cossé, che abita nel palazzo adiacente alla casa di Triboulet. Il buffone accetta di tenere bloccata la scala che gli altri utilizzeranno per rapire la donna ma, avendo gli occhi e le orecchie bendate, non riesce a rendersi conto che questi stanno rapendo sua figlia per portarla al palazzo del Louvre. Quando Triboulet si accorge dell'inganno è ormai troppo tardi: la figlia Bianca è già stata consegnata al re che, pur rifiutato da Bianca dopo aver scoperto la sua vera identità, rinchiude la ragazza nelle sue stanze. Per vendicarsi dell'offesa subita Triboulet assolda Saltabasil per assassinare il re; il sicario lo avrebbe attirato nella propria osteria con l'aiuto della sorella Maguelonne, abile ammaliatrice. Per convincere la figlia Bianca ad accettare l'inevitabile uccisione del re, Triboulet la fa assistere di nascosto alla scena del corteggiamento tra Maguelonne e Francesco I (qui Verdi inserirà la celebre aria *La donna è mobile*); la ragazza, ferita nell'orgoglio, accetta di fuggire da Parigi e di rincontrarsi col padre dopo l'omicidio del re. Intanto Francesco, con le sue doti da abile ammaliatore, seduce Maguelonne tanto che questa se ne innamora e chiede insistentemente al fratello di non ucciderlo. Saltabasil propone di attendere fino allo scoccare della mezzanotte: se qualcuno entrerà nella locanda fino ad allora, sarà ucciso al posto del re e consegnato in un sacco all'ignaro Triboulet. Bianca, tornata sui suoi passi per l'amore provato nei confronti del re, ascolta la trattativa e decide di immolarsi per salvare la vita del suo amante: vestita da uomo, come consigliatole dal padre per non farsi riconoscere durante la fuga, cerca ospitalità nella locanda, venendo immediatamente accoltellata al petto. Alla consegna del cadavere Triboulet non si accorge in un primo momento di nulla, ma prima di gettare il sacco nella Senna avverte la voce del duca che abbandona la locanda cantando (qui Verdi riprende *La donna è mobile*); Triboulet, in preda al panico, attende che l'avvento di un tuono illumini il viso del cadavere per riconoscerlo. Quando finalmente scopre il volto della figlia, si getta su di lei per risvegliarla; la ragazza, ormai ferita a morte, riesce con le ultime energie a spiegare al padre di essersi immolata per salvare il re. Il dramma si chiude con il responso del chirurgo sulla morte di Bianca, assistita fino all'ultimo dal padre, ormai completamente delirante perché comprende di essere responsabile della sua morte.

(85) Edizione di riferimento: TERESA D'AVILA, *Libro della mia vita*, Edizioni Paoline, Milano, 2006.

(86) MADDALENA DE' PAZZI, *Le parole dell'estasi*, Adelphi, Milano, 1984, p. 123.

(87) Edizione di riferimento: TERESA D'AVILA, *Il castello interiore*, Edizioni Paoline, Milano, 1994.

(88) C. BENE, *Quattro momenti su tutto il nulla*, cit.

(89) T. S. ELIOT, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, BUR Rizzoli, Milano, 2016, p. 85: «Aprile è il mese più crudele, generando/ Lillà dalla terra morta, mischiando/ memoria e desiderio, eccitando/ Spente radici con pioggia di primavera».

(90) Parafasi: «Eros è morto, spento nel duo che è diventato uno; un re-troviero consumato nel rovistare svogliatamente i corpi che trovò perché un altro li aveva trovati per lui, che sono materia putrescente, confusa, insciente, indistinta. Il mercato delle carni gratuite e torturate dai vermi e dalle mosche in ridda, [carni] abbandonate dopo la variopinta spesa di corpi in vestiti giornalieri; marea simulumana in ossa e carni semoventi non ancora squartate».

(91) MADDALENA DE' PAZZI, *Le parole dell'estasi*, cit., pp. 178-179.

(92) ANGELA DA FOLIGNO, *Il libro dell'esperienza*, Adelphi, Milano, 1992, p. 193: «E allora anch'io persi l'amore che avevo dentro di me: fui fatta non-amore».

(93) C. BENE, *Quattro momenti su tutto il nulla*, cit.

**LUIGI NONO E IL MITO CLASSICO: RIATTUALIZZAZIONE DEL PROMETEO, TRA TESTO E SUONO, NELLE PRIME ESECUZIONI DELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO**

Le nature grandiose soffrono diversamente da come si immaginano i loro ammiratori.

Nel modo più duro soffrono per i bassi, meschini ribollimenti di certi brutti momenti, insomma per il loro dubbio circa la loro grandiosità, – ma non per i sacrifici e martiri che il loro compito esige da loro.

Finché Prometeo ha pietà degli uomini e si sacrifica per loro, è felice e grande in sé; ma quando diventa invidioso di Zeus e degli omaggi che i mortali gli tributano, – allora soffre.

Friedrich Nietzsche, *La Gaia Scienza*

**I**

Il mito di Prometeo – e con sé l'immagine di cui è portatore, icona dell'eroe titanico in cui si identificano temerarietà del sacrilegio da lui compiuto e antagonismo nei confronti della divinità – rimane il perno attorno cui ruota l'intera cultura tedesca almeno fino al 1871, quando, mentre viene data alle stampe l'ultima edizione significativa del XIX secolo del dramma eschileo, Friedrich Nietzsche, tramite *La nascita della tragedia*(1), sigilla proprio con il nome di Prometeo la dedica a Wagner(2). A partire dalla misura esponenziale in cui il mito prometeico ha dominato l'intero immaginario occidentale, stimolando la fantasia di artisti e scrittori cui tale epos ha offerto suggestioni e motivi di riflessione in ogni epoca, il secondo Novecento si interroga sulle modalità con cui la figura di Prometeo abbia intessuto un rapporto con la sua rappresentazione scenica.

L'ambivalenza del mito si riflette prepotentemente nelle riletture moderne e contemporanee che vi si ispirano, proponendosi da un lato di dare una nuova forma letteraria alla materia classica, dall'altro di reinterpretare una figura e una storia ben note e allo stesso tempo complesse. Tra rivisitazioni, interpretazioni allegoriche e utilizzi ideologici, Prometeo appare innanzitutto come un personaggio che ben si presta al discorso teatrale: ogni suo mitema, in effetti, ha fornito chiavi di lettura molteplici. In quanto inventore delle arti, grazie all'uso del fuoco, fin da Eschilo Prometeo diviene il simbolo del progresso umano che si laicizza e diventa autonomo rispetto alla sfera divina. Il semi-dio è il centro focale di opere come la commedia *La estatua de Prometeo* di Calderón de la Barca, ma il suo mito serpeggia e riemerge anche in periodi che non lo vedono protagonista di testi specifici o che lo pongono al centro di opere di non amplissima eco: dalle tragedie incompiute di Goethe (*Prometheus e Pandora*), dal ribelle titano nel *Prometheus unbound* di Percy Shelley, alla personificazione del progresso inarrestabile della scienza anche nelle riflessioni più critiche legate all'atto creatore in Mary Shelley che, non a caso, aggiunge al titolo del suo *Frenkenstein*, più volte trasposto su celluloide, l'apposizione *or the modern Prometheus*.

Se nel Novecento l'aspetto della demistificazione diviene preponderante in autori come André Gide, la scena contemporanea, che spesso recupera l'originale greco, quali prospettive apre?

All'indomani della prima esecuzione di *Al gran sole carico d'amore* (1976), Luigi Nono, compositore veneziano portavoce di una nuova concezione della creazione musicale nel secondo dopoguerra, inizia a pensare a un tipo di teatro che si allontani volutamente dalle messinscene tradizionali.

Come acutamente sottolinea Laurent Feneyrou(3), nel *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* – composto tra il 1981 e il 1985 nell'ultima fase della produzione di Nono e di cui costituisce un tentativo di sintesi – si passa da

una mitica allegoria a un mito allegorico. Prometeo è preso in prestito da Eschilo, vale a dire da un autore che spoglia il dramma di qualsiasi elemento narrativo, di qualsiasi *actio* o *arsis* drammatica: Prometeo si libera del prometismo romantico (quello di Hugo e Liszt). [...] Il mito, connaturato alla musica, traduce i rapporti tra potere e conoscenza, tra funzioni politiche e tecniche [...] È da questa tensione e dalla ricerca della giustizia (*dikè*), che non è al di fuori dell'uomo ma in lui e attorno a lui, espressione di suprema virtù [...] che nasce la tragedia del *Prometeo*.(4)

Nella sua prima stesura, a partire dal 1981, proprio Nono sottolineerà l'approccio innovativo assunto nella sua opera dal mito prometeico, non avendo, in realtà, nulla a che vedere con la sua attualizzazione o "modernizzazione" più estrinseca(5).

## II

Caratteristica fondamentale della concezione del *Prometeo* – opera antirappresentativa e antinarrativa, priva di personaggi, di azione e di messa in scena ma spazio in cui "isole" musicali in movimento producono, con il loro stesso avvicinarsi e allontanarsi dall'ascoltatore, una realizzazione visiva e sonora del mito prometeico – è la frammentarietà musicale e testuale dell'opera.

Secondo Marinella Ramazzotti

[il viandante e] il suo viaggio di ricerca tra le isole, spazi isolati ma comunicanti, è espresso con parole isolate, a cui corrisponde una struttura sonora a frammenti, esperiti come 'attimi' non conclusi, perché risuonano e si rigenerano all'infinito. Attraverso questi 'attimi', in cui si ascoltano la nascita, il vibrare, spaziale di suoni" e si consuma il dramma di Prometeo.(6)

E secondo la nuova concezione dell'arte che stava maturando Nono in quegli anni, i frammenti tra loro comunicanti rappresentano proprio il mezzo per esprimere «la pluralità del possibile».

Come scrive Jürg Stenzl,

importante per questo "nuovo Nono" non era raggiungere un qualche obiettivo prestabilito, ma l'incursione nell'ignoto, il Viaggio in sé stesso. Invece di vedere il Sì e il No nettamente distinti, Nono entra nel campo del possibile, dell'apertura verso tutti i lati; in breve, un pensiero liberato, profondamente diffidente verso qualsiasi forma globale e sistematica.(7)

Nella riflessione di Nono, dunque, in che modo la categoria del «possibile» che trova soprattutto in Musil e Wittgenstein due riferimenti fondamentali, si identifica in tutto il suo percorso esistenziale e professionale? Proprio in quanto, quando parliamo di Nono compositore, facciamo riferimento a un professionista amante del lavoro di ricerca *work in progress*, aperto all'errore visto anch'esso come un ampliamento dell'esplorazione del concepire musica, il «possibile» coincide soprattutto con uno stato di tensione verso una musica sempre nuova, che si mantiene viva nella ricerca e nella sperimentazione sconfinata della sua pluralità. Fuori da ogni astrazione, gli infiniti possibili sono quindi l'interrogarsi, il porsi continuamente in discussione, la ricerca del dubbio fino ad avere a disposizione una ramificazione di soluzioni. Sono lo studiare su cui Nono tanto insiste negli scritti e nelle interviste, poi tradotto nella pratica compositiva in un intenzionale procedere per tentativi, anche in complice collaborazione con gli interpreti.

Non sorprende, dunque, se il soggetto mitologico nell'opera di Nono risponda all'esigenza di cercare «un Prometeo-Wanderer continuamente proteso nella ricerca di nuove "leggi" con cui buttare all'aria quelle precedenti, in una parola la continuità prometeica senza fine». In altri termini, «una nuova fisionomia politico-mitologica concepita sotto il segno di una ricerca inarrestabile. Una visione, questa, certamente utopistica, priva di quella programmatica conflittualità tipica degli anni Sessanta e Settanta, ma che si incentra su una dimensione politica progressista, basata sulla



consapevolezza che la ricerca non è mai affermare qualcosa di definitivo: è un cammino continuo verso il possibile»(8).

### III

Le voci che ascoltiamo non fanno eco alle voci che ora si sono spente? [...] Se è così, allora c'è un incontro non detto tra le generazioni passate e le nostre. Siamo stati attesi sulla terra. *A noi, come ad ogni generazione, è stata concessa una debole forza messianica...*

Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*

Successivamente alla composizione de *Al gran sole carico d'amore*, tributo alle lotte rivoluzionarie, Luigi Nono, giunto a un culmine del proprio impegno ideologico, vive «un silenzio inesprimibile» che corrisponde al bisogno di riconsiderare il proprio «linguaggio musicale» e le proprie «categorie mentali». Proprio durante questo silenzio si inserisce la collaborazione con Massimo Cacciari, al quale sarà affidato il testo non-partitura del *Prometeo. La tragedia dell'ascolto*.

Come ricordato da Adelio Fusé(9), il ricorso al testo diventa per Nono fondamentale quasi in tutte le sue opere. Dai testi documentari alle fonti extraletterarie, già a partire dagli anni Cinquanta sono molteplici gli autori a cui Nono ricorre per la stesura dei propri libretti (da Lorca, Ripellino, Pavese, Rimbaud) e che testimoniano la fiducia che il compositore mostra nella forza evocativa della parola e dunque della musica, perché la musica per Nono non è «artigianato» o «mestiere» ma uno strumento in cui ritrovare la predisposizione a un pensiero poetante(10). A esemplificazione di quanto testo e musica rappresentino per Nono un unicum inscindibile è nello specifico il saggio *Testo-musica-canto* scritto da Nono nel 1960(11), che si pone l'interrogativo se un testo vada preservato nella propria integrità semantica oppure se sia lecito che il compositore lo riduca per renderlo un mero serbatoio sonoro svincolato dal suo significato.

Nono preferisce non dare risposte assolute. Perché vi è nel compositore un grande rispetto per il testo che non ritiene giusto sottoporre ad una scomposizione nelle sue parole, sillabe o fonemi. Il testo per Nono non può essere considerato unicamente un raccoglitore da cui attingere e «distorcere» significati, perché andrebbe così perso il potere espressivo della parola, che è totalità fonetica semantica.

In linea con la poetica di Nono relativamente al testo come strumento che deve essere mantenuto intatto nelle sue potenzialità espressive e coerentemente con il principio di frammentarietà su cui viene concepita l'intera struttura dell'opera, Massimo Cacciari compone per il *Prometeo* un mosaico testuale frutto di frammenti in italiano, greco antico e tedesco tratti da classici greci (dal *Prometeo* di Eschilo al *Lessico* di Esichio, dalle *Trachinie* di Sofocle all'*Alceste* di Euripide) sino ad arrivare ad autori moderni (dal *Canto del destino di Iperione* di Friedrich Hölderlin al *Maestro del gioco*, componimento che Cacciari ha tratto da frammenti provenienti da *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin).

Risultano pertinenti, da questo punto di vista, gli interrogativi di Feneyrou – a fronte della molteplicità delle fonti testuali di cui è intessuto il *Prometeo* – sulla possibilità di considerare i frammenti testuali presenti nell'opera di Nono come degli *avant-texte*, intesi cioè come elementi referenziali e concettuali che rimandano alla natura primigenia su cui si fonda l'opera stessa(12). Queste le premesse per giustificare la genesi del *Prometeo* non tanto come opera lirica tradizionale ma come «azione sonora» nella quale il dramma è inscenato dalla stessa trama musicale su cui è costruito il lavoro. Da qui il sottotitolo *Tragedia dell'ascolto*: il dramma che, spogliato di ogni tensione narrativa, accade interamente all'interno dei suoni stessi.

L'importante collaborazione tra Nono e Cacciari nell'elaborazione del *Prometeo* rafforza, tra l'altro, la convinzione in Nono che sia stata la riflessione su alcuni aspetti della cultura ebraica, tra pensiero, tradizione e canto, a contribuire a una nuova definizione di «ascolto» che è alla base del *Prometeo* stesso. Ed è proprio ascoltando il suono nella sua dimensione essenziale, che avviene l'incontro con Edmond Jabès:

J'ai beaucoup discuté de cela avec Jabès, notamment à propos du chant synagogal, de chants arabes et hébraïques que je beaucoup étudiés [...]. Tout cela est lié à la phonotique. Jabès me dit que, dans le chant hébraïques, on veut dans le même temps exprimer différents sentiments, vis-à-vis de la vie ou vis-à-vis des dieux disparus: il ya le moment de la disparition.(13)

Dunque, su questa base, il *Prometeo* viene definito come una *tragedia dell'ascolto*: «è l'inudibile o l'inaudito che lentamente, o meno, non riempie lo spazio, ma lo *scopre*, lo svela. E provoca improvvisamente l'essere inosservati *nel suono*, e non *iniziare a* percepirlo, sentendosi parte dello spazio, *giocando*. ...] Cacciari parla del *Prometeo come di una* “tragedia dell'ascolto”»(14).

Importante sottolineare come in questo contesto a far la differenza siano la combinazione e il suono tra le parole e non tanto le immagini che esse possano suscitare:

il rapporto tra canzone e testo è sempre stato semplificato da una lettura del contenuto. Al contrario, ho sempre prestato più attenzione al modo in cui la canzone si esprime che al canto del testo [...] la mia scrittura vocale ha sempre evitato l'illustrazione ed esasperato l'aspetto puramente musicale. Insomma, sono sempre stato attento al suono delle parole, perché nella musica è sempre il suono che parla.(15)

Ed ecco che solo seguendo l'avventura del suono possiamo percorrere contemporaneamente l'avventura della parola e viceversa, tanto che lo stesso Nono avrà modo di ribadire che «la nostra possibilità di ascolto è infinitamente superiore a quella a cui ci limitiamo intenzionalmente per vizi millenari, per l'abitudine di ascoltare e vedere contemporaneamente. *Prometeo* significa: ascoltare ciò che di solito non ascoltiamo»(16).

#### IV

Il NUME / sempre violento (...) / da qui all'Aurora / ti caccia verso terre inarate.”  
(*Prometeo*, Seconda isola)

La prima esecuzione di *Prometeo* avvenne a Venezia nella chiesa di San Lorenzo il 25 settembre 1984, con la direzione di Claudio Abbado, coadiuvato da Roberto Ceconi.

Si legge in un articolo de «L'Espresso»(17) del 1984 quanto lo spazio scenico realizzato per il *Prometeo* fosse «un'emanazione delle idee di Nono, anzi non è nemmeno uno spazio né un'immagine ma una condizione d'ascolto, una strategia architettonica che si traduce in vero strumento musicale: uno spazio ed emette suono e vibra». Uno spazio sonoro che vuole prima di tutto rispondere a un'esigenza etica vale a dire quella di portare in primo piano l'ascolto e dunque sviluppare una modalità sovversiva rispetto al sistema egemone di trasmissione acustica, estetica e culturale. Ecco allora che, se Venezia diventa la similitudine primaria di un ascolto contrario alla monodirezionalità, il coinvolgimento del giovane architetto Renzo Piano diventa essenziale per la progettazione di uno spazio in grado di ricreare un “multiverso” sonoro. Nasce così per il *Prometeo* l'idea dell'arca, struttura lignea nel cui scafo è destinata ad ospitare il pubblico, nei suoi ballatoi posizionati alle pareti i gruppi orchestrali e dozzine di diffusori disposti sotto il pavimento. Un grosso strumento musicale in grado di suonare, risuonare e di far convergere le sue funzioni, acustica, metaforica ed etica, verso un unico fine, l'ascolto.

Il carattere pluridisciplinare del *Prometeo*, rende l'opera di Nono anche a livello spaziale una singolare esperienza di frontiera(18). «Occorreva – scrive Cacciari – un *luogo* per questo ascolto. Uno *strumento* che lo rendesse possibile, [...] che liberasse l'ascolto da quella servitù al vedere (alla dimensione ottico-aptica) che domina nelle sale e nei teatri d'opera normali. Uno strumento, da cui il suono non fugge via, ma in cui possa *abitare*»(19).

Questo luogo-strumento è lo spazio musicale e architettonico pensato per le esecuzioni veneziane del *Prometeo* del settembre 1984 nella chiesa sconsecrata di San Lorenzo, uno spazio nato *con* l'opera e *per* l'opera(20). Nelle intenzioni di Nono la dimensione spaziale adibita all'esecuzione del *Prometeo* è una *non-scenografia*, un dispositivo che, superando l'inadeguatezza del teatro d'opera tradizionale, deve costruirsi in base ad una logica propria alla musica stessa: a quella musica specifica per quel luogo specifico. Affidarsi a Piano per questo percorso progettuale significa dunque optare per un'architettura a suo modo *debole*, non allineata ad alcuna mitologia (moderna o postmoderna che fosse). Distante da furori ideologici – se si intendono certe sue opere, e tra queste il Centre Pompidou a Parigi, nella loro autonomia rispetto alle tendenze dominanti dell'architettura dell'epoca – Piano incarna la figura del “costruttore” e dell'anti-teorico per eccellenza. Egli declina nella specificità del suo lavoro la direzione di ricerca seguita a partire dal 1978 da Nono, sollecitato da Cacciari: anzitutto l'idea che la verità non può che essere, anche a livello spaziale, «incertezza», ricerca, frammento(21).

È Nono stesso, con Cacciari, a tracciare l'ambito entro il quale dovrà iscriversi la progettazione dello “spazio musicale” per il *Prometeo*. Esso deve essere “strumento”, “pietra che canta” (Goethe definiva, specularmente, l'architettura come “musica pietrificata”), elemento integrante dell'evento musicale capace di inverare la «possibilità di un nuovo spazio della musica stessa»(22). Il *Prometeo* si genera progressivamente intorno a una serie di trapassi e di opposizioni. Il passaggio decisivo è dall'idea iniziale di una “integrazione delle arti” alla “tragedia dell'ascolto”(23). Qui l'immagine e il testo – in quanto *segni* – si oppongono al suono, alla musica come *phenomenon*.

## V

Ascoltami poi: / navi non spingere / nei gorghi del Ponto, / quando cadono le Pleiadi / fuggendo la furia selvaggia di  
Orione. / Tirale a secco / Fa nella chiglia un foro / perché non marcisca alla pioggia / E ATTENDI.”  
(*Prometeo*, Quarta isola, “I Nomi”)

Nel *Prometeo* di Nono, Venezia, attraverso le cinque isole in cui sono suddivise le nove sezioni dell'opera, si rispecchia in tutto il suo «multiverso acustico». L'isola come centro di percezione di una pletora di affetti e relazioni; come una monade le cui percezioni sono inconse o piuttosto come un mondo di possibilità governato dal principio di contraddizione, che costituisce tutta la percezione complessa reale dispiegando una polifonia delle possibili strade da percorrere durante il loro ascolto: le «molteplici vie» e i «molteplici silenzi» che attendono il *Prometeo-Wanderer* e nei quali, anzi, egli già si trova(24).

Ma, del resto, anche il suono di *Prometeo* risulterebbe essere un suono «mobile» che non presuppone un'unica possibilità di ascolto, quella frontale:

la struttura concepita da Piano è un'enorme cassa armonica, un “luogo-strumento” non chiuso ma in ‘espansione’ che nella morfologia richiama sia un liuto (luogo-strumento, appunto) sia una barca (legame simbolo con le isole di un arcipelago). Questo spazio non riflette il suono ma lo riverbera ed è in relazione con lo spazio circostante. In occasione della prima assoluta veneziana si sono verificate le condizioni ideali, in quanto la barca era stata montata nella chiesa sconsecrata di San Lorenzo, scelta da Nono per gli “infiniti respiri” delle pietre.(25)

Con la finalità di depurare l'opera da ogni apparenza figurativa, lasciando affiorare l'invisibile del suono, Cacciari decide di concepire l'opera come un arcipelago formato da cinque isole non identificabili fisicamente, ma «aeree». Isole anch'esse ancora metaforiche, quali concetti, allegorie, emozioni che si illuminano nella reciproca interdipendenza, così da portare in superficie “infiniti” possibili percorsi di conoscenza e di esperienza sonore e testuali. Lo spettatore (o, meglio, l'ascoltatore) sarà quindi indotto a navigare ai confini del suono e del silenzio, e la sua navigazione immaginaria non potrà che avvenire, come vedremo, per mezzo di un'*arca*(26).

Esattamente come le citazioni (unità minime della costruzione testuale) sono, secondo Cacciari, “dis-locuzioni”, le isole (unità minime della costruzione spaziale) appaiono quali “dis-locazioni”, punti singolari della più grande “isola delle isole” che è l’arcipelago, dove l’arca naviga esplorando le frontiere della percezione possibile e, nel contempo, “suona” lo spazio musicale delle isole stesse – «espaces acoustiques différenciés»(27), secondo Jurg Stenzl – tra i quali l’esperienza acustica si associa in forma problematica a quella visiva(28).

Nono pensa Venezia come *soundscape*, avente nella chiesa di San Lorenzo un punto di riflessione e di irradiazione sonora (del suono della città, dell’acqua, delle voci, delle campane)(29).

Feneyrou sottolinea come la realtà acustica di Venezia presupponga «un système complexe de mirages sonores»(30): deducendo quindi come al centro della ricerca artistica di Nono vi sia una sperimentazione acustica e allo stesso tempo la volontà di legare indissolubilmente l’ascolto e il suono al luogo e all’esperienza. Ed è l’elemento dell’acqua, che a Venezia domina, a guidare l’ascolto: acqua stagnante, ferma e sporca che, come fa notare ancora Feneyrou, tarkosvkianamente, diventa «force de vie où croupissent les nostalgies, les sentiments et les utopies, mais aussì élément d’une conception qualitative du son, où se reflète la notion de gibigiana, de miroir miroirant résolument dynamique»(31). L’acqua stagnante rimane ferma insieme a sentimenti, nostalgie e utopie, ma su di essa prende vita un discorso sul suono, sul movimento, non svolgendo una funzione da specchio riflettente, ma come elemento che è in grado di fornire continuità al suono.

Il “multiverso acustico” della città, dunque, la chiesa di San Lorenzo, l’arca, sono i contesti dai quali l’opera si costruisce e che, a loro volta, vengono modificati dall’opera stessa. Il rapporto musica-architettura si pone qui nei termini di una *dialettica dei contesti* che circondano lo spazio dell’opera.

Considerandola opera interdisciplinare, dove importante risulta anche l’apporto di Emilio Vedova che sceglie di accompagnare le singole sezioni dell’opera con un corollario coloristico che si fa ora sensibile e ottico, ora psichico o intellettuale e simbolico(32) contribuendo, dunque, alla costruzione di un ascolto «impressionante», costruito ed espressivo(33), il *Prometeo* di Nono sembra presentarsi a noi, al pari delle opere di Wagner o Scriabin come un esempio di *Gesamtkunstwerk*. Tuttavia, come afferma anche Feneyrou, l’opera di Nono esiste solo nella pienezza delle condizioni essenziali della sua esistenza(34). Un’opera, dunque, dove parola, luce, silenzio e spazio si possono estendere anche al di fuori dell’opera d’arte stessa perché quelle pause, quei silenzi di cui è intessuta rappresentano singolarmente de tasselli che vanno oltre un semplice contenitore di forme d’arte differenti.

Non a caso la rilettura del mito prometeico attuata da Nono e Cacciari risulta radicale, e contraddistinta da una chiara reazione all’immagine mitica di Prometeo, che ora è chiamato a identificarsi come un Titano totalmente teso verso la ricerca, e verso la sperimentazione del viaggio. Non un *Übermensch*, bensì un superamento dell’uomo attuale, che non deve necessariamente, in un’ottica superomistica, oltrepassare o trasgredire la ribellione, ma saperla affrontare. Motivo per cui Prometeo oggi è chi sa accogliere, ascoltare, dialogare(35).

Raffaella Carluccio

#### Note.

(1) F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, III, 1, Adelphi, Milano 1972, p. 19.

(2) U. Curi, “Amore mortis”. *Per una rilettura del Prometeo incatenato*, in *Le parole dell’essere. Per Emanuele Severino*, a cura di A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi, Mondadori, Milano 2005.

(3) L. Feneyrou, *Luigi Nono: Prometeo, Tragedia dell’ascolto*, in “Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)”, n. 4, 1993, pp. 87-109.

(4) *Ibidem*, pp. 87-89, trad. mia («on glisse d’une allégorie mythique à un mythe allégorique. Prométhée est emprunté à Eschyle, c’est-à-dire à un auteur qui dépouille le drame de tout élément narratif, de toute *actio* o *arsis* dramatique: prométhée est débarrassé du prométhéisme romantique (celui de hugo et de Liszt). [...] Le

mythe, consubstantiel à la musique, traduit les rapports entre pouvoir et le savoir, entre la fonction politique et la fonction tecnica [...]. C'est de cette tension et de la recherche de la justice (*diké*), qui n'est pas en dehors de l'homme mais en lui et autour de lui, expression de la vertu suprême, de la sage modération, que naît la tragédie du *Prometeo*»).

(5) Cfr. AA. VV., *Nono*, EDT, Torino 1987.

(6) M. Ramazzotti, *Luigi Nono*, L'Epos, Palermo 2007, pp. 117-126.

(7) Cfr. J. Stenzl, *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, in *Note introduttive all'incisione*, EMI, Verona 1995.

(8) V. Sebastiani, *Luigi Nono e il suo tempo: un ritratto*, "Quinte parallele", 5 luglio 2020.

(9) A. Fusé, *Nono il poetico e la polifonia dei possibili* in "altremusiche", 16 settembre 2019,

(10) *Ibidem*.

(11) Cfr. A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, a cura di, *La nostalgia del futuro*, Il Saggiatore, Milano 2007.

(12) Cfr. *art. cit.*, («Dans quelle mesure le para-texte et le méta-texte sont-ils avant-texte?»), p. 89

(13) P. Albèra, *Entretien avec Luigi Nono*, in *Luigi Nono*, Contrechamps, Paris 1987, p. 20.

(14) Cfr. M. Bertaggia, *Prometeo-Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari*, in M. Ramazzotti, *Op. cit.*, pp. 132-146.

(15) Cfr. A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, a cura di, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, vol. II, p. 260.

(16) *Ibidem*, p. 336.

(17) A. Folletto, *Prometeo in arrivo alla Biennale*, "L'Espresso", 13 settembre 1984.

(18) Cfr. G. Ferrari, *Musique en tant qu'espace habitable. L'"arche" de Renzo Piano pour le Prometeo de Luigi Nono (1983-1984)*, in G. Ferrari, a cura di, *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, L'Harmattan, Paris 2006, pp. 209-222.

(19) M. Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*; Id; *Verso Prometeo. Luigi Nono*, La Biennale-Ricordi, Venezia-Milano, p. 21.

(20) Cfr. G. Ferrari, *Op. cit.*

(21) J. Stenzl, *Les chemins de Prometeo* (<http://www.festival-automne.com>).

(22) Cfr. A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, *Op.cit.*

(23) V. S. Beyst, *Il Prometeo. A Revolutionary's swansong*, cit. Nella prima ipotesi della 'integrazione delle arti', il contributo di Emilio Vedova prevedeva la realizzazione di una scenografia composta da luci, immagini e colori. Con il progressivo centrarsi dell'opera sulla "tragedia dell'ascolto" – a seguito di ciò che Nono ha definito una "sindrome antivisualistica" – il lavoro di Vedova subirà una notevole riduzione, dovendosi limitare agli 'interventi-luce' a Venezia, i quali saranno peraltro eliminati nelle rappresentazioni successive, a partire da quella milanese del settembre-ottobre 1985 nella ex fabbrica Ansaldo.

(24) Cfr. L. Feneyrout, *Op. cit.*

(25) L. Nono, *Verso Prometeo. Frammenti di diari*, 1984, p. 143.

(26) Cfr. G. Ferrari, *Op. cit.*

(27) J. Stenzl, *Prometeo: un guide*, in *Luigi Nono*, Contrechamps-Festival d'Automne, Parigi 1987, p. 175.

(28) Cfr. M. Girardi, *Il teatro musicale in Italia tra il 1980 e il 1990*, in *L'opera negli anni Ottanta*, I.R.TE.M., Roma 1998, pp. 122-132.

(29) Nel film *Archipel Luigi Nono* di Olivier Mille (1989), Venezia viene mostrata nella sua dimensione propriamente sonora, come un "mondo di contrasti e di conflitti", in modo analogo a come si manifesta nell'opera del compositore.

(30) L. Feneyrout, *Op. cit.*, p. 106.

(31) *Ibidem*.

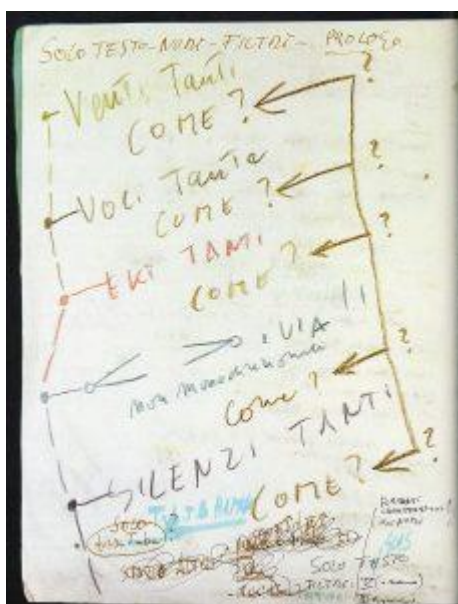
(32) *Ibidem*.

(33) I. Johannes, *Les "impressifs", les constructeurs et les expressifs*, in *L'Étude des œuvres d'art*, Dessain et Toltra, Paris 1990, p. 162.

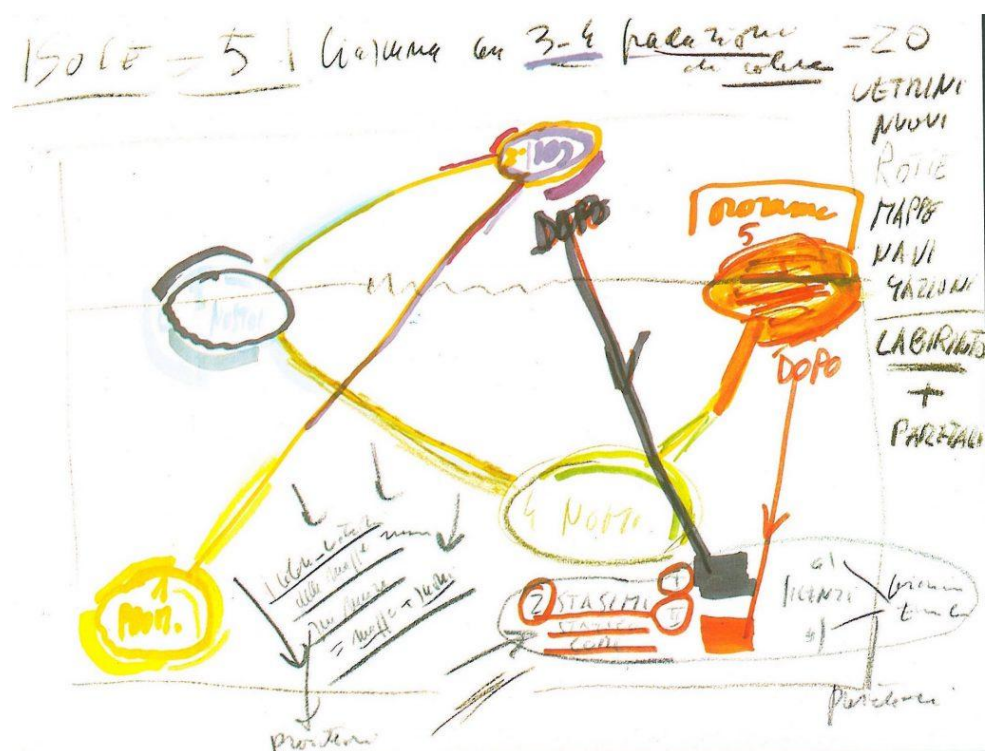
(34) Cfr. L. Feneyrout, *Op. cit.*, p. 106.

(35) Cfr. R. Di Caro, *Dopo 17 anni il Prometeo di Luigi Nono è ancora incredibilmente moderno*, "L'Espresso", 19 maggio 2017.

## Appendice

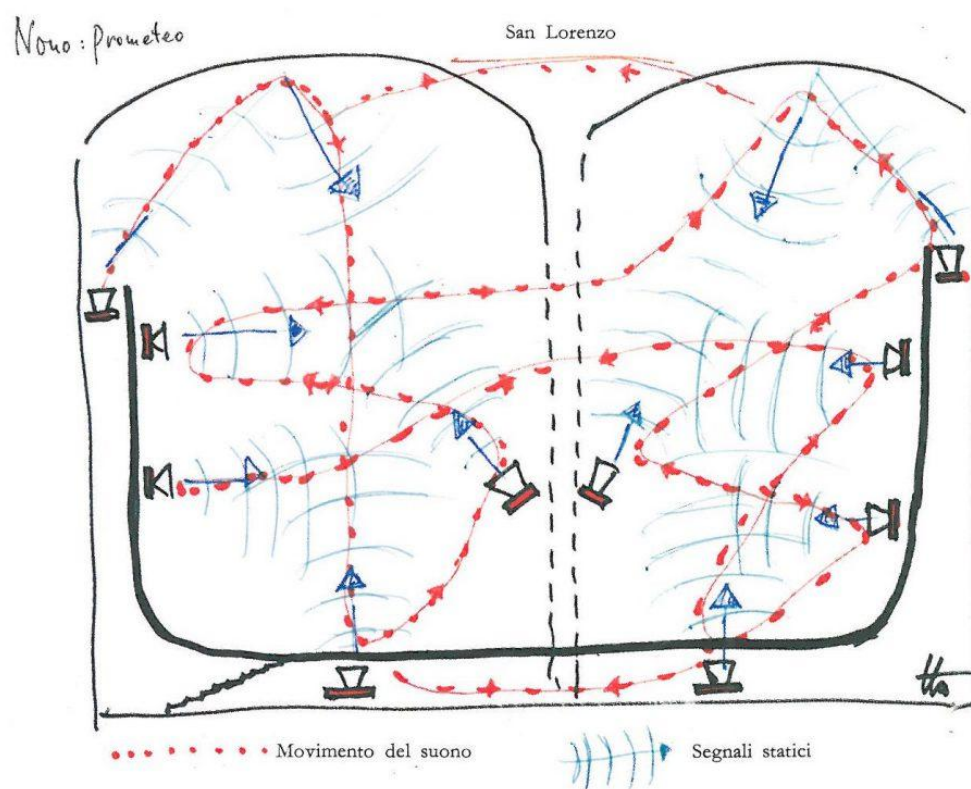
Appunti di Luigi Nono per il "Prologo" di *Prometeo*.

Fonte: Luigi Nono, *Verso Prometeo*, a cura di, Massimo Cacciari, Ricordi, Milano 1984, p. 8.

Appunti di Luigi Nono per le 'isole' di *Prometeo*.



L'arca proiettata da Renzo Piano dentro la chiesa di S. Lorenzo per l'esecuzione di *Prometeo*.



Disegno di Luigi Nono sul movimento del suono in *Prometeo*.

**TRA CERTAMEN E TALENT.****TRADIZIONE MANCATA, LOTTA PER IL CAMPO E CONCETTI DI LIRICO NEL POETRY SLAM.**

[Nel futuro della poesia] le novità non saranno tanto di stile e di tendenza letteraria, quanto piuttosto di situazione, di contesto, di organizzazione o frantumazione interna dello spazio letterario.(1)

**0.**

Nelle pagine che seguono si cercherà di osservare la scena italiana di poetry slam. ci si concentrerà su tre aspetti: la comunicazione dell'evento, che spesso si richiama all'antica formula del certame poetico, la sua realizzazione, improntata invece a un'idea di spettacolo che deve molto ai media di massa contemporanei, in primis il talent show, e infine l'effetto che la forma orale, la dimensione competitiva e le *contraintes* (come i tre minuti massimo, ecc) danno sul risultato poetico, specialmente a livello metrico, che spesso comporta una discrasia tra testo scritto e versione parlata, sebbene questa discrasia prende varie forme. Per osservarla verranno analizzati i testi di alcuni autori che danno conto delle varie interazioni tra scritto e orale. Nelle conclusioni si analizzano da un lato gli strumenti utilizzati per accumulare capitale simbolico da quella che si presenta come una forma poetica staccata da quella tradizionale e che si definirà "pop" – qui è grande il ruolo dei richiami alla classicità e alla poesia *highbrow* come strumento utilizzato dagli autori e dagli organizzatori per legittimarsi nel campo letterario contemporaneo. Allo stesso tempo si osserverà l'insolito (per il campo poetico) rapporto con la tradizione, spesso a distanza se non assente. Infine vengono brevemente enucleati i tratti salienti dei concetti di poetico e di lirico della poesia pop.

I poetry slam nascono a Chicago a metà degli anni Ottanta: nel 1984 l'operaio e poeta Marc Kelly Smith inaugura in un locale chiamato *Get Me High* una serie di serate *open mic*, dove il pubblico può intervenire liberamente per leggere i propri componimenti; nel 1986 nasce il primo poetry slam, un evento più strutturato dell'*open mic* che accanto all'aspetto propriamente espressivo unisce un elemento ludico sotto forma di competizione tra poeti(2). A gestire la gara c'è l'*emcee* (il *master of ceremonies*), che funge da presentatore. Ogni partecipante ha a disposizione un tempo limite di tre minuti (con altri dieci secondi bonus) per declamare il proprio componimento, senza la possibilità di usare oggetti di scena o musica d'accompagnamento. Di norma non esistono vincoli tematici per le poesie presentate, sebbene talvolta si organizzino poetry slam "a tema". Una giuria composta dal pubblico dà un voto a ogni performance. I voti di ogni giurato vengono sommati eliminando il più alto e il più basso; dopo un numero diverso di manche, di solito due (che possono ma non devono prevedere una prima scrematura dei meno votati), i due poeti che hanno ottenuto il punteggio più alto si sfidano nella finale, che si verifica secondo le stesse modalità. Un aspetto interessante è che per "calibrare" in qualche modo il giudizio del pubblico all'inizio l'*emcee*, o un poeta fuori gara da lui appositamente invitato, recita una poesia, spesso di un autore noto e affermato, chiamata "sacrificio" (*sacrifice*). Molti poetry slam sono inseriti in un campionato a eliminazione diretta: i vincitori delle eliminatorie passano alle semifinali e così via. In Italia, dove il poetry slam è stato introdotto nel 2001 da Lello Voce, il torneo è organizzato su base regionale: i vincitori delle finali regionali si qualificano per la finale nazionale. I vincitori dei diversi tornei nazionali partecipano quindi agli europei e infine ai mondiali di poetry slam che si tengono a Parigi.

**1. Tra certamen e talent**

Competizione popolare, nata ai margini del sistema letterario e in qualche modo in contrasto con quest'ultimo (specie nelle intenzioni del fondatore Marc K. Smith)(3), il poetry slam semmai appare più vicino ad altre forme popolari, come l'hip-hop o il rap(4) (da questo ambiente nasce infatti con



tutta probabilità anche l'utilizzo del termine *emcee*, che designava il presentatore delle serate dove si esibivano rapper o dj). Tuttavia capita che gli organizzatori facciano riferimento alle pratiche di competizioni poetiche diffuse nell'antichità. Si tratta di un fenomeno diffuso in particolare nell'ambiente italiano.

Già nel 2007 *Friulan poetry slam* si presentava come «certamen poetico»; l'associazione Via dei poeti ha promosso il *Poetry, Literature & Theatre SLAM - Certamen orale di poesia*. Il richiamo alla classicità è calcato, come dimostra la scelta del termine latino “*certamen*” anziché l'italiano “certame”(5). Nel primo articolo del regolamento di una competizione derivata (con alcune modifiche) dal poetry slam, *Ver sacrum*, si legge che l'iniziativa nasce dalla «volontà di proporre una formula di certame (dal latino certamen ovvero “gara”, “contesa”, “combattimento”»)(6). Il Trento poetry slam ha per diverso tempo descritto le proprie iniziative come «agoni poetici». Specificazione necessaria, dato che tecnicamente l'agone indicava in genere una competizione, una gara, non necessariamente poetica (anzi: perlopiù d'altro tipo), così come “certame” indica in generale una gara (e oggi il termine è invalso per quelle iniziative rivolte agli studenti delle scuole superiori). Si potrebbe anche pensare a un'influenza, libresca e scolastica, del *Certamen poeticum hoeuffetianum*, competizione poetica in latino che molti libri di letteratura delle superiori riportano nel capitolo su Giovanni Pascoli il quale lo vinse più volte. In ogni caso il “poeticum” è caduto nella comunicazione dello slam. Ancora – fortunatamente più raro –, c'è chi utilizza il termine «tenzone», talvolta anticipato dallo scolastico-arcaico «singolar», sebbene ovviamente con ciò si dovrebbe indicare una sfida diretta tra due contendenti, mentre nel poetry slam i concorrenti sono più di due.

Tali riferimenti classici non sono comuni solo nella comunicazione ufficiale delle organizzazioni e nella pubblicistica giornalistica, ma anche tra gli *slammer*. Simone Savogin, pur sfumando la pretesa filiazione diretta tra slam e Omero supposta dall'intervistatore («Sembra che lo slam fondi le sue radici nell'antica Grecia...») afferma che «i “certamen” di poesia esistono da sempre»(7). Sulla linea dell'intervistatore anche il poeta siciliano Salvatore Randazzo, per il quale esiste una discendenza diretta anche sulla base delle regole tra le competizioni antiche e il poetry slam. Quest'ultimo sarebbe infatti

un vero e proprio *restyle* dell'antico agone poetico. Un ritorno a quella tradizione classica, insomma, che ha nell'“Agone di Omero ed Esiodo”, dall'Esiodo stesso composto, la sua prima testimonianza di uno scontro verbale tra poeti [...](8)

Quello che è più interessante, qui, è che di norma la comunicazione si concentra su aspetti arcaici, ma relativi al contesto – il certame poetico – anziché sugli individui che ne facevano parte. Cioè se in generale è vero quanto osserva Paolo Giovannetti, che quando oggi si fa riferimento alla poesia orale contemporanea i modelli sono gli antichi aedi e/o i trovatori(9), per quanto riguarda il poetry slam invece questi esempi sono perlopiù evitati.

Un tratto che torna aprendo la *Bozza d'articolo sulla storia dello slam in Italia. Scrittura collettiva in corso* dove i riferimenti dell'anonimo estensore (appartenente al gruppo Atti impuri) sono Omero e Dante (sic: forse per la tenzone con Forese Donati?), indicati come predecessori del poetry slam moderno(10).

Ancora, Alessandra Racca commenta in un'intervista: «Ma poi, ci ho ragionato parecchio, ed ecco quello che credo stia sotto sotto: il gioco e la gara, il buon vecchio agone, antico come l'uomo, sempre potente, come il ritmo, la parola, la poesia»(11). Paolo Agrati invece in un'intervista alla radio dice che

il poetry slam è [...] sia qualcosa di contemporaneo, sia di molto antico, se si vuole, nel senso che si riprende la poesia com'era nata, perché la poesia era nata orale, [...] poi ha avuto questa parentesi, questa moda, diciamo così, della stampa, [...] e ora è tornata anche a livello popolare e orale.(12)

In altri casi sono i detrattori a evocare le antiche competizioni in parallelo con le contemporanee, in senso antifrastico, per sottolineare la pochezza di quelle rispetto a queste. È il caso ad esempio di Laura Garavaglia, che descrive i poetry slam come «quel tipo di certamen in voga in questi anni, che, volendo riproporre la tradizione orale della poesia, vedono improbabili aedi e rapsodi del ventunesimo secolo recitare i propri versi»(13). Al di là del giudizio di valore sullo slam, la matrice assiologica è la stessa: l'antichità come fonte di arte, di bellezza, di Vera Poesia.

Questo richiamo alla classicità è piuttosto peculiare della scena italiana: negli Usa il riferimento è, sin da subito, alla beat generation e al teatro non alla poesia classica o antica(14). Laddove il riferimento ci sia, l'accento cade maggiormente sulla dimensione popolare del fenomeno, come nelle parole di Hedwig Gorski che si ricollega alle tecniche della poesia orale per attirare l'attenzione del pubblico in piazza o nei locali(15). Segno certo, quello qui indagato, di un'alfabetizzazione estetica da liceo classico di provincia, ma anche di un problema più vasto, relativo alla ricezione e al posizionamento degli *slammer* nel campo letterario, che sarà interessante approfondire.

Anche perché, a discapito dei richiami alla classicità e alla poesia antica, la realizzazione di un poetry slam ha molto più a che fare con i *talent* che non con un certame coronario. L'*emcee*, al di là della sua filiazione dal ghetto dell'hip hop, si comporta sul palco come ogni presentatore.

Certo, rispetto ai *talent* restano tagliate fuori la polemica fine a se stessa, il protagonismo che si slatentizza in aggressività e insomma i caratteri propri della dimensione televisiva. Inoltre non c'è la giuria di esperti: tutto si rifà al voto popolare. La differenza più grande è forse quest'ultima.

Tuttavia rispetto anche agli slam originali, nella scena italiana è tutto più simile a uno spettacolo: il pubblico interviene solo quando interrogato, cioè durante la votazione, i momenti d'interazione non prevedono la ritualità ancora presente negli slam americani(16). Anche il minor tasso di conflittualità, il minor interesse per la dimensione sociale e le politiche culturali (almeno a livello esplicito) rispetto agli slam americani è un tratto che sottolinea la natura più d'intrattenimento di questa forma. Nei poetry slam spesso si assiste a piccoli *sketch* comici, l'*emcee* tende a scherzare e a far ridere il pubblico (con moderazione); se è bravo alterna velocità e lentezza, tensione e distensione, come avviene in generale nell'intrattenimento e in particolare in molti *talent show*, dato che ai siparietti di collegamento si alternano la presentazione dei vari *slammer* e le performance di questi ultimi. Manca, certo, la componente più polemica e conflittuale spesso esasperata dalla televisione, ma è un fatto di stile – di intensità – e non di sostanza. Non è un caso che i poetry slam siano sbarcati in due programmi *midcult* come *Zelig* (che ha offerto uno spazio in alcune serate a un torneo di poetry slam) e *Italia's got talent*.

Le righe che precedono non vogliono essere un rimprovero moralistico, per cui le cose serie (come la Vera Poesia) debbono essere noiose, o almeno scomode: che si possa ascoltare poesie bevendo un bicchiere (o molti bicchieri) di vino o birra è una cosa che può essere positiva. Che ci si possa divertire, ascoltando poesie, è una cosa che al di fuori di ideologie di stampo latamente veterocattolico (e ben interiorizzate da una porzione della critica di sinistra, mi pare) non dovrebbe né sorprendere, né scandalizzare(17).

## 2. Tra testo e voce. Asimmetrie.

Se ci si è dilungati tanto sugli aspetti apparentemente di contorno, come la comunicazione o la modalità di svolgimento, è perché il componimento poetico nel poetry slam è solo una parte del tutto: la sua natura performativa obbliga a prendere in considerazione anche elementi esterni al testo scritto, dalle modalità di esecuzione al contesto in cui quest'ultima si svolge. E la dimensione performativa altera la *forma stessa del testo poetico*, che subisce spesso mutamenti radicali. È un fenomeno già registrato qualche anno fa da Paolo Giovannetti, il quale, partendo da una poesia di Lello Voce, osservava un'«assimetria» tra la «forma metrica per l'occhio» e «lo sviluppo naturale

del discorso», superato nella performance che «fa scomparire quasi del tutto le anomalie metriche» e sottolinea il «ritmo interno, di natura in senso lato musicale» del componimento(18). Qui si cercherà di approfondire queste osservazioni.

Al momento non esiste una metodologia pienamente condivisa per analizzare questi fenomeni. Nelle righe che seguono mi sono basato su un metodo misto, se si vuole eclettico, che cerca di tenere insieme i diversi aspetti: un'analisi metrica dei *testi* e un'analisi delle *performance*, quest'ultima basata su aspetti intonativi (così come illustrati da Halliday e applicati, alla situazione italiana, da Lepschy e poi da Voghera)(19) e ritmici, considerando dunque in generale gli aspetti prosodici e i tratti sovrasegmentali nonché, ove necessario, anche quelli mimici.

## 2.1 Simone Savogin e il doppio registro del testo

Vediamo ad esempio un testo di Simone Savogin, vincitore per tre volte del campionato nazionale di poetry slam; partecipante al talent show *Italia's got talent* nel 2019 proprio come poeta. Uno dei suoi componimenti più celebri è *Come farfalla*:

E questo  
 che credi  
 non riesca ad esser niente  
 non vedi  
 che sale  
 e riempi i polmoni  
 non credi che riesca a vedere quel nido quel sole pesante che spegne i dolori  
 non vedi la luce che acceca e che bieca sottile ti taglia la gola  
 non riesco a vedere un'uscita ma penso e rifletto su quello che ho fatto  
 e non riesco a sentire più niente adesso che ho perso la vita nel fango del mondo  
 e cruda  
 e sottile  
 mi muove la bile  
 mi induce  
 a pensare  
 di essere vile  
 mi taglia  
 mi sfregia  
 mi rompe sinapsi  
 ingoia  
 riduce  
 la voglia di farsi  
 mentori di una ragione più semplice e vera, né killer né preda  
 soltanto un lontano parente di sangue pulito da mille eroine tagliate col fuoco  
 creando prigionie di sogni nel vuoto, catene di fumo che bruciano i polsi  
 già ora che vedo l'uscita dai crudi deliri di morti viventi  
 Brucia - in gola - la rabbia - divora  
 e ancora i denti le tempie livore  
 ora che ho perso l'involucro bianco,  
 ora che larva è solo un ricordo,  
 ora che aria è il manto del mondo,  
 lasciami un giorno che a notte io muoio.

La poesia, un'unica strofa di 32 versi, è composta fino al blocco finale (vv. 27-32) di due strutture che si alternano: prima un numero variabile di triplette di due trisillabi seguite da un verso più lungo, secondo lo schema 2+1. Nella prima iterazione di questa struttura (che conta due triplette) il verso lungo è un settenario, nella seconda (con quattro triplette) diventa un senario. Si potrebbero

dunque considerare i due trisillabi come un senario camuffato; lo schema sarebbe dunque 6+7 e 6+6 rispettivamente nella prima e nella seconda iterazione. Si nota che le triplete hanno un ritmo anfibrachico (˘ - ˘, dunque nella prima iterazione secondo lo schema: 1-1-3 e poi 1-1-2). Alle triplete seguono quattro versi lunghi che possono essere divisi in due emistichi, tranne in un caso sempre un novenario seguito da un verso lungo che ruota intorno al dodecasillabo (tradizionali doppi senari, come «e che bieca e sottile ti taglia la gola» o dodecasillabi più novecenteschi, come «dai crudi deliri di morti viventi»), tuttavia con diverse incertezze. Alcuni versi infatti si potrebbero anche suddividere in emistichi di eguale durata, proprio sulla base dell'andamento sintattico (non credi che riesca a vedere | quel nido quel sole pesante che spegne i dolori; soltanto un lontano parente di sangue | pulito da mille eroine tagliate col fuoco); in altri casi invece, come in «non vedi la luce che acceca», la divisione sintattica corrobora quella in novenario+verso lungo (sottolineato dalla rima acceca : bieca). Le triplete presentano tutte rime, in posizione variabile ma costantemente a legare i due finali di tripletta (vv. 2-4, credi : vedi; vv. 13-16-19, sottile: bile : vile; vv. 19-22 sinapsi : farsi) mentre i versi lunghi hanno principalmente rime e strutture foniche interne (acceca : bieca; rifletto : fatto; vera : preda; fuoco : vuoto). Insomma a un ordine abbastanza ben formato nelle triplete i versi lunghi oppongono una sorta di colata verbale difficilmente riconducibile a un principio diverso da quello sintattico un verso-un periodo. A legare due strutture così eterogenee troviamo l'uso esteso delle anafore (lungo tutto il testo “non”; “mi”; nel finale “ora”). Come a opporsi al principio dispersivo di questa lirica (a cui manca anche l'ordine di una suddivisione interna).

Ma alla lettura(20) le cose cambiano: Savogin inizia con un piglio recitativo, da reading di poesia per così dire, in cui la dizione, con l'uso di pause brevi, segnala gli enjambement pur rispettando l'andamento del discorso (e questo che credi - non riesca ad esser niente – non vedi – che sale – e riempie i polmoni) e anzi regolarizza la struttura metrica: stressando la dialefe (eri-**em**-pie-i pol-**mo**-ni) riconduce a settenario anche il v. 6, che potrebbe altrimenti benissimo essere un senario. Il settenario spiega anche la zeppa della d eufonica tra vocali diverse presente al verso 3 («ad essere»), il che però ci crea altri problemi: perché mettere una zeppa poco raffinata e calcare sulla dialefe quando si poteva risolvere con due senari (non riesca a esser niente / e riempie i polmoni), che peraltro sarebbero stati omologhi agli altri senari che chiudono le altre triplete? Probabilmente il motivo è proprio la necessità di esecuzione: alle due battute dei primi due versi, segue il terzo verso che ha tre battute, e **questo / che credi / non riesca ad esser niente**), che vedremo a breve essere assai rilevante.

Dopo «polmoni» Savogin fa una pausa ispirando, modalità teatrale che realizza il verso (il locutore si riempie effettivamente i polmoni), ma anche funzionale alla performance seguente, dove i quattro versi lunghi sono recitati tutti d'un fiato, a mitraglietta. Con un effetto relevantissimo per la percezione metrica del testo. Infatti a causa della velocità di esecuzione, la struttura fonica non rimanda all'anfibraco, come pure dovrebbe (Non **cre** di / che **rie** sca a / ve **de** re / quel **ni** do / quel **so** le / pe **san** te, ecc.), ma come se tra tutte le sillabe brevi ci fosse una sorta di sinalefe continua il ritmo è binario, giambico, con un'alternanza secca di brevi e lunghe: Non **cre** / di-che **rie** / sca-a-ve **de** / re-quel **ni** / do-quel **so** / le-pe **san** / te-che **spe** / gne-i-do **lo** / ri-non **ve** / di-la **lu** / ce-che **acce** / ca-e-che **bie** / ca-sot **ti** / le-ti **ta** / glia-la **go** / la, ecc.). Il fenomeno non sorprende: già il parlato ha gruppi tonali più estesi dello scritto, inoltre la velocità dell'esecuzione produce un effetto simile a quello, comune nelle esecuzioni musicali, della legatura, che unisce più note in un unico fraseggio(21). A rafforzare questa sensazione, i toni delle sillabe brevi sono tutti costanti(22), il che a) “avvicina” ritmicamente le due brevi e quasi le fonde e b) crea un'opposizione più forte tra sillabe lunghe (ascendenti) che non tra le diverse sillabe brevi (costanti).

Altrettanto interessante che la mitragliata non finisca con la fine della quartina ma si prolunghi su «e cruda», primo verso della tripletta, e la pausa è qui, rafforzando l'enjambement. Come mai? Da un lato la mitragliata ha una (lieve, e fisiologica, per motivi fonatori) cesura alla fine del secondo verso, che in totale conta venti battute. Gli altri due versi recitati come fa Savogin ne occupano 21, con effetto strascinato sul finale. Vediamo come mai. Se dividiamo il testo seguendo la scansione

ritmica, otteniamo quanto segue (gli a capo corrispondono alle brevi pause della recitazione):

e **cruda** [ pausa ]  
 sottile mi **muove** la **bile** mi **induce** a pensare di essere vile  
 mitaglia misfregia mi **rompe** sinapsi **in goia**  
 comprime la **voglia** di **farsi**

Dunque rispettando le pause ritmiche ed eliminando il verso iniziale, legato fonicamente alla quartina precedente, abbiamo 6+6+3 accenti, cui segue una pausa (di lunghezza pari a «comprime la voglia di farsi» prima della seconda quartina mitragliata. Viene dunque ripresa la struttura ternaria delle triplette iniziali, anche a costo di una pronuncia innaturale («essere vile» pronunciato di corsa con un unico accento; il rallentamento su «sinapsi ingoia» che ha tre accenti). Perché nell'esecuzione domina il ritmo: come se qui ci fossero tre battute, di cui l'ultima occupata per metà. A questo punto si spiega l'alternanza tra triplette e versi lunghi come se fosse l'alternanza tra chorus e verse di una canzone, sottolineata dall'alternarsi del ritmo: triplo e poi binario, e anche la necessità di riportare la struttura iniziale al finale con triplette (dunque modificando il senario in settenario).

Nei sei versi finali il ritmo cambia. I primi due sono recitati con forte cadenza, che sottolinea i quattro gruppi di cui sono composti (nel primo verso questi gruppi sono identificati anche graficamente, grazie all'uso dei trattini, che evidenziano le pause recitative), gli altri quattro versi a questo punto compongono una vera e propria quartina, recitata in modo estremamente canonico, con fortissimo contrasto rispetto alla dizione quasi rap della strofa precedente – e i due versi cadenzati sono una sorta di passaggio, di camera di decompressione che distende il ritmo, lo rallenta e lo riallinea al testo (di qui anche la progressivamente meno marcata distinzione tra i quattro gruppi sintattici del primo e del secondo verso «Brucia – in gola – la rabbia - divora | e ancora i denti le tempie livore»). Del resto gli ultimi quattro versi sono tutti endecasillabi perfetti, e la recitazione sottolinea i due emistichi: «ora che **larva** / è solo un **ricordo**».

La prossemica conferma questa trasformazione: dalle movenze rap (le mani si muovono per ordinare il *flow*) dei quattro versi lunghi a quelle più teatrali (il pugno levato verso la testa) della quartina finale. Si capisce il successo di Savogin, non solo per la sua abilità di performer, ma anche per la capacità di mantenere un testo *a due livelli*: scritto e orale, in lettura silenziosa e recitata. Con qualche compromesso, evidente nella recitazione a tratti innaturale anche se non per questo inefficace. Semmai ciò che rileva ai fini della presente analisi è che la distorsione fonica del testo sottolinea la natura “scritta” dell'originale.

## 2.2 Nicolas Cunial e la musica che entra nella scrittura

Questa forte discrasia tra testo scritto ed esecuzione è piuttosto comune nella poesia performativa (abbiamo visto come Giovannetti la rilevi nel “padre” del poetry slam italiano, Lello Voce); tuttavia non è l'unica soluzione. Altrove il testo riprende le movenze orali in modo molto netto, proiettando, per così dire, nell'orecchio del lettore il proprio modulo espressivo in maniera estremamente rigida. Ne è un esempio l'opera di Nicolas Cunial, come qui in *Controcaccia* (di cui si riportano i vv. 1-8):

e l'ego mi fruga mi grida decreta  
 tu scrivi tu scrivi tu scrivi tu scrivi  
 e butta la carta se batti il tuo tempo  
 incidi nel metro del suono ogni canto  
 ma l'ansia depreda quel poco già scritto  
 pertanto lo straccio: mi faccio silenzio  
 e l'ansia mi invita mi punta sentenza  
 tu studia tu studia tu studia tu studia

Cunial qui utilizza sequenze di quattro piedi anfibrachici («e l'ego / mi **fruga** / mi **grida** / **decreta**», ~ - ~ ~ - ~ ~ - ~ ~ - ~), uno schema tipico della poesia narrativa inglese di epoca vittoriana, come in diversi componimenti di Samuel Woodsworth(23), ma qui il modello più prossimo sembrerebbe semmai il Leonard Cohen di *Famous Blue Raincoat* («it's **four** in / the **morning** / the **end** of / **december**), anche per la scansione a quattro piedi, quando non il *beat* di molto rap, da cui forse anche i ribattimenti e le rime interne (fruga : grida : decreta; butta : batti; straccio: faccio). D'altra parte la scansione dei versi segue quella del discorso, ma ciò che è interessante è che all'interno di ogni verso ai quattro piedi corrispondano quattro segmenti testuali ben definiti, senza accavallamenti: un piede – un gruppo sintattico (e butta / la carta / se batti / il tuo tempo: verbo / oggetto / verbo / oggetto), rafforzando la partizione in quattro del verso. Un esempio direi estremo di isoritmia, caratteristica della musica leggera, della canzone e del rap(24). Segno di scarsa capacità elaborativa – e dunque semplice ripetizione di un modulo orecchiabile – o di un tentativo, ancorché forse ingenuo perché *troppo* rigido, di riportare simmetria tra poesia scritta e sua espressione? Mi sembra che qui il modello sia semmai proprio la musica rap, come dimostra il fatto che *Controcaccia* è stata anche musicata(25). Nella versione con musica emergono con chiarezza le movenze ritmiche di questo testo.

Nonostante la poesia non presenti spaziature interne, è possibile individuare una certa regolarità anche al di fuori del singolo verso: con l'eccezione del primo distico, ogni sequenza si compone di sei versi di cui l'ultimo tendenzialmente ripete una parola secondo un modulo tipico della performance orale e poco comune, di converso, nella poesia scritta(26): è quell'effetto di ripetizione che è comune, per esempio, in molte canzoni pop. Qualcosa di simile avviene anche in *La poesia degli annunci* di Francesca Gironi:

Allontanarsi  
dalla linea gialla.

Please mind the gap between  
mind the gap between  
mind the gap between  
the train and the platform.  
Attenti al vuoto.

La scansione attesa («please mind the gap | between the train and the platform», o al limite, basandosi sui cartelli presenti in molte stazioni solo «mind the gap») è violata (please mind the gap between, poi senza più please). In tutti i casi – più forte in Cunial, meno in Gironi) l'effetto è di una netta *musicalizzazione* del testo, di un'insistenza sul piano fonico e ritmico.

L'iterazione, riportata sulla pagina scritta, ma intensificata fino al parossismo, si trova anche in *Nella mia prima poesia c'erano i defunti* di Gianmarco Tricarico:

Ma sarai tu, la merda...

...tu sei la merda

Della merda  
Della merda  
Della merda  
Della merda  
Ma minchia  
Sei la merda  
Della merda

Passa mia madre

Pure tu sei la merda  
 Della merd dela mer  
 Della merd-dela-merd  
 La merd dela-merd  
 Dela-merda-dela-merd-dela-merd

Nel finale la ripetizione sloga la stessa struttura grammaticale, rivelando la sua funzione puramente espressiva. Che si tratti di una struttura strofica pensata per la performance, per l'oralità, è evidentissimo in un'altra poesia di Cunial, *Planetario*, in cui a mo' di ritornello si ripete questa strofa:

forse confondo le confusioni  
 perché mi conto più dubbi che giorni  
 ma ho due pianeti al posto degli occhi  
 li disegno sul muro  
 (poi pulisco: lo giuro)

Ma nelle esecuzioni della poesia(27) Cunial insiste sull'ultimo verso, dilatandolo, ripetendolo:

Poi pulisco: lo giuro  
 Lo giuro lo giuro  
 Poi pulisco: lo giuro  
 Lo giuro lo giuro  
 Poi pulisco  
 Lo giuro lo giuro lo giu...

Il testo scritto segue, per così dire, le esigenze della sua esecuzione, esattamente come accade nella musica leggera. Nel caso di *Planetario* la parola si fa cantilena, come sottolineato dalla terza ripetizione, che calca molto sulla struttura ritmica rispetto agli altri, isolando «poi pulisco» da «lo giuro» (che viene ripetuto in tripletta). Per il resto, invece, la recitazione è estremamente tradizionale, con la tipica inflessione da recitativo teatrale, che enfatizza i passaggi rilevanti (come la metafora di «ho due pianeti al posto degli occhi»). Dunque non un conflitto testo-esecuzione, ma la stesura di un testo con in mente la sua esecuzione.

### 2.3 Davide Passoni e la serietà della lirica

Anche in Davide Passoni è evidente il legame con con l'oralità che distribuisce la forma in maniera strofica, sebbene si notino divergenze rispetto alla rigidità musical-orale di Cunial. Si prenda ad esempio *Cippi di confine*:

[Ricordo poco o niente della gita  
 Avevo pressappoco quindic'anni  
 Uno più, uno meno](28)  
 A volte la memoria è ingannatrice  
 E non è più memoria, perde i colpi  
 Dimentica i dettagli e tanti nomi  
 Eppure mi ricordo gli scarponi  
 La canottiera e i pantaloni corti  
 Fin sotto le ginocchia i calzettoni  
 Per evitare i morsi delle ortiche  
 Un piccolo zainetto col k-way  
 Un tetrapak di succo e due focacce

La luce filiforme tra le piante  
 Il profumo di sottobosco e muschio,  
 Salire con fatica a passo lento.

Appena giunto in cima con gli amici  
 Mi misi esattamente dove i cippi  
 Piantati sulla cresta da decenni  
 Tracciavano il confine tra due stati:  
 Italia –  
 Svizzera,  
 Italia –  
 Svizzera,  
 E come un matto presi a saltellare  
 Un po' di qua  
 E un po' di là:  
 Italia –  
 Svizzera,  
 Italia –  
 Svizzera,  
 Lo feci fino a quando mi stufai  
 Di non notare niente, proprio niente  
 Che non cambiava nulla tutto attorno:  
 Il sole sempre uguale, era quello  
 Saldato, fisso a cazzi suoi nel cielo  
 E la temperatura un po' frizzante  
 Costante come l'aria che tirava  
 E il panorama intero e pure io  
 Restava della stessa consistenza

E saltare un po' di qua  
 E saltare un po' di là  
 Non faceva differenza.

Metricamente la poesia è regolarissima: le prime due strofe sono composte di endecasillabi, quasi tutti di sesta, con l'eccezione del terzo verso (ma i primi tre versi non sono presenti nella versione scritta) e, nella seconda strofa, del passaggio «Italia-Svizzera». La terza strofa è composta da tre settenari. La recitazione<sup>(29)</sup> ricalca questa regolarità, facilitata dalla regolarità sintattica.

Le uniche concessioni in una lettura generalmente omogenea sono il terzo verso, che è recitato con una cesura netta (uno più – uno meno) e l'ultimo verso della strofa, dove il ritmo rallenta per dare il senso del «passo lento» con cui l'io narrante affronta la salita. Allo stesso modo, nella strofa successiva il ritmo piuttosto stabile della lettura è interrotto solo alla fine, quando il saltellio tra i due Stati viene mimato dalla voce (e, con un fenomeno che abbiamo visto essere piuttosto diffuso, la coppia di versi «Italia – Svizzera» viene ripetuta quattro volte contro le due del testo e, nella seconda iterazione, quasi ad libitum), coinvolgendo anche il pubblico che ripete a sua volta i versi sempre più velocemente. La differenza, qui, la fa la mimica: durante l'esecuzione Passoni saltella continuamente, mimando il movimento dell'io narrante che passa da un lato all'altro del confine. Le cesure nei versi sono doppiate dal movimento sul palco.

Da «lo feci» (che nell'esecuzione si raddoppia: «e lo feci, lo feci | fino a quando mi stufai) Passoni interrompe la mimica e contestualmente cambia stile di lettura: più disteso, meno rigido, meno legato alla struttura metrica (e il panorama intero | e pure io). In generale quest'ultima parte viene recitata secondo la struttura finale (da notarsi la pronuncia dei vv. 34-35: il sole sempre uguale - era quello saldato - fisso a cazzi suoi nel cielo; e del 37: costante – come l'aria che tirava), che prevede *beat* più brevi costruiti intorno alla misura dei settenari finali (e diversi versi vengono recitati come tenendo a mente il settenario: come l'aria che tirava; e il panorama intero; altrove è l'ottonario,



comunque misure più brevi). Da questo punto di vista il raddoppiamento di «lo feci» acquista un perfetto senso metrico: «e lo feci, lo feci» è un settenario, seguito da un ottonario (e lo stesso vale per la pronuncia di «era quello saldato»). Insomma la struttura si modifica e tende ad accogliere un ritmo diverso, un po' come in Savogin. Ma qui è un ritmo diverso e pur sempre “metricizzato”, per così dire, legato alla dizione poetica. Quando si passa dal bozzetto memorialistico (la parte sui calzettoni e i pantaloni corti) al tema “forte” (l'assurdità dei confini geopolitici), però, questa dizione poetica passa dall'iperscolastico (favorito, come si è visto dall'omologia verso-sintassi della prima parte del componimento) al personale, diciamo pure al “serio”, restando all'interno di una recitazione alquanto regolare — una dicitura da reading di poesie assai ben fatta, espressiva ma non forzata. Il testo si offre alla recitazione senza le forzature di Savogin (e dunque: il testo non mette in luce la discrasia, ma la nasconde, armonizza i diversi elementi). Lascito probabilmente della formazione teatrale dell'autore.

Restiamo un attimo sul passaggio che piuttosto sommariamente si è definito dal comico al serio. Quanto avviene in *Cippi di confine* non è un unicum. In *Mongia* l'inizio è fulminante, per il misto d'italiano e dialetto e per il ritmo quasi frenetico, arricchito da rime e assonanze (Mónscia, cioè “Monza” in dialetto, – möngia, cioè mangia; sanno-Senna; così-inscì; più debole ma comunque chiaramente percepibile acqua-corazza), anche interne (fritte : fatte : fette, con ribattimento insistito), un tono allegro e brillante doppiato dalle immagini divertenti (la cotoletta che si digerisce in qualche mese, la guida spericolata della nonna):

Mia nónna Rica l'era de Mónscia  
 La mé diseva sèmp(er) möngia!  
 In tavola trovavo il menù fisso  
 Inalterato da quando ne ho memoria  
 Risotto giallo funghi e zafferano  
 Patate fritte fatte a fette circolari  
 E due belle cotolette milanesi  
 Da digerire tutto a rate in pochi mesi

Guidava come solo pochi sanno 11 6^  
 Quasi posseduta dall'Ayrton Senna ?  
 Non le sfuggiva proprio nulla  
 Copilota la fidata vista della gattaratta  
 Animale della scienza  
 Che sulla Seicento faceva lei le fusa  
 Tutti i giorni limandosi le unghie  
 Tra le zampe di gallina

Aveva il cuore puro come l'acqua  
 Ma l'arsura del Föch de Sant'Antoni  
 Le faceva da imbattibile corazza  
 Tanto da girare per il mondo senza scudo  
 Che non sarebbe mai riuscita a sollevare  
 Per colpa del suo braccio scemo  
 Che non si alzava mai più di così  
 Tal vedet? l'è stupid! El va su no pusé de inscì!

Ancora, la struttura metrica è tendenzialmente endecasillabica (sebbene con qualche ipermetro e ipometro; notevole però al v. 2 la pronuncia strascicata di «möngia» che allunga la sillaba oltremodo, donando regolarità: ma data la natura del brano, un discorso riportato con le movenze dell'anziana donna, è molto naturale, affatto diverso dalle forzature di Savogin). Progressivamente il ritmo serrato si scioglie – il discorso non segue più il verso, già alla fine della seconda strofa (limandosi le unghie | tra le zampe di gallina), con più forza nella terza e ancor più nella quarta,

ricche di enjambement:

Quando morì vidi mio padre  
 Piangere la prima volta  
 Con il cuore in gola, otturato  
 Proprio lì, dove mia nonna  
 Fu operata alla carotide. L'Enrica  
 Chiuse gli occhi una volta per tutte  
 La notte di capodanno  
 Tra i botti e le luci dei fuochi d'artificio

Nel finale torna l'omologia fra struttura sintattica e struttura strofica, ma quest'ultima perde le costanti che aveva mantenuto (versi orbitanti attorno all'endecasillabo, con alcune variazioni):

I ricordi che ho di lei [della nonna] sono:

Tabula rasa  
 Il niente come casa  
 Il deserto nei miei occhi  
 Le campane che non battono rintocchi  
 Una penna che non scrive  
 Un piatto di risotto giallo funghi e zafferano  
 Completamente vuoto  
 Un film in bianco e bianco

Muto

I versi seguono il discorso, in maniera piuttosto rigida, e la metrica apparentemente esplose. Apparentemente: perché c'è una certa regolarità, per esempio i primi due versi se letti insieme sono un endecasillabo a minore («Tabula rasa / il niente come casa». L'aspetto più rilevante, comunque, è l'identità verso-sintassi, rafforzata dalla natura slegata tipica di qualsiasi accumulazione caotica, in cui ogni membro dell'elencazione è tendenzialmente autonomo.

Interessante che man mano che si passa dal comico al tragico, dalla commedia all'italiana del ricordo macchietistico della nonna, che ingozza il nipotino di cotolette e patatine, che guida come una matta (e il dialetto sembra funzionale proprio alla dimensione da commedia all'italiana: uno scarto notevole rispetto al filone della poesia dialettale), il testo si scomponga, perda la strutturazione rigida del *beat* e la riformuli in chiave più libera, fino all'ultima strofa dove la strategia enumerativa, unita alla suddivisione un elemento-un verso, indifferente alla forma metrica precedentemente adottata, sembra una serie di rintocchi a morto.

Ma ciò che colpisce di più è proprio che il tragico richieda qui il verso libero, che il lirico – il serio – coincida con la forma lirica più “letteraria”, tanto che negli ultimi quattro versi l'ultimo vestigio di oralità – la rima – si perde del tutto, e si interrompe la simmetria verso-sintassi proprio alla fine, con l'enjambement (rafforzato pure dallo spazio bianco) «un film in bianco e bianco||muto».

## 2.4 Alfonso Maria Petrosino e l'oralità scritta

In alcuni casi, apparentemente meno frequenti, invece la versificazione influenza pesantemente l'esecuzione. È il caso di Alfonso Maria Petrosino, che utilizza di preferenza forme chiuse, come in *Tutta colpa dei comunisti*, costruito in quartine di ottonari che richiamano alla memoria certamente un certo Carducci o Pascoli, dal quale Petrosino riprende diversi accorgimenti(30), ma – per il tema, qui, la memoria è ad altri utilizzatori di tale metro, Gozzano o anche meglio gli Scapigliati, vista la furia iconoclasta del gestaccio rivolto alla Minerva. Proprio questa vena manierista, probabilmente,

ha fatto parlare, non del tutto a torto, di Petrosino come di un autore midcult(31), ma ciò che si sente, qui, e che è rilevante per le conclusioni di questo discorso, è semmai la mancanza di una *dialettica* con la tradizione che riprende. Questo il testo di *Tutta colpa dei comunisti*:

Ho deciso e sono serio,  
dopo lunga riflessione,  
che il mio solo desiderio  
è di andare alla stazione

e pigliare al volo un treno,  
ma davanti, e suicidarmi,  
non piacendomi il veleno,  
non avendo il porto d'armi.

Guardo i piedi della gente  
che incontro in corso Cavour  
canticchiando nella mente  
“Gaudeamus igitur...”.

Quando vedo la Minerva  
con le braccia spalancate,  
mi domando a cosa serva  
se post universitatem

quella dea nessuno abbracci  
preservandolo dal tedio.  
Poi la guardo dritto in faccia  
e le mostro il dito medio.

Non oblitero il biglietto  
né verifico l'orario,  
mi allontano un po' e mi metto  
di traverso su un binario

ed aspetto un paio d'ore  
in cui mi preparo la  
scusa per il controllore  
che vedrò nell'al di là.

Si avvicina un ubriacone  
e interrompe i miei pensieri,  
prende il vino nel cartone  
ed un paio di bicchieri;

poi ne versa solo un po',  
finché sono mezzo pieni,  
e dice: “Oggi non si può:  
c'è lo sciopero dei treni”.

La necessità di mantenere il ritmo del verso è evidente nel secondo verso della terza strofa, pronunciata piuttosto innaturalmente, con dialefe, aggiungendo un accento su “in” (in còn tro ìn) e allungando la sillaba accentata di “incontro”, spostando il baricentro dall'accento di terza a un doppio accento, di seconda e quarta; nell'ultimo verso di quella strofa viene pronunciato *gaudeamus igitur*, come nella versione cantata dell'inno; allo stesso modo nella settima strofa si spezza l'ordine del discorso per mettere in rilevanza, con una pausa forte, la fine del secondo verso così da

intensificare la rima identica la : là(32). Queste scelte inducono a ritenere che Petrosino non si limiti a orecchiare, ma abbia una discreta consapevolezza a livello metrico.

L'aspetto interessante è che in una forma come l'ottonario, dalla forte radice popolare e con una forte reminiscenza di oralità, utilizzato in forma chiusa (altro forte lascito di forme musicali antiche) con rime fisse a fine verso (terzo elemento della serie musicalità residua), nonostante l'utilizzo se si vuole innovativo (perché appunto ancorato all'ultima grande stagione del verso chiuso, il giro d'anni tra fine Ottocento e inizio Novecento), la recitazione dell'autore è assai più marcata di quella che verrebbe in una lettura silenziosa. In altre parole Petrosino sceglie – e non potrebbe fare altrimenti – una espressione unica che mozza, per così dire, le potenzialità espressive della poesia, ma che dice all'ascoltatore in modo esacerbato “questa è poesia”.

Qui la discrasia non è più tra espressione scritta e sua versione recitata, ma tra strutture foniche della lingua comune ed espressione. Petrosino non altera il testo come aveva fatto Savogin, né ricalca nel verso l'oralità, ma anzi *ricalca nell'oralità il verso*, con una rigidità che potrebbe apparire, addirittura, biecamente scolastica (da scuola elementare: i bambini che recitano i versi dei quali è stata loro inflitta la memorizzazione calcando troppo sugli enjambement). Tale recitazione insiste moltissimo sulla struttura metrica della poesia. Se l'area poetica tardottocentesca-primonovecentesca (diciamo tra Scapigliatura e Gozzano, più o meno) è l'ultima a utilizzare al primo grado il metro nelle sue vestigia musicali, con strutture regolari, rime ecc., Petrosino fa il percorso inverso: legge poesie facendo sentire che sono “scritte”, mentre i suoi modelli scrivevano poesie riprendendo il senso del parlato. Petrosino sta indicando la sua tradizione, la assorbe e la prolunga, e semmai la ribalta. Non c'è un rapporto dialettico, ma una serie di affermazioni e negazioni, che coesistono senza nulla che le superi. Il rapporto con la tradizione è *sintetico e antitetico*, senza una soluzione vera e propria, un aspetto su cui si tornerà tra poco.

### 3. Livelli di poesia: cannibali in versi?

Quattro autori, quattro modi di fare poetry slam. Le differenze rimandano alle diverse formazioni degli autori, al diverso stile recitativo (molto fisico per Passoni, musicale per Cunial...) e dunque al diverso modo di intendere l'esecuzione. D'altra parte il testo, apparentemente marginalizzato nella performance, vediamo che ha le sue rivincite: da un lato Savogin calca su strutture foniche e prosodiche innaturali, il che sottolinea proprio la natura testual-letteraria del componimento; dall'altro la recitazione di Passoni rimanda alla musicalità intrinseca nel testo; Petrosino infine violenta la performance e la adatta al testo. In tutti i casi si instaura un rapporto dinamico tra testo ed esecuzione, le cui tracce sono presenti nel testo stesso.

Pur nelle differenze, è credo possibile riconoscere degli elementi comuni, che forse potrebbero essere estesi ad altre forme limitrofe di poesia performativa (è un territorio di incroci: poesia e teatro, poesia e musica, fino alla sovrapposizione, in alcuni autori del circuito dello slam, di rap e poesia). I caratteri di quest'area espressiva presentano alcune peculiarità, da un lato per aspetti intrinseci al testo, dall'altro per il contesto.

Al primo insieme vanno ascritti i caratteri che danno forma al testo: che vedre come la predilezione per forme più influenzate un'oralità orecchiabile, la diminuita importanza della memoria poetica e del tasso di autoriflessività della lirica certo meno interessata a «parlare dello strumento mentre lo si usa» come diceva Magrelli, l'utilizzo di figure foniche. Sono elementi che devono molto, come sempre, al *medium* (in questo caso: la performance). Ecco allora la minor difficoltà(33) influenzata dalla fruizione “veloce” della recitazione: il pubblico di questa poesia non ha più tempo per quelle che Montale chiama «lente e meditate letture», una differenza piuttosto netta rispetto al resto del campo della poesia(34). Anche la percepita minore distanza tra autore e io lirico, che è dovuta alla presenza in scena del poeta-dicitore, influenza strutturalmente la composizione di un testo. Sapendo di doverlo recitare, Passoni può mettere in conto una serie di movimenti scenici che dalla pagina non rispondono; Petrosino può insistere sulla testura metrica in modo abnorme; Savogin rendere il

testo metricamente irricognoscibile.

Ma il contesto caratterizza queste forme espressive in modo più diretto: le persone vanno ai poetry slam; gli slammer fanno (moderatamente) audience; i libri vendono più di quelle mille copie che Gian Carlo Ferretti poneva come soglia del libro di poesia(35). Queste forme il pubblico le fruisce come poesia, ma è una poesia che per la prima volta da parecchio tempo è – o tende a essere – *di massa*. Una poesia che ignora gli sviluppi più recenti della lirica, che ignora i dibattiti e i conflitti tra poetiche – di più, ignora le poetiche stesse. Una forma che si muove in un circuito parzialmente autonomo rispetto alla poesia che si studia in università; una poesia a suo agio nei media di massa (e qui si potrebbero aggiungere altre tipologie poetiche: l'*instapoetry*, ad esempio). Sono tutti elementi che sottolineano la variazione diastratica, per così dire, di questa forma espressiva.

Verrebbe da pensare insomma che si stia creando un polo *lowbrow* della poesia, anche in Italia. Un settore che fino ad ora è stato toccato di rado, in modo cursorio e improvvisato, da autori che si sentivano parte del polo *highbrow* (su tutti, vedansi i successi di Alda Merini o di Wisława Szymborska) ma che potevano essere fruiti anche in modo più semplice, meno meditato. Oggi questi autori stanno conquistando uno spazio (commerciale) inedito fino a pochi anni fa: Guido Catalano pubblica con editori maggiori libri che hanno un buon successo di pubblico (impensato per altre opere poetiche) e apre i concerti di un cantante *pop* come Dente; Simone Savogin ha partecipato come poeta a un talent show. Sono luoghi lontani dagli spazi culturali canonici che si frequentano (università, riviste specializzate ecc.), ma dove questa forma espressiva ha grande successo.

Insomma la poesia si starebbe romanzizzando se il romanzo da molto tempo conosce una stratificazione del genere ed è meglio inserito nelle maglie commerciali della moderna industria editoriale. Nello spazio romanzesco convivono Don DeLillo e Dan Brown senza problemi, così come negli anni Cinquanta convivevano Liala e Fenoglio. Insomma il sistema di riferimento di quest'area espressiva è distante da quello della poesia come la si studia all'università. Non solo il suo pubblico: anche i suoi modelli sono altrove, forse più prossimi al rap o alla musica leggera.

Tuttavia le cose sono più complicate, perché le interazioni tra i due supporti "livelli" poetici vanno moltiplicandosi. Uno slammer, Alessandro Burbank, ha vinto il premio Pagliarani nel 2018; le collane di poesia più prestigiose come la "bianca" Einaudi pubblicano autori poco noti o apprezzati nei circuiti letterari tradizionali, *parvenus* per così dire che però garantiscono un ritorno in termini di vendite. Il successo, anche (in parte almeno) critico soprattutto a partire dal suo libro del 2017 *Cedi la strada agli alberi*, di un autore evidentemente midcult ma capace di amministrare bene la propria immagine attraverso i social come Franco Arminio, ci dice che tra *lowbrow* e *highbrow* gli scambi si moltiplicano. Non potrebbe essere altrimenti: è un tratto della società di massa, diffusosi com'è noto a partire dalla seconda metà del Novecento (ma con precedenti celebri: e.g., Balzac) e spesso considerata parte del postmoderno. Nello specifico, a riguardo del poetry slam, l'assenza di una bipartizione netta è sottolineata da diversi studiosi(36).

Si potrebbe dunque parlare dello sviluppo di un'area poetica *pop*, al pari di quanto è accaduto nel romanzo negli anni Novanta(37). Lì si è assistito all'avvento della "giovane narrativa": un'esplosione di autori esordienti o comunque sotto i trent'anni che hanno letteralmente invaso la scena, inserendo nel tessuto del romanzo una serie di elementi tematico-contenutistici (marche, immagini dei media di massa, ecc.) e formali (la velocità narrativa; il riuso dei generi) presi di peso dalla cultura *pop*(38). Un improvviso e intenso "svecchiamento" dell'immaginario, ben sostenuto dall'industria editoriale – come è evidente nel caso dell'*hype* dovuta alla pubblicazione dell'antologia *Gioventù cannibale* (1996)(39). In modo simile, le collane di poesia più blasonate danno spazio alle nuove leve di poeti *pop*, che affiancano i classici. Un'operazione con tutta probabilità commerciale (far quadrare i conti) che però ha un effetto simbolico notevole: al di là della scomparsa di una politica editoriale di collana, se un poeta *pop* si trova nella "bianca" Einaudi viene sanzionato, almeno agli occhi del pubblico generalista, come poeta *tout court*. Lo stesso fenomeno che era avvenuto nella seconda metà degli anni Novanta, quando autori esordienti "giovani" venivano accolti dai grandi editori nelle collane più prestigiose (si pensi a Tiziano Scarpa,

pur non propriamente cannibale, che pubblica *Occhi sulla graticola* nei “Coralli” Einaudi).

Anche la reazione della critica, cui si accennerà poco oltre, sembra simile a quella che si ebbe con i Cannibali(40): tra molte levate di scudi, alcuni (pochi, per ora) tentano un approccio più analitico, ma l'impressione è che il fenomeno dello slam e della poesia *pop* sia piombato nel dibattito d'improvviso. D'altra parte per quanto riguarda la poesia *pop* manca ancora un evento forte come l'antologia enaudiana che coaguli le tensioni diffuse e le renda, per metonimia, evidenti a tutti, a colpo d'occhio.

I Cannibali hanno influenzato profondamente lo spazio narrativo: stilisticamente, diffondendo la velocità narrativa, e a livello di generi, favorendo in modo estremo le contaminazioni tra letteratura alta e bassa, ma anche a livello tematico, come si è accennato. Dopo i cannibali, anche chi vuole scrivere romanzi *highbrow* tende a recuperare almeno alcuni di questi aspetti. Nella poesia invece le cose sembrano – per ora – diverse, dato che la poesia tradizionale non reagisce (ancora) in modo diretto alla presenza di una possibile concorrente. Con il termine, senza dubbio non felicissimo(41), “poesia tradizionale” non intendo tanto gli stili e i modi (che «dopo la lirica» si sono moltiplicati), quanto il *contesto* di produzione e ricezione: la sostanziale identità tra l'insieme dei lettori di poesia da un lato e quello dei poeti e dei critici dall'altro; la circolazione in riviste, blog specializzati e accademie, insomma la poesia tradizionale come poesia per addetti ai lavori (lo dico senza polemica). Questa poesia è tradizionale non per gli strumenti espressivi (può esserlo e può non esserlo), ma perché tradizionali sono i luoghi a essa deputata: i convegni, le aule universitarie, certe collane di certi editori, certi festival.

Ora, in che rapporti si pongono poesia tradizionale e *pop*? Anche se si ignorano reciprocamente, come si trovano a convivere nello stesso sistema letterario? La risposta breve è: in maniera non pacifica. In ogni sistema un'alterazione di un insieme conduce a modifiche degli altri. Un evento apparentemente distante come il premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan (segnatamente «per aver inventato un nuovo genere poetico») sono elementi che indicano come l'area vasta dei componimenti brevi, ritmati e metricizzati, a livello internazionale, stia guadagnando peso non soltanto commerciale, ma anche simbolico. E questo avviene con maggior evidenza in Italia, per il maggior peso della tradizione poetica nel nostro canone, nell'idea di letteratura. Più che altrove, in Italia infatti il campo della poesia – probabilmente anche a causa del suo grande prestigio, indiscusso per circa sei-settecento anni – è stato ben attento a non confondersi con il resto. Se negli Stati Uniti un movimento come il beat aveva la possibilità di situarsi a cavallo tra la fruizione di massa e quella elitaria, da noi movimenti simili non hanno avuto diritto di circolazione.

#### 4. Una lotta per il campo

Pur con le necessarie attenuazioni prudenziali dovute all'assenza di distanza storica che si ha quando si parla di fenomeni in corso, mi pare che l'area della poesia *pop* si stia configurando non – come furono i cannibali per la narrativa – come un *innesto* nel corpo della poesia *tout court*, bensì come forma alternativa alla poesia che qui si è definita tradizionale. Si starebbe dunque creando, più che un conflitto tra poetiche, un conflitto tra forme di poesia. E nello spazio poetico sarebbe in corso una lotta per l'egemonia.

Questa lotta s'inserisce nel contesto di crisi della lirica: a partire dagli anni Settanta la poesia va incontro a una serie di tentativi di rinnovamento e «desacralizzazione»(42) a partire dagli autori più classici come Montale, che licenzia *Satura* nel gennaio 1971. Sempre Montale, in occasione dell'accettazione del premio Nobel, si sarebbe chiesto se la vera poesia sarebbe ancora stata possibile. È quella «disgregazione di una *tradizione* di un *campo* e di un *ruolo*» di cui parla Alfonso Berardinelli nell'introduzione a *Il pubblico della poesia*(43), una mutazione che segna «una soluzione di continuità epocale» (*Parola plurale*, p. 18). I tentativi di “ordine” che hanno caratterizzato molta poesia degli anni Ottanta secondo Afrifo(44) in quest'ottica potrebbero anche essere un tentativo di ristabilire un'egemonia, un tentativo di premere sulla letterarietà acquisita per

dire “noi siamo letteratura”. Questa è una crisi interna al genere, che riguarda gli strumenti formali e semmai l’idea di lirica come centro dello spazio letterario(45). Ma come ha notato Guido Mazzoni(46) le crisi sono almeno due: quella interna che riguarda l’idea di lirica, le poetiche da mettere in campo per superare l’impasse; e quella esterna, legata a una crisi sociale, di campo, che ha spostato il baricentro dell’interesse letterario verso altri lidi. La poesia è diventata una «letteratura minore»(47).

Già nel 1977 la rassegna di poesia ispirata al *Pubblico della poesia* presso il teatro Beat ’72. Oltre ai primi esempi di teatralizzazione del testo poetico, emergeva (sull’onda di analoghe esperienze “selvagge” degli anni Settanta) una vitalità poetica, una sorta di voglia di poesia “dal basso”(48). Gli eventi di Castelporziano, due anni più tardi, misero in luce la perdita del ruolo sociale del poeta, ma anche la voglia di partecipazione della massa. In qualche modo oggi la poesia *pop* – senza il furore ideologico dell’epoca – riprende quelle esperienze. Del resto anche al di fuori della lirica si moltiplicano le voci non letterarie che scrivono, secondo la direttrice di sospetto verso le forme di mediazione che caratterizza il nostro tempo.

Il primato della poesia nel campo letterario italiano è andato perduto, si è insomma aperta una posizione al centro del campo che è stata occupata (pur nella generale perdita di prestigio della letteratura) da altri generi come il romanzo(49). Ma non è tutto: nella generale perdita di prestigio della poesia tradizionale, la poesia *pop* cerca di ritagliarsi una nicchia. E lo fa appoggiandosi in primo luogo alle strutture che garantiscono una marca di poeticità al testo.

Eccoci tornati all’inizio. I tanti richiami classici presenti nella comunicazione dello slam tornano concretamente, nelle poesie, soprattutto nella dimensione isoritmica di molti testi – e di molte performance –. Tale presenza, tuttavia, è difficile da quantificare: sembrerebbe più probabile che la presenza di strutture isoritmiche sia dovuta all’influenza della canzone *pop* e dell’hip-hop, anziché alla lettura dei classici (del resto molti licei hanno anche abolito, in pratica se non formalmente, la lettura e lo studio della metrica).

Allora come mai i fantasmi di poeti latini e greci infestano tanta comunicazione dei poetry slam? A mio avviso è dovuta a una *lotta per l’egemonia nello spazio poetico* che spinge gli attori ad *accumulare capitale simbolico*. E uno dei sistemi più rapidi per accumularne è quello di rifarsi a una Tradizione. Il riferimento alle origini orali della poesia va nella stessa direzione, e presentare i poetry slam come eredi spirituali degli antichi certami poetici vuol dire rigettare l’accusa di fare puro intrattenimento.

L’aura della poesia torna attraverso il recupero della classicità. È un’aura forse marcita, come diceva Adorno parlando dei media di massa, ma indicativa. In assenza di valori stabili, ci si appoggia al bene-rifugio del passato glorioso. Ma deve essere un passato remoto: nella nostra epoca ostile ai tentativi di sintesi, pronta a rilevare le differenze, solo nella distanza le sfumature scompaiono e si può accettare o rifiutare in blocco qualcosa.

Non è un caso se – ma manca un’indagine statistica seria – negli ultimi anni i riferimenti di questo tipo stiano venendo meno: i poetry slam e la slam poetry stanno uscendo dall’ombra e forse non è più necessario un paragone del genere.

O forse, più convincente, la slam poetry si sta assestando in una *nicchia di mercato* *pop* dove tali riferimenti apparirebbero addirittura fuori luogo.

Il vuoto di una poesia *lowbrow* o *middlebrow* già rilevato da Mazzoni(50) si sta riempiendo: la poesia *pop* occupa quello spazio, in contiguità con le forme che fino a oggi l’avevano occupata, la musica e la canzone, ma non vuole stare al proprio posto, per così dire. Essa cerca di legittimarsi di fronte al pubblico appoggiandosi al patrimonio di sapere condiviso proprio, appunto, della cultura *pop*. Non è un caso che i meno insultati sul palco di Castelporziano fossero i poeti *beat*, che hanno anticipato certi tratti *pop* e che avevano un seguito quasi *cult*, più da cantanti rock che da poeti.

Restiamo un attimo su Castelporziano e sul Beat ’72, citati poco sopra. Se quanto avvenuto all’epoca era un tentativo di prendere la parola, come si evince anche dalla diffusione di riviste e

volumi di poesia che hanno costellato la seconda metà degli anni Settanta, la diagnosi generale vede quei tentativi di presa di parola come un correlato dell'individualismo disgregato (per cui la lirica è il veicolo apparentemente più facile e spontaneo per esprimere la propria singolarità) che oggi è diventato quasi un cliché. Nello spazio specifico della poesia quello fu anche un tentativo di entrare in un campo da parte di una massa che non vi aveva avuto accesso, sul solco delle tante democratizzazioni avvenute in quel giro d'anni. All'epoca la poesia aveva abbastanza capitale simbolico per poterla ignorare, quella massa, per potersi in qualche modo difendere, facendo muro. All'epoca il carattere elitario della *competenza* era un valore che poteva ancora essere riconosciuto, e si opponeva a tentativi di democratizzazione che, essendo di massa, non potevano che puntare a semplificare, ridurre il livello in un certo senso, rinunciando a caratteri che si considerano propri del campo come ad esempio la competenza metrica e la conoscenza della tradizione poetica.

L'accumulo di capitale simbolico da parte della poesia *pop* indica un tentativo di appropriarsi di una *tradizione* a scapito degli avversari. Lo spazio della lirica oggi è attraversato da una frattura forte, maggiore di quella tra poeti di ricerca e neolirici. Ne sono segno le polemiche, invero non spesso intellettualmente elevate e a volte davvero improbabili, tra i due settori.

Dalla parte della lirica tradizionale le accuse ai poeti pop sono di essere commerciali (fino al consumismo), e in generale di intelligenza con il nemico: di essere intrattenimento e non Vera Poesia(51), per esempio, di esprimere acriticamente lo *zeitgeist* o addirittura (abbastanza assurdamente) di tentare di assorbire altri generi discorsivi al proprio interno: bisognerebbe difendere invece «una poesia essenziale e senza fusioni con ulteriori linguaggi, perché questa essenzialità è in grado di parlare a un numero superiore di persone rispetto alle attese»(52), contrapponendo dunque una purezza della poesia ad altre tipologie discorsive.

L'aspetto interessante di simili levate di scudi è duplice: da un lato toni così accesi non sono più molto comuni in un campo, quello della poesia tradizionale, in cui il dibattito è oggi poco violento. Inoltre il rigetto avviene principalmente sulla base del riconoscimento di una *distanza* tra gli oggetti poetici tradizionali e quelli pop: la distanza che ci può essere tra due sistemi parzialmente autonomi che si muovono nello stesso campo bourdieusiano.

Non meno aggressiva (e semplicistica) la linea d'attacco dell'altra fazione:

Dov'è lo scandalo di un'altra competizione? Non sarà che lo scandalo sta tutto nel fatto che a giudicare, per una volta, sia pure per gioco, non siano i soliti noti: gli editor onnipotenti, le camarille accademiche e feudali, i critici, quasi sempre opportuni e opportunisti, di questo o quel quotidiano? | Non sarà che lo scandalo sta tutto nel fatto che il Poetry Slam ha deciso di essere quella che un vecchio, bizzarro autore siciliano, nato in contrada Caos, ad Agrigento, avrebbe definito una 'maschera nuda'?(53)

L'attacco allo spazio lirico tradizionale passa per un attacco ai suoi *gatekeeper*. Si rigetta la mediazione critica, ritenuta inadatta a comprendere e valutare l'espressione poetica degli slammer, sebbene esistano anche critici attenti a queste forme. E anche questo ha un suo senso nell'ottica della conquista dello spazio letterario, perché significa rigettare non tanto le poetiche concorrenti, quanto coloro che – al di là del vero potere della categoria, sempre più limitato come si sa – hanno la possibilità di sanzionare l'ingresso nello spazio desiderato. Un attacco *ad hominem* che permette di svalutare l'avversario e di ignorarne il giudizio. Una china pericolosa, certo, ma perfettamente inserita all'interno dell'etere concettuale del nostro tempo.

È anche interessante l'oscillazione tra due posizioni: da un lato si celebra la presenza di una giuria composta da non specialisti e di «un pubblico meno elitario e classista», dall'altro però si cercano le conferme di quegli stessi *gatekeeper*. Che Alessandro Burbank – non a caso tra gli attori sulla scena uno dei più spericolati nel teorizzare e portare avanti un approccio commerciale alla propria arte(54) – abbia deciso di sottoporsi al giudizio della giuria del premio Pagliarani vuol dire che le è riconosciuta un'autorità. È un tentativo di accreditarsi in quel campo. D'altra parte spesso ci sono polemiche, durante i poetry slam, se la giuria premia poeti ritenuti dal grosso del pubblico meno meritevoli di altri. Ancora, la giovane poetessa Eeva Aichner in un'intervista ha lasciato intravedere



insoddisfazione per il meccanismo della giuria “popolare”(55).

Lo stesso modo di rifarsi a una tradizione classica mi sembra indicativo. Ci si rifà di preferenza a una tradizione classica, distante, che non viene mai discussa ma solo convocata. A essere cattivi ci si potrebbe chiedere quanti tra coloro che si rifanno alla tradizione classica conoscano davvero le opere cui si rifanno (e indicativo è che di solito non si facciano nomi). Conoscere la tradizione del resto non serve, è un blasone che porta capitale simbolico. La tradizione per essere compatta e univoca dev'essere lontana, distante, possibilmente incomprensibile. I singoli autori possono conoscere (e costruirsi) una tradizione: ma globalmente sembra mancare un terreno comune che possa essere ascrivito alla tradizione poetica (italiana o occidentale).

## 5. Un diverso concetto di poetico (e il ruolo della mediazione)

Dunque, dal punto di vista delle dinamiche di campo, la poesia pop si configura come la nuova venuta che cerca di ritagliarsi uno spazio. Si è visto che spesso le critiche che le vengono mosse sono di natura essenzialista. Questo è possibile perché anche sotto il profilo *interno* la poesia pop presenta delle proprie peculiarità. Numerose scelte formali sembrano configurare in tutto e per tutto un polo autonomo, che fa capo a un diverso concetto di poetico. Vorrei brevemente illustrare questi aspetti.

Il più evidente è ovviamente il *rapporto tra oralità e scrittura*. Che una sorta di polo poetico alternativo si stia formando è evidente nelle diverse scelte espressive: alcuni autori ancora tentano di mantenere un doppio registro scritto-orale, per cui la poesia funziona diversamente nei due momenti e mostra in vario modo la propria alterità (sia rispetto a un testo pensato per la recitazione, sia rispetto a un testo pensato per la lettura silenziosa), molti altri testi invece traspongono funzioni orali nello scritto. Per ora le due posizioni convivono: come se ci fosse un'ala riformista, che tenta di inserirsi in un discorso preesistente, e una radicale, che invece rigetta convenzioni considerate vecchie e trasla sulla pagina il testo mantenendo forte l'aura di oralità.

Coerentemente con la natura duplice del testo, si rileva un *maggior interesse per le funzioni extracettive*(56), rivolte all'esterno, del ritmo(57) e della semiosi. Più che in altre forme di poesia, nel pop è ancora viva quella «qualità somatica» tipica della poesia che è il ritmo(58). È una poesia che recupera in tal senso la dimensione classica del *movere*, in vario modo (suscitando ora riso, ora pianto). In generale, comunque, è orientata principalmente verso le funzioni timiche, legate al sentire, del linguaggio e della comunicazione. Non potrebbe essere altrimenti: un ritmo intracettivo è prodotto e fruito nell'ascolto interiore; appoggiarsi ai concetti, richiedere un'elaborazione intellettuale nello spazio di tre minuti (e più in generale in una performance live, che ha comunque i suoi tempi) è impossibile.

Un altro aspetto è la *marcata intermedialità* della poesia pop. La cosa non sorprende dato che appunto il testo nasce in un campo di tensioni tra dimensione scritta e dimensione orale. Gli autori possono recitare le proprie opere con accompagnamento musicale, le postano su instagram sotto forma di immagine o come post su facebook, le pubblicano sui blog di poesia o le raccolgono in volume. Ogni medium evidenzia e intensifica alcuni aspetti del prodotto. Questo crea anche una certa complessità nell'analisi, perché la critica non possiede un linguaggio idoneo a rendere conto delle diverse sfaccettature. Ciò che è interessante è che non necessariamente le poesie prodotte per un simile contesto intermediale risultano in un impoverimento. Spesso è così, ma ci sono casi in cui i diversi media fanno emergere diversi punti di forza di un medesimo lavoro.

Inoltre nella poesia pop è si osserva una *marcata intensificazione del nucleo lirico* della poesia. Gli autori di poesia pop sono archetipicamente lirici: raccontano eventi personali in un linguaggio idiosincratico, addirittura – con *Cippi di confine* di Passoni – recuperano un topos romantico e collegano secondo i modi della *Greater romantic lyric* la propria esperienza a leggi generali. Mi sembra che anche l'interesse per il racconto tipico di molta poesia pop si possa spiegare come una congruenza di due elementi distinti: il fin troppo citato *narrative turn* e proprio la dimensione

narrativa di certa lirica (abbastanza comune fino all'inizio del novecento). Il racconto diventa non solo un modo per catturare l'uditore e immergerlo (come c'insegna la narratologia cognitiva), ma è fonte dell'episodio concreto che può farci accedere a una conoscenza ulteriore. Si tratta com'è ovvio di un tratto tipico della nostra epoca, un'epoca espressivistica in cui tutti hanno il diritto di esprimere se stessi. Tuttavia le dinamiche di produzione e di comunicazione della poesia pop sembrano contribuire non poco a questa caratteristica.

Questa lirica intensificata potrebbe assomigliare ad analoghe uscite della poesia tradizionale contemporanea, come quella di Milo De Angelis. Eppure qui l'intensificazione investe anche il soggetto lirico. Mentre la poesia tradizionale tenta le strade di «una lirica senza aura, e possibilmente senza io»(59) la poesia pop punta moltissimo sul soggetto. Ed è un soggetto forte, che può guardarsi, nominarsi e – sul palco – indicarsi. Ed è, ancora, un soggetto reale: non solo perché in carne e ossa sul palco, perché la sua mimica e la sua prossemica e la sua recitazione influenzano la ricezione del testo, ma anche perché esso viene iscritto nella pagina. Dai tic alla presenza sulla scena del testo, l'io acquista un nuovo spessore. E in questo aspetto sta forse la distanza maggiore rispetto alla lirica tradizionale, se questa infatti si basa principalmente sul *voicing*, su un "effetto di voce" e non sulla voce intesa come costruzione di un personaggio fittizio come accade nella narrazione. D'altra parte è difficile scindere soggetto e voce quando si presentano assieme: dunque nella performance si riallaccia quel legame, avviene quasi, con De Man, una fenomenizzazione della voce poetica.

In quest'ottica la lirica pop sarebbe davvero un genere, con Culler(60), epidittico, perché qui l'«eventfulness» alla base del genere lirico assume nuova rilevanza grazie al legame enunciatore-enunciatario, solidamente legati nello spaziotempo. L'evento poetico prende forma e si consuma nell'atto della sua produzione. Le performance ulteriori saranno sempre un po' diverse, come sempre un po' diversa è l'esecuzione di una canzone rock (ed è evidente che non è diversa come potrebbe essere l'esecuzione di una partitura classica), con tanto di possibili variazioni di sintagmi parole pause. Forse proprio per questo nella lirica pop è meno frequente la struttura ad apostrofe(61), a meno che l'apostrofato non sia anche il poeta stesso: l'interlocutore è lì, non serve evocarlo. Di qui una maggior coesione tra io poetico e io autoriale.

Questo legame, tuttavia, rafforza gli effetti di *voicing*, in contrasto con quanto osservato da Culler. Va detto che però in tal modo si rafforza l'esperienza puramente lirica (l'io messo a nudo), cui concorre l'insistenza sulla dimensione timica dell'esperienza — un rimando netto all'idea di lirica come mimesi dell'interiorità.

Per osservare l'ultimo carattere della lirica pop, ovvero il *rapporto con la tradizione*, torniamo alle due ipotetiche ali della lirica pop sopra descritte (e si tenga a mente che è una distinzione funzionale al discorso, che non ha pretese di sistematicità). Anche in quella che si è forse provocatoriamente definita riformista, e con l'eccezione di alcuni poeti come Voce formatisi in ambienti poetici "tradizionali", si riconosce il minor rilievo della tradizione letteraria "maggiore". Sembra questo uno degli aspetti che caratterizzano la poesia pop, un elemento che contrasta fortemente con lo storicismo ancora funzionante - soprattutto nella critica, direi, più che nei poeti - nell'ambito della lirica, più ristretto, più elitario forse, certo meno soggetto all'erosione subita dall'idea che esista una tradizione con cui dialogare. Non mi pare si possa dire che sia una scelta consapevole, iconoclasta o avanguardistica: semmai è il portato dello scarso rilievo che la poesia contemporanea ha nel nostro panorama sociale.

Da una parte dunque ci si appoggia a una tradizione *antica*, legittimata dai secoli e *distante* dal presente, oppure (meglio: ma anche) a una *esterna* a quella pienamente letteraria (leggi: si ignorano gli sviluppi della lirica almeno degli ultimi quarant'anni), richiamando forme espressive come l'hip-hop, la musica leggera; dall'altra si avverte talvolta un recupero – probabilmente involontario – di una tradizione metrica che aveva perso d'importanza a fine Ottocento. Equipollente, in un certo senso, a quella dei neometrici, sebbene nella poesia pop parrebbero più interessanti (com'è logico attendersi, vista la componente orale che presiede alla produzione poetica in questione) gli aspetti

ritmico-melodici di, per esempio, un Pascoli o un Carducci – e un Gozzano, anche per l'ironia di molti testi. Sembra la classica mossa del cavallo che Šklovskij metteva a fondamento della particolare storia evolutiva della letteratura: aggirare i padri e risalire ai nonni.

D'altra parte, e proprio negli anni in cui il poetry slam prende forma, si sviluppano forme liriche che guardano all'avantpop in modo simile(62): su tutti – e ritornano i cannibali – Aldo Nove, sebbene il ritorno alle forme sia nell'area pop decisamente meno intensa o forse solo più spontaneistico.

Ma quale tradizione? In che modo ci si rapporta a essa? Torniamo all'esempio di Petrosino. Manca quella dialettica di chi tenta una strada riformistica alla crisi della lirica(63). Manca anche la rottura rivoluzionaria, e questo già è più semplice da spiegare: al di là delle battute polemiche, non si riconosce un vero *establishment* contro cui combattere. Ai nemici è negato anche l'onore delle armi. In generale l'area pop amplifica ed estremizza l'assenza di «rapporto dialettico tra poesia e storia, fra evoluzione e mutamento nelle forme letterarie e processo storico»(64) che è uno dei cardini della crisi della poesia. Ed è un tratto che accomuna le diverse forme culturali del nostro tempo, questo sospetto verso la dialettica e i tentativi di sintesi.

D'altra parte questa ondata poetica nasce dopo i dibattiti sul canone, sulla sua fine: nasce orfana di un sistema di valori (poetici) condiviso. In che misura questo ha contribuito alla dissoluzione della memoria poetica? Forse anche per questo vuoto del passato, nel legittimarsi e nel darsi una forma la poesia pop calca la mano sulle proprie peculiarità: questo indicano i diversi intrecci di scritto e orale, dagli esiti anche diametralmente opposti, come si è cercato di mostrare con le precedenti, brevi campionature.

Questi caratteri sono ancora in fase di stabilizzazione. Cosa succederà dipende da molti fattori: dalla reazione di coloro che si occupano di poesia tradizionale, generando una rete di scambi tra i due livelli (un'uscita che trasformerebbe il campo poetico come i Cannibali hanno trasformato quello romanzesco); dalla possibilità che la moda sfiorisca rapidamente, consumata dal ciclo del mercato (il che, ovviamente, farebbe sparire questa forma). Tra certamen e talent, il poetry slam e la poesia pop, comunque, mettono in luce l'importanza della funzione mediativa – quella della tradizione e non solo – nello sviluppo dei generi. L'idea che si possano saltare le mediazioni – quelle politiche, per cui l'idea di corpo intermedio è un ostacolo al funzionamento della democrazia; quelle sociali, grazie alla disintermediazione operata dai social media e da Internet; e quelle comunicative per cui si tenta di esprimere direttamente un io a un pubblico – è diffusa oggi in molti ambienti. Eppure come si è visto una mediazione torna sempre: quella della tradizione per accumulare capitale simbolico, quella della critica (quando non si arrocca), quella delle strutture come lo stesso poetry slam. Una domanda che si è posta, al di là delle polemiche, anche Lello Voce: «Il problema, forse, sta tutto qua (e non solo il problema della Slam, ma quello d'ogni arte, oggi): può una poesia nuova ed efficace, formalmente matura e sperimentale, giungere al 'pubblico' senza mediazioni?»(65). Studiare queste mediazioni, capire come funzionano rispetto a quelle novecentesche, è un compito in buona parte da affrontare.

Carlo Tirinanzi De Medici

#### Note.

(1) C. Bordini e A. Berardinelli, *Poesia come ritorno*, in L. Manconi, *Nuovo, difficile. Una proposta bibliografica sulla produzione culturale delle ultime generazioni*, Milano, Feltrinelli 1979.

(2) Per una ricostruzione storica cfr. Mark K. Smith, *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, Naperville, Sourcebooks 2009. Sull'evoluzione del poetry slam negli Usa, in particolare a New York ma con osservazioni più generali, cfr. ptowicz, Cristin O'Keefe, *Words in Your Face: A Guided Tour Through Twenty Years of the New York City Poetry Slam*, New York, Soft Skull Press 2008.

(3) Cfr. M. K. Smith, *Take the Mic*, cit.; Susan B. A. Somers-Willett, *The Cultural Politics of Slam Poetry*.

*Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 2009.

(4) Cfr. S.B.A. Somers-Willett, *The Cultural Politics of Slam Poetry*, cit., p. 12; Mark Eleveld, *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip-hop, and the Poetry of a New Generation*, Naperville, Sourcebooks 2003.

(5) E si noti, nel secondo caso, il pleonastico «orale».

(6) Associazione culturale Euterpe, “*Ver sacrum*” - *Gara Poetica itinerante nelle antiche terre picene*. *Come partecipare*, url <https://associazioneeuterpe.com/2019/03/11/ver-sacrum-gara-poetica-itinerante-nelle-antiche-terre-picene-progetto-dell-ass-euterpe-7-incontri-poetici-da-maggio-a-dicembre-2019-come-partecipare/> (consultato il 24 maggio 2020).

(7) Elisabetta Ruffolo, *Simone Savogin e la bellezza del palco “che fa paura e affascina”*. *L'intervista di Fattiitaliani*, «Fattiitaliani», 22 agosto 2019, url <https://www.fattiitaliani.it/2019/08/simone-savogin-e-la-bellezza-del-palco.html> (consultato il 24 maggio 2020).

(8) Salvatore Randazzo, *Poetry slam: un antico resoconto*, «Poetaretusei 432», 5 marzo 2020, url <https://poetaretusei432.blogspot.com/2020/03/poetry-slam-un-antico-resoconto-di.html> (consultato il 24 maggio 2020). A ben guardare, il «ricco corredo di regole antiche perfettamente sovrapponibili a quelle del moderno poetry slam» individuato da Randazzo si riduce al fatto che ci sia una gara, con dei premi per il vincitore, assegnati da un giudice. Abbastanza per accomunare quasi ogni competizione di sorta. Tuttavia anche Randazzo fa un'osservazione interessante, riguardo al giudice descritto da Esiodo, su cui si tornerà nelle conclusioni: egli infatti si dichiara non esperto di poesia.

(9) Cfr. Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci 2017, p.61.

(10) «Grazie anche al successo internazionale di slammisti a. C. come Omero la poesia prende piede nella penisola italiana – al tempo tutti sanno i testi a memoria e nessuno legge dal foglio [...] | in italia come nel mediterraneo si svolgono gare di poesia dal vivo: certamen in lingua latina e poi in volgare – a volte con testi preparati, a volte improvvisando – tra gli sfidanti nei secoli Dante Alighieri e altre celebrità». Anonimo, *Bozza d'articolo sulla storia dello slam in Italia. Scrittura collettiva in corso*, «Atti impuri» 9 agosto 2015, url <http://www.attimpuri.it/2015/08/situazioni/bozza-d-articolo-sulla-storia-dello-slam-in-italia-critiche-sanguinose-cercasi/> (consultato il 25 maggio 2020).

(11) Salvatore Sblando, *Alessandra Racca VS Max Ponte. Ovvero che mi hai portato a vedè lo slam poetry se non mi vuoi più bene*, «Niederngasse» S.D., url <http://www.niederngasse.it/rubriche/interviste/alessandra-racca-vs-max-ponte-ovvero-che-mi-hai-portato-vedè-lo-slam-poetry-se-n> (consultato il 24 maggio 2020).

(12) *Il poetry slam ha poco a che fare con la poesia come la conoscete*, «Start me up» 21, 21 marzo 2018 a 1'24" url <http://www.radiostartmeup.it/poetry-slam-poco-cio-pensate-sapere-poesia/> (consultato il 25 maggio 2020).

(13) Laura Garavaglia, *Anche rapper per vincere con la poesia*, «Laura Garavaglia.it», 28 maggio 2010, url <https://www.lauragaravaglia.it/anche-rapper-per-vincere-con-la-poesia/> (consultato il 25 maggio 2020). In anni più recenti, tuttavia, il giudizio si è molto ammorbidito, anche a seguito dell'organizzazione da parte dell'autrice di poetry slam: «Il Poetry Slam è una gara “a colpi di versi” tra poeti slammer, ma amichevole, coinvolgente per il pubblico che può esprimere o meno il proprio consenso, un modo per stare insieme, inventato da Marc Kelly Smith a Chicago alla metà degli anni '80, e lontano dalla poesia per soli eletti. I “Poetry Slam” si stanno moltiplicando anche qui da noi, piacciono ai giovani ma anche agli adulti, perché non creano barriere tra chi legge e chi ascolta. Io credo che, come per la poesia a cui siamo abituati, nei reading tradizionali, alla lettura solitaria, ecc. a decidere se sia forma d'arte o meno sia sempre e comunque il testo. Non conta la forma, il come la si propone, dunque, ma la sostanza. Credo che in futuro questo modo di proporre la poesia avrà maggiori sviluppi». Maria Bianchi, *Parole e poesie dall'Europa. Maria Bianchi intervista Laura Garavaglia*, «Insula europea» 10 aprile 2019, <http://www.insulaeuropea.eu/2019/04/10/parole-e-poesie-dalleuropa-maria-bianchi-intervista-laura-garavaglia/> (consultato il 25 maggio 2020).

(14) In uno dei primi articoli relativi al poetry slam il giornalista fa solo un riferimento a Shakespeare. Si può notare che, anche qui, ci si appoggia al modello letterario-poetico più prestigioso della propria cultura. Cfr. Larry Green, *It Could Be Verse: Performance Poets Live an Old Art*, «Los Angeles Times», 25 novembre 1986.

(15) Cfr. Hedwig Korsky e Joy Cole, *Intoxication: Heathcliff on Powell Street Slough* Press 2006.

(16) Cfr. Javon Johnson, *Killing Poetry. Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, Camden (NJ), Rutgers UP 2017, pp. 15 ss.

(17) Beninteso non vuol dire sempre che ci si *debba* divertire, ma almeno che ci si *possa* divertire.

- (18) P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit. pp. 64-65. La poesia in questione è *Lai del ragionare lento*.
- (19) Cfr. Micheal A. K. Halliday, *Intonation and Grammar in British English*, The Hague, Mouton 1967; Giulio Lepschy, *Saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino 1978; Miriam Voghera, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino 1992.
- (20) Il video è reperibile all'url <https://www.youtube.com/watch?v=h69JNEgkM2o> (consultato il 18 maggio 2020).
- (21) Il linguaggio musicale non è particolarmente idoneo per descrivere questo fenomeno: in musica, infatti, si hanno legature di valore quando sono postre tra note alla stessa altezza (per esempio, tra due sol), ma il senso è allungare la durata della nota (dunque non vengono suonati due sol, ma un sol di durata maggiore). La legatura di portamento, invece, unisce gruppi di note di altezze diverse in un unico fraseggio. Qui dovrebbe essere il secondo caso, come si dice nella frase seguente, eppure le "altezze" delle due "note" sono uguali, cioè, fuor di metafora: il movimento tonale delle due sillabe contigue è il medesimo.
- (22) Si ricorda che i movimenti tonali possono essere ascendenti, discendenti, costanti, ascendenti-discendenti e discendenti-ascendenti.
- (23) Cfr. Finch, Annie. *A Poet's Craft*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2012, p. 407.
- (24) Cfr. P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, p. 14.
- (25) <https://www.youtube.com/watch?v=Uh5Hik-r5Cw>.
- (26) Cfr. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Novara, Interlinea 2008, cit., pp. 68-70.
- (27) Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=WgTeuTuNPc8>. *Planetario* è al minuto 1:32:35.
- (28) Si inseriscono questi versi tra parentesi quadre perché presenti solo nelle esecuzioni *live* del testo.
- (29) [https://www.youtube.com/watch?v=dc4\\_qi88Uqs](https://www.youtube.com/watch?v=dc4_qi88Uqs).
- (30) Cfr. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit.
- (31) <http://www.leparoleelecose.it/?p=35991>.
- (32) <https://www.youtube.com/watch?v=eZs9NWkt8Ts>.
- (33) Con Fortini si intende per "difficoltà" la parafrasabilità di un testo – la sua decodifica – in base agli elementi dell'enciclopedia (qui però utilizzo un termine echiano) potenzialmente disponibili a tutti.
- (34) Eugenio Montale, *I libri nello scaffale*, (1961), ora in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996 p. 97.
- (35) Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Torino, Einaudi 2004, p. 258.
- (36) Cfr. ad es. Boris Preckwitz, *Spoken Word & Poetry Slam. Kleine Schriften zur Internaktionsästhetik*, Passagen 2005, pp. 29-30: «Der historische Gegensatz von Hochkultur und Subkultur spielt beim Slam insofern keine Rolle mehr, als dieser eine offene Form ermöglicht, in der jeder Mensch seine Stimme erheben kann».
- (37) Cfr. Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino 2018 e Carlo Tirinanzi De Medici, *L'arrivo del pop. Evoluzioni tematiche e formali nel romanzo contemporaneo*, «Narrativa» 41 (2019), pp. 115-126.
- (38) Cfr. Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, il Saggiatore 2007, e G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 54-75 *passim*.
- (39) Il parallelo è emerso durante una discussione con Italo Testa tenutasi nel 2016, che ringrazio per le numerose osservazioni e gli ottimi suggerimenti.
- (40) Si usa il termine, com'è giusto e com'è ovvio, come etichetta di comodo entrata nell'uso critico non come precisa categoria di poetica.
- (41) Rigettando per decenza intellettuale il sintagma «poesia accademica» che alcune volte si legge, non sapevo come definirla altrimenti. "Poesia highbrow" dà per scontata una distinzione tra alto e basso che è difficile sostenere, dopo i dibattiti sul postmoderno e le mutazioni del campo letterario degli ultimi quarant'anni. Ho pensato a una montaliana "Poesia laureata", ma il richiamo, vista la notorietà del riferimento, potrebbe essere troppo di massa e confondere le acque. Dunque ho optato per un termine più descrittivo, sebbene intrinsecamente ambiguo – in particolare per chi abbraccia l'adorniano «canone dell'interdetto».
- (42) Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017, p. 19, ma cfr. pp. 11-90.
- (43) Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in A. Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici 1975, pp. 15-16.
- (44) Cfr. A. Afribo, *Poesia italiana postrema*, cit., pp. 38 ss.
- (45) Cfr. Enrico Testa, *Introduzione*, in E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino,

Einaudi 2005.

(46) Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticentre» 8 (2017), pp. 1-26.

(47) Andrea Cortellessa, *Introduzione: la lingua minore*, in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2006, spec. pp. XXI-LII.

(48) A riguardo, disse Giorgio Manacorda: «Ciò che è accaduto al Beat '72 è senza precedenti. Molto pubblico. Molta aggressività. Discussioni feroci. La poesia ha rivelato una carica insospettata. [...] È caduta la tradizionale separazione tra il “poeta in cattedra” [...] e il pubblico», in Tommaso Kemeny e Cesare Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Dedalo, Bari 1979, p. 148.

(49) Su questo mi permetto di rimandare al mio *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, cap. 1.

(50) G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 19.

(51) Si veda l'articolo polemico di Giuliano Ladolfi *La triste stagione dell'arrogante dilettantismo “poetico”*, «l'Avvenire» 24 marzo 2019. In quella sede Savogin (scritto Savognin) è definito «performer di poetry slammer». L'articolo procede, tra uno svarione e l'altro (che indicano la totale mancanza di conoscenza dell'argomento da parte dell'autore) con un rifiuto netto, di carattere essenzialista (“questa non è poesia”), proprio sulla scarsa competenza degli slammer in relazione alla tradizione poetica. Che a levare gli scudi in un modo così scomposto sia un critico di retroguardia e aristocratico come Ladolfi sottolinea l'estraneità della poesia pop rispetto ai canoni tradizionali del genere.

(52) Matteo Fantuzzi, *Editoriale*, in «Atelier» 94 (2019).

(53) Lello Voce, *Lo slam è una maschera nuda (o una scimia che si chiama Tombo)*, in Dome Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam*, Milano, Agenzia X 2016. Simile, ancor più scomposto, anche l'attacco di Alessandra Racca: lo slam, a suo dire, «elimina le giurie prezzolate e la noia di certa poesia» (Salvatore Sblando, *Alessandra Racca VS Max Ponte*, cit.). Bulfaro mette a fuoco proprio il punto della legittimazione: «La convenzione che vuole l'universitario portatore di più sapere rispetto a chi fa performance poetry è una falsa legittimazione che va smontata. Ci sono diversi poeti slammer che oltre a essere preparati sul piano teorico e sull'arte della scrittura al pari dei poeti accademici, hanno competenze di dizione, oratura, uso del corpo, musica, presenza scenica e molto altro ancora. Le università americane non hanno tardato a capirlo e molti slammer sono stati assunti per insegnare poesia performativa. In Italia le università sono sorde e pare vogliano tenere tappate le orecchie ancora per molto». D. Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam*, cit., p. 46.

(54) «Mentre la canzone è inserita in un mercato, la canzone è di consumo, quindi ogni artista lavora affinché si crei il proprio pubblico, e gli fa comprare il cd. (c'è tutta una serie di passaggi: il singolo, Spotify...), il poeta cosa può fare oltre a fare il proprio libro? Deve solo essere il poeta. Quindi ci deve essere nella cultura qualcuno che dice “supportiamo questo tipo di artista”. Questa è la base del discorso, poi io cerco, personalmente, di creare altre situazioni, tipo il *reading*. Adesso gli artisti che hanno fatto troppi *poetry slam* e non ha più senso farli (per loro si è svuotato di significato), si dedicano più ai *reading*, e sono già sette-otto. Cioè, nella scena del *poetry slam* i pochi che hanno iniziato (Garau, io, Matteo di Genova, Paolo Agrati...) si sono creati il proprio *reading*. Capito in che senso? Quella è una “merce”, quindi utilizzi lo schema del teatro, del monologo, però non sei a teatro. Quindi devi entrare nelle situazioni degli altri, perché la poesia così com'è non ha un suo schema di mercato», Francesca Sante, *Sull'editoria di poesia contemporanea #2*. *Alessandro Burbank*, «minima et moralia» 28 febbraio 2019, url <http://www.minimaetmoralia.it/wp/sulleeditoria-poesia-contemporanea-2-alessandro-burbank/?fbclid=IwAR21wwf6shiZK8Njx0CNect6W4-y5tW7dEuOPeSkFb-vgIdmGoSx8j2w04g> (consultato il 28 maggio 2020).

(55) «Ma comunque non è mai giusto, o almeno è sempre difficile eleggere “il migliore” di tutti. Non è come in una gara di corsa, dove il più veloce vince. Decidono persone scelte a caso», Dimitri Ruggeri, *Eeva Aichner: come vincere il poetry slam U20 2017*, «i cannibali della parola», 20 settembre 2017, url <https://slamcontempoetry.wordpress.com/2017/09/20/eeva-aichner-come-vincere-il-poetry-slam-u20-2017/> (consultato il 28 maggio 2020).

(56) Cfr. Algirdas J. Greimas, *Pour une sémiotique du monde naturel* (1968), ora in Id., *Del senso*, Milano, Bompiani 1974, pp. 49-94, pp. 49-59.

(57) Sul ritmo extracettivo cfr. Alberto M. Cirese, *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio 1988.

(58) Cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard UP 2015, p.138.

(59) G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 196.

(60) Cfr. J. Culler, *Theory of the Lyric*, cit., p. 130.

(61) Sul ruolo dell'apostrofe, cfr. Ivi, pp. 341 ss.

(62) Cfr. Gabriele Frasca, *Le forme fluide*, in M. A. Grignani (a cura di), *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, «Moderna» III, 2 (2001), pp. 36-63.

(63) Cfr. G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, cit., p. 6.

(64) Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi 2008, p. 5.

(65) L. Voce, *Lo slam è una maschera nuda*, cit.

*METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO*



**«LINGUA LATINA ME SCRIPSIT». SPAZIO E VOCI DELL'ANTICO SECONDO MICHELE SOVENTE**

Chi transitasse per i Campi Flegrei non avrebbe bisogno d'affannarsi nella ricerca di reperti archeologici; è sufficiente armarsi di buone scarpe e sguardo attento per imbattersi, dopo pochi passi, in un complesso termale o una tomba d'epoca romana, e i più fortunati potrebbero persino incappare, durante un'immersione subacquea, in piccoli vasi o anfore. Si può dire che l'antico sia parte integrante del panorama della provincia, tanto più che anche le risorse naturali, tutt'altro che extra-storiche, continuano a subire l'affascinante riflesso delle loro passate interpretazioni: è il caso del lago Averno, un tempo considerato la porta degli Inferi; come tale immortalato da Virgilio nell'*Eneide*, ma ancora oggi solidamente legato a quella dimensione ctonia, se la poetessa americana Louise Glück ha potuto intitolare così un suo libro dedicato all'indagine delle assenze e delle scomparse umane come del ciclo di morte e vita rappresentato dalla figura di Persefone(1). Le "vene aperte" dell'area flegrea, per recuperare un'espressione di Eduardo Galeano, esibiscono i propri trascorsi imperiali, lasciando che questi si amalgamino, in una miscela non sempre riuscita, con i piani urbanistici e le costruzioni abusive. In un secolo che sul senso del passato e della memoria si è tanto interrogato come il Novecento una tale compresenza non poteva lasciare indifferenti gli intellettuali, tanto più se napoletani o per lo meno strettamente legati alla città per motivi biografici(2); tra i tanti, un autore ha però saputo declinare questa realtà geografica in chiave a un tempo linguistica e letteraria, sfruttando a pieno la sua familiarità con il contesto urbano e con i modi d'espressione sedimentatisi nelle sue stratigrafie.

Michele Sovente crebbe nella palazzina principale di una piazza che sorge sopra la necropoli, perfettamente conservata, del borgo di Cappella. Era forse inevitabile che una prossimità così stretta a uno spazio arcaico, legato per di più all'aspetto mortuario, finisse col conquistare una centralità assoluta nel suo sistema letterario. Tuttavia, il processo che avrebbe condotto Sovente a ragionare in termini poetici della sua terra non si riduce a un'immissione di referenti geolocalizzati o al semplice riciclo di figure dei miti e dei culti antichi; fu invece operazione meditata, che si sarebbe intrecciata a una riflessione a più ampio raggio sulla società, sull'immaginario e sulle lingue che quest'ultimo veicolano.

Aveva esordito nel 1978 con una raccolta intitolata *L'uomo al naturale*, alla quale era seguita dopo poco tempo *Contropar(ab)ola*, entrambe pubblicate dalle Nuovedizioni Vallecchi(3). In quella stagione giovanile, lo spazio poetico era quasi interamente occupato dalla politica e da una visione della metropoli come luogo di conflitti(4); una metropoli poco connotata, archetipo delle tante cittadelle del capitalismo avanzato, dove l'italiano standard si contamina di tecnicismi lessicali e, sulla pagina stampata, tenta in qualche caso soluzioni grafiche riconducibili all'avanguardia:

Nell'ineffabile buio delle chiese  
 si mimano rapporti, si sgretola  
 la geometria dei sensi quotidiani.  
 La storia è una metafora al cubo.  
 Fuori (r)esiste altra mimica  
 – più feroce, sottilmente mistica –:  
 l'agnello immolato sull'altare  
 scompare, il carnefice appare  
 lo squalo che – colpi di coda assassina –  
 taglia il mare delle fluide parvenze.  
 Io mimo tu mimi egli mima:  
 l'irreale mimiamo un corpo  
 sociale che non c'è.(5)

È un Sovente “antagonista”, che andrebbe anche rivalutato alla luce del passaggio dalla pervasività del politico negli anni Settanta alla crisi di questo stesso piano a partire dal decennio successivo, ma è studio da destinare ad altre sedi(6). Qui, invece, occorre segnalare che, per quanto *Contropar(ab)ola* rechi la data del 1981, già prima della sua pubblicazione Sovente aveva cominciato ad approfondire una serie di questioni che lo avrebbero condotto a ripensare per intero la propria scrittura. Non è un’esagerazione: rispetto allo stile delle sue prime prove, si assiste a un vero e proprio cambio di paradigma nella forma come nei contenuti, radicale al punto da legittimare il riconoscimento di un nuovo “ciclo” nella produzione autoriale(7).

La più vistosa, e se si vuole la principale delle innovazioni riguarda lo spettro linguistico, che viene a raddoppiarsi con l’immissione di un latino piuttosto divergente da quello in uso presso altri novecenteschi(8). La prima manifestazione di questo inusuale idioma è il poemetto bilingue *Per specula aenigmatis*(9), pubblicato nel 1990 ma elaborato ben prima: «Il solo latino venne nei primi mesi dell’Ottanta, mentre il testo in italiano mi occupò più a lungo. Fin dall’autoepigrafe avvertivo il lettore che si trattava di una lingua “altra”, non del latino canonico, codificato»(10). Si possono meglio comprendere scopi e provenienze del latino soventiano, che sembrerebbe frutto di una rielaborazione assai originale di un sostrato più che di una ripresa pedissequa della grande tradizione, rileggendo un articolo del 1986(11), sorta di annuncio del progetto che all’epoca titolava ancora *In primate: in aenigmate*, ma che ha il valore di una dichiarazione di poetica del “nuovo corso” intrapreso. È in tale occasione che l’adozione del latino viene presentata quale risposta linguistica a una deflagrazione storica:

Anzitutto, ci tengo a dire che questo mio lungo racconto in latino prima e in italiano poi non è nato da alcun calcolo letterario ma come intuizione poetica, attraverso la quale poter esprimere e riferire soprattutto a me stesso uno stato di assoluta crisi storica, di distanza dalla modernità intesa come supermercato di codici, norme, valori obbligati, tecnicismi che a nulla più servono se non a far circolare un esercito di tanti pseudo-poeti e pseudo-artisti, garanti di ferro, a loro insaputa, dell’oceanico bla-bla dei mass-media.(12)

Se un mondo connotato da precisi codici culturali e comunicativi finisce per cedere spazio a un regno di finzione già intravisto dalla critica radicale(13), edificato su una neo-lingua improntata alla pubblicità più che allo scambio, e per questo costitutivamente ambigua e inaffidabile, l’opposizione del poeta può manifestarsi nella ricerca di un sistema espressivo completamente diverso da quello dominante, che tenga conto della Storia ma formuli un’ipotesi inedita, evitando di ridursi a una ripetizione del già detto. È, questo, un punto fondamentale, perché mostra quanto sia fuori fuoco un’interpretazione conservatrice o passatista del recupero del latino da parte di Sovente. Non c’è alcuna età dell’oro a cui guardare con nostalgia dietro la sua scelta, né l’idea antimoderna di un ritorno alla lingua degli avi – che è lingua della tradizione, dell’autorità, del potere – per contrastare il caos del contemporaneo, più che mai privo di bussole per chi faccia letteratura. La Storia stessa è qualcosa a cui è impossibile sottrarsi, come vorrebbe invece una certa vulgata postmoderna, ma intanto da accogliere con cautela, sapendo che «non può più produrre, semmai ne abbia prodotti, valori buoni una volta per tutte, né può indicare un percorso lineare lungo il quale abbiano a fiorire e riprodursi con un determinismo inscalfittibile ideali e progetti senza dubbi e alternative imprevedibili»(14).

Latino come mezzo di una strategia d’opposizione, dunque; e proprio per questo, lingua che non discende dai classici, o almeno non instaura una netta relazione con loro(15). Che il latino possa essere qualcosa di diverso dal calco neoclassiceggiante della poesia dei *neòteroi*, di Virgilio o di un Marziale, è scommessa che in pochi azzardano. Sovente è invece convinto che serva ripensare il ruolo della lingua poetica, che deve essere alternativa alla vacuità spettacolare (il «bla-bla dei mass media» poc’anzi citato) senza arroccarsi in forme desuete. Per questo sfrutta lingue che si giustificano in quanto parti della sua esperienza biografica, e il latino, sorprendentemente, è a tutti gli effetti una delle tonalità della sua giovinezza, una lingua “viva” risalente ai tempi della frequentazione del seminario, dove prese confidenza con il latino dei Padri della Chiesa e dei canti

in gloria del Signore. Ecco perché, quando descrive il suo esperimento, preferisce parlare di «una miscela densa e ribollente di latino medievale e di latino arcaizzante, di elementi classici e di reminiscenze ecclesiastiche»(16), nella quale Lucrezio si combina ad Ambrogio e i *Salmi* condividono lo spazio con Catullo(17).

Una fonte diversa dall'autocommento autoriale può offrire ulteriori spunti di riflessione. Nel volume dedicato alla *pièce* radiofonica *In corpore antiquo*, ispirata a *Per specula aenigmatis*, Giuseppe Rocca(18) chiarisce meglio la proposta linguistica che sta alla base di entrambe le opere:

Il latino di Sovente, che lui stesso ama definire di “sinistra”, non è il latino arcaicizzante ed ossequente alla norma, dei “moderni” latinisti, Pascoli compreso, ma si pone in una posizione del tutto novecentesca, e del tutto moderna, di messa in discussione della norma. [...] Il lavoro di Sovente sul linguaggio, dopo una fase di sperimentazione, sta incominciando il primo passo di una *pars costruens*; sembrerà assurdo, ma è in qualche modo analogo al percorso di Carmelo Bene [...]: il suono considerato come pura *phoné*, la lingua non più come lingua di relazione ma come lingua di epifanie. In questo senso il latino di Sovente è una lingua primigenia e antica, si svela e svela in maniera inedita, perché “dice” per la prima volta, in maniera virginale.(19)

La possibilità di una rivisitazione del latino in una chiave (post)moderna si combina con il rilievo che vengono ad assumere il suono e la performatività della lingua, che sembra appositamente pensata per una lettura orale(20). Tutto ciò ha ricadute imponenti sul piano stilistico e metrico, e colpisce – è quanto più distingue la poesia latina di Sovente da quella classica – la fitta presenza di espedienti retorici e figure foniche nel corpo dei testi. Si prenda l'*incipit* di *Per specula aenigmatis*:

Hemisphaerium. Rota. Tropici. Turbo.  
Mortuae radices. Imperium. Aevum  
aéneum. Vacuae radices in vacuum rotantes.  
Sphaerula/lunula ab ovo rotabat.  
Codicilli et pistilli umbra inflabat  
columnas porticum cavas. In cellophanica  
ab ovo – mercuriali – vagina virebat  
animae flatus quae in arbore in flore  
putrescit: ortus vagina labyrinthus  
occasusque et abortus. Situs ab ovo  
in ventre squali infinito et margaritae  
et tropi fugaces et nugae nugaces.  
Saepes. Modia modo florentia. Nitrum.  
Semen mathesis ab ovo est nigrum.(21)

Come si vede, il testo abbonda di allitterazioni e assillabazioni («*codicilli : columnas*», «*inflabat : in flore*», «*vagina : virebat*», «*abortus : ab ovo*», «*modia : modo*»), rime e assonanze («*hemisphaerium : imperium*», «*aevum : aéneum*», «*sphaerula : lunula*», «*rotabat : inflabat*», «*codicilli : pistilli*», «*fugaces : nugaces*», «*nitrum : nigrum*»), figure etimologiche («*rota : rotabat*», «*vacuae : vacuum*») e ripetizioni («*ab ovo*» compare ben quattro volte). Poco o nulla umanistico, bensì da collegare a quello cantilenante della preghiera, è un latino da ascoltare più che leggere in silenzio, la cui comprensione richiede un'attenzione rinnovata a questi elementi – anche perché il corrispettivo italiano aiuta solo fino a un certo punto nell'interpretazione: sin da *Per specula aenigmatis*, infatti, il latino non funge da semplice base di partenza per il testo italiano, che non si configura come traduzione bensì riscrittura (tanto che Sovente, come si ricordava più sopra, elabora i due poemetti gemelli in momenti tra loro distinti). Bastino i primi quattro versi del primo componimento della *pars* italiana, che riprendono sì alcune immagini del latino ma fornendo loro tutt'altra struttura, così come merita menzione l'utilizzo di identici procedimenti retorici in passaggi che differiscono non poco da quanto si legge altrove:

L'emisfero e la ruota. I tropici  
 e il turbine. All'ombra dell'Impero  
 baluginavano morte radici. L'età di bronzo  
 sciabolava nell'opulento vuoto.  
 Per gli eterei colonnati dei portici era  
 un furore, era un afrore di fiori e legali  
 livori. Bolliva febbrile nell'utero  
 senza confini del tempo, del dio mercantile  
 il soffio vitale che di ramo in ramo  
 e gemme produceva e mufte e aborti. E perle  
 ancora e labili tropismi e frivoli sofismi.  
 E siepi si assiepavano e solchi verdi  
 verdeggiavano. Nella bianca tumescenza  
 dei grassi animali, dei sali minerali  
 attecchiva il germe oscuro della Scienza.(22)

Quanto afferma Rocca sembra però suggerire una concezione extra-storica della scrittura in latino, più simile al risultato di uno stato di *trance* che di un lavoro meditato. Incombe il rischio di una sopravvalutazione del momento irrazionale, e Sovente in un certo senso sembra giocare su un presunto "invasamento", come dimostra l'epigrafe del poemetto: «Non ego latine scripsi. / Lingua latina me scripsit» («Non sono stato io a scrivere in latino. / È la lingua latina che ha scritto me»)(23). Che in questa fase sia riconoscibile una suggestione di «incantamento»(24) è indubbio, e forse tale propensione può spiegarsi con una più generale tendenza all'«ispessimento forse astorico, ma comunque nostalgico, del soggetto e della sua identità psichica»(25). Tuttavia, l'esperienza in esame innesta un paio di correttivi a questa stessa tendenza. Innanzitutto, *Per specula aenigmatis*, che è come dire l'inaugurarsi del secondo tempo del poetare soventiano, nasce, come si è visto, da una riflessione (diremmo storicamente determinata) sulla crisi del concetto di Storia, non da un suo aprioristico rifiuto, e lo dimostra la scelta stessa di adottare una lingua come il latino. Non solo: certo sarà profondamente diverso da quello per così dire "canonico", ma il latino di Sovente è dotato di una sua coerenza grammaticale e logica. Questa lingua che "si scrive" sul soggetto non fa a meno delle regole e delle funzioni che la rendono operativa: non ci sono scarti semantici, anacoluti o frasi spezzate, né si affastellano sequenze lessicali per il puro piacere della catena fonica. C'è sempre, alla base, un discorso, onirico e misterico quanto si vuole, ma mai slegato dalla possibilità di una sua decrittazione.

Del resto, il magma degli *Specula* si solidifica presto in un latino dall'aggressività sonora attenuata, più meditato, che gioca piuttosto sulle possibilità espressive concesse dalla triangolazione idiomatica generata dall'ingresso del dialetto cappellese nel bagaglio linguistico di Sovente a partire dagli anni Novanta(26). Si potrebbe persino tracciare un percorso evolutivo, partendo da una stanza dalla trama sonora particolarmente incisiva (abbonda il fonema *x*, insolito per l'orecchio abituato all'italiano) per procedere verso lidi meno barocchi:

Me tangit res. Me pungit verbum.  
 Verbum est res. Est res verbum.  
 In verbo est index mundi. In re  
 est codex. Index et codex sine die  
 per noctis itinera me gravia flagellant.  
 Suavissima nox quae saltus de ripa  
 in ripam, de flatu in hiatum, de indice  
 in codicem obstinatissime facit.  
 Per verba latina aleam futuram arripio.  
 Ruinas latinas exorcizo latine ac decipio.(27)

Una musica diversa suona otto anni dopo nelle pagine di *Cumae*. Prendo appositamente un componimento che condivide la ridondanza del suono *x* per mostrare quanto sia comunque ravvisabile un cambiamento nelle modalità d'uso poetico del latino. In *Luna in circulo adfixa...* sono pur sempre presenti sequenze allitteranti, ma appaiono meno ardite, improntate a una *concinnitas* che istruisce anche l'uso frequente della rima baciata e la distensione metrica(28):

Luna in circulo adfixa  
 suam lucem algidam scandit  
 trans vacuas temporum rimas  
 silens est oculus luna  
 campos desertos adspiciens  
 at latet in cinere  
 at patet in itinere  
 sola luna solissima  
 mater quae gignit animam  
 de sphaerica eius natura  
 descendit omnis pictura  
 in qua terra transparet  
 luna in lacu reflexa  
 luna in axe convexa  
 saxa luna cingit  
 amores luna fingit  
 ubique somnia stringit  
 cruda luna nudissima...(29)

Venendo all'ultimo Sovente, il dettato si fa ancora più conciso, e sarà più opportuno insistere su prossimità e incongruenze tra testi fratelli, come la diversa organizzazione dell'allitterazione comune in *v* o il trattamento del lessema *inverno* ai terzi versi(30):

Vène 'a notte. Vèneo semmenzèlle 'i viénto a viérno. Venènno venènno 'u ffriddo po' succèrere ca rèt' 'a porta coccherùno se mètte a lluccò.	Nox venit. Veniunt ventorum particulae. Hieme. Dum ventus venit paulatim accidere potest ut ianua clamorem clamantis ferat.	Viene la notte. Vengono filamenti di vento d'inverno. Via via che il freddo viene forse accade che dietro la porta qualcuno comincia a gridare.
---	--	--

Tuttavia, la messa in opera del nuovo latino sarebbe monca se la si separasse dall'introduzione del cronotopo flegreo in poesia(31). A ben vedere, infatti, sono due momenti di un'identica operazione: la lingua emerge dal passato, diventando qualcos'altro a contatto col presente, esattamente come dalle fenditure della terra bradisismica possono tornare alla luce costruzioni d'epoca romana, che si risemantizzano in quanto componenti di un tesoro da preservare o di un panorama decadente e svilito dall'azione dell'*homo oeconomicus*. Troppo articolato è il rapporto tra poesia trilingue e spazio flegreo perché lo si possa qui affrontare in maniera dettagliata, e del resto non mancano appositi strumenti bibliografici(32); vorrei però soffermarmi su alcuni rimandi al passato dell'area, che fu – giova ricordarlo – una delle più importanti colonie magno-greche e poi, in età imperiale, un *refugium* decadente e ameno. Quando il *dáimon* della scrittura in latino si impossessa di Sovente, il «viaggio verso l'ignoto» lo conduce nei luoghi che attraversa ogni giorno, ma a cui fino ad allora aveva prestato scarsa attenzione:

Dal gennaio del 1980 in poi comincia per me un viaggio verso l'ignoto. Un ignoto, però, pienamente radicato nella realtà buia e magica del territorio in cui vivo. I Campi Flegrei, Cuma, Baia, Pozzuoli o Cappella, questo paese che la cartina geografica neppure nomina, aprono alla mia immaginazione fondali e scenari illimitati. I miti e le presenze che ancora respirano nelle pietre, nei reperti archeologici, nelle mufte di piccole grotte, la Sibilla Cumana, Virgilio, Plinio il vecchio, il lago

d'Averno improvvisamente rivivono in me, attraverso i miei sensi e la mia eccitazione visionaria come suono, ritmo, musica, lingua.(33)

Il mito e la storia si fondono sin dalla costruzione dell'*elencatio*, dove a un tritico iniziale che scende sempre più nel dettaglio (le «pietre» che diventano «reperti» e poi «muffe», quasi residui naturali di un mondo perduto) segue subito la combinazione chiasmica di leggenda (la Sibilla, l'Averno) e cultura (Virgilio e Plinio).

C'è una fortissima tensione magica nelle parole e nei versi di Sovente, che vede i Campi Flegrei in antitesi alla realtà metropolitana in cui si ambientavano i suoi primi lavori; in seguito, la terra assumerà contorni più contraddittori, e i suoi spettri saranno costretti a fare i conti con le crisi e i problemi della modernità che infestano(34). Si veda per esempio come cambia la Sibilla Cumana, figura principale dei primi esperimenti in più lingue data l'importanza che ha rivestito nella religione e svolge tutt'ora nell'identità culturale del luogo(35). La voce della sacerdotessa si intreccia a quella del poeta, gettando sguardi di luce sull'oscurità e lasciandosi travolgere dalla potenza delle parole(36). La stessa è colei che «sobilla» il «vate»: «Io dire io filologizzare io decrittare. / «Scrivi i mari dipingi con il loro ringhiare / e sempre la tua afasia sepolcrale»: / da sempre mi sobilla la SIBILLA»(37), in un gioco verbale intuitivo(38) ma che confessa il segreto dell'invasamento da cui è agito Sovente. Eppure, nella raccolta *Cumae*, nella quale la relazione tra antico e contemporaneo raggiunge una compiuta fisionomia, la Sibilla cessa di essere la voce autorevole del dio e si riduce a uno stato di follia:

Di là, stretta nella sua pelle, come la  
pietra antica e la clessidra che si ostina  
a misurare il trascorrere rovinoso

dei venti, dei pensieri, nel lattiginoso  
silenzio, nell'immensa brina, di là  
sta Cuma, la Sibilla che delira.(39)

In maniera simile, si passa da un Enea «che / ancora intreccia imenei con la verità / senza fondo che «un dì pur splendea...»(40) e che «antiquos vocavit avos antique»(41), dunque ancora assimilabile all'eroe dell'*epos* virgiliano, a un Ulisse «arteriosclerotico e temerario, / disperato ogni tanto perché / incapace di prevedere quando scatta e da / parte di chi la trappola mortale»(42). Un Ulisse, insomma, che fronteggia la vecchiaia e l'affaticamento come chiunque altro(43).

Il discorso non cambia quando dai personaggi del mito si passa a quelli storici. In una poesia di *Carbones, Parla Agrippina*, leggiamo il lamento della madre dell'imperatore Nerone, morta nei dintorni del lago Lucrino e, secondo la tradizione, sepolta in una zona tra Baia e Bacoli:

Qui di fronte al mare  
di fronte al mare  
intreccio il mio dolore  
con le onde...

Dolore assai crudele per un figlio  
che crudelmente mi affidò alle onde:  
cieche ombre adesso c'inseguiamo...

Il tufo in sé nasconde i miei sospiri  
e nella lunga salsedine rinnova  
la mia rovina...

Di fronte a me dilaga il racconto  
delle onde: la mia voce

con l'acqua si confonde...

Mai tace il mio cruccio, la mia spina.  
In sonno qualcuno  
– Nerone? – mi supplica ghignando  
Agrippina... Agrippina...

Da sempre questa  
bieca eco mi accompagna mi attanaglia  
e la dondola per chissà quanto ancora  
il mare... il mare... (44)

È il canto triste di una madre tradita, che si propaga dalla terra dove giacciono il corpo e lo spirito di una donna romana che, però, non si esprime *in lingua antiquorum*. Sarebbe un controsenso, in virtù di quanto è stato finora osservato: il latino di *Cumae* o *Carbones* non è il latino degli antichi abitanti dei *Phlegraei Campi*, pertanto dar loro la parola in questa lingua altra non apporterebbe alcun contributo di fedeltà storica o realismo. Per questo motivo la voce di Agrippina che risuona sulla spiaggia di Baia assume i toni dell'italiano: conta la storia che la vittima di matricidio intende tramandare, non l'aderenza a un codice linguistico, d'altronde mai considerato esclusivo per l'approccio del passato.

I Campi Flegrei pullulano di *phantasmata* e voci come quella di Agrippina, e l'approfondimento della dimensione territoriale porta a interrogarsi su origini e segreti delle località sui laghi, a loro volta volani per considerazioni sui temi della memoria, della morte o ancora del riconoscersi quali soggetti storici. Nella quarta sezione di *Cumae*, una voce indefinita, forse di un residente o di una guida improvvisata, rievoca i fasti imperiali di Cappella ma introduce suo malgrado il tema della morte, che permea interi complessi monumentali giunti fino a noi o riconsegnati dai movimenti tellurici che caratterizzano l'area:

«Pensa, qui dove ti muovi  
gli antichi hanno vissuto, se scavi  
qualche metro di terra puoi trovarne  
le ossa...», ferma scandiva  
la voce del paese, in una plumbea  
luce sigillato. La morte, quella  
fatta di lapidi più che millenarie, di  
nomi illeggibili e spettrali  
mezze calotte mezze scale, era la sua  
speciosa specialità, la sua oscena  
verità. «... e sappi che l'Impero qui  
trovò la sua gaudente scena...», così  
correva la leggenda del paese, da una  
più che millenaria caligine glorificato. (45)

Tanto attraverso l'interrogazione dell'entroterra flegreo, con gli splendori e le rovine che lo conformano, quanto attraverso la lingua prismatica che affina e moltiplica col procedere delle raccolte, Sovente formula una strategia di sopravvivenza – diremmo anzi di resistenza – all'omologazione dominante nella società. Il risultato non è un identitarismo campanilistico, che risulterebbe ridicolo prima ancora che irricevibile da chi ha fatto della polifonia il tratto distintivo della sua poesia, ma un riconoscersi antinomico quale discendente di una grande, drammatica Storia e allo stesso tempo quale uomo del proprio tempo, irrimediabilmente altro da un mondo distante eppure ancora da investigare:

Sono e non sono l'etrusco  
sommerso da altre mappe  
sono e non sono  
colui che approdò  
alle euboiche rive  
e in me dopotutto sopravvive  
il camaleontico insetto  
tra la lucertola e il merlo.

Sóngo e nun sóngo ll'etrusco  
cummigliato ra ati ccarte  
sóngo e nun sóngo  
uno 'i chille ca pe' mmare  
arrivaje a Ccuma  
e 'ncuórp'a mme ce stò  
nu 'nzétto ca se cagna  
mó lacèrtula mó miérulo.(46)

Giuseppe Andrea Liberti

#### Note.

(1) Cfr. Louise Glück, *Averno*, trad. it. di Massimo Bacigalupo, postfazione di José Vicente Quirante Rives, Napoli-Orihuela, Libreria Dante & Descartes-Editorial Parténope, 2019 (edizione originale è Ead., *Averno*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006). Per il passo virgiliano dedicato all'Averno, cfr. Vergilius, *Aeneis*, liber VI, vv. 237-242: «Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu, / Scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris, / Quam super haud ullae poterant impune uolantes / Tendere iter pennis: talis sese halitus atris / Faucibus effundens supera ad conuexa ferebat: / Vnde locum Grai dixerunt nomine Aornum» (ed. digitale a cura di Massimo Gioseffi e Silvia Arrigoni, «Musisque Deoque», online, URL: <http://www.mqdq.it/texts/VERGlaene006>).

(2) Sulla rappresentazione letteraria dei Campi Flegrei nella poesia e prosa recenti, si veda Virginia di Martino, *Raffigurazioni dei Campi Flegrei nella letteratura italiana del secondo Novecento (ed oltre)*, in «Poetische», 2, 2014, pp. 221-248.

(3) Cfr. Michele Sovente, *L'uomo al naturale*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1978; Id., *Contropar(ab)ola*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981.

(4) «[...] il mio confronto con la parola, con il dire, fin dai primissimi versi del mio primo libro *L'uomo al naturale* del 1978, è stato quanto mai frontale, profondamente necessitato»; in quegli anni, «tutto lo spazio possibile era dato all'azione politica, all'ideologia», che non consentiva una piena libertà compositiva o, per proseguire con le parole dell'autore, «un discorso libero, arioso» (Id., *La parola e lo spazio*, in Antonio F. Mariniello, *Quattro incontri sul confine. Architettura, poesia, arte, cinema, critica*, Roma, Aracne, 2005, pp. 19-33, a p. 21).

(5) M. Sovente, *L'uomo al naturale*, cit., *Corpo sociale*, p. 28.

(6) Per una ricognizione storico-letteraria del passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta, si vedano Giancarlo Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in *Poesia '70-'80: Le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas e Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2017, pp. 15-34 e, più legato alla teoria della letteratura, Gianluigi Simonetti, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per una ipotesi teorica*, in *ivi*, pp. 49-62 (mi piace ricordare che il saggio sviluppa alcune idee esposte proprio sulle pagine di questa rivista; cfr. Id., *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «l'Ulisse», 11, 2008, pp. 51-56). Per una mappatura delle raccolte più rilevanti degli anni Ottanta, cfr. Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce, Pensa Multimedia (vol. I, 2016; vol. II, 2017; vol. III, 2019).

(7) Parla per esempio di una «tetralogia» inaugurata da *Per specula aenigmatis* e conclusasi con *Bradisismo* Enrico Flores, *Ricordo del poeta Michele Sovente*, in «Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici del mondo classico», a. XIII, n. 2, 2011, pp. 332-333, a p. 332. Si noti che Flores attribuisce allo stesso Sovente la definizione (*ibidem*).

(8) Per un profilo del latino di Sovente, confrontato con quelli di altri poeti che adottano la lingua latina nei loro versi (come Fernando Bandini, Giovanni Pascoli ed Emilio Villa), sia consentito rinviare a Giuseppe Andrea Liberti, introduzione a Michele Sovente, *Cumae*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 9-68, a pp. 44-52; si veda inoltre Giorgio Bernardi Perini, *Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo*, in *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico*, a cura di Emilio Pianezzola, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2009, pp. 13-25. Per una panoramica della produzione latina novecentesca, è sempre utile l'antologia di Arturo Carbonetto, *La poesia latina da Dante al Novecento*, La Nuova Italia, Scandicci, 1993.

(9) Michele Sovente, *Per specula aenigmatis. 1980-1982*, Milano, Garzanti, 1990.



- (10) Id., *La parola e lo spazio*, cit., p. 22.
- (11) Id., *Suoni, scene e segnali da un pianeta sommerso*, in «Napoli Oggi», 11 settembre 1986, p. 8.
- (12) *Ibidem*.
- (13) Sulla critica radicale in Italia, cfr. Marco Boato et al., *Contro l'università. I principali documenti della critica radicale alle istituzioni accademiche del Sessantotto*, Milano, Mimesis, 2008; *La critica radicale in Italia. Ludd 1967-1970*, con contributi di Leonardo Lippolis e Paolo Ranieri, Torino, Nautilus, 2018.
- (14) M. Sovente, *Suoni, scene e segnali...*, cit.
- (15) Detto questo, è altrettanto importante rigettare l'immagine di un Sovente del tutto ignaro della tradizione poetica antica. Una laurea in Lettere conseguita presso la Federico II di Napoli (vedi anche la nota 17) e un gran numero di edizioni di poesia latina, economiche come di maggior pregio, conservate presso la Biblioteca "M. Sovente" di Cappella dovrebbero bastare a suggerire una conoscenza tutt'altro che episodica dei maggiori momenti di questa produzione.
- (16) M. Sovente, *Suoni, scene e segnali...*, cit.
- (17) A proposito dell'interesse di Sovente per le testimonianze più antiche della letteratura latina, mi pare rilevante segnalare che a insegnare la disciplina negli anni in cui Sovente frequentava la Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli era un giovane Enrico Flores, poi tra i maggiori esperti della latinità arcaica.
- (18) Nato a Frattamaggiore nel 1947, Giuseppe Rocca è sceneggiatore, regista teatrale e cinematografico e critico. Ha insegnato Storia e tecnica della regia all'Accademia di Belle Arti di Napoli e Storia dello spettacolo presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". A lui si deve la stesura, concepita assieme a Sovente, di *In corpore antiquo*, radiodramma tratto da *Per specula aenigmatis* per la RAI con musiche originali di Francesco Pennisi (presentato al Premio Italia '90).
- (19) *Invito al viaggio*, conversazione con Giuseppe Rocca a cura di Laura Cutolo Ponta, in Michele Sovente, Giuseppe Rocca, *In corpore antiquo. Attraversando, in sogno, Inferi e altri Enigmi*, Torino, RAI Radio Televisione Italiana, 1990, pp. 17-20 (anche in traduzione inglese e francese a pp. 21-30), a p. 17.
- (20) Del resto *In corpore antiquo* potrebbe essere letta come una transcodificazione per la voce degli *Specula*.
- (21) M. Sovente, *Per specula aenigmatis*, cit., I, p. 8.
- (22) Ivi, 1, p. 9.
- (23) Ivi, p. 7. E si veda anche Id., *Suoni, scene e segnali...*, cit.: «Stavo sotto l'ala di qualche imperscrutabile nume neo-barocco e neo-decadente? Non lo escludo, né mi interessa saperlo».
- (24) Giancarlo Alfano, *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, in «Paragone Letteratura», 87-88-89, 2010, pp. 5-23, a p. 11.
- (25) Marco Gatto, *Un'etica del margine. Appunti su lirica e società a partire da Adorno*, in «l'Ulisse», 22, 2019, pp. 302-309, a p. 306; dove si osserva anche che «la dialettica tra individuale e collettivo, già scalfita [...] dalla superficializzazione promossa dalla cultura capitalistica, incontra modalità di estetizzazione irrazionale che sono del tutto servili e aderenti ai processi di massificazione della cultura» (*ibidem*).
- (26) Il cappellese viene accolto "ufficialmente" quale terza lingua della poesia di Sovente nel 1998, con il libro *Cumae*, ma già negli anni precedenti componimenti dialettali erano comparsi in riviste di poesia.
- (27) M. Sovente, *Per specula aenigmatis*, cit., XXXVIII, p. 94.
- (28) Già Bernardi Perini segnalava quale tratto peculiare del latino di Sovente «la vistosa rinuncia alle istanze prosodiche e metriche del latino classico. Il verso latino è in Sovente modernamente libero, non meno del verso italiano; tutt'al più si concede di quando in quando a movenze ritmiche e rimiche di tipo medievale, o cerca talora figure di suono» (G. Bernardi Perini, *Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo*, cit., p. 20).
- (29) M. Sovente, *Cumae*, cit., *Luna in circulo adfixa...*, p. 198. Ma è da rilevare il legame che il componimento intrattiene con Id., *Per specula aenigmatis*, XXXIX, p. 96 («Luna deinde fodit / altissima venit luna [...]»).
- (30) Id., *Superstiti*, introduzione di Eugenio de Signoribus, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, p. 22.
- (31) Coniato da Einstein nel campo delle scienze matematiche, il concetto di "cronotopo" è stato introdotto in letteratura da Bachtin, definendolo «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali» con cui si esprime «l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio» (Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 231).
- (32) Essenziali sono le osservazioni di G. Alfano, *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, cit., pp. 18-22; e sia concesso inoltre rimandare a Giuseppe Andrea Liberti, *La Campania phoenix di Michele Sovente*, in «Italice», 95, 2018, n. 2, pp. 227-240.
- (33) M. Sovente, *Suoni, scene e segnali...*, cit.

(34) Commentando il legame tra la città di Napoli e il mondo flegreo, Sovente osserva che «li stringe una medesima condizione e una medesima sorte: il conservare, a dispetto della modernità, un'irriducibile anima arcaica e l'essere continuamente fatti oggetto di saccheggio, degrado, barbarie. Vivere qui, malgrado questi segni di profondo malessere e un fluttuante sentimento di solitudine, di frustrazione, corrisponde pur sempre a stare in contatto con forti stimoli, generosi fiotti di energia vitale e creativa, un'insaziabile voglia di avventura, di libertà» (Id., *Malessere e sortilegio tra Napoli e i Campi Flegrei*, in «Poesia», V, dicembre 1992, n. 57, pp. 45-47, a p. 46).

(35) Sull'argomento cfr. Paolo Amalfitano (a cura di), *Il destino della Sibilla. Mito, scienza e storia dei Campi Flegrei*. Atti del convegno internazionale di studi sui Campi Flegrei promosso dalla Fondazione Napoli Novantanove, Napoli, 27-28 settembre 1985, Napoli, Bibliopolis, 1986; Silvio Ferri, *La Sibilla e altri studi sulla religione degli antichi*, a cura di Anna Santoni, indici di Donatella Erdas, Pisa, ETS, 2007.

(36) M. Sovente, *Per specula aenigmatis*, IV, p. 16: «Sulcos addebat sulcis et verba verbis / pratalia per nubila totiens fluctuans / quotiens turrim vallatam verberans / subtiliter et eleganter Sibylla / subtiliter et eleganter poeta / temporis antra per signa findentes / antra linguarum per voces tinnientes / [...] sapiens poeta ne/sciebat Sibylla / falli eleganter se verbis subtiliter»; ivi, 4, p. 17: «Solchi aggiungeva a solchi e parole / a parole tante volte perdendosi in nubi / di prato quante volte abbagliando / l'oscura torre nel vuoto librata / elegante e sottile l'antico poeta / elegante e sottile l'antica Sibilla / negli antri del tempo i segni irrompendo / dal corpo abissale del dire le voci erompendo / [...] il saggio poeta e la saggia Sibilla / in ghirlande sontuose di false parole / franando: né lo sapevano».

(37) Ivi, 5, p. 19.

(38) Caro almeno ad un altro poeta non sconosciuto a Sovente; cfr. Toti Scialoja, *Scarse serpi*, Milano, Guanda, 1983, p. 44: «Il fermaglio scintilla / se la Sibilla sibila: / “Quale alibi sobilla / e assilla ogni tua labile // sillaba?” Soffia un vento / nell'antro – il fil d'argento / si spegne – sfilo un guanto / per firmare l'assegno».

(39) M. Sovente, *Cumae*, cit., *Di là*, p. 378.

(40) Id., *Per specula aenigmatis*, cit., 13, p. 39.

(41) Ivi, XIII, p. 38.

(42) Id., *Cumae*, cit., *Antinomie*, p. 298.

(43) I *Classical reception studies* hanno da tempo osservato come il Novecento abbia riutilizzato in maniera ironica o dissacrante le figure del mito. La bibliografia è davvero vasta, ma potrebbero essere utili per approcciare le diverse questioni Roberto Andreotti (a cura di), *Resistenza del classico*, Almanacco BUR, Milano, Rizzoli, 2009, e Massimo Gioseffi (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010; e si vedano anche gli studi pubblicati sulla rivista «ClassicoContemporaneo», online, URL: <https://www.classicocontemporaneo.eu/>.

(44) Michele Sovente, *Carbones*, Milano, Garzanti, 2002, *Parla Agrippina*, p. 92.

(45) Id., *Cumae*, cit., *La leggenda del paese*, p. 344.

(46) Id., *Superstiti*, cit., pp. 49-50.

## IL TIRESIA DI GIULIANO MESA: PALINSESTI MITOLOGICI E METAMORFOSI DELL'INDOVINO

### 1. Il mediatore

Il poema *Tiresia* di Giuliano Mesa è stato scritto tra il 22 luglio 2000 e il 24 gennaio 2001; sin dal titolo, appare evidente l'elezione a protagonista dell'opera di un celebre personaggio della mitologia greca, sul modello della tragedia attica antica(1). Scegliere un personaggio mitico come oggetto della propria creazione artistica significa non solo iscriversi in una tradizione, ma anche modificarla e plasmarla a partire dal presente. Si tratta di un processo che ha da sempre caratterizzato le arti in generale, e la letteratura in particolare. La selezione di un mito, la sua riscrittura e la sua attualizzazione non sono mai operazioni neutre: piuttosto, comportano una rilettura dei racconti del passato finalizzata al disvelamento di nodi irrisolti di un'intera storia culturale. Anche la più fedele e filologica ripresentazione di un mito implica una sua reinterpretazione: al mutare della cornice e del contesto corrisponde un differente effetto, dunque l'indicazione di nuovi possibili sensi che il *mythos* veicola.

Nel Novecento numerosi sono gli esempi di riscritture mitiche. Sarebbe qui impossibile proporre anche un minimo regesto. Riprendendo la categoria di *palinsesto* coniata da Genette(2), potremmo dire che nell'età contemporanea il mito è stata una delle principali tracce, esplicite o nascoste, per la creazione di una relazione fertile con il mondo antico, lontana ormai da qualsiasi nostalgia apollinea di stampo classicista. Una relazione che tenta di recuperare il sapere narrativo antico: la possibilità, cioè, di unire aspetti antropologici fondamentali alla dimensione del racconto. A tal proposito, una formulazione teorica utile per l'oggetto di questo saggio è la definizione di «metodo mitico» che Thomas Sterne Eliot adoperò per circoscrivere le procedure utilizzate da James Joyce nel suo *Ulysses*. Associando questa formulazione alle indicazioni del celebre saggio *Tradizione e talento individuale* dello stesso Eliot, potremmo dire che utilizzare il mito come palinsesto è «un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea» e, al contempo, di inserirsi in una catena di narrazioni secolari, riconfigurandole grazie alla giunzione di un nuovo anello(3).

Come suggerito da Paolo Zublena, l'opera di Giuliano Mesa (in particolare l'ultima stagione che va dai *Quattro quaderni a nun*) può essere interpretata, per strategie formali e approccio etico, come una delle ultime testimonianze della poetica modernista(4). Non a caso, il pometto *Tiresia*, snodo significativo della fase conclusiva dell'opera mesiana, eleva ad unico protagonista un personaggio che già nella *Waste land* di Eliot si imponeva come figura centripeta dell'intero poema (l'indovino tebano, appunto). La ripresa, però, sancisce un netto distacco dal profeta eliotiano dalle «mammelle avvizzite»: la nuova tessera mitica, infatti, ripensa il ruolo del cieco spettatore.

Prima di misurare questa distanza, bisogna comprendere le implicazioni che comporta la ripresentazione di un personaggio mitico, a partire dalle narrazioni più antiche: cosa significa rievocare, sulla soglia del nuovo millennio, Tiresia? Quali campi di senso fanno entrare in tensione i miti che all'indovino si associano, a partire dalla sua prima apparizione nella *nekyia* dell'*Odissea*? Il modo migliore di rispondere è proporre una radiografia del personaggio e mettere in evidenza le sue funzioni narrative all'interno dei racconti principali della mitologia classica.

Come emerge dall'analisi di Gherardo Ugolini, possiamo affermare che «dall'esame sincronico di tutte le varianti del mito di Tiresia [è] ricavabile un nucleo centrale organizzato attorno ad una serie di opposizioni antropologico-culturali, rispetto alle quali il più celebre *mantis* della mitologia greca svolge, nella forma delle metamorfosi sessuali e del meccanismo di trasgressione-punizione-ricompensa, una funzione simbolica ambigua di trasgressore e di mediatore»(5).

Attraverso l'analisi delle fonti, che sembrano rispondere a una precisa strategia di costituzione del personaggio, vedremo a breve quali opposizioni sembra privilegiare Mesa e, dunque, fra quali

funzioni antropologiche è chiamato a mediare il suo Tiresia. Ora, però, proviamo a fornirne un breve regesto sulla scorta dell'analisi strutturale di Luc Brisson, ripresa da Ugolini(6).

La prima opposizione è quella tra sesso maschile e sesso femminile. Si tratta di un'opposizione fondata sulla trasformazione di Tiresia in donna e poi nuovamente in uomo. La metamorfosi funge da premessa al suo accecamento, quando viene interpellato da Era e Zeus in una diatriba sul maggior piacere sessuale tra i due sessi, in virtù della sua doppia esperienza. Alla risposta di Tiresia che conferma il parere di Zeus, ovvero che le donne avrebbero il maggior piacere, Era reagisce con rabbia, accecando il testimone chiamato in causa. Per rimediare a quest'azione, Zeus gli dona invece le facoltà divinatorie. Quest'opposizione è la principale nelle riprese moderne del mito; nella *Waste land* eliotiana il personaggio, sin dalle prime battute in cui appare, viene descritto come un ermafrodito. La stessa scena di cui è spettatore riguarda un atto sessuale, in cui però è rovesciato il rapporto di piacere rispetto al mito classico: la donna non prova alcun piacere, ma anzi subisce la fisicità maschile come una prevaricazione. Nel *Tiresia* di Giuliano Mesa, invece, questa opposizione è minoritaria rispetto alle altre, e sembra essere pertinente in un'unica porzione testuale. Il motivo è una differente selezione delle varianti mitologiche: l'autore si ricollega ad un diverso racconto dell'origine delle facoltà divinatorie e dell'accecamento di Tiresia, che trova la sua più completa narrazione nell'inno V di Callimaco (*Per i lavacri di Pallade*) e che non contempla la trasformazione in entrambi i sessi.

La seconda opposizione è tra umano e divino. Che il dono della divinazione sia da attribuire a Zeus o ad Atena, a seconda della variante mitica che si predilige, è indifferente rispetto a questa tipologia di opposizione. Il *mantis* tebano è sempre legato ai due mondi, grazie alla sua capacità di emettere vaticini o di leggere i segni divini. La *techne* mantica gli concede il privilegio di essere in contatto con il volere degli dei. Ovviamente, nella ripresa moderna del mito, l'aspetto religioso subirà profondi ripensamenti o assumerà valenze allegoriche non presenti nel mito classico. Nei prossimi paragrafi, vedremo che anche il *Tiresia* di Mesa subisce una trasformazione riguardo al rapporto divino/umano, e che in generale proprio il piano relazionale tra il sapere umano e quello divino sembra subire la principale metamorfosi nel passaggio alla modernità. Qui possiamo anticipare che le riscritture moderne, compresa quella mesiana, sembrano accentuare una caratteristica del profeta così come rappresentato all'interno delle opere del teatro greco del V secolo a.C.: l'impotenza dei suoi vaticini.

La terza opposizione è tra passato, presente e futuro. È connessa alla precedente, in quanto Tiresia, grazie alle sue facoltà, conosce il passato e il futuro. Inoltre, nelle diverse varianti del mito, a Tiresia è associata una longevità fuori dal comune, che gli permette di attraversare più generazioni della dinastia labdacide. Tiresia proviene egli stesso dal passato oscuro che è a fondamento del presente: un passato spesso strettamente collegato alle sciagure che si abbattano sulla città e sugli individui.

L'ultima opposizione è quella tra vita e morte. La testimonianza più antica riguardante l'indovino è la *nekyia* dell'*Odissea*. Qui Tiresia viene consultato, su consiglio di Circe, da Ulisse, affinché quest'ultimo sappia del prosieguo del suo viaggio e possa essere dunque istruito dal *mantis*. Interessante per l'opposizione rievocata è la presentazione di Tiresia nel libro X, precedente alla discesa nell'Ade. Circe, infatti, prima di fornire l'esatta procedura rituale, comunica a Ulisse che un altro viaggio deve compiere prima di riprendere quello per Itaca: deve recarsi alle case di Ade per chiedere il responso all'anima del Tebano Tiresia, «il cieco indovino, di cui resta salda la mente; \ a lui solo anche da morto Persefone concesse \ mente assennata; gli altri invece sono ombre che svolazzano»(7). Fra i morti, Tiresia è l'unico a preservare il *nous* (la capacità di comprendere, strettamente legata alla visione), grazie ancora una volta al dono di una dea, Persefone. Ciò fa dell'indovino una creatura che conserva un attributo fondamentale dell'uomo in vita, sebbene appartenga al regno dei morti. Anche nell'aldilà, dunque, Tiresia mantiene la sua natura ambigua, che si situa tra due mondi, e incarna l'opposizione tra elementi antropologico-culturali decisivi (la vita, la morte): a lui solo è concessa una facoltà che appartiene all'esistenza terrena (il *nous*, appunto).

Queste le principali opposizioni che la figura di Tiresia, con la sua sola presenza, convoca sulla scena. Tuttavia, bisogna aggiungere un'ulteriore opposizione da ricondurre fondamentalmente al ruolo che il personaggio svolge nella tragedia attica del V sec. a.C: quella tra *polis* e tiranno. Sia nelle tragedie di Sofocle, sia in quelle di Euripide, Tiresia viene sempre chiamato al confronto con il re/tiranno. Il tipico dialogo sfocia poi apertamente in un litigio: i vaticini dell'indovino, detentore di una saggezza superiore a quella del re e interessato a salvaguardare la città, non vengono accettati; di conseguenza il *mantis* finisce per opporsi alla figura più importante della *polis*. Insomma, il cieco indovino mostra una verità che il re (Edipo, Creonte, Penteo) non vuol vedere.

È proprio nella tragedia greca che emergono le due funzioni fondamentali che, dal punto di vista narrativo, riveste Tiresia. La prima, decisiva, è legata alle opposizioni elencate: incarnandole, Tiresia si pone anche come mediatore tra queste opposizioni. La sua funzione è quella di presentare i mondi in comunicazione: senza di lui il passato e il futuro non sarebbero conosciuti (se non dagli dei); l'uomo sarebbe incapace di leggere i segni divini; i morti non potrebbero essere convocati da Ulisse; la città non saprebbe le cause delle sciagure che la attanagliano. Nella tradizione che vede in Tiresia una creatura che ha esperito entrambi i sessi, il *mantis* è mediatore di un sapere precluso agli stessi dei: tanto Era, quanto Zeus possono fare ipotesi, ma non sono in grado di fornire una risposta alla domanda se il maggior piacere sessuale spetti alla donna oppure all'uomo.

Questo potere di mediazione, però, molto spesso non viene accettato. Tiresia finisce per non appartenere a nessuno dei due mondi tra cui media. Come per Cassandra, i suoi vaticini tendono a non sortire nessun effetto in grado di evitare la catastrofe, tratto particolarmente evidente nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* sofoclee. Persino nell'*Odissea*, molti critici hanno messo in evidenza come le sue predizioni, ai fini del viaggio, non abbiano un vero e proprio peso sulle dinamiche narrative. Innanzitutto, nel XII libro, Circe «potrà dare informazioni più precise di quanto faccia Tiresia»<sup>(8)</sup>; poi, quando Ulisse si trova di fronte alle situazioni previste da Tiresia, o non riesce ad evitare la catastrofe (l'uccisione delle mandrie del Sole in Trinacria) oppure agisce come se non sapesse (la liberazione di Itaca dai Proci). Il *mantis* media e disvela, ma non può evitare concretamente che ciò che deve avvenire avvenga.

Sulla scorta di questa riflessione, possiamo però individuare una seconda funzione dell'indovino, connessa alle dinamiche narrative delle opere antiche, in particolare delle tragedie sofoclee, ma estendibile in qualche modo anche all'*Odissea*. È stato Hölderlin, nelle sue indagini sulle leggi meccaniche e ritmiche dell'*Edipo re* e dell'*Antigone*, ad individuare il ruolo svolto da Tiresia negli sviluppi "ritmici" delle tragedie in cui appare. Questa funzione sarebbe paragonabile «a ciò che nella metrica si chiama cesura», cioè quella pausa che fornisce un'interruzione controritmica alla rappresentazione:

Nelle due tragedie [*Edipo re* e *Antigone*] la cesura è costituita dai discorsi di Tiresia. Egli interviene nel corso del destino come custode della potenza della natura che rapisce tragicamente l'uomo alla sua sfera vitale, al centro della sua vita interiore, per portarlo in un altro mondo, trascinandolo nella sfera eccentrica dei morti.<sup>(9)</sup>

Sebbene non sortiscano effetti, cioè non comportino una mutazione delle vicende, e restino sostanzialmente inascoltate, le parole dell'indovino, con il solo essere pronunciate, rendono presente il destino di chi le ascolta. È forse in questo senso che va intesa la capacità che Hölderlin riconosce a Tiresia di trascinare l'individuo nel mondo dei morti: in un mondo, cioè, in cui tutti gli eventi individuali non possono essere che già vissuti, per quanto rifiutati. Mediatore tra i mondi, Tiresia rende compartecipe della sua stessa ambiguità i personaggi con cui entra in contatto: li rende contemporaneamente morti e vivi, gli fa conoscere il volere degli dei, li mette simultaneamente in contattato con le tre dimensioni del tempo.

Come agisce tutto ciò sull'opera allestita da Mesa? Prima di rispondere, è necessaria un'ulteriore analisi preliminare, vedere cioè quali siano le varianti e le fonti eventualmente selezionate da Mesa per il suo *Tiresia*.

## 2. Le fonti. Il sapere di Tiresia e il rito

In un documento audiovisivo che funge da *Videopremessa alla lettura integrale del Tiresia*(10), lo stesso Giuliano Mesa legge le fonti, fino alla soglia della modernità, che dovrebbero essere propedeutiche alla sua opera(11). Di seguito, un elenco con titoli e ordine di lettura, così come vengono indicati nel video: Apollodoro, *I miti Greci*; Callimaco *Inno v*; *Odissea*, libro XI; Foscolo, *Il rito delle Grazie*, inno III; Sofocle, *Antigone*.

In questa lista possiamo notare alcune particolarità. Innanzitutto, l'elenco non risponde a un ordine cronologico e nemmeno suggerisce un qualche percorso narrativo coerente (se, ad esempio, si seguissero le vicende del personaggio classico Tiresia, l'*Odissea* dovrebbe essere collocata in conclusione, poiché racconta la permanenza dell'indovino nell'Ade). La seconda particolarità è data dalla soglia temporale cui si arrestano le fonti: Mesa sceglie di non inserire le riletture novecentesche del mito, ma si arresta ad un poeta, Foscolo, che attraversa la frattura tra due epoche e il passaggio alla poesia moderna. Vedremo a breve cosa comporta questa scelta, ora analizziamo l'impalcatura mitologica creata da questo percorso.

Il primo testo, la *Biblioteca* dello pseudo-Apollodoro, risalente al II-III sec. d.C., fornisce una sintesi complessiva della biografia di Tiresia, non senza però alcuni elementi significativi(12). L'anonimo mitografo, infatti, concentra la sua attenzione sulle origini dell'accecamento del *mantis* tebano (e dunque delle sue facoltà divinatorie):

Vi era, a Tebe, l'indovino Tiresia figlio di Evere e della ninfa Cariclo, della stirpe di Udeo, uno degli Sparti. Era cieco: della sua cecità e della sua arte profetica si danno versioni diverse. Alcuni dicono che fu accecato dagli dei perché rivelava agli uomini cose che essi volevano tenere segrete. Ferecide afferma che fu accecato da Atena; Cariclo era molto cara ad Atena <...> <Tiresia> vide la dea completamente nuda ed essa gli mise le mani sugli occhi e lo rese cieco. Cariclo la supplicò di restituire la vista a Tiresia, ma la dea non aveva il potere di farlo: allora gli purificò le orecchie in modo che potesse intendere il linguaggio degli uccelli e gli fece dono di un bastone di legno di corniolo, con l'aiuto del quale poteva camminare come coloro che vedevano.

La prima versione raccontata dell'accecamento di Tiresia è quella condivisa con l'inno v di Callimaco. Solo successivamente, infatti, si narra invece della seconda versione (risalente alla *Melampodia* dello Pseudo-Esiodo), in cui è Era a punire l'indovino. Le successive vicende di Tiresia, che lo vedono coinvolto nella storia della dinastia labdacide, sono messe in secondo piano. Al di là della genealogia e delle varianti mitiche raccontate, l'anonimo autore svela un elemento del personaggio che si situa al centro delle contraddizioni del mediatore: Tiresia è colui che rivela cose che gli dei volevano tenere segrete. Se nel precedente paragrafo abbiamo visto come il sapere di Tiresia fosse insistentemente rifiutato dagli uomini, qui invece sono gli dei che non accettano la conoscenza del *mantis*, superando quest'ultima i limiti imposti dalla soglia che divide i due mondi. Il dato dirimente è la natura del sapere dell'indovino: le cose da lui conosciute infrangono le leggi di separazione dell'umano dal divino. È probabilmente proprio questo il percorso che Mesa sceglie per delineare la fisionomia del suo *mantis*: la natura del sapere di Tiresia solleva l'ira degli dei e incute il terrore negli uomini.

L'inno di Callimaco (*Per i lavacri di Pallade*), l'unico ad essere esplicitamente citato nel poema mesiano, dà invece una seconda direttiva al percorso tra le fonti, preziosa per la comprensione delle strategie d'enunciazione e per la struttura dell'opera di Mesa. Oltre ad essere infatti il componimento antico più esaustivo per la narrazione dell'accecamento per mano di Atena (quando il giovane cacciatore Tiresia, seppur involontariamente, vede il corpo nudo della dea bagnarsi in una fonte), l'inno del poeta di Cirene imbastisce una struttura del tutto peculiare per narrare la vicenda dell'indovino. *Per i lavacri di Pallade*, infatti, narra la storia di Tiresia fingendo un'occasione precisa: «una festa in onore di Atena ad Argo». Durante le celebrazioni, «la statua della dea è condotta in processione rituale fino al fiume Inaco, dove viene spogliata, lavata, unta e

rivestita»(13). La voce del poeta si rivolge direttamente alle donne addette al lavacro della statua e ai partecipanti al rito; la connessione con la punizione di Tiresia è data dal divieto per gli abitanti di Argo di guardare il momento del lavacro nel fiume. Questa impalcatura viene in qualche modo ripresa nelle maglie della struttura poetica del *Tiresia*: nel prossimo paragrafo, vedremo che una delle due tipologie di componimenti in cui si distribuisce il poema è ispirata da una dimensione rituale.

Uguualmente, il libro XI dell'*Odissea* richiama sia la natura del sapere di Tiresia sia la dimensione rituale del personaggio. Se nel precedente paragrafo abbiamo già rievocato l'importanza della *nekya* omerica per la fisionomia di mediatore tra due mondi (morte/vita) di Tiresia, concentriamoci qui sul secondo aspetto, quello rituale. L'inno di Callimaco viene utilizzato da Mesa, per così dire, ai fini della costruzione macrotestuale del poema; la *nekya*, invece, specifica la natura ctonia del personaggio (nell'episodio omerico, come detto in precedenza, è connesso a Persefone) e il suo essere innanzitutto un rievocatore di morti. Se la finzione è quella rituale, oggetto del rito è il dialogo con, e la meditazione su, le anime dei morti. Dalle pitture della tomba etrusca dell'Orco (IV sec. a.C.), in cui Tiresia è raffigurato velato e affianco a un albero di anime svolazzanti, all'*Edipo* di Seneca, nel quale Tiresia rievoca (insieme alla figlia Manto) l'anima di Laio, un ramo della tradizione mitologica riconosce nell'indovino un vero e proprio necromante. Il *Tiresia* di Mesa è innanzitutto in contatto coi morti.

L'unica fonte moderna citata è una sezione dell'incompiuto inno III alle *Grazie* di Ugo Foscolo. Anche questa relazione sembra da leggersi alla luce della dimensione rituale rifunzionalizzata da Mesa. Non a caso, la scelta ricade su di un poeta e un'epoca che portano la ferità del passaggio alla modernità, quando la poesia stessa perde definitivamente una caratteristica che ancora connotava le sue forme: quella di essere prima di tutto un codice nel quale una comunità, per quanto ristretta e *in absentia*, si riconosceva. Proprio le *Grazie* foscoliane rappresentano il canto del cigno di questa prospettiva. Come sostenuto da Matteo Palumbo, «l'ara, che programmaticamente il poeta intende innalzare alle tre Dee sulla collina di Bellosguardo, è il simbolo trasparente di una poesia che si presenta come un rito»(14). Se, dunque, il brano foscoliano citato da Mesa, dal punto di vista degli argomenti narrati, si presenta come una riscrittura dell'inno callimacheo (anche qui, infatti, viene narrata la visione della dea Atena nuda e quindi l'accecamento di Tiresia), non possiamo tuttavia non prendere in considerazione come, sin dal riferimento nella *Videopremessa*, il brano venga rievocato in quanto propedeutico alla messa in atto del *Rito delle Grazie*. Rito in cui si celebravano le tre divinità portatrici, vichianamente, degli strumenti e degli affetti che emancipano l'uomo dallo stato ferino: «quanto più la storia si offre come uno spettacolo tragico, tanto più necessaria è per Foscolo una lirica sublime, che mostri agli uomini le leggi imprescindibili del loro vivere civile»(15). La dimensione rituale ripercorsa da Mesa, grazie alla selezione delle fonti, sembra dunque sfociare inevitabilmente in una meditazione sul ruolo che la poesia assume nello scontro tra gli strumenti della civiltà e la tragicità della storia.

L'ultima tappa di questo percorso tra le fonti mesiane si conclude con Sofocle, in particolare con l'*Antigone*. Nonostante Tiresia appaia anche in due opere di Euripide (*Le baccanti* e *Le fenicie*), Mesa si sofferma sulle tragedie sofoclee. Uso il plurale perché, se l'indicazione nella *Videopremessa* cade unicamente sull'*Antigone*, non è possibile, a mio giudizio, non tenere in considerazione anche l'*Edipo re*. Qui, infatti, in maniera trasparente vengono poste le basi per comprendere la natura del "sapere" che la figura dell'indovino mette in campo, soprattutto in opposizione al sapere di cui è portatore il re tebano; un'opposizione che sfocia poi in uno scontro aperto tra i due personaggi sulla scena. La prima direttiva sulla tipologia di sapere che veicola la presenza di Tiresia, di cui abbiamo parlato ad inizio paragrafo, trova la sua più felice rappresentazione proprio nell'*Edipo re*.

Diversi critici hanno messo in luce da tempo come il confronto tra Tiresia ed Edipo sia una concreta messa in scena del passaggio da una tipologia di conoscenza a un'altra nella Grecia tra età arcaica ed età classica(16). Edipo sarebbe infatti il primo a fondare la sua conoscenza attraverso l'utilizzo di un paradigma indiziario. Saputo il parere dell'oracolo di Delfi, il re si muove sulla scena come un

vero e proprio detective *ante-litteram* alla ricerca dell'assassino di Laio, per allontanarlo da Tebe e liberare dunque la città dalla peste che l'attanaglia. Edipo cerca indizi e prove, tenta di risalire a fatti concreti, applica un procedimento razionale che già una volta si era dimostrato capace di fronteggiare una creatura prodigiosa, la Sfinge. È lo stesso Edipo a rivendicarlo: «E proprio io, Edipo, io che nulla sapevo, appena giunto ammutolii la Sfinge con la forza della mia intelligenza, senza nulla avere appreso dal volo degli uccelli»(17). La battuta appartiene alla scena che vede fronteggiarsi l'indovino e il re, attraverso un dialogo serrato e duro. Come visto, Edipo oppone un sapere razionale, umano, ad un sapere mantico, che utilizza gli uccelli, creature più vicine agli dei, per conoscere la verità.

L'opposizione tra queste due tipologie di sapienze è stata descritta da Marcel Detienne nel suo celebre saggio dedicato ai *Maestri di verità*(18). Da un lato, la *doxa*, che applica procedure razionali per comprendere il mondo che ha di fronte, dall'altro, l'*aletheia*, frutto di un sapere ispirato. Tiresia appartiene al mondo dell'*aletheia*, che – secondo Detienne – nella Grecia arcaica si identificava con tre tipologie di uomini: il poeta ispirato, l'indovino profeta e il re di giustizia. «Ho la forza della verità», risponde Tiresia a Edipo quando questi prova a minacciarlo. Nonostante sia il *mantis* ad essere cieco, il re in realtà si nutre «di una notte senza fine». Secondo Hölderlin, come detto, lo scontro tra i due personaggi rappresenta la cesura della tragedia, dopo la quale il destino precipita verso il suo compimento. Ma la scena è anche l'acme del percorso che porta il sapere razionale, incarnato da Edipo, verso il suo inevitabile fallimento.

Nell'*Antigone*, precedente per cronologia all'*Edipo re*, abbiamo la possibilità di vedere il *mantis* in azione. Anche qui, Tiresia viene convocato in scena per fronteggiare il re, Creonte. L'indovino racconta i segni che ha letto: «stavo seduto sul mio antico seggio augurale, là dove come a un porto arrivano tutti gli uccelli, allorché udii uno strano schiamazzo: starnazzavano con furia cieca e selvaggia, e capii, dal rombo delle ali, che si aggredivano con gli artigli, dilaniandosi a sangue»(19). Poi, prova ad ardere le vittime sul braciere, ma il rito si mostra «indecifrabile», perché «il fuoco non si sprigionava: anzi il grasso delle cosce colava sulle ceneri, mandava fumo e schizzava; la bile svaporava in aria e i femori gocciolanti sporgevano dall'adipe che prima li avvolgeva». I presagi, per Tiresia, sono chiari: «la città è malata». Il cadavere di Policine giace insepolto, non si può «uccidere nuovamente un morto». L'*aletheia*, lo svelamento della verità, non evita che la sciagura si abbatta su Creonte, ma Tiresia mostra che «le leggi non scritte» a cui si appella Antigone sono state effettivamente infrante.

Il percorso tra le fonti del poemetto di Mesa si conclude proprio con l'*Antigone*. Ora, quindi, è possibile delineare con precisione il profilo del *mantis* che l'autore ricostruisce attraverso, prevalentemente, la tradizione classica, ad esclusione del brano foscoliano. Possiamo distinguere le caratteristiche salienti del Tiresia mesiano in tre specificità: l'indovino è innanzitutto un personaggio che detiene una sapienza diversa dalla ragione positiva; questa sapienza si concretizza in una dimensione rituale; il rito è finalizzato alla connessione tra il mondo dei morti e quello dei vivi. Ricapitolando: se l'inno callimacheo e quello foscoliano alludono alle procedure rituali di cui si informa il poemetto, l'*Odissea* e l'*Antigone* convocano i protagonisti del dialogo con l'indovino, i morti. Il primo aspetto si fa portatore di una visione ampia dei processi di civiltà: fondamento della convivenza umana non dovrebbero essere le relazioni basate sulla ragione strumentale, quanto piuttosto istituzioni e affetti *pietosi*, in senso etimologico, che mediano tra gli individui di una comunità. Il secondo, invece, mostra il più empio degli atti che si verifica in una comunità: l'offesa dei morti, che – in un contesto pienamente immanente – si ripercuote sulla comunità dei vivi, decretando il fallimento, da un lato, delle istituzioni e degli affetti prima rievocati, e dall'altro, dello strumento principale della specie umana, la razionalità.



### 3. Oracoli, riflessi

Oltre all'indicazione della forbice temporale di scrittura, il sottotitolo del *Tiresia* esplicita anche le due tipologie testuali di cui è costituito il poema: *oracoli* e *riflessi*. Abbiamo, rispettivamente, cinque oracoli, scanditi attraverso una numerazione romana, e sei riflessi, con numerazione araba. La successione dei componimenti è la seguente: due *oracoli*, tre *riflessi*, due *oracoli*, tre *riflessi*, un *oracolo* e infine un componimento in corsivo, che sembra essere estraneo alle due tipologie, ma che evidentemente si presenta con la funzione di epilogo. Ogni oracolo è chiuso da un monostico, staccato dunque dal corpo del componimento, anch'esso in corsivo. Un'epigrafe apre l'intero poema: «*devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito*». Chiude l'opera una serie di note esplicative dell'autore, dedicate all'illustrazione degli eventi narrati negli *oracoli*(20).

Ogni *oracolo*, infatti, presenta un titolo in cui una pratica mantica antica è associata a un evento di cronaca contemporanea. Nel primo, *ornitomanzia* (la divinazione attraverso il volo degli uccelli), si descrive la frana di una discarica di Manila (luglio 2000), in cui vengono uccisi centinaia di abitanti della baraccopoli di Sitio Pangako. Il secondo, *piromanzia* (divinazione per mezzo del fuoco), si ricollega ad un incendio di una fabbrica di bambole in Thailandia (marzo 1993), nel quale cinquecento delle quattromila operaie, molte delle quali minorenni, perdono la vita. Oggetto della *iatromanzia* (pratica sciamanica e medica), terzo degli *oracoli*, sono gli esperimenti nucleari condotti sulla popolazione civile statunitense nell'ambito del Manhattan Project. Il quarto *oracolo*, che riprende la divinazione attraverso il sogno (*oniromanzia*), denuncia l'espianto di organi da corpi vivi di bambini e il loro commercio, praticato a metà degli anni Novanta tra Brasile e Stati Uniti; affiancato al titolo, un verso nell'originale greco tratto dall'inno V di Callimaco: «e la notte prese gli occhi del fanciullo», attraverso il quale Mesa risemantizza l'accecamento del giovane Tiresia. L'ultimo, *necromanzia* (l'evocazione dei morti), descrive uno scenario di fosse comuni; nel titolo appaiono un termine in greco antico (*oi ataphoi*), che significa «morti senza tomba», e uno in tedesco (*Massengräben*), «fossa comune».

Ma perché oracoli? La scelta della tipologia di arte mantica è già un dato importante per la comprensione della metamorfosi dell'indovino: essa, infatti, descrive la natura dell'evento narrato, non il rito. In quest'opera, Tiresia non compie delle profezie sul futuro, non vaticina. L'indovino conosce, ma sarebbe forse meglio dire osserva, il passato. Da questo punto di vista, il *mantis* di Mesa è molto simile a quello dell'*Edipo re*: nella tragedia, infatti, Tiresia si limita a svelare ciò che Edipo non conosce, cioè il suo passato. Dunque, la scelta di indicare come oracoli i testi suggerisce, da un lato, il rispetto della terminologia antica (essendo l'oracolo un responso che può riguardare anche il passato), dall'altro, lo sforzo a cui sono chiamate le *personae* del poema e con esse il lettore: il riconoscimento, evidentemente, di un passato di cui non si ha più memoria.

In questa direzione vanno letti i numerosi imperativi che costellano il testo degli oracoli, a partire dall'incipit del primo che si apre con un netto: «vedi», ripetuto nei versi successivi e seguito da altri imperativi («senti», «guarda», «ascoltane»). I verbi richiamano tutti la sfera dei sensi, in particolare quelli coinvolti nella pratica divinatoria dell'ornitomanzia (vista e udito). Ciò è da ricondurre alla dimensione rituale che deve attivarsi attraverso la lettura del poema. Bisogna però fare una specificazione. Qui oracolo e rito non hanno nessuna connotazione religiosa o trascendente. Sono pratiche che Mesa utilizza per due scopi connessi: in primo luogo, gli imperativi "rituali" servono per presentificare gli eventi del passato narrati; questa presentificazione, poi, istituisce una dimensione condivisa dell'evento rievocato. Se Tiresia è il primo osservatore, che rivive la scena descritta, fino ad identificarsi con le stesse vittime, è solo nella dimensione partecipativa comunitaria che il testo si adempie. Come per l'inno callimacheo, dobbiamo immaginare che il poema attivi, nel momento stesso in cui viene recitato, una cornice per la sua esecuzione. Forse, in questa dialettica tra cornice finzionale e dimensione partecipativa è leggibile anche l'originario progetto performativo a cui era destinato il poema: il testo era stato pensato come opera teatrale per musica elettronica e voce.

Se la mia lettura è corretta, allora anche lo statuto ambiguo dell'enunciazione risulterebbe più chiaro. La critica ha visto in Tiresia perlopiù una presenza silenziosa, il locutore identificandosi con i protagonisti degli eventi narrati (le vittime) oppure con una voce poetica altra da quella dell'indovino. Tiresia sarebbe solo uno spettatore e non un protagonista delle scene descritte. Tuttavia, in almeno due casi, il testo sembra trasparente e a parlare sarebbe proprio il *mantis*: in queste porzioni testuali appare evidente la ripresa di luoghi tipici della tradizione classica.

Nell'oracolo IV, un bambino subisce l'espianto degli occhi. Contemporaneamente, a metà oracolo, il personaggio che parla dice di essere condotto da un bambino: «con le sue tibie piccole, a condurmi, / titubante, che sento l'odore del tramonto». È Tiresia il locutore in questi due versi, fotografato in una sua tipica istantanea: guidato da un fanciullo perché cieco. Nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* è proprio in questo modo che viene descritto l'ingresso in scena dell'indovino. La conferma sarebbe data dal secondo verso citato, in cui l'arrivo del tramonto viene percepito attraverso l'olfatto e non la vista. Ma l'oracolo è utile per mostrare anche un altro processo che informa il poema: il continuo rifrangersi delle identificazioni. Il bambino vittima dell'espianto e il bambino-guida tendono continuamente a sovrapporsi e allontanarsi (e, d'altro canto, sin dal titolo si suggerisce la centralità del "fanciullo", attraverso la citazione del verso callimacheo). Questa è, a mio avviso, una conseguenza della dialettica temporale del testo: lo spostamento e il sovrapporsi tra il presente dell'enunciazione e la presentificazione degli eventi.

Nell'oracolo V, invece, Tiresia si rivolge ad una donna («riannoda i tuoi capelli»). La figura femminile si aggira in un territorio innevato, dove giace sommersa una fossa comune, alla ricerca di un insepolto a lei caro. Sembra evidente, dunque, il riferimento all'*Antigone* sofoclea. Nell'incipit del componimento, la donna si limita a «chiamare» coloro che «non torneranno più, se non in sogno, insonni». Subito dopo, invece, la scena assume i tratti della *nekylia* omerica: «le ombre vagheranno, qui, a miriadi \ [...] e porti il latte, e il miele? \ il vino dolce, la farina d'orzo?». Il rito alluso è quello che attua Ulisse nell'Ade, grazie al quale l'eroe poteva rievocare l'anima dello stesso Tiresia. Si ripresenta, di nuovo, il rifrangersi delle identificazioni, in una triplice sovrapposizione di figure: Tiresia-l'insepolto-la donna. È qui, infatti, che si consuma l'unico riferimento all'altra variante mitica, quella che fa dell'indovino una creatura che ha esperito entrambi i sessi. La donna è parte della biografia di Tiresia; quest'ultimo è locutore e allocutario contemporaneamente. Il rito rievocativo per l'insepolto, invece, era stato utilizzato innanzitutto per lo stesso *mantis*. Il testo presenta diverse stratificazioni di lettura, da quella narrativa letterale a quella che mobilita i palinsesti mitologici su cui si fonda. Lo statuto ambiguo dell'enunciazione è la conseguenza di due dinamiche testuali: da un lato, l'alternanza tra il presente dell'enunciazione e la presentificazione rituale dei fatti descritti; dall'altro, la flessibilità delle identificazioni tra i personaggi. Ciò non significa che l'indovino sia un muto spettatore. Piuttosto, è lui il principio che attiva la dialettica tra i tempi e i personaggi.

Se questi sono due casi circoscritti, non è difficile però estendere questa chiave di lettura agli oracoli precedenti. Nel primo oracolo, il palinsesto dell'*Antigone* è ben visibile in filigrana. La voce di Tiresia è come se descrivesse, nuovamente, una scena già vissuta: gli uccelli che si artigliano a vicenda, che «si avventano sul cibo», lo «sbranano, sbranandosi». Qui, come nel II oracolo, le vittime sono descritte con un grado di oggettività maggiore, e il processo di identificazione è garantito dal racconto in presa diretta: come se l'evento dovesse ripetersi, nuovamente, ad ogni riattivazione della cornice, ad ogni lettura. Nella *iatromanzia* (oracolo III), invece, si capovolge la pratica mantica indicata nel titolo: ciò che serviva per curare, diventa invece arma di omicidio. Gli esperimenti cui si fa riferimento prevedevano, nella maggior parte dei casi, l'iniezione di sostanze radioattive per testare gli effetti di elementi quali il plutonio o l'uranio. Nel testo, locutore e vittime tendono ad identificarsi, mentre gli imperativi virano qui verso il tono dell'invettiva.

Gli *oracoli* sono seguiti da brevi componimenti, i *riflessi*. Come vene linfatiche che si distribuiscono intorno agli organi pulsanti del poema, i *riflessi* mostrano già nella loro *facies* tipografica la differenza con i testi che sono chiamati a supportare. Se gli *oracoli* sono costituiti da versi spesso molto lunghi (raramente si scende al di sotto della misura endecasillabica) e orchestrati

secondo un principio di simmetria ritmico-sintattica, i *riflessi* si presentano come satelliti di versicoli, spesso coincidenti con la misura di una singola parola. La concentrazione e la focalizzazione sui singoli elementi linguistici sono conseguenza del ruolo che queste liriche svolgono all'interno del poema.

La forma proposizionale che domina nei riflessi è l'interrogazione diretta. Quattro testi su sei sono aperti o chiusi dal punto interrogativo. La domanda che si pone insistente riguarda la possibilità che il linguaggio dica alcunché dell'esperienza: «a ridire che cosa?» (*riflesso* 1); «a chi ne darai conto?» (*riflesso* 2); «e dire le ultime parole? \ e quali? \ portarle via con sé? \ e dove?» (*riflesso* 6). Oggetto dell'interrogazione del *riflesso* 4, invece, è l'eventualità che qualcosa emerga alla luce, oppure diventi «ombra che ricopre l'ombra».

I restanti due *riflessi*, 3 e 5, assumono una forma assertiva e rappresentano delle provvisorie risposte. Nel terzo *riflesso*, costituito da due strofe, prima si afferma l'unità e l'omogeneità del tempo («tutto è un solo tempo»), che – in definitiva – risulta un'assenza del tempo («che non c'è \ che non c'è tempo»); poi, vi è un momento di cesura, in cui il tempo riprende a scorrere, percepito attraverso le funzioni vitali del corpo («e dopo, \ che si placa, \ quando puoi riascoltare \ il fiato che respira \ la palpebra che batte»). La conclusione della lirica è dedicata all'essere “parziali”, nel senso di incompleti, parte staccata: «come vagito, \ ripete andare, fare, \ fare parte». Condizione, quest'ultima, che rappresenta anche la risposta – e la condanna – del *riflesso* 5 («le parti, \ quante sono, \ per quante volte \ ognuna \ non ritorna»), nonché la premessa all'amara conclusione: «quante, \ ancora quante, \ per sapere, \ per non voler più sapere».

È qui evidente il nesso che lega i *riflessi* agli *oracoli*: come se i primi esplicitassero le dinamiche soggiacenti ai secondi. Il tempo è uno solo quando è attiva la presentificazione degli eventi narrati: la finzione del “rito” annulla la differenza tra i tempi; Tiresia è negli eventi che si descrivono (e con lui i partecipanti al rito: il performante, gli ascoltatori o i lettori). Poi, la frattura: ritornare alla divisione del tempo, essere nuovamente la parte staccata dagli altri. Una parte, però, che ora è stata messa al corrente di qualcosa che era in ombra, di qualcosa che potrebbe venire alla luce, o potrebbe essere ancora ricoperto dall'ombra. Una parte in bilico tra il «sapere» e il «non voler più sapere»; che potrebbe dire, ma non sa cosa, e a chi, o perché – viceversa – dovrebbe portare questo sapere «via con sé».

Possiamo ora meglio specificare cosa sono i *riflessi*. Non si tratta di semplici meditazioni o di chiusura di un soggetto su sé stesso; in tal senso, si tratterebbe piuttosto di *riflessioni*. I *riflessi* sono, invece, gli effetti degli *oracoli* sul soggetto, quando quest'ultimo ritorna ad essere «parte». La metafora ottica indica la traccia che le “divinazioni” imprimono sui partecipanti. Anche in questo caso, lo statuto dell'enunciazione resta ambiguo; questa volta non perché vi è un sovrapporsi di identificazioni, ma perché si è tutti, indistintamente, parti divise.

#### 4. Il testimone

Ogni *oracolo* è chiuso da un monostico in corsivo, che rappresenta una transizione verso le tematiche dei *riflessi*. Nel primo («*prova a guardare, prova a coprirti gli occhi*»), si richiama la capacità di essere osservatori dei fatti narrati. Il secondo («*tu se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*») è una prima tematizzazione della possibilità di restituire, in un secondo momento, l'esperienza in forma linguistica. Il monostico del terzo *oracolo*, invece, ingiunge a farsi custodi della conoscenza degli eventi tragici descritti («*prendi questo regalo e vattene, ora, ora che sai*»). Nel quarto *oracolo*, il verso di chiusura misura la distanza tra le vittime e l'osservatore («*la luce, questa luce, non sarà mai la tua*»). Infine, l'ultimo monostico allude ai riti di morte e rinascita («*ancora non hai colto il tuo narciso, e il croco già fiorisce*»), attraverso la metafora floreale, tratta dall'*Inno a Demetra*: il narciso è il fiore che Persefone sta cogliendo quando viene rapita da Ade, mentre il croco è annuncio della rinascita primaverile(21).

I monostici e i *riflessi* si ripercuotono sulla fisionomia dell'indovino. Se ereditiamo dalla tradizione classica un Tiresia *mantis* onnisciente, nel poemetto di Giuliano Mesa il personaggio non detiene più il sapere come cosa salda. Non è più, infatti, un mediatore dei tempi; l'onniscienza comporta che la cognizione del passato sia, di per sé, priva di conseguenze, essendo il futuro già conosciuto (e, d'altro canto, i vaticini del profeta – abbiamo visto – erano rifiutati o comunque non sortivano alcun effetto). Tiresia, ora, è colui che vive il passato come presente. Apre la possibilità che la memoria non sia informazione immagazzinata, ma esperienza ancora rivissuta. Tiresia è il testimone.

Come i monostici degli *oracoli*, anche il componimento di epilogo è in corsivo. Si tratta di un congedo da *Tiresia*, personaggio e opera. È diviso in due strofe, circolarmente aperto e chiuso dall'affermazione «*ti lascio qui*». Nella prima, il momento della separazione assume una connotazione cupa («*con queste nubi cariche di pioggia*») e il domani viene immaginato come un tempo in cui ci saranno «*più ricordi \ da pensare*». Nella seconda, il tema della rinascita, del «*ricominciare*», coincide con la separazione stessa. Dopo quest'ultima c'è il dolore, che diventa «*nenia di conforto*». Eppure, si dà un momento in cui il sapere – l'esperienza tragica – costituisce una conoscenza condivisa, proprio perché divide ed è indicibile: «*questo silenzio che sentiamo insieme, \ adesso – è adesso che sappiamo, \ in questo momento che divide*».

Possiamo ora misurare la distanza dal profeta che appare nella *Waste land* di Eliot, da cui eravamo partiti. L'indovino eliotiano è anch'egli uno spettatore: guarda sconcolato una scena di degrado sessuale. Tuttavia, il *mantis* della *Waste land* percepisce e predice («*I Tiresias, old man with wrinkled dugs \ perceived the scene, and foretold the rest*»)(22): è ancora un profeta che guarda i tempi dispiegarsi al di sotto del suo sguardo. Non a caso, al verso 230 leggiamo: «*And I Tiresias have foresuffered all*»; l'indovino “pre-soffrire” tutto, conosce già le scene di cui è osservatore. Non è così per il Tiresia di Giuliano Mesa: qui il testimone rende presente e vive il passato. Se, in Eliot, il personaggio giudica il degrado che vede, in Mesa sente il dolore della vittima. Il primo guarda salvaguardando la verticalità del suo ruolo; il secondo è nell'orizzontalità del tragico(23).

È chiaro perché, allora, le rispettive epigrafi dei poemi rappresentano l'una il rovescio dell'altra: il passo tratto dal *Satyricon* di Petronio, in cui la Sibilla – specchio di Tiresia – esprime il desiderio di voler morire, va letto come l'incapacità della profetessa di pre-soffrire e giudicare, nuovamente, tutto. Nell'ingiunzione mesiana, invece, leggiamo il dovere che il testimone – a suo discapito – assume: tenersi in vita. Il “rito” – la poesia – si chiude circolarmente nel principio. Il dovere del testimone è il dovere della poesia. Possiamo ancora indicare l'indovino come «un maestro di verità», a patto che intendiamo quest'ultima non come una verità ontologica, dei fatti, ma come una verità della relazione: quella che Mesa stesso definiva una «verità etica»(24).

Bernardo De Luca

#### Note.

(1) La forbice temporale di scrittura è indicata nel sottotitolo del poemetto. L'opera è leggibile in G. MESA, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde, 2010, pp. 343-58. Tutte le citazioni sono tratte da questo volume.

(2) G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

(3) T. S. ELIOT, 'Ulysses', *ordine e mito e Tradizione e talento individuale*, in ID., *Opere. 1904.1939*, a cura di R. SANESI, Milano, Bompiani, 2001, rispettivamente alle pp. 642-46 e 392-402.

(4) P. ZUBLENA, *Il suono della fine*, in «Alfalibri», n. 5, 7 ottobre 2011, p. 11.

(5) G. UGOLINI, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 27, 1991, pp. 9-36, a p. 9.

(6) L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976; UGOLINI, *Tiresia e i sovrani di Tebe*, cit., p. 10-11. Per una disamina in generale del mito di Tiresia nella storia letteraria occidentale, dall'antichità al Novecento, rinvio a E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfofi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

(7) Cito da Omero, *Odissea*, a cura di V. DI BENEDETTO, Rizzoli, 2010, p. 584-85.

- (8) OMERO, *Odissea*, a cura di M. G. CIANI, commento di E. AVEZZÙ, Venezia, Marsilio, 2000, p. 331.
- (9) F. HÖLDERLIN, *Sul tragico*, a cura di R. BODEI, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 95-96.
- (10) *Videopremessa alla lettura integrale del 'Tiresia'*, regia di F. ORECCHINI, voce narrante di G. MESA, riprese F. ORECCHINI, M. VITALE, A. DIONISI, montaggio M. VITALE. Il video è visibile a questo indirizzo: <https://giulianomesa.wordpress.com/video/>.
- (11) Un primo regesto delle possibili fonti greche del poema è leggibile in E. PERSINOTTO, *L'enciclopedia greca del Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Diacritica», a. II fasc. 5, 2016, pp. 42-68.
- (12) Vd. APOLLODORO, *I miti greci*, a cura di P. SCARPI, traduzione di M. G. CIANI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, pp. 227-29 (III, 6).
- (13) Cito dal commento all'inno di Alessandro Borgogno. Vd. CALLIMACO, *Inni agli dèi. Seguiti da un frammento papiraceo dell' 'Aconzio e Cidippe'*, a cura di A. BORGOGNO, Roma, Aracne, 2019, p. 121. Per un'analisi esaustiva del componimento vd. CALLIMACHUS, *The Fifth Hymn*, edited with introduction and commentary by A.W. BULLOCH, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- (14) M. PALUMBO, *Foscolo e l'idea della lirica*, in U. FOSCOLO, *Poesie*, a cura di M. Palumbo, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 5-30, a p. 24.
- (15) IVI, p. 30.
- (16) Mi limito qui a citare G. UGOLINI, *L'Edipo tragico sofocleo e il problema del conoscere*, in «Philologus», n. CXXXI 1987, fasc. 1, pp. 19-31; M. BETTINI, *Il detective è un re: anzi, un dio. A proposito dell'Edipo re di Sofocle*, in M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, Einaudi, 2000.
- (17) Cito da SOFOCLE, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di F. FERRARI, Rizzoli, 1994, p. 191.
- (18) M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari, Laterza, 1983.
- (19) SOFOCLE, *Antigone*, cit., p. 133.
- (20) Per un'analisi macrotestuale del poema, rinvio a G.L. PICCONI, «Non vorrà venirmi a dire che Tiresia è Lei?». *Tiresia, narratività e tragico*, in «L'Ulisse», n. 15, 2014, pp. 69-81.
- (21) «[Persefone] Coglieva le iris e il giacinto, e anche \ il narciso – insidia per le fanciulle – che la terra generò \ su richiesta di Zeus per compiacere il signore infernale: \ straordinario fiore splendente, prodigiosa visione per tutti \ quel giorno, sia per gli dèi immortali che per gli uomini mortali. \ Dalla sua radice erano sbocciate cento corolle, \ e al suo profumo fragrante sorridevano l'ampio cielo \ e tutta la terra e la salsa distesa del mare. \ Stupita la fanciulla protese entrambe le mani \ per cogliere il bel balocco; ma l'ampia terra si aprì nella pianura di Nisa, e ne uscì con i suoi cavalli immortali \ il signore che ha molti nomi e molti sudditi, figlio di Crono. \ Afferrò la ragazza e la condusse via sul suo carro d'oro», *Inno a Demetra*, in *Inni omerici*, a cura di G. ZANETTO, Milano, Rizzoli, 2006, p. 69.
- (22) «Io Tiresia, vecchio con poppe avvizzite, \ Percepì la scena, e predissi il resto», T.S. ELIOT, *La terra desolata*, a cura di A. SERPIERI, Milano, Rizzoli, 2007, p. 122-4.
- (23) Per un parallelismo tra l'indovino della *Wast land* e quello del *Tiresai* vd. anche M. GIOVENALE, *Voce, visione, dovere. Il Tiresia di Giuliano Mesa*, in «Per una critica futura», n. 5, febbraio 2010, consultabile qui: <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm>.
- (24) G. MESA, «Ad esempio». *La scoperta della poesia*, in *La scoperta della poesia*, a cura di M. RIZZANTE e C. GRUBERT, Pesaro, Metauro, 2008.

**SULLA FUNZIONE DEL MODELLO FORMALE IN POESIA  
ALCUNE CONSIDERAZIONI TEORICHE A PARTIRE DA GIACOMO LEOPARDI,  
GIULIANO MESA ED IVAN SCHIAVONE**

**Premessa.**

Le riflessioni che qui seguono cercano di indagare il rapporto che si instaura tra una determinata produzione poetica e il suo modello formale, più che costituire vere e proprie analisi filologiche, sono quindi un'interpretazione teorica circa il senso della relazione tra produzioni poetiche distanti nel tempo. Nel tracciare questo breve percorso in tre tappe non si è sottovalutato il rischio di cadere nell'equivoco della tradizione intesa come garanzia di un linguaggio originario e, di conseguenza, come una fuga dalle sfide del ventunesimo secolo; si è allontanata però a priori una prospettiva metafisica che confonda l'esigenza di un voltarsi indietro verso le forme del passato con la necessità di una visione mito-modernista della poesia(1). Si è cercato quindi di superare lo stretto crinale tra tradizionalismo e metafisica con la speranza di dire qualcosa sul senso stesso dell'agire poetico. A questo scritto si potrebbe anteporre un'ulteriore perplessità di fondo, dal segno opposto rispetto alla prima, ma, per certi versi, ancora più radicale, riguardante la ragion d'essere di un'indagine di questo tipo in un tempo ipertecnologico in cui i *medium* prevalenti, e più potenti, sono tutt'altro che letterari; perché ostinarsi su questa strada se il mondo, con i suoi nuovi paradigmi, va in tutt'altra direzione, se la stessa virtualità ha messo in scacco la differenza tra arte e vita, letteratura e prosa del mondo tanto da annullare il rilievo letterario delle opere in direzione di una qualsivoglia loro funzione performativa? Ci si rende conto che una poetica che valuti una conseguenza naturale l'azzeramento della differenza tra vita e poesia, consideri quest'indagine impostata su presupposti fragili. L'obiezione a questa possibile critica sarebbe però la messa in rilievo del rischio di un'omissione della domanda sull'origine del gesto poetico che ogni vera esperienza letteraria dovrebbe, costitutivamente, portare in sé. Ciò che resta delle opere poetiche rilevanti ed emblematiche è lo spazio di un interrogativo radicale. Il percorso che qui propongo, quindi, non prospetta una fuga indietro né in avanti, ma individua nel modello formale lo strumento che permette allo scrivente la domanda circa la propria natura, storica e temporale. Proprio per questo motivo, questo saggio va letto come un piccolo esercizio di presenza.

**1.**

Per entrare nel vivo del problema possiamo servirci di un esempio noto a tutti, la rilettura di Leopardi della canzone petrarchesca. Il poeta recanatese, riprendendo il *Canzoniere* di Petrarca, non si limita ad imitarne o omaggiarne la forma, piuttosto interpreta la canzone della tradizione, sulla base della nuova percezione dell'io e del suo rapporto con la realtà. Questo passaggio conduce la poesia italiana nella modernità e, al dire di Severino, il pensiero occidentale ad estrema consapevolezza dell'epoca della tecnica(2). Marco Santagata parla di "romanzo ideologico" a proposito della costruzione del testo leopardiano. La scelta di aprire i *Canti* con le canzoni formalmente più prossime a quelle del modello, per poi ridurre al minimo, se non farne gradualmente perdere le tracce durante la composizione, ha una precisa motivazione:

«Quando decide di aprire i *Canti* con un gruppo di canzoni che aveva pubblicato in opuscolo nel 1924 Leopardi propose *Alla sua donna* all'intera serie degli idilli e, con leggera infrazione cronologica, *L'ultimo canto di Saffo* (maggio 1822) all'*Inno ai Patriarchi* (luglio 1822). I due spostamenti rendono più compatta l'introduzione al libro: nelle nove canzoni che la costituiscono il lettore può cogliere ora, più nitidamente che nell'edizione in opuscolo, i segni di un percorso, di una progressione tematica interpretabile come una "sorta di romanzo ideologico". Siccome la cronologia di composizione è sostanzialmente rispettata, quel 'romanzo' è anche un'autobiografia intellettuale, il resoconto di una graduale, ma irrimediabile, perdita di illusioni o, se si preferisce, di una graduale, e non più rifiutabile, acquisizione di consapevolezza.»(3)

La struttura dei *Canti* quindi, lungi dall'essere una mera raccolta di poesie, descrive un passaggio, un mutamento, sulla base della graduale consapevolezza circa la condizione storica dell'uomo e della funzione stessa della poesia. Liberarsi dalla gabbia formale della canzone petrarchesca allude allo sgranarsi della percezione dell'io di fronte ad un mondo non più rappresentabile e non più enfaticamente. La relazione di Leopardi con il modello serve per l'appunto a mettere in evidenza questi aspetti fondanti. Ci viene in soccorso ancora una volta Santagata con il suo saggio *Orazio e Petrarca, due maestri per l'oggi*:

«Ai romantici che cercano soggetti esotici, strani e fuori dai confini dell'esperienza comune, espressi però con un linguaggio 'moderno', quanto a dire con una lingua che incorpori le innovazioni prodotte dalla scienza dal progresso del sapere, Leopardi oppone una poesia che canti l'esperienza comune, di tutti, ma con un linguaggio 'naturale', vale a dire, diverso sia dalla lingua di comunicazione, sia da quella delle scienze, sia dalla stessa lingua poetica convenzionale». (4)

In questo caso gli strumenti espressivi della poesia vengono riutilizzati e rinnovati per accertare un cambiamento della propria identità culturale, ma, allo stesso tempo, si dà inizio ad una perlustrazione del senso stesso della scrittura poetica. La prima cosa che Leopardi mette in chiaro è il concetto di natura e con esso il concetto di storia, verrà quasi da sé la sua visione della poesia. Andando oltre la rousseauiana visione della natura, il poeta recanatese arriva a vedere nel dato naturale l'intima estraneità del tempo esperito attraverso il corpo. Questo straniamento abbatte definitivamente i residui del *topos* letterario del *locus amoenus*. Basti pensare all'esempio delle eroine Silvia e Nerina, al rincorrersi di illusioni e disillusione, giovinezza e morte, che la loro parabola racconta. La poesia in Leopardi è lo strumento che rende evidente la temporalità dell'uomo, smaschera le illusioni con un meccanismo di verità e di disvelamento. In questo si pone come gemella del pensiero filosofico, così come ancora ci ricorda Severino. L'analisi dei *Canti* ha inizio con la considerazione necessaria circa il *bios*, in quanto vita naturale, l'irremovibile che condiziona e accomuna immediatamente gli uomini. La natura è il fiorire del corpo, ma è anche il suo disfacimento. A questo processo non esiste rimedio, a noi resta soltanto nominare ciò che è destinato a deteriorarsi. D'altra parte, decade in Leopardi l'illusione di un mondo che corrisponda alla semplice rappresentazione dell'io o come azzeramento delle sue qualità o come espressione di un'interiorità eccezionale. Su questo aspetto sono ancora interessanti le parole di Santagata:

«Secondo Leopardi la poesia non ammette progressi: è sempre fedele a se stessa per mantenersi aderente all'altro grande valore immutabile nel tempo, la natura. È corretto sostenere che la 'polemica antiromantica di Leopardi si impernia sullo [...] sforzo di sottrarre la poesia [...] transitorietà della storia', a patto di specificare che sono i valori della poesia a collocarsi nella sfera dell'immutabilità e che proprio per conseguire questo risultato la poesia, in concreto, è sempre aderente al flusso della storia, 'adeguata' ai tempi storici. Essa è uguale a se stessa in ogni epoca, nello spirito e nel metodo, e ciò perché nelle forme storiche concrete che assume nel tempo è sempre diversa, risponde a bisogni e a costrizioni che non sono mai gli stessi. In un certo senso, questa è la sua fatica di Sisifo: dovere attingere, in ogni momento del suo manifestarsi, l'originalità per essere sempre uguale a se stessa». (5)

Ciò che permane è la natura, ma anche la poesia. Se la natura resta, in quanto dato ereditario incontrovertibile, la funzione della poesia è uguale a se stessa nel tempo in quanto movimento di ricucitura della frattura *tra bios e logos*. La poesia dà luogo alla relazione problematica tra la natura (*bios*) e la parola (*logos*). Il senso del *poiein* è immutabile anche se da attuare di volta in volta in base alla condizione storica dello scrivente. La poesia è da sempre lo strumento che rivela, ma che contemporaneamente tenta di arginare, la finitudine dell'uomo. Il discorso, quindi, non riguarda in modo esclusivo lo snodo della modernità, lo si potrebbe ravvisare in diverse epoche e nel rapporto tra diversi autori. La scrittura deve misurarsi in questa impresa di ricucitura del trauma iniziale in quanto fattore ontogenetico. La temporalità dell'individuo motiva la necessità della poesia o

dell'arte in genere. Ma ciò che attiva la scrittura non è la sola natura matrigna, in sé spietata e priva di voce, e neanche la letteratura in quanto modello o reperto filologico del passato, ciò che azione la dinamica del *poiein* è la percezione della finitudine e del tempo. Nella canzone *Canto notturno di un pastore errante*(6), Leopardi pone la situazione del mortale tra due apparenti eternità, quella della luna e quella delle "greggi" che non avvertono il peso del tempo. Resta interessante a questo proposito è la ricca nota di Fernando Bandini alla vecchia edizione Garzanti dei *Canti* (nota 105), in cui ricostruisce la genesi del vocativo posto ad inizio della quinta strofa *O greggia mia*:

«Il vocativo si trasferisce dalla luna al gregge con una transazione lirica che sottende però un passaggio argomentativo. La luna rappresenta una conoscenza delle cose del mondo priva di angoscia, vergine *souffrance*; il gregge costituisce un'altra ipotesi di felicità, quella della non-conoscenza, dell'incoscienza beata; ad ambedue le entità, la luna e il gregge, il pastore oppone il proprio stato di infelicità.»(7)

La nota continua mostrando il debito di questa concezione di Leopardi dall'altro fondamentale modello, Lucrezio. Il poeta, per riprendere l'analisi di Santagata, si pone come tramite di una relazione tra l'inamovibile natura e l'inamovibile gioco della parola poetica, ma questo può farlo solo in quanto ha la prospettiva aperta sul mondo condizionata dalla propria temporalità. Dunque, la poesia come mezzo, nel senso ambiguo del termine, ossia come relazione e strumento: il nucleo specifico dell'azione poetica, o potremmo dire del linguaggio radicale, della radice prima dell'uomo (per usare le parole di Fortini che traduce Simone Weil), è la messa in trazione di forze opposte, o meglio, è il risultato di una giusta disposizione nella lotta tra la potenziale dispersione del dato di natura e la conservazione del modello. Forse c'è bisogno di una nuova precisazione terminologica: se la *temporalità* attiene al singolo e alla propria natura transeunte, la *storicità* è percezione del tempo all'interno di uno spazio e di una forma condivisa; se l'afflato esistenziale si fonda sulla temporalità dell'esserci, così come direbbe Heidegger, è invece la struttura o il modello che ci porta a piena consapevolezza della relatività dell'io. La *relazione* è tale solo in quanto esposizione reale ed effettiva del sé. La natura è rivelazione della caducità del singolo, che induce Leopardi a misurarsi con Petrarca in vista di una rielaborazione della propria finitudine attraverso la rielaborazione formale della canzone. Come ci fa notare Santagata, la ripresa della canzone classica è una prima operazione di ridimensionamento storico dell'io. Il modello, la forma preesistente, è la struttura che limita e comprende la formazione dell'individuo mentre ne verifica la natura sostanzialmente finita. Ma questa incursione dell'io nel modello è, a sua volta, un indizio di libertà e di vita. Scrive ancora Santagata:

«La flessibilità della gabbia ritmica, il suo scomparire sotto le onde dell'eloquenza affettiva erano infatti il presupposto perché il discorso soggettivo potesse scorrere secondo i suoi ritmi interiori. [...] La rigidità metrica introduce, per l'appunto, il principio costrittivo che impedisce al discorso di autoregolarsi. La dialettica ordine-disordine è il motore di questo tipo di scrittura.»(8)

Nel caso specifico dei *Canti*, quindi, questa forma di adesione, e di liberazione dal modello, si attua attraverso la trasgressione della forma canzone e dalla gabbia metrica petrarchesca, che segue uno schema metrico preciso fatto di piedi e volte. La liberazione sarà graduale in Leopardi e la struttura del testo mostra questo percorso, la stessa struttura dell'opera è un'operazione artistica. In pratica, la rilettura dei modelli esercita il poeta alla limitazione della *hybris* egotica nei confronti della parola, ma mostra allo stesso tempo, la piega interpretativa che tale eccedenza può apportare al modello: da questo si evince che non è l'individuo che crea la dinamica inamovibile del linguaggio e della poesia, ma è quest'ultima a catturarlo da sempre nel suo gioco, rivelando all'uomo la sua essenza mortale e temporale. Noi siamo detti dalle forme che ci precedono, e, per essere chiari a noi stessi, non possiamo fare altro che amplificare in esse la nostra mortalità. Tale gesto di confronto e di riallineamento con il passato significa altresì ridare vita a quelle forme grazie alla nostra natura di esseri finiti. Ciò che motiva la lettura e il dialogo con gli autori del passato, quindi, non è il



principio retorico che recita “sono capisaldi della tradizione”, ma la convinzione che abbiano a loro volta saputo assolvere in modo *emblematico* a questo compito. Mi rendo conto che usando questo termine ci si inoltra in un campo delicato, che meriterebbe altro spazio. Il pensiero va all'*emblematica* rinascimentale e ad una realizzazione concreta in immagini dell'allegoria medievale. L'opera emblematica crea uno spazio e un luogo inesauribile proprio perché riproduce l'oscillare inquieto tra vita e parola(9).

Il rapporto con un modello è motivato dalla necessità di relazionarsi con uno *spazio testuale* in vista di una rielaborazione funzionale ad una nuova condizione, dettata dalla storicità dello scrivente. Santagata conclude il suo intervento su Leopardi con queste parole:

«La modernità poetica, sembra dire Leopardi, non consiste nell'eversione romantica della tradizione e neppure nell'ossequio da “copista” dei classicheggianti: consiste, invece, nella capacità di introdurre il nuovo noto, l'imprevedibile nella prevedibilità della storia, insomma, di attuare la tradizione». (10)

Gli strumenti adoperati da un determinato autore possono tornare funzionali al lavoro poetico in vista di una comprensione del proprio presente ma anche e soprattutto della propria condizione di essere vivente. Tale processo di scoperta può realizzarsi in ogni epoca storica, se Leopardi scorgeva in Petrarca il modello per una necessaria ricalibratura della propria mortalità, altri autori avranno avuto altri modelli ed altre forme.

## 2.

Una riflessione simile la troviamo in un autore contemporaneo. Giuliano Mesa, in un suo saggio sulle scelte formali in poesia, si sofferma proprio sull'idea di modello, cita Adorno ed un suo famoso aforisma che recita così: “L'autorità del nuovo è quella dello storicamente inevitabile [...] il nuovo è fratello della morte”(11). I termini rispetto a quanto detto finora non mutano anche se si specificano all'interno della dialettica adorniana e in riferimento all'opera di Baudelaire. Mesa pone l'accento sull'autorità del modello che agisce come memoria della storicità. Interpellato circa la differenza tra forma chiusa e forma aperta nella poesia degli anni Novanta del Novecento, Mesa ne approfitta per ampliare il ragionamento sul valore del modello e sulla stessa funzione della poesia. Le sue considerazioni si inoltrano nel confronto con i testi degli esponenti più illustri della nuova forma chiusa, ma arrivano a precisare che in realtà la dialettica tra chiuso ed aperto è fittizia:

«La contrapposizione netta e rigida fra nuovo metricismo e verso libero è tuttavia, oltre che un poco manichea, pervasa da una rimozione fortissima: infatti, quando si discute di ritorno alle forme chiuse, si sottintende, in genere, “forme chiuse tradizionali”, pre-moderne, come se la *questione* della forma e del formare – perciò, innanzi tutto, delle *forme nuove* – non abbia avuto corso nella cosiddetta modernità e ancora nella cosiddetta postmodernità. *Questione delle forme* e non delle forme chiuse o aperte, poiché dicendo “forma aperta” si dice già, con l'ausilio di un ossimoro, di quell'inevitabile “chiusura” che ogni opera d'arte, anche la più aleatoria, deve porre: nel momento in cui il gesto autoriale pone termine all'opera stessa, circoscrivendola nello spazio o nel tempo, non meno di quando – ed è un *sempre* – l'autore, anche collettivo o “casuale”, *seleziona* dei materiali e degli stili». (12)

Il problema, quindi, va spostato se non allargato. I riferimenti teorici di Mesa sono molteplici e raffinati, la dinamica che descrive non è lontana da quella presentata da Santagata a proposito della relazione tra Leopardi e Petrarca. Scrive ancora nel suo saggio *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*:

«Quel che si vuole dire – dovendo farla breve – è che se i “confini e orizzonti limitanti” non possono che coincidere con l'esistente, la loro negazione non può essere altro che morte, intesa come cambiamento, come desiderio d'altro (se altro, ancora, desideriamo: se, ancora, questo vivere ci pare una negazione della vita che vorremmo). La morte è il nostro confine, l'orizzonte limitarne: la

negazione e il cambiamento – il nuovo –. si oppongono alla morte in vita che l'esistente offre offrendosi come orizzonte e confine, come illusoria liberazione dalla morte». (13)

Il modello appare essere il calco nel quale ci si posiziona per ricordare e sperimentare la propria finitudine:

«Forse è da qui che Carchia, in una sua glossa sulla postmodernità, ha preso avvio per sostenere che il nuovo “è nella sua essenza una cattiva infinità, è un'iperbole che non è raggiungibile se non in quella stessa assenza di confini e di orizzonti limitanti che è la dimensione della morte”. Se si presta ascolto ad Antoine Compagnon, assumendo che, a differenza dell'estetica del barocco caratterizzata dal nuovo inteso come sorpresa e imprevisto, l'estetica della modernità intende il nuovo come cambiamento e negazione (ed è questo un assunto ampiamente condiviso), là dove, e *se*, il nuovo manifesta le sue forme finali autodissolutorie, sembra farlo per via di fagocitazione (anche in senso etimologico) delle forme sulle cui rovine, sulla cui negazione è sorto, divorandole dall'interno». (14)

Nell'orizzonte teorico di Carchia e Compagnon, Mesa definisce la dinamica che è stata propria anche di Leopardi nei confronti del modello e della forma madre. L'orizzonte che si delinea nella modernità è di una dissoluzione interna della forma relata rispetto alla matrice, come avviene nella canzone di Leopardi che gradualmente perde i riferimenti metrici e formali petrarcheschi fino al ciclo di Aspasia e al procedere per frammenti di un testo come *A se stesso*. La rivelazione ermeneutica di questo percorso di assunzione del modello è un calarsi in un calco cavo in cui sperimentare fino in fondo la propria storicità. La relazione di svuotamento corrisponde alla rivelazione di ciò che è soltanto percepito sulla base della propria temporalità. L'azione poetica rivelatrice è la stessa dinamica della relazione ermeneutica con il modello. È chiaro, dunque, che la poesia non è l'espressione di un'interiorità, nozione questa quanto meno semplicistica, ma la dinamica immutabile di cui parla ancora Santagata, ossia la relazione con un esterno che muta e forma la nostra percezione del mondo. Allo stesso modo opera il poeta Mesa nella sua produzione. In particolare, i *Quattro quaderni* esemplificano il rapporto con il modello. Il confronto è con il classico del modernismo, i *Four Quartets* di Thomas S. Eliot. Nel raffronto con il testo della recente tradizione poemica occidentale, Mesa chiarisce il senso del fare poesia. Come sappiamo, i *Quattro quartetti* è un'opera scritta tra il 1937 e il 1942 dopo la conversione al cristianesimo di Eliot ed è ricca di riferimenti filosofici e religiosi: la sua struttura è composta di quattro parti che riguardano quattro luoghi significativi per la poesia del poeta americano naturalizzato inglese (Burt norton, East coker, The dry salvages, Little gidding), ma queste parti rappresentano anche i quattro elementi della fisica presocratica (aria-terra-acqua-fuoco) e le quattro stagioni dell'anno (primavera-estate-autunno-inverno)(15); ogni singola parte, a sua volta, è composta da cinque sezioni così come avviene nelle sonate della tradizione musicale fino a Beethoven (introduzione, esposizione, sviluppo, ripresa, coda). L'opera di Eliot sarà infatti eseguita più volte con l'accompagnata di musica da camera. Il poemetto di Eliot passa dalla concentrazione lirica del verso, volta a dire “l'origine dell'Uno a-cronico e a-topico”, a momenti di dilatazione del metro che rasentano la prosa poetica. I due momenti formali alternano quindi la concentrazione del tempo originario, in un moto verticale, fino al dispiegarsi di esso nelle cose di natura attraverso un moto orizzontale. In questo esperimento estremo la fede nella poesia è sicuramente prioritaria rispetto alla fede cristiana, ed Eliot, con il suo poemetto, cerca di realizzare un'opera sapienziale se non totale. Fin dall'incipit il poeta ci dice dell'immutabilità del tempo e della sua eterna presenza:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable. (16)



From past and future also.  
 For most of us, this is the aim  
 Never here to be realised;  
 Who are only undefeated  
 Because we have gone on trying;  
 We, contenta at the last  
 If our temporal reversion nourish  
 (Not too far the yew-tree)  
 The life of significant.(20)

Così facendo, il poeta naturalizzato inglese raffigura in un'opera emblematica ciò che Leopardi aveva svelato all'alba della modernità, arrivando a rarefare la sensibilità moderna in un "monumento". Se questo è l'intento della fase tarda della poesia di Eliot, Mesa si posiziona di fronte alla sublimazione del capolavoro con l'intento di recuperare la storicità dell'opera sottraendola al rischio della monumentalità nietzschiana. Scrive Mesa in una delle note dei suoi *Quattro quaderni*, datata 1999:

«*Quattro quartetti*: un arbitrio, una hybris, una volontà, nefasta, di monumento, un'epidermide artificiale su un corpo scorticato (un argine al vaniloquio, un nulla che protegge altro nulla) un altro passo ancora, un altro passare (nessuna preghiera, nessun perdono: un'imprecazione, una condanna) (un niente che cerca di annientarsi) lo schema dei quartetti: che senso può avere, insieme alle parole soprastanti? (non sovrastanti: non c'è più nulla, nemmeno, che sovrasti... è un gioco d'agonia: un agone).»(21)

Attraverso il confronto con il modello della modernità Mesa mette in opera, realizza, quanto detto nei suoi saggi. Il passaggio significativo per il nostro discorso è che non si tratta di limitare la *hybris* del soggetto romantico, rispetto alla dinamica immutabile della poesia, così come aveva fatto, anche polemicamente, Leopardi con Petrarca, ma, al contrario, moderare la *hybris* del modello, qui diventato "monument", attraverso la ritrovata storicità dell'individuo. L'operazione di Mesa è di superamento del modernismo in chiave postmoderna, ma è anche una riaffermazione della dinamica originaria della poesia. Se Eliot fissa in un'opera la dinamica "immutabile" della poesia, così come l'ha definita Santagata, Mesa, attraverso la relazione con il modello, rimette in scena la necessità della storicità in chiave antimonumentale. Pur essendo un'operazione veritativa, il monumento va rielaborato, storicizzato. La dinamica di riallineamento è la stessa sia in Leopardi che in Mesa, in entrambi i casi la poesia è strumento di verifica circa la condizione umana, circa la sua posizione nel tempo e nello spazio, in entrambi i casi il modello ha la funzione di calco nel quale saggiare la nostra ombra, ossia la inamovibile, seppur sfuggente e libera, relazione tra natura e cultura, tra vita e parola.

Nell'opera *I quattro quaderni* Mesa mette in atto quanto teorizzato. I versi che aprono il libro sono un vero manifesto:

*questa sorda sirena,  
 e finalmente il suono della fine*

*(è già finita,  
 non resta che finire)*

*questa sera serena,  
 che mente fino all'ultimo sospiro*

*(è già spirata,  
 basta respirarla)*

*questa selva silente,  
che finalmente è solo una maceria*

*(che non riguarda,  
se non si guarda più)(22)*

L'ascolto della "fine" ritorna in tutti i *Quaderni* di Mesa. I distici che compongono il testo di apertura sono dei sillogismi privi dell'elemento maggiore, restano come braccia spalancate verso il passato. Il testo, dalla grande intensità lirica, non è da leggere come una semplice elegia esistenzialista, il poeta ligure principia un'opera che si interroga sulla relazione tra la materia viva dell'esistenza e la parola, e lo fa nel confronto con il modello di Eliot, pensa alle forme poetiche che sono spirate e "basta respirarle" per farle tornare sulla pagina. Il distico successivo si rivolge al modello che "finalmente è solo una maceria/ (che non riguarda,/ se non guarda più)", dove l'avverbio 'finalmente' muta la sua funzione modale nel significare la ripetizione della fine. La liberazione dallo sguardo della matrice inibente, se fissa nello sguardo, è possibile grazie alla mortalità che, a sua volta, rivitalizza il senso della matrice formale. Con questi versi si innesta nel corpo della tradizione lo spazio aperto e immutabile del *poiein*. Altri esempi di ripresa del modello vengono chiaramente cantati come una messa in scena della procedura compositiva del poeta, ciò che è oggetto di poesia è la stessa relazione con la matrice:

avere, era questo, dopo dire e ascoltare,  
quasi nulla ma quello come sempre.  
parola dice che si ridice, si rifà il verso,  
che se ripeti sai, che sai ripetere.

cose viste se le ripeti annoiano,  
no, fanno il crescendo che assorda, ah. [...](23)

E ancora, in un altro componimento:

[invece non c'è parola o suono  
che si salvi dalla vanità, è tutto  
un fumo di varianti, di ripetizioni

invece le cose accadono e,  
a pensarlo con una certa disperazione,  
scovata in una pausa di peristalsi, -  
in un attimo di sordità,  
la vita da vivere poi si fa più breve](24)

L'operazione di decostruzione formale, come se fosse di scavo per sottrazione nel blocco del modello, è guidata dalla "morte [...]" che poni mente a noi dacché noi siamo" come riporta Mesa in un'altra poesia del volume. Gli elementi linguistici sono ridotti all'osso. Scrive Biagio Cepollaro a questo proposito:

«Sono brevissime cellule tematiche, pochissime note dove contano le microvariazioni, il sincopato, il troncato di netto, svolgimenti minimali, cluster... Le cose cambiano, anche per quest'aspetto, nel secondo quaderno: sin dall'inizio si avverte più luce e più spazialità, si avverte un'altra aria fino alla paradossale reinterpretazione dell'arietta, della canzonetta. Confrontando la prima poesia del *Primo quaderno* con la prima poesia del *Secondo quaderno* si nota che protagonista nel primo caso è il suono, la musica, il ritmo, nel secondo caso la luce e solo dopo, alla fine, il suono». (25)

Questa operazione di riduzione formale del poema ha il compito di scavare nell'emblema eliotiano. La prassi del rapporto con il modello dà vita all'infinito di cui Mesa parla riutilizzando le parole di Carchia. Lo stare dentro il finito apre il gioco immutabile della poesia come un nastro di Moebius, in cui non si riesce mai del tutto a sovrapporre le due superfici che pur appartengono alla stessa linea temporale. Questo processo non è un rifiuto del modello ma un suo riutilizzo.

(l'infinito, a dirlo bene, non lascia margini d'errore)  
[il whisky versato qui, su questi fogli, adesso per esempio]

(*tu – tu che mi ascolti – farai la parte che avrai fatto,  
quella che dir si voglia, dopo*)

[che la fine, soltanto, dia un senso al percorso:  
è quello che si fa, che andrebbe fatto]

(a dirlo peggio, l'infinito, è questo interrompere,  
fare così, non peggio di così)(26)

Ciò che resta del modello è la divisione dei quaderni in macrotemi così come avveniva in Eliot, ma il percorso è precisamente l'inverso, si riportano i fattori fisici ed esistenziali alla loro dimensione quotidiana ed esistenziale, ma pur sempre nella loro natura veritativa. Al centro resta quindi la riflessione profonda sul senso del tempo(27). Il riferimento al pensiero di Eraclito diventa preminente a scapito della filosofia parmenidea di Eliot, così come si legge nella poesia finale dei *Quaderni* che si intitola *quarto paesaggio* come ad alludere ad una sorte di nuova condizione dei viventi e ad un'ecologia fondata sulla cura della propria mortalità:

e dopo questo suono, dopo,  
dopo torna

come se nulla fosse, suona,  
suona ancora

(e fa le bizze, scalcia,  
muove l'aria)

[non siamo nati ieri –  
imparando, abbiamo imparato a trattenere  
poiché tutto muta e muterà: tatà]

e dentro questo tempo, dentro,  
dentro trema

come se nulla fosse, trema,  
trema ancora

(e perde tempo, trema,  
per tremare)

[domani moriremo, amore mio –  
avremo ancora caldo e sete  
e freddo e fame e tutto il resto: resta](28)

## 3.

Potremmo partire proprio dal quarto paesaggio per affrontare l'ultima tappa di questa riflessione sulla funzione del modello. Ivan Schiavone ha sempre dato particolare importanza alla matrice formale dei suoi scritti, riutilizzando gli strumenti di altri autori in direzione di un disegno e di una visione dell'arte precisa. La rilevanza della matrice nell'opera di Schiavone è chiara fin dall'inizio del suo percorso poetico. Il secondo libro di Schiavone si intitola *Strutture*, qui il rilievo formale e la ripresa di alcuni calchi del passato hanno una precisa funzione che volge per l'appunto ad indicare la relatività dell'arbitrio poetico dello scrivente. Gli strumenti condizionano chi scrive e la poesia è fatta, che se ne sia consapevole o meno, di strumenti formali ereditati. Il testo successivo a *Strutture*, si intitola *Cassandra. Un paesaggio*, ecco che torna il titolo dell'ultima composizione di Mesa dei *Quattro quaderni*. Schiavone approfondisce l'idea di paesaggio e lo sviluppa in una doppia direzione, diventa uno sguardo sulla condizione esistenziale, ma anche politica, dei nostri giorni ed è il nome che si dà all'impianto formale del testo. Le due diramatrici naturalmente si unificano in una sola: il paesaggio è lo spazio della composizione, graficamente rimarcato dalla disposizione di versi stampati sul foglio in sequenza orizzontale. Lo spazio testuale è il paesaggio e quest'ultimo è il mondo abitabile. Tale impostazione avvicina l'idea ecologica del quarto paesaggio, ossia trovare la giusta misura affinché si possano abitare i resti del lascito formale del passato. Nel caso di *Cassandra. Un paesaggio* lo scenario emblematico è offerto dalla rivisitazione del *Winterreise* di Wilhelm Müller – insieme di *lieder* scritti per le musiche di Schubert. – Già in un altro intervento critico mi è capitato di dire che questo lavoro poetico non è “uno sfoggio delle possibilità tecniche della poesia”, è il bisogno di tracciare un disegno riconoscibile del mondo, un ethos, “solo a patto però che questo termine venga colto nella pienezza del suo significato e si ricordi l'allusione del suo etimo al luogo in cui vivere”. Quest'aspetto è stato di recente evidenziato da Gabriele Belletti:

«*Tavole e stanze*, la più recente raccolta di Ivan Schiavone, sin dai primi componimenti, ci pare rientrare tra quelle narrazioni in grado di intessere un discorso relazionale tra umano e non umano (*tutto nel tutto s'intrica e compenetra*), di incentivare la coscienza ecologica di una responsabilità dell'uomo – la creatura dell'Antropocene – portandolo a usare, prima che sia troppo tardi, il suo *scarno lume contro le ampie volte della notte*. [...] Veramente – e positivamente – *responsabile*, viene ad essere allora il canto di questa raccolta, che, riconosciuti i suoi limiti e le sue potenzialità, viene scelto per creare una nuova visione-mappa espansa, coraggiosa e porosa.»(29)

La differenza tra Mesa e Schiavone è data dal modello e dall'intenzione poetica. Il passaggio è segnato dalla necessità di operare per accumulo piuttosto che per sottrazione, e la realizzazione del paesaggio testuale corrisponde in quest'ultimo ad una delle possibili descrizioni del mondo in cui si distingue la stessa identità dello scrivente. Il modello di Schiavone, diremmo meglio il macro-modello che gli altri contiene, è quello poundiano. Ezra Pound, più che essere un calco riconoscibile in modo intratestuale, offre un metodo compositivo generale. Schiavone, così come operava Pound, che a su volta si ispirava alla relazione semantica degli ideogrammi orientali, agisce per accostamento di calchi, espressi per scelte ritmiche e formali, che compongono alla fine un paesaggio interno ed oggettivo, un quadro riconoscibile dal lettore. Il passaggio non è irrilevante. In Schiavone, ma anche in altri delle nuove generazioni, il problema non è minare l'emblema del modello dal di dentro perché si regoli la sua *hybris*, certo esiste sempre la necessità del giusto mezzo e di una collocazione dell'io così come in Leopardi e in Mesa, ma a questo si aggiunge un nuovo dato di poetica, proprio del nuovo millennio: la composizione del paesaggio è la disposizione di un'identità altrimenti inesistente, minata dalla ipersemiosi del contemporaneo. Tra gli infiniti segni, la necessità del compositore è organizzare al meglio i propri perché facciano mondo. Nell'ultimo lavoro di Schiavone, *Tavole e stanze*, troviamo scritto nella prima sezione *postulati e apostasie*:

non possiamo che trovare rifugio nell'immaginario e in esso  
 abitare  
 poiché di tutto ciò che è a noi più prossimo la contemplazione  
 ci annienterebbe  
 della realtà conosciamo soltanto gli ismi e i margini del nostro  
 linguaggio  
 all'interno del quale solo accadono verità ente ed evento, ed il  
 mondo  
 la disponibilità assoluta, è orma in cui l'uomo nominando  
 incede  
 quale estraneo nella sua propria casa a cui la lingua non  
 nasconde, ruba(30)

Fin dall'inizio quindi la scrittura come accumulo non occasionale che compone uno spazio abitabile in cui essere presente. Questa funzione etica si fonda però sempre sulla percezione prima della frattura. Schiavone, già dai suoi primi libri, ripete "le spezzature del verso tradizionale (esempio su tutti l'endecasillabo con l'accentuazione di quinta) per creare un paesaggio desolato, un paesaggio geografico, ma anche psichico, biologico e storico su cui noi tutti ci incamminiamo". Infatti, troviamo scritto in versi lapidari nella seconda sezione del libro, *tavole da un atlante*:

[...] osserva il linguaggio  
 familiarità che allontana in catalogo e memoria  
 dissezione del continuo  
 per unità e limiti  
 argine effimero all'eccedenza a partire dal quale l'uomo si crea  
 creando il mondo – era già inscritta  
 nell'incisione rupestre  
 la divisione e il divorzio?

Il catalogo, che "si crea creando il mondo", è originato dalla percezione temporale e storica della divisione, già inscritta nelle incisioni rupestri. Il richiamo all'arte preistorica smentisce villianamente una progressione teleologica e lineare del tempo: la composizione poetica non avanza da un prima ad un dopo, ma opera in modo concentrico intorno alla frattura tra *bios* e *logos*. Questa 'divisione' è la stessa di Leopardi all'alba della modernità, di Mesa in piena fase postmoderna, è la medesima che rilancia la dinamica immutabile della scrittura. Il modello, ancora una volta, è lo strumento che identifica "archetipi esausti" come scrive ancora Schiavone nel suo ultimo lavoro poetico. Il gioco serissimo dei calchi che compongono il paesaggio si fa pienamente manifesto nella sezione *cantico piano* che è un vero e proprio registro di variazione sui classici. Seguendo sempre la modalità della relazione semantica, vengono composti testi con riferimenti metrici, linguistici e stilistici alla Grecia antica, al Dante delle parole rima delle petrose (*già stando breve e grave ombra, che non arretra o sgombra l'astro, e freddo/ come una pietra acerba in seno ai colli immersa attende che la renda a luce [...]*), al Cavalcanti di "Donna me prega" (*tenera e dolce selce quando fumando fonde rifluendo fonde rifluendo in lava/ che in sé dilava asperità e purezza o come il liquido la tua durezza/ solido più che carapace o mandorla ostando l'algido che in ghiaccio aggrava/ così il mio avatar prendendo in rezza di rivi diacci e arsi hai reso e ebbrezza*), ma anche a Leopardi e Pascoli, e ancora a Marino e Sanguineti. La sezione è un canto d'amore circa una stessa figura ritratta attraverso resti e residui tanto da creare un effetto da sposa meccanica duchampiana; questo non toglie che le parole 'luce', 'lux', che alludono al nome della donna amata, facciano da guida a buona parte del testo. Nel libro primeggia l'alternanza di disvelamento e copertura. L'amore, in questo fitto paesaggio di resti e reperti, è la fonte nascosta, la guida, che armonizza la cucitura di un paesaggio abitabile. Il libro completa il suo cerchio ideale – paesaggio, pace, gelo,





n.5, 1996, qui citato dall'Archivio Mesa all'indirizzo <https://giulianomesa.wordpress.com/il-verso-libero-e-il-verso-necessario/>.

(12) *Ibidem*.

(13) *Ibidem*.

(14) Gianni Carchia, *Glossa sulla "post-modernità"* (1981), in *La legittimazione dell'arte*, Guida 1982; Antoine Compagnon, *I cinque paradossi della modernità* (1990), Il Mulino 1993; cit. da Giuliano Mesa, *Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, <https://giulianomesa.wordpress.com/il-verso-libero-e-il-verso-necessario/>.

(15) Angelo Tonelli, *Introduzione ai Quattro quartetti*, in Thomas S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, Feltrinelli, trd.it. di Angelo Tonelli, 1995, p. 84.

(16) Thomas S. Eliot, *Quattro quartetti*, ivi, op. cit., p. 94-95: "Tempo presente e tempo passato/ sono forse entrambi presenti/ nel tempo futuro e il tempo futuro/ è contenuto nel tempo passato. Se tutto il tempo/ è eternamente presente/ tutto il tempo è irredimibile".

(17) *Ibidem*, pp. 132-133: "Ho detto prima/ che l'esperienza passata rivissuta/ nel significato non è l'esperienza/ di una vita soltanto/ ma di molte generazioni/ -non dimenticando/ qualcosa che probabilmente/ è del tutto invisibile: lo sguardo/ indietro al di là della certezza/ della storia registrata, il mezzo sguardo/ all'indietro, al terrore primitivo. Ora/ se veniamo a scoprire che i momenti di agonia/ (se dovuti o non dovuti a fraintendimenti/ avendo sperato la cosa sbagliata o temuto/ la cosa sbagliata non importa) anch'essi/ sono permanenti della stessa permanenza/ del tempo.

(18) *Ibidem*, pp.146-147: "Primavera di mezzo inverno/ è stagione a parte, sempiterna/ benché intrisa d'acqua verso il tramonto/ sospesa nel tempo, tra polo e tropico".

(19) *Ibidem*, pp. 136-137: "Nel momento che non è di azione/ né di inazione/ potete accogliere questo: 'in qualunque sfera/ dell'esser la mente di un uomo/ possa essere intenta al tempo della morte' -è questa/ l'unica azione (e il tempo della morte/ è ogni momento) che darà frutto/ nelle vite di altri; e non pensate/ al frutto dell'azione".

(20) *Ibidem*, pp. 142-143: "E l'azione giusta è libertà/ anche da passato e futuro./ Per molti di noi, questo è lo scopo/ che qui non si può mai realizzare; noi/ che non siamo sconfitti/ soltanto perché continuiamo a tentare; noi/ contenti alla fine/ se la nostra reversione temporale/ nutre (non troppo lontano dal tasso)/ la vita di un suolo che ha senso".

(21) Giuliano Mesa, *Quattro quaderni*, in *Poesie 1973-2008*, La camera verde, Roma, 2010, p. 328.

(22) Giuliano Mesa, *Quattro quaderni (improvvisi 1995-1998)* in *Poesie 1973-2008*, La camera verde, Roma, 2010, p. 247.

(23) *Ibidem*, p. 251.

(24) *Ibidem*, p. 253.

(25) Biagio Cepollaro in *Il campo dopo la battaglia: la poesia di Giuliano Mesa* apparso sulla rivista «Atelier», n. 61, anno XVI marzo 2011, pp. 60-71 ora in <https://giulianomesa.wordpress.com/2017/10/10/il-campo-dopo-la-battaglia-la-poesia-di-giuliano-mesa/>.

(26) Giuliano Mesa, *Quattro quaderni (improvvisi 1995-1998)* op.cit. p. 261.

(27) Cfr. Biagio Cepollaro in *Il campo dopo la battaglia: la poesia di Giuliano Mesa* op.cit. per una ricognizione delle tematiche interne al testo di Mesa. Nel saggio di Biagio Cepollaro si fa riferimento alla necessità di decostruire il monumento, ma non si tematizza il rapporto con l'opera di Eliot.

(28) Giuliano Mesa, *Quattro quaderni (improvvisi 1995-1998)* op.cit. p. 324.

(29) Gabriele Belletti in <https://www.poesiadelnostrotampo.it/la-poetica-ecologica-di-un-atlante-manifesto-ivan-schiavone/>.

(30) Ivan Schiavone, *Tavole e stanze*, Oèdipus, Salerno, 2019, p. 9.

(31) *Ibidem*, p. 47.

## ROMA DI FRANCO BUFFONI TRA ETERNE METAMORFOSI E EPIFANIE

*Erano tante Rome disperse nei villaggi*(1)

### 1. Introduzione alla poesia di Franco Buffoni

In questa sede intendo approfondire l'attenzione che Franco Buffoni (1948) ha rivolto nella sua poesia alla città di Roma, evidenziando nello specifico i riusi latini che vengono effettuati e la presenza di motivi omoerotici(2). Dopo una breve panoramica sulla poesia di Franco Buffoni e un paragrafo inteso a sottolineare il respiro generale con cui Buffoni vive il classico (nello specifico latino), condurrò un'analisi della silloge *Roma* (Guanda 2009), per evidenziare come si configuri il rapporto dell'autore con l'antico, fonte di eros e epifanie, in continuo raffronto con il proprio presente.

In apertura traccio in breve, dunque, un percorso critico lungo il quarantennio della poesia di Franco Buffoni(3). Escludendo le numerose *plquette* e le due antologie (*Adidas. Poesie scelte 1975-1990* del 1993 e *Poesie 1975-2012* del 2012), le raccolte sono 16: una trilogia d'esordio formata da *Nell'acqua degli occhi* (1979), *I tre desideri* (1984), *Quaranta a quindici* (1987); la silloge omoerotica *Scuola di Atene* (1991); la trilogia della *Bildung*(4) composta da *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), *Il profilo del Rosa* (2000), *Theios* (2001); le peculiari raccolte *Del maestro in bottega* (2002) e *Guerra* (2005); quella che ho definito «trilogia omorivendicativa»(5) consistente in *Noi e loro* (2008), *Jucci* (2014), *Avrei fatto la fine di Turing* (2015); la raccolta *Roma* (2009); il prosimetro *O Germania* (2015); la raccolta poetico-teatrale *Personae* (2017); il libro-summa *La linea del cielo* (2018). Alcune notazioni per muoversi in questo quarantennio: *Il profilo del Rosa* (2000)(6) si staglia come uno spartiacque tra primo e secondo ventennio; l'alta prolificità dell'autore trova un disequilibrio. La media di pubblicazione per il periodo precedente a *Il profilo del Rosa* è circa un libro di poesia ogni quattro anni (cinque dal '79 al '99), per il secondo un libro ogni due anni (dieci dal '00 al '20). Inoltre, vi sono da aggiungere i libri della produzione narrativa, o meglio di docufiction(7), tutti editi nel secondo ventennio, durante il quale l'autore si pensiona dall'attività accademica (certamente molti lavori saggistici e di traduzione sono editi, invece, nel primo ventennio). Una prolificità notevole, che sorprende (al di là del fatto in sé) per il motivo che ogni raccolta risulta un libro con un nucleo chiaro e ben distinguibile dagli altri, con un progetto di poetica sviluppato nella sua specificità, al di là dei casi di ripetizioni e riprese di singoli testi. A questo riguardo, appare evidente una linearità del percorso poetico di Franco Buffoni, con una chiara evoluzione verso toni sempre più impegnati civilmente e più disvelati autobiograficamente, pur non dissipando la fredda amarezza di fondo e il gusto per l'ironia, che varia tra giocosità e *persiflage*, presenti già degli esordi, come notò lo stesso Giovanni Raboni nelle prefazioni alle prime due raccolte. Eppure, nell'opera di Buffoni si può rintracciare anche una certa sinuosità, proprio nei riusi effettuati di testi propri, che subiscono una rifunzionalizzazione rispetto al macrotesto, con numerose riprese, identiche o con varianti minime o con modifiche più organiche.

Si può notare che per la prime tre raccolte la presenza di motivi omoerotici appare sporadica e quando c'è risulta velata, se non mascherata, criptica. Infatti è a partire da *Scuola di Atene* (1991), silloge del *coming out* poetico, non a caso fortemente intrecciata con il mondo greco-latino, che questi motivi si fanno più palesi, diventando nucleo propulsore di composizione della raccolta stessa. In seguito, nella cosiddetta trilogia della *Bildung* (1997-2001), si possono rintracciare i primi nuclei più sostanziali di omorivendicazione, che dopo il peculiare momento di riflessione rappresentato dalle sillogi *Del maestro in Bottega* (2002) e *Guerra* (2005), trova uno sviluppo ulteriore nella produzione poetica più recente (2008-2018).

## 2. Il respiro del classico in Buffoni

Il mondo latino, e classico più in generale, ricopre una funzione rilevante nella poetica di Buffoni e fa da sfondo costante per i motivi omoerotici presenti nella sua opera. Per quanto riguarda le citazioni dirette di autori, nomi propri e versi riferibili al mondo antico, non hanno nell'opera poetica di Buffoni un'unica funzione, perché essa cambia anche rispetto all'evoluzione interna della sua poesia. In generale, possiamo comunque notare come sia prevalente una volontà di connessione tra diverse epoche, collegabile anche con l'attività accademica dell'autore, studioso di comparatistica e di traduzione<sup>(8)</sup>, dunque aperto all'esplorazione di culture altre (nello specifico quella anglo-americana), che fungono spesso da filtro per la cultura greca e latina, insieme alle arti figurative.

Ma al di là di ciò, il mondo latino funge in sé da realtà da considerare come intrecciata all'omoerotismo. Emerge in numerosi passi una connessione tra crescita, scoperta erotica e apprendimento della lingua e della letteratura latine<sup>(9)</sup>. In una poesia di *Avrei fatto la fine di Turing* i genitori rientrano all'improvviso e scoprono il figlio dodicenne che commette atti autoerotici davanti al grande specchio in corridoio. Questo episodio, come si evince dalla prosa autobiografica di *Reperto 74 e altri racconti* (2008), è contemporaneo a un altro scandalo, che per i genitori fu di pari entità. In seconda media, sempre a 12 anni, Franco aveva scritto *fluminem* all'accusativo in un compito in classe:

«E i compiti in classe di latino, *fluminem* all'accusativo e il papà li vuole sempre firmare lui. Franco è così triste. Ma non prende mai sberle dal papà come gli altri bambini, il papà non lo ha più picchiato. Franco si sente solo in colpa, tanto in colpa perché fa troppe volte gli atti impuri. E dopo essere andato a confessarsi butta via in un pacco nel torrente tutti i giornalini. Quella notte sogna Gesù che è bello e giovane e gli accarezza la testa e allora promette, resiste, gli chiede di andare bene in latino».

Dunque, lo scavo nelle radici dell'omosessualità, un tema sviscerato così a fondo nella poesia di Buffoni (oltretutto nella sua prosa), tanto da essere spesso nucleo centrale propulsore del progetto poetico nelle sillogi degli anni Duemila, non può che tenere in considerazione la latinità (e la grecità). Ma quello che colpisce è l'originalità nel rifarsi a questi mondi e queste letterature antiche, non prevalendo particolarmente un emergere nostalgico o un orientamento tradizionalmente classicistico: piuttosto, quello di Buffoni è un approccio ricreativo – e spesso riappropriativo – che tende a connettersi con la contemporaneità in senso critico.

Difatti, le citazioni classiche nel contesto omoerotico si configurano spesso come motivo di rivendicazione, o forse meglio di *empowerment*, come se si avvertisse la necessità di considerare l'omoerotismo nella contemporaneità con un costante collegamento ad altri sostrati culturali, in particolare modo quello greco e quello latino. Vero, tuttavia, che è pur sempre presente un certo tasso di idealizzazione, che ha una lunga tradizione a riguardo: a partire di sicuro dal Rinascimento con le riletture in chiave omoerotica idealizzata di Platone, con l'omoerotismo inglese nei *Sonnets* di Shakespeare, fino al primo Ottocento di Byron e allo sviluppo dei primi movimenti di liberazione omosessuale in ambito tedesco. Questi ultimi si rifanno necessariamente al mondo classico (stretta è la connessione con la filologia classica)<sup>(10)</sup> e aprono la via ai poeti del secondo Ottocento e del Novecento come Whitman, Verlaine, Kavafis, Auden, Pasolini, Penna, tutti ben presenti nell'opera di Buffoni.

Più in generale, potremmo dire che il mondo latino (come quello greco) in Buffoni è rivissuto mentalmente e sentimentalmente come luogo di minore repressione omoerotica rispetto al mondo cristiano, legato biograficamente alla crescita dell'autore come qualcosa da attraversare e superare. Infatti, il mondo romano è connesso da Buffoni a una sorta di archetipo del sesso innocente, in cui non sono presenti le radici di patologizzazione dell'omosessualità, provenienti, secondo il suo pensiero, da una matrice abramitica<sup>(11)</sup>. Si viene, dunque, a configurare un *mindscape* con una certa dose di idealizzazione, che tuttavia non risulta affatto ingenua. Inoltre, il mondo latino è

connesso a un'idealizzazione espandibile a tutto il Mediterraneo antico, rivestendo Roma un ruolo importante, anche autobiograficamente. Come si legge nella breve prosa *Nabil Ali (Il racconto dello sguardo acceso, 2016)*, Roma dà a Buffoni la sensazione «di vivere in una costante epifania erotico-lavorativa», in cui si incrociano l'attenzione agli archetipi dell'italianità con quelli del Maghreb, «in bilico tra due opposti termini di riferimento socio-geografico: l'idealizzazione del Mediterraneo antico, da una parte, e la moderna alienità del migrante, dall'altra».

Possiamo parlare, anche al di fuori dell'omoerotismo, di un senso favolistico – ma tutt'altro che privo di coscienza storica – come respiro con cui è vissuta la letteratura latina in Buffoni, ricollegandoci alla poesia da cui è tratto il verso posto in *overture*:

«Com'era il mondo dove sbarcò Enea  
 Al di sotto del piano di campagna?  
 Rimosso lo strato di cenere compatta  
 Appaiono ambienti d'epoca ellenistica  
 Già nel 79 dopo Cristo abbandonati  
 Per precedenti terremoti e inondazioni...  
 Erano tante Rome disperse nei villaggi,  
 Varrone già lo scrive col tono del racconto:  
 Mons Capitolinus era chiamato un tempo  
 Il colle di Saturno, e cita Ennio  
 Come in una favola, sul colle  
 Saturnia era detta la città...  
 E presso Porta Mugonia al Palatino  
 Dalla casa dei Tarquini  
 Nel passaggio sotterraneo che conduce  
 Al santuario di Vesta  
 Scava ancora l'équipe per dimostrare  
 Come vuole il professore  
 Il legame tra i poteri:  
 Solo al re un diretto accesso era permesso  
 Al sacro fuoco.  
 Roma, Roma che ci scherzi ancora.»

Questa poesia della silloge *Roma* ribadisce come sia viva la frequentazione dell'autore con l'antichità latina, tanto da alimentare il suo vivere quotidiano a Roma. Il mondo antico è rivissuto nel tempo presente come uno degli strati presenti nella realtà, che dà un senso di commozione. Questa sensazione favolistica del poeta sembra la stessa che già in epoca antica respirava Varrone. Infatti, Marco Terenzio Varrone (116-27 a.C.) a sua volta è presentato mentre cita uno dei primi autori della letteratura latina, Ennio, e dimostra consapevolezza di come prima della fondazione di Roma da parte di Romolo – ed è qui l'associazione con l'*Eneide* di Virgilio dei primi versi – esistesse su quello che è oggi il Campidoglio (*Mons Capitolinus*) una Roma argiva, Saturnia, per spostare poi il riferimento a una Roma etrusca.

Dunque, qui abbiamo una percezione leopardiana(12), ricorrente in diverse poesie di Buffoni, legate anche al mondo preistorico, greco e longobardo, di un tempo profondo(13). Emerge una solida consapevolezza, che porta a ritrovare nel presente tracce del passato. Come dicono i versi di altre poesie di *Roma*: «Resiste il concentrato della storia / Nell'occhio», talvolta anche cozzando col presente, per cui l'*opus alexandrinum* si confronta «con l'opus novum di un odierno / Evasore totale»(14).

### 3. Roma tra metamorfosi e epifanie erotiche

L'undicesima silloge, *Roma*, consta di 11 sezioni e 134 testi e «nasce da uno spaesamento geografico e antropologico»(15), con il quale il poeta da meteco, come *Un longobardo assente* – così recita il titolo dell'ultima sezione – tratta delle tante Rome che compongono la capitale italiana, a partire da quella classica e pagana, a quella cristiana centro propulsore del cattolicesimo, a quella più moderna capitalistica e a quella recentemente islamizzata dall'immigrazione. Lo sguardo è sincronico e diacronico al contempo, in una «Roma con i suoi orizzonti che provengono / Da altri orizzonti più lontani»(16). L'io lirico assume una sorta di distanza partecipe, posizionandosi con «uno sguardo dall'alto – non estraneo alle cose, niente affatto estraneo – e tuttavia contemporaneamente partecipe, pietosamente e amorevolmente partecipe, e distaccato, come un occhio (l'occhio del Pantheon, mettiamo) che è andato più in là»(17). Dunque all'interno di questo progetto di poetica, «di una poesia civile nel senso più alto del termine, di chi avverte la propria responsabilità di cittadino nella comunità in cui vive»(18), abbiamo un variare di alcune tematiche principali: l'epica sportiva, lo sfruttamento lavorativo e il degrado sociale, la riflessione sulle arti figurative (architettura, scultura e pittura soprattutto) e l'amore omoerotico. Quest'ultimo tema risulta centrale, impregnando le prime due sezioni, fortemente interconnesse, per poi affievolirsi, prima di riassumere maggiore rilievo nella sezione conclusiva. A partire da quest'ottica specifica porterò avanti la mia analisi.

Nella prima sezione di 18 testi, *Quella stellata sopra il foro italico*, e nella seconda di 14 testi, *Quando i maschi si svegliano insieme*, prevalgono motivi omoerotici, associati spesso allo sport, o comunque legati a un forte vitalismo maschile; e entrambe le sezioni sono dedicate a Pasolini, nella cui opera l'omoerotismo e Roma si trovano spesso congiunti. Si prenda ad esempio la poesia undicesima, *I ragazzi ubriachi di Montecompatri*, in cui sono tratteggiati dei ragazzi di vita che «Gli si buttavano addosso a mezzanotte / Credendo di giocare, / Il sesso flaccido sotto la tela bianca / E quella voglia di giocare», con riferimento pronominale a Pasolini. Per quanto non venga nominato nel testo, è chiaro il nesso con il poeta friulano, confermato dai versi finali «Fu allora che si volse a un castello vero / [...] / Per girare un vero film», che fanno riferimento all'attività da regista del poeta e al suo acquisto di un castello in provincia di Viterbo. In una posizione in bilico tra «il massimo della partecipazione e il massimo dello straniamento»(19), dunque «è proprio nel segno di Pasolini che Roma si apre»(20). A questo proposito è molto interessante la comparazione tra Buffoni e Pasolini, circa il loro rapporto ossimorico con Roma, indagata da Gianluigi Simonetti(21).

Pressoché tutte le poesie delle due prime sezioni sono «dominate dalle immagini del corpo maschile, ritratto sullo sfondo del paesaggio romano e laziale quasi come una appendice viva del luogo»(22); e «al di là di certi contatti più superficiali e aleatori, ciò che rinvia nel profondo a Pasolini – e naturalmente a Proust, suo giovanile modello psicologico e letterario – è proprio questa serpeggiante voglia di fusione tra io e mondo esterno, forte già nella precedente raccolta di Buffoni». Qui tuttavia l'io, più che ricercare sé nell'altro, come nella precedente raccolta *Noi e loro*, sembra annullarsi nell'altro, tirandosi fuori quasi sempre dall'eros partecipato, assestandosi in una posizione di osservatore, connettendo ciò che vede nel presente con memorie dell'antico, letterarie e artistiche.

Ben sei testi sono poesie provenienti da *Scuola di Atene*; ritroviamo nel testo inedito di apertura lo stesso gusto espressionistico e pittorico dei testi della silloge che ha rappresentato il *coming out* in poesia per l'autore. La connessione che rimanda al mondo antico romano, in *Preceduti dalle gambe delle miss*, è con gli atleti, che sono colti attraverso singole parti del corpo: «polpacci d'oro / D'argento e di bronzo», «conchiglia rigonfia» e «ascelle» da cui si erge «un'acre chiazza di viola più scuro». A questa breve poesia di apertura, seguono appunto i testi della prima parte di *Scuola di Atene* e poi *La chiesa vaticana a riguardo* (da *Quaranta a quindici*), in cui l'antico è rivissuto nel presente, entrando in una collisione critica.

Da notare che in diverse poesie sono interpolati versi appartenenti a testi di precedenti raccolte, dando origine a nuove composizioni. Un primo esempio è costituito da *Bruciandolo selvaggiamente prima di riposare*, poesia con motivi omoerotici velati che in *I tre desideri* aveva solo 8 versi, mentre qui si espande fino a raggiungerne 22. Nei primi versi risulta delineata una modalità astuta di amare, legata alla furtività degli atti omoerotici, che si precisa ed esplicita con riferimenti alle figure degli «operai che rincasavano» e di un «giovanotto dal profumo dubbioso». Un altro esempio lo abbiamo in *Un cammello un dromedario una pantera un gatto*, incentrato su riferimenti alla pittura del Perugino, cui si uniscono motivi omoerotici, e che si conclude con i versi finali della poesia *Perché il tuo corpo si indovina* (da *Quaranta a quindici*), attraverso il riferimento a un autore greco e parole in latino per il bacio: «Teocrito Buceo / Savium Basium / Osculum / Meum».

Ancora, in un altro testo i due versi iniziali («quello che vuole concludere / arriva dopo la mezzanotte») sono ripresi dalla breve poesia *Genova* dalla terza raccolta *I tre desideri*, che proseguiva lì in altro modo. Qui è ripreso solo l'*incipit* e poi il componimento è ampliato sotto un'ottica romana, legata a luoghi di prostituzione maschile e *battuage*, per cui troviamo un «Fanciullo intempestivo» «Sull'asfalto marchetta di Piazza Cervantes», pronto a strappare «Bottoni alle patte / Dei nonni giovani». Inoltre, c'è anche un collegamento con il tempo antico, perché il marchettaro viene immaginato proveniente da una «colonia sul Mar Nero», in un'ambientazione pasoliniana, affrontata senza pudori, patetismi o moralismi.

Anche in altri testi di sillogi precedenti si trova il tema della prostituzione, che qui torna in diversi testi. Ad esempio, nella seconda sezione un breve componimento è incentrato su una transessuale, *Toni is a girl contenta del bikini*, con cui vanno «i magrebini»; in un altro leggiamo di «tre go go boys» che «scendono in tribù» *outdoor*. Un altro testo inedito incentrato su questo tema è *Angeli di strada*, che ha per protagonisti dei prostituti «Contro arcangeli protettori / Strapazzati per bene / Oltre il pulmino della Tim / E rilasciati stravolti», colti subito dopo l'incontro. Inoltre, l'occhio dell'io si sofferma su un particolare legato al mondo BDSM: «La piccola frusta sporgente / Dalla tasca del cliente». Come possiamo evincere, Buffoni ci presenta questo mondo senza pregiudizi e senza scandalizzarsi, anche di fronte a immagini fuori dagli schemi dell'erotismo canonico.

Un caso peculiare di recupero di testi precedenti si presenta con la poesia che inizia con i seguenti tre versi: «Mi vuoi col velo bianco delle vergini, / con il cappuccio delle maritate / o col nastrino rosso delle prostitute», versi che sono l'*incipit* di un componimento della seconda parte di *Quaranta a quindici*. Nella nuova poesia di *Roma*, a questa terzina seguono versi che non sono altro che la poesia *Walter* della prima parte di *Quaranta a quindici*, in cui nel finale compare un termine volgare utilizzato in senso erotico, proveniente dal mondo della prostituzione, vista qui come fantasia erotica: «Ma poi sarai amato come troia bruna / Di nuovo carezzata tra le foglie».

In altri testi troviamo un'esplosione di omoerotismo legato alla fisicità: motivi omoerotici connessi allo spogliatoio, ai bagni, alle docce in *Un'unica porta senza gancio* e *Quando i maschi si svegliano insieme*, che parlano specificatamente di calciatori e del mondo del calcio – sport assai caro a Pasolini – compaiono in *Nel gioco decorativo la battaglia*, *Nella gloria di tanti desideri* e *Credo che il calcio sia degenerato*.

Infine, è interessante l'ultimo testo della seconda sezione, che descrive l'uscita delle discoteche romane:

«Domenica mattina coi profughi del Gilda  
E di Muccassassina,  
Proci esausti  
A guadagnarsi il cappuccino.»

Con *brevitas* – quattro soli versi, assenza di modi verbali definiti – e con assonanze che fanno risaltare a livello fonico la connessione tra i versi (mattina – Muccassassina / esausti – guadagnarsi) l'io osserva coloro che escono di prima mattina da due discoteche gay romane, dopo la notte del sabato, pronti alla colazione. Ciò che colpisce di più è l'utilizzo del sostantivo «proci», un termine che rimanda alla letteratura classica, nello specifico ai giovani corteggiatori di Penelope, che aspiravano al trono di Ulisse. Qui, tuttavia, al di là della volontà di accomunare due mondi

distantissimi, quello narrato da Omero e quello di una moderna discoteca gay, ciò che colpisce è l'allusione fonica al termine "frocì", per cui l'utilizzo del termine classico sarebbe un gioco linguistico e una metamorfosi allusa in senso omorivendicativo.

Un intendimento simile lo rilevo in *Non c'è un centimetro di bianco non ti lascia*, testo piuttosto criptico, incentrato sull'arte figurativa barocca tanto presente a Roma. Dopo versi che si concentrano sulle «fantasie», la varietà di «colore», gli «stili» di «volte», «arazzi», «modelli lignei», «vetrerie sottili», l'ultimo verso cambia tono, segnalandosi con un'interrogativa: «Se vi tratto così, fagotti miei, vi piace?». Il sostantivo «fagotti» colpisce – similmente a «proci» nell'altra poesia – perché risulta piuttosto dissonante rispetto al contesto. In effetti, è forse da mettere in connessione ai «cardinali vili» del quartultimo verso, che con gusto omorivendicativo e di *persiflage* sono connotati come fagotti. Chiara l'allusione al termine inglese – lingua ben familiare al poeta – *faggots*, ovvero, di nuovo, "frocì". Qui, come nel testo precedente, il termine non assume una carica offensiva e denigratoria, ma fa parte della *boutade* buffoniana e della volontà di auto-assunzione del termine con *empowerment*. Ferma restando la cospicua presenza dello strumento musicale omonimo nella pittura romana di epoca sei-settecentesca.

Per quanto concerne le sezioni successive, ho già detto come, con l'eccezione dell'undicesima (l'ultima), i motivi omoerotici siano più rarefatti, nonostante si trovino citati letterati legati all'omoerotismo e/o all'anticlericalismo (nell'ordine: Umberto Saba, Sandro Penna, Giacomo Leopardi, Giordano Bruno, Galileo Galilei). Inoltre compaiono anche riferimenti alla letteratura latina, da Ennio a Virgilio, nonché nomi divenuti in Italia delle icone gay, legati al mondo del cinema e della musica, quali il regista Ferzan Özpetek e il cantante Tiziano Ferro. Un caso particolarmente interessante è poi quello che vede affiorare motivi omoerotici legati al mondo dell'arte e agli artisti. A tale proposito possiamo soffermarci su tre testi, incentrati rispettivamente su Pinturicchio, Michelangelo e Caravaggio.

Il primo, «*Sodomito*» *vergò un giovane collega*, proviene dalla sezione quinta *Erano tante Rome*. Fa riferimento ad una scritta scorta «Sotto una volta della Domus Aurea / Accanto al nome Pinturicchio», che accosta il pittore umbro alla sodomia, probabilmente per «invidia». Per quanto l'intento del testo sia fondamentalmente omorivendicativo – come a fare notare l'usanza antica che associa una determinata pratica sessuale a qualcosa di ingiurioso – i toni non sono aspri e combattivi. Anzi, nel distico finale, l'autore compie un'associazione che riconnette la vicenda al mondo contemporaneo, attraverso lo sport. Infatti è ricordato come il calciatore Alessandro Del Piero fu soprannominato proprio col nome dell'artista rinascimentale, dando vita dunque a un'allusione sibillina («"Pinturicchio" definì Del Piero l'Avvocato / Nel momento del massimo fulgore»).

Il secondo testo, *Il pervinca fiorito entrando*, appartiene alla sezione settima *Una cava a cielo aperto di profilo*, ed è incentrato su Michelangelo, un artista che tendeva a enfatizzare la muscolatura e il nudo maschili. In particolare, rileviamo motivi omoerotici alla fine della poesia: «E a quelle braccia che squarciano il petto / Aperte sotto natiche puttesche». Inoltre, dobbiamo ricordare – al di là dell'omoerotismo nell'opera pittorica e scultorea – che i motivi omoerotici sono presenti anche nell'opera poetica di Michelangelo, che rappresenta un importante momento per la poesia omoerotica occidentale(23). In questa sezione, peraltro, troviamo altri motivi dello stesso segno, con associazioni più o meno evidenti con il mondo dell'arte. Ad esempio, in *Cantano grazie alla pressione dell'acqua* sono registrati «troppo belli musici» che «arrossiscono»; in *Dove, per la posizioni di tortura* – con riferimento ad immagini legate a dipinti – compare la fantasia di darsi «al miglior soldato» dalla «conchiglia rigonfia, il naso a becco», mentre «tenera è la fronte / Del più donzello paggio reclinato»; infine, in *Per chi nell'ombra, come in quel riquadro* si fantastica di «Corpi come masse muscolari / Uccelli con le ossa disegnati / Da un apprendista del Rinascimento».

Il più interessante dei tre testi – della sezione ottava *La piega sghemba di una veste* – è forse *E le sue radici i suoi fonemi*, incentrato su Michelangelo Merisi, noto come Caravaggio, un lombardo come Buffoni. Al testo, segue quella che è la poesia di esordio dell'autore su «Paragone», *Si*



*copiano, si insultano*, inserita in *Scuola di Atene* e incentrata sulla pittura e il mondo caravaggesco. Inoltre, anche nella poesia che la precede, *Sposato dal viaggio di ritorno al marinaio*, troviamo motivi omoerotici associati a immagini caravaggesche. L'incrocio di pittura e motivi omoerotici – una caratteristica ben presente, fin dagli esordi, nella poesia di Buffoni – qui viene dunque approfondita. Riporto l'intero testo:

«E le sue radici i suoi fonemi,  
 Come vorrei sentirlo ancora pronunciare  
 A Roma  
 Fioeu e cù, per esempio, a mezza bocca  
 Facendogli eco all'improvviso in via del Moro  
 Tra i festoni di frutta e fiori  
 Prodotti in serie dalla bottega  
 Con le sirene i satiri i putti  
 Dipinti specularmente  
 Sulle lastre della cornice  
 Dagli spioventi del tetto.  
 E gli operai che ci guardano pensare  
 Insieme  
 Da una pausa dell'impalcatura:  
 Chissà che odore buono aveva il Salaino  
 Quando Leonardo lo scacciava  
 Come ladro e bugiardo  
 E poi lo richiamava  
 E quello  
 Beffardo ritornava.»

In questo testo è interessante mettere in evidenza alcune caratteristiche: il riferimento a Caravaggio avviene per una molteplicità di fattori: la comune origine lombarda e il comune trasferimento a Roma, l'interesse per le arti figurative, l'affine attrazione omoerotica. L'io pensa al pittore affettivamente, immaginando di poterlo incontrare e sentirlo pronunciare parole in vernacolo, connettabili peraltro a un contesto omoerotico (traducibili con "figlio" nel senso di "ragazzo", e "culo", il famoso "pagatutto dei ragazzi" di sabiana memoria). Inoltre, l'autore immagina di essere a Roma col pittore, con un ribaltamento dell'osservazione erotica di molti testi precedenti: qui sono i due artisti ad essere guardati dagli operai in pausa dal lavoro. Sul finale troviamo un'ulteriore associazione tra pittura e omoerotismo, che si concretizza nella figura di Leonardo. Da notare, come i ragazzi amati rispettivamente da Caravaggio e Leonardo – già presenti in precedenti sillogi buffoniane – Bacchino e Salaino, afferiscano allo stesso prototipo di ragazzo, malandrino e bugiardo, legato alla linea erotico-beffarda di cui si è detto in *Quaranta a quindici*, e simboleggiata da Mercurio più che da Apollo.

Le sezioni nona e decima – *Tremava lo chiffon* e *Le stanze in affitto* – specularmente alle prime due, sono esplicitamente dedicate a un altro poeta legato all'omoerotismo: Sandro Penna. Anche qui, salvo che nelle note in cui si definisce Penna «poeta purissimo, mercante di quadri e ladro di sguardi», il nome del poeta non compare mai. In alcune poesie, più che in altre, è comunque facilmente riconoscibile la sua figura; e troviamo persino una mimesi dello stile penniano. Ad esempio, in *Nelle sue scelte esistenziali necessitando*, l'atto omoerotico è associato a qualcosa di peccaminoso e l'eros si volge verso un fanciullo («Di non peccare più di una volta in un posto / – O fantastico fanciullo che per me / Da mezz'ora ti denudi in fila all'Inps →»). Uno stile giocoso è presente in testi come *Piovono accordi e bisbigli di «attento c'è pausa»*, con versi associati a un amore ostinato e furtivo: «Se la mia bocca ti annoia con voci d'amore / Di gioia, da te percepite con garbo / Di noia, dal mio sacco bianco / Con cordone nero e sul petto l'emblema / Del solo, io mi rivolgo all'orchestra in buca / E riprovo».

Accanto a questi toni, troviamo anche una *nuance* più malinconica – che diverrà pregnante nell’ultima sezione – ad esempio quando è manifestata un’insofferenza per la permanenza nei luoghi («L’endorfina che il cervello mi produce / In quantità troppo abbondante / Non mi fa stare nello stesso posto / Che per pochi minuti. Un altro odore / Viene a prelevarmi e sono subito distante»). A proposito di sguardi, c’è anche un erotismo da *voyeur*, come nel testo *In mezzo a questa pausa oltre il muro*, in cui sono tratteggiati degli amanti che «Stanno cambiando posizione, / Riprenderà il fiato / E finirà a tendini tesi / Contro la mia spalliera...». Tuttavia i motivi omoerotici non sono così presenti come nelle prime sezioni.

Nell’ultima sezione della silloge, *Un longobardo assente*, l’Io torna a farsi sentire maggiormente, manifestando sintomi di stanchezza e inadeguatezza rispetto all’esistenza, eppure dimostrandosi sempre lucido nel cogliere bagliori di vita attraverso la poesia. Come Buffoni confessa in nota, questa è la sezione in cui ha cercato «di mentire il meno possibile» su se stesso, la più malinconica e al contempo la più omorivendicativa. Qui, difatti, i motivi omoerotici sono quasi tutti rivendicativi: vi appare la volontà – più che di esprimere erotismo – di riflettere sull’erotismo, l’omosessualità e i diritti civili. L’Io sembra ormai percepirsi come «un vecchio longobardo assente» che ha «già dato», che inizia a notare allo specchio «il doppio / Mento» e che sospetta di diventare «Un vecchio rompicojoni» (da notare la mimesi del romanesco, presente anche in altri testi del libro). Quando non resta che «lo scatto / Mentale mentre gli arti / Inertemente pendono». E – a differenza degli atleti e dei giovani segnalati nelle precedenti sezioni – sopraggiunge una «mancanza / Di senso», «E allora ti sembra d’essere come davvero sei / Di passaggio anche lì come dovunque».

Quando viene manifestata una tensione erotica, è verso qualcuno da «i muscoletti tesi, il sorriso furtarello... / Lui che in una situazione normale / Mobilità e ricambio / Sarebbe uno dei tanti, / Qui diventa ossessione [...]», per quella che viene chiamata una «Sindrome da Morte a Venezia», con riferimento al romanzo di Thomas Mann. Questo è l’unico testo della sezione in cui è espressa una tensione omoerotica partecipata da parte dell’Io, pur se mirante a sottolinearne l’instabilità, l’inusualità. Egualmente, in un altro testo è espressa l’assenza di voglie, «Se non di cenare in fretta e andare a letto / [...] / Mentre col piatto in mano accendo il mio pc».

Negli altri testi con più consistenti motivi omoerotici, essi sono omorivendicativi e prevedono l’osservazione da parte dell’Io di altri personaggi. Così accade nel breve componimento *Il trenino delle famiglie arcobaleno*, in cui, durante un *gay pride*, viene scorto l’ilare bambino di una famiglia “arcobaleno” – ovvero omogenitoriale – ed egli «Fa bau-cetta con la piccola / Bandiera colorata / Coprendosi gli occhi / Grida evviva». Altri due testi interconnessi sono quelli già presenti in *Noi e loro* col titolo di *Gay pride*, incentrati sull’osservazione di due coppie omosessuali – una di donne anziane, l’altra di ragazzi – che appaiono fortemente innamorate.

Nell’insieme delle cinque strofe del componimento *Visita a Fabriano* rileviamo motivi omorivendicativi associati al passato e alla famiglia, con una presenza di amara e sferzante ironia. Viene ricordato come «Nella piazza dell’amena cittadina / Coi colli intorno verdeggianti / Venivano messi alla berlina / E poi alla gogna / Quelli come me colti in flagrante». Poi, a colpire l’Io è una frase del cognato, marito di «mia sorella, madre di Stefano», che dice: «Mai, a mio figlio mai, una supposta in culo». Il poeta è dunque intenzionato a mettere in luce come il pensiero omofobico contemporaneo sia storicamente legato a un antico sostrato. In questo testo è difatti presente anche una condanna della Chiesa cattolica, che gettava «I libri eretici nel fuoco». L’ultima strofa condensa in cinque versi la critica mossa dall’Io al parente acquisito, connettendo la proibizione dei libri eretici alla contemporaneità: «Ai libri come seguono / Gli eretici in persona / E a questi i non-conformi / Uomini e donne, in primis / Quelli delle supposte, poi le streghe».

A seguire, abbiamo il testo che chiude la silloge, con la scritta dedicataria «Per Mario e Cosimo», dal titolo *Patto di Varsavia*, che riporto per intero e con cui chiudo l’analisi di questo libro:

«Probabilmente a loro il “Patto di Varsavia”  
Non diceva nulla,  
E nemmeno la filologia romanza  
Ugrofinnica e slava.

Loro si amavano da un anno in italiano  
 Senza troppi articoli  
 E litigavano anche in romanesco  
 Negli ultimi tempi.

Con le preposizioni a modo suo, Sava Cosmin  
 Il rumeno ventitreenne  
 Dipendente – recita il verbale –  
 Di una ditta di derattizzazione  
 Rimproverava al polacco pizzaiolo Szydowski Mariusz  
 D’essere un putanno traditore,  
 E lo ha ucciso lì nel loro letto  
 Con un colpo di pistola (sottratta la sera prima in pizzeria  
 A un amico guardia giurata)  
 Prima di spararsi l’altro colpo in bocca.

Voglio una lapide in via Mammuccari  
 Al Tiburtino III  
 A ridosso della Palmiro Togliatti.  
 Una lapide al “Migliore” con un verso da Casarsa.  
 C’era Tiziano Ferro nel cd.»

Questa poesia esemplifica la posizione buffoniana della distanza partecipata, in virtù della quale il poeta si fa osservatore curioso della vita altrui, “narrando liricamente” un episodio attraverso il quale emerge una posizione socio-politica, con chiaro intento civile. In questo testo, infatti, torna la figura del Noi emarginato, che sussume in sé l’omosessuale e l’immigrato (presente in *Noi e loro*). Qui, il Noi è costituito da una coppia di uomini di diversa origine europea – rumena e polacca – residenti a Roma (hanno perfino imparato un po’ di romanesco) e appartenenti a un ceto economico e culturale non elevato. Non hanno conoscenze approfondite di storia o linguistica e svolgono mestieri umili (operaio, pizzaiolo). I versi assumono uno stile tendente al cronachistico, prosastico, proprio della poesia lombarda *in re*, nella peculiare maniera “comparatistica” di Buffoni, ironica, ipercolta, che aggrega elementi provenienti dalle più disparate realtà, culture, saperi. Anche qui, come nel romanzo *Zamel*, troviamo congiunti una storia d’amore e di morte; e il delitto viene commesso da uno dei componenti della coppia.

Come testo di chiusura Buffoni sceglie una poesia con protagonista una coppia omosessuale, che però non viene esaltata in quanto omosessuale. Il poeta non la prende a modello, non ne fa un contraltare alla famiglia etero tradizionale. Anzi, sceglie di concludere il libro cogliendo un aspetto terribile, che porta a un omicidio e poi a un suicidio, insito in dinamiche di coppia al di là di generi e orientamenti di appartenenza, che mostra la violenza fatale degli eccessi della gelosia, per un amore declinato in senso di possessività (del maschio). Il motivo scatenante sembra essere appunto un tradimento, ed è da notare la mimesi del parlato, con un italiano imperfetto, nell’espressione un «putanno traditore».

La terza stanza segna infine uno stacco, con un ritorno all’Io. Il poeta “longobardo assente” esprime il desiderio che venga murata una lapide in via Mammuccari per ricordare questa coppia di stranieri malamente romanizzati. Una lapide accanto a quella di Togliatti, con dei versi di Pasolini, nel cui nome si era aperta la silloge “romana”. Ma l’ultimo verso è una sorpresa nella sorpresa, un’ironia nell’ironia, che fa chiudere il testo col pensiero a un cantautore gay di musica pop, con una tecnica di abbassamento della tensione lirica nel finale tipica di Buffoni.

In conclusione, in *Roma* – il cui nucleo è ripreso e inglobato in un progetto più ampio nell’ultima silloge *La linea del cielo* (Garzanti, 2018) – i motivi omoerotici hanno un ruolo di una certa importanza, anche macrostrutturale. Si segnalano le associazioni di tali motivi a nomi importanti della letteratura e della pittura – anche omoerotica – come Pasolini e Penna, Michelangelo e Caravaggio, al di là di singoli testi come quello di chiusura, *Patto di Varsavia*, che riesce

magistralmente nel congiungere una lucida e originale compattezza tematica a una levigatezza metrico-formale. Per quanto riguarda l'antico esso è dunque certamente presente, tuttavia non in una maniera classicheggiante, volto all'evocazione nostalgica e gloriosa della città e dei tempi passati. Questa raccolta, *Roma*, mostra in particolare modo come l'antico possa essere rivissuto vitalmente nel contemporaneo soltanto attraverso uno sguardo profondo, in grado di cogliere i dettagli, discernere gli eventi della storia, rileggere le opere artistiche e letterarie. La scelta di Buffoni è quella di scavare attraverso diversi strati, per restituire i tanti nuclei che fecero e fanno Roma, senza esaltazioni cieche, ma con occhio vigile e mente lucida. La metamorfosi dell'antico nel nuovo non avviene misteriosamente in un singolo punto o una volta per tutte per arcano, ma in tutto il libro si effettuano con raziocinio travasi dall'antico al presente, passando per diverse epoche (Antichità, Medioevo, Rinascimento, Barocco ecc.). I filtri attraverso cui è riletto l'antico, come ho voluto evidenziare, partono spesso dalla pulsione motrice dell'eros (quello omoerotico). Un secondo filtro è legato al mondo dell'arte e alla pittura. Apparentemente vorticoso e caotico, che pare mutare per essere quella che in fondo è già, Roma diviene il simbolo di una metamorfosi eterna, con il poeta attento a cogliere e discernere ogni epifania.

Francesco Ottonello

**Note.**

- (1) *Com'era il mondo dove sbarcò Enea*, in F. Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, p. 67 (v.7).
- (2) In tale ottica ho studiato l'opera di Buffoni a partire dalla mia tesi di laurea magistrale. Non mi dilungo sulle definizioni di riuso latino e motivo omoerotico, che nello specifico può configurarsi anche come omoaffettivo o omorivendicativo, rimandando rispettivamente a M. Gioseffi, a cura di, *Usa, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010 e F. Ottonello, *Franco Buffoni e la poesia latina. Motivi omoerotici tra classico e contemporaneo*, "Acme - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Milano", LXXII, 2019, pp. 243-266.
- (3) Cfr. F. Ottonello, *La poesia di Franco Buffoni (1979-2019). Due ventenni di dottrina, amarezza e ironia*, "Atelier", 96, 2020, pp. 21-26.
- (4) La definizione è quella fornita da Massimo Gezzi nell'introduzione all'Oscar Mondadori. Cfr. F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, pp. v-XLIII.
- (5) Cfr. F. Ottonello, *Op. cit.*, art. cit., 2019.
- (6) Vedi R. Cescon, *Il politico della memoria: studio sulla poesia di Franco Buffoni*, con in appendice saggi di Guido Mazzoni, Andrea Inglese e Alessandro Baldacci, Pieraldo, Roma 2005.
- (7) Cfr. F. Ottonello, *Due pub, tre poeti e un desiderio di Franco Buffoni. Docu-fiction tra poesia e omorivendicazione*, "Atelier", 96, 2020, pp. 26-29.
- (8) Non è casuale che Buffoni abbia *in primis* una formazione da anglista, infatti il mondo anglosassone ha il primato sugli studi inerenti a omosessualità e *Gender Studies*.
- (9) In una poesia di *Theios* (Interlinea, 2002) ritroviamo – a proposito della crescita della peluria del nipote Stefano, motivo spesso associato nella poesia latina all'omoerotismo verso il *puer* – un'associazione Cesare-Lucrezio, relativa al periodo di apprendimento scolastico della letteratura latina (*Theios*, p. 28).
- (10) La riscoperta del classico è stata decisiva per la nascita di un'identità omosessuale. Esso fu riletto attraverso una serie di appropriazioni, in cui rientra il concetto di riuso. Difatti la Germania risulta il luogo di nascita sia dell'*Altertumswissenschaft* sia dei primi movimenti di liberazione omosessuale con precursori come Heinrich Hössli (1784-1864) e Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895); cfr. W. R. Dynes, *Light in Hellas: How German Classical Philology Engendered Gay Scholarship*, V. L. Provencal, B. C. Verstraete, a cura di, *Same Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Harrington Park Press, New York-London 2005; co-pubblicato in «Journal of Homosexuality» XLIX (2005). Inoltre, in tedesco è anche la prima antologia (in senso moderno) di letteratura omoerotica/omosessuale, E. von Kupffer, *Lieblingminne und Freundesliebe In der Weltliteratur. Eine Sammlung mit einer ethisch-politischen Einleitung von Elisarion von Kupffer*, Nachdruck der Ausgabe von 1900 mit einem Vorwort von Marita Keilson-Lauritz, Verlag Rosa Winkel, Berlin 1995 (1900<sup>1</sup>).
- (11) Per quanto riguarda il suo orizzonte teorico si può considerare F. Buffoni, *Più luce padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Luca Sossella Editore, Roma 2006.

- (12) Leopardi è anche protagonista di alcuni testi di *Roma* come *Ho pensato a te, contino Giacomo, vedendo* (p. 81) e *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma* (p. 82).
- (13) Per il mondo preistorico si ricordi il testo omorivendicativo *Tecniche di indagine criminale (Il profilo del Rosa)*, ma anche il più recente *All'antenato che incise il piedino di Dorbiè (La linea del cielo)*. Per quello greco *Lafcadio*, con una contrapposizione legata anche all'erotismo col mondo cristiano attraverso Gide (*Quaranta a quindici*); per quello longobardo che si riconnette alla Lombardia contemporanea *Anche i longobardi che appoggiavano (Il profilo del Rosa)*.
- (14) L'associazione Varrone-Ennio trova una corrispondenza metodologica nell'associazione Cesare-Lucrezio, ricordata a proposito di *Theios*.
- (15) V. Magrelli, *Quarta di copertina*, F. Buffoni, *Roma*, op. cit.
- (16) Versi della poesia *Gilet di velluto di seta su camicia di lino* (*Roma*, p. 86).
- (17) F. Pusterla, *Roma, 2009*, link <http://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html>.
- (18) C. Benigni, *Liriche d'impegno civile. Fotografie in versi dell'Italia di oggi*, "L'Eco di Bergamo", 30 novembre 2009.
- (19) C. Babino, *Un'intervista a Franco Buffoni. Il potere della parola, la laicità e i diritti civili, la rete*, "Le voci della luna", 47, pp. 48-49.
- (20) M. Gezzi, *op. cit.*, p. XXVI.
- (21) Gianluigi Simonetti ha evidenziato punti di contatto e di divergenza tra Pasolini e Buffoni a proposito del loro rapportarsi alla capitale. Ad esempio, per entrambi Roma rappresenta «un altrove, un alibi, una fuga dall'illuminismo» e «amare e conoscere sono due attività strettamente collegate», cfr. Gianluigi Simonetti, *Paragrafi su "Roma" di Franco Buffoni*, "Stephen Dedalus-Rivista on-line", luglio 2010, link <https://www.francobuffoni.it/files/pdf/simonetti.pdf>.
- (22) G. Simonetti, *ibidem*.
- (23) Per la poesia omoerotica italiana cfr. R. Paris, A. Veneziani, *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII Secolo a oggi*, Gammalibri, Milano 1982 e L. Baldoni, *Le parole tra gli uomini. Antologia di poesia gay italiana dal Novecento al presente*, Robin Edizioni, Torino 2012; per l'omoerotismo nella poesia di Michelangelo cfr. J. Francese, *On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry*, in "MLN", vol. 117, 1, 2002, pp. 17-47.

**«DA QUESTO PUNTO IN LÀ INIZIANO I GRIDI». LA COMPONENTE TRAGICA IN  
COMBATTIMENTO ININTERROTTO DI ALESSANDRO CENI**

*Mio caro padre, / quando si va avanti, tutto a un certo punto / diventa uniforme e indistinto, perché si è / dentro e ormai oltre le prime vette*(1). Così, con questo inno al padre, questa invocazione presa, come lo stesso Alessandro Ceni laconicamente ci comunica, da un “brano di lettera”, spedito da un anonimo a un destinatario sconosciuto, inizia il conturbante *Combattimento ininterrotto*, (Effigie, 2015) ultimo libro(2) di Alessandro Ceni.

Non si vuole qui in nessun modo forzare la mano su una rilettura di Alessandro Ceni, poeta e traduttore di chiara fama, costringendolo attraverso il filtro del classico e della tragedia in particolare, a una dovuta appartenenza, a una fedeltà unica al genere tragico. Si fa piuttosto riferimento, per le sue letture, alla bella intervista rilasciata a Dorian Fasoli, su *riflessioni.it*, dove l'autore si definisce «animale onnivoro», fedele alla «conflagrazione: Stilnovi e metafisici inglesi, romantici anglo-tedeschi e pensiero orientale, Dante e Petrarca, Leopardi e Foscolo... con buona pace dell'insegnamento scolastico»(3). Di questo *animale onnivoro* si rintracciano qui delle tangenze con lo spirito tragico, convinti, ancora assecondando il nostro, che l'unica fedeltà sempre mostrata dall'autore sia quella per la realtà: «Cerco di scrivere il reale. Può sembrare un'affermazione paradossale o almeno difficile da accettare da parte di coloro che parlano della mia poesia in termini di "oscurità", di "neo-orfismo", di "neo-ermetismo" et similia ma tant'è; se il poeta ha una pretesa è quella di vedere, egli vede le cose per quello che mostrano e per quello che non mostrano, nella loro lucida verità»(4).

### **1. Il canto di Dioniso.**

«L'ode tragica comincia nel suo fuoco più alto»(5) scrive Hölderlin nel suo celebre saggio *Sul tragico*, e l'ode tragica inizia storicamente nel fuoco più alto della grecità, negli anni oscuri, prima, per poi consacrarsi nell'Atene del V secolo e nel suo teatro. Ma racconta, la tragedia, di quella grecità indigena, arcaica, colma di rapsodi e sacrifici umani.

La Grecia in cui si sviluppa è quella della baccanti e dei mistagoghi, dove “vedere la realtà”, in senso ceniano, equivaleva a raccontarne le mostruosità intesa come programma rituale: «La tragedia antica [...] non si curava affatto dell'agire – il *drama* – bensì del patire, il *pathos*»(6).

Si trattava del tentativo di mettere in scena la storia del dio (la tragedia ha per oggetto «solamente i dolori di Dioniso»(7)), come strumento di educazione morale e religiosa dei cittadini ateniesi. Ma la tragedia non ha un valore esclusivamente pedagogico, quella è una qualità che si ritrova, maggiormente, nell'*epos*. Le rimane però un grande valore didattico in senso sociologico, catartico, ancora di più, perché tiene in sé il male che assedia l'umano per rilasciarlo agli astanti. A essa, insomma, era affidato il portato morale di un popolo, di generazione in generazione.

Il dio tragico è dio del rigoglio, mai della nascita, dio maschile che tende al femminile, dio della pienezza vitale. I primi riti erano dedicati a Dioniso Zagreo: dei tori venivano catturati e poi smembrati vivi, la loro carne era divorata dalle baccanti. Poi venne il capro, a rappresentare l'incarnazione del divino, l'antropomorfizzazione della bestia.

Il caprone, sostituzione di Dioniso, ha lo stesso destino dell'eroe tragico: possiede le colpe dell'uomo, è Dioniso e anti-Dioniso in una sola entità. È ambivalente, è doppio, «lo spettatore della tragedia greca veniva e “conosceva” qualcosa di più sulla natura della vita, perché veniva contagiato dall'interno, investito da una contemplazione – cioè da una conoscenza – che già esisteva prima di lui, che saliva dall'orchestra e suscitava la sua contemplazione, si confondeva con essa»(8).

La conoscenza è successiva alla *Teophania* e alla *Peripateia*, cioè ai due momenti finali dell'antica struttura tragica. Nel *sacer ludus* i due episodi indicano rispettivamente la manifestazione e apoteosi divina e il rovesciamento dal lutto alla gioia che ne consegue.

Nelle Baccanti Dioniso segue tutti e tre gli stadi del divenire: è umano, semidivino e divinità olimpica, durante la *teophania*. Il dio trapassa i vari stadi mantenendo inalterato il suo conflitto, la sua duplicità intrinseca. La lotta è tra *ethos* e *daimon* e proprio da questa contrapposizione, da questa lacerazione arriva la catarsi, l'unificazione, il risanamento.

Ma le Baccanti non sono soltanto un pedissequo schema del *sacer ludus*, Euripide nel suo lavoro mette in scena il dualismo Dioniso-Penteo, dialettica che, risoltasi, meglio ci aiuta a comprendere la duplicità della maschera: «Penteo si rivela a tutti gli effetti l'alter ego del dio: nello strazio che questi fa del proprio nemico prende forma il sacrificio al quale il dio stesso è destinato»(9).

## 2. La "Scizia" di Alessandro Ceni.

Con Dioniso la tragedia rappresenta dunque «gli arcani abissali della vita e della morte, assorbiti nell'unità dell'essere»(10), arcani cui segue, nel lettore, un senso di spaesamento e di costrizione. Questi stessi sentimenti ci colgono, già in esergo, affrontando l'opera di Ceni.

Un libro "portatore di spine", questo *Combattimento ininterrotto*, nel senso letterale, tanto pieno è il testo, soprattutto all'inizio, di riferimenti arborei ai rovi, che si ammassano, nella visione e nelle trame ceniane, affollando il palco scenico su cui gli attori, sempre diversi, sempre simili, svolgono il loro copione tragico.

L'io che qui parla appartiene all'uomo che ha abbandonato il villaggio, a quel figlio incontrato in esergo, che ha lasciato il *Pagus*, la *Polis* e che vaga adesso, in un indistinto presente, *oltre le prime vette*, già nell'avanti, nell'ulteriore. Un giovane Penteo, forse, che aruspica il destino tragico, o un tentativo di lettera (qui, tra queste parole) redatta frettolosamente da Edipo per comunicare al padre adottivo Polibo di Corinto, la volontà dell'eroe di mettersi in marcia, di arrivare al circostante uniforme e indistinto, perché nell'avanti, dall'avanti, non si ricorda quasi più il passato e il futuro appare oscuro, perché l'altrove verso cui ci si sta spingendo, porta naturalmente con sé la nebulosa vacuità dello sconosciuto.

Da questo punto in là iniziano i gridi,  
che nessuno sa come sia possibile.  
Da questo punto preciso in là iniziano i gridi  
che si emettono come sonde nello spazio  
o missili predisposti al non-ritorno o inquiete macchine  
che stanno, percosse da violente scariche di energia statica.  
Questi gridi che nessuno sa non provengono, non giungono,  
semplicemente iniziano nel punto preciso in cui iniziano.  
Certo è che in là ci sono frasche urticanti, i raffi  
della robinia e il pruno acuto, le aste zannute di aranci amari  
e limoni acerbi, e ogni pianta portatrice di spino e  
tutto ciò che punge, il fitto e aguzzo schermo delle rondini,  
gli intrichi puntuti di minimi animali che vanno  
in acuminate ronde o s'impigliano ai nemi di un rovo,  
e l'aculeo è il sommo bene.  
Certo è che è certo che sul limine  
l'uragano delle parole fonde e, unica, si accende,  
mulinata dal pungiglione nella puleggia di cuoio, la  
pietra focaia dell'inarticolazione: di qua  
tutto è infelice e indigesto,  
gli uomini vanno servi, le donne prostitute, i bambini  
vomitano densi liquidi verdi e cacano nero.

Di qua in là ci senti l'uccello che non canta, il  
 pesce che non nuota, che non verrà a riprenderci nessuno.  
 Non vi si distende la grazia di nessun Signore.(11)

Subito dopo l'esergo, la prima poesia ci rende manifesta la volontà dell'autore di lasciarsi alle spalle le piccole tracce, gli specchi, le spazzole, gli utensili, insomma, della vita civile contemporanea, entrare, dall'Urbe, in un nuovo palcoscenico, agitato da una nuova realtà: la nostra σκηνή ha confini precisi e stabiliti: *Da questo punto in là, scrive Ceni, Da questo punto preciso in là iniziano i gridi / che si emettono come sonde nello spazio*, nessuno sa, precisa, come sia possibile, eppure uno stormo di grida si solleva nell'aria serena. Prima di quel punto c'è stata la quiete, ma da questo punto preciso in là ecco le grida, ecco il coro, ecco le supplici, «lo stormo delle cinquanta Danaidi e delle Ancelle»(12) che, solcato il mare, superato il confine e approdate ad Argo, iniziano la loro supplica al dio. La scena, ancora, si concretizza, assume caratteristiche stabili e riconoscibili: dopo le grida, ecco le piante irte di spine, siamo nel "limine", segnato dalle voci urlanti e piangenti, ci troviamo lì dove, attutitesi le urla, compaiono *i raffi / della robinia e il pruno acuto, le aste zannute di aranci amari / e limoni acerbi, e ogni pianta portatrice di spino e / tutto ciò che punge*. Un nuovo viatico prende forma: un mondo *di qua* dal mondo: *dove tutto è infelice e indigesto, / gli uomini vanno servi, le donne prostitute, i bambini / vomitano densi liquidi verdi e cacano nero. Di qua in là, dunque, ci senti l'uccello che non canta, il / pesce che non nuota, che non verrà a riprenderci nessuno. / Non vi si distende la grazia di nessun signore.*

L'incipit ceniano, per la sua conformazione, per la versificazione ritmata e, soprattutto, per il tetro scenario, ricorda da vicino l'inizio della tragedia eschilea *Προμηθεύς δεσμώτης*, nella quale Efesto dialoga con Potere riguardo le sorti del titano Prometeo. Questo stesso panorama, la stessa deformata immagine del mondo la troviamo di fronte al luogo scelto da Zeus per punire il titano, «l'estrema plaga della terra / la Scizia solitaria. Inaccessibile»(13):

Oh di Tèmide giusta audace figlio,  
 malgrado tuo, malgrado mio, con bronzei  
 ceppi, che niuno a scioglier valga, a queste  
 cime deserte io ti configgerò,  
 dove né voce udrai, né forma d'uomo  
 vedrai: del sole arso a la fiamma rutila,  
 tramuterai de la tua cute il fiore:  
 a tuo sollievo asconderà la notte  
 con lo stellato suo manto la luce,  
 ed ecco il sole dissipa di nuovo  
 la mattutina brina. E col suo peso  
 il mal presente ognor ti crucierà:  
 ché non ancor chi ti soccorra è nato.  
 Dell'amor pei mortali è questo il frutto.  
 Poiché senza temer l'ira dei Numi,  
 Nume tu stesso, indebiti favori  
 agli umani largisti. Ora, in compenso,  
 vegliar dovrai questa dogliosa rupe,  
 senza mai sonno, in pie', senza mai flettere  
 le tue ginocchia, e cento ululi e gemiti  
 invano leverai: ché il cuor di Giove  
 nessuna prece lo commuove; ed aspro  
 è ciascun che di fresco ebbe il potere.(14)

Nella tragedia di Eschilo vediamo con gli occhi del titano il dono strappato agli dei e dato agli uomini, crimine, questo, che pagherà a carissimo prezzo. Arriverà infatti nella Scizia, è questa la



terra dei morti, colma di quei paesaggi siderali, deserti di gelo e di ghiacci dove, come gli viene detto, *né voce udrai, né forma d'uomo / vedrai*, perché *non ancor chi ti soccorra è nato*.

Ma mentre Prometeo avrà in sorte un destino di salvazione, tutti gli elementi della poetica di Ceni ci immergono in una cultura assolutamente antiprometeica, completamente priva di speranza, dove nessun nume si preoccupa del destino degli uomini, dove, *non verrà a riprenderci nessuno*. / *Non vi si distende la grazia di nessun Signore*. Qui manca dunque totalmente quell'ἄπο μηχανῆς θεός, che sarà tipico del tardo Euripide, ed è così che la Scizia ceniana non è il luogo oscuro in cui si consumano le pene aspettando il salvatore, ma una *taiga*, una *tundra*, una *muta fornace*.

«Scenderò su di voi come una tenue trama invernale, una nebbia,  
per condurvi all'esaltazione e al regno, alla caduta e all'esilio

Entra in questa Lapponia della mente in questa Islanda del cuore,  
nel pubere esilio di un'infinita prospettiva, nella taiga nella tundra  
nella muta fornace, un cumulo rossiccio e senza fondo  
dove puoi imparare a fare a meno di dio e dire ecco  
uno si sveglia in una stanza d'albergo, uno in un'altra, entra  
ed ascolta lo stantio di molti in un camerone**(15)**

[...]

Ceni descrive minuziosamente un luogo inabitabile, una *Lapponia* densa e inospitale. I superstiti gridano da una schiavitù più densa di quella delle supplici, gridano con meno dignità di Prometeo, gli uccelli e i pesci non respirano, non nuotano. Si sente solo il dolore. Questi sono gli uomini fantasmi, gli uomini «così privati del tuo nascosto amore»**(16)**, gli uomini imbestiati, inselvaticiti che devono *imparare a fare a meno di dio*. Ci sono tutte le figure prime della società, di una società primitiva, bestiale e deforme: c'è la madre, il padre, poi il cielo dove la donna «immerge il carcame del petto»**(17)**.

[...]

delle sue gambe, ora prese in prestito dal morto che,  
con ostinato lento passo di mulo, detto no a cronaca e storia,  
smarrisce l'unica via di fuga e con disperata calma con  
forza enigmatica di acrobata torna, entra, ed ascolta  
i suoi due figli – estranei incomprensibili ma ospiti fissi  
al banchetto – e la sua ancor giovane moglie – la smarrita –  
che udendolo rincasare gli tendono l'imboscata di un sogno  
armando un vascello di specchi ed allodole nel tranello dell'atrio,  
dove la carne della sua carne, il sangue del suo sangue e la sua  
con-sorta e metà, credendolo annegato in pensieri – l'identificazione,  
ad esempio, di un solo grano di felicità per chilometrici litoranei  
arenili – gli pongono in grembo la prova della loro profonda,  
autentica, incommensurabile gratitudine: perpetrare l'inganno**(18)**

[...]

Il Ceni di *Combattimento ininterrotto* «fa segnare un avanzamento verso zone di confine, territori estremi, limiti entro i quali pare impossibile procedere, vista l'asperità linguistica e semantica qui esibita nella sua massima intensità»**(19)**. Il lavoro di Alessandro Ceni, sembra avere in questo il suo fuoco primigenio: la ricerca ossessiva dell'augurio, dell'auspicio, in senso classico. Così, l'augure esausto vede, superati i primi monti e arrivato "avanti", gli uccelli che non cantano, i pesci che non nuotano, e il niente si vivifica, e viene pronunciato. Si potrebbe forse parlare, con Ceni, di una poesia tragica in senso nichilista, priva, dobbiamo dirlo, di qualunque luce divina, della speranza del proseguire, in una qualche forma, il cammino dell'esistenza.

La poesia di Ceni sembra dunque continuamente squadernare un male che non ha cure, né sociali né religiose su una scena da cui «non verrà a riprenderci nessuno / Non vi si distende la grazia di nessun signore».

### 3. Ognuno eroe della propria vita.

«Odissea della lingua. Atto eroico di esistere (ognuno eroe della propria vita.)»(20), così Ceni ha parlato, dopo la traduzione di *Ulysses*, della scelta di Joyce di nominare in questo modo le peregrinazioni di Leopold Bloom.

Questa soluzione, l'individuazione di una componente eroica nell'esistenza individuale, è forse la più costante nel lavoro di Ceni, che nel corso del testo tratteggia profili permeati da una assordante solitudine, e ne dispiega la traccia tragica e il vissuto, ricorrendo spesso alle trame e agli stilemi classici.

Tornando a Hölderlin, lo svolgimento drammatico consiste nella lotta e nella «morte del singolo, quel momento in cui l'organico depone la sua egoità, il suo esistere particolare, che era diventato un estremo, l'aorgico depone la sua universalità, non come all'inizio in una mescolanza ideale, bensì in una battaglia estrema e reale, in quanto il particolare deve attivamente generalizzarsi sempre più nel suo estremo contro l'estremo dell'aorgico, e strapparsi sempre più al suo punto centrale»(21).

Il dio è l'eroe, certo, ma Dioniso, ma Apollo. Ed è nella pancia di Leto, materna e ctonia, che inizia l'avventura di Apollo, relegato da Nietzsche dentro la galera della sua parzialità razionale, che è invece, già etimologicamente, il dio che distrugge completamente, colui che colpisce da lontano.

«Sono ancora gli stessi dèi, – afferma Giorgio Colli – Apollo e Dioniso, che si incontrano nel retrocedere lungo i sentieri della sapienza greca»(22), l'uno simbolo del mondo come apparenza (in Nietzsche e Schopenhauer), del fenomeno, della rappresentazione, l'altro dio della tremenda conoscenza, della forma ctonia e sommersa.

Ceni ci offre uno «spostamento», un «occultamento» che permette a tutte le donne, a tutti gli uomini «d'inoltrarsi per la sutura in piccolissimi rami – / tre o quattro elementi scelti al massimo – / dei predisposti e preparati / all'implacabile pace, all'infinita fine»(23). Di questi tre o quattro elementi scelti si occupa l'autore, portandoli, donne soprattutto, alle estreme conseguenze delle loro esistenze individuali, allo stato esemplare dell'eroismo.

Esse giungono improvvisamente, miscelando  
nel latte al bambino dosi adeguate di morte,  
bollicine che ingorgano, urne d'aria, grumi  
di farina non spenta, embolie, dolore a lenta cessione,  
cordoglio, affinché impari da subito che l'uomo  
dovrebbe perennemente vivere in stato  
di violento assedio e odio di sé(24)

Donne che affrontano a testa bassa il dolore del reale, Medee che attentamente miscelano nel latte da dare al bambino, bollicine, urne d'aria, grumi di farina. Per risparmiare il reale ai figli, alcune sono costrette al gesto estremo: «sei / la madre che si getta dalla finestra del bagno / stringendosi il piccolo al petto»(25). Tutti questi eroismi orrifici si incontrano nel testo: padri morti redivivi, che si siedono in tavola, madri meticolosamente infanticide, bambini edipici che le toccano, che giocano sul palcoscenico di rovi e macerie preparato per loro: «ma il bimbo mette incinta tutto ciò che si muove / tutto ciò che è bello per le sue anomalie di forma»(26). Tutto racconta «l'incontro fraterno della vita e della morte»(27), tutto partecipa a ricreare quell'atmosfera tragica «nella sua acerbità, primaria e inattesa, che atterra e annienta»(28).

«Al proprio destino, – scrive Ceni – per tragico che sia, si risponde con un sì. Nel momento in cui per un breve ma quanto intenso attimo ti appare, esso ti inocula una consapevolezza che, per quanti sforzi tu faccia, non è permutabile. Mai più»(29). Memore di questo destino, l'autore squaderna nel

suo testo tutti gli elementi che caratterizzano la cultura tragica: la colpa, sicuramente; gli affondi del coro e il senso di pudicizia e squallore di una società in ascolto. Non c'è traccia, invece, di ciò che contribuiva a rendere la tragedia evento centrale dell'Atene classica: la catarsi, la pubblica espiazione del male insito nel *genus*. La fine della tragedia fu la fine di Atene. Un'implosione che diede vita a «un immenso vuoto, subito sentito ovunque nel profondo» proprio perché «La tragedia greca è morta in modo diverso rispetto a tutte le altre, più antiche specie artistiche sue sorelle: morì suicida, in conseguenza di un conflitto insanabile, quindi tragicamente, mentre tutte le altre si sono spente in età avanzate della morte più bella e serena»(30).

Al lettore di Ceni, chiuso il testo e preso fiato, non resta che fissare le tombe della modernità, i suoi esausti simulacri: tutto ciò che era sacro viene qui celebrato nella sua rovina finale, tutto ciò che rimane, invece, è coronato da spine. «Questa compresenza d'identità e distacco nei confronti della tradizione e della religione, che la modernità interpreta come relazione dialettica, costituisce uno dei tratti che saranno assegnati al concetto filosofico del tragico»(31).

Giuseppe Nibali

#### Note.

- (1) Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, Novi Ligure, Puntoacapo editrice, p. 229.
- (2) Del 2018 è il testo: Alessandro Ceni, *77*, Arezzo, Helicon edizioni, 2018, raccolta antologica di settantasette componimenti che contiene due inediti.
- (3) [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/alessandro\\_ceni\\_2.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/alessandro_ceni_2.htm).
- (4) *Ibidem*.
- (5) Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 76.
- (6) Friedrich Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, trad.it. di Giorgio Colli, OFN, vol. III/II, p. 21.
- (7) Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di Susanna Mati, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 123.
- (8) Giorgio Colli, *Scritti su Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1980, p. 29.
- (9) Carlo Gentili, *Il tragico*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 47.
- (10) W.F. Otto, *Dioniso. Mito e culto*, Genova, Il Melangolo, 1990, pp. 218-2019.
- (11) Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, cit., p. 235
- (12) Eschilo, *Le supplici*, in Carlo Diano (a cura di), *Il teatro greco – tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni editore, 1970, p. 63.
- (13) Eschilo, *Prometeo incatenato*, Milano, RCS MediaGroup, 2004, p.8.
- (14) *Ivi*, p. 9.
- (15) Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, cit., p. 265.
- (16) *Ivi*, p. 237.
- (17) *Ivi*, p. 235.
- (18) *Ivi*, p. 237.
- (19) Daniele Piccini, *Battaglia dentro la lingua*, in Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, cit., p. 229.
- (20) <https://ildolcerumoredellavita.wordpress.com/2019/03/24/intervista-a-alessandro-ceni/>.
- (21) Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, cit., p. 80.
- (22) Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975, p. 15.
- (23) *Ivi*, p. 69.
- (24) Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, cit., p. 236.
- (25) Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tutte le poesie*, cit., p. 244.
- (26) *Ivi*, p. 254.
- (27) Mario Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano, Cisalpino, 1984, p.197.
- (28) Edoardo Boncinelli, *Prefazione*, in Eschilo, *Prometeo incatenato*, cit., p. V.
- (29) [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/alessandro\\_ceni\\_2.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/alessandro_ceni_2.htm).
- (30) Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 127.
- (31) Carlo Gentili, *Il tragico*, cit., p. 12.

**LA POESIA NEOLATINA IN ITALIA  
NELL'ULTIMO TRENTENNIO: ALCUNI ESEMPI**

**1. Il libro di poesia latina oggi: una premessa**

Un libro di poesia contemporanea in lingua latina è quasi sempre un oggetto letterario eccentrico e di difficile inquadramento: se il poeta si configura nella maggior parte dei casi come uno specialista riconosciuto della lingua, un docente o un cultore della materia(1), assai più ampia è la varietà di soluzioni strutturali e stilistiche alle quali le scelte dei singoli autori possono dare adito. Fino a qualche decennio addietro il prestigio delle competizioni nazionali e internazionali garantiva alle scritture neolatine un certo grado d'unità sul piano formale e tematico: la più nota di queste competizioni, il *Certamen Hoeyffianum* di Amsterdam (1844-1978), portò alla ribalta non solo Giovanni Pascoli, che si aggiudicò per tredici volte l'ambita medaglia d'oro, ma anche altri autori italiani di notevole interesse, dai poeti dell'area reggina (Diego Vitrioli nell'Ottocento, Francesco Sofia Alessio a cavallo col secolo successivo e, più di recente, Giuseppe Morabito) al romano Fernando Maria Brignoli, preside del Liceo Ugo Foscolo di Roma e attivo soprattutto negli anni Sessanta; ultimo ma non ultimo, Fernando Bandini, che figura tra i menzionati con la *magna laus* negli anni 1965 e 1977. Decine e decine di poeti latini compongono, tra Otto e Novecento, una vera e propria letteratura transnazionale, che trova in Italia terreno fertile: malgrado la portata del fenomeno non sia certo trascurabile, esso resta generalmente ignoto tanto ai classicisti quanto ai modernisti, collocandosi in una terra di mezzo da cui solo pochi studiosi hanno virtuosamente tentato di tirarlo fuori(2). La situazione degli ultimi decenni è, se possibile, ancor più critica: malgrado la storia della poesia latina del Novecento non coincida *tout court* con quella dei *certamina*(3), la sospensione della gara di Amsterdam nel 1978 ha finito per aumentare l'entropia di una pratica già abbastanza frammentaria: causa e insieme effetto collaterale di questa decisione è stato un progressivo decadimento, anche qualitativo, della scrittura latina in versi, per cui è sempre più raro leggere poesie che abbiano lo smalto e l'eleganza degli autori attivi un secolo fa.

Alla scarsa attenzione critica concorre una serie di tenaci pregiudizi circa l'uso artistico del latino, che vanno da una sua meccanica identificazione con ideologie reazionarie alla convinzione che esso sia *naturaliter* neoclassico e, in quanto tale, inadatto a rappresentare un'autentica domanda di poesia o addirittura indegno di considerazione(4). È sufficiente, comunque, spingersi un po' oltre nell'analisi delle poetiche individuali per realizzare che i termini della questione sono assai più complessi. La campionatura qui proposta, che si limiterà ad alcune opere significative scritte in metriche classiche(5) e pubblicate da autori italiani nell'ultimo trentennio, è intesa a esemplificare alcuni orientamenti della poesia neolatina attuale, ponendo in risalto la compresenza di approcci eterogenei alla comune pratica di scrittura in una lingua morta.

A tal proposito, è utile osservare sin da subito che molti dei testi presi in considerazione per quest'articolo non appartengono a raccolte di soli testi latini: un simile modello, che vanta precedenti antichi, umanistici e moderni (dal *Liber* catulliano alle raccolte di elegie e ai florilegi(6)) e ha un parallelo immediato nelle raccolte poetiche in lingue vive, descrive bene la struttura di un'opera come *Murmura noctis* (1993) di Mauro Pisini, ma non quella di *Meteora* (2008) dello stesso autore, dove i testi latini sono corredati da autotraduzioni e l'opera risulta quindi bilingue(7); nella maggior parte dei casi, comunque, la scelta del latino è meno totalizzante, e diverse raccolte si configurano come trilingui, in quanto contengono, accanto alle traduzioni, testi autonomi in italiano e/o in lingue e dialetti diversi: così, ad esempio, *Il culo non esiste solo per andare di corpo* di Walter Lapini (2015) e *Nuove (e ultime) effinzioni* di Antonino Grillo, *etc.*, fino a casi estremi di opere pentalingui, come *Canti d'apocalisse e d'estasi* (2008) di Angelo Tonelli, che contiene testi in italiano ma anche in inglese, tedesco, ungherese e latino(8). Non mancano singoli componimenti, nel caso specifico poemetti, dati alle stampe solo in veste latina sulle riviste di settore, come *Mors in spatio* (2000) di Bandini, o sulle collane pubblicate in seguito ai *certamina*, come *Silvia* (1996) di Orazio Antonio Bologna e *Amor* (2000) di Florindo di Monaco, o ancora su piattaforme online,

come *Ft. Eutolmii Cussonii Barachi sine titulo (De pietate ad Symmachum)* di Massimo Scorsone. Com'è ovvio, la presenza/assenza di autotraduzioni e soprattutto di testi poetici in lingue diverse dal latino entro le raccolte ha implicazioni non trascurabili sul piano poetico: esemplare è in tal senso la scelta di Bandini, per il quale l'inserimento di testi latini accanto a testi in italiano e in vicentino nella raccolta *Santi di dicembre* (1994) comporta un ridimensionamento della centralità dell'italiano e una parificazione dello statuto del latino a quello del dialetto nativo (e viceversa). Siamo su un fronte diverso rispetto a Pascoli, nel quale il bilinguismo si esprime, dal punto di vista della «storia esterna» dei testi, in forme più simili a quelle umanistiche, dando vita a pratiche di scrittura ben distinte(9) e traducendosi nell'uso di due scrivanie differenti per la poesia italiana e latina(10).

L'eterogeneità, comunque, non è solo strutturale, ma anche stilistica e d'immaginario: pur sussistendo amicizie o frequentazioni reciproche tra gli autori(11), le poetiche restano piuttosto diverse, e la comunanza si individua proprio nella volontà di attraversare la memoria letteraria individualmente, sottraendosi ai gravami di un'ormai inservibile retorica umanistica. Il latino si presta così a inedite operazioni di riadattamento soggettivo e culturale alla luce dei classici, che – avendo perduto ogni carattere autoritario – fungono sempre da garanti dell'ordine e dell'esattezza ritmico-formale. Nel paragrafo che segue proveremo a mettere in luce alcune ragioni comuni sottese a tali operazioni.

## 2. Il poeta latino e i suoi modelli: immedesimazione e straniamento

Se la «natività» in una lingua morta è una condizione praticamente impossibile, la pratica attiva del latino determina però una vera e propria rivoluzione emotiva nel rapporto con la sua letteratura. Nel poeta che compone in latino «i valori affettivi ed evocativi non sono più diretti come quelli della lingua materna, legati alla nostra personale esperienza, ma riflessi attraverso le esperienze umane consegnate al patrimonio letterario di quella lingua(12)». Ne deriva una solidarietà profonda tra l'autore e i suoi modelli e, in senso lato, una risonanza reciproca fra due culture.

Da questo punto di vista le dichiarazioni dei poeti qui trattati sembrano concordi nell'individuare una scaturigine essenziale della propria scrittura in un comune sentimento di «vitalità» e di «autenticità» rispetto all'uso della lingua e al rapporto con le proprie fonti letterarie. Se Antonino Grillo intitola *Effinzioni* un intero ciclo di raccolte, a «significare le 'finzioni' prodotte dalla fantasia dei poeti non gravate di quel sentore di falso ormai acquisito dal semplice 'finzioni'(13)», autori come Bandini e Pisini si spingono oltre, imbastendo su considerazioni analoghe poetiche molto precise: il primo, nel manifestare la propria idiosincrasia verso la tradizione latina cinquecentesca, giudicata sterile e fredda, indica nel Barocco uno spartiacque dopo il quale «la vitalità del latino(14)» trova nuovi canali per risorgere, mentre il secondo concepisce la poesia latina come uno spazio di solitudine estrema in cui si è esposti alle «verità frammentarie che provengono dalla memoria letteraria», ovvero «un luogo onirico di rivelazione che stilizza il tessuto narrativo fino a costituirne uno psichico, in cui si succedono voci e richiami a poeti antichi o figure dell'antichità tali da illuminare intere composizioni(15)». L'esercizio di morte e di annullamento implicito nella scrittura in una lingua morta, per cui un'esigenza espressiva nata dal nostro tempo è passata al vaglio di versi già scritti e parole già pensate, si rovescia così in un esercizio di vita, capace di risvegliare l'antico e di renderlo disponibile a nuove significazioni.

Nel caso di Pascoli Alfonso Traina ha dimostrato con dovizia di esempi testuali come un gesto simile, «lungi dall'essere un prezioso giuoco umanistico, risponda a una vitale esigenza dell'ispirazione(16)», in base alla quale si realizzano episodi linguistici di «metempsicosi interiore(17)». La tendenza all'immedesimazione emotiva nei poeti antichi attraverso la finzione narrativa, in virtù della quale Sofia Alessio e Alfredo Bartoli (e con loro tanti altri(18)) restituiscono la voce a Virgilio, Orazio e Tibullo, apre un ulteriore squarcio su quest'aspetto. Certo, i poemetti degli autori sopracitati non si intenderebbero appieno se non li si riportasse all'esempio di Pascoli, che nel *Liber de poetis* aveva praticato la stessa strada «sentendo [i poeti antichi] vicino sé,

penetrando nel loro spirito, *interpretandone* le più segrete vibrazioni(19)»; tuttavia, aver rilevato un *topos* non significa aver circoscritto le ragioni della sua produttività, e comunque il trasporto empatico verso i modelli può manifestarsi anche in forme diverse, che spaziano dalla paradossale dichiarazione d'amore alla poesia contenuta in *Iurgium* di Fernando Maria Brignoli alle ricostruzioni liriche di Virgilio e Rutilio Namaziano ad opera di Mauro Pisini, passando per i versi dell'italo-americano Joseph Tusiani, che così descrive il suo rapporto con l'opera di Virgilio: «Ieiunus, pavidus, circumdatus ignibus atris / Vatis Vergilii sollemne volumen amatum / Amplectebat amore novo velut omina pacis» («Affamato, pauroso, circondato / da foschi fuochi, abbracciavo / con crescente amore, come pegno di pace, / l'amato solenne volume del vate Virgilio(20)»). Vale la pena notare che questo movimento conciliativo che trascende la storia, quest'afflato di vitalità tipico della migliore poesia neolatina è l'esatto contrario della fredda erudizione di cui essa è frequentemente tacciata, e risponde piuttosto a un'esigenza di compenetrazione, a un *ingens amor*(21) per la poesia che è anch'esso un *topos* antico assimilato e risemantizzato dagli autori contemporanei.

L'immedesimazione con i modelli non anestetizza comunque la consapevolezza di una distanza tra presente e passato. Se in un testo come *Silvia* di Orazio Antonio Bologna la mimesi della tradizione sembra più scoperta, nei versi di Bandini e Pisini essa obbedisce a logiche più complesse e imprevedibili: a fare la differenza è, in questo caso, una profonda autocoscienza storica, che induce gli autori a confrontarsi direttamente con la poesia contemporanea in lingue vive e diviene per il critico un importante criterio di differenziazione estetica e stilistica tra un'opera e l'altra. Altre sottocategorie, come quella che distingue i testi sulla base dell'ambientazione antica o moderna(22), rimangono euristicamente utili, ma non chiariscono a sufficienza la specificità dei vari percorsi, se è vero che né il tema fantascientifico rende Bandini un autore latino completamente eterodosso(23), né l'occasionale tema classico induce Pisini a un pedissequo adeguamento ai modi della poesia antica (anzi, il suo Virgilio(24) somiglia più al poeta di Hermann Broch che a quello descritto da Orazio nella Satira I, 5).

Sintomatica di questa autocoscienza e percezione di distanza storica è un'immagine che Bandini impiega all'inizio dell'*Epistula ad Andream Zanzotto poetam*, componimento assai meno raffinato rispetto alla produzione seriore del poeta, ma certo essenziale come manifesto di poetica: «Non numquam miratus eris quod verba sepulta / nunc etiam valeant vivaces condere versus / quae in longa videas aevi siluisse ruina» («Ti sarai meravigliato talora che parole sepolte / siano ancora capaci di comporre versi vitali, / nonostante tu veda che esse sono state silenziose per un lungo e rovinoso decorso di tempo(25)»). Paragonando le parole latine a una specie botanica estinta che ritorni inopinatamente in vita, Bandini sembra insistere su un preciso sentimento di *admiratio* (v. 1: «miratus eris», v. 9: «mirabiliter», v. 13: «mirificos»): da un lato, dunque, l'immersione vitale nella poesia del passato e il movimento conciliativo che abbiamo precedentemente definito come *amor*, dall'altro la sensazione quasi perturbante di un cortocircuito temporale, di uno iato improvvisamente colmato e di un conseguente «straniamento», descritto secondo il *topos* antico del *mirabile*. Eccesso di vita (o di vitalità) che fa breccia nella morte, ma anche morte che s'immerge nella vita, come nella pascoliana *Creperia Tryphaena*, la fanciulla sepolta con il suo corredo funebre nei primi secoli dell'era cristiana e «reddita maio ... soli» («restituita al sole di maggio(26)») nel 1889: non è un caso che sotto la lente del critico la poesia neolatina possa apparire, all'occorrenza, come un «miracolo(27)», un «cadavere al quale continuano a crescere capelli e unghie(28)».

Lo straniamento è anche del lettore, che ritrova sì le parole familiari della poesia classica, ma in contesti o con accezioni inusuali (basti pensare agli echi che l'«Infinitum(29)» di Bandini suscita nel lettore italiano moderno). Accade anche l'inverso: accostandosi nuovamente a Virgilio dopo aver letto i versi di un poeta contemporaneo come Pisini, il lettore vi scopre semantiche nuove, rifrazioni future, come se una nuova luce ne alterasse retrospettivamente i contorni. Si attiva così un processo che, mutuando un termine dagli studi di poetica cognitiva, potremmo definire «interanimazione»: «some very striking or defamiliarising metaphors (as in some literature, but not exclusively so)

seem to be so strong that they make the reader re-think the source model in the light of its mapping with the target(30)».

Per essere pienamente apprezzata, la poesia neolatina presuppone senz'altro un destinatario dotto, dotato di una sufficiente dimestichezza con la letteratura latina antica e con le sue principali diramazioni storiche; nei casi migliori, si dà anche per scontata una competenza specifica nell'ambito della poesia contemporanea in lingue vive. Certo è che la letteratura in lingue morte realizza in una forma peculiare l'assunto di Umberto Eco per cui la scelta della lingua, essenziale nel circoscrivere il Lettore Modello, «esclude ovviamente chi non la parla(31)». Presa alla lettera, quest'affermazione restringerebbe moltissimo il campo dei potenziali lettori di tale letteratura; d'altro canto, una sua applicazione all'ambito qui trattato resta suggestiva, poiché di fronte alla poesia neolatina il Lettore Modello contemporaneo sembra insidiato dal fantasma di quello antico(32), che fissa divieti o solleva riserve circa la sperimentazione linguistica, la proliferazione metaforica, lo sconfinamento verso ambiti di realtà non rappresentati nella letteratura classica. Gli esiti testuali variano dunque secondo il peso psicologico e culturale che l'autore è disposto ad attribuire a questo lettore ipotetico, nel quale si reincarnano i principi classici di autorità e imitazione: si pensi allo scrupolo di Pascoli circa l'uso metaforico della parola «aurum(33)» o a quello di Brignoli di fronte al diminutivo *reginula*, non attestato nell'uso antico(34), fino a un estremo per cui, come in Zappata, «l'ossequio alla tradizione, diventando, da disciplina che era, abitudine doveva poi affievolirsi in negligenza poetica(35)». Nei casi in cui il divario con la tradizione classica è più ampio, l'autore può attivare meccanismi di contaminazione per cui parole latine subiscono allargamenti o aggiustamenti semantici sulla base dell'italiano, le metafore antiche si caricano di significati poetici moderni, la tecnologia contemporanea entra nella lingua antica, e così via: è nella presenza/assenza di queste «zone d'esposizione», dove forme antiche e moderne si compenetrano aumentando l'effetto di straniamento, che la poetica dei singoli autori emerge con più nettezza.

### 3. Fernando Bandini: il latino e i mondi possibili

Nel 1986 Bandini pubblicava parte della sezione *In lingue morte*, destinata a confluire in *Santi di dicembre* (1994), nel dodicesimo numero dell'«Almanacco dello Specchio», offrendo così ai lettori di poesia italiana un primo saggio della sua «quasi clandestina attività di poeta in latino(36)»; tra le «lingue morte» che davano il titolo alla selezione figurava anche il dialetto vicentino, espressione di un mondo emerso dal «fondo della nostra coscienza(37)»; nel 1977 aveva visto la luce il carne saffico *Niveus Nimbus*, che gli era valso la *magna laus* al *Certamen Hoeufftianum* ed era stato pubblicato a spese dell'Accademia Nederlandica delle Scienze; l'apprendistato bandiniano come poeta neolatino, documentata dai primi anni Settanta, rimonta comunque ad almeno vent'anni prima(38).

Del 1957 è *Vocativo* di Andrea Zanzotto, autore che con Bandini ha condiviso una durevole amicizia, corroborata dalla comune origine veneta e da un vivo per interesse per la questione linguistica: a detta dello stesso autore, in *Vocativo* si rilevano le prime tracce di un'emersione del latino entro il tessuto della poesia italiana come per il «crearsi di una faglia naturale, (...) l'apparire di una struttura scheletrica per incrinamento di strati duri che la velassero(39)»; per impieghi più espliciti occorrerà attendere le *IX Ecloghe* (1962) e soprattutto *La Beltà* (1968). La metafora geologico-psicoanalitica, su cui si è recentemente appuntata l'attenzione critica di Nicola Gardini(40), ritorna in diverse dichiarazioni di Zanzotto sulla natura della lingua latina, interpretata come «un richiamo agli Inferi (come i dialetti, seppure con diverso significato)(41)», ovvero più precisamente come il «“super-io”» contrapposto all'«“inconscio” arlecchinesco dei dialetti(42)».

Entro quest'apparato metaforico matura, negli stessi anni, la riflessione di Bandini sul significato del latino, accostato al dialetto ma praticato in uno spazio di scrittura autonomo, laddove Zanzotto preferiva invece soluzioni ibride e coagulative. Se quest'ultimo vive il rapporto con il latino, almeno in una prima fase(43), sotto il segno del terrore e del trauma, Bandini tenta la strada di una

ricomposizione («devo dire che con sfrontata disinvoltura io pensavo al possibile superamento del trauma(44)»): non tanto una chiusura deliberata alla contemporaneità e alla sua cultura della crisi, quanto piuttosto un nuovo umanesimo aperto sul passato e fiducioso nel futuro. Il tempo di Bandini è, in effetti, pluricentrico, il suo spazio una vasta arena cosmica in cui forme passate e future coesistono(45): il poeta di *Memoria del futuro* è qui «da tremila anni(46)» e serba vivido il ricordo dell'«estatico / azzurro(47)» dei primi secoli dell'era cristiana; la sua lingua fitta di calchi linneani, incomprensibili ai contemporanei, non è un reperto archeologico, ma una «lingua lunare(48)» (e qui forse Bandini pensava alla lingua che si parlerà, un giorno, nelle colonie selenite). Di questa visione era cosciente Zanzotto quando scriveva che «il latino [di Bandini], morto ma pur sempre persistente in “obliquità eterne”, magari come le nomenclature scientifiche di piante, animali, astri, ecc., può (...) indicare la possibilità di altri “corsi” migliori del presente(49)».

Non serve richiamare le dichiarazioni del poeta vicentino nel discorso *Pascoli primo amore(50)* per supporre che una simile concezione sia debitrice all'immaginario del Pascoli italiano, in particolare di quello cosmico, e di autori come Niccolò Tommaseo e Giacomo Zanella, che Bandini menziona altrove come poeta latino(51). Se – come ha mostrato Traina(52) – l'aderenza ai modelli antichi impediva a Pascoli di mettere in versi latini una concezione post-copernicana dell'universo, nella poesia di Bandini le ultime resistenze cadono, e le maglie del latino si allargano abbastanza da accogliere l'immagine moderna di un universo votato alla dissolvenza.

Nell'elegia *Mors in spatio*, pubblicata nel 2000(53), lo spunto fantascientifico agisce come filtro per proiettare sullo sfondo di un lontano futuro l'avventura lirica di un naufragio nell'Infinito: un gruppo di astronauti s'imbarca nei pressi della stella Deneb sulla nave spaziale Giona, allo scopo di verificare la vivibilità dei pianeti intorno a Vega; poco prima dell'arrivo la nave va in fiamme a causa di un inspiegabile incidente, e il suo equipaggio è sbalzato all'improvviso negli spazi siderali; il narratore vede perire i compagni e fa esperienza dell'immobilità assoluta, mentre perde dolcemente coscienza e ritrova – in punto di morte – un ricordo d'infanzia.

Di fronte a una materia così insolita lo straniamento culturale si pone sin dal titolo, in cui Bandini adopera la parola «spatium» come equivalente di «universo» o «spazio cosmico». Il latino classico non è del tutto estraneo a un uso simile: benché nei secoli a cavallo dell'era volgare il termine ricorra generalmente (anche nella poesia didascalica) in riferimento a un «intervallo» preciso di spazio o di tempo, la locuzione «caeli spatium» è attestata con un significato simile a «caelum» in Lucrezio, Virgilio e Orazio. Un uso prossimo alla nozione moderna («the expanse in which the universe is situated(54)») si riscontra in un passo pliniano relativo ai quattro elementi («huius [scil. aëris] vi suspensam cum quarto aquarum elemento librari medio spatii tellurem(55)»). Ciò non toglie che l'orizzonte di riferimento sia molto diverso dall'immaginario einsteiniano – o almeno post-copernicano – che i versi di Bandini presuppongono, e in virtù del quale il poeta si sente legittimato a convertire una parola neutra in un'immagine evocativa.

Si è già osservato come le moderne tecnologie avessero trovato da tempo diritto di asilo nella poesia neolatina: capostipite di un filone di poesia neolatina tecnologica è, nell'Ottocento, Giuseppe Giacoletti, autore del *De lebetis materie ac forma eiusque tutela in machinis vaporis vi agentibus*, un poemetto didascalico sulla caldaia a vapore che gli valse nel 1863 la medaglia d'oro al *Certamen Hoeufftianum*; più tardi altri autori faranno i conti con l'*egestas* lessicale della lingua latina introducendovi tematiche moderne: così ad esempio Alessandro Zappata in *Lux electrica* (1908), Sofia Alessio in *Vis Electrica* (1908), Gennaro Aspreno Rocco in *Aeronavis* (1909), Pasqualetti nei *Nova de re rustica inventa* (1957), Morabito in *Ad astronautas Americanos* (1968), etc. Tuttavia, mentre per poeti come Giacoletti «trattare in latino materia ingegneristica era (...) un'operazione programmatica, l'espressione della volontà di conferirle uno statuto pari a quello delle scienze per tradizione esposte in questa lingua(56)», l'astronave bandiniana con i suoi marchingegni futuristici fa solo da contorno a una vicenda eminentemente lirica; assente è anche la componente celebrativa di Morabito, benché alcuni passi di *Mors in spatio* siano permeati da suggestioni eroiche connesse all'epica spaziale.



Abbondano in tutto il testo i grecismi, generalmente prestati di necessità, che conferiscono un'aria di esotismo e di tecnicismo allo stile del poemetto, come se in un racconto italiano di fantascienza ci imbattessimo in frammenti di terminologia settoriale parzialmente in inglese: v. 9: «cosmo», v.11: «aphelia», v. 17: «thermometrum», v. 24: «metheorolitis», v. 36: «megaphona», v. 41: «nauarchi», v. 46: «sarcophagus», v. 49: «(castra) hypogaea», v. 61: «cometas», v. 83: «hemisphaerion», v. 94 e v. 184: «tholus», v. 148: «ellypsi», v. 159: «(captivi rabies) atomi», v. 160: «halos», v. 169: «electridis», v. 170: «voltametrum», v. 176: «cosmi», v. 180: «oxygeni», v. 195: «horamate», v. 197: «schidia»; solo in due casi, v. 34: «robota» e v. 108: «gasium», le scelte del poeta ricadono su prestiti da lingue moderne; non mancano, infine, soluzioni neoclassiche di adattamento, dove talora la radice dell'aggettivo riecheggia le parole moderne che ne derivano: v. 27: «pensilibus cellis» per «ascensori», v. 86: «instrumentorum daedalus ordo» per indicare il complesso degli strumenti di rotta, vv. 87-88: «monitorius ... index» per «schermo», v. 97: «Uranii nucleus» per «nucleo dell'uranio», v. 139: «fluor electricus» per «energia elettrica», v. 143: «lampadio manuali» per «pila (elettrica)», v. 145: «caelestes numeros» per «computer», v. 172: «vis radians» per «radioattività», v. 175: «statio spatialis» per «stazione spaziale», v. 198: «excipulum» per «serbatoio», v. 207: «gravitas» per «forza di gravità», v. 227: «ponto» per «traghetto (modulo) spaziale». Nelle note al testo Bandini rende conto delle locuzioni e dei vocaboli mutuati dal *Lexicon Recentis Latinitatis* (1992), che ospita parole moderne tradotte in latino.

Sarebbe scorretto considerare la presenza di simile terminologia tecnica, a cui bisogna aggiungere i nomi botanici (v. 15: «taraxacus», v. 117: «achenia»), come un più o meno colpevole allontanamento da una norma puristica, senza metterla in relazione agli analoghi procedimenti linguistici che Bandini attiva nella poesia italiana. Sul piano lessicale il poeta di *Mors in spatio* mostra meno preoccupazioni di Pascoli circa la necessità di soddisfare le ipotetiche aspettative di un Lettore Modello del passato; e tuttavia, benché lo sforzo di uniformazione del lessico moderno a una misura classica non sia avvertito con particolare urgenza da Bandini, la linea di poesia che egli rappresenta sembra preservare il *consensus*(57) con gli antichi proprio sul piano di queste operazioni di ampliamento e apertura lessicale, se è vero che quella romana è una «culture-de-la-traduction(58)», sostanziata sin dai suoi albori dal confronto sistematico con una letteratura straniera (cioè quella greca) e con il suo vocabolario.

Le spie testuali suggeriscono una trama virgiliana del poemetto (bastino alcune clausole esametriche: v. 3: «ultima Thule», v. 21: «forte remisit», v. 155: «turbinis instar», cui andrebbero aggiunte immagini, locuzioni, aggettivi specifici come v. 115: «luteolum»), ma parte del lessico apre a fonti meno canoniche (l'aggettivo «sommurnus» al v. 61, ad esempio, è un *hapax* varroniano) o di epoche successive («nautica pubes» al v. 43 è clausola di Ausonio, «firmamentum» al v. 50, col significato di «volta celeste», è latino ecclesiastico, mentre «immemorabiliter» è un celebre neologismo pascoliano da *Fanum Vacunae*, v. 29. L'ispirazione, tuttavia, sembrerebbe ovidiana nella scelta del metro elegiaco(59), piuttosto inusuale data la natura narrativa del componimento, ma perfettamente giustificata dalla chiusa, dove la tensione epica del racconto si stempera in una dimensione lirica, metafisica e allucinatoria; ovidiano è soprattutto il tema dell'esilio in luoghi gelidi, ove la goccia appena versata si tramuta in ghiaccio (v. 18), e quello del rimpianto della terra lontana (si confronti il v. 113: «En mihi succurrit dulcissima matris imago» col celebre incipit di *trist.*, I, 3).

Più nebulose le fonti contemporanee sulla rivisitazione cosmica del tema dell'esilio. Mentre potrebbe risultare interessante il parallelo con un'opera narrativa quasi coeva, *L'infinito lunare* (1998) di Giuseppe Bonaviri, che condivide con il poemetto bandiniano l'atmosfera sognante del viaggio spaziale e la conclusione aperta, inevitabile è il richiamo ai film di culto della fantascienza. Non è troppo peregrino credere che il titolo *Mors in spatio* sia una riformulazione di *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick o che l'anafora del verbo *videre* nel monologo del comandante (in particolare nei vv. 57-62) sia determinata dal richiamo a un altro celebre monologo, parimenti intriso di umanità, in cui si celebrava la visione di prodigi fra le stelle, cioè quello di Roy Batty in

*Blade Runner* di Ridley Scott. Riporto di seguito, per completezza, anche i versi immediatamente precedenti e successivi:

Iampridem generi patuit Via Lactea nostro;	55
sidera nacti, hominum saecula multa, sumus.	
Stirps Adae vidit miracula Cassiopeae	
astris implosis quae violenta rubet,	
Andromedae vidit nebulosa enormia pasci	
priscae caelestis pulvere materiae	60
et somnurna velut phantasmata nare cometas	
per Cephei vacuas horriferasque plagas.	
Nos in visceribus taetri gelidique planetae	
ut talpae fossas incolimus latebras	
iamque diu nostrae torpentes frigore naves	65
sub nivis aggeribus sub glacieque iacent!	
A Terra venit speratus denique iussus	
tendere in ignotam praecipimurque Lyram.	

[Da tempo la Via Lattea a noi umani / si aprì; le stelle occupiamo da molte generazioni. / Di Adamo il seme ha visto Cassiopea / meravigliosa, di un violento rosso per le implosioni di astri, / di Andromeda le enormi nebulose / ha visto pascolare nella polvere di materia celeste / e nuotare – fantasmi apparsi in sogno – / comete per le plaghe di Cefeo vuote e tremende. / Di un tetro e gelido pianeta noi / nelle viscere stiamo, come talpe, dentro tane scavate / e ormai le nostre navi per il freddo / torpide, sotto bastioni di neve giacciono e sotto il ghiaccio! / È giunto dalla Terra lo sperato / ordine, finalmente: andare verso l'ignota Lira(60)].

La metafora pastorale applicata ai corpi celesti ha precedenti antichi(61), ma anche pascoliani («Là, dove i mondi sembrano con lenti / passi, come concorde immensa mandra, / pascere il fior dell'etere pian piano(62)»); e certo è illuminante, in tal senso, un confronto tra la chiusa di *Mors in spatio* e quella de *La cometa di Halley in Odi e Inni*, dove si verifica un analogo naufragio del soggetto (in quel caso Dante) negli spazi siderali, e al presagio di annullamento sottra l'immagine di Dio. È proprio nei versi cruciali del poemetto che il latino di Bandini si rivela capace di saldare l'immaginario tecnologico a quello onirico e metafisico: è così che il «fluor electricus» (v. 139) da cui l'astronave è permeata diviene all'improvviso «fulgor exitialis» (v. 163), luce assassina che trasforma il racconto epico del viaggio interstellare in un'avventura regressiva, sulle tracce di un'infanzia perduta.

#### 4. Mauro Pisini: sprofondamento memoriale e redenzione della parola

Tra le poetiche più rilevanti dell'attuale scena neolatina va annoverata senz'altro quella di Mauro Pisini (Arezzo, 1962), che nella sua pluridecennale attività di poeta latino(63), sfociata nella pubblicazione delle raccolte *Murmura noctis* (1993), *Album* (2006), *Meteora* (2008) e *Comminus* (2014), rilegge la tradizione antica e tardo-antica alla luce di quella contemporanea. Gli esiti di quest'operazione sono spesso sorprendenti, e in linea con un processo di «sconcretizzazione(64)» della lingua latina che era già implicito nella rivoluzione pascoliana. Radicalmente diversa è però l'intenzione artistica di Pisini da quella di Pascoli e del fitto epigonismo che ne discende: non più una narrazione collettiva che abdichi alla prima persona per dar voce alle masse naufraghe del mondo antico, ma un profondo lirismo che interiorizza il dato sensibile e popola la realtà di «umbrarum propagmina, mundi / (...) species» («propaggini di ombre e immagini / (...) del mondo(65)»), indulgendo a una dizione di estenuata oscurità.

La lingua di Pisini risponde così a un atto di resistenza libertaria contro «il latino delle istituzioni»,

che «dispone all'ottusità e alla morte(66)», ma implica anche, per converso, una disciplina ininterrotta di auto-assoggettamento: il poeta è inerme di fronte alla parola e ne viene giudicato. Siamo su un terreno di pensiero non troppo distante da quello che anima la produzione di Milo De Angelis, in cui Pisini non fa mistero di riconoscersi(67). L'immersione nella tradizione poetica in una lingua morta coincide quindi, per l'autore aretino, con un'esperienza lirica di solitudine e annichilimento. Ne derivano un'oscurità che è in potenza «occulta perspicuitas(68)» e una pratica di scrittura che sembra far propria l'immagine neoplatonica dell'artista come di colui che scioglie lo spirito dai vincoli della materia: «nostrae aetatis vates, arcadicae poesis nebulis discussis, reconditum verborum nucleum in lucem tandem transtulisse, qui unus nostrorum animorum motus diligenti peritia interpretari valet» («I poeti contemporanei, dissolte le nebbie della poesia arcadica, hanno portato finalmente alla luce il nucleo recondito delle parole, che – solo – è in grado di interpretare con scrupolosa perizia i moti dei nostri animi(69)»). Il «reconditus nucleus» che la lirica neolatina è chiamata a disseppellire è una valenza semantica misteriosamente contenuta nel lessico antico, in virtù della quale il poeta scompone e ridisegna la sintassi classica.

Questo processo comporta in Pisini uno scarto radicale dalla norma classica, come anche dalle principali tendenze neolatine contemporanee. Allineandosi a una tradizione orfica e post-ermetica, il poeta è indotto a un ripensamento radicale del latino, le cui strutture cristallizzate sono sottoposte a un insolito processo di «scongelo» e di rivivificazione metaforica. Coglie dunque nel segno Paradisi quando, facendo eco alle osservazioni di altri critici e recensori(70), cataloga lo stile di *Murmura noctis* sotto l'etichetta di ermetismo(71). Considerando tuttavia le implicazioni che il termine porta con sé nella poesia italiana contemporanea, occorre specificare che l'operazione di Pisini non equivale in nessun caso a una forma di retroguardia novecentista: se un autore come Tusiani aveva già reso il latino permeabile a suggestioni novecentesche, rielaborando «eventi personali (...) sotto la particolare influenza di poeti italiani e americani contemporanei(72)», una tendenza ermetica in latino è comunque una novità, e il poeta si trova a dover costruire il proprio idioletto con le risorse – tutto sommato limitate – che la lingua antica mette a disposizione. Ciò vuol dire che l'ermetismo di Pisini non è mai né passivo né imitativo, anzi porta con sé un paradossale sperimentalismo.

A informare la scrittura di Pisini sono dunque, in primo luogo, letture novecentesche e contemporanee, che spaziano da Eugenio Montale a Giorgio Caproni, da Mario Luzi a Luciano Erba, fino ad abbracciare i percorsi della poesia attuale per i quali è più evidente una vocazione mitica o tragica (Roberto Mussapi, Giuseppe Conte e il già citato De Angelis). L'altra faccia della medaglia nella costruzione di un idioletto originale è lo scavo nella tradizione classica e in quella tardo-antica, alla ricerca di parole e immagini che possano rappresentare una sensibilità lirica contemporanea. Un'indagine in questa direzione potrebbe forse rilevare, accanto a una componente più tradizionale, una matrice ambrosiana e prudenziana nella simbologia luce-ombra, essenziale sin dagli esordi nella produzione del poeta (e a Prudenzio rimandano anche alcune parole tematiche di origine greca con cui Pisini descrive i suoi paesaggi interiori, dai più insoliti «aromata(73)» a «phantasmata(74)» al più ricorrente «erema(75)»); ai *poetae novelli* e al *Pervigilium Veneris* si potrebbero ricondurre il culto del dettaglio e l'attenzione microscopica ai fenomeni della natura, presente soprattutto in *Murmura noctis*; a Commodiano le tonalità tragiche e il gusto della disarmonia; a Massimiano il rimpianto per il tempo che passa (l'«annorum caries(76)» di *Meteora*) e la leggerezza di alcuni componimenti.

Il nucleo della poetica pisiniana è già integralmente presente nella sezione eponima della silloge d'esordio, *Murmura noctis*, alla quale fanno seguito *Quies* e *Murmura lucis*. In una lunga catena di strofi saffiche, articolate in dieci movimenti, il poeta racconta il trascolorare del giorno nella notte e il graduale ritorno della luce dopo le tenebre notturne: questo labile canovaccio costituisce lo spunto per il dispiegarsi di una suggestiva narrazione i cui attori principali sono gli elementi della natura, in particolare la flora (tigli, pini, cipressi, platani, salici, querce, olmi, ma anche la rosa, l'aneto, il ciclamino, il mirto, l'acanto, il giacinto, il tulipano, *etc.*), la fauna volante (il corvo, la rondine, l'allodola, il merlo, la colomba, il passero, il picchio, il tordo, l'ape, *etc.*), e poi soprattutto





*Tonstrina* la vocazione è prettamente satirica, come mostra la lunga tirata relativa al *mos barbaricus* dei capelli incolti(88), in *Tonsor* lo straniamento ironico è tutto interno ai dispositivi letterari del testo; il risultato è un gioco di bravura ai limiti del barocchismo, che – innestando sui gesti del barbiere una sequenza di metafore belliche – trasforma la testa chiomata in un campo di guerriglia e attribuisce ai capelli reazioni e sentimenti autonomi (vv. 28-30: «dirus abit», «sperare salutem / non licet his, fugiunt fractique recedunt / aut humeris trepidant», v. 31: «impetus artificis» «longas / excutiens hastas», v. 35: «castra pilorum», v. 36: «terrorem stragemque ferens», v. 37: «cirrorum turba superstes», etc.). Il piglio eroicomico è intensificato dall'uso della terza persona singolare (in luogo della prima persona di Morabito), dalla sintassi accumulativa (i periodi più brevi coprono sei versi consecutivi, i più lunghi quattordici) e da un verso patetico e incalzante(89). All'impianto classico di Morabito fa riscontro, in Pisini, una struttura narrativa discontinua, che isola ed espande i momenti cruciali del racconto, come mostra lo schema che segue:

*Tonstrina* (G. Morabito)

vv. 1-10 Deontologia del barbiere  
 vv. 10-27 Descrizione della sala da barba  
 vv. 28-72 Rasatura  
 vv. 73-101 Sul costume dei capelli sporchi  
 vv. 102-129 Sul costume dei capelli lunghi  
 vv. 130-144 Lode del barbiere

*Tonsor* (M. Pisini)

vv. 1-11 Deontologia del barbiere  
 vv. 11-25 Descrizione della sala da barba  
 vv. 26-75 Taglio e shampoo  
 vv. 76-100 Ostentazione del taglio

Se si eccettuano la struttura analoga della descrizione della sala da barba (gli odori, lo specchio, le riviste) e alcuni richiami testuali(90), le differenze rispetto al testo di Morabito non potrebbero essere più evidenti, e l'osservazione assumerà facilmente una portata generale non appena si allarghi lo sguardo alla restante produzione dei due autori.

*Tonsor* conferma un'istanza fondativa della poesia di Pisini: indipendentemente dall'ispirazione dei singoli testi e dalle note d'atmosfera, essa tiene fede al racconto di una realtà allucinata in cui la parola, disancorandosi da ogni principio di solidità classica, libera tutto il suo potenziale ritmico ed evocativo. Sfumati così i confini che separano visibile e invisibile, la lingua antica si piega eccezionalmente alla rappresentazione di un mondo di riflessi, moti millimetrici e improvvisi chiaroscuri.

## 5. Walter Lapini: il paradosso dell'eleganza

Completamente diversa la ricerca di Walter Lapini (1962), che tuttavia condivide con i poeti fin qui indagati non solo il retroterra culturale e il ruolo professionale(91), ma anche una passione inveterata per i *certamina*, in cui si è distinto in numerose occasioni(92): a quest'apprendistato come poeta latino «integrale» occorrerà attribuire il giusto peso nel valutare gli sviluppi più recenti della poesia di Lapini, testimoniati da due brevi volumi in cui l'autore si firma con lo pseudonimo di Alvaro Rissa (dal nome dell'eccentrico poeta morettiano di *Ecce Bombo*), vale a dire *Il culo non esiste solo per andare di corpo. Antologia della Letteratura Greca e Latina* (2015) e *Il cucchiaino di Dio. Cochlear Dei* (2017).

La poesia recente di Lapini nasce da un intento insieme giocoso e polemico, nel frangente d'una crisi in cui si coglie il «tentativo di screditare, edulcorare, depotenziare lo studio duro delle lingue antiche sostituendolo con una formazione classica generica(93)». L'uso creativo del latino, come pure del greco di cui Lapini è esperto tornitore, sembra dunque interpretabile in un'ottica reazionaria, come conseguenza d'una dura presa di posizione contro lo sfacelo del sapere accademico e un più generale declino culturale. Alla mitologia antica si sostituiscono dunque, nei versi dell'autore, il mondo della scuola con la sua soverchiante burocrazia(94) e le star televisive

(attori, soubrette e soprattutto eroi del calcio, in onore dei quali Lapini rispolvera in più di un'occasione la strofe saffica(95)). Per inciso, vale la pena di notare che l'epica calcistica ricorre anche nei testi di altri versificatori talentuosi come Flavio Fontana (*De primo consulatu Hadriani, De bello derbyco e De reditu Ronaldi*(96)) e Florindo Di Monaco (*Bene Italiam!*(97)).

Il rigore di cui si nutre la passione di Lapini per le lingue antiche concorre a spiegare un aspetto peculiare del suo latino, che cela – sotto una parvenza di sbrigliata eterodossia – uno zoccolo duro di classicismo e persino di severità formale: esso emerge nonostante (o in virtù di) meccanismi semiseri di copertura, come le false attribuzioni dei testi ai poeti classici (Catullo, Orazio, Tibullo per il versante latino), le introduzioni filologiche e le traduzioni in italiano ascritte a illustri interpreti: strategie, queste, che costituiscono parte integrante dell'«antologia» del 2015 e che hanno contribuito, insieme al tema, al successo dell'opera. Cornici e puntelli esterni esasperano il carattere fittizio e la *vis* comica dei testi, favorendo lo straniamento del lettore e inibendo l'abbandono del poeta alla lingua: in altri termini, il latino è volutamente depauperato di ogni profondità lirica e – se pure si fa carico di una domanda di senso – quest'ultima è assai meno ingombrante di quella che anima i testi di Bandini e Pisini. Il camuffamento letterario accomuna *Il culo non esiste solo per andare di corpo* ai testi di Massimo Scorsone, ma anche a una strana raccolta pubblicata per la prima volta nel 1992, *Stige*, a firma di Maria Rosaria Madonna, e riedita nel 2018 in *Stige. Tutte le poesie (1990-2002)*: pur rispondendo a intenti dichiaratamente seri, anche *Stige* propone alcuni testi(98) in un latino personalizzato (una «latrinitas(99)»), antitetico rispetto a quello lapiniano per quanto concerne la mimesi della lingua classica, ma comunque piegato a fini virtuosistici e spettacolari e sostenuto da un'autorappresentazione fittizia dell'autrice (o dell'autore(100)) all'interno del testo.

Data la natura ambigua delle lingue che Lapini adotta, è un po' azzardato affermare che esse sono «esattamente il latino e il greco degli antichi nelle loro specificità di autori e di generi(101)», ma lo sarebbe ancor di più parlare di usi «maccheronici» senza specificare l'estensione dell'aggettivo(102): se esso è invocato secondo la più o meno ristretta accezione letteraria di «macaronico», come si è andata delineando a partire dagli studi di Ugo Enrico Paoli(103), tale definizione istituirebbe un legame altrimenti inverificabile tra Lapini e una specifica tradizione letteraria, quella che ha il suo rappresentante principale in Teofilo Folengo e che attinge *anche* alla lingua latina (e non tipicamente, da quel che mi risulta, a quella greca) per la creazione sistematica di ibridismi linguistici; se l'aggettivo «maccheronico» è impiegato secondo un'accezione più elastica, va comunque osservato che le lingue di Lapini occupano una posizione piuttosto marginale rispetto all'idea prototipica di «macaronico(104)». Esistono, è vero, macaronismi impiegati a fini comici e costruiti a partire dal lessico italiano (ad es. «rosulentur(105)», «spiritatos(106)», «calciat(107)») o di altre lingue (ad es. «espadrillas(108)», «safarin(109)», «elitibus(110)», «telenovelas(111)»); tuttavia l'inventiva linguistica di Lapini ricorre alla commistione fonetica e morfologica tra lingue differenti meno spesso che alla frizione di elementi disomogenei e alla «latinizzazione» di parole moderne (senza contare i periodi perfettamente latini, privi cioè di inserti estranei o di scarti dalla norma classica). Può dunque accadere che:

a) una parola italiana contemporanea estenda la propria semantica al suo corrispettivo etimologico: è il caso di «actiones(112)» («azioni finanziarie») e «vigil(113)» («vigile urbano»);

b) una parola latina allarghi il proprio dominio semantico per esprimere un concetto tipico della cultura moderna: è una soluzione neoclassica cui Lapini fa ricorso frequentemente nella resa del lessico calcistico, come in «ianitor(114)» («portiere»), «scutuli(115)» («scudetti»), «chartula rubea(116)» («cartellino rosso»), *etc.*;

c) un termine italiano afferente all'ambito tecnologico sia reso in latino con un prestito adattato, come in «automobilis(117)»; tale uso è solo parzialmente assimilabile ai macaronismi originali di cui sopra, in quanto la trasposizione di parole che designano congegni o mezzi di trasporto moderni è una soluzione di necessità piuttosto diffusa in seno alla cosiddetta *latinitas viva* e giustificata da una tendenza propria della trattatistica tecnica in latino d'età moderna, che – come si è visto in Bandini – ne abilita l'uso in contesti seri (si noti che anche le due soluzioni precedenti

sono presenti nel poeta vicentino);

d) una parola moderna, italiana o straniera, tradotta attraverso la mimesi fonetica, si sovrapponga a un equivalente latino, come in «bos(118)» («boss»);

e) una parola italiana dia origine, in latino, a un calco formale: così in «regipectus(119)» e «infradigitos(120)»;

f) una parola latina attestata in epoche post-classiche oppure ricostruita etimologicamente venga recuperata o rifatta sulla base dell'italiano, come in «receptas(121)», «parocho(122)», «salsiciae(123)»;

g) un nome proprio di persona o di luogo venga reso in latino con un prestito, come in «Artusus(124)» e «Honolulu(125)» (è chiaro che per alcuni nomi e luoghi esiste già una parola latina);

h) una locuzione italiana venga latinizzata conservando la natura comica tipica dell'italiano, come in «arbiter emptus(126)» («arbitro venduto»), «ceu pira cocta(127)» («come una pera cotta»), «habuisse ... debile(128)» («aver avuto un debole»), *etc.*

Può aiutare a illustrare i tratti linguistici appena rilevati un passo dell'*Ode a Noemi (In Noemin)*, che Lapini attribuisce a Orazio. Vi si descrivono i costumi di una modella e *escort* dalle prodigiose doti fisiche, alla quale si schiudono tutte le porte dell'alta società:

Efferos partis amat atque pubes, acta per dies crepitosa festa concupit, bella celebres adorat gente locales.	70
--	----

Aëroplanis helicopterisque vecta cum Foede volat elegantes Arcorae ad cenas, ubi bunga numquam bunga quiescit.	75
---	----

Russa transatlantica non recusat nec cei motoscaphon Indiani, Floridæ in villis Panamæque narcos saepe frequentat.	80
---	----

Fumat hic herbam faciturque cannas, pulverem in strias terit atque didit, chartula in modum tubuli rotata naribus haurit.	
--	--

[Ama i party scatenati e i pub, / stravede per le feste rumorose che durano / giorni, adora i locali gremiti / di bella gente. // Su aerei ed elicotteri / vola, sporcaccia com'è, alle cene eleganti / di Arcore, dove il bunga bunga / non si ferma mai. // Non disprezza i transatlantici russi, / né il motoscafo di un ceo indiano. / Nelle ville della Florida e di Panama / spesso fa visita ai narcos. // Lì fuma erba, si fa le canne, / divide la polvere in strisce e mucchietti, / arrotola un foglio di carta a mo' di cannucchia / e si fa un tiro(129)].

Come è facile intuire, «bunga ... bunga» ai vv. 75-76, «cei» al v. 78 e «narcos» al v. 79 rientrano più propriamente nella categoria di ibridismi linguistici, «crepitosa» al v. 70 è un neologismo, mentre le restanti soluzioni ricadono nelle altre classi illustrate: in particolare, «locales» al v. 72 nella classe (a); «Aëroplanis» al v. 73, «helicopteris» al v. 73, «transatlantica» al v. 77 e «motoscaphon» al v. 78 nella classe (c); «partis» al v. 69 e «pubes» al v. 69 nella classe (d); gli etnici «Indianus» e «Russus», attestati nel latino tardo e rinascimentale, nella classe (f); «Foede» al v. 74 e «Arcorae» al v. 75 al caso (g) (al contrario di «Florida» e «Panama» al v. 79, che sono forme



plausibili, ricorrenti negli scritti latini posteriori alla scoperta delle Americhe); quanto all'espressione «facitur ... cannas» al v. 81, essa riproduce l'italiano «farsi le canne» e può dunque rimandare alla classe (h): si noti che la forma «facitur» è attestata presso i grammatici (Nigidio Figulo, Nonio e Prisciano) e ha qui funzione «media», indicando un coinvolgimento del soggetto nell'azione e corrispondendo al verbo italiano accompagnato dal pronome personale intensivo («farsi»).

Lo straniamento che il lettore italiano esperisce nei versi di Lapini – e specialmente negli adoni finali delle sue strofe saffiche, dove si concentra il *focus* di attenzione – è spesso determinato dall'insinuarsi di semantiche esotiche sotto parole latine o dalla veste latina: è qui che risiede il portato più significativo di quest'operazione creativa, che trova così degli addentellati nella scrittura di Bandini e Pisini. Schierando sulla scena personaggi effimeri ed eroi della cultura popolare contemporanea, l'autore non punta sul *pastiche* ma su un'eleganza paradossale, che ammortizza l'urto tra il latino e le lingue moderne e impone una parvenza d'ordine a una babilonia di trovate comiche, reminiscenze letterarie e frammenti di gerghi settoriali.

### 5. Altre esperienze di poesia neolatina

Più radicate nel solco della tradizione classica altre opere pubblicate negli ultimi trent'anni da raffinati latinisti della generazione successiva a Bandini: anche in questo caso, i nomi degli autori figurano spesso tra i vincitori dei *Certamina Capitolinum*, *Vaticanum* e *Catullianum*. Malgrado una ricognizione estensiva degli scritti latini di questi autori sia auspicabile, mi limiterò a fornire qui di seguito un breve campionario di testi che risultano accomunati, sul piano tematico, da un tenue *fil rouge*: eccettuato il primo, che ha forma lirica ed è dedicato ad Amore, i restanti poemetti hanno una struttura narrativa che pone al centro in tutti i casi una coppia di protagonisti.

Il primo componimento è a firma di Antonino Grillo, autore dedito a una pratica di poesia trilingue in italiano, calabrese e latino (i «tria corda» che danno il titolo a una sua raccolta del 2002(130)). Grillo ha al proprio attivo un ciclo di *Effinzioni*(131) in cui l'approccio imitativo sembra essere quello prevalente(132): i metri caratteristici del poeta sono quelli lirici, generalmente adottati per componimenti occasionali o bilanci introspettivi. Quello che Alessandro Fo ha definito «il più impegnativo e complesso fra tutti i poemetti latini» del poeta, il *Cupido Restitutus*(133), è un componimento in ventisette strofe saffiche in cui si decanta l'ambivalente natura di Amore, definito «improbis deus» al v. 33 e insieme «vivida (...) vis generis potentis / nec perituri» ai vv. 39-40, virtù procreatrice e unitiva, cui il poeta ammalato rivolge in chiusura una toccante preghiera in nome dell'umanità:

Tu, Cupido, adtende mihi precanti deditas aures: miser hic poeta iam valet pauca addere morbo iniquo debilitatus.	100
Orbis errabundus itemque ab ovo usque vivus numquam habeat dolendum omnibus terrestribus, heu, necatis, sospite nullo.	
Noster orbis denique non rubescens visat alium perpetuumque lumen: laeta visat semper amoena Terra A- more volente.	105

[Tu Cupido di questo tuo poetucolo / che perfido male sempre più guasta / le poche parole ascolta che ormai / egli può dirti. / Possa il nostro globo – che in eterno / vivo erra tra gli astri – non dover mai / piangere lo sterminio dei terrestri / nessuno escluso. / Questo pianeta infine abbia a guardare / l'almo

eterno lume senza arrossire / lieta sempre viva l'amena Terra / volendo  
Amore(134)].

Dai fatti della storia contemporanea prende l'abbrivo l'ecloga *Amor* di Florindo Di Monaco, edita nel 2000 in seguito alla vittoria riportata dall'autore al *Certamen Capitolinum*(135). Ambientata durante la guerra del Kosovo, essa racconta lo sbocciare di un amore impossibile tra il soldato Slodobanus, nativo della «felix (...) Histria» (v. 110), e la kosovara Marica, che intessono un dialogo appassionato tra il sibilaro dei missili e l'eco sinistra dei bombardamenti aerei. Caratterizzato da un uso parco delle inarcature e da un periodare che di rado trascende la misura dei due versi, il poemetto risulta efficace nell'evocare lo squallore dello scenario bellico («Semina fuderunt modo monstra volantia mortis; / atra repente vibrans dilucula machina fecit(136)», «Mostri volanti hanno appena versato semi di morte; / una macchina da guerra, vibrando improvvisa, ha fatto buia l'alba»), cui il racconto delle storie personali dei due protagonisti conferisce una struttura drammatica dagli sviluppi piuttosto precipitosi(137).

Scorre più limpidamente il verso di Orazio Antonio Bologna, che nel poemetto *Silvia*(138) (1996) elabora uno spunto eziologico relativo alla madre di Romolo e Remo e al suo spasimante Ramnius, tratteggiando un pacificante immaginario arcadico(139) che lo induce a limitare notevolmente le risorse lessicali della lingua. Caratteristiche di questa poesia sono l'eleganza delle riprese virgiliane (ad es. v. 58: «formosa iuvenca», v. 143: «flumina nota»), l'aggettivazione razionale, ai limiti dell'elementarità (v. 38: «matrem ... dulcem», v. 124: «fortes ... iuencos», v. 172: «varios flores», v. 245: «venerabile templum» v. 313: «fidissima custos», etc.), un ricorso frequente agli ablativi assoluti, anche in forme ripetitive (v. 48: «veniente procella», v. 71: «veniente die», v. 90: «venientibus umbris», v. 115: «veniente die», v. 273: «tenebris venientibus», v. 290: «veniente lupa»), e alle le cesure tritemimere ed eptemimere.

*Fatalis occursus*(140) (2009) di Oreste Carbonero racconta in esametri le traversie di una giovane ebrea di Genova, Anna, scampata alla morte grazie al silenzio di un soldato, Marco, che la aiuta a riparare in Svizzera durante le retate fasciste. La struttura narrativa intreccia in maniera originale le vicende dei due ragazzi, lasciando emergere il carattere della protagonista femminile – più complessa di quelle concepite da Di Monaco e Bologna – a partire dai suoi gesti e dai suoi pensieri anziché dagli aggettivi, come nella descrizione del soggiorno presso la casa di un calzolaio che le offre ricetto:

Fumosum prope stans pannis induta caminum,  
rarius ad caelum vitrea levat ora fenestra;  
ancillae similis digitis insistere summis  
suetae, ne strepitum faciens durae mala dicta  
perpetiatur erae, lamentum comprimit urgens. 75

[In piedi presso il camino che fuma, vestita di stracci, / leva di rado lo sguardo al cielo attraverso i vetri della finestra; / come una serva avvezza a camminare sulla punta / dei piedi, per non far rumore e non patire gli impropri / di una padrona inflessibile, soffoca il lamento che ha già ha fior di labbra(141)].

La rassegna potrebbe allargarsi ad altre opere e autori, ma difficilmente essi trascenderanno la media qualitativa qui esemplificata. Come ha già osservato Bandini, «manca (...) in quasi tutti l'idea del latino come avventura poetica peculiare, alla maniera del Pascoli(142)»: la coincidenza tra la figura del poeta contemporaneo e quella del latinista è una circostanza storica sempre più rara, e l'accademia non costituisce più tanto spesso, da questo punto di vista, una fucina di creatività e di feconda competizione. D'altro canto queste condizioni di felicità sono venute meno in concomitanza con l'esplosione della Rete, che costituisce una nuova area di espansione della letteratura neolatina. Con essa dovrà misurarsi, in futuro, ogni indagine che non si rassegni a un'altrimenti inevitabile parzialità nella mappatura.

## 5. Galassia neolatina: il ruolo di Internet

A partire dal secondo dopoguerra i cultori della poesia neolatina hanno trovato un importante terreno di condivisione e di scoperta nei periodici di settore, in alcuni casi ancora operanti, che Paradisi classifica tra le riviste di «seconda fase(143)». Essi sono la vaticana «Latinitas», fondata nel 1953 e rilanciata nel 2013 con la «Series nova»; «Euphrosyne», edita a Lisbona dal 1957; «Vox latina», con sede a Saarbrücken, pubblicata dal 1965; il «Giornale Filologico Ferrarese», pubblicato a Ferrara dal 1978 al 1991; e «Hermes Americanus», pubblicato dall'Academia Latina di Danbury tra il 1983 il 1990. Il quadro si complica con l'avvento di Internet e dei *social network*, che hanno aperto ai poeti neolatini nuovi canali di espressione, ma anche reso più ardui il controllo della qualità e l'inquadramento critico. Ne è emersa una galassia transnazionale di autori neolatini dai profili molto diversi: umanisti provetti, artigiani della lingua, versificatori occasionali o semplici neofiti cui gli spazi virtuali offrono l'opportunità d'una pubblicazione isolata. S'intende che i confini non sono nettamente rimarcabili e che Internet dà ricetto anche ai componimenti di poeti «professionisti» come quelli trattati nei paragrafi precedenti. Poiché una disamina completa della poesia neolatina pubblicata in Rete da autori italiani è un'operazione quasi impossibile e decisamente al di fuori dalle possibilità di quest'articolo, mi limiterò a citare di seguito alcuni esempi.

Una nutrita collezione di carmi composti da autori di diverse nazionalità è consultabile sul sito *Poesis Latina Hodierna*(144), curato da Marc Moskowitz. Nella categoria dei poeti esperti rientra senz'altro Massimo Scorsone (1963), autore di eleganti testi latini in cui confluiscono suggestioni letterarie orientali (in particolare della cultura cinese, giapponese, indiana(145)) o bizantine, come nella sezione *Opilionis tituli sacri*(146) in cui abbondano i prestiti greci afferenti soprattutto al lessico sacro; talvolta i componimenti di Scorsone si presentano nella forma di traduzioni o di rifacimenti in latino di originali stranieri, e qui le fonti possono spaziare da *Ulalume* di Edgar Allan Poe agli *haiku* di Matsuo Bashō e Kobayashi Issa. È frequente in questi testi, come in quelli di Lapini, la strategia delle false attribuzioni – in questo caso a personaggi immaginari – sia dei componimenti originali sia delle traduzioni(147). Quello di Scorsone è un latino elegante e lessicalmente ricco; l'*imagérie* sacrale ed eterea di cui si sostanzia ne rende particolarmente efficace l'impiego in inni cletici e descrizioni di sovramondi celestiali. Così in *Ft. Eutolmii Cussonii Barachi sine titulo (De pietate ad Symmachum)* che potrebbe far pensare agli *Hymni naturales* di Michele Marullo, e in cui abbandono gli aggettivi composti (v. 2: «flammigeris», v. 3: «astriferas», v. 6: «omnipotentis», v. 25: «castificae», v. 33: «Terrigenas», v. 48: «vaporiferas», v. 51: «caelicolum», v. 54: «horrisono», v. 63: «munifice»):

Illic, siderei summum prope culmen Olympi,  
fulgida flammigeris radiis apud atria divum,  
astriferas aedes, immensaque lumine templa,  
semper aluntur ubi sine corpore semina rerum  
perpetuam celsae per opem rationis, et artem, 5  
ad superos, ipsa Iovis omnipotentis in arce,  
qua coit aetherius, caelo venerante, senatus,  
illa suo splendore micant, pia numina, fata  
supremo statuit solio quae prima potestas.

[Là, sulla vetta dell'Olimpo stellare, / presso gli atri degli dèi che risplendono di raggi fiammanti, / e le sedi astrali e i templi resi immensi dalla luce, / dove traggono alimento i semi senza corpo delle cose / grazie all'arte e all'opera perpetua dell'eccelsa ragione, / dove si riunisce il senato etereo nelle adorazioni celesti / brillano di luce propria, numi devoti, i fati / che la potenza prima ha destinato al trono supremo(148)].

Notevole anche la varietà ritmica: accanto all'esametro e al distico, alle strofi saffiche e alcaiche, Scorsone pratica il dimetro giambico e il sistema asclepiadeo quinto, mentre la traduzione di Poe riproduce il ritmo dattilico-anapestico della ballata originale. Quanto agli *haiku*, l'adattamento al latino della forma metrica giapponese è un fenomeno piuttosto diffuso(149) (e studiato(150)) nella poesia neolatina a partire dall'opera di Heinrich Reinhardt(151), che ne ha incoraggiato la composizione anche a fini didattici; nella misura dello *haiku* il latino si libera dai gravami di una tradizione metrica spesso soverchiante, per esaltare la centralità dell'immagine e ritrovare il valore lirico della *brevitas*.

Tra i periodici online che hanno dato spazio alla poesia neolatina a partire dagli anni Novanta mette conto menzionare almeno «Retiarius. Commentarii Periodici Latini(152)» (1998-2001) a cura di Terence Tunberg e «Vates. The Journal of New Latin Poetry(153)» (2010-2018) a cura di Mark Walker, mentre la sezione *Poesis* di *Ephemeris. Nuntii latini universi(154)* riserva meno sorprese(155). Una parte non indifferente dei carmi accolti in «Vates», nei quattordici numeri in cui si risolve l'esperienza della rivista, è opera di autrici e autori italiani, talora giovanissimi: vi compaiono, oltre al nome di Massimo Scorsone, quelli di Lidia Brighi (che scrive anche per *Ephemeris*), Marco Cristini, Natascia De Gennaro, Valentina De Nardis, Raffaele Rizzo, Lorenzo Viscido. Malgrado la qualità dei componimenti si attesti su una media non proprio elevata, «Vates» riveste un certo interesse nell'illustrare la varietà di forme che può assumere l'artigianato poetico in latino, al quale alcuni appassionati si dedicano solo occasionalmente. Per un confronto tra i codici della poesia antica e quelli della poesia contemporanea può risultare interessante, almeno a livello programmatico, e malgrado le scelte metriche un po' approssimative, una traduzione in latino da *Incontri e agguati* di Milo De Angelis (2015) curata da Raffaele Rizzo con lo pseudonimo di Demodocus Keye(156).

Un capitolo ulteriore richiederebbe Facebook, realtà assai difficile da monitorare, già cantata in versi latini della poetessa tedesca Anna Elissa Radke che vi scorge un mondo di «ombre senza corpo» («sine corpore umbrae(157)»), «maschere simili a folle di morti» («Manium turbis similes ... personae(158)»). Tra i più attivi della scena italiana figurano Giacomo Dalla Pietà (1976), gestore del gruppo *Haud incompta latinitas*, autore di prose e componimenti in esametri o in metri lirici scritti a partire da spunti occasionali e tematiche religiose; e Alessio Schiano (1995), amministratore della pagina *Cosānus*, aggiornata su base periodica con testi in esametri e in distici elegiaci e occasionalmente in metri diversi (così nei *Colloquia texiana*, composti in senari giambici): fanno generalmente da sfondo ai testi di Schiano, divenendone un tratto distintivo, paesaggi desertici, onirici o astrali, come nei versi che seguono: «In pelago vagulus fluito trabe vectus ad altum, / ex imo caelo nox sua signa foco / comburit vario» («Fluttuo sul mare, erratico, spinto al largo da una barca, / dalle profondità del cielo la notte brucia le sue stelle / in un rogo screziato(159)»).

La pubblicazione online costituisce, in alcuni casi, una soluzione di ripiego di fronte alla quasi totale assenza di nicchie editoriali disposte a scommettere sulla poesia in lingue morte. Uno dei limiti tipicamente riscontrabili nei siti web dedicati alla scrittura latina è la tendenza, già rilevata da Sacré(160), a costituire circoli chiusi e scarsamente comunicanti; se a ciò si aggiunge un disinteresse critico quasi generalizzato, è facile intuire quanto sia complesso raccogliere le voci di autori e lettori competenti, e quanto attuale il rischio che anche la poesia neolatina di valore finisca nel dimenticatoio. Mentre è ancora presto per capire quale peso avranno, sulle nuove scritture latine, metodi alternativi di insegnamento delle lingue classiche, che nei casi migliori incoraggiano un rapporto più empatico con i classici, il futuro di questa pratica dipende soprattutto dalla capacità degli antichisti di favorire un approccio ampio e inclusivo allo studio delle letterature latine e dall'eventuale integrazione reciproca (per esempio tramite pubblicazioni antologiche condivise o spazi virtuali di dialogo) tra gli autori di poesia latina e i cultori della poesia contemporanea in lingue vive.

**Note.**

(1) Gli autori principali trattati in quest'articolo sono (o sono stati) tutti docenti universitari: Fernando Bandini (1931-2013) ha insegnato Filologia Romanza, Stilistica e Metrica all'Università di Padova e poi Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea all'Università di Ginevra; Mauro Pisini (1962) insegna Composizione latina, Metrica greca e latina, Poesia cristiana greca latina e altre materie d'indirizzo antichistico all'Università Pontificia Salesiana di Roma; Walter Lapini (1962) è professore ordinario di Letteratura greca all'Università di Genova.

(2) Tra i più autorevoli lavori di classificazione sulla poesia neolatina moderna e contemporanea si segnalano, senza alcuna pretesa di esaustività, J. Ijsewijn, *Conspectus poetarum Latinorum saeculi vicesimi*, in «Euphrosyne», 3, 1961, pp. 149-190; D. Sacré, *Conspectus poetarum Latinorum 1900-1960: supplementum*, in «Humanistica Lovaniensia», 39, 1990, pp. 328-339, cui bisogna aggiungere le rassegne di pubblicazioni inserite in ogni numero della rivista, di cui Sacré è curatore. Per un inquadramento del fenomeno si vedano V.R. Giustiniani, *Neulateinische Dichtung in Italien 1850-1950: Ein Unerforschtes Kapitel Italienischer Literatur- Und Geistesgeschichte*, Tübingen, de Gruyter, 1979; J. Ijsewijn, *Companion to Neo-Latin Studies, Part I: History and Diffusion of Neo-Latin Literature; Part II: Literary, Linguistic, Philological and Editorial Questions. Second entirely rewritten edition*, Leuven, University press - Peeters press, 1990-1998, riedizione e annullamento di un precedente lavoro del 1977; P. Paradisi - A. Traina, *Pascoli e la poesia neolatina del Novecento*, in A. Battistini - G. M. Gori - C. Mazzotta (eds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 125-178. Tra i più recenti florilegi sulla scena internazionale si segnala inoltre W. Cooper (ed.), *Poemata Moderna: Modern Latin Poetry*, Wilmington, Scaeva Press, 2014, in cui sono antologizzati anche autori italiani.

(3) Tra i *certamina* italiani più importanti per la carriera poetica degli autori qui trattati si ricordano il *Certamen Capitolinum*, fondato nel 1950, la cui ultima edizione risale al 2018; il *Certamen Vaticanum*, attivo tra il 1953 e il 2011; il *Certamen Catullianum*, attivo dal 1967 al 1992. Tra le gare indette per la prima volta in tempi recenti si segnala il *Certamen Scevola Mariotti*, giunto nel 2020 alla nona edizione.

(4) Cfr. M. Feo, *Tradizione latina*, in A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1986, vol. 5, p. 372, in un capitolo dedicato al latino negli ultimi due secoli: «Nell'Ottocento, con l'eccezione di un rivolo, che non va sopravvalutato, si abbandona la scrittura in latino».

(5) Restano esclusi autori come Michele Sovente e Maria Rosaria Madonna. Questa selezione, necessariamente parziale e incompleta, va intesa come una scelta di campo e non come effetto di una concezione, da me non condivisa, che distingue fra usi più o meno ortodossi del latino. Al contrario, resta auspicabile un approccio più ampio, come quello brevemente tentato in C. Vecce, *La poesia latina*, in F. Brioschi - C. Di Girolamo (eds.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, v. 4, pp. 484-498.

(6) Un modello ulteriore è fornito dall'ordinamento postumo dei *Carmina* pascoliani, divisi dai primi editori, Ermenegildo Pistelli (1914) e Adolfo Gandiglio (1917), in sei libri tematici: *Liber de poetis*, *Res Romanae*, *Poemata Christiana*, *Hymni*, *Ruralia*, *Poemata et Epigrammata*.

(7) Sul tema dell'autotraduzione negli autori neolatini cfr. L. Gamberale, *Tradurre i propri versi nella propria lingua: storie di poeti*, in V. Sanzotta (ed.), *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*. Atti del convegno internazionale, Roma, 10-12 dicembre 2015, Leuven, Leuven University Press, 2020, pp. 349-388.

(8) A. Tonelli, *Canti di apocalisse e d'estasi*, Pasian di Prato, Campanotto, 2008. L'opera in questione eccede tuttavia i confini di quest'articolo, in quanto le traduzioni latine sono a firma di Gereon Becht-Jördens.

(9) Con ciò non s'intende certo revocare in dubbio l'assenza di tangenze tra i due ambiti, ampiamente documentate in A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971.

(10) Una terza, com'è noto, era destinata alla critica dantesca.

(11) È il caso di Bandini e Pisini, che hanno intrattenuto rapporti di amicizia, ma anche di Pisini e Lapini, fra i quali sussiste un sodalizio culturale di vecchia data. L'interessamento reciproco è documentato, nel primo caso, da alcune pubblicazioni, come una traduzione di Pisini da un testo di Bandini, che si legge in «Latinitas», 49, 2001, p. 65; nel secondo caso, da una recensione a *Murmura noctis* firmata da Lapini in «Semicerchio», 11, 1994, pp. 82 ss. e dalle traduzioni di Lapini a Pisini pubblicate su riviste e incluse in M. Pisini, *Comminus*, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 2014, pp. 108-117.

(12) Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 21.

(13) A. Grillo, *Nuove (e ultime) effinzioni*, Messina, Edas, 2017, p. 6.

- (14) F. Bandini, *Scrivere poesia in latino oggi*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2018, p. 497. Cfr. anche l'espressione «versus ... vivaces» nell'*Epistula ad Andream Zanzotto poetam*, ivi, p. 395, v. 2.
- (15) Cfr. M. Pisini, *La poesia latina del '900*, in *La letteratura neoumanistica nella tradizione culturale europea: in memoria di P. Olindo Pasqualetti*. Atti del convegno, San Benedetto del Tronto-Offida, 1 marzo 1997, San Benedetto del Tronto, 1998, p. 21.
- (16) A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 17.
- (17) Ivi, p. 10.
- (18) Cfr. sui poemetti dedicati all'argomento tra Otto e Novecento M. Corallo, *La poesia latina di Vittorio Genovesi*, Milano, Vita e pensiero, 1945, pp. 13-16.
- (19) Ivi, p. 14.
- (20) J. Tusiani, *Carmina latina*, tr. Emilio Bandiera, Fasano di Brindisi, Schena editore, 1994, pp. 79-80.
- (21) Verg. *georg.* 2, v. 476.
- (22) Per una breve rassegna degli autori che scrivono carmi a partire da spunti tecnologici moderni cfr. § 3, nonché P. Paradisi, *Pascoli e la poesia neolatina...*, cit., p. 141.
- (23) Vd. *infra* § 3.
- (24) M. Pisini, *Vergilius*, in M. Pisini, *Vergilius – D. Salvo, Flos florum*, Certamen Capitolinum 45, Series altera 8, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 1994, pp. 9-18.
- (25) F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., p. 395. Ne offro qui una traduzione personale, in cui mi concedo minori licenze rispetto alla versione di G. Pellizzari.
- (26) Cfr. G. Pascoli, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 2009, p. 1188, v. 50. La traduzione è mia.
- (27) C. Vecce, *La poesia latina*, cit., p. 489.
- (28) L'immagine di Christine Mohrmann è citata da E. Bandiera nell'*Introduzione* a J. Tusiani, *Carmina latina*, cit., p. 31.
- (29) F. Bandini, *Mors in spatio* in Id., *Tutte le poesie*, p. 445, v. 206.
- (30) P. Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Taylor and Francis, 2002, versione eBook, p. 111.
- (31) U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 55.
- (32) Si assume qui come orizzonte di riferimento la latinità aurea, che per gli autori della poesia neolatina moderna e contemporanea ha un peso maggiore rispetto a tradizioni latine successive, comunque attivabili su un piano di poetica individuale.
- (33) Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 111-112.
- (34) A. Zazzaretta, *Introduzione* a F. Brignoli, *Nove poemetti latini*, Macerata, Angelo Signorelli, 1977, pp. XV-XVI, n. 1.
- (35) G.B. Pighi, *La poesia latina d'Alessandro Zappata*, in «Aevum», anno 6, fasc. 4, 1932, p. 643.
- (36) F. Bandini, *Nota a Santi di dicembre*, in Id., *Tutte le poesie*, cit. p. 179.
- (37) *Ibidem*.
- (38) Cfr. F. Bandini, *Scrivere poesia...*, ivi, p. 502.
- (39) A. Zanzotto, *Il mestiere di poeta*, in Id., *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1130.
- (40) N. Gardini, *Il latino di Andrea Zanzotto*, in G. Bongiorno - L. Toppan (eds.), *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 83-96.
- (41) A. Zanzotto, *L'italiano siamo noi*, in Id., *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1104.
- (42) Cfr. A. Zanzotto, *Lingua e dialetto*, in Id., *Poesie e prose scelte*, p. 1103. A queste due testimonianze si può aggiungere un riferimento alla produzione neolatina nella *Nota a Filò*, ivi, p. 543.
- (43) Sul significato che il latino assume, insieme alle altre lingue, in tutta l'opera di Zanzotto cfr. S. Dal Bianco, *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in G. Bongiorno - L. Toppan (eds.), *Nel «melograno di lingue»*, cit., pp. 41-47 e, per la produzione tarda, segnatamente p. 43.
- (44) F. Bandini, *Scrivere poesia...*, in Id. *Tutte le poesie*, cit., p. 501.
- (45) Cfr. *Il ritorno della cometa*, 4, nella raccolta *Santi di dicembre*, in F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., p. 129, vv. 23-25: «Il tempo è un grande albero: quaggiù / ne vediamo spuntare e cadere le foglie / ma dentro i cieli è la radice oscura».
- (46) F. Bandini, *Per partito preso*, 11, in *Memoria del futuro*, ivi, p. 34, v. 1.
- (47) F. Bandini, *Tempo passato*, in *Memoria del futuro*, ivi, p. 58, vv. 3-4.
- (48) F. Bandini, *Lapidi per gli uccelli*, XIII, in *La mantide e la città*, ivi, p. 85, v. 11.
- (49) A. Zanzotto, *Fernando Bandini* in Id., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 2, p. 380.
- (50) F. Bandini, *Pascoli primo amore*, in A. Battistini - G. M. Gori - C. Mazzotta (eds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, cit., pp. 191-199.
- (51) F. Bandini, *Scrive poesia...*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., 498.

- (52) A. Traina, *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, in «Belfagor», 28, 3, 1973, pp. 266-270.
- (53) Il poemetto è apparso per la prima volta su «Latinitas», 48, 2000, pp. 201-208. Il testo di riferimento per quest'articolo è quello pubblicato in F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 437-447 con traduzione di Y. Gomez Gane.
- (54) P.G.W. Glare (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968, s.v. *spatium*.
- (55) Plin. 2, 10.
- (56) A. Balbo, *Auctores latini pedemontani. Un'antologia degli scrittori in lingua latina in Piemonte fra Ottocento e Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 47.
- (57) Sull'atteggiamento di Pascoli rispetto al «consenso» degli antichi cfr. F. Bandini, *Pascoli primo amore*, cit., p. 192: «[Durante l'adolescenza] mi sfuggiva che la modernità, che io scorgevo nel Pascoli, non comportava fratture con la tradizione e il classicismo al quale la scuola ci educava. Non ero consapevole che in verità la sua poesia cercava ansiosamente il consenso del passato».
- (58) La suggestiva definizione è in A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in A. Berman - G. Granel - A. Jaulin - G. Mailhos - Henri Meschonnic, *Le tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 50.
- (59) Assai più grave, tuttavia, il distico bandiniano rispetto a quello ovidiano. Un'analisi dei *pattern* metrici mostra come la struttura più comune degli esametri di *Mors in spatio* sia SDDS, seguita a ruota da altri tre schemi che presentano lo stesso numero di occorrenze, cioè SSDS, SDSD, DDSS. Se si eccettua l'ultimo *pattern*, che ha un attacco dattilico e che Bandini adotta assai meno spesso di Ovidio, tutti gli altri hanno uno spondeo in prima sede e non costituiscono soluzioni preferenziali per il poeta dei *Tristia*. Il rilievo sull'impiego massiccio di opzioni spondaiche in apertura di verso (e non solo) è confermato dai pentametri, che Bandini fa iniziare molto più frequentemente di Ovidio con la sequenza SS.
- (60) F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 439-440, vv. 55-68, tr. Y. Gomez Gane.
- (61) A. Traina, *Presenze antiche...*, cit., p. 268-269.
- (62) G. Pascoli, *Il ciocco*, II, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 308, vv. 79-81. Per un'analoga rassegna di costellazioni cfr. *ivi*, p. 152, vv. 20-26: «ella vedeva brividi da squamme / verdi di draghi e svincoli da fruste / rosse d'aurighi, e lampi dalle frecce / de' sagittari, e sprazzi dalle gemme / delle corone, e guizzi dalle corde / delle auree lire; e gli occhi dei leoni / vigili e i sonnolenti occhi dell'orse».
- (63) Pisini ha al suo attivo anche libri e raccolte in italiano: *La confidenza illuminante* (1987), *La ferita in largo* (1991), *Nel delta delle vene* (1991), *Nero* (1993), *Il quartiere dei profumi* (1998), *Cronache di un mese oscuro* (1999), *Il dolore può essere accusato* (2005).
- (64) A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., p. 62.
- (65) M. Pisini, *Meteora*, Roma, Sandro Teti Editore, 2008, pp. 20-21, vv. 10-11. La traduzione è dello stesso Pisini.
- (66) Id., *Il silenzio di Calliope*, in «Etruria oggi», a. XI, 34, ottobre 1993, p. 67.
- (67) Cfr. la traduzione pisiniana di un testo da *Tema dell'addio*, «Hotel Artaud», in «Latinitas», 59, 2011, p. 161. Ringrazio Pisini per la ricca messe di informazioni che mi ha trasmesso circa i suoi riferimenti letterari e per il materiale prezioso che ha voluto condividere. Sulla nostra corrispondenza è parzialmente fondata anche la rassegna di autori antichi e moderni che riporto più sotto.
- (68) M. Pisini, *Poesis*, in «Latinitas», 45, 1997, p. 27.
- (69) *Ivi*, p. 30. La traduzione è mia.
- (70) Per un ascendente luziano della poesia pisiniana cfr. L. Sbragi, *Nel paese della poesia. M. Pisini poeta bilingue*, in «Cultura», 5 marzo 1995, p. 14.
- (71) Cfr. P. Paradisi, *Pascoli e la poesia neolatina...*, cit., pp. 147-150.
- (72) M. Pisini, *Aspetti di modernità nella poesia di Joseph Tusiani*, in «Humanistica Lovaniensia», 59, 2010, pp. 343-344.
- (73) Cfr. *Signum* in Id., *Album*, Cortona, Calosci, 2006, p. 21, v. 6; cfr. Prud. *Cath.* 3, v. 22: *aromate; apoth.* v. 758: *aromatis*.
- (74) Cfr. ad es. *Aquila chartacea* in M. Pisini, *Meteora*, cit., p. 34-37, v. 16; cfr. Prud. *Apoth.* v. 957, v. 1050 e v. 1051: *fantasma; ham.* v. 59: *fantasmata*.
- (75) Cfr. ad es. *Nox* in M. Pisini, *Meteora*, cit., p. 24-25, v. 10: «erema mentium»; cfr. Prud. *Cath.* 5, v. 89 e *psych.* v. 371: *eremi*.
- (76) L'espressione è tratta da *Tortura* in M. Pisini, *Meteora*, cit., p. 100, v. 3.
- (77) Id., *Murmura noctis*, Cortona, Calosci, 1993, p. 13, vv. 105-120. La traduzione di servizio è mia.
- (78) Cfr. A. Traina, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 107-124.
- (79) Cfr. Apul. *met.* 4: *cantilant*, 8: *cantilar*; *flor.* 3 e 15: *cantilar*; 17: *cantilavit*.

- (80) Pressoché isolato l'esempio di Hor. *sat.* 2, 1, v. 20 (*palpere*). Il verbo ricorre invece significativamente in Prud. *Cath.* 12, v. 121: *palpas*; *ham.* v. 327: *palpandi*; *psych.* v. 234: *palpent* e v. 235: *palpet*; *c. Symm. Praef.* 1, v. 73: *palpavit*.
- (81) N. Venanzi, Recensione a *Murmura noctis*, in «Mondo sabino», 18, 10 maggio 1997, p. 24.
- (82) Si prenda a titolo d'esempio un passo da *Venilia* in M. Pisini, *Meteora*, cit., p. 26-27, vv. 8-16, dove la presenza di parole greche sfiora la proporzione di una per verso (il corsivo è mio): «Sto, verto oculos, fruor undique salsis, / *pigmentis*, fictis lotis, viridi ore *smaragdis*, / ac, simul, aestatis splendenti fascinator *ochra*. / Paulo post, liquidis *delphinis* ludit *horizon* / quorum animat motus, madidis asperginis auris / tactos, immersos, lux his parat usque *theatrum* / scintillis varium, quod donum est cernere, ab imis / una stuporis abit per caerula *syllaba*. Eadem / incipio verbis exponere lucis *aroma* / quod movet undarum *mysteria*, quod creat aurum» («Sto qui, fermo, giro lo sguardo, mi godo da ogni parte / quei colori salati, immagini di fiori di loto, verdi smeraldi, / e, insieme, mi lascio incantare dal giallo splendente dell'estate. / Poco dopo, l'orizzonte inizia a giocare con delfini mobili, come l'acqua, / di cui anima i movimenti, immersi negli spruzzi di salsedini, e per i quali / la luce prepara un teatro / screziato di scintille, che è un dono vedere, mentre dalle profondità dell'anima / mi esce verso il mare una sillaba di stupore. Allora, / inizio a esprimere nelle mie parole l'aroma della luce / che muove i misteri delle onde, e crea quest'oro, / orlato di creste scure, o punti battuti dal vento»).
- (83) Cfr. *Anomalia* in Id., *Album*, p. 10, v. 17.
- (84) Id., *Comminus*, cit., pp. 42-47.
- (85) Il poemetto si legge in Id., *Meteora*, pp. 54-61.
- (86) Ivi, p. 126, n. 4.
- (87) G. Morabito, *Fides Latina*, Milano, Edizioni Pergamena, 1979, pp. 112-115.
- (88) Cfr. ivi, p. 115, vv. 127-129: «*Ilia rumpuntur, fateor, mihi talia risu / spectanti, magis at provectum aetate videnti / qui studio hos acri mores imitetur ineptus*».
- (89) I *pattern* metrici mostrano un andamento assai più agile dell'esametro pisiniano rispetto a quello bandiniano: le soluzioni più frequenti in *Tonsor* sono, nell'ordine, SDSS, DDSS, SDDS e DDDS (le ultime due con egual numero di occorrenze) e figurano tutte tra le otto opzioni più comuni dell'*Eneide* di Virgilio.
- (90) Cfr. v. 8: «*munditiis hominum*», v. 13: «*volitant opobalsama*», v. 52: «*haud breve opus*», che corrispondono ad altrettanti luoghi di *Tonstrina*: v. 3: «*munditiis hominum*», v. 12: «*volitantque opobalsama*», v. 52: «*Perbreve opus*».
- (91) Cfr. § 1, n. 1.
- (92) Cfr. Walter Lapini: «*Latino e greco sono l'inutile e noi non possiamo fare a meno dell'inutile*», intervista apparsa su «Letture» il 20 agosto 2019 e disponibile al seguente indirizzo: <https://www.letture.org/walter-lapini>: «Fra i venti e i trent'anni anni ho partecipato più volte ai *certamina* di poesia latina (ce n'erano tre, tutti in Italia) e ho vinto una decina di premi. Poi mi sono stufato di quel latino imitativo, convenzionale, e sono passato a un latino tutto mio, a un tempo rigoroso (almeno spero) e maccheronico». Cfr anche M. Nucci, *Quel verso buttato lì, in fondo alla schiena*, in «Repubblica», 22 gennaio 2016, disponibile al seguente indirizzo: [https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/01/22/news/quel\\_verso\\_buttato\\_li\\_in\\_fondo\\_alla\\_schiena-131841213/](https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/01/22/news/quel_verso_buttato_li_in_fondo_alla_schiena-131841213/).
- (93) M. Nucci, *Quel verso...*, cit., s.p..
- (94) Il che vale soprattutto per i componimenti in greco antico ospitati in A. Rissa, *Il culo non esiste solo per andare di corpo*, Genova, Il Melangolo, 2015, cioè *I presidi*, pp. 41-71, *Sulla ricreazione*, pp. 73-81, *Il De Carlo o sul trimestre*, pp. 83-101 e *I ricercatori*, pp. 103-113. Si noti che un tema simile era stato trattato da Pisini nel poemetto *Periculum*, che si legge in Id., *Meteora*, cit., pp. 78-89.
- (95) Cfr. l'*Ode al Brasile* in A. Rissa, *Il culo non esiste...*, cit., 124-141; e soprattutto Id., *Il cucchiaino di Dio. Cochlear Dei*, Genova, Il Melangolo, 2019.
- (96) Informazioni ulteriori sull'autore sono disponibili in B. Severgnini, *Maturità, tocca al latino. Ma non sarebbe meglio il cinese?*, in «Corriere della Sera», 18 gennaio 2007, disponibile al seguente indirizzo: <https://www.corriere.it/solferino/severgnini/07-01-18/01.spm>.
- (97) Testo disponibile all'indirizzo: [https://www.vatican.va/roman\\_curia/institutions\\_connected/latinitas/documents/rc\\_latinitas\\_20070326\\_bene-italiam\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/latinitas/documents/rc_latinitas_20070326_bene-italiam_it.html).
- (98) Cfr. M.R. Madonna, *Stige*, Lavis, 2018, Edizioni Progetto Cultura, pp. 53-72.
- (99) Cfr. ivi, p. 56, v. 1.



- (100) Sulla reale identità di Madonna, di cui si è occupato criticamente Giorgio Linguaglossa, sembra lecito nutrire dei dubbi.
- (101) M. Nucci, *Quel verso...*, cit., s.p..
- (102) Mette in guardia dall'equivoco Lapini stesso in un'intervista rilasciata nel settembre 2017, in occasione del conferimento del 45° Premio Satira di Roma, e disponibile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=Ooh9q5Ddgx0>; cfr. anche le dichiarazioni contenute in I. Gori, *Cochlear Dei, il cucchiaino di Dio. L'Ode in latino al gladiatore Totti*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 2017, al link che segue: [https://www.corriere.it/cultura/17\\_maggio\\_29/cochlear-dei-cucchiaino-dio-l-ode-latino-gladiatore-totti-ade1035c-448e-11e7-95ab-f09d324d6fee.shtml](https://www.corriere.it/cultura/17_maggio_29/cochlear-dei-cucchiaino-dio-l-ode-latino-gladiatore-totti-ade1035c-448e-11e7-95ab-f09d324d6fee.shtml).
- (103) U.E. Paoli, *Il latino maccheronico*, Firenze, Le Monnier, 1959.
- (104) Per l'uso prototipico del termine *macaronico* si veda il saggio di Š. Demo, *Towards a unified definition of macaronics*, in «Humanistica Lovaniensia», 63, 2013, pp. 83-106.
- (105) A. Rissa, *De Suppa Silvani* in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 116, v. 35.
- (106) Id., *Ode a Isabelle*, ivi, p. 144, v. 11.
- (107) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 24, v. 78.
- (108) Id., *Ode a Isabelle*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 148, v. 61.
- (109) Id., *Ode a Noemi*, ivi, p. 160, v. 62.
- (110) Id., *Elegia a Quinto Pistillo sul prendere moglie*, ivi, p. 178, v. 32.
- (111) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 56, v. 268.
- (112) Id., *Ode a Noemi*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 164, v. 98.
- (113) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 20, v. 60.
- (114) Id., *Ode al Brasile*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 124, v. 16.
- (115) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 40, v. 175.
- (116) Ivi, p. 46, v. 215.
- (117) Id., *Ode a Isabelle*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 150, v. 79.
- (118) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 36, v. 147.
- (119) Id., *Ode a Noemi*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., p. 160, v. 55.
- (120) Id., *Ode a Isabelle*, ivi, p. 148, v. 63.
- (121) Id., *De Suppa Silvani*, ivi, p. 116, v. 5.
- (122) Id., *Ode al Brasile*, ivi, p. 124, v. 6.
- (123) Id., *De Suppa Silvani*, ivi, p. 118, v. 34.
- (124) Ivi, p. 116, v. 3.
- (125) Id., *Ode a Noemi*, ivi, p. 158, v. 40.
- (126) Id., *Ode al Brasile*, ivi, p. 140, v. 208.
- (127) Id., *Il cucchiaino di Dio...*, cit., p. 16, v. 32.
- (128) Ivi, p. 36, vv. 151-152.
- (129) Id., *Ode a Noemi*, in Id., *Il culo non esiste...*, cit., pp. 160-163, vv. 69-84. L'autotraduzione è attribuita a E. Cetrangolo.
- (130) A. Grillo, *Tria corda. Versi italiani, latini e calabresi*, Foggia, Bastogi, 2002.
- (131) A. Grillo, *Effinzioni. Versi italiani e latini*, Foggia, Bastogi, 1998; Id., *Effinzioni terze (e supreme). Versi italiani e latini con carmi greci e latini tradotti*, Bella, Arduino Sacco Editore, 2009; Id., *Nuove (e ultime) effinzioni. Poesie italiane*, Messina, Edas, 2017.
- (132) È di diverso avviso C. Aliberti, che nella poesia di Grillo vede una sintesi fra tradizione e innovazione. Alla sua analisi si rimanda per la ricca messe di informazioni e notazioni critiche che contiene. Essa è disponibile al seguente link: <https://terzomillennio2009.files.wordpress.com/2018/04/antonino-grillo-le-effinzioni.pdf>.
- (133) A. Grillo, *Nuove (e ultime) effinzioni*, cit., pp. 30-37.
- (134) Ivi, p. 33 e p. 37. La traduzione è dell'autore.
- (135) Il testo è contenuto in F. Di Monaco, *Amor - H.A. Bologna, In urbis Romae genethliacon*, Certamen Capitolinum 51, Series altera 11, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 2000, pp. 9-21.
- (136) Ivi, p. 17, vv. 139-140. La traduzione è mia.
- (137) Da un episodio attuale declinato con toni tragici prende le mosse anche un testo di G. Dall'Ava, *Iterumque iterumque ruinae*, meno raffinato sul piano formale ma comunque interessante per un eventuale raffronto. Se ne legge qualcosa in «Carmina Hodierna», 4, 2018, pp. 6, disponibile al seguente indirizzo: <https://it.scribd.com/document/379195922/Carmina-Hodierna-4>.

- (138) Il poemetto si legge in H.A. Bologna, *Silvia* - A. Jodice, *De cannabis cultura in multis Campaniae arvis*, Certamen Capitolinum 46, Series altera 9, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 1996, pp. 9-22.
- (139) In uno scenario simile è ambientato il poemetto *Samnitica nympa* dello stesso autore, contenuto in H.A. Bologna, *Samnitica nympa* - A. Jodice, *Hymnus in Capuam*, Certamen Capitolinum 53, Series altera 12, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 2002, pp. 9-20.
- (140) In «Spiragli», anno 21, 1, 2009, pp. 50-51; il poemetto è disponibile al seguente link: <http://www.rivistaspiragli.it/2018/06/19/fatalis-occursus/>.
- (141) Ivi, vv. 73-77. La traduzione è mia.
- (142) F. Bandini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 495-496.
- (143) P. Paradisi, *Pascoli e la poesia neolatina...*, cit., p. 163, n. 13.
- (144) <https://www.suberic.net/~marc/poesislatina.html>.
- (145) Cfr. a tal proposito una dichiarazione di Scorsone in Id., *Eoan Airs for Hesperain Strings*, in «Vates», 4, 2001-2012, p. 12, reperibile all'indirizzo <https://vatesblog.files.wordpress.com/2017/09/vates-issue-4.pdf>: «this oriental bee had been buzzing in my bonnet for a good while, at least from the bygone days of my youth (yea, Postumus, for verily the years glide on...) when 'my eyes' to use the words of Captain Charles Ryder, 'were dry to all save poetry'».
- (146) Basti un *monostichon* esemplificativo: «Aetherius monachon esto tu, Christe, choragus» («O Cristo, sii dei monaci il corego celeste»).
- (147) Così, ad esempio, i *Q. Mettii Severi Vindemii Epigrammata*, scritti in esametri o in distici, disponibili al link <https://www.suberic.net/~marc/scorsoneqmettiiseverivindemii.html>, ma anche il poemetto *Ft. Eutolmii Cussonii Barachi sine titulo (De pietate ad Symmachum)* di cui si riporta uno stralcio nel corpo del testo, disponibile al link <https://www.suberic.net/~marc/scorsone.html#depietateadsymmachum>.
- (148) M. Scorsone, *Ft. Eutolmii...*, cit., vv. 1-9.
- (149) Tra gli autori menzionati nei paragrafi precedenti, ad esempio, si è dedicato a questa forma O. Carbonero. Suoi *haiku* sono stati pubblicati in «Spiragli», anno XXII, 1, 2010, p. 52 e sono ora leggibili all'indirizzo: <http://www.rivistaspiragli.it/2018/06/19/haikum-latinorum-experimenta/>.
- (150) Si rimanda in particolare a D. Sacré - M. Smets (eds.), *Tonight They All Dance. 92 Latin and English Haiku*, Mundelein, Bolchazy - Carducci Publishers, 1999; A. Sacerdoti, *Ad operam eo. Different Aspects of Haiku in Latin*, in «International Journal of Social Science and Technology», vol. 2, 3, 2017, pp. 68-72; Id. *Haiku in latino: poetiche, codici e metodi in due esperimenti (1996; 2016)*, in «Lingue antiche e moderne», 6, 2017.
- (151) H. Reinhardt, *Haicua Latina. Cum epilogo: de conscribendis haicubus*, Freising, Bode, 1983.
- (152) I fascicoli superstiti si trovano all'indirizzo: <https://mcl.as.uky.edu/retiarium-archivum-recentioris-latinitatis>.
- (153) <https://vatesblog.wordpress.com/blog/>.
- (154) <http://ephemeris.alcuinus.net/poesis.php>.
- (155) Per una panoramica più ampia sull'uso del latino online, cfr. C. Macías - R. Gutiérrez - R. Escobar, *El latín como lengua de uso en Internet*, in «Minerva», 15, 2001, pp. 329-344. Sulla poesia neolatina e Internet si veda anche R. Lavalle, *Poesia de poetas latinos actuales*, in «Ágora. Estudos Clássicos em Debate», 6, 2004, pp. 193-212.
- (156) D. Keye, *Carmen*, in «Vates», 12, 2016, pp. 21-22, reperibile all'indirizzo: <https://vatesblog.files.wordpress.com/2017/09/vates-issue-12.pdf>.
- (157) A.E. Radke, *De paradiso (vel potius inferno) virtuali*, in Id., *Error. Carmina Interretialia*, p. 5, v. 1, reperibile all'indirizzo: [https://www.alte-sprachen.de/extra/2019/04/CYCLUS-CARMINUM-INTERRETIALIUM-ALTER.lat\\_.dtsch\\_.pdf](https://www.alte-sprachen.de/extra/2019/04/CYCLUS-CARMINUM-INTERRETIALIUM-ALTER.lat_.dtsch_.pdf).
- (158) *Ibidem*, vv. 5-6.
- (159) Il testo è reperibile sulla pagina Facebook *Cosānus*, post del 12 luglio 2019, vv. 1-3, accessibile tramite il seguente link: <https://www.facebook.com/AlexiusCosanus>.
- (160) Cfr. D. Sacré, *De poetis quibusdam Latinis qui novissimo hoc sesquiseculo floruerunt*, p. 6, disponibile su Scribd all'indirizzo seguente: <https://it.scribd.com/document/418104913/Theoderici-Sacre-Oratio-de-Poetis-Recentissimis>: «Etsi, habent illud incommodi eiusmodi divulgationes (*Retiarium* excipio), ad orbem Latinum vivum quae pertineant, quod secluduntur a cetera Latinitate, antiqua dico et media et recentiore» («D'altra parte, simili attività divulgative che afferiscono all'ambito del latino vivo hanno questo svantaggio (a parte *Retiarium*), cioè il fatto che tendono a isolarsi dal resto della latinità, cioè da quella antica, medievale e moderna»).

**Bibliografia.**

- Balbo A., *Auctores latini pedemontani. Un'antologia degli scrittori in lingua latina in Piemonte fra Ottocento e Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019.
- Bandiera E., *La poesia latina di Joseph Tusiani*, in Tusiani J., *Carmina latina*, tr. Emilio Bandiera, Fasano di Brindisi, Schena editore, 1994.
- Bandini F., *Mors in spatio*, in «Latinitas», 48, 2000, pp. 201-208.
- Bandini F., *Pascoli primo amore*, in Battistini A. - Gori G. M. - Mazzotta C. (eds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 191-199.
- Bandini F., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2018.
- Berman A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in A. Berman - G. Granel - A. Jaulin - G. Mailhos - Henri Meschonnic, *Le tours de Babel*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 33-150.
- Bologna H.A., *Samnitica nympa* - Jodice A., *Hymnus in Capuam*, Certamen Capitolinum 53, Series altera 12, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 2002.
- Bologna H.A., *Silvia* - Jodice A., *De cannbisu cultura in multis Campaniae arvis*, Certamen Capitolinum 46, Series altera 9, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 1996.
- Carbonero O., *Fatalis occursus*, «Spiragli», anno 21, 1, 2009, pp. 50-51.
- Carbonero O., *Haikum Latinorum Experimenta*, in «Spiragli», anno XXII, n.1, 2010, p. 52.
- Cooper W. (ed.), *Poematia Moderna: Modern Latin Poetry*, Wilmington, Scaeva Press, 2014.
- Corallo M., *La poesia latina di Vittorio Genovesi*, Milano, Vita e pensiero, 1945.
- Dal Bianco S., *Le lingue e l'inglese degli haiku*, in Bongiorno G. - Toppan L. (eds.), *Nel «melograno di lingue»*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 41-47.
- Demo Š., *Towards a unified definition of macaronics*, in «Humanistica Lovaniensia», 63, 2013, pp. 83-106.
- Di Monaco F., *Amor* - Bologna H.A., *In urbis Romae genethliacon*, Certamen Capitolinum 51, Series altera 11, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 2000.
- Eco U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Feo M., *Tradizione latina*, in Asor Rosa A. (ed.), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1986, vol. 5, pp. 311-378.
- Gamberale L., *Tradurre i propri versi nella propria lingua: storie di poeti*, in V. Sanzotta (ed.), *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*. Atti del convegno internazionale, Roma, 10-12 dicembre 2015, Leuven, Leuven University Press, 2020, pp. 349-388.
- Gardini N., *Il latino di Andrea Zanzotto*, in Bongiorno G. - Toppan L. (eds.), *Nel «melograno di lingue»*. *Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 83-96.
- Giustiniani V.R., *Neulateinische Dichtung in Italien 1850-1950: Ein Unerforschtes Kapitel Italienischer Literatur- Und Geistesgeschichte*, Tübingen, de Gruyter, 1979.

- Glare P.G.W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Grillo A., *Effinzioni terze (e supreme). Versi italiani e latini con carmi greci e latini tradotti*, Bella, Arduino Sacco Editore, 2009.
- Grillo A., *Effinzioni. Versi italiani e latini*, Foggia, Bastogi, 1998.
- Grillo A., *Nuove (e ultime) effinzioni*, Messina, Edas, 2017.
- Grillo A., *Nuove (e ultime) effinzioni. Poesie italiane*, Messina, Edas, 2017.
- Grillo A., *Tria corda. Versi italiani, latini e calabresi*, Foggia, Bastogi, 2002.
- Ijsewijn J., *Companion to Neo-Latin Studies, Part I: History and Diffusion of Neo-Latin Literature; Part II: Literary, Linguistic, Philological and Editorial Questions. Second entirely rewritten edition*, Leuven, University press - Peeters press, 1990-1998.
- Ijsewijn J., *Conspectus poetarum Latinorum saeculi vicesimi*, in «Euphrosyne», 3, 1961, pp. 149-190.
- Lapini W., Recensione a *Murmura noctis*, «Semicerchio», 11, 1994, pp. 82 ss.
- Lavallo R., *Poesia de poetas latinos actuales*, in «Ágora. Estudos Clássicos em Debate», 6, 2004, pp. 193-212.
- Macías C. - Gutiérrez R. - Escobar R., *El latín como lengua de uso en Internet*, in «Minerva», 15, 2001, pp. 329-344.
- Madonna M.R., *Stige*, Lavis, 2018, Edizioni Progetto Cultura.
- Morabito G., *Fides Latina*, Milano, Edizioni Pergamena, 1979.
- Paoli U.E., *Il latino maccheronico*, Firenze, Le Monnier, 1959.
- Paradisi P. - Traina A., *Pascoli e la poesia neolatina del Novecento*, in Battistini A. - Gori G. M. - Mazzotta C. (eds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 125-178.
- Pascoli G., *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 2009.
- Pighi G.B., *La poesia latina d'Alessandro Zappata*, in «Aevum», anno 6, fasc. 4, 1932, pp. 631-653.
- Pisini M., *Vergilius – Salvo D., Flos florum*, Certamen Capitolinum 45, Series altera 8, Roma, Institutum Romanis Studiis Provehendis, 1994.
- Pisini M., *Album*, Cortona, Calosci, 2006.
- Pisini M., *Aspetti di modernità nella poesia di Joseph Tusiani*, in «Humanistica Lovaniensia», 59, 2010, pp. 343-358.
- Pisini M., *Hotel Artaud*, in «Latinitas», 59, 2011, p. 161.
- Pisini M., *Il silenzio di Calliope*, in «Etruria oggi», a. XI, 34, ottobre 1993, pp. 67-68.
- Pisini M., *La poesia latina del '900*, in *La letteratura neumanistica nella tradizione culturale europea: in memoria di P. Olindo Pasqualetti. Atti del convegno, San Benedetto del Tronto-Offida, 1 marzo 1997*, San Benedetto del Tronto, 1998, pp. 17-23.

- Pisini M., *Meteora*, Roma, Sandro Teti Editore, 2008.
- Pisini M., *Murmura noctis*, Cortona, Calosci, 1993.
- Pisini M., *Poesis*, in «Latinitas», 45, 1997, pp. 26-34.
- Pisini M., *Vixisse*, «Latinitas», 49, 2001, p. 65.
- Reinhardt H., *Haicua Latina. Cum epilogo: de conscribendis haicubus*, Freising, Bode, 1983.
- Rissa A., *Il cucchiaino di Dio. Cochlear Dei*, Genova, Il Melangolo, 2019.
- Rissa A., *Il culo non esiste solo per andare di corpo*, Genova, Il Melangolo, 2015.
- Sacerdoti A., Ad operam eo. *Different Aspects of Haiku in Latin*, in «International Journal of Social Science and Technology», vol. 2, 3, 2017, pp. 68-72.
- Sacerdoti A., *Haiku in latino: poetiche, codici e metodi in due esperimenti (1996; 2016)*, in «Lingue antiche e moderne», 6, 2017.
- Sacré D. - Smets M. (eds.), *Tonight They All Dance. 92 Latin and English Haiku*, Mundelein, Bolchazy - Carducci Publishers, 1999.
- Sacré D., *Conspectus poetarum Latinorum 1900-1960: supplementum*, in «Humanistica Lovaniensia», 39, 1990, pp. 328-339.
- Sbragi L., *Nel paese della poesia. M. Pisini poeta bilingue*, in «Cultura», 5 marzo 1995, p. 14.
- Stockwell P., *Cognitive Poetics. An Introduction*, Taylor and Francis, 2002, versione eBook.
- Tonelli A., *Canti di apocalisse e d'estasi*, Pesian di Prato, Campanotto, 2008.
- Traina A., *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- Traina A., *Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli*, in «Belfagor», 28, 3, 1973, pp. 266-270.
- Tusiani J., *Carmina latina*, tr. Emilio Bandiera, Fasano di Brindisi, Schena editore, 1994.
- Vecce C., *La poesia latina*, in Brioschi F. - Di Girolamo C. (eds.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, vol. 4, pp. 484-498.
- Venanzi N., Recensione a *Murmura noctis*, in «Mondo sabino», 18, 10 maggio 1997, p. 24.
- Zanzotto A., *Fernando Bandini* in Id., *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, vol. 2, pp. 377-380.
- Zanzotto A., *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999.
- Zazzaretta A., *Introduzione* a Brignoli F., *Nove poemetti latini*, 1977, Macerata, Signorelli, VII-XXI.

**Sitografia.**

- «Vates. The Journal of New Latin Poetry»,  
<https://vatesblog.wordpress.com/blog/>.
- Aliberti C., *Le prime e ultime effinzioni*, <https://terzomillennio2009.files.wordpress.com/2018/04/antonino-grillo-le-effinzioni.pdf>.
- Caivano F. (ed.), «Carmina Hodierna», 4, 2018, <https://it.scribd.com/document/379195922/Carmina-Hodierna-4>.
- Carbonero O., *Fatalis occursus*,  
<http://www.rivistaspiragli.it/2018/06/19/fatalis-occursus/>.
- Carbonero O., *Haikum Latinorum Experimenta*, <http://www.rivistaspiragli.it/2018/06/19/haikum-latinorum-experimenta/>.
- *Cosānus* (pagina Facebook),  
<https://www.facebook.com/AlexiusCosanus>.
- Di Monaco F., *Bene Italiam!*,  
[https://www.vatican.va/roman\\_curia/institutions\\_connected/latinitas/documents/rc\\_latinitas\\_20070326\\_bene-italiam\\_it.html](https://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/latinitas/documents/rc_latinitas_20070326_bene-italiam_it.html).
- *Ephemeris*,  
<http://ephemeris.alcuinus.net>.
- Gori I., *Cochlear Dei, il cucchiaino di Dio. L'Ode in latino al gladiatore Totti*, in «Corriere della Sera», 29 maggio 2017,  
[https://www.corriere.it/cultura/17\\_maggio\\_29/cochlear-dei-cucchiaino-dio-l-ode-latino-gladiatore-totti-ade1035c-448e-11e7-95ab-f09d324d6fee.shtml](https://www.corriere.it/cultura/17_maggio_29/cochlear-dei-cucchiaino-dio-l-ode-latino-gladiatore-totti-ade1035c-448e-11e7-95ab-f09d324d6fee.shtml).
- Keye D., *Carmen*, in «Vates», 12, 2016, pp. 21-22,  
<https://vatesblog.files.wordpress.com/2017/09/vates-issue-12.pdf>.
- Lapini W., *45° Premio Satira: intervista al Prof. Walter Lapini alias Alvaro Rissa*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ooh9q5Ddgx0>.
- Lapini W., *Walter Lapini: «Latino e greco sono l'inutile e noi non possiamo fare a meno dell'inutile»*,  
<https://www.letture.org/walter-lapini>.
- Nucci M., *Quel verso buttato lì, in fondo alla schiena*, in «Repubblica», 22 gennaio 2016,  
[https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/01/22/news/quel\\_verso\\_buttato\\_li\\_in\\_fondo\\_alla\\_schiena-131841213/](https://www.repubblica.it/venerdi/libri/2016/01/22/news/quel_verso_buttato_li_in_fondo_alla_schiena-131841213/).
- *Poesis Latina Hodierna*,  
<https://www.suberic.net/~marc/poesislatina.html>.
- Radke A.E., *Error. Carmina Interretialia*,  
[https://www.alte-sprachen.de/extra/2019/04/CYCLUS-CARMINUM-INTERRETIALIUM-ALTER.lat\\_.dtsch\\_.pdf](https://www.alte-sprachen.de/extra/2019/04/CYCLUS-CARMINUM-INTERRETIALIUM-ALTER.lat_.dtsch_.pdf).
- *Retiarius: Archivum Recentioris Latinitatis*,  
<https://mcl.as.uky.edu/retiarius-archivum-recentioris-latinitatis>.

- Sacré D., *De poetis quibusdam Latinis qui novissimo hoc sesquisaeculo floruerunt*,  
<https://it.scribd.com/document/418104913/Theoderici-Sacre-Oratio-de-Poetis-Recentissimis>.

- Scorsone M., *Eoan Airs for Hesperain Strings*, in «Vates», 4, 2001-2012,  
<https://vatesblog.files.wordpress.com/2017/09/vates-issue-4.pdf>.

- Severgnini B., *Maturità, tocca al latino. Ma non sarebbe meglio il cinese?*, in «Corriere della Sera», 18 gennaio 2007,  
<https://www.corriere.it/solferino/severgnini/07-01-18/01.spm>.

## LA RICERCA DI UNA LINGUA DI ANTONELLA ANEDDA TRA SARDO E LATINO

### 4. Premessa su le modalità di riuso latino e il caso di Antonella Anedda

Il lavoro che qui presento è una breve tappa di uno studio, che spero avrò modo di compiere in maniera più organica attraverso una prolungata ricerca nel tempo, incentrato sui riusi latini nella poesia italiana contemporanea a cavallo tra Novecento e Duemila.

Qui nello specifico vorrei focalizzare la mia attenzione su un caso molto peculiare, per cui il riuso latino si inserisce all'interno di un nucleo fondante la poetica e l'opera di un autore, ovvero la ricerca di una lingua, intrecciandosi con il recupero di un idioma altro rispetto al sistema linguistico dell'italiano, ovvero il sardo. Mi riferisco a Antonella Anedda (1955), che esordisce relativamente tardi in poesia, pur ricevendo un grande riscontro da parte della critica<sup>(1)</sup>, con *Residenze invernali* nel 1992, e il cui più recente libro è *Historiae* del 2018<sup>(2)</sup>.

Per quanto concerne la terminologia riuso, mi rifaccio a un discorso portato avanti da Massimo Gioseffi, che evidenzia un uso sistematico del testo antico, in un percorso che si estende dall'età tardoantica al Novecento<sup>(3)</sup>. Dunque, per riuso latino *stricto sensu* intendo un uso di un testo di letteratura latina, tale che quest'ultimo diventa fonte utile a rendere possibile un nuovo testo, orientato a un pubblico contemporaneo, riuso dunque anche nel senso di abuso necessario alla formazione di una creazione autonoma.

Un interessante caso di riuso latino in senso organico, tale che si instaura un parallelo con un'opera latina (le *Ecloghe* di Virgilio) a partire già dal titolo, è stato ad esempio quello attuato da Andrea Zanzotto con *IX Ecloghe* (1962). Il poeta veneto ha prediletto un richiamo non al Virgilio epico, ma a quello di un mondo idillico-bucolico, che viene capovolto nell'ottica di rappresentazione di una tecnologia che sconvolge il silenzio. In un netto rifiuto del modello epico-narrativo, viene riattualizzato il tema virgiliano della quiete in opposizione alla frenesia della vita urbana. La ripresa riguarda anche l'aspetto linguistico-stilistico, per cui il latino risulta un elemento fondamentale di un *pastiche* che congloba al suo interno, accanto a materiali letterari e citazionali anche in latino (ad esempio al v. 7 della II ecloga l'intarsio da *Ecl. X, 69*), fonti tecnologico-scientifiche e linguaggio infantile (*petèl*). Il riuso del latino deliberatamente come lingua morta, funge però vitalmente anche da *medium* tra un linguaggio arcaico-tradizionale e uno tecnico-moderno.

Nella poesia degli anni Duemila, un altro libro di poesia che proprio a partire dal titolo instaura un parallelo con un'opera latina, dello storico Tacito in questo caso, è *Historiae* (2018) di Antonella Anedda, la cui ripresa si configura come in Zanzotto in senso sia tematico-contenutistico sia linguistico. Entrambe le operazioni, nella loro diversità, sono infatti ascrivibili a quella che identificherei come una delle tre macroaree di riuso latino nella poesia contemporanea.

La prima area riguarda poeti italiani che adottano (anche) il latino come lingua di composizione poetica (in precedenza già Giovanni Pascoli). Per gli ultimi decenni del Novecento e primi anni Duemila penso, tra i vari, al trilinguismo di Fernando Bandini (latino, vicentino, italiano), Michele Sovente (latino, cappellesse, italiano) e Joseph Tusiani (latino, inglese, garganico), *tria corda* che - se vogliamo - ricordano il latino-greco-osco di Ennio.

La seconda area riguarda, invece, poeti italiani che traducono poesia latina, nello specifico quelli in cui abbiamo rese ricreative che portano alla configurazione di nuove opere. Al di là di vari esempi possibili, come Pier Paolo Pasolini traduttore del *Miles gloriosus* di Plauto in vernacolo romanesco<sup>(4)</sup>, per gli anni Duemila penso a opere originali come il *De rerum natura* lucreziano di De Angelis, dal titolo *Sotto la scure silenziosa* (2005), che seleziona e traduce frammenti dal poema latino, dando vita di fatto a un'altra opera, con una macrostruttura differente e affine alla propria cifra stilistica. Oltre a libri interi, penso anche per gli ultimi decenni del Novecento a riscritture della poesia latina all'interno di personali sillogi poetiche, come un'interessante *imitatio* di Fortini - dell'ode oraziana del *carpe diem* (I 11) in *Composita solvantur* (1994)<sup>(5)</sup> o il testo *Atque in*



*perpetuum, frater* di Caproni, già dal titolo allusivo al *carmen* 101 di Catullo, dalla silloge *Il franco cacciatore* (1982)(6).

La terza area, infine, è quella di poeti italiani nella cui opera riscontriamo citazioni latine e una presenza di letteratura latina come sostrato, che in genere entrano in dialettica rispetto a un mondo e una lingua contemporanea. Tra i poeti viventi penso a nomi come Vittorio Magrelli, Giancarlo Pontiggia, Franco Buffoni(7) e appunto la stessa Antonella Anedda(8).

## 5. Lingua da un'isola – *Notti di pace occidentale e Dal balcone del corpo*

Una costante sottesa nei libri di Anedda a partire da *Residenze invernali* (1992) è la ricerca di una lingua, anonima o sconosciuta, che si impasta al passato insinuandosi nei varchi di un futuro possibile, attraverso la quale ritrovare il proprio nome e quello degli altri, strapparli alla dimensione di ciò che è vinto, perduto. Il riuso del latino si inserisce all'interno di questa poetica e va a incrociarsi con il recupero del sardo. Compirò *in primis* un breve percorso sulla poesia di Anedda, per mostrare quello che intendo, focalizzandomi su testi tratti da *Notti di pace occidentale* (1999) e *Dal balcone del corpo* (2007).

Seppure in *Notti di pace occidentale* non abbiamo evidenti citazioni latine dirette o testi in sardo, si riscontrano numerosi passaggi in cui si parla di una lingua di cui l'io è alla ricerca, anche con un riferimento a latino e sardo. È come se fosse in preparazione quello che poi avverrà in successive sillogi. Riporto alcuni passi estratti da diverse poesie:

«Non volevo nomi per morti sconosciuti  
 eppure volevo che esistessero  
 volevo che una lingua anonima  
 – la mia –  
 parlasse di molte morti anonime» (p. 12).

«Per questo scrivo con riluttanza  
 con pochi sterpi di frase  
 stretti a una lingua usuale» (p.16).

«Scrivo con pazienza  
 all'eternità non credo  
 la lentezza mi viene dal silenzio  
 e da una libertà – invisibile –  
 che il Continente non conosce  
 l'isola di un pensiero che mi spinge  
 a restringere il tempo  
 a dargli spazio  
 inventando per quella lingua il suo deserto» (pp.16-17).

Possiamo individuare almeno due aspetti fondamentali in questi versi (ma se ne potrebbero citare anche tanti altri ad esempio). Da una parte, la tematizzazione di una ricerca incerta, affannosa e paziente di una lingua, che risulti non limitata al proprio Io, ma che possa essere di tutti e accogliere il silenzio; dall'altra la dicotomia provenienza-destino. L'origine da cui la voce parla è quella di un'isola, non intendibile soltanto in senso geografico e autobiografico (la Sardegna o l'arcipelago della Maddalena, a cui la poeta è legata), ma in senso esistenziale, come uno *status* imprescindibile e ineliminabile, da cui partire a perlustrare, con lentezza. È l'isola a dettare i tempi e una legge interiore, è l'isola a plasmare la modalità dello sguardo. Con l'impossibilità a essere varcata senza staccarsi dalla terra, essa pretende un attraversamento, via mare o via aria, per raggiungere il Continente (infatti i sardi quando escono dall'isola dicono di andare in continente). È l'isola infine a imporre un ritorno, permettendo con la sua fissità un lungo orizzonte, è l'isola a dire la verità.

Questa condizione è forse riassumibile con la parola *Isolatria* (2013), titolo di un libro in prosa di Anedda, che vuole essere un peculiare itinerario di viaggio e una riflessione personale sull'esistenza. Un lavoro molto utile per addentrarsi nella poetica dell'autrice, in cui troviamo anche riferimenti a autori della letteratura latina, anche qui con una connessione all'isola, come luogo di rifugio:

«Vedo, da dove sono, la fatica di una barca a vela, il suo eroismo anzi, quando cerca di resistere e procedere di bolina. La guardo con lo stesso sentimento di cui scrive Lucrezio nel II libro del *De Rerum Natura*: sollevata di non essere laggiù in mare ma al riparo dietro uno dei muri del santuario, seduta su una pietra con la faccia verso il sole.»(9)

Procedo ancora con due notazioni a partire da un ulteriore estratto da *Notti di pace occidentale*:

«Perciò sospendi tu la quiete  
 prova a rovesciare il dorso della mano  
 a raggiungermi nel nome di una lingua sconosciuta  
 perché parlo da un'isola  
 il cui latino ha tristezza di scimmia» (p. 20).

Innanzitutto, nella prima parte della poesia, che qui non ho riportato, è presente un riferimento all'«imperatore» romano Marco Aurelio, che «ha spento il lume / ha chiuso il libro» e come per tutti il suo destino prevede che «Dormirà per sempre»(10). Ma oltre a ciò, qui si può cogliere un riferimento al *De vulgari eloquentia* di Dante, che scrisse, non senza un certo pregiudizio, che i sardofoni sono solo imitatori del latino, la grammatica per eccellenza, a mo' di scimmie (*grammaticam tamquam siminae homines imitantes, I.11.7*). Nell'italiano di Anedda risuona, dunque, un'altra lingua più scabra, una lingua di sostrato, soppressa dalla cultura conquistatrice e non del tutto conosciuta(11).

Questa idea pregiudiziale sui sardi non è invenzione *ex novo* dantesca e se vogliamo trova un precursore in Cicerone. Una poesia di Anedda da *Dal balcone del corpo* (2007) effettua proprio un riuso latino da un'orazione di Cicerone, giunta frammentaria. Non a caso, il testo è in sardo ed è inserito nella sezione *Limba*, la prima dell'*opera omnia* dell'autrice in cui compare un nucleo di testi *in limba* (ovvero in lingua, così dicono i sardi quando non parlano italiano, dicono di parlare *in limba*). Da notare che il titolo è in latino, *Contra Scaurum* (con l'accusativo). Riporto il testo come presente nel libro, bilingue in italiano (con titolo *Contro Scauro*) e sardo:

«No ischio iscrivere de Roma.  
 Meda belluria, dechidu, mutas 'e linu.  
 Forzis gòì – sunt binti seculos – pessaint cuddos sardos  
 bennitos a dimandare zusstissia contra Scauro.  
 “Zente chene ide...terra ue peri su mele est 'ele”  
 Gòì nàrriat Cicero in faeddu suo. Ora, in mesu petras  
 bortat suo lumene, lestru, minutu. Ma sicutera  
 morint sos distimonzos, s'ape tribulat.  
 Reghet su mele: limba 'e lidone, gardu et sale.

Non so scrivere di Roma.  
 Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino.  
 Forse così – venti secoli fa – pensarono quei sardi  
 venuti a chiedere giustizia contro Scauro.  
 “Gente priva di fede... terra dove perfino il miele è fiele”  
 Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome  
 gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora  
 muoiono i testimoni, l'ape si affatica.  
 Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale».

Il titolo della poesia *Contra Scaurum* non è altro, dunque, che un rovesciamento dell'orazione *Pro Scauro*, richiamando una vicenda di sopruso sui cui qui non mi dilungo (sono vari i capi di accusa per Scauro, tra cui malversazione a danno della Sardegna). Da evidenziare che Cicerone per difendere il suo assistito fece leva proprio sull'inaffidabilità dei Sardi, facendo suo il pregiudizio greco contro i Fenici (loro acerrimi rivali nel commercio). A suo dire, ignorando del tutto la cultura sarda nuragica e precedente, i Sardi non sarebbero altro che un popolo inferiore, misto tra gli scarti dei coloni punico-cartaginesi (che a loro volta derivano dai Fenici) e una imprecisata stirpe di Africani. Anedda, dunque, intende mettere a fuoco l'arroganza del prevaricatore italico. Tuttavia, al di là del riuso latino virato in senso di polemica socio-politica, la poesia tratta anche in questo caso di temi legati a origine e destino, congiungendo l'antico al contemporaneo. Infatti nel presente ormai si aggira minuscolo tra le pietre anche il nome di un letterato e uomo politico preclaro come Cicerone, quasi a sovvertire l'idea già tucididea e poi ripresa nella letteratura latina (si pensi a Orazio) dell'opera come un possesso per sempre, un monumento inscalfibile, che garantisce fama e memoria per i posteri. Anedda è consapevole che la storia è una narrazione compiuta dai vinti, che la memoria non può che essere sfalsata e precaria, da qui il valore della poesia come testimonianza. Dunque, seppure nemmeno i testimoni sardi ci sono più, a resistere sono i suoni e i sapori di ora e dell'origine, ovvero dell'isola, uniti in sinestesia («lingua di cardo, corbezzolo, sale»). Questo interesse per la storia recente e passata, coniugato alla geografia, è confermato nell'ultima produzione di Anedda, in cui il recupero organico di Tacito porta avanti il discorso sulla testimonianza storica e del presente, inscindibile dall'aspetto della ricerca linguistica.

## 6. *Historiae* tra sardo e latino

La sesta silloge *Historiae* (2018), già dal titolo instaura un parallelo con Tacito, essendo il titolo di un'opera tacitiana, con riferimenti che vengono esplicitamente anche dagli *Annales* e indirettamente dall'*Agricola* e altre opere(12). Viene portata avanti con nuove evoluzioni la costante della ricerca di una lingua e la ripresa latina si configura in maniera complessa, pervadendo grossomodo tutto il libro, non soltanto in senso prettamente contenutistico. Inoltre, come ha sottolineato Nicola Gardini, «Anedda ancora una volta ricorre alla lingua sarda, e stavolta con l'evidente intenzione di farne un suo latino; di farne l'etimologia di quello che le necessità della sua storia la portano a esprimere in italiano»(13).

Potrebbe stupire che il riuso più sostanziale non avvenga da un poeta, ma da uno storico. Innanzi tutto Tacito ha il coraggio di dire noi, evitando una posizione vittimistica e mostrando come la storia sia una serie ininterrotta di massacri e ingiustizie. Un possibile filtro da cui Anedda rilegge l'autore latino in questo senso è il poeta Seamus Heaney, che nello stesso discorso per il Nobel per la letteratura sottolineò come Tacito avesse ragione, per il fatto che la storia è istruttiva quanto un macello e la pace è semplicemente la desolazione lasciata alle spalle dopo le risolte operazioni di un potere spietato(14). Inoltre, come è esplicitato dalla stessa autrice in una poesia (pag. 34) la lingua di Tacito risulta di «conforto» per la capacità di esprimere senza pompose retoriche la tragicità dei fatti della storia, con i suoi rari aggettivi e «il gerundio che evita inutili giri di parole». Tutto ciò si inserisce con l'utilizzo del sardo, lingua scabra, più essenziale e concreta rispetto all'italiano, in cui tipico è per altro l'utilizzo del gerundio, e che è riconosciuta dai linguisti come la lingua più vicina morfo-sintatticamente al latino. È come se attraverso il sardo si potesse soddisfare quel desiderio di latino, di antico, di ciò che sembrerebbe morto, perduto(15).

Dunque, prende sempre più spazio un bilinguismo, già presente in precedenti raccolte dell'autrice: i testi scritti (anche) in sardo sono 7 per la precisione e diversi tra essi sono legati anche tematicamente a «una limba mia» possibile soltanto «in traduzione», una «Limba-matre» che è anche «Fiza-limba» (lingua figlia). Se «Babele s'isparghet», ovvero la confusione linguistica si espande dagli albori dei tempi, non si può che andare alla ricerca delle tracce di ciò che si è

smarrito. Nessuna lingua appartiene davvero al poeta, nessuna lingua tra le due (sardo e italiano) è davvero della poeta Anedda, per cui rimane un «disizu misturazu» (un desiderio misto, mischiato). Difatti, lo stesso sardo di Anedda è piuttosto peculiare, a base logudorese, con infiltrazioni di campidanese e gallurese-maddalenino (variante dialettale che risponde invece al sistema linguistico italiano), con numerosi discostamenti e imprecisioni, come ad esempio l'oscillazione tra articolo determinativo *sa* in sardo e *la* in gallurese-maddalenino. Ci troviamo di fronte, pertanto, a un sardo artefatto, impuro, una lingua reinventata appunto, ricostruita attraverso i sedimenti dei ricordi orali e la frequentazione della letteratura sarda. In particolare modo, sarebbe interessante approfondire il nesso con uno dei maggiori poeti *in limba*, ovvero Francesco Masala (autore tra gli altri di *Poesia in duas limbas*, 1981), per cui qui mi limito a rilevare la comune attenzione verso i vinti, nello specifico il popolo sardo come popolo conquistato, vittima di soprusi. O ancora un altro dei poeti più importanti del Novecento sardo, ovvero Benvenuto Lobina (1914-1993), e Efisina de Grimenta, una delle ultime *attitadoras*, ovvero una prefica nativa di Bitti, autrice di *attidos*, lamentazioni funebri in forma poetica(16). Riferimenti vengono anche dalla sapienza popolare sarda, come dimostra la citazione di un proverbio sardo, tradotto in italiano: «al diavolo non interessano le ossa» (pag. 77).

Non potrò in questa sede fare un'analisi esaustiva del libro, mi limito a riportare un testo, da cui portare avanti degli ultimi spunti di riflessione:

«II

Sa luna chilliat in su core de l'isula  
su silenzio infossa in sa Bidda des gurules mortas.  
Comenti in tempos de Roma  
ispingherent in sos puthus sos mortorzus

Cusint su piumu  
ki fat drittu s'oru  
de sa beste de prantu.

La luna gela dentro il cuore dell'isola  
il silenzio s'infossa nel paese delle gole morte.  
Come al tempo dei Romani  
spingono le carcasse nei pozzi  
bruciando di vendetta dopo anni.

Cuciono il piombo  
che fa dritto l'orlo  
del vestito di lutto.» (pag. 6)

Anche in questo testo in sardo, autotradotto in italiano, troviamo di nuovo sia l'isola, come elemento fisso centrale, sia la presenza dell'antica Roma, con riferimento a un antico rituale. La riflessione è qui sulla morte e su ciò che rivive, la vendetta, e sempre rimane, il silenzio. Inoltre, è presente anche il tema della cucitura, a cui l'autrice è molto legata. *Cucire* è anche il titolo di una sezione di *Salva con nome* (2012) e ricorre tematicamente in tutta la sua opera, Anedda «Cuce quei frammenti, quelle scaglie, quelle schegge destinate a tornare al vuoto, al silenzio, all'oblio», tendendo a mettere in una posizione di ripiego l'Io, teso al riguardo altrui, «in uno strenuo, continuo corpo a corpo con la perdita e con il silenzio»(17).

Proprio il silenzio, l'importanza dello sguardo e dell'ascolto, che a esso sono legati, sono dei cardini dell'arte di Maria Lai (1919-2013), a cui nel 2019 è stata dedicata una grande retrospettiva al MAXXI di Roma. Nel catalogo della mostra Anedda scrive a proposito dell'artista parole che bene si rifanno anche alla sua poetica: «l'arte non è "sensibilità"», ma «architettura, confronto con i

volumi e il legno, la pietra, il filo» e ancora: «l'arte non è sentimento, così come la poesia non è il poetico»(18). La poesia di Anedda smentisce infatti ogni facile sentimentalismo, con un accostamento a una mente – se vogliamo – matematica, tesa alla ricerca, tant'è che in *Historiae* non mancano riferimenti alla chimica, alla biologia, alla fisica quantistica, alla medicina e alla stessa matematica («Mi struggo per la geometria, mi ostino inutilmente / [...] / È un sogno infantile di teorema, / un innesto di mondo su un segmento di radice» pag. 14; «questo resta, la polvere e i suoi atomi sparsi, / cateti e ipotenusi per il teorema che chiamiamo poesia» pag. 18).

Se è vero che in *Historiae* troviamo la «capacità di dare alla parola un'accensione che illumina non solo lo spazio circostante, ma anche le profondità del tempo»(19), legata pure all'autobiografia e all'intimità dell'io, è tuttavia presente anche una riflessione critica su fatti di cronaca e di stringente attualità, come le migrazioni attraverso il Mediterraneo (p. 35). Questi inserimenti non sono atti però a destare emozioni di odio furente o miserevole (e spesso ipocrita) compassione, ma a una ricerca di un senso profondo della realtà, per cui si attiva un'indagine, in questo testo proprio attraverso i libri di medicina, per comprendere in cosa consiste il *livor mortis* dei corpi, con connessioni anche qui alle *Historie* di Tacito, posto in epigrafe alla poesia (*plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli, Hist. I 2*).

In conclusione, come è noto, anche etimologicamente il termine storia è legato alla ricerca, derivando dal verbo greco *historein* (ricercare), a partire proprio dal fondatore della storiografia occidentale, ovvero Erodoto. La poesia di Anedda si apre a generi spesso ritenuti ingenuamente estranei alla poesia lirica e ha dunque a che fare intrinsecamente con la storia in senso profondo, essendo pervasa, con *mindset* vicino a quello di uno scienziato, da un senso rigoroso di perlustrazione degli angoli meno in vista di una casa così come della quotidianità dell'Occidente con le sue guerre vicine che paiono lontane, della lingua di cui si smarrisce l'origine così come degli eventi che sembrano confinati solo nel passato. Tutto invece torna, tutto si rigenera, senza misticismi, proiettato in un futuro anteriore(20), da un'origine senza inizio e senza fine. Quello che può fare il poeta, che «basti anche per vivere», è «l'osservare / privo di giudizio», trovando in questa attitudine una forma umana di amare (pag. 57), con l'ascolto del silenzio e di una lingua che si perde, con consapevolezza, attraverso la ricerca delle sue tracce.

Francesco Ottonello

#### Note.

(1) È l'ultimo autore in senso cronologico presente nell'antologia E. Testa, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Milano 2005. La sua opera è stata studiata anche nei recenti A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2018; M. Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Marsilio, Venezia 2018. Da poco è uscita una monografia che ne ripercorre tutta l'opera, R. Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Carocci, Roma 2020.

(2) In questo arco di tempo l'autrice pubblica altre quattro raccolte di poesia, il quaderno di traduzioni *Nomi distanti* (1998) e diversi libri in prosa di vario taglio spesso affini alla saggistica, oltre a vari articoli legati alla critica d'arte. Per la bibliografia completa di Anedda rimando a R. Donati, *ibidem*.

(3) Cfr. M. Gioseffi, a cura di, *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano 2010.

(4) Cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno, con un capitolo su Salvatore Cognetti de Martiis*, QuattroVenti, Urbino 2006.

(5) Cfr. M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane: Franco Fortini traduttore di Orazio*, "Levia Gravia", XX, 2018, pp. 231-245.

(6) Per le traduzioni cfr. E. Cavallini, a cura di, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017 e F. Condello, A. Rodighiero, a cura di, *Un compito infinito: testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, BUP, Bologna 2015.

(7) Cfr. F. Ottonello, *Franco Buffoni e la poesia latina. Motivi omoerotici tra classico e contemporaneo*, "Acme - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Milano", LXXII 1, 2019, pp. 243-266.

- (8) Sarebbe interessante compiere un lavoro di approfondimento a riguardo anche su autori di generazioni più recenti come Vincenzo Frungillo (1973), Tommaso Di Dio (1982), Gianluca Furnari (1993) *et al.*
- (9) A. Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma Bari, Laterza, 2013, p. 37.
- (10) In questo caso il riuso latino ha come filtro la poesia polacca di Zbigniew Herbert (1924-1998), A *Marco Aurelio*, autore esemplare circa il dialogo con i classici nei propri testi.
- (11) La stessa autrice l'ha dichiarato in più occasioni. Proprio dal sardo deriverebbe la «passione per le consonanti, una certa reticenza nei confronti di suoni troppo armoniosi, la ricerca di un'altra musica, una musica diversa», F. Ottonello, *Una limba tra silenzio e passato. dialogo con Antonella Anedda*, “Le parole e le cose”, 24 gennaio 2020, al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=37558>.
- (12) Al di là della tematizzazione, in questa silloge sono riportate epigrafi in latino e tradotti passi dal latino; sono anche presenti citazioni da altri autori quali Virgilio, come nella poesia a pag. 26 sulla rilettura del VI libro dell' *Eneide*.
- (13) N. Gardini, *Tra l'isola e il cosmo*, “Il Sole 24 Ore”, 26 settembre 2018.
- (14) «It is difficult at times to repress the thought that history is about as instructive as an abattoir; that Tacitus was right [...]», S. Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Lecture, 7 dicembre 1995, al link <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/heaney/lecture/>.
- (15) Un desiderio di latino permane anche nella scrittura in italiano, ad esempio quando l'Io poetico si sofferma sulla bellezza della parola “macchina” quando ritorna *machina* (pag. 22).
- (16) Cfr. E. Espa, *Efisina de Grimentu, l'ultima 'prefica' di Bitti*, “La Nuova Sardegna”, maggio 1975.
- (17) G. Adamo, *La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio*, “Oblivio”, III, 1, 2013, pp. 118-119.
- (18) A. Anedda, *Antonella Anedda*, in L. Lonardelli, B. Pietromarchi, a cura di, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, MAXXI, Roma 2019, p. 95.
- (19) G. Monti, *Antonella Anedda. Historiae*, “Doppiozero”, 20 dicembre 2018, al link <https://www.doppiozero.com/materiali/antonella-anedda-historiae>.
- (20) *Futuro anteriore* è il titolo dell'ultima sezione del libro.

**BIFARIUS, O DELLA NINFA. SULLA POESIA DI JEAN-CHARLES VEGLIANTE***Epigramma del traduttore*

Per afferrarne almeno un *lembo*(1)  
 cerco di tradurre Eugenio De Signoribus.  
 Le sue parole vengono a rifugiarsi a tratti  
 come agnelli tra le foglie che crescono  
 tutt'intorno, "lana o neve", dolce "mantello"(2),  
 ma più spesso inafferrabili ritrose(3).

(21-09-15)

Una "doppia appartenenza"(4), secondo la felice formula coniata da Giovanni Raboni, segna costitutivamente l'esperienza artistica di Jean-Charles Vegliante. Nato a Roma, da una famiglia italiana presto emigrata in Francia, Jean-Charles Vegliante è divenuto poeta di lingua francese, traduttore dall'italiano della *Divina commedia*, docente alla Sorbonne Nouvelle, trovando nell'"intreccio-collisione tra due lingue"(5) la ragion d'essere del suo percorso. La sua opera è letteralmente "scritta tra due mondi", secondo un percorso che sovverte l'ordine usuale tra lingua madre e lingua d'arrivo, sottoposto a una serie di continui spostamenti e straniamenti.

Molteplice e variegato è già il modo in cui si svolge empiricamente questa treccia di lingue. Accanto ai testi in lingua francese – prevalenti, ma internamente segnati, nella tessitura fonica, metrica, ritmica, e nella massa semantica, dalla tradizione italiana come da una "seconda natura"(6) – troviamo nell'opera di Vegliante alcune poesie direttamente in italiano, altre in entrambe le lingue – non auto-traduzioni ma creazioni differite – altre ancora, nell'una o nell'altra lingua ma segnate da interferenze interne (*Vert Véronne*)(7), anche con dialetti o parlate minori (*L'ancien*)(8). Per arrivare a poesie – come l'emblematica *Babbell*(9) – dove una base lessicale italiana evolve, attraverso l'innesto di termini francesi, tedeschi, inglesi, o dialettali, in una fantastica e immaginaria lingua ibrida europea.

Nel dialogo con Giovanni Raboni che chiude *Nel Lutto della luce*, la silloge einaudiana che presentava per la prima volta in forma organica il percorso di Vegliante al pubblico italiano, questi fenomeni sono inquadrati esattamente nel loro aspetto tecnico, che si manifesta nella forma di uno "straniamento doppio e spontaneo"(10). Lo straniamento è quella procedura letteraria che portando la lingua, i generi, in contesti differenti dalla norma, è volta a deformare la visione abituale, producendo un senso di estraneità e alienazione nei lettori che può così rivelare aspetti nuovi e inconsueti. In Vegliante lo straniamento agisce a un livello profondo, intra- e interlinguistico, ove il sistema di norme e valori di una lingua è fatto agire all'interno di un'altra lingua, producendo così un oggetto mutante, che è difficilmente classificabile secondo i parametri dell'una o dell'altra, e che sposta così in avanti le nostre possibilità espressive. Come afferma plasticamente Vegliante, "la traduzione porta ad un oggetto estraneo, il quale deve rimanere estraneo"(11).

Ma il senso di questa esperienza dell'estraneo non si lascia ridurre a una procedura letteraria e manifesta una più decisiva postura etica, segnata dall'apertura all'altro quale dimensione esistenziale, secondo le indicazioni decisive che si trovano in un saggio teorico, *Bilinguisme ou bi-appartenances*(12). Qui il bilinguismo, così come la "lingua doppia" o biforcuta del traduttore, tradizionalmente qualificato come *bifarius*, sono intesi non come semplici competenze linguistiche, mera "abilità diglossica", ma piuttosto come una fondamentale "capacità d'ascolto" in cui è in gioco qualcosa d'essenziale. Bilinguismo è qui "la facoltà – certamente non innata – di poter ascoltare l'altro, di potere (un po', come si suol dire) mettersi al suo posto": una forma etica di riconoscimento dell'altro, che ha il suo opposto nella "ignoranza dell'alterità (una forma sottile di disprezzo)".

Questo è il punto, lo snodo segreto dove straniamento e utopia si congiungono. La manifestazione dell'estraneo, la prossimità ad esso che il bilinguismo rende possibile, è intesa qui come vicinanza a una "giuntura segreta tra tutte le lingue". Esperienza dell'"entre-deux" – riscontrata ad esempio nel bilinguismo costitutivo di Ungaretti – che ci approssima alla lingua edenica: a quella "lingua pura" – "non langue ou toute langue" – che Walter Benjamin, in un saggio spesso richiamato da Vegliante, indicava come ciò che rende possibile il *Compito del traduttore* e insieme come il telos impossibile cui questi, mettendo in comunicazione i diversi linguaggi, ultimamente tende(13).

Ma nella tensione alla lingua pura, edenica, rimane, ineliminabile, lo straniamento, l'esperienza di un'alterità inappropriabile. E proprio qui diventa evidente come l'esperienza del traduttore e l'ispirazione poetica dell'autore si intreccino indissolubilmente. Scrive Vegliante, "ti senti trascinato e non sai se e da quale bocca la lingua che credevi tua s'impadronisce di altro, oppure dall'altro si lascia attraversare"(14), con parole in cui la trasposizione della lingua diventa cifra costitutiva e chiave d'accesso alla divina mania del fare poetico. Non è un caso che le poesie di Vegliante che, sin dal titolo, fanno riferimento alla traduzione, siano insieme dichiarazioni di poetica in prima persona, e mettano a tema il nucleo originario del suo immaginario. In *Traduzione*, testo che compare in *Pensiero del niente*, l'ultima silloge pubblicata in italiano di recente a cura di Felice Piemontese, Vegliante scrive: "L'ho presa per mano, così / giovane intimidita come alla sua nascita, / per portarla nell'altra mia lingua"(15). In *Tradurre, non tradurre* leggiamo: "e i miei occhi non si porteranno / sulla pena della nudità, / questa casa aperta che i ghiacci / di un idioma di distanza trapassano"(16). E ancora, in *La messaggera del dentro*, testo cruciale incluso già *Nel lutto della luce*: "Poi attraverso il corpo / lei si è fatta passare / il filo folgorante / dell'altro linguaggio"(17).

Notiamo qui come il motivo della trasposizione nell'"idioma di distanza", nell'"altra mia lingua", nel "filo folgorante dell'altro linguaggio" che la messaggera fa passare attraverso sé, sia connesso a un elemento figurativo ricorrente: l'immagine della "giovane intimidita", la "messaggera del dentro" che in un altro testo Vegliante chiama anche "un'ambigua straniera intravista"(18). In questa sovrapposizione e identificazione tra l'altra lingua e il mitologema della fanciulla straniera accade qualcosa di decisivo su cui conviene soffermarsi. La traduzione, come trasposizione nell'estraneo e dell'estraneo, riguarda qui centralmente anche il rapporto che s'istituisce tra lingua poetica e linguaggi figurativi. Emerge così con l'immagine dell'ambigua straniera intravista, una vera e propria formula di pathos, un topos della poesia di Vegliante che non si lascia trattare con i soli strumenti della critica letteraria.

Forse il modo più appropriato per penetrare l'opera di quest'autore è adottare la prospettiva con cui Aby Warburg guardava alla storia dell'arte(19). Per Warburg le immagini sono stratificazioni, quasi geologiche, in cui diversi sedimenti possono riemergere dal sottosuolo dopo essere state assenti per secoli. *Pathosformeln*, formule di pathos, sono appunto certe immagini archetipiche che ritornano nei secoli, trasponendosi in contesti differenti. Ma questo fenomeno non è una mera ripetizione dell'identico. Le pathosformeln, in quanto formule, fanno sì riferimento a un canone ripetitivo, ma insieme condensano un gesto espressivo, una creatività originaria, e in questo atto riprendono per così dire il loro movimento, assistendo ad una continua trasformazione nel tempo e nello spazio. Il *Nachleben* delle formule di pathos, così, è alimentato da questa traduzione nell'estraneo cui dà luogo la reviviscenza in contesti differenti. Warburg si è concentrato su alcune immagini di movimento e in particolare, a partire dall'analisi della Venere e della Primavera di Botticelli, sulla Ninfa e la serie delle sue differenti reincarnazioni. L'immagine reviviscente della ninfa, con la sua immagine sospesa e inconfondibile, figurata con il panneggio, il velo svolazzante, l'ambiguo incedere del passo. Ma anche la ninfa, come nella tavola 47 dell'*Atlante di Mnemosyne*(20), con le sue rappresentazioni terrorizzanti: menade, cacciatrice di testa, Giuditta. E ancora, nella metamorfosi di tale formula di pathos, l'inarrestabile caduta della Ninfa, vale a dire il fatto che, nelle sue trasmutazioni moderne, questa immagine è accompagnata da un movimento, quasi al rallentatore, in cui il velo tende a cadere a terra, lasciandola nuda e disarmata.



Il mondo poetico di Vegliante non può essere compreso se non si coglie come esso sia strutturato da formule di pathos figurative che danno forma a un compatto quanto metamorfico immaginario. E anzitutto è proprio l'immagine reviviscente della ninfa, nelle sue diverse trasposizioni, che abbiamo già incontrato nei versi citati poco sopra: l'esitante "giovane intimidita", la marziale "messenger del dentro", l'inarrestabile caduta del velo nella "pena della nudità". L'immaginario poetico di Vegliante ha così una precisa topologia, segnata da alcuni motivi ricorrenti che ne definiscono i confini. L'"iniquo mistero" dell'infanzia(21), il trauma dell'origine: "Ciascuno pensa al paese ferito / dei propri giochi senza tenerezza, / cercando alla cieca l'uscita / da una casa straniera"(22). La madre terribile, la madre nera, "negata"(23), nel suo "ruolo di madre fredda incorruttibile / e vacante, per sempre priva di gioia"(24). L'elemento acquatico – "l'eco di un'acqua trascorsa"(25) – una sorta di "liquidità dell'esserci", secondo una formula di Maurizio Cucchi(26). La fluida materialità di "acque gelide / turbinanti in mondi che discendono"(27), risucchiate in un moto discensivo. L'attrazione verso il basso, il "risucchio più irresistibile / dell'acqua dove aspiri a latitudini / di oblio"(28). Il richiamo del fondale, del "nero", dell'"informe"(29). La calamita del "nord sotterraneo"(30), la magnetica e ossessiva attrazione verso "le cisterne dove le donne annegano"(31). E infine, il mescolarsi di questi motivi nel dominio dei morti, il "fondersi nel nero", "l'onda notturna", il "plancton della notte [che] invade le strade"(32). Le "lunghe file dei transfughi, / dei transeunti, dei trapassati" che ritornano nelle nostre dimore, ci percorrono e attraversano nel sogno e nella veglia(33).

Già da questo limitato campionamento si nota che tali motivi trasmutano l'uno nell'altro – il mistero dell'infanzia nella madre terribile, il richiamo dei morti nell'attrazione nel fondale acquatico e nel richiamo dell'annegata. Ma va ulteriormente osservato che l'immagine di movimento che connette tali elementi in un insieme dinamico, fluttuante, è proprio la Ninfa: "Quella che inquieta nel profondo di te / dorme, la piccola atterrita invincibile, / sai che la tocco qualche volta senza / tenerla, anche in sogno, dove piangiamo"(34). C'è qui certamente una *Storia privata* – per riprendere il titolo di un inedito(35) – un nucleo biografico segreto e esistenziale. Ma perderemmo il senso di questa poesia se ci limitassimo a tale piano di lettura, non cogliendo il fatto che proprio laddove emergono questi nodi indissolubili e idiosincratici, si manifesta nella poesia di Vegliante un elemento estraneo. Ricorrono qui alcune Pathosformeln che fanno irruzione dal "serbatoio dei sogni", da una memoria culturale, un inconscio collettivo dove dormivano irrequiete, riemergendo subitaneamente, in una continua ripetizione e variazione, vera e propria trasmutazione di forme. Come Warburg inseguiva l'ossessionante ritorno dell'immagine di movimento della ninfa nell'arte moderna, bisogna qui disporsi a seguire le metamorfosi dell'"infanta", della "ragazza-ombra", di "Euridice Bambina" e "Beatrice" quali formule di pathos, potenze infelici di una sofferenza-lutto pervasiva: "sono i tuoi volti potenza infelice / errante nel caos degli atomi soli"(36). Tra i volti in cui si manifesta questa potenza infelice incontriamo così l'"Euridice bambina" di *Vert Vèrone* ("oh non svegliare quella / immemore sempre e / nuda nue di anni e dolore / viva Euridice bambina")(37) e le teste morte di *L'ancien* ("sento el colar zó / del le teste morte")(38); le "sorelle non rassegnate", le "sorelle velate murate" di *Tombeau métro*(39) e Beatrice "la morta" ispiratrice(40).

Un'immagine sfuggente e sospesa, che continuamente muta e si ripete, ma che non può essere fissata se non nel suo trascorrere, incessantemente visita questa poesia e ne è invocata ("E i loro corpi trasmutano in forme / dietro la porpora delle palpebre senza / fine nella rovina cancellandosi / e chi vuole fissarle le distrugge"(41)). È l'"infanta sirena"(42) – dove c'è acqua ci sono ninfe; la "piccola annegata recalcitrante"(43), la "Miss Water" invocata in diversi testi quale estrema e illanguidita manifestazione degli "dei antiquati(44)". La "ragazza-ombra" che compare "tra i vuoti d'aria", come un "essere senza dimora"(45). O ancora la figura della messenger che, in tre testi cruciali quali *La messenger del dentro*, *La messenger del fuori* e *L'altra messenger*, appare nella sua irredimibile estraneità ("Eccoti infine totalmente / diversa, / tutta da contemplare, /

estriore. / Rivolta a un là da cui venivi / senza sapere”(46)), e la cui voce minuscola, e flebile, è testimone di un “ordine antico”(47).

Non è un caso se l’infanta sirena si muta subitaneamente ora in “Atena perduta”(48), ora in Diana, “viva di vivida bocca infante”(49), ora nella “piccola sibilla”, la cui presenza assenza, il cui manifestarsi sottraendosi, sembra un avatar della poesia stessa: “Piccola sibilla dei nostri sogni, / sempre dici e non dici – / credo, per divertirti in questo tempo / che mai per te si evolve, / [...] / Dunque, viviamo della tua mancanza. / Senza menzogna tu c’inganni, ci aiuti”(50). La poesia di Vegliante è fittamente attraversata dall’irruzione nel presente di queste piccole voci, di queste interferenze. Da “remoti recessi del quotidiano” emergono figure altere e distanti, ambigue, inappropriabili; figure e visitazioni dell’estraneo che hanno le sembianze ora di madri nere e sorelle murate, ora di infante o antiche dee sfiorate in sogno, fortemente innervate dall’imago reviviscente della Ninfa. Immagini femminili, formule di pathos *Più o meno vicine* – per citare un titolo emblematico(51). Una figura accompagnata warburghianamente dal “lembo lattiginoso / del velo sempre nuovo”(52) o anche svelata, nella sua inarrestabile caduta, come “Coei che contempla, ancora nuda / tra le tende la sua forma inaccessibile”(53). Per arrivare, infine, a uno dei testi più belli di Vegliante, *L’infinito*, dove il richiamo alla tradizione italiana, all’altra lingua – con Leopardi e anche Montale in sottotesto – torna di nuovo a ibridarsi con l’imago dell’“ambigua straniera intravista”, della sua presenza-assenza, dell’inevitabile esperienza di ascolto dell’alterità di cui la poesia si fa testimone:

Perché chiudo gli occhi per conservarti,  
immagine più effimera della mia stessa vita,  
fanciulla, anima a fior di pelle, che  
attende da noi solo un segnale, un riconoscimento?  
Nello scompartimento qualcuno ha sentito  
forse un soffio, che trasalisce al dubbio  
leggero subito respinto, d’essere vivi,  
quando timidamente altera incedi  
verso un paesaggio per noi invisibile  
pronto ad accoglierti come un grande corpo  
ferito, a compensare l’ingiustizia di genitori  
troppo umani – mentre in te tutto si pensa  
al di là, fra le erbe, la terra felice:  
in cui tu sarai, prima di me disfatto, mutata.(54)

*Italo Testa*

#### Note.

(1) [In italiano nel testo, NdT]. Prima redazione: ‘lambeau’ (brandello).

(2) Cfr. l’apertura di *Istmi e chiuse*, Marsilio, Venezia, 1996, (*da, verso*): “la carta che mi ammanta...”. Il verso precedente vuole essere anche un’eco da Franco Fortini, *Le piccole piante...* (*Composita solvantur*, Einaudi, Torino, 1994).

(3) ‘J’essaie pour en saisir au moins un lembo / de traduire Eugenio De Signòribus. / Ses mots viennent parfois comme des agneaux / se réfugier parmi les feuilles qui poussent / tout alentour, «laine ou neige», doux «manteau», / mais plus souvent insaisissables farouches“ (Inedito, trad. di I. Testa).

(4) G. Raboni, “Scrivere, tradurre. Un dialogo tra Giovanni Raboni e Jean-Charles Vegliante”, in J.-Ch. Vegliante, *Nel lutto della luce*, trad. di G. Raboni, Einaudi, Torino, 2004, p. 169.

(5) Ivi, p. 171.

(6) Vegliante, “Scrivere, tradurre”, cit., p. 170.

(7) “Adige verde torello / come rapido t’avvinghi / alla piccola acerba Roma / seno che fugge e torna: / oh non svegliare quella / immemore sempre e / nuda *nue* di anni e dolore / viva Euridice bambina / indifesa ...

che *pastel* !... / a quanti sogni graffiti, quanta resa” (in *Itinerario nord (e un appunto)*, S. Lucia ai Monti, 2008).

(8) “Je sens le chuintement des têtes / mortes, je sens le vent bis du d’ssous / dans *chol’ sale* où le temps se vouête, / où une brèche à ç’t’heure bée / dans la haie, puis des portes / sur la *crad’* cour sont béantes dans ç’té langue / et un monde crasse nous sourit / dans tout ça (que je lis sans savoir dire): / on contente du petit monde innocent / et froid, qui nous réchauffe, / serrés fort autour des dernières braises rouges / (fort *din quôî?*)” (in “Suite o scioglimento”, *Samgha*, 25 gennaio 2013 (<https://samgha.me/2013/01/25/la-poesia-di-jean-charles-vegliante-con-uno-scritto-dell'autore-e-unantologia-di-poesie/>)).

(9) “Turgido luno che sproni voli / di voglie ai finestri socchiusi / entra toglì i veli rompi volti, / bianche pette, scompiglia anche me / lascia che l’uocchie belle / ’nnamorate se perdano s’accechino / senza resa di sole dentro a te! / Accaldata sole, togliti, / lascia pure tu non insistere / lo vedi che voglio solo dormire / solo senza la solita amore / la mora spolpata crania / e mera skeleton furiosa / in danza di duro morte / là che falcia e falcidia tod / vecchio irrimediabile secco / rumore di bacio scoccato, va! / La mour est un *sec faucheur* da, / luno di lùna accanto a stella fredda” (Inedito).

(10) Raboni, “Scrivere, tradurre”, cit., p. 171.

(11) Vegliante, “Scrivere, tradurre”, cit., p. 172.

(12) Vegliante, “Bilinguisme ou bi-appartenances”, *Babel*, 18, 2008 (ripubblicato in [http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/maggio/PRIMO\\_PIANO/vegliante.htm](http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/maggio/PRIMO_PIANO/vegliante.htm)).

(13) W. Benjamin, “Il compito del traduttore” (1921), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962, pp. 39-52.

(14) “Bilinguisme ou bi-appartenances”, cit.

(15) Vegliante, *Pensiero del niente*, trad. di F. Piemontese, Stampa2009, Azzate, 2016, p. 73.

(16) Ivi, p. 17.

(17) *Nel lutto della luce*, cit., p. 35.

(18) *Pensiero del niente*, cit., p. 125.

(19) A. Warburg, “Dürer e l’antichità italiana” (1905), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze, 1966.

(20) Warburgh, *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

(21) Vegliante, “Ultime quartine”, trad. di M. Benedetti, *Le parole e le cose*, 16 settembre 2012 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=6636>).

(22) *Nel lutto della luce*, cit., p. 125.

(23) Ivi, p. 109; cfr. p. 101.

(24) *Pensiero del niente*, cit., p. 23.

(25) “Ultime quartine”, cit.

(26) M. Cucchi, “Prefazione”, in *Pensiero del niente*, cit., p. 8.

(27) *Pensiero del niente*, cit., p. 51.

(28) *Nel lutto della luce*, cit., p. 77.

(29) Ivi, p. 63.

(30) Ivi, p. 89.

(31) Ivi, p. 87. Cfr. “Dunque giù, verso il fondo, mai sopra, / a fondo nel crudele per i cupi / corridoi delle talpe” (Ivi, p. 89).

(32) Ivi, p. 109.

(33) “Dei morti sono qui, noi ne siamo le dimore / immemori, le urne fedeli... / E ci percorrono, come attraverso i sentieri / appena visibili di una foresta, quando / meno li attendiamo” (*Pensiero del niente*, cit., p. 27).

(34) *Nel lutto della luce*, cit., p. 113.

(35) “Storia privata”, in “Suite o scioglimento”, cit.

(36) *Pensiero del niente*, cit., trad. mod., p. 87.

(37) “Vert Vèrone”, in *Itinerario nord (e un appunto)*, cit.

(38) “L’ancièn”, trad. di L. Chinellato, in “Suite o scioglimento”, cit.

(39) “Tombeau métro”, in *Le reti di Dedalus*, maggio 2009 ([http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/maggio/PRIMO\\_PIANO/vegliante.htm](http://www.retidededalus.it/Archivi/2009/maggio/PRIMO_PIANO/vegliante.htm)).

(40) Cfr. « Salut a E.S. », in “Suite o scioglimento”, cit.; “Beatrice”, in *Nel lutto della luce*, cit., p. 25.

(41) *Nel lutto della luce*, cit., p. 117.

(42) Ivi, p. 31.

(43) Ivi, p. 135.

(44) “Chiamavi, ombrosa nelle tue notti. / Toccava solo a me consolarti / degli dei antiquati, serbatoi di sogni: / tu li piangevi già nell’infante / che un tenero sangue voleva alla vita” (*Pensiero del niente*, cit., p. 65): Cfr. “Il fiume l’infanta”, in *Nel lutto della luce*, cit., p. 13.

(45) *Pensiero del niente*, cit., p. 35.

(46) *Nel lutto della luce*, cit., p. 69.

(47) “Da dove mai ti insinui / voce minuscola / tra i fogli / le pagine dei nostri libri / i remoti recessi / del quotidiano / Di quale ordine antico / sei testimone?” (*Nel lutto della luce*, cit., p. 69).

(48) Ivi, p. 43.

(49) *Pensiero del niente*, cit., p. 121.

(50) Ivi, p. 113.

(51) Ivi, p. 31.

(52) Ivi, p. 119.

(53) Ivi, 31.

(54) Ivi, p. 45.

**“DALLA MEMORIA MACINATA E SPARSA”: LA COSTANZA DELL’ANTICO NELLA POESIA DI ALESSANDRO RICCI**

**1. Introduzione**

In pochi poeti come in Alessandro Ricci il dialogo con l’antichità è un fattore strutturante dei testi, una condizione creativa e non soltanto una scelta tematica. La storia letteraria di Ricci – nato a Garessio (in provincia di Cuneo) nel 1943 e morto a Roma nel 2004 – è nota ancora a pochissimi, sebbene si siano interessati a lui critici e poeti, fra cui Paolo Ruffilli, Stefano Agosti, Roberto Pazzi, Giancarlo Pontiggia, Roberto Deidier, Massimo Morasso(1).

L’uscita, a fine 2019, del volume contenente *Tutte le poesie*(2) è avvenuta con l’auspicio di favorire la diffusione e la lettura di testi altrimenti non facilmente reperibili, perché usciti con piccoli editori: il volume, curato da Francesco Dalessandro e introdotto da chi scrive, riunisce le tre raccolte approntate in vita da Ricci (*Le segnalazioni mediante i fuochi*, 1985(3); *Indagini sul crollo*, 1989(4); *I cavalli del nemico*, 2004(5), pubblicata postuma) e una serie di pubblicazioni successive dovute al lavoro sulle cartelle inedite di Ricci da parte di Dalessandro. A quest’ultimo, amico fraterno del poeta e suo curatore testamentario, si deve un impegno indefesso – ma non per questo obnubilato nel giudizio critico – nella divulgazione dell’opera ricciana.

Negli anni Ottanta a Roma era nata la rivista *Arsenale*: fondata da Gianfranco Palmery, al comitato di redazione collaborarono, fra gli altri, Giovanna Sicari, Ginevra Bompiani, Valerio Magrelli, oltre allo stesso Francesco Dalessandro. Il titolo era un omaggio al fervore artigianale dell’arte, alla martellante sfida con una forma da colmare e levigare continuamente come una carena, con in testa il celebre quadro dantesco di *Inf.* XXI – ma ricordiamo *en passant* che all’ambiente dell’arsenale attribuì importanza anche Galileo Galilei, che da lì attinse parte significativa del suo lessico fisico-meccanico. Ricci era entrato in quest’orbita, pur mantenendo sempre una saporosa distanza: nei sistemi solari della cultura “attiva”, il nostro apprezzava maggiormente il ruolo del Plutone, accomodandosi in orbite periferiche. Per indole (per Ricci si spenderebbe bene il proverbiale aggettivo di *appartato*) ma anche per convinzione, poiché il suo sguardo nei confronti dei poeti-pavoni, presenzialisti, indaffarati in pericolanti reading, è decisamente sardonico, com’è evidente in questi versi tratti dalla *Passeggiata*, animati da un tono da invettiva catulliana (p. 208; d’ora in poi, quando limito il rimando al numero di pagina, sottintendo che il riferimento è a *Tutte le poesie*):

A Roma, adesso ch’è tarda mattina,  
a poppa i poeti dicono UNO DUE  
TRE PROVA sull’Isola Tiberina, e pensano  
di essere belli nel massimo della vampa,  
vogliono un tanto a verso, stasera  
scopano pure, bastano  
il timbro di voce, la settimana  
di dieta e una doccia due ore  
prima del concerto, lo shampoo miracoloso  
in caduta dalle zazzere maledette al prepuzio  
dell’uccello implacabile.

La poesia, per il nostro, era esattamente agli antipodi di questa esposizione: al bando ogni cura dell’immagine pubblica, ogni opera di furbo giardinaggio editoriale e di consorteria; la scrittura non è un modo di mostrarsi, ma prima di tutto uno strumento di dialogo con le persone *realmente* e fisicamente vicine. Eppure Ricci cercava, come chiunque scriva, l’attenzione dei lettori: la delusione per il sostanziale silenzio che accolse i suoi primi due libri avrà senz’altro avuto un peso sulla decisione di non impegnarsi ulteriormente nella divulgazione del suo lavoro. Non si tratta, tuttavia, di un atteggiamento elitario: Ricci è stato insegnante e, come diremo, sceneggiatore

televisivo; quando voleva, sapeva come rivolgersi al pubblico. Riguardo a questa *impasse*, che poteva anche portarlo a fuggire (letteralmente) da un reading (cfr. p. 450), sapeva essere autoironico, come notiamo in questi versi inediti citati da Dalessandro nel suo *Temperare la punta alla morte*: «Vorrei leggere le mie / poesie in inglese, / davanti a una tribù / africana, animista, / francofona» (p. 439). A ben vedere, allora, la ritrosia che trattiene Ricci dal promuovere i suoi testi è piuttosto il segno di un modo *antico* di guardare all'agone letterario: quasi come per un umanista quattrocentesco, l'attenzione degli altri andrebbe conquistata soltanto attraverso qualità, per l'appunto, *letterarie* ed estetiche; se questa attenzione non arriva, a discapito della convinzione del buon lavoro fatto, allora la poesia rimarrà semplicemente legame con i pochi amici capaci di apprezzarla, di dividerne istanze formali ed etiche. Ciò che effettivamente avverrà a Ricci: amici, soprattutto romani, destinati anche a comparire nei testi, come il poeta Beppe Salvia, che faceva parte della cosiddetta "nuova scuola romana"<sup>(6)</sup> e di cui un passaggio in *Eccoti il regalo per il tuo quarantacinquesimo compleanno* (p. 217) ricorda il suicidio.

Un pubblico scelto, dunque, e non un pubblico da conquistare, o sorprendere, o magari scandalizzare (ma quante volte la poesia è stata davvero, nel Novecento e oltre, capace di scandalizzare?). Alla base, la convinzione che la poesia e più in generale l'arte non siano salvifiche, né facilmente istruttive: piuttosto, nella dimensione intima e confessionale di cui dicevamo, la poesia si pone come atto creativo e ricreativo, *nuga*, anche quando è veicolo, come vedremo, di notevoli profondità ragionate e conoscitive; si tratta, infatti, di un ragionare da simposio, da tardo pomeriggio ciceroniano, a mo' di *Tuscolanae disputationes*.

## 2. Una poesia ultraletteraria

Il rischio del ripiegamento, insito in questa visione e senz'altro non estraneo a Ricci, è compensato a mio parere da un indubbio elemento di alterità rispetto a buona parte del panorama poetico contemporaneo: in fondo, il rivolgersi a pochi e il riserbo nei confronti della propria opera sono il corollario della fiducia, implicita, in una poesia capace di creare relazioni concrete fra pari. Mi è già capitato di paragonare la fruizione *on line* della poesia degli ultimi quindici anni<sup>(7)</sup> alla realtà aumentata: come se avessimo un visore davanti agli occhi, l'effettivo impatto di un testo o di un autore sulla comunità dei lettori (che solo nel migliore dei casi si trasforma in comunità ermeneutica) viene obnubilato dall'affastellarsi di elementi fittizi, tridimensionali ma virtuali, come la reattività sui *social*, il numero di commenti negli ormai pensionandi *lit-blog*, il presenzialismo e l'abilità (o il tempo, o forse le possibilità economiche) di fare da uffici stampa a sé stessi. Quando si passa dalla dimensione virtuale a quella performativa, cioè all'incontro concreto con un pubblico non esclusivo e non ridotto ai soli addetti ai lavori (che avvenga oralmente in uno dei reading odiati da Ricci, o che avvenga nella tradizionale forma-libro), gli schermi dei *device* si spengono e, insieme a loro, anche molta poesia celebrata *on line*. Ricci, al contrario, aveva a cuore soltanto l'impatto *reale* dei propri testi sulle persone, e forse proprio per questo ne rimase scottato. Fanno sorridere, a proposito, queste righe recuperate dal solito Dalessandro: «Ascoltando i Lieder di Mahler mi chiedo per quale spietato meccanismo l' "arte triste" piaccia così tanto e la "persona triste" così poco»<sup>(8)</sup>.

Abbiamo a che fare, dunque, con una poesia che agisce saldamente, quasi per riflesso condizionato, nel solco della tradizione umanistica. Lo vediamo, ancor prima di mettere a fuoco l'importante presenza di personaggi e ambientazioni riconducibili all'antichità, nel costante riferimento alle *auctoritas* letterarie del Novecento e dei secoli precedenti. Emblematico è *I titoli degli altri* (p. 231), testo tutto costruito su riferimenti alle opere altrui o a nomi di autori, che come costellazioni indicano la strada ai naviganti: «i vecchi versi, la tartana / et cetera, Eugenio / ha già detto tutto e m'ha tolto / le parole di bocca» (p. 231), «un *diario minimo* di bellezze» (p. 232), «gli *uccelli* di Saba tornano a volo» (*ibidem*), «*Meravigliosamente*» (p. 233), «*Lighea* / è uscita dall'acqua fin dai tempi / di Omero» (*ibidem*), «*l'amore / delle cameriste* l'ha bisbigliato / Gozzano a molti» (*ibidem*),

e così via. E poi, in altri testi, Blok ed Esenin (p. 89), Baudelaire e Rimbaud (p. 90), o l'apparizione del Drogo buzzatiano (p. 190), che così bene incarna l'idea d'attesa inesausta, attorno a cui tanti testi girano. Ricci ha la certezza di poter cercare compagni di viaggio muovendosi con disinvoltura tra le falde del tempo, ma allo stesso modo – in uno dei tanti paradossi che scuotono la sua poetica – è inseguito dalla quieta disperazione con cui guarda ogni cosa, compresa la letteratura, come a un grande incontro mancato:

Chi parla di Catullo, Leopardi,  
Pavese in termini esclusivi  
di segno, lingua e composizione,  
sappia che sarebbe arrivato  
in ritardo quand'aspettavano vivi,  
e che avrebbe accampato scuse,  
vedendone i cadaveri sul luogo  
del convegno: la calca sboccata dal circo,  
difficoltà pontificie alla dogana,  
disservizi telefonici. (p. 89)

Alla trasversalità storica, dunque, alla compresenza di passato e presente agita dall'operazione poetica, non corrispondono mai momenti di epifania, neppure parziali. Ricci ci restituisce un tempo circolare che però, sia quando è corrucciato dal male, sia quando si dispone in rassegnata accettazione, non s'illumina. Un *aevum* senza *kairòs*(9).

Lo stesso impianto formale della poesia di Ricci potrebbe allora essere inteso come cristallizzazione, *stilisticamente coerente*, di un incontro mancato: «Le persone / mancate – solo oggi è chiaro – / sono sbagliate per sempre, sono / simbolo, e un simbolo, se / stilisticamente coerente, va / conservato così / com'è» (*La confessione*, p. 84).

La cura formale e il controllo disciplinato della lingua accomunano Ricci all'ambiente di *Arsenale*, ma sono soprattutto consustanziali al suo classicismo. Emblematica è questa dichiarazione di poetica, veicolata – secondo l'usuale artificio letterario – dalla voce di un personaggio: Ricci insegue «uno stile antichissimo che risale / dalla memoria macinata e sparsa, / senza fatica» (*Lettera di un padre al figlio*, p. 39).

La distanza è siderale sia rispetto ai cascami lirici e neo-lirici del secondo Novecento, sia rispetto alla Neoavanguardia, alle sue propaggini dell'ultimo decennio di secolo e allo *sperimentalismo freddo*(10) di molta poesia di ricerca degli ultimi anni. La tenuta formale di Ricci, a livello innanzitutto di sintassi e testualità(11), è radicata nella tradizione letteraria pre- e primo-novecentesca. Riporto integralmente *All'anziano tedoforo* (p. 49), che varrà più di molti esempi e servirà anche a dare una prima idea della prospettiva in cui l'antico si presenta nella poesia ricciana:

All'anziano tedoforo,  
che gira fra i meandri di Atene  
quando la notte comincia  
nelle nicchie delle puttane, nei covi  
rumorosi dove si beve, nei trivi  
ignorati dove si aspetta, ovunque  
in somma il cuore sobbalzi,  
ed ha chi per angustie  
non meno selvagge definì  
l'incendio nelle pupille ed una  
fiaccola dal fiuto umano  
sui vizi e le insonnie  
della città; alle parole del *Fedro*  
ch'egli sussurra passando oltre  
quando t'imbatti in lui  
consapevole e disperato

quanto magnificamente fiorisce  
 sui tetti la luna  
 nell'estate piena  
 dell'Attica, proprio per l'esultante  
 forza di gioventù che tu solo  
 dei due godi in presente  
 e speranze, Eufrònio,  
 porta riconoscenza.

Il testo è costituito da una sola, lunga apostrofe svolta in un unico periodo, che svela il soggetto (Eufrònio) solo al penultimo verso, e in cui il verbo reggente è addirittura all'ultimo: il periodo, cioè, rimane in sospeso per ventitré versi, raggiungendo più volte il terzo grado di subordinazione. La sintassi involuta è la modalità in cui si esprime, nella maggior parte dei casi, la spiccata tendenza ragionativa della poesia di Ricci. Il gusto per l'idillio tardo-antico non prende le forme del simbolismo, della pura evocazione esotica o dell'abbandono empatico, ma – come si vede in questo testo – si coniuga sempre alla complessità della riflessione, ad una sorta di meta-emotività che, pur dando in un primo momento consistenza ad un'opaca sensualità (qui, le *nicchie delle puttane*, *l'incendio delle pupille*, il cuore che sobbalza, la luna che *magnificamente fiorisce* sui tetti dell'Attica), immancabilmente la sussume in una visione di consapevole pessimismo, che ricorda molto quella di Emil Cioran. Ancora più estrema è la complessità sintattica di *In risposta a un silenzio di Berryman* (p. 161), dove un'unica interrogativa retorica copre ben trentanove versi, inclinandosi in parentetiche e subordinate participiali. Su questo schema anticheggiante avrà senz'altro avuto un peso rilevante anche il modello del Montale, molto amato da Ricci, delle *Occasioni* o della *Bufera e altro*. Non mancano, ma sono più rari, i momenti in cui il classicismo dell'autore segue invece la via dell'essenzialità. In questi casi, però, Ricci cade più spesso nei rischi del frammento lirico post-ermetico, sebbene il suo controllo formale appaia comunque saldo. Ecco *Driadi* (p. 104):

E se ne vanno  
 dietro il piffero  
 esausto della radura  
 nel bosco.

Resta una luce sazia,  
 inebriata.

Avevano tuniche lilla  
 e ocra, e occhi persi  
 nel vuoto, chiarissimi.

All'interno di questo ordito tradizionale l'autore può inserire lacerti di diversa natura, come le accumulazioni nominali (cfr. gli esempi da me riportati a p. 20) o veri e propri inserti colloquiali, a volte segnalati da virgolettati o inseriti nei dialoghi: «È stato un momento per molti / versi perfetto, non so / come dire» (p. 70), «è carica la strada di gente calda / sotto i cappotti e che chiasso bene o male / si leva» (p. 102). Altre volte sono le scelte espressionistiche a interrompere la cadenza lunga e ragionata del periodare. Si noti ad esempio l'uso combinato di iterazione e aposiopesi in questi versi: «Si calò dove / più forti riflessi... / il mare un lago / sempre più lago un attimo / un lago di luna / negli occhi» (p. 37). Sparse lungo l'asse diacronico della produzione poetica (senza dunque che ciò corrisponda a una evoluzione stilistica univoca), troviamo anche gruppi compatti di versi basati su principi opposti alle ampie e classicheggianti arcate sintattiche che abbiamo visto con *l'Anziano tedoforo*, e che si riscontrano quasi ad apertura di libro. La grande padronanza stilistica di Ricci, infatti, si vede anche dalla capacità di sterezare, quando vuole, in direzione di uno stile contratto e rapido, dove la tensione emotiva del verso breve è ulteriormente caricata dalle iterazioni



e dalle inarcature forti. È quanto avviene in un testo di grande rilievo, *Indiscrezioni su Cavalcanti*, un manifesto della visione materialistica, tragica e individualistica (ma stemperata dal ruolo dell'amicizia, come in Epicuro) del poeta: «La gente che si ferma mi dice / che non è vero, che non ha / colpe, che non ho / colpa» (p. 21).

Una conferma che – come dicevamo – l'impulso ragionato accompagna regolarmente quello patetico, e spesso prevale, sta nel fatto che quasi mai il poeta cede alla tentazione dell'allitterazione e del gioco fonico: il processo analogico è ammesso solo a livello concettuale (con la metafora o il paragone esplicito), quasi mai a livello di significante. Colpisce, soprattutto, l'assenza di rime, nemmeno episodiche, in tutta l'opera: «Il suo verso, libero e sciolto dalle regole della prosodia tradizionale, mal avrebbe sopportato la rima, che sarebbe stata un freno, anzi un inciampo, se non una vera e propria stonatura»(13). Che Ricci ignori del tutto la rima è, a mia memoria, un tratto eccezionale (con questa costanza) per un poeta novecentesco o contemporaneo che (pur in modi mediati e diversi) si riconosca, come lui, in una costruzione tradizionale, "comunicativa", del testo. Tradizionale e ricercata è la topologia: spesseggiano le anticipazioni dell'oggetto rispetto al verbo, o del complemento indiretto («davanti al buffone rigoroso / che magre foglie riunisce», p. 38; «Né di giovinezza né d'amore / è un re Mida capace la speranza», p. 158), i verbi in posizione latineggiante («dall'altro a questo / mare riuscendo», p. 81). Al coefficiente di letterarietà contribuiscono anche preziosismi di diverso tipo, come le elisioni non previste dalla norma dell'italiano contemporaneo (*dell'acque*, p. 54; *perch'io pensi*, p. 187), gli accusativi dell'oggetto interno («di un volo che [...] Guido seppe / volare», p. 55), oltre a quella costante della lingua poetica tradizionale che sono le enumerazioni ternarie («per non perdere il giorno e il mese e l'anno», p. 33; «O mari, o cieli, e fra gli umani / pochissimi amici», p. 167). Non mancano, poi, alcuni tratti della celebre *grammatica ermetica* individuata da Pier Vincenzo Mengaldo(12) ed entrata nelle fibre di tanto lirismo del secondo Novecento: l'assenza assolutizzante dell'articolo («brucia il palmo come sogliola catturata», p. 29; «Acque scivolano», p. 58; «invocava altro / scirocco», p. 117), la transitivizzazione di un verbo intransitivo («Balletto me», p. 158).

Spostandoci sul piano lessicale, oltre alla vasta compagine di vocaboli riferibili all'antichità e al tardo-antico, sono coerenti con l'impronta classicistica anche i frequenti sintagmi dotti, a volte basati su netti latinismi o grecismi (*poesiole asclepiadee*, p. 39; *la moglie folle del comes*, p. 42; *estate estuosa*, p. 244), altre volte su lessemi generalmente letterari o arcaismi (*veroni frementi*, p. 156; *diafane di rimembranze*, p. 161)(14). Tuttavia non mancano elementi aliotri, come le parole afferenti ad un lessico settoriale (*scopeto* p. 44, *oneraria* p. 43, *conterie* p. 58, *anòfeli* p. 316), o altri vocaboli che mostrano la volontà di forzare i confini lessicali usuali, come i neologismi, soprattutto verbi denominali («un artista mosaica / di vecchie conoscenze la volta della terma», p. 29; «un vento che / sciarpa cime di alberi», p. 62) o le metafore che sfruttano onomatopée e parti inusuali del discorso («uffa / di grilli», p. 36). Pur in una tastiera altamente selettiva, poi, non mancano i vocaboli oggettuali, che hanno referenti attuali, industriali, di consumo (esempi sparsi: *jet militari*, *plastica*, *plastici di città*, *controllori*, *valvole*, *motorino*, *telaio*, *occhiali da sole*, *profilattici*, *deodoranti bisex*), anche se queste presenze lessicali non si trasformano quasi mai in una effettiva descrittività realistica.

Fin qui abbiamo documentato, ancor prima di affrontare la presenza dell'antico in Ricci dal punto di vista contenutistico, alcuni aspetti del suo ordito stilistico d'impronta classicistica. Abbiamo anche detto che, pur sotto questa impronta classicistica, lo stile di Ricci è composito e capace di agglomerare istanze diverse, senza perdere tenuta e controllo. In cosa sta, dunque, questo controllo? Sostanzialmente, in due aspetti. Il primo: nella maggior parte dei casi, sia quando la sintassi raggiunge le volute più ampie, sia quando si contrae, la scrittura di Ricci tende a colmare le caselle informative principali previste dall'italiano. Insomma, la sintassi si gonfia, si elasticizza, si ripiega, ma non si rompe: raramente un verbo rimane in sospeso o un sostantivo non è inquadrabile in un ruolo logico chiaro. Un ulteriore tratto che distingue la complessità di Ricci dalla lirica e dalla post-lirica del secondo Novecento (così com'è stata definita, ad esempio, da Testa e da Zublena)(15). Il secondo aspetto di salda tenuta consiste, come spesso accade, nella prosodia. Pur non stabilendo

regolarità metriche riconducibili agli schemi tradizionali, Ricci segue alcuni principi abbastanza chiari: ricorso fitto all'*enjambement*, anche forte; salvaguardia del confine strofico, che è anche l'unico limite all'*enjambement* (il periodo non travalica mai la strofa); grande cura per la ritmica delle *clausolae*, che segnano spesso un controtempo rispetto a quanto le precede. Come mi è già capitato di dire, è come se Ricci componesse i testi seguendo schemi orchestrali più che letterari, suddividendoli in movimenti più che in partizioni metriche. Ecco una sequenza che può aiutarci a lumeggiare sia l'uso dell'*enjambement*, sia la metrica dei versi:

E noi siamo qui. I passi  
 gocciolano nel silenzio dei marmi, le voci  
 anfano, e ci fermiamo  
 nella colonna di pulviscolo  
 che piuma l'occhio di bronzo,  
 l'alta tana  
 del mezzogiorno dorato.  
 (*Furio Seniore*, II, p. 29)

Tutti i versi, tranne uno, sono soggetti a inarcature: particolarmente calcate sono la prima e la seconda, perché separano soggetto e verbo (ciò che accade con meno forza, vista la presenza della relativa, anche fra *pulviscolo* e il verbo *piuma*). Lo schema metrico tende al tempo dispari (senza esclusività: gli ultimi tre versi citati sono un quaternario e due ottonari), ma si tratta di un dispari continuamente composto e scomposto: il primo verso è un settenario, ma il primo periodo (fino al punto) è un senario tronco; abbiamo undici sillabe nella pericope *I passi gocciolano nel silenzio*, così come compongono un endecasillabo le parole del secondo verso fino alla virgola, secondo verso che invece è, globalmente, parisillabo (quattordici). Il terzo verso è settenario, ma la pericope spezzata dall'*enjambement* è un quaternario sdrucchiolo (*le voci anfano*). Il quarto verso è un novenario sdrucchiolo. L'effetto finale è un ritmo fluido, ricco di sospensioni ma regolare nella somma.

Riguardo alle *clausolae*, rimando alla mia introduzione per alcuni esempi (p. 23). Qui mi limito a notare, riguardo al tema che c'interessa di più, che dietro il gusto per i quinari in *clausola* e più in generale per la contrazione rispetto ai versi precedenti, si potrebbe ipotizzare l'ascendente classico dell'adonio, il verso di chiusura della strofe saffica, la cui traslazione in italiano fu tentata già da Carducci e Pascoli.

Il *classicismo plurale* di Ricci, aperto a contaminazioni di lessico e di registro, non è altro che l'epifenomeno stilistico della sua *weltanschauung*. Si sarà già colta, infatti, l'ascendenza lucreziana di questa poesia: nel flusso di forme (cioè di significanti) in costante metamorfosi, il poeta insegue l'incontro con un significato primitivo, originario, un prototipo in cui parola e sostanza coincidano. Attraverso un'archeologia della parola, Ricci percorre a ritroso la storia, dissotterra e spolvera termini alti, dotti, letterari, ma anche quelli settoriali o umili: come dai materiali misti di un basamento si possono ricostruire epoche e topografie di un edificio divelto dal tempo, così Ricci vorrebbe ricostruire una gravidanza di senso, i fasti di qualche verità. Ma, come abbiamo detto, in questa poesia l'incontro non riesce mai; anche il percorso a ritroso attraverso la catena dei significanti, allora, si spezza, rivelando la sua natura intellettuale e forzata: «Ageminare significa damaschinare, / e damaschinare non so cosa / significhi» (*La confessione*, p. 84).

### 3. Incontro al tardoantico

Basterebbe dare un'occhiata ai titoli delle poesie nell'indice dell'*opera omnia* per rendersi conto di quanta parte della produzione di Ricci sia caratterizzata da ambientazioni o personaggi storici. Per limitarci soltanto a un campione: *Furio seniore, Invenzione di Zama, Tempi di Berengario, All'anziano tedoforo, La provincia marina di Bisanzio, Driadi, I colloqui di Elpinti, Teatro di Samosata, Il circolo di Messalla, la barca d'Alessandria, La battaglia di Piramo, Alcuni stanchi pensieri di Vetranione, Giuliano, Ammiano se ne sta andando*. Lo spostamento diacronico caratterizza soprattutto la prima metà della produzione, su per giù fino agli inizi degli anni Ottanta, mentre nei testi successivi la sfera emotiva autobiografica e le ambientazioni coeve hanno maggior salienza. In entrambi i casi, i temi fondanti, le nervature sentimentali dei testi sono quelli di sempre: la consunzione del tempo, la morte, il dolore (nella sua dimensione filosofica ed etica, più che fisica), la nostalgia dell'irrecuperabile, la fatuità degli amori. Questa fatuità va vista alla luce di una costante profondamente ricciana, ovvero la richiesta di un amore costitutivamente impossibile da colmare.

Come ha scritto Fabio Ciriachi, la poesia di Ricci è capace di «abitare i luoghi e i personaggi della classicità ellenistico-romana con le ansie e i dubbi di un contemporaneo, e al tempo stesso di raccontare la contemporaneità con la saldezza e la misura proprie di quella classicità»<sup>(16)</sup>. Tra i personaggi cui l'autore restituisce parola con la sua smagata diacronia – attingo alla lista di Dalessandro, p. 454 – troviamo personaggi reali (Furio Seniore, Giuliano l'Apostata, Claudio Rutilio Namaziano, Dolabella, Ammiano Marcellino, Lucrezio, Teodoreto di Ciro) e immaginari (lo scultore Suida il Tessalico, il poeta cieco Lentulo). Voci antiche pronte a farsi prosopopea dei roveli emotivi di chi scrive, come quando Ammiano parla delle aporie del desiderio: «il desiderio è vano. / Il desiderio: / la tempesta, Ammiano non lo nasconde, / resta. Anzi s'accresce, invade / molte memorie, quasi / ogni fatto.» (*Ammiano se ne sta andando*, p. 313).

Come si vede dai titoli, l'ambientazione greco-latina viene colta in tutta la sua estensione, sia diacronica sia diatopica. Anzi, poiché in questa poetica ha un'importanza particolare la prospettiva del *confine*, sono proprio il tardoantico e l'Asia Minore i punti del tempo e dello spazio cui maggiormente i testi si rivolgono. Perché lì avviene la sfida etica tra il materialismo sensuale pagano e la metafisica del cristianesimo – di un cristianesimo però ancora in via di strutturazione, sussultorio, sfrangiato dalle eresie. Non a caso proprio le labbra di Teodoreto, vescovo di Ciro e protagonista delle dispute cristologiche del V sec. dC, dichiarato eretico dal Concilio di Costantinopoli nel 537, pronunciano una delle sue più esemplari dichiarazioni etiche dell'autore:

«Dimentica la favola cristiana che bella  
è l'anima sola. Ogni bellezza ha  
un'anima, come l'hanno massi e parole  
levigati o animali lisci per gioventù  
e vigore.» (*La provincia marina di Bisanzio*, p. 51).

Ricci è probabilmente il poeta italiano che ha affrontato nel modo più culturalmente approfondito, ed elegante nella forma, la sostanza antropologica della transizione dal paganesimo al cristianesimo. La negazione degli orizzonti metafisici della religione va di pari passo con l'accettazione, innamorata e tragica, del caos. Il desiderio, coartato o distorto dalla visione cristiana (o almeno da quel cristianesimo, storicamente dominante, ma non esclusivo, cui pensa Ricci: la dicotomia tra corpo e anima, la superiorità dell'aldilà sulla vita terrena, la verità unica al posto dell'*aletheia*, ecc.), va invece accettato fino in fondo, vissuto nella carne delle contraddizioni, della transitorietà. Non a caso Teodoreto, pochi versi dopo, continua così la sua apostrofe allo scultore Suida (e si noti anche in questo estratto l'importanza delle inarcature forti nella postura globale del testo, come dicevamo nel paragrafo precedente):

«[...] Incidi il desiderio,  
 sopportane la perdita o il fuoco. In  
 questo è l'ultima e prima forza  
 degli uomini che periscono.  
 metti su Adone i tuoi occhi riarsi, ché  
 sono pure di un'epoca. E non recare altra  
 pietra da sovrapporre. Scava quella  
 che resta, spalma le facce in concavo [...].  
 Coraggio, Suida. Le  
 figure cave, pura formula, anime cave,  
 resistono meglio al tempo.» (pp. 51-52)

Evidente è l'identificazione tra l'operare materico di Suida e il *poiéin*: l'arte deve incidere la forma per celebrare, replicare e allo stesso tempo *curare* il desiderio; un eros che, senza sconti, è *perdita e fuoco, ultima e prima forza degli uomini che periscono*. La bellezza consiste di caducità, ma ugualmente rimane riferimento assoluto, senza svalutazioni cristianeggianti, e senza edulcorare la realtà impietosa e priva di riscatto della morte. Anzi, solo accettando questo gioco a perdere, l'uomo e l'artista possono *scavare in concavo*, lasciarsi consumare dall'esistenza ma, come *anime cave*, resistere (e far resistere la propria opera) meglio al tempo, scoprendo una forma di paradossale pienezza. Come ben hanno sottolineato Dalessandro e Ciriachi (cfr. pp. 456-457), la figura chiave che incarna le idee di Ricci rispetto al conflitto tra paganesimo e cristianesimo è Giuliano l'Apostata, che appare in più testi (ma anche in altri scritti in prosa inediti) ed è protagonista soprattutto in *La sera* (pp. 274-278). Dalla parte di Giuliano e del suo tentativo di restaurazione della religione pagana, e dunque dalla parte di Ricci, ci sono il dubbio, la tolleranza, lo sguardo dritto alla morte. Dall'altra, la cecità delle certezze, che già prima delle invasioni barbariche aveva provveduto a invadere la bellezza dei templi, violentando la loro pluralità. Se è chiaro che questa visione appiattisce oltremodo il cristianesimo, svalutandone le istanze libertarie e vitali, altrettanto evidente è che una forzatura del genere era indispensabile a Ricci per esprimere il nucleo tragico delle sue convinzioni sul mondo. Un instabile equilibrio etico e intellettuale, radicato proprio nella dialettica con la classicità pagana e nell'ostilità alla rivoluzione metafisica cristiana, dà sostanza alla poesia di Ricci e rende i suoi versi «disarmati e indifesi, platealmente arresi alla derelizione d'ogni straniata bellezza»(17). Non a caso, anche quando Ricci sceglie di dare voce ad *umbrae* medievali, dà centralità a Guido Cavalcanti, cioè ad una figura consonante per il suo materialismo, per l'individualismo tragico, per la sua eterodossia averroista.

Un altro tema precipuo e connesso all'alterità etica del mondo classico è quello del suicidio. Come ha ricordato Ciriachi(18), *Le segnalazioni mediante i fuochi*, l'opera d'esordio di Ricci, si apriva con due poesie intitolate al suicidio (*Epigrafe per un suicida pompeiano* e *Baia, un suicidio per acqua*): un inizio decisamente paradossale per chi si sta appena presentando ai lettori, ma che non stona ed anzi è profondamente coerente con il canone esistenziale dell'autore. Anche nei testi delle raccolte successive, poi, è vasto il campionario di personaggi antichi e moderni (il poeta americano Berryman, ad esempio) che scelgono di darsi la morte; così come diversi sono i testi in cui al suicidio si allude obliquamente, come in un frammento dell'*Editto finale* (p. 316), dove Ricci immagina di discendere dal volo come Icaro, ripetendosi in bocca le parole dei grandi classici, senza aspettarsi più riconoscenza o contraccambi d'amore. Fino al contatto con il fondo delle cose, dove i morti e i non ancora nati hanno la stessa voce. La legittimità di scegliere, laicamente, quando chiamarsi fuori dalle contrazioni del desiderio, nel momento in cui la spinta vitale non basta più a bilanciare il dolore o il fallimento dei progetti, è il presupposto di un coinvolgimento ancora più sofferto e penetrante. Nessun ripiegamento, insomma, bensì l'ennesimo dialogo approfondito con la morte, reso spontaneo proprio dalla mancanza dell'usbergo religioso, e vissuto non come rifiuto, ma come radicale accettazione della vita, anche nella sua insopportabilità. Le forme scolpite dalla poesia, ancora una volta, sostanziano e danno concretezza estetica al divenire esistenziale: «le

attività più antitetiche, progettare il suicidio e scrivere poesia, diventano equivalenti; perché esercitarle significava, in entrambi i casi, temperare la punta alla morte»(19).

Prevedibile, in una poetica di questo tipo, è il ricorso trasversale ad immagini latrici di un'idea circolare del tempo, insistenti sulla pervasività del classico e sulla sedimentazione coesa del passato e del presente. Alcune citazioni lunghe, da *A Capo Sùnion* (pp. 134-137):

«Il tempio di Poseidone  
splendeva anche nel Medio Evo.  
[...]

Là in odore di pietra, aurei  
per il tramonto, preziosi vecchi  
di Grecia, estesi motti e fugaci  
consensi mormorando uno  
ad uno fra barbe e nuche  
in un circolo,  
parlavano.

[...]

Sorse Venere, rinvenne il Carro,  
ma le voci, i timbri,  
le pause, e quegli occhi  
brillanti nella notte  
tennero salda l'eco  
e chiare le colonne.

Dissero e dissero formule  
e forse patti, antichi,  
antichissimi.

Di seguito a questi versi il protagonista del testo, un «cavaliere errante / d'origini bretoni», reduce da un incontro con «preziosi vecchi / di Grecia» che a me viene spontaneo immaginare nel contesto metafisico e giallo ocre di qualche quadro di De Chirico, prende la parola con uno degli usuali virgolettati di Ricci, e si esprime esattamente con rilievo retorico ellenistico:

«A quale dio credere se non  
al vostro, ora che la stella e i compagni  
si stendono prostratissimi  
sulle spiagge, e dormiranno  
mentre voi vegliate.

[...] Io crederò  
meno nel mio, perché omaggio  
ne faccio d'ora.

    Alla potenza  
di desideri implacati,  
alla deriva ch'è la mia rotta,  
un giorno s'unirò questa notte inebriante  
come una sorella di culla.»

La poesia, nel contenuto e nella forma di questo discorso, realizza il miraggio etico dell'autore: riconvertire al classico, unire quella *notte inebriante* al presente, fino a farne *sorella di culla*.

Abbiamo visto fin qui solo un minimo scampolo delle irradiazioni dell'antico, e in particolare del tardoantico, in Ricci. Commentando nella specificità ogni testo storico, l'ampiezza e la profondità

delle irradiazioni aumenterebbe di molto: la speranza è che la pubblicazione di *Tutte le poesie* faciliti la possibilità di questi futuri incontri.

È doveroso segnalare, infine, che il rapporto di Alessandro Ricci con l'antichità ha prodotto frutti non solo poetici, ma anche cinematografici. Non nuovo alle esperienze come sceneggiatore(20), Ricci ha infatti scritto insieme a Claudio Bondi un film tratto dal *De reditu suo* («De reditu – Il ritorno»), poema in cui il poeta tardo-latino Claudio Rutilio Namaziano racconta il suo viaggio di ritorno da Roma, dove fu *praefectus Urbi*, alla sua terra d'origine, la Gallia Narbonese. Il film è uscito nel 2004 ma, secondo la testimonianza di Dalessandro (p. 446), non ha raccolto il favore del poeta, deluso dai tagli e dalla poca fedeltà alla sceneggiatura originale; oggi il *De reditu* si può vedere integralmente su Youtube(21), compresa la scena in cui Roberto Herlitzka interpreta il suicidio di Protadio, una delle poche che Ricci aveva il piacere di far vedere agli amici, perché «girata quasi esattamente come era stata scritta» (p. 446). Nel film tornano alcuni dei temi visti fin qui: il suicidio, per l'appunto, ma anche l'ostilità al cristianesimo e la nostalgia per il culto della bellezza dei pagani.

#### 4. Fra i *neoteri* e Kavafis?

Applicare la categoria dell'alessandrinismo ai testi ricciani è inevitabile. Sono davvero molti gli elementi che legittimano questa categoria, cui sono ricorsi già diversi fra critici e interpreti (a partire dal primo in ordine cronologico, cioè Roberto Pazzi). La collocazione in una dimensione saldamente dotta, le citazioni dirette di letterati e amici, l'intimismo, il gusto per i preziosismi, la cura formale, il propagarsi frequente dei testi fino alla dimensione del poemetto. Quasi spontaneo, per un avido lettore della letteratura latina come Ricci, è l'aspirazione al modello catulliano. Come nei *carmina docta*, anche qui le pennellate verbali servono a costruire un immaginario alternativo, dove ritrovare la dignità etica, uno spazio di umanità e autenticità negato dalla ferocità del reale.

Oltre al gusto per la caricatura, come abbiamo visto nel caso del reading poetico nella *Passeggiata*, i moduli catulliani che tornano in Ricci sono molti, anche con riferimento esplicito al poeta della Gallia Cisalpina: «Io ti farei / a pezzi, io con Catullo, / Orazio, Cavalcanti e Conrad, / a pezzi, Lesbia per tutte...» (*La trovata*, p. 138). Un altro esempio, con rielaborazione del tema del *passer* (*Quand'è così*, p. 141):

Quand'è così, il passero  
intrizzito che raspa nella neve  
alla ricerca di un nido caldo,  
o di un altro, più ospitale  
emisfero – perché ogni pena  
s'illude del suo contrario –,  
ma non vi trova che ghiaccio,  
che bara, o comunque  
l'idea che il suo istinto  
animale stavolta non salva,  
è meglio che muoia.

Miser Catulle, è così  
che è andata?

Come si vede, il tono invettivo del Carme 3 si trasforma in leopardiana osservazione del dolore naturale, dove il *pathos* tragico è espresso soltanto attraverso la tensione della forma (il periodo che rimane sospeso per l'intera prima strofa) e l'io poetante sembra quasi voler rimanere un passo indietro, esprimere la sua partecipazione nella dose controllata della riflessione, del rilievo gnomico (l'inciso ai vv. 5-6) e dell'ironia malinconica e colta (il distico finale). Sapore catulliano hanno

anche le invettive d'amore ossimoriche contenute nella corrispondenza privata e citate da Dalessandro: «Odio le donne con odio affilato, totale, non furbo però né calcolato [...]. Forse proprio per questo le amo, come ho amato ed amo te, nel mio modo distrutto, terrorizzato, panico» (cit. p. 445).

Accanto all'alessandrinismo e a Catullo, l'altro termine di paragone quasi scontato per la poesia di Ricci è Konstantinos Kavafis. Come sempre accade nelle comparazioni letterarie, è però utile accostare alle forti e innegabili convergenze (la centralità del mondo classico, la conflittualità col cristianesimo, la centralità tematica della nostalgia e della decadenza) anche i punti antitetici: Kavafis, anche in virtù della sua greicità, è molto più vicino alla dimensione lirica rispetto a Ricci, il cui piglio ragionato modula costantemente i momenti di *pathos*. E se in Kavafis il tema dell'omosessualità s'innesta nella difesa dell'edonismo greco-romano e nella polemica con le sovrastrutture che negano questo diritto, in Ricci il tema erotico ha connotazione psicologiche molto più individuali e vincolate alla sua esistenza singola, ai suoi irrisolti.

Stante la legittimità di questi due accostamenti, mi pare non si siano invece adeguatamente messe in luce le conseguenze di quella *ragionatività* su cui ci siamo soffermati più volte. Infatti, pur senza sconfinare nella filosofia vera e propria, la poesia di Ricci si dà quasi esclusivamente nel suo distintivo svolgersi concatenato, nella solidità dei nessi logici, nella preferenza per il dipanarsi del pensiero rispetto allo slancio analogico, simbolico e lirico. La complessità dei testi nasce proprio da questa forma ibrida, in cui scenari e temi istintivamente lirici vengono invece trattati con un piglio quasi saggistico. Ecco perché, pensando alla presenza di forme ibride e innesti in molte scritture contemporanee, ritengo che la poesia di Ricci possa essere esplorata anche sotto questa prospettiva: è quanto ha fatto Maria Borio nel n. 21 di questa rivista(22), soffermandosi sui caratteri saggistici nella produzione di Antonella Anedda.

In Ricci non abbiamo certo un'ibridazione esplicita con la forma-saggio (per cui dovremmo rivolgerci ad autori assai distanti, che lavorano sulla testualità e sul *cut-up*): si tratta, piuttosto, di una convergenza d'intenti, che corrisponde ad un'affinità nient'affatto scontata fra poesia e conoscenza. L'attività poetica, così come appare in Ricci, travalica la dimensione emotiva ed empatica, consolidando ed elaborando la conoscenza. Rifacendomi a categorie già usate da Borio(23), la convergenza con la dimensione saggistica avviene, in molti testi, sul piano espositivo (la scelta di un argomento da trattare) e retorico (la ripresa di strategie linguistiche tipiche dell'argomentazione). Verifichiamolo con una porzione ampia tratta da un testo che, fin dal titolo (*È vero come, che?*), gioca sulla distorsione dello schema interrogativo e quindi conoscitivo:

In una lucida spiaggia jonica di settembre,  
sole solitudine silenzio radenti e giusti,  
se  
un tardo allievo platonico legge il *Simposio*  
e *Fedro* a due km dalla S.S. 106 Taranto-  
Reggio Calabria, nel 1988, fra chiuse  
discoteche a mare, réclame sbiadite ed enormi  
di abbronzanti, profilattici e deodoranti intimi  
bisex, i cui esiti commerciali sono evidenti  
su una fascia mediana, mezzana e interminabile  
di tritumi plastificati e gommosi delle marche  
medesime, e riscopre nel discorso di Diotima  
che la bellezza è *per sé e con sé, eternamente*  
*univoca*, supponendo che a poca distanza da Capo  
Colonna, 23 secoli prima, in quello stesso  
luogo, greci di dolci  
parole e affanni riflettessero a lungo  
su questo, anche al ritorno a casa e durante  
la notte, e poi il giorno dopo, il mese,  
l'anno: quasi per tutta la vita, eccettuati

gli intervalli di pericolo, collera,  
 computo di monete, tormenti fisici ma non  
 l'imminenza della morte:  
 che cosa ne penserebbe il mare che macina  
 da sempre e non ha appreso né apprenderà  
 niente, pur essendo partecipe – ch  la Grecia  
 era mediterranea – degli incanti di Socrate  
 e di Platone? (pp. 194-195)

Sul piano espositivo, i temi sono abbastanza chiari: la concezione estetica degli antichi, che era anche concezione vitale, *modus vivendi* («anche al ritorno a casa e durante / la notte, e poi il giorno dopo, il mese, / l'anno»); l'inconciliabilit  tra la consapevolezza dell'uomo e l'incosciente partecipazione del mare (e qui viene da pensare non al passero catulliano, ma a quello di Recanati); l'irrimediabile perdita dell'antico, sottolineata dall'inquinamento odierno della costa. Sul piano retorico, sono interpretabili come elementi argomentativi i riferimenti culturali espliciti (*Simposio, Fedro, Socrate, Platone*), le subordinate implicite al gerundio (*supponendo...*), il nesso logico-argomentativo affidato alla punteggiatura medio forte (il doppio ricorso ai due punti), l'interrogativa retorica finale. E poi, l'evidenza di una sintassi ad alto livello di complessit , strutturata su un unico lunghissimo periodo, incardinato su un'ipotetica il cui connettivo iniziale (*se*)   non a caso isolato nel verso. I testi da analizzare in quest'ottica e in modo ben pi  approfondito sarebbero moltissimi. Ma   ora di volgere alla conclusione.

## 5. Un termine di bellezze

Il titolo di questo paragrafo   un verso di *Ipotesi su Cavalcanti* (p. 219) e, per qualche tempo,   stato fra i possibili titoli dell'opera omnia vagliati da Francesco Dalessandro, a testimoniare quanto il curatore, senz'altro il miglior conoscitore della poesia di Ricci, lo considerasse rappresentativo. *Bellezze*, al plurale, non al singolare. Perch  le *bellezze* non sono astratta *bellezza*: quell'astrazione che con impronta cristiana trasformerebbe l'attrazione spontanea per le forme e per i corpi in razionalizzazione e, dunque, in concezione della loro materialit  fallace, e infine in subordinazione a qualche *logos*. In un solo verso vediamo condensata l'urgenza e l'ispirazione di un'opera intera. Le bellezze e il loro termine.

I temi del tempo, della sua mancata pienezza, del dolore dei viventi portano inevitabilmente con s , come abbiamo visto, i riferimenti funebri (generici, riferiti a personaggi storici reali o inventati, o a familiari del poeta e in particolare al padre): nei testi di Ricci, tuttavia,   molto raro che la violenza o la malattia prendano concreta consistenza corporale. La morte  , piuttosto, una corrosione interna, priva – come per molti degli antichi cari a Ricci, a partire da Lucrezio – di connotazioni finalistiche o teologiche. Per questo non   vista come una forza maligna e antitetica all'umanit  ma, *sub specie historiae*, come una coerentissima distruttrice: nessun riscatto sororale e religioso, nessuna mistica negativa, ma doloroso rispetto per un'ineluttabile che non s'impegna certo a nascondersi. Nei *Cavalli del nemico*, quando Ricci sapeva benissimo di star parlando di e a s  stesso, leggiamo:

  forse  
 allora la morte naturale, l'estremo  
 giro che al nostro sangue permettiamo  
 di compiere, e non quello vano che  
 vorremo confluire in altri per  
 sempre o nelle parole che restano  
 a chi non furono dedicate, l'amore  
 intollerabile, insensato,  
 perenne (1974, 1984, p. 190).



Questo sguardo lucidamente triste trova, però, un barbaglio di serenità. Perché la vecchiaia e l'avvicinarsi della morte danno drammatica realtà a ciò che la poesia aveva sempre rappresentato nella vita di Ricci: l'opera che congiunge gli estremi del tempo. In *La sagoma del quadrato* (p. 21), una delle ultime poesie, datata da Ricci «pomeriggio del 10 maggio 1999», gli estremi si toccano nel punto in cui l'io, poetico e non, si rassegna a sparire:

«Quando la levità d'un'idea  
 si fa così estrema,  
 e l'ultimissima linea,  
 esattamente uguale  
 alle altre, nasce come un figlio  
 di cui si è figli, o  
 si torna all'atto, all'attimo  
 del proprio concepimento,  
 e indietro tutta, fino  
 a sentire l'intero tempo  
 delle generazioni,  
 gli antichi morti e i futuri  
 viventi, allora  
 è finita,  
 anche se dolcemente».

Michele Ortore

#### Note

- (1) Per la bibliografia critica essenziale dedicata a Ricci, si veda l'opera *omnia* pubblicata poco tempo fa: Alessandro Ricci, *Tutte le poesie*, a cura di Francesco Dalessandro, introduzione di Michele Ortore, Vignate, Europa Edizioni, 2019. Per notizie biografiche, cfr. il saggio di Francesco Dalessandro *Temperare la punta alla morte (sulla vita e sulla poesia di Alessandro Ricci)*, pp. 436-459.
- (2) Alessandro Ricci, *Tutte le poesie*, cit. (nota 1). Vd. pp. 421-425 per la ricostruzione di Dalessandro dell'officina di Ricci.
- (3) Id., *Le segnalazioni mediante i fuochi*, Abano Terme, Piovan, 1985.
- (4) Id., *Indagini sul crollo*, prefazione di Roberto Pazzi, Spinea, Edizioni del Leone, 1989.
- (5) Id., *I cavalli del nemico*, Roma, Il labirinto, 2004.
- (6) Cfr. Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni '80 (antologia di Prato pagano e Braci)*, prefazione di Gabriella Sica, Roma, Castelvecchi, 2005.
- (7) Cfr. il quinto capitolo, dedicato al rapporto tra poesia e rete negli ultimi anni, di Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila: un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- (8) Cit. in *Temperare la punta alla morte...*, p. 442.
- (9) Cfr. p. 11.
- (10) Cfr., per un primissimo inquadramento, il saggio di Zublena e la bibliografia citata in [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/poeti/zublena.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html).
- (11) Uso il termine *testualità* nel suo significato specificamente linguistico: si tratta, cioè, della dimensione costitutiva di un qualsiasi testo, in cui ogni elemento del *continuum* si lega a quelli precedenti e successivi a livello logico-semantico (*coerenza*) e grammaticale-informativo (*coesione*). Cfr. Massimo Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, pp. 13-15.
- (12) Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 137-140.
- (13) Francesco Dalessandro, *Temperare la punta...*, cit., pp. 452-453.
- (14) Per altri esempi, cfr. p. 17.
- (15) Riferimenti essenziali possono essere Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, 403-452 ed Enrico Testa, *Per interposta persona: lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

- (16) Fabio Ciriachi, *Stelle spente*, <https://criticainpura.wordpress.com/2014/07/22/stelle-spente-la-poesia-di-alessandro-ricci-in-una-nota-critica-di-fabio-ciriachi/>. Cit. da Francesco Dalessandro, *Temperare la punta...*, cit., a p. 453.
- (17) Francesco Dalessandro, *Temperare la punta...*, cit., p. 454.
- (18) Fabio Ciriachi, *Stelle spente*, cit.
- (19) Francesco Dalessandro, *Temperare la punta...*, cit., p. 456.
- (20) Ricci aveva collaborato nel 1971 alla realizzazione del film di Vittorio De Seta *Diario di un maestro* e negli anni successivi aveva continuato a scrivere soggetti e sceneggiature per cinema e televisione, spesso assieme a Claudio Bondi.
- (21) <https://www.youtube.com/watch?v=XOIfS2OACOY>.
- (22) Maria Borio, *Lirica e saggio. Su Antonella Anedda*, in «L'Ulisse», 21 (2018), pp. 226-240.
- (23) *ibidem*, p. 228.

## **IL SOGNO DI GIUSEPPE DI STEFANO RAIMONDI, OVVERO DI CISTERNE, DI TRANSITI, DI PROFONDITÀ**

### **1. La vicenda archetipica di Giuseppe: *Genesi***

Questo scritto prende avvio da un assunto semplicissimo: il personaggio biblico di Giuseppe che ispira il poema di Stefano Raimondi può essere direttamente ricondotto al mito di fondazione del popolo ebraico; escluderò subito gli aspetti strettamente religiosi e teologici che risulterebbero, invece, fuorvianti e non coerenti con una lettura che cercherà di cogliere i nessi del poema con il mito e con le sue metamorfosi o reviviscenze e risorgenze nel contemporaneo.

Inoltre cercherò di dimostrare come il Giuseppe dell'opera raimondiana possieda tutte le caratteristiche della *Pathosformel* warburghiana in quanto figura archetipica che transita dall'essere quella di uno dei Patriarchi d'Israele e incarnazione della predilezione divina a figura capace di esprimere la condizione dell'uomo contemporaneo in quanto espatriato, migrante, escluso, in cerca di approdo; se da un lato il riferimento da parte di Raimondi al Giuseppe biblico è esplicito e pienamente consapevole, d'altro canto il 'suo' Giuseppe risulta essere anche una stratificazione plurimillenaria che il poeta milanese fa riemergere nel nostro presente, oltre che un'immagine dinamica in quanto inscindibile sia dalla storia della sua doppia prigionia sia dalla sua capacità d'interpretare i sogni, elementi questi che identificano in maniera univoca e del tutto priva di equivoci il Giuseppe veterotestamentario divenuto il centro del poema di Raimondi.

Già in esergo viene riportato il versetto 15 del capitolo 41 della *Genesi*: «Il faraone disse a Giuseppe: "Ho fatto un sogno e nessuno lo sa interpretare; ora io ho sentito dire di te che ti basta ascoltare un sogno per interpretarlo subito"».

L'intera vicenda di Giuseppe, figlio prediletto di Giacobbe, occupa l'ultima parte della *Genesi* (dal capitolo 37 al capitolo 50) e costituisce il punto di saldatura tra il formarsi della nazione ebraica nella propria identità e nel proprio monoteismo (la successione dei patriarchi è notoriamente costituita da Abramo, Isacco e Giacobbe fino, appunto, a Giuseppe che è il personaggio che qui ci interessa e che appare come il virtuoso, incrollabile assertore della fede nell'unico Dio) e il suo stabilirsi in Egitto, stando (è importante sottolinearlo) all'*Antico Testamento*, il quale costituisce l'insieme dei testi fondanti dell'identità ebraica e della sua cultura. Le ricerche storiche e archeologiche divergono talvolta dal racconto biblico, non esistendo sempre evidenze scientifiche di tale racconto, ma nel nostro caso interessa la connessione diretta tra il Patriarca Giuseppe qual è presentato nella *Genesi* e l'identità assai peculiare ch'egli riceve dal poeta Stefano Raimondi, perché è in ogni caso il racconto biblico a costituirsi come riferimento (talvolta anche per contrapposizione o divergenza) e a esercitare la sua determinante suggestione.

La redazione definitiva del libro della *Genesi* è da collocarsi tra il VI e il V secolo a. C. in Giudea e la cronologia tradizionale (ma ipotetica) dei Patriarchi colloca questi ultimi tra il 1800 e il 1700 a. C.

Non si trascuri però né l'importanza del sogno di Giacobbe narrato in *Genesi* 28, 12-19 (si tratta della scala percorsa dagli angeli sognata nel luogo che il patriarca chiamerà Betel, ovvero *casa di Dio*), né s'ignorino i molti parallelismi con la vicenda di Daniele narrata in un altro libro canonico dell'*Antico Testamento*, *Il libro di Daniele* appunto, redatto nel II secolo a. C. e riferito alla cattività babilonese, in merito al quale ricorderò qui soltanto la rigorosa osservanza delle prescrizioni bibliche di cui anche Daniele come Giuseppe dà prova, la sua capacità d'interpretare i sogni e la sua condanna alla fossa dei leoni, così che le vicende e la personalità di Daniele richiamano fortemente la personalità e le vicende di Giuseppe, senza dimenticare che, nell'interpretazione successiva di matrice cristiana, entrambi i personaggi veterotestamentari sono prefigurazione di Cristo e che Giuseppe è antenato in linea diretta di Davide, alla cui discendenza appartiene il Cristo.

Protagonisti insieme con Daniele sono i tre giovani Ebrei Azaria, Anania e Misaele, tra l'altro al centro dell'episodio nel quale vengono condannati a bruciare nella fornace perché si sono rifiutati di adorare un idolo caldeo come preteso dal re Nabucodonosor (e una delle appendici deuterocanoniche al *Libro di Daniele* è costituita dalla *Preghiera* di Azaria e dal *Cantico dei tre giovani nella fornace*, entrambi in lingua greca).

È così immediatamente chiaro come queste figure veterotestamentarie e le relative storie siano state e siano determinanti presenze non solo nella plurimillennaria storia religiosa e culturale d'Israele, ma anche del Cristianesimo e di tutte quelle culture dal Cristianesimo permeate o influenzate e come gli episodi di reclusione siano perni decisivi intorno ai quali ruota la matrice non solo teologica, ma identitaria del Popolo ebraico e dei Cristiani.

Stefano Raimondi compie in tal modo un doppio movimento che definirei (mi si passi l'espressione) *concomitante e parallelo*: egli si rifà esplicitamente alla storia biblica di Giuseppe, ma, in concomitanza con questo suo riferirvisi direttamente e sviluppando dei motivi conduttori paralleli (sui quali tornerò), si pone nel solco di una trasmissione ininterrotta del racconto biblico relativo a Giuseppe – sarà poi da indagare come il motivo del sogno e quello della prigionia vengano rielaborati da Raimondi.

Infine rammento che il racconto della *Genesi* riferisce di due episodi di prigionia: una prima volta Giuseppe viene rinchiuso nella cisterna dai fratelli e poi venduto agli Ismaeliti (*Genesi* 37, 12-28), una seconda volta è gettato in prigione mentre si trova in Egitto vittima della falsa accusa di tentato stupro ai danni della moglie di Putifarre (*Genesi* 39, 20-23 e 40, 1-23) e ne viene tratto fuori affinché interpreti il sogno del Faraone (si tratta della famosa predizione dei sette anni di abbondanza e dei sette susseguenti di carestia), cosa che puntualmente accade e che determina sia la sua liberazione definitiva che la sua ascesa politica e sociale, ivi compresa la possibilità per Giuseppe di rivelarsi ai fratelli, di far giungere presso di sé il padre, di far stabilire le tribù d'Israele in Egitto, di essere a sua volta capostipite di due nuove tribù; nel libro di Raimondi Giuseppe giace nel fondo della cisterna senza soluzione di continuità temporale, i due episodi di reclusione si sovrappongono entro una cronologia peculiare del tutto coerente con le ragioni poetiche e concettuali dell'opera: se infatti mi provassi a interpretare questo poema di Stefano Raimondi attraverso gli studi di Furio Jesi e, in particolare, tramite il fecondo concetto di *macchina mitologica*(1), potrei affermare che *Il sogno di Giuseppe* mette in atto un *rovesciamento* del mito di fondazione sul quale riposa l'identità di un gruppo (in questo caso della Nazione ebraica) e, in quanto *dispositivo*, la *macchina mitologica* produce e dispensa quello che Jesi chiamerebbe 'il cibo mitologico' che nutre, giustifica e legittima la struttura religiosa, politica, sociale e culturale di una comunità attraverso il tempo, sostenendone, tra l'altro, la tendenza e l'autolegittimazione ad affermarsi ed eventualmente a dominare sopra altre comunità (nel caso del Giuseppe veterotestamentario, ma anche della figura parallela di Daniele, si tratta in primo luogo dell'affermazione della fede in un solo Dio di contro al politeismo); Raimondi rovescia tale prospettiva perché il 'suo' Giuseppe non ha nulla dell'eroe trionfante sui politeisti, ricompensato con onori e ricchezze e con una gloriosa discendenza, ma, ben al contrario, per l'intero poema (lo apprendiamo esplicitamente dalla quarta di copertina) egli «giace al fondo della cisterna come in un *regressus ad uterum*. Chiamate le ginocchia al petto, disteso su un fianco, il figlio più amato di Giacobbe è colto da indefiniti terrori e sogni di fuga (vi si accampano con sicuro effetto i migranti di oggi): sono le visioni e divinazioni per cui il faraone lo richiede del suo aiuto»; potremmo allora sostenere, seguendo i paradigmi jesiani, che in questo caso il mito viene deprivato del suo armamentario ideologico ed etnocentrico per divenire racconto modernissimo di un destino comune di respinto e di senza-patria, anti-eroe che, solo, rannicchiato sul fondo della cisterna, rappresenta le migliaia di anti-eroi che in ogni luogo del mondo tentano la perigliosa, spesso mortale traversata verso una sfuggente, negata terra promessa (e anche a quest'ultima può attribuirsi una reviviscenza nel nostro contemporaneo se si pensa, di nuovo, alla *Genesi* ma, anche, all'intero *Pentateuco*). Congiungendo poi l'interpretazione secondo i paradigmi di Furio Jesi con il concetto warburghiano di *Nachleben* si può affermare che Stefano Raimondi chiama a 'vita postuma' esclusivamente il

personaggio di Giuseppe e la sua reclusione nella cisterna (coincidente, come già evidenziato, con la reclusione in Egitto), escludendo ogni altro riferimento diretto alla storia biblica, salvo, forse, un legame che potremmo ancora intavedere tra gli Ebrei che lasciano la propria patria per stabilirsi in terra straniera e i migranti della nostra contemporaneità che esplicitamente vengono convocati dai sogni di Giuseppe.

Ragionando delle *Pathosformeln* di Aby Warburg scrive Giorgio Agamben: «L'umano si decide [...] in questa terra di nessuno fra il mito e la ragione, nell'ambigua penombra in cui il vivente accetta di confrontarsi con le immagini inanimate che la memoria storica gli trasmette per restituire loro vita»<sup>(2)</sup>, il che è quanto con puntualità accade nel *Sogno di Giuseppe*, modernissima proposta capace di congiungere un esplicito richiamo al mito (anche nelle sue innegabili ambiguità) e molto precise circostanze storiche con le quali il poeta si confronta finalmente riscattando il presente da una generalizzata tendenza che pretende di appiattirlo sull'immediatezza e sul cronachismo, mentre la parola poetica qui in atto restituisce a quel medesimo presente anche l'abissale profondità storico-culturale, i suoi anfratti d'ombra e i suoi portati di luminosa assunzione di coscienza.

## 2. La vicenda archetipica di Giuseppe: *Corano*

Anche nel *Corano* la figura e la storia di Giuseppe occupano una parte molto importante e a loro è dedicata una delle sure più lunghe (111 versetti in tutto) intitolata, appunto, *Yûsuf* ed è lo stesso testo coranico a definirla come la storia più bella del Libro sacro (versetto 3) e Giuseppe è riconosciuto come uno dei profeti dell'Islam – si crede che la sura XII sia stata rivelata alla Mecca.

La storia comincia con un dialogo tra Giuseppe e suo padre: Giuseppe dice di aver visto in sogno undici stelle, il sole e la luna che gli si prosternavano innanzi, al che suo padre gli raccomanda di non raccontare del sogno ai fratelli che tramerebbero contro di lui – Giacobbe interpreta il sogno del figlio come segno chiaro della predilezione divina, consistente anche della facoltà che sarà data a Giuseppe di saper interpretare i sogni.

Successivamente i fratelli cospirano contro Giuseppe e lo gettano in una cisterna, poi mostrano al padre la veste del ragazzo sporca di sangue: sostengono che un lupo abbia divorato il loro fratello. Intanto una carovana di passaggio trova Giuseppe in fondo alla cisterna, lo prende con sé e lo vende a poco prezzo in Egitto; l'avvenenza di Giuseppe suscita concupiscenza nella moglie del padrone che cerca di sedurlo e, non essendoci riuscita, lo accusa di violenza, ma viene smascherata. Tuttavia Giuseppe è imprigionato e in prigione dà prova della sua capacità d'interpretare i sogni: a un compagno di reclusione predice la morte, a un secondo la salvezza e chiede a questi di ricordarsi di lui quando sarebbero stati di nuovo liberi.

Anche in questo caso (come nel racconto biblico dove Giuseppe in carcere interpreta i sogni del coppiere e del panettiere predicendo al primo la salvezza, al secondo la morte) avviene che il compagno scarcerato dimentichi Giuseppe il quale rimane prigioniero per alcuni anni ancora, finché il re d'Egitto fa un sogno e l'antico compagno si ricorda di Giuseppe: questi prevede i sette anni di abbondanza seguiti dai sette di carestia, riesce inoltre a dimostrare in maniera definitiva di essere innocente dalle accuse di aver cercato di sedurre la moglie del suo padrone e diviene amministratore di fiducia del re; segue quindi l'incontro coi fratelli dai quali Giuseppe in un primo momento non si fa riconoscere, finché successivamente riesce a far giungere in Egitto i propri genitori rivelandosi a tutta la sua famiglia.

Direttamente ispirato alla sura coranica è il seguente testo di Mahmud Darwish che riporto in francese perché non sono riuscito a rintracciare un'eventuale traduzione italiana:

«JE SUIS JOSEPH, Ô MON PÈRE

Je suis Joseph, mon père, et mes frères ne m'aiment pas et ne veulent pas de moi en leur sein. Ils m'agressent et me lapident de cailloux et de mots. Ils souhaitent me voir mort pour me louer. Ils m'ont fermé ta porte au nez. Ils m'ont chassé du champ et ils ont empoisonné ma vigne, mon père. Ils ont

cassé mes jeux, mon père. Et lorsque la brise est passée et qu'elle a joué dans mes cheveux, ils ont été jaloux de moi et se sont révoltés contre moi et contre toi. Que leur ai-je donc fait, mon père? Les papillons se sont posés sur mes épaules, les épis se sont penchés vers moi et les oiseaux se sont perchés sur mes paumes. Qu'ai-je donc fait, mon père. Et pourquoi moi? Tu m'as appelé Joseph, mais ils m'ont jeté dans le puits et accusé le loup. Et le loup est plus clément que mes frères... Père! Ai-je porté préjudice à quiconque, lorsque j'ai dit: J'ai vu onze astres et le soleil et la lune, et je les ai vus, devant moi, prosternés. 1986»(3)

In trasparenza si può leggere la realtà del conflitto israelo-palestinese e a me interessa osservare come Darwish componga un testo che, di fatto, s'ispira a entrambe le tradizioni culturali e religiose (la coranica e la biblica) e che se da un lato Giuseppe è il figlio prediletto di Giacobbe (ma questo significa ch'egli è anche l'eletto da Dio), dall'altro egli è vittima dell'invidia e dell'odio dei fratelli. È infatti significativo l'accenno esplicito al nome «Tu m'as appelé Joseph», ché la forma ebraica *Yosef* / יוסף e quella araba *Yūsuf* / يوسف significano *che (Dio) aumenti, accresca, aggiunga* oppure *(Dio) aumenterà, accrescerà, aggiungerà*, la cui etimologia è, quindi, direttamente connessa alla vicenda biblico-coranica facendo di Giuseppe una figura nodale per la storia di entrambe le tradizioni religiose e dei popoli a essa legati i quali, per così dire, nel secolo XX si *scambiano* la propria condizione di privati della patria (Israele nel passato, i Palestinesi oggi assieme all'interminabile conflitto che la nascita dello Stato d'Israele ha provocato).

Pure, per Darwish, così come per Raimondi, la vicenda di Giuseppe diviene paradigmatica di una situazione nella quale Giuseppe stesso (e gli esseri umani scacciati e venduti, oppressi e offesi dei quali egli è l'incarnazione) viene privato della propria libertà malgrado ne abbia diritto per natura, il che significa che il suo nome beneaugurante non corrisponde più a una situazione reale di benessere e di accrescimento, ma di privazione e malessere, la benedizione annunciata dal sogno si ribalta in maledizione e dolore.

Correlata alle storie di Giuseppe è la leggenda dei Sette Dormienti di Efeso, anch'essa comune alle due tradizioni religiose, o meglio a quella cristiana direttamente derivata dall'Ebraismo e a quella islamica.

Nella *Legenda aurea* (XIII secolo) Jacopo da Varazze, raccogliendo una plurisecolare tradizione, racconta di sette giovinetti che, per sfuggire alla persecuzione dell'imperatore pagano Decio (250 d. C.), si rifugiano in una caverna nei dintorni di Efeso, ma che, scoperti, vengono murati vivi; essi si addormentano in attesa della morte e vengono risvegliati da alcuni muratori che hanno sfondato la parete per costruirvi un ovile: i sette dormienti scoprono così che sono passati duecento anni dal momento in cui si sono addormentati e muoiono nel giorno stesso del loro risveglio; apparsi in sogno all'imperatore Teodosio II gli chiedono di essere sepolti nella stessa caverna dove hanno dormito per due secoli perché è lì che vogliono attendere la risurrezione finale.

Nella XVIII sūra coranica detta *al-Kahf* (*Della caverna*) dal versetto 9 al 26 (la sūra ne conta in tutto 110) si racconta di un numero imprecisato di giovinetti che la volontà divina fa dormire in una grotta, vegliati dal loro cane, per trecento anni «ai quali ne aggiunsero nove» (versetto 25); sempre il volere divino li risveglia perché siano prova vivente della volontà e del potere di Allah. Anche in questo caso la reclusione è segno del favore divino e l'intera vicenda ha funzione fortemente didascalica.

### **3. Una proposta interpretativa del Sogno di Giuseppe per il tramite della Tomba di Antigone di María Zambrano e *Il sapere dei segni* di Carlo Sini**

Giuseppe è, nel poema di Stefano Raimondi, presenza che va ben al di là del personaggio centrale di un'opera letteraria perché si tratta, invece, di una derivazione diretta da un archetipo e di una congiunzione tra invenzione letteraria e necessitato portato filosofico – l'indiscutibile modernità e originalità di *questo* Giuseppe possono essere infatti analizzate e meglio comprese se si prende in

prestito, per dir così, lo sguardo di María Zambrano qual è rintracciabile nell'opera *La tomba di Antigone, Diotima di Mantinea*(4).

E Antigone è già ben presente nella poesia di Stefano Raimondi se si pensa a quello straordinario libro che è *Per restare fedeli*(5) dal quale riporto il seguente passaggio: «"Perché con queste mani, quando voi siete morti io v'ho raccolti, e con queste mani v'ho composti e consolati [...] Perché questo mi sono guadagnata per aver fatto un gesto di pietà: una condanna di empietà, sì questo! E se la cosa è bella per gli dèi, soffriamo tutto e confessiamo pure d'aver peccato noi, soltanto noi. Ma se sono costoro a fare il male che possano soffrire solo quello che mi stanno facendo ingiustamente!" Ma quanto bisogna saper resistere, per resistere ancora? Dimmelo Antigone, dimmelo con la tua voce di roccia, di catacomba esposta. Dimmelo mentre fuori la notte fa scudo e gli abbracci tremano fedeli.»(6) – così Raimondi dialoga direttamente con l'*Antigone* sofoclea, ne riporta alcuni versi per rispondere loro (mi si passi il paradosso) con domande di dolorosa e dolorante radicalità nelle quali già sembra, a noi che stiamo leggendo qui *Il sogno di Giuseppe*, di udirne l'eco anticipata oppure ci è lecito supporre che l'*Antigone* che appare in *Per restare fedeli* si continui e si proietti nel *Sogno*; cronologicamente quest'ultimo ha infatti un suo primo nucleo in forma di dieci testi scritti ai margini di un libro redatti tra il 29 settembre e il 13 ottobre 2003 e fortuitamente ritrovati il 13 luglio del 2016(7) per essere pubblicato nel 2019, il che significa che è possibile riconoscere molteplici interconnessioni con più di un libro raimondiano. Colpiscono, infatti, espressioni quali *voce di roccia e catacomba esposta* le quali benissimo possono essere ricondotte anche a Giuseppe e alla sua condizione come si può leggere già nei versi iniziali del poema:

«Il sogno di Giuseppe  
diventò di pietra: divenne  
cisterna, poi casa e fondale»(8)

Ma torniamo ora a María Zambrano che nell'*Introduzione* scrive: «Antigone, in verità, non si suicidò nella sua tomba, come Sofocle, incorrendo in un inevitabile errore, ci racconta. E come poteva, Antigone, darsi la morte, lei che non aveva mai disposto della sua vita? Non ebbe nemmeno il tempo di accorgersi di se stessa.»(9)

Zambrano immagina dunque un'*Antigone* che viene murata viva per ordine di Creonte la quale, in uno stato che non è più vita, ma neanche ancora morte, in una significativa sospensione sia temporale che esistenziale (lo stesso accade, si badi, nel *Sogno di Giuseppe*) ha l'occasione d'incontrare via via la sorella, il padre, Anna la nutrice, l'ombra della madre, l'arpia, i fratelli, il fidanzato Emone, Creonte e, infine, due sconosciuti che la portano via. In realtà Zambrano, proprio sul finire della sua *Introduzione*, spiega che, stando a Sofocle, Antigone entra nella sua tomba delirando e, scrive la filosofa, «non sembrerà strano, così, che qualcuno ascolti questo delirio e lo trascriva il più fedelmente possibile.»(10) Qualcosa di simile accade nell'opera di Raimondi: non delira, Giuseppe, ma c'è *qualcuno* (il poeta e, di conseguenza, il lettore) che *ascolta* le parole e i sogni di Giuseppe in fondo alla cisterna *trascrivendoli* in questo caso secondo il dettato ritmico-prosodico del testo in versi.

E, ritornando all'affermazione di Zambrano secondo la quale Antigone non abbia mai disposto liberamente della propria vita, si trova che in un certo qual modo neanche Giuseppe (sia *nell'Antico Testamento* che nel poema raimondiano) ha mai disposto della propria vita; e tuttavia il suo stato di reclusione sul fondo della cisterna gli consente uno sguardo acutissimo, lo si potrebbe definire addirittura da veggente, pur parendo egli impossibilitato a salvarsi, esattamente come succede ad Antigone che interloquisce un'ultima volta con tutti coloro che sono stati determinanti nella sua esistenza ed è in grado di vedere con lancinante acume nel buio e attraverso il buio della sua reclusione; sia Antigone che Giuseppe hanno, probabilmente, come ultimo destinato approdo la morte.

Prosegue Zambrano: «Si rivela, così, la vera e più profonda condizione di Antigone, essere lei la giovinetta sacrificata agli "inferi" sui quali si erge la città. Gli antichi, infatti, non ignoravano che

ogni città si regge sull'abisso ed è circondata da qualcosa di simile al caos. Lo spazio da essa occupato, pertanto, richiedeva una vigilanza doppia, e ciò senza contare l'altra dimensione ancora, quella dei cieli e dei loro dei. Ogni città si reggeva fra questi tre mondi: quello superiore, quello terrestre e quello degli abissi infernali; e la sua salvaguardia richiedeva sacrificio umano, cosa questa di cui i moderni non dovrebbero certo stupirsi. [...] Il sacrificio continua a essere il fondamento ultimo della storia, la sua risorsa segreta; nessun tentativo di eliminarlo sostituendolo con la ragione, in una qualsiasi delle sue forme, ha avuto finora successo. [...] certe parole proferite [...] dalla vittima quando è lei a offrirsi, giungono invece in alto come la corroborazione del sacrificio, come la sua totale perfezione, in quanto dichiarano a un tempo la sofferenza e il suo significato. Sono espressione e rivelazione umanamente sacre.

Nessuna vittima di sacrificio, dunque, e meno che mai se è mossa dall'amore, può fare a meno di attraversare gli inferni. Accade così, diremmo, già su questa terra, dove chi è votato all'amore deve passare, senza per questo abbandonarla, per tutto – per gli inferni della solitudine, per quelli del delirio, per il fuoco – prima di emettere finalmente quella luce che solo nel cuore, che solo per mezzo del cuore, si accende. Sembra che questa, di dover discendere negli abissi, sia la condizione per poter ascendere attraversando tutte le regioni in cui l'amore è l'elemento, per così dire, della trascendenza umana: originariamente fecondo, quindi, se persiste, creatore. Creatore di vita, di luce, di coscienza.

È l'amore, infatti, con questo suo rituale viaggio agli inferi a illuminare la nascita della coscienza»(11).

Scrive Raimondi:

«[...]

La cisterna si fece casa, pelle  
voragine di ascolti. Entrarci  
era sognare, partire»(12)

E poi:

«[...]

Si resta nel sonno come in un amore, quello  
che si tiene vicino per non dimenticarsi  
per non lasciare il punto da dove si è partiti  
insieme alle sembianze.

[...]

Sopra le cisterne passano i mercanti  
e i sogni devono essere raccontati  
per salvarsi»(13)

Come si può constatare tutti questi versi sembrano inverare il pensiero di Zambrano: Giuseppe vive una vera e propria discesa agli Inferi, è vittima sacrificale che, conservando e nutrendo l'amore, acquista coscienza degli accadimenti e questo accade proprio tramite la metamorfosi dei sogni in racconti, sogni che qui sono veri e propri atti di conoscenza, congiunzione tra il momento in cui l'esperienza psicologica ed esistenziale si manifesta e il momento in cui avviene l'atto teoretico della presa di coscienza e della sua conseguente concettualizzazione-verbalizzazione. È lo stesso Raimondi a spiegare a proposito di Giuseppe: «La sua reclusione è una reclusione di tutti; è la segregazione del silenzio imposto; della violenza subita; della manipolazione patita; della disgregazione dell'amore; della sfiducia del reale; della disattenzione del mondo. [...] Giuseppe dal buio della cisterna abita il mondo e la sua parola è un cardine: apre e chiude; spalanca e sbarra. È da



questa Segregazione che stabilisce il contatto con chi non lo vede ma lo percepisce; che si pone in relazione con i “mercanti” – che sente passeggiargli/vivergli sopra la testa. [...] È questa la sua Libertà: egli porta fuori l’ascolto.»(14)

Zambrano dice ancora di Antigone: «È una figura dell'aurora della coscienza»(15); del Giuseppe di Stefano Raimondi si può dire ch'egli è una figura della raggiunta maturità della coscienza, in quanto Antigone ha fatto sorgere la coscienza e, diremmo oggi, ha per la prima volta attuato l'*obiezione di coscienza* quando si considerino ingiuste le leggi degli uomini, mentre Giuseppe porta a compimento il rito sacrificale (il suo nascondimento, la sua reclusione) attraverso la piena assunzione di coscienza che determina il riconoscimento chiaro di letteralmente *giacere* dentro una situazione d'ingiustizia e di violenza.

Ecco: essendo persuaso che proprio il termine *figura* chiamato in causa da María Zambrano, ma investito anche di un preciso valore filosofico, possa esprimere al meglio le caratteristiche di Giuseppe, faccio ora ricorso ad alcune riflessioni di Carlo Sini e, per principiare, a queste: «Il latino *figura* viene da *ingere*, che significa plasmare, modellare, derivando a sua volta dalla radice indoeuropea *Dheig*, donde, per esempio, *Dheigos*: muro plasmato col fango. [...] Il *ingere* latino viene poi a significare anche fabbricare, figurare, foggare; intessere (per esempio le lodi) ed educare (per esempio la voce); quindi anche immaginare, sognare, rappresentare; e infine ordire, escogitare, simulare, contraffare, imitare. Se si tiene presente quest'area semantica si comprende bene perché *figura*, in latino, significhi, oltre a configurazione, struttura e forma, anche effigie, ombra e fantasma»(16) e prosegue poi Sini: «[...] l'inazione non equivale affatto a *sospendere l'azione*, dove sospendere l'azione è appunto un'azione. Questa è la radice prima della riflessione, sino a quella sospensione del giudizio, o *epoche*, che in Occidente è il gesto filosofico per eccellenza. Mentre l'inazione è inerte, la sospensione dell'azione equivale invece ad "appendere l'azione entro una sorta di ideale cornice", cioè a confinarla su un supporto immaginativo, ossia a supportarla con la fantasia e farne appunto un *fantasma*, termine che va ricondotto alla radice *fan-*, comune a "fenomeno". Sospendere l'azione significa assegnarle un confine che la delimita in figura e questo appunto è *ingere*: plasmare, figurare, immaginare, sognare, simulare, imitare, ecc. In questo senso *ingere* richiama fortemente *contemplare*, che viene da *temnere*, cioè ritagliare, delimitare la zona del *templum*. Nel tempio sta infatti l'immagine o il fantasma del Dio. *Ingere* e *contemplare* indicano insieme *sospendere l'azione del mondo per contemplarla*.

Contemplare e fantasticare è dunque quell'azione umana che consiste nell'abbandonarsi al fantasma, cioè al delimitarsi della presenza in figura. Mentre nella semplice inazione accade un abbandonarsi inerti alla vuota presenza che trascorre, nella sospensione attiva dell'azione l'interesse verso la presenza si mantiene vivo, ma senza trascendere la presenza, cioè senza rivolgersi tramite la presenza a un oggetto o a uno scopo. In certo modo, è la presenza stessa l'oggetto [...]. Nondimeno la presenza è per sua natura inoggettivabile: essa sfugge continuamente alla presa e trascorre come sfondo e sprofondo di ogni cosa o oggetto; è così che la presenza, resa in certo modo oggetto dell'attenzione e dell'interesse, *partorisce il fantasma*. La presenza viene ora incontro in figura di fantasma, cioè, in una parola, come figura: *fenomeno della fantasia*»(17).

In tal senso splendidamente scrive Raimondi:

*«Non vedo nulla da qui eppure  
guardo il sentire; le storie disfarsi  
dal loro spessore e diventare abbaglio  
caldo stupore.*

Fa buio prima della cisterna  
e il sogno porta risvegli  
vicino all'immobilità sottile  
del suo deserto, del suo  
esilio raccolto in silenzio»(18)

Giuseppe, raccolto in posizione fetale, giacente sul fondo della cisterna è figura del prigioniero e dell'esiliato e del migrante (moltissimi dei suoi sogni alludono al mare, alla barca, all'attraversare), la sua apparente immobilità fisica gli concede, viceversa, una prodigiosa mobilità mentale e fantasticante, per cui egli, *guardando il sentire*, vede ben oltre le pareti della cisterna, nella sua condizione affine alla cecità egli è anche, mi vien fatto di argomentare, Tiresia la cui cecità vede proprio quello che chi è dotato della vista non sa però vedere. Quando Carlo Sini affermando che «Il vivente, vivendo, percepisce oscuramente *l'aura vibrante* dell'unità del gioco plurale [...]. La sua 'atmosfera' è l'esca del ricordo. È così che il vivente agisce e patisce, immerso nel suo costante *amor vitae*. Ogni vivente agisce senza sosta il suo sogno e il suo destino nella sua mobile figura»(19) impiega i termini *sogno* e *destino* che sono precisamente quanto Giuseppe esperisce, ovviamente, non nell'accezione comune e banalizzata dei due termini, ma in quella filosofica e poetica di attuazione e compimento del proprio-stare-nel-mondo («Il mondo è tutto ciò che accade», recita la prima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein – come lo stesso Sini ci ricorda(20)).

Torniamo ancora a María Zambrano: «Intorno a lui [*id est* intorno all'uomo soggetto di colpa] si fa un vuoto fino a quel momento sconosciuto [...] gli si rivela la sua solitudine. Una solitudine che unicamente il Dio sconosciuto, muto, accoglie. [...] È in lei, in Antigone, che si compie fino in fondo quel processo di agnizione in cui una creatura umana senza colpa propria, individuale, si trasforma in soggetto puro, diremmo, di profetica solitudine»(21).

La solitudine di Giuseppe è, direi, ontologica al suo essere Giuseppe-che-giace-sul-fondo-della-cisterna ed è profetica perché Giuseppe parla vedendo pur dal buio fondo della sua reclusione e parlando vede e sente l'angoscia altrui:

«È stato da qui che ho visto tutto:  
dall'acuto del chiuso  
dalla punta aguzza del silenzio.  
È da qui che ho capito le tre ceste  
i tre canestri pieni di desiderio.

Iniziava così Giuseppe  
quando voleva sognare:  
fin da bambino sapeva  
come spingere le nuvole da solo  
senza domandare, senza aspettare»(22)

Infatti, ci spiega Zambrano, «L'occultamento è tempo notturno del quale tutti gli esseri viventi di qui hanno bisogno per continuare a vivere. La discontinuità all'interno del dominio del semplice vivere prefigura la discontinuità della storia. [...] Senza discontinuità, la storia forse non esisterebbe, o sarebbe molto diversa: sarebbe accumulazione, o durata sovrapposta alla vita»(23).

Quella che Giuseppe esperisce è, a meglio riflettere, non soltanto una reclusione (singolare, visto ch'egli è capace di sentire e vivere le angosce e i transiti e le speranze di chi, nel mondo 'di fuori' ovvero 'di sopra', percorre vie di terra e d'acqua per cercare una salvezza, per dar corpo a una speranza), ma anche un'esperienza dialettica tra veglia e sonno, là dov'egli è capace di *chiamare* il sonno che gli permetterà di sognare, per cui è in tale discontinuità – che, ribadisco, è dialettica esistenziale e concettuale perché tocca direttamente sia il vivere biologico sia quello storico e perché essa prende materia di pensiero, *poetante* come direbbe Antonio Prete, ma in ogni caso pensiero – è in tale discontinuità, scrivevo, che Giuseppe dà compimento al suo destino di essere umano.

Ma non basta; (Zambrano): «La verità incorre nella stessa sorte dei suoi custodi; con loro, essa sparisce in un istante di tra le cose visibili, e con loro entra nella tomba, luogo fra tutti adatto alla germinazione»(24) – immagine interessantissima e, anch'essa, notoriamente archetipica quella della tomba del seme affinché quest'ultimo possa germogliare. Non è un caso (e mi riferisco nuovamente a questo testo così illuminante e, per il nostro discorso, essenziale) che nel *Sapere dei Segni* Carlo

Sini dedichi bellissime pagine alla ricerca di Marija Gimbutas(25) illustrando le argomentazioni della studiosa circa il culto pre-indoeuropeo della Grande Dea Madre legato ai riti della fertilità, della morte e della rigenerazione.

«È di grande interesse sottolineare come nella più antica preistoria il culto della Dea mostri palesemente immagini della morte che non offuscano quelle della vita. Il simbolo della rigenerazione toglie alla morte la sua drammaticità. [...] Nel contempo per lungo tempo le tombe assumono la forma del ventre della Dea: il morto torna nella vagina e nell'utero che l'ha generato» scrive tra l'altro Carlo Sini(26) dandoci così modo di riflettere sulla condizione non solo di *feto* di Giuseppe, ma, più precisamente, di colui che esperisce un *regressus ad uterum* e, anche in accordo con l'interpretazione veterotestamentaria e coranica, *muore* alla vita per risorgere a vita nuova. Aggiungo qui che Stefano Raimondi fa riemergere tramite il suo lavoro una figura archetipica la quale, tenendo conto della datazione, ripeto, tradizionale dei Patriarchi, è pressoché contemporanea, per esempio, proprio di quei templi maltesi che, nelle loro forme, riprodurrebbero secondo Gimbutas il ventre della Dea – ovviamente questa è soltanto una suggestione per leggere il poema di Raimondi rintracciandovi ulteriori tracce di una reviviscenza dell'antico – cosa che non necessariamente dev'essere suffragata da prove documentali scientificamente inoppugnabili, visto che tale reviviscenza può anche accadere indipendentemente dalle risultanze, appunto, storiografiche e archeologiche – ma mi piace pensare che tratti della tradizione ebraica rappresentati da Giuseppe possano incrociarsi con tratti delle culture mediterranee e dei loro culti (si potrebbe pensare anche a Creta, a Thera e alla Sardegna, per esempio). E se isoliamo un passo dal *Cane di Giacometti* vi leggiamo:

[...]

Tenere dell'acqua qui serve.

Per passare faremo notte.

*Toglietemi questi occhi  
la pelle dai bordi  
il tempo dalle cisterne(27)*

il che significa che non soltanto esiste un 'travaso' tra *Il sogno di Giuseppe* e *Il cane di Giacometti* (mentre quest'ultimo libro viene approntato per la stampa Raimondi lavora anche al poema), ma che il tema dell'acqua (madre e mare) nella sua doppia valenza (la positività del suo rimandare alla vita, alla nascita, alla purificazione, al battesimo e la negatività dell'essere causa di morte per molti migranti) costituisce, in termini siniani, l'*aura* della figura: «L'aura è lo sfondo della figura non nel senso di ciò che sta raffigurato nello sfondo (che è ancora parte della figura), ma nel senso del suo rinviare al *senso* profondo del suo significato. Il senso è ciò che implicitamente dà un significato alla figura, che proprio così sprofonda nel suo profondo»(28). Potremmo allora dire che Giuseppe, letteralmente e fattivamente *sprofondando* nella cisterna, raggiunge la propria ragion d'essere e giustificazione d'esistenza, materiate di lancinante soffrire e di veggente sapienza. Ma non dimentichiamo neppure che l'acqua è elemento che rinvia al femminile, così che nel Giuseppe di Raimondi si rompe la linea maschile e patriarcale della discendenza e Giuseppe recupera in sé il portato femminile espresso, tra l'altro, dal suo raccogliersi in posizione fetale, dal suo stare dentro il ventre umido della terra.

Torniamo ancora una volta ad ascoltare Zambrano: «È una stirpe quella che Antigone fonda o quanto meno ci dà a vedere. Nel linguaggio di oggi, un archetipo. Che rende riconoscibili personaggi poetici e umane creature conducendoli, come lei si conduce, più in là e al di sopra di se stessa. È la stirpe dei murati non soltanto vivi, ma viventi. In luoghi segnalati o nel mezzo della città, fra gli uomini indifferenti, dentro una morte parziale che concede loro un tempo che li avvolge in una specie di grotta che può nascondere un prato o in un giardino in cui viene offerto loro un

frutto puro e un'acqua viva che occultamente li sostiene: sogno, carcere, a volte, silenzi impenetrabili, malattia, alienazione. Morti apparenti. Luoghi reali e, insieme, modi in cui la coscienza si conduce, eludendo e alludendo, dinanzi a queste creature. [...] Semplicità, purezza, nitidezza contrassegnano queste figure, rendendole riconoscibili. Ciò che in esse si afferma e risplende è la loro condizione di creature – figure, parole del primo Poema; memoria desta del Fiat Lux, a cui, senza che esse lo sappiano sempre, è stato dato loro di rispondere con il Fiat mihi della creazione primigenia. [...] Profetiche [...] queste anime, ma non solo e non tanto delle cose dell'avvenire, bensì dell'essere dell'uomo che in esse risplende come una profezia.

Ciò che l'uomo, almeno per come egli continua ad apparirci oggi, ha di più umano, è la coscienza. Ed è la coscienza ciò che Antigone illumina, l'aurora che ella ripropone in ognuna delle sue riapparizioni [...] La vocazione di Antigone – o la vocazione Antigone – precede il diversificarsi di filosofia e poesia, sta prima del bivio in cui il filosofo e il poeta, con tanta lacerazione in alcuni, si separano»(29).

Stefano Raimondi resta prima del bivio di cui scrive la filosofa spagnola, nei suoi libri in poesia e nei suoi interventi saggistici comprova la coesistenza di poesia e di filosofia in quanto entrambe sono forme del pensiero creatore e cosciente, per cui il destino di chi fugge per cercare una speranza è anche quello di chi esercita il pensiero e la poesia, jabsesianamente in esilio, jabsesianamente impegnato nella traversata del deserto – com'è pure per María Zambrano, anche lei esperta di esili e che non a caso ricorre più volte, nella *Tomba di Antigone*, al doloroso gioco di parole possibile in spagnolo tra *tierra* (terra, anche patria) e *destierro* (esilio, l'essere privati della propria terra):

«Chi fugge è chi non s'assomiglia  
è chi cerca e non trova la casa.

Bagnava sei legni ed entrava: un quadrato  
con un triangolo in cima.

Erano fatti così i sogni:  
li contava con frasi di terra  
e acqua, con pietre focaie  
messe sulle soglie.

Lo so che da qui non si passa  
che non è semplice lo sguardo.  
Il buio chiama tra le radici i destini.

Le grammatiche corrodono  
fanno trasparenze: lasciapassare»(30)

Scaturigini del pensiero poetante le pietre focaie («Le pietre focaie tengono lontano il buio / come le grotte i respiri cacciati in fondo / dalle belve, dalle paure»(31) immagine non confinata al *Sogno di Giuseppe* ché altrove c'è una «prima pietra focaia»(32)) e si noti che i sogni nulla hanno a che fare con l'irrazionalità o con l'irrelato (già lo notavamo con l'aiuto di Carlo Sini), ma essi vengono contati (rac-contati) e accesi; dice allora in maniera pregnante l'Antigone della filosofa: «La vita è illuminata soltanto da questi sogni simili a lampade che rischiarano dal di dentro, guidando i passi dell'uomo nel suo incessante errare sulla Terra. Tutti, come me, in esilio senza rendersene conto, fondando una città dopo l'altra. Nessuna città è nata come un albero; tutte sono state fondate, un giorno, da qualcuno arrivato da lontano. [...] Nei sogni dovevo sempre, per giungere a quel chiarore promesso, attraversare una soglia come questa, salire tre scalini come questi. Però me ne restavo ferma, come adesso»(33). E, sempre a proposito dei sogni, ecco quanto ne scrive altrove Raimondi: «La vera pace o il disastro è quando si riprende a sognare. E da questo burrone fatto d'occhi, il buio risveglia mostri e amanti [...]»(34). Se Giuseppe è anche il poeta, ebbene egli non è un *sognatore* secondo una vulgata banalizzante ed epidermica, capace di perpetuare ancora fino nel nostro

presente certi cascami romanticheggianti, ma egli lo è quale ricettore e ricettacolo di un atto conoscitivo che avviene per immagini, per intuizioni, per visioni, per polarità di senso.

Avviamoci ora a concludere il nostro itinerario lungo il quale ci ha accompagnato María Zambrano; Antigone dice rivolta all'ombra della madre: «Loro, le Madri, ti riceveranno.

E Lei, la Madre-forza, la Madre degli Dei, ti aprirà il suo firmamento, quel suo abisso. E il mare e gli Inferni della maternità non avranno segreti per te, perché in essi tu troverai finalmente svelato il tuo segreto, la ragione senza nome della Vita.

Poiché tutte le cavità della Terra, del cielo e dei Mari, anche quelle senza nome, in cui si trovano gli esseri non nati e i morti, riposano nel seno della Grande Madre. Il suo grembo abbraccia tutto ciò che è nato, bene o male, per questo: solo perché è nato»(35) e queste parole, mi sia concesso esprimermi così, chiudono perfettamente il cerchio aperto dalle riflessioni di Carlo Sini relativamente a Marija Gimbutas – da parte mia ho già scritto sull'evidenza che il Giuseppe veterotestamentario scaturisca da una tradizione patriarcale, ossia di assoluto predominio maschile, mentre una delle metamorfosi cui va soggetto il Giuseppe raimondiano fa accedere quest'ultimo alla sfera del femminile assimilandolo, nella sua condizione fetale, alla madre stessa.

E infatti:

«Le madri che amano davvero sanno  
farci rinascere sempre.

*Sentire le corde bagnarsi da qui  
è come trovare l'inizio di un silenzio.  
Le terre si spostano  
dove nessuno ci riconosce più.*

Giuseppe sognava così.  
Sentiva l'acqua arrivargli dappertutto;  
aveva anche lui paura dei fondali  
come le cose cadute nelle grate  
dei tombini: spariscono  
come uno quando è solo.

Anche il mare gridava  
e le voci erano schiume.

Ma c'erano le madri tra loro»(36)

E mi piace concludere il presente paragrafo con alcune riflessioni nelle quali Stefano Raimondi distingue la lingua *materna* dalla lingua *maternale* perché ancora più chiaro diventi come la madre permanga, nel poema, quale figura della cura e dell'amore, certo, ma in termini correlati con i principi della libertà, della scelta, dell'emancipazione, della coscienza, appunto, per voler tornare al pensiero di Zambrano. Non si dimentichi, poi, che, se è vero che la relazione che immediatamente si stabilisce è quella tra Giuseppe e i migranti, è altrettanto vero che Giuseppe incarna l'erranza connaturata all'essere pensante e poetante, che Giuseppe è, contemporaneamente, l'oggetto del poetare e il motore del medesimo poetare, è il poeta che dice in poesia e pure il poeta che si guarda dire in poesia, ma superando l'*impasse* postmoderna della 'poesia intorno alla poesia' perché quello di Raimondi non rimane un intellettualistico arrovellarsi della scrittura intorno a sé stessa, ma, interrogandosi sulla propria *postura*, si apre al mondo e al dolore del mondo, sceglie una prospettiva etica, riconosce il proprio stare nella storia.

«Una lingua *maternale* non ha nulla a che fare con la propria terra, con la propria patria (*Heimat*), con la propria 'madre' ma, al contrario, riguarda ciò che più ci appartiene per scelta, per scarto, per salvazione e mai per imposizione. [...] C'è infatti un'altra fondamentale differenza tra lingua materna e lingua *maternale*. Se la prima è la lingua che si eredita nell'origine, la seconda è quella

che si decide di riconoscere come la nascente. Se la lingua materna è la dizione dicente del proprio 'sentirsi a casa', la lingua maternale è l'espressione che si sceglie per stare bene ovunque e dovunque noi decideremo d'essere. Un luogo/condizione che porta in sé la marca di un'iscrizione a un mondo nuovo da incontrare, di un'intimità che si è andata creando nel nostro imparare ad appartenerci per natura e nient'altro. E questo accade perché la lingua maternale corrisponde alla propria natura, in quanto conosciuta e saputa da chi la esperisce vivendola»(37)

#### 4. Parallelismi, somiglianze, suggestioni (alcune proposte)

##### 4.1.

*Il sogno di Giuseppe* è, senza dubbio alcuno, opera di grande originalità per impostazione e per risultati raggiunti, ma mi piace non considerarla isolata nel panorama contemporaneo e, rivendicando uno specifico privilegio di lettore, vale a dire quello di voler trovare interconnessioni e somiglianze magari non dirette tra le varie opere, effettive e vivide tuttavia agli occhi, appunto, di un lettore, penso, in apertura di questa parte del mio lavoro, al cosiddetto *Lamento di Danae di Simonide di Ceo* (Frammento Diehl 13):

«Quando nell'arca regale l'impeto del vento  
e l'acqua agitata la trascinarono al largo,  
Danae con sgomento, piangendo, distese amorosa  
le mani su Perseo e disse: "O figlio,

quale pena soffro! Il tuo cuore non sa;  
e profondamente tu dormi  
così raccolto in questa notte senza luce di cielo,

nel buio del legno serrato da chiodi di rame.  
E l'onda lunga dell'acqua che passa  
sul tuo capo, non odi, né il rombo  
dell'aria: nella rossa  
vestina di lana, giaci: reclinato  
al sonno il tuo bel viso.

Se tu sapessi quello che è da temere,  
il tuo piccolo orecchio sveglieresti alla mia voce.  
Ma io prego: tu riposa, o figlio, e quiete  
abbia il mare; ed il male senza fine,  
riposi. Un mutamento

avvenga ad un tuo gesto, Zeus padre;  
e qualunque parola temeraria  
io urli, perdonami;  
la ragione m'abbandona"»(38)

È il canto materno che si effonde nella reclusione che è, poi, la reclusione dentro un'arca (una cassa di legno tenuta insieme da chiodi di rame) in balia delle onde marine e nella quale la notte è buia, priva di stelle. Danae cerca di tenere il suo bambino al riparo dall'angoscia, ella presta orecchio alle onde minacciose, somiglia alle tante (troppe) madri che hanno attraversato il Mediterraneo tenendo in braccio i loro figli, cercando di proteggerli e di salvarli, talvolta invano.

Giuseppe è completamente solo, ma è capace di sentire il terrore dei naufragi, la disperazione dei naufraghi:

«Si fanno piccole le stelle.  
Anche le più lontane tremano:  
chiedono aiuto al buio.

Sono mute le parole lasciate  
fuori dai porti, dalle barricate.

*Le ho sentite da qui le grida  
le suppliche delle terre e viste  
le mani unghiare le barche  
i bordi delle spiagge, da qui  
dove sono recluso, tenuto chiuso.*

*L'aria fa rumore col silenzio.  
Da qui sotto, è il rimbombo  
la certezza del vero»(39)*

Le stelle che sembrano scomparire per lasciar posto al buio, l'acqua del mare aperto davanti all'irraggiungibile porto, l'aria che fa rumore costituiscono interessanti punti di contatto tra i versi dell'antico poeta greco e il poeta italiano.

In qualche modo il piccolo Perseo è tornato nel grembo materno, permane sì inconsapevole nel suo placido sonno, ma anche la sua è vicenda di esclusione e di migrazione, di terrore. Spetta a Danae la voce della consapevolezza, è lei la madre che protegge e guida il figlio, è lei a difendere la vita del bambino di contro alla condanna a morte decretata dal suo stesso padre Acrisio, è lei a rivolgere la propria preghiera a Zeus, padre del bimbo.

#### 4.2.

Il Giuseppe biblico riemerge in una quartina di Osip Mandel'stam il cui nome di battesimo non è che una variazione del russo *Josif*:

«Il pane è infetto e prosciugata l'aria.  
Come stentano a guarire le ferite!  
Maggior angoscia non dovè provare  
Giuseppe dato in vendita agli egizi!»(40)

È l'anno 1911, la Russia (ma il caso assume un'eco mondiale) è sconvolta dal 'caso Bejlis': Menahem Mendel Bejlis, operaio di origini ebraiche di Kiev, è accusato di omicidio rituale ai danni di un bambino ucraino, arrestato e processato solo nel 1913 (viene assolto) – il clima di antisemitismo sempre più scoperto e minaccioso spinge il poeta a comporre questa quartina nella quale egli s'identifica con il Giuseppe veterotestamentario e due anni dopo in un'altra poesia compaiono le «rondini in volo per l'Egitto»(41), immagine metaforica di una migrazione 'biblica' che troverà tragica conferma non molti anni dopo nella deportazione in Siberia e nella morte di Mandel'stam.

«La notte è un fuso che trema.  
Si contano le stelle, a volte, piano  
per non ferirsi e la paura canta  
sogni trafitti al contrario  
in bilico sugli orti»(42)

Questo dice Giuseppe e sembra fare eco alla paura del poeta russo, la notte non sa essere né il luogo né il tempo della pace.

### 4.3.

Davvero interessante è il caso dell'imponente tetralogia romanzesca di Thomas Mann *Joseph und seine Brüder* (*Giuseppe e i suoi fratelli*) scritta tra il dicembre 1926 e il gennaio 1943 e pubblicata come segue: *die Geschichten Jaakobs* (*le storie di Giacobbe*) nel 1933, *der Junge Joseph* (*il giovane Giuseppe*) nel 1934, *Joseph in Ägypten* (*Giuseppe in Egitto*) nel 1936, *Joseph der Ernährer* (*Giuseppe il nutrittore*) nel 1943. Si tratta di una reviviscenza di formidabile valore ideologico, artistico e culturale, ovviamente; Thomas Mann stesso attribuiva un'importanza somma a questo suo progetto che riteneva il vertice della propria opera di scrittore e che lo accompagnò negli ultimi anni della Repubblica di Weimar e durante il suo esilio dalla Germania hitleriana; era stata un'affermazione di Goethe pubblicata nell'opera autobiografica *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e verità*) e che definiva la storia biblica di Giuseppe di particolare grazia e naturalezza a spingere Mann a rielaborare la vicenda biblica. Anche in questo caso richiamerei il pensiero di Furio Jesi(43) perché è tra l'altro con la tetralogia di Giuseppe che Thomas Mann prosegue quella personale elaborazione del concetto di umanesimo che (ed è proprio Jesi a evidenziarlo) lo porta a identificare e a respingere le mitologie mortuarie nelle quali si riconosce il Nazionalsocialismo e, contro le relative pulsioni di violenza e di morte, a scegliere risolutamente il luminoso universalismo di matrice goethiana; in termini jesiani, quindi, potremmo affermare che il Giuseppe manniano è la manifestazione del *puer aeternus*, positiva perché appartenente al cosiddetto 'mito genuino', al mito non sottoposto a reversione, non distorto e non snaturato in 'mito tecnicizzato', dal momento che, spiega Jesi, «il demonismo e la deformazione orrida del mito sono sempre negazioni della vita e dell'umanità»(44).

Non sarà infatti un caso se nella tetralogia manniana ritroviamo chiari accenni all'immagine-concetto del grembo materno e della tomba, connessi entrambi al processo della rinascita e della maturazione, del passaggio dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dall'indistinto al chiaro e distinto; lo scrittore tedesco instaura inoltre un parallelo con il dio babilonese della vegetazione e della rinascita Tammuz (affine all'Osiride egizio e all'Adone greco-fenicio), rafforzando così l'idea di un Giuseppe, appunto, 'nutrittore', capace di addivenire per sé e per i suoi a una condizione di serena umanità.

### 4.4.

Tra il 1938 e il 1941 Luigi Dallapiccola compone i *Canti di prigionia* come reazione alla dittatura fascista e alla guerra; così come *Il sogno di Giuseppe* è intimamente legato alle migrazioni attraverso il Mediterraneo a noi contemporanee e al ricorrente infrangersi dei sogni di emancipazione e di libertà delle persone che a rischio delle proprie vite cercano di percorrere le rotte verso un'Europa spesso chiusa e ostile, allo stesso modo Dallapiccola dispiega le sue capacità artistiche per esprimere non solo la propria percezione della contemporaneità deprivata della libertà, ma anche la sua protesta politica e il suo malessere esistenziale conseguente all'oppressione politica; il compositore sceglie così la preghiera che Maria Stuarda compone durante gli ultimi anni di prigionia, alcuni versi di Severino Boezio tratti dal *De consolatione philosophiae* e un brevissimo passaggio dalla *Meditatio in Psalmum "In Te Domini speravi"* di Gerolamo Savonarola.

Riporto di seguito le parole di Maria di Scozia che, in versi accorati, si affida totalmente a Dio:

«O Domine Deus! Speravi in Te.  
O care mi Jesu! Nunc libera me  
in dura catena, in misera poena, desidero Te.  
Languendo, gemendo et genu flectendo,  
adoro, imploro, ut liberes me»



Non sembra invece esserci presenza di una qualche trascendenza nel Giuseppe raimondiano (il quale, si noti, è pur sempre figura di diretta derivazione biblica), ma il suo orizzonte è totalmente umano e nell'umano cerca forza e senso, anche quando esso è avvolto dal buio:

«Qui non c'è nessuno che diventi testimone  
delle pareti, delle urla senza spavento.  
Sapeva come non svegliarsi mai, come  
raccontare la salvezza. Diceva  
che il due sarebbe accaduto ancora  
come in una genesi.  
E un altro pozzo nascondeva  
lini e sangue, garze e buio  
come quando i padri hanno  
anche loro paura»(45)

«Non tutti i sogni sono uguali:  
alcuni vengono per non ferire  
altri per avvisare.

*Sono qui e penso a salvarmi.  
Qualcuno verrà a togliermi  
i polmoni dall'acqua  
il legno da sotto le unghie.*

*Sento ancora le voci  
dell'ultimo sogno: abbracciano  
le madri intarsiate di luce.*

*Nessuna parola tiene più  
a galla i corpi»(46)*

«Le ripeteva così le sue nottate  
rannicchiato agli angoli  
con le ombre delle grate  
urlanti sulle tempie»(47)

A proposito del *testimone* e delle *grate* (*Sprachgitter*: grate del linguaggio) non si può non pensare a Paul Celan e non è affatto la prima volta che in luoghi della poesia e della saggistica di Stefano Raimondi si possano riconoscere dei precisi riferimenti a Celan e, qui in particolare(48), ai noti versi «Niemand / zeugt für den / Zeugen – Nessuno / testimonia per il / testimone» conclusivi del testo *Aschenglorie* (*Gloria delle ceneri*) pubblicato nella raccolta *Atemwende* (*Svolta di respiro*) del 1967.

Scriva Raimondi: «Esistono parole di passo e parole d'ombra. Queste ultime avvengono scaturendo dalla luce – la sorgente reale delle ombre e del silenzio – dimorando nei loro contrari: nel chiarore e nel brusio, imboccando entrambi una strada nuova. L'ombra e il silenzio gettano un ponte, creano un passaggio verso il visibile come verso l'invisibile, divenendo confine di una possibile nascita, di un possibile mutamento. Da questa linea sottile della percezione del mondo, sia la luce che il rumore fanno breccia nelle loro stesse sostanze, dalle loro stesse evidenze, modificandosi, patendosi, impregnandosi, dandosi senso. Proprio come scrive Paul Celan nella poesia:

Parla anche tu [Sprich auch du]

Parla anche tu  
parla per ultimo,  
dì cosa pensi.

Parla -  
ma non dividere il sì dal no  
Dà senso anche al tuo pensiero:  
dagli ombra  
[...]

È a questo punto che il silenzio è citato in giudizio, portato in udienza. Lo si scorge salire sul banco degli imputati, essere posto sotto giuramento. È oramai un testimone.

È nel valore della testimonianza che il silenzio acquista la sua determinatezza e il suo statuto più alto. Esso si trasforma da silenzio passivo, presente solo come ‘assenza’ o tutto al più, come uno sfondo inerte e inespressivo, in un silenzio *parlante*, capace di essere agente e concreto nella sua *essenza-presenza*»(49).

Faccio allora ricorso a Maurice Blanchot al fine di proseguire il discorso: «A che tende questo linguaggio? *Sprachgitter*: parlare non altro sarebbe che restare dietro la grata – quella delle prigioni – attraverso le cui maglie si offre (si rifiuta) come una promessa la libertà del mondo di fuori: la neve, la notte, i luoghi che hanno un nome, quelli che non l'hanno? Oppure il parlare consisterebbe nel ritenersi provvisto di tale grata che induce a sperare che ci sia qualcosa da decifrare e, in tal modo, rinchiudersi ancora nell'illusione che il senso e la verità siano liberi, là sotto nel paesaggio, dove *la traccia non inganna (mit der untrüglichen Spur)?*»(50)

Interrogativi fondamentali, lo si comprende bene, perchè quella di Giuseppe è, come per Celan, un «confidarsi, ben oltre il reticolo del linguaggio [...], all'attesa di uno sguardo più ampio, d'una possibilità di vedere senza far ricorso alle parole che significano la vista»(51). – «Ma privarsi della vista è ancora un modo di vedere»(52).

C'è infatti da chiedersi come Giuseppe veda: attraverso i sogni, ovviamente, i quali, immagini mentali, risultano essere una facoltà della vista capace di vedere anche il celato e il velato, il lontano e l'enigmatico, per cui straordinariamente aderenti ed esplicative appaiono le parole blanchotiane: «C'è la notte, ma nella notte, ci sono ancora occhi – occhi? –, cicatrici in piena vista, e invocano, attirano [...].

Non una sola incrinatura o fessura, ma una teoria indefinita di crepe, qualcosa che si apre e non si apre, o che si apre restando da sempre già chiuso, e non la vacuità dell'Abisso, dove non resterebbe altro che scivolare nell'immenso, insondabile vuoto, bensì queste incrinature e fessure di cui ci colpisce la costrizione angusta, la ristrettezza del varco, per l'impossibilità di incunearsi, sì che non ci è consentito di cadere col movimento di una caduta libera, fosse pura eterna»(53).

#### 4.5.

Tra i *Feuillets d'Hypnos* chariani ce n'è uno, il 178, che recita: «La riproduzione a colori del *Prigioniero* di Georges de la Tour, che ho affisso al muro di calce della stanza dove lavoro, sembra, col tempo, riverberare il suo significato sulla nostra situazione. Stringe il cuore, ma come disseta! Da due anni, non un renitente che, varcata la soglia, non si sia bruciato gli occhi alla forza di quella candela. La donna spiega, l'uomo murato ascolta. Le parole che cadono dal terrestre profilo d'angelo rosso sono parole essenziali, parole che recano un soccorso immediato. In fondo alla cella, gli attimi di sego del chiarore stirano e diluiscono i lineamenti dell'uomo seduto. La sua magrezza di arida ortica: non vedo ricordo che la faccia fremere. La scodella è un rudere. Ma la veste con uno sbuffo repentino empie di sé tutta la cella. Il Verbo della donna dà vita alle cose insperate meglio di qualunque aurora.

Gratitudine a Georges de la Tour che dominò le tenebre hitleriane con un dialogo di esseri umani»(54).

Ci si potrebbe chiedere quale luce (se c'è una luce) rischiara almeno un po' la reclusione di Giuseppe nella cisterna, dal momento che per La Tour è la luce della candela presenza fattiva del vedere e del comprendere.

«Dalla cisterna non s'intravedevano che loro:  
le finestre alte, le più sole.

Non aveva più spazio la notte.

*Chiudi l'inquadratura – diceva -  
chiudi il boato degli occhi»(55)*

*«Non ci sono deserti grandi abbastanza  
come questo respiro. Liberare  
tutti gli sguardi, tutti  
gli angoli delle case; che giri  
la luce su ogni pietra; che passi  
il sangue in ogni paura, sopra  
ognuna delle travi che tengono  
i soffitti rivoltati dalle cantine.*

Diceva così Giuseppe prima di sognare  
prima che al buio potesse domandare  
altro buio ancora.  
Si tengono ombre in serbo  
prima di morire, prima di lasciare  
che l'acqua si faccia più madre  
di un fondale»(56)

La risposta sembra essere, allora, che Giuseppe vede attraverso lo sguardo del proprio dire e attraverso il buio che lascia affiorare i sogni – significativo paradosso, quest'ultimo, ché l'addensarsi del buio (ed ecco, di nuovo, il pensiero va al cieco Tiresia) ne potenzia la capacità di vedere – e di dire. Mi sovviene, tra l'altro, lo splendido verso di Giuliano Mesa: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno»(57)*, il che traccia un solco netto entro cui inamminarsi a chi, possedendo maestria nell'arte, ne assume anche le implicazioni etiche (il Giuseppe del poema, René Char *alias* il capitano Alexandre, per esempio).

#### 4.6.

Nel 1970 Alejandro Jodorowsky scrive la sceneggiatura e cura la regia del film *El Topo* (La Talpa) del quale interpreta anche il pistolero protagonista; questi, dopo essere stato gravemente ferito, viene raccolto da una comunità di emarginati deformi che lo portano nell'enorme grotta-città in cui vivono e lì El Topo vive per anni in uno stato di sonno comatoso che lentamente lo induce a meditare su sé stesso e sul proprio passato fino al risveglio definitivo della coscienza che lo induce ad aiutare la comunità per riscattarla dal suo stato di emarginazione; al di là della mescolanza talvolta velleitaria o incongrua di motivi religiosi, culturali e filosofici tipici del film, riconosciamo (tra l'altro proprio nel punto di snodo tra prima e seconda parte) il *Leitmotiv* della reclusione nella grotta, della morte simbolica che permette la rinascita a una nuova vita, del legame che s'istituisce tra il recluso e la comunità – tra l'altro El Topo conoscerà e si aprirà all'amore sincero e disinteressato nei confronti della donna nana che l'ha curato e assistito.

Il film jodorowskyano, così fortemente citazionista e debordante di riferimenti molto eterogenei, talvolta discutibili o forzati, dimostra come la risorgenza dell'antico nei nostri anni possa toccare ogni ambito della cultura e il pistolero protagonista ripete le tappe di una classica *quête* colma di rimandi colti ed è interessante come l'intero film, girato per la gran parte in esterni e in spazi molto vasti, conosca questa *strettoia* (per citare ancora Celan) che costringe El Topo a una (salutare e salvifica) reclusione in un luogo sotterraneo dalla quale egli rinascerà spogliatosi dei propri egoismi e del proprio fagocitante *ego*.

#### 4.7.

È il 1988 e Claudio Parmiggiani fa seppellire in un luogo del Chiostro del Musée Saint-Pierre di Lione una sfera d'argilla sulla cui superficie ha impresso i palmi aperti delle proprie mani; dal 30 marzo al 18 aprile 1989 la sfera rimane esposta in un grande spazio del museo immerso in una lieve penombra e alle cui pareti sono esposti i disegni preparatori dell'opera, ché infine il 25 settembre di quello stesso anno Parmiggiani, in presenza di un gruppo di testimoni oculari, fa seppellire *Terra* che da allora vive almeno un doppio stato: essa esiste, la sua esistenza è testimoniata dai disegni preparatori, dalle fotografie dell'esposizione e del seppellimento, dalla memoria dei testimoni oculari, ma, nel contempo, essa è occultata, sparita per sempre alla vista (il luogo del seppellimento non è più individuabile con certezza e una targa all'ingresso del museo si limita a segnalare *Terra* e le sue diverse fasi).

Ecco: Giuseppe vive proprio questo suo doppio stato di occultamento e di esistenza in vita, è il reietto che sogna anche per tutti gli altri reietti ed è il poeta non vittima compiaciuta di un qualche maledettismo, ma colui che può dire:

*«Sono queste le parole  
quelle che ritrovo  
tra gli intonaci e le luci:  
quelle serrate tra i mattoni  
svenate tra le crepe»(58)*

Afferma Stefano Raimondi: «In questo spazio 'nascosto' – perché concesso dall'intimità delle parole stesse - la poesia si pronuncia da un passato che non passa, per farsi comprendere poi in un futuro che deve ancora accadere. È un 'prima' che raccoglie un 'poi' disponibile ad essere compreso/inteso. Per questo i poeti sono 'veggenti', non per oscure forze magiche ma perché capaci di innescare i dispositivi creaturali del linguaggio e dei linguaggi, gli stessi che sostengono lo srotolamento del tempo. Lo fanno prima ancora di avere colto le relazioni – causa/effetto – che gli eventi impostano tra le maglie del reale»(59).

E sempre Raimondi scrive:

*«"Di questa città  
si dovrebbe dire solo  
il vero delle cantine".  
Me lo dicevi scavando  
con il respiro i sogni:  
quelli rimasti  
nell'impronta fossile  
del cortile»(60)*

E altrove: «La lingua *maternale* non si esaurisce in un controllo ma piuttosto nasce da una fuga, da un rintracciamento di libertarietà. Essa dunque soggiace/attende come un'invisibilità che poi diventerà un'epifania. Essa è invisibile perché, celatamente 'resta', perché non compare mai come evidenza, ma come 'presupposto d'essere' e questo perché reclama il *maternale* come condizione di

una complicità con il proprio tempo, oltre che relazione con il mondo a venire che succederà in me per scelta e determinazione. [...] La parola poetica è dunque una vera e propria *convocazione* (dal lat. *convocatio, onis*). È l'atto di essere convocati dal linguaggio; è la chiamata in appello per una partecipazione comunitaria stabilita dall'essere in ascolto del mondo»(61).

In tal senso si riconosce e si giustifica l'immagine ricorrente dei *tombini*, delle *grotte* e delle *cantine*, nomi gemelli di *cisterna*:

«... alla fine sono i i tombini qui  
ad essere le gole dei paesaggi:  
inizi d'imprevedibili distanze»(62)

«sogni rupestri in città  
come nelle grotte»(63)

«il fiato tondo dei tombini»(64)

#### 4.8.

Penso infine a un'opera-performance dell'artista Cornelia Parker e dell'attrice Tilda Swinton, ossia *The Maybe*. Dal 4 settembre al 10 settembre 1995 alla Serpentine Gallery di Londra, dal 30 maggio al 2 giugno e dal 6 al 9 giugno 1996 al Museo Barracco di Roma e a partire dal 23 marzo 2013 (occasionalmente e senza preavviso nei mesi successivi) al MoMa di New York, Tilda Swinton ha dormito (o ha finto di farlo) tra le sette e le otto ore al giorno in una teca di vetro già impiegata nell'Ottocento per il trasporto e l'esposizione di specie botaniche.

L'idea originale di una tale opera-performance è della stessa Swinton la quale ha anche spiegato che l'impulso a metterla in pratica, chiedendo l'aiuto di Parker, è stato il dolore per la scomparsa dell'amico carissimo Derek Jarman: *The Maybe* è, dunque, un *memento mori* (così come un richiamo alla morte e una morte transitoria è quella di Giuseppe nella cisterna), ma anche un invito a riflettere sugli stati della coscienza (il sonno e la veglia, il loro alternarsi, il loro reciproco influenzarsi) e sul rapporto tra il pubblico che visita un museo e il materiale esposto, in questo caso un corpo umano vivente posto tra altri materiali e oggetti quali opere d'arte o effetti personali di personaggi famosi; Tilda Swinton che dorme sotto gli occhi di tutti è il rovescio di Giuseppe che dorme nascosto nella cisterna, anche se la trasparenza delle pareti in vetro della teca potrebbe richiamare la trasparenza della parola poetica di Raimondi necessitata a *far vedere* Giuseppe giacente sul fondo della cisterna; parlerei, allora, di un sonno *che guarda* (quello di Giuseppe nascosto agli occhi altrui nella cisterna, ma capace di vedere quello che accade fuori) e di un sonno *che è guardato* (quello di Swinton esposta per ore in spazi museali assieme ad altre opere d'arte e oggetti). Si pone infatti la questione della *gestualità* e della *postura* di Swinton e di Giuseppe; trovo molto interessante il fatto che, all'apparenza, la gestualità di entrambi sia ridotta pressoché al grado zero, coincidendo essa con l'assenza di ogni movimento: entrambi giacciono nella posizione del sonno.

Raimondi, anche all'esterno del testo poetico vero e proprio, esplicita la posizione in cui giace Giuseppe che ne è, anche, la *postura* sia in senso letterale, fisico, sia in senso filosofico, vale a dire è il suo ritornare all'origine stessa della vita, momento contemporaneamente di radicale rinnovamento intellettuale e psicologico perché capace di dischiudere nuovi orizzonti, ma anche di estrema fragilità perché osteso a eventuali moti violenti e distruttivi provenienti dall'esterno del soggetto; la postura di Giuseppe è pure quella del poeta, come scrive Raimondi in un suo saggio: «Nella sua scrittura e nel suo gesto di scrivere parole *annuncianti*, è come se il poeta si accorgesse di essere carico di un tempo che proviene alle spalle, così forte da gettarlo, inesorabilmente e irresistibilmente, verso il futuro, tanto da costringerlo a inventarsi una lingua nuova, incarnata da parole che sappiano sostenerlo. La poesia è il tramite di questo accadimento *nella e della* lingua: è

quella tempesta che sospingerà il poeta in avanti, fino a fargli raggiungere un nuovo presente da un passato che preme per forza di rammemorazione e per spinta desiderante e che forse, in un futuro prossimo, potrebbe concedergli pace [...].

In questo punto esatto del *raggiungimento* alle spalle di sé, la parola poetica si fa portatrice di quella lingua che ho definito *maternale* e non materna. Qui l'individuo/poeta sarà colui che si proclama adulto di sé, nella scoperta e nella costruzione di una propria lingua somigliante, di una propria lingua capace di essere aderente a ciò che conosce, a ciò che di sé accetta e a ciò che di sé decide di salvare: di *far diventare*. La lingua *maternale* è la lingua che finalmente 'dice' il nostro tempo trascorso nell'esistere delle esperienze, rivelato dalle opere frutto delle nostre azioni. Essa narra ciò che siamo diventati per i passaggi di vita, per le scelte attuate sempre in piena autonomia. Qui la coerenza e la responsabilità sono il carattere di questa lingua *maternale*: la sua eticità»(65).

Gettato in fondo alla cisterna, Giuseppe deve trovare parole per dire i sogni che vengono a visitarlo («Sono arrivate fino a qui le parole: le tracce dei fondali» si può leggere altrove(66) e sono proprio quei sogni a farlo diventare adulto (*muore* il *puer*/fanciullo ch'egli era e *nasce* da quella posizione fetale l'uomo che consapevolmente conosce e accetta non la lingua *materna*, quella data dalla tradizione e dalla cultura cui si appartiene, ma quella scelta, lingua *maternale* come scrive Raimondi con convincente scelta lessicale, nuova *postura* sia etica che linguistica).

La *postura* di Tilda Swinton è quella di colei (o di colui) che vive un lutto e ne porta i segni assimilandosi, con il proprio sonno, all'amico morto (e Swinton ripete la sua *performance* successivamente anche in seguito alla morte della madre); non si trascuri il fatto che la dicitura apposta all'opera recita: «Tilda Swinton. Scottish, born 1960. The Maybe 1995/2013. Living artist, glass, steel, mattress, pillow, linen, water and spectacles», rimandando così alla *postura* di un essere umano che sceglie di mostrarsi cosa tra le cose o, comunque, essere vivente esposto agli sguardi esterni e posto sullo stesso livello sia delle piante che la teca aveva contenuto in passato, sia delle opere e degli oggetti esposti nell'edificio che di volta in volta ospita la *performance*; come nel caso di Giuseppe, inoltre, sembra esserci una sospensione del tempo o, almeno, un suo enorme rallentamento (esiste una differenza radicale, lo sappiamo bene, tra il tempo misurato dall'orologio – per esempio le sette/otto ore dormite da Swinton nella teca – e la percezione di quello stesso tempo); anche il tempo viene proposto quindi come elemento di riflessione, mostrandolo quale una sorta di dialettica tra il tempo, magari frettoloso, dei visitatori che si fermano, per lo più incuriositi e talvolta perplessi innanzi alla teca, e quello della dormiente che sembra non percepire nulla di quello che le succede attorno.

Dice Giuseppe e gli fa eco la voce di commento:

*«Il mio sogno è un paesaggio: passarlo  
è tenere le mappe a memoria  
felice di dimenticarle.*

Era così il tempo che passava tra le grate:  
convinceva il mondo»(67)

E, di nuovo, in un altro, fondamentale (lo si sarà compreso) libro:

«"Ti ho chiesto di guardarmi dal bianco del libro, dal foglio girato dal chiaro di questa notte respirata tra le costole".

Me l'hai detto con la voce dei dormienti, nella stessa postura dei sogni scoperti. È da qui che si sventano gli assassini, dalle loro prime parole d'alba: quelle che tradiscono, che fanno sapere»(68).

## 5. Conclusioni

Stefano Raimondi affida dunque al lettore un poema, antichissima modernissima forma della poesia: «Lo stile poematologico nella scrittura di un poeta è [...] il risultato di una lunga serie di atti e gesti e meditazioni che la parola poetica ha saputo come concretizzare in lui, nel suo *fare del pensiero*.

Il poema è infatti una *forma di pensiero*: non è solo una scrittura o una particolare modalità di scrivere poesie, ma è *un modo di pensare*.

Il poema ha bisogno di spazio per la narrazione. Esso è un altro 'mondo' nel quale si accade in un altro 'modo'. [...] Lavorare in poema significa dunque presentare/rappresentare una visione laboratoriale della poesia e del suo linguaggio; è affrontare la resistenza della parola singola nel suo essere messa alla prova da una partitura/montaggio che la costringerà a «slogarsi» nel senso, diventando essa stessa enèrgeia o meglio, 'fenomeno energetico', in grado di implodere ed esplodere, contemporaneamente, in particelle di senso e significato, atte a costruire una narrazione: un discorso. Le parole nel poema narrano il loro tentativo di farsi comprendere e, nella loro espressività, diventano appigli per una comprensione lirica»(69).

Quando Giuseppe afferma: «*Sono io la mia cisterna piena*»(70) egli intende certamente riferirsi alla propria condizione, ma è forse lecito leggersi in trasparenza anche la dichiarazione del poeta che sta nella cisterna della parola colmandosene, vivendo la condizione-soglia tra presenza e assenza, pieno e vuoto, luce e ombra, in un continuo giacere sognando (il che significa, in questo caso, parlando) e guardandosi sognare, per cui l'apparente immobilità della figura di Giuseppe è, in realtà, un transitare continuo dalla sua mente che vede, è angosciata, spera al suo essere visto/ascoltato, il poema è un continuo stare *dentro e fuori* Giuseppe, vedere con gli occhi-che-sognano di Giuseppe e vedere Giuseppe-che-sogna-rannicchiato (è veramente il poeta che 'viene raggiunto alle spalle dalla sua stessa poesia' come già si notava in precedenza) – e si osservi che tutto questo accadere è *contenuto* nella cisterna la quale è il libro stesso che stiamo leggendo, richiamandoci di nuovo a Wittgenstein è il mondo inteso come tutto ciò che accade, è la lingua che, sola, può narrare-e-cantare tutto questo:

*«Dal vuoto del pozzo ho sognato  
la piena e con una barca sola  
ho attraversato il primo racconto  
che ho incontrato»(71)*

ché la condizione della poesia è anche quella di figurarsi una condizione *altra*, un luogo *altro*, un tempo *altro* e veramente può ancora accadere che in *picciola barca* si senti l'attraversamento del gran mare del poema nel mentre la mente si apre ai paradossi o ai rovesciamenti del senso comune permettendo l'accesso a stadi inattesi o non banali dell'esistere: «*Lasciare che l'abbandono faccia doni / è quello che mi resta*»(72).

Il poema dischiude, tra l'altro, l'attesa:

*«Mi sono coricato sopra un fianco  
come chi attende. La polvere sapeva  
voltarsi per non lasciarmi andare.*

C'erano chiavi vicino alla cisterna:  
tintinnavano ferro e ombre  
lasciavano sperare»(73)

e le chiavi sono semplice, bella immagine della risoluzione appunto attesa, ma probabilmente anche allusione alla capacità della mente di aprirsi, attraverso la parola del poema, orizzonti (e proprio da

una condizione di reclusione!) E, ne sono consapevole, forse ulteriormente forzando l'immagine, direi che le chiavi sono quelle che danno accesso al mito per vivificarlo, per restituire profondità alla percezione di noi stessi, per renderlo attuale, non morto cascame archeologizzante, ma linea di continuità fra i diversi tempi dell'umanità, tra le diverse sue geografie, lingue che, ci si augura, siano tutte *maternali*, e questo è compito anche della poesia, evidentemente, di rendere la lingua materna *maternale*.

Infatti:

«Sono delle ombre le scritte: lasciti  
di luce colati dalle balze»(74)

È difficile non pensare talvolta al mito della caverna secondo Platone mentre si legge *Il sogno di Giuseppe*, con l'osservazione, però, che Giuseppe *sa già* che cosa accade fuori dalla caverna perché è il suo sognare a condurlo alla coscienza, il suo *immobile muoversi* e le *ombre* derivano dalla *luce*, per cui la scrittura – no, giustamente Raimondi dice *le scritte* – sono scritte d'ombra, movimenti e ritmi del pensiero cosciente proprio della dialettica luce/buio. D'altronde lo scrivere in poesia possiede anche il privilegio di poter attraversare le regioni dell'ossimoro (già lo sappiamo: la cecità può *vedere*, l'immobilità *viaggiare*) ed è così che in queste regioni è possibile bere «*L'acqua dell'arsura*»(75).

Mi piace concludere con un distico che non appartiene al *Sogno di Giuseppe* e che mi sembra ottimo viatico per l'intera opera poetica di Stefano Raimondi, ma anche per la migliore poesia in lingua italiana di questi decenni ogni volta che quest'ultima decide di non tradire le sue ragioni:

«Stare nei luoghi impossibili  
era dell'angelo o del mendicante»(76)

Antonio Devicienti

#### Note.

(1) Il concetto di *macchina mitologica* trova, com'è noto, la sua prima formulazione nel saggio sul *Bateau ivre* di Arthur Rimbaud del 1972, leggibile ora nel volume F. Jesi, *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*, Quodlibet, Macerata 1996.

(2) G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 34 e 35.

(3) Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite et autres poèmes 1966-1999*, Gallimard, Paris 2000 traduit de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar, p. 225.

(4) M. Zambrano, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, La Tartaruga edizioni Baldini&Castoldi, Milano 2001, traduzione di Carlo Ferrucci.

(5) S. Raimondi, *Per restare fedeli*, Pier Vittorio e Associati, Transeuropa, Massa 2013.

(6) cit., p.45.

(7) Queste informazioni si leggono nella *Nota dell'autore* datata al 20 gennaio 2019 che conclude l'edizione di *Il sogno di Giuseppe*, Amos Edizioni, Venezia 2019.

(8) cit., p. 15.

(9) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., p. 43.

(10) cit., p. 67.

(11) *ibidem*, pp. 44, 45, 46 *passim*.

(12) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 15.

(13) *ibidem*, p. 19.

(14) S. Raimondi, *Il sognare delle parole*, in Annalisa De Curtis, Andrea Vercellotti, a cura di, *Il Museo in Tempo Reale*, nottetempo, Milano 2019, pp. 262-264 *passim*.

(15) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., p. 47.

(16) C. Sini, *Il sapere dei segni (filosofia e semiotica)*, Editoriale Jaca Book, Milano 2012, p. 58.



- (17) *ibidem*, p. 59.
- (18) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 41.
- (19) C. Sini, *Il sapere dei segni*, op. cit., p. 67.
- (20) C. Sini, cit., p. 61.
- (21) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., p. 56.
- (22) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 20.
- (23) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., p. 61.
- (24) *ibidem*, p. 62.
- (25) Si tratta del paragrafo intitolato *Il corpo della Dea* (pp. 26-34) appartenente al primo capitolo (*Il limite della figura*) del *Sapere dei segni*, op. cit.
- (26) *ibidem*, p. 30.
- (27) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, Marcos y Marcos, Milano 2017, p. 87.
- (28) C. Sini, *Il sapere dei segni*, op. cit., p. 13.
- (29) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., pp. 63 e 64 *passim*.
- (30) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 46.
- (31) *ibidem*, p. 29.
- (32) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 32.
- (33) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., pp. 118, 122.
- (34) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 92.
- (35) M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, op. cit., p. 92.
- (36) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 24.
- (37) S. Raimondi, *Abitare la lingua materna / Appunti sulla poesia*, "Enthymema", XXIV, 2019, p. 465.
- (38) Traduzione di Salvatore Quasimodo in *Lirici greci*, Mondadori, Milano 1979, pp. 105 e 107.
- (39) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 22.
- (40) Osip Mandel'stam, *Cinquanta poesie*, Giulio Einaudi editore, Torino 1998, p. XIII dell'*introduzione*, traduzione, introduzione e commento di Remo Faccani.
- (41) *ibidem*.
- (42) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 55.
- (43) accio riferimento qui in particolare a F. Jesi, *Germania segreta (miti della cultura tedesca del '900)*, nottetempo, Roma 2018, già pubblicato nel 1967.
- (44) F. Jesi, op. cit., p. 127.
- (45) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 18.
- (46) cit., p. 25.
- (47) cit., p. 33.
- (48) Ma non voglio qui esimermi almeno dal segnalare che due chiare tracce celaniane sono presenti nel libro in poesia *Il cane di Giacometti*, op. cit., alle pp. 75 e 78.
- (49) S. Raimondi, *Portatori di silenzio*, Mimesis Accademia del Silenzio, Milano-Udine 2012, pp. 7-9 *passim*.
- (50) Maurice Blanchot, *L'ultimo a parlare*, Il melangolo, Genova 1990, traduzione di Carlo Angelino, p. 15.
- (51) *ibidem*, pp. 16 e 17.
- (52) *ibidem*, p. 21.
- (53) *ibidem*, pp. 41-43 *passim*.
- (54) René Char, *Fogli d'Ipnos (1943-1944)*, Giulio Einaudi editore, Torino 1968, traduzione di Vittorio Sereni, pp. 93 e 95.
- (55) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 51.
- (56) *ibidem*, p. 54.
- (57) G. Mesa, *Poesie 1973-2008*, La Camera Verde, Roma 2010, *Tiresia oracoli, riflessi* p. 347.
- (58) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 32.
- (59) S. Raimondi, *Abitare la lingua materna*, art. cit., p. 469.
- (60) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 46.
- (61) S. Raimondi, *Abitare la lingua materna*, art. cit., p. 466 e 467.
- (62) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 39.
- (63) *ibidem*, p. 57.
- (64) *ibidem*, p. 58.
- (65) S. Raimondi, *Abitare la lingua materna*, art. cit., pp. 463, 464.
- (66) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 75.

- (67) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. cit., p. 49.  
(68) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 74.  
(69) S. Raimondi, *Abitare la lingua materna*, art. cit., pp. 461 e 462.  
(70) S. Raimondi, *Il sogno di Giuseppe*, op. p. 27.  
(71) *ibidem*, p. 34.  
(72) *ibidem*, p. 43.  
(73) *ibidem*, p. 44.  
(74) *ibidem*, p. 45.  
(75) *ibidem*, p. 45.  
(76) S. Raimondi, *Il cane di Giacometti*, op. cit., p. 52.

**GLI AUTORI**

*LETTURE*

**SAVERIO BAFARO**

Quante vite albergano in me  
alcune sono naufragate  
scivolando al largo, disperse  
e rubate dalla corrente  
ad altre tendo il braccio  
per farle salire a bordo  
mentre procede il viaggio  
verso cieli nuovi e nubi  
compagne di vele issate

\*

Scopri l'essere allo specchio  
nel giorno di primavera  
resuscita a ogni passo  
sul bordo del fiume  
distingui la terra dall'acqua  
restando nel corpo  
come nel tronco  
di un albero fiorito,  
solitudine complessa  
dell'eterno momento  
in cui nessuno guarda.  
Una foglia si stacca e cade:  
«È soltanto la tremula superficie»

\*

Troppo fondo quel fondo  
troppo nero quel nero  
nell'assenza verticale  
degli amori mai avuti.  
«Tiratemi su, appeso  
da una caviglia!»

La voce è più vera  
tra le lacrime andate,  
nel pozzo dei desideri  
trovi molto se perdi  
mentre resti sospeso  
nel miracolo del corpo

Solo oscillando tornerò  
piegando forte la schiena  
aggrappato coi pugni

alla corda d'oro:  
caduta e risalita sono  
la stessa luce emersa

\*

La Bellezza non esenta dolore  
noto è il suo fianco dilaniato  
in un giorno feriale si erge  
la sua statua visitata dal muschio

sospesa tra la vita e la pietra,  
su un bordo della bocca la luce  
sull'altro un' esitazione scura  
in un'orbita si addensa la paura  
nell'altra la speranza di restare.

La sua voce è un'infusione  
un compromesso tra aria e sole  
il suo passo accenna in avanti  
nel suo ventre regna ogni era

\*

Sul pianeta di roccia  
emerso dall'oceano  
misuro l'infinito:  
questa piccola stella  
vedova, gialla  
trascina puntuale  
ogni mattino  
una tenue alba  
nel suo utero.

«Puoi sentirmi?»  
chiamo più volte  
l'abitante  
del luogo abissale  
a me così lontano:  
se nel cuore prova  
seti simili a queste.

Un astro rosso  
con più vigore  
di lì si leva  
in un cielo puro  
a dare luce a volti  
di fiori sconosciuti  
nella comune smania  
di una quieta armonia.

\*

Uno spazio aperto  
nel silenzio degli astri  
dà una vita diversa  
alle cose credute  
col giusto nome.  
Nella luce potente  
e nel buio totale  
ogni essere perde aspetto  
fino a scomparire.  
La lontananza resiste  
orfana del messaggero  
non avida di un approdo,  
quando l'aeronauta  
ottiene la sospensione  
pianta invero i piedi  
nel dio già posseduto

\*

Nel cielo bello di battaglie  
negli occhi svegli di meraviglie  
arde l'immagine di una grande fornace  
che attrae pian piano le luci rimaste:  
a un canto di gaudenti addii  
la gravità è sovvertita per sempre  
se il cuore sente disperdere ovunque  
le sue ceneri brillanti per la volta

\*

Come un bambino che irrompe nella Storia  
aggrappato al suo istinto e potenza  
guardo l'avvenire con tragica meraviglia  
mai separando presidi di buonora e malora  
conosciuta l'antica radice degli incantesimi  
e pozzi profondi dove il pensiero si perde  
finché braccia non ne portano in superficie  
secchi colmi d'acqua in un'epoca invisibile

\*

**Cuore mistico**

Un cuore mistico, più forte  
delle molte fonti di separazione  
un corpo quieto et esaltato  
sin dal principio, pieno di fuoco  
mani in voto eterno, donate  
a una speranza incondizionata  
a una conciliazione raggiunta  
oltre i limiti una visione intera  
del mondo infine conquistato:  
rose istantanee cresciute su siepi  
di una dea suprema nutrice di luce

\*

Toccate le cortecce grigie  
non bastano più i passaggi furtivi  
c'è bisogno di vivere lì:  
gli alberi studiati nelle pose  
vestono sempre due stagioni,  
le mani hanno dimenticato  
quei fuochi appiccati  
per disfarsi di semplici foglie  
quando i crepuscoli d'oro  
sono saturi di opere ben più grandi  
e l'odore del giorno compiuto  
si innamora dei velluti scuri,  
i detentori sacri della sera  
invocano diamanti  
che solo alcuni vedono

**Notizia.**

**Saverio Bafaro** nasce a Cosenza nel 1982. Lavora a Roma e a Terni come psicologo e psicoterapeuta. Ha pubblicato: *Poesie alla madre* (Rubbettino, 2007), *Eros corale* (2011, [www.larecherche.it](http://www.larecherche.it)), *Poesie del terrore* (La Vita Felice, 2014). È redattore della rivista di scritture poetiche «Capoverso».



**DAVIDE CASTIGLIONE****Domenicale**

Il papà si sdraia sull'erba. Non apre  
né gli occhi né un libro, non fa yoga.

Il bimbo coi sandali si gloria  
degli schizzi al cloro della fontana.

A lungo la fontana fu in disuso.  
Fondi pochi, le incomprensioni poi.

Ma ora muove al cielo e si dona.  
La fontana è l'orgoglio del comune.

Retini d'antan, libellule in cerchio.  
Potrai chiamarla domenica ancora.

\*

**Parabola dell'acqua impoverita**

Eccoci al laghetto artificiale.  
Qualcuno, forse  
il braccio che mi corrisponde  
getta il verme. Un banco risale  
e da marroncino melmoso l'acqua  
assurge a un argento ossidato. Il colore,  
il dolore dominante è il loro.

Sente il primo arrivare sfocia nella parabola  
arcuata, poco edificante  
che rincuora l'assoluto principiante.  
Acqua impoverita. Plancton,  
alghe, coralli: non  
li avranno toccati incrociati mai  
quelle squame avariate.

Si parla poco aria impoverita  
nell'abitacolo al ritorno. Scorrendo  
insieme al paesaggio la home oh,  
qualcuno ha gettato in rete  
un'altra recensione. Eccoci,  
banco di penne scariche sorgiamo  
dai social come una supplica.



\*

**Affaire**

Il sorriso infantile e predatorio  
da dietro lo scaffale la frangetta  
in finta ritirata era giorno

la sera il corpetto attillato  
il bordeaux spaesato sulle labbra  
le iperboli sul mondo a fior di labbra  
lance dei ventiquattro anni

nel pomeriggio islandese  
simulazione boreale con bacio boreale  
le mani ansiose sulle mani  
come sulla sfera dell'indovina  
anticipando la rovina

il brandy i peli irti della barba  
gli fanno fare slalom nel morbido  
gli confinano lo slancio e la fame  
alle spalle alla fronte al gomito  
alle zone più avvezze di quel corpo

manca lo spazio per farlo  
sono esorbitanti i costi non sono  
mai singole le camere  
si rilancia a Francoforte mesi dopo

nell'interregno messaggi cannibali  
un fuoco luttuoso irto di lame  
l'esempio del maschio della mantide  
*se non osi tu sono io che oso*

e Francoforte mesi dopo  
lui involucro galante  
con rosa rossa in mano lei  
fiore di campo perso nel gps  
e *questa era mia madre* e lui  
mento rasato levigato fresco

finché fianco a fianco  
distesi, niente brandy, le natiche  
incrudite dal circuito biancastro  
del lampione che le tende ai lati  
a placarlo non bastano...

Tutto fila liscio entro i decibel legali.  
C'è un solco  
trascurabile tra corpo

e corpo. A ogni ciclo del sonno  
si approfondisce ma come per caso  
in due continenti il materasso.

La mente la mattina dopo  
insieme alle gambe oltrepassa  
le telecamere alte, antracite  
della Banca Centrale. La mente  
è un arto addormentato.  
La colazione è masticare  
e deglutire – *buoni i pretzel..*  
*il caffè turco non è male.*

\*

### **Il dono della meraviglia**

L'avventuriero britannico Sir Landlord,  
stato nel Taj Mahal e nelle latrine delle megalopoli d'India,  
che se c'è luce e risciacquo vai di lusso, e spera che il piede  
non ti scivoli e di non sentirti geologo d'accatto nell'operazione,  
operante infatti in qualità di capo infermiere  
nel reparto di massima urgenza, che i medici col contesto han poca dimestichezza,  
che i medici li dirigo io e gli tengo testa,  
chitarrista in band progressive rock negli scantinati di Manchester  
atleta dinamitardo della risata  
sollevatore di pesi in cameretta  
amante del curry e del piccante, che questa ricetta la soffiai  
nell'esplorazione in moto della Thailandia tra foreste e capanne,  
estimatore del gioco d'azzardo con l'adrenalina impennantesi al calar delle chances  
e altresì della solidità dell'immobile in campagna già acquisito,  
leggenda infine per propria imbarazzata ammissione

una mattina io l'inquilino  
verso il *té into the bowl and not into the cup*  
e lui rimane di stucco.

\*

### **Il fuoco che dimentica Fawkes**

Del falò il bello non sono le infiorescenze  
ma la legna delle casse da frutta che perde  
postura, le fessure a rettangolo  
un'antimateria che decade  
in rombi sempre più rattappiti. Si trova trasformata  
la catasta in un minerale poroso e adesso percorso  
da spiritelli crespi, residui del fuoco. Una risoluzione, questa,  
che scende finché l'ordine diventa un fumo diffuso, un sommovimento.

Prima che la piramide penda  
da un fianco e rovesci e della pira  
rimanga una pozza di legni convertiti  
qualcuno stringa forte il cordone scuro dei cappotti,  
il guardiano commosso che ancora per poco saremo.

[Da *I doveri di una costruzione*, raccolta inedita]

**Notizia.**

**Davide Castiglione** (Alessandria, 1985) vive e lavora a Vilnius, Lituania, dove insegna all'università. Del 2010 è il suo esordio in poesia, con *Per ogni frazione* (Campanotto), a cui ha fatto seguito *Non di fortuna* (Italic Pequod, 2017). Nel 2019 ha pubblicato la monografia *Difficulty in Poetry: a Stylistic Model* (Palgrave). Collabora inoltre come critico militante alla rivista online "La Balena Bianca" e gestisce il blog personale "Critica del testo poetico" ([davidecastiglionecritica.wordpress.com](http://davidecastiglionecritica.wordpress.com)).

**RITA FILOMENI**

. vita

e tira è come un cane alla catena

la vita, non si può lasciarla andare,  
pentola e coperchio mal accoppiati  
si va, altrimenti, soli su una gamba

e tira tira finché non presti orecchio  
al campanello del giorno ch'avanza  
notte si mangia, di stelle, su al cielo

e ti guarda, entra e esce da te, e fiata  
con il fiato tuo muore quando muori  
ché non fai, con la vita che fai, nulla

e pretendi, e ancora, che ti sia fedele

\*

. poeta

smettila di fare buchi nel vuoto

riprovare! non mentire! e oltre sé  
andare sempre in cerca dell'altro  
come 'l ferito, con il moncherino

tra due respiri, lì appesa, mi dico  
*se poesia non muta nulla* alta sta  
tra masse di parole, e ne è il faro

cuciti l'ombelico! - sei arruolata  
in prima linea, dove il sangue va  
viene, con uno sparo si fa e disfa

la vita che si racconta, e nei libri

\*

. persona

e s'è capita a vita di farsi male

rialzarsi, nel reparto psichiatria,  
ti rimetton la testa ben sul collo  
ma tu sogni, la tua prima, e sola

torni a casa, ma di nuovo la casa  
sul pavimento rovesci, e ti stendi  
lì e nel buio tasti tuoi escrementi

ti rimetton la testa ben sul collo  
ma tu sogni, la tua prima, e sola  
che sa dov'è, e infilata la chiave

della persona, che non esiste più

\*

. umana specie

al chiodo, appendiamo lì le pelli

i corpi soltanto brillino, con l'ossa  
scendemmo dagli alberi o dal cielo  
con il fiato dritto davanti agl'occhi

su terra, e di nessuno, camminiamo  
non già di qua noi loro 'nvece di là,  
tutti e 'n sol punto, siamo 'l pianeta

le vertebre, disgiunte, all'umanità  
stanca, quale legno in croce, saldi  
chi non teme cancellare il *sapiens*

da i titoli di testa, e quelli 'n coda

\*

. la zona

si forzan gli uomini a esser tali

nella zona, reattore e della storia  
e delle sue paure, bugie giostrine  
di voti, e controlli da mascherare

e si forzan gli uomini a esser tali  
lì, gli uni fra altri, bestie e piante,  
perché vita, è un nome collettivo

e si forzan gli uomini a restar tali  
fuori, cessato il fuoco e l'allarme  
che non fa più *a né ba* lo starnuto

dell'uomo, nella folla che ignora

\*

. la verità

è diritta, un palo, lì, che aspetta

sotto a le pietre e i tumuli di terra,  
chiede di parlare, solo, e per voce  
di chi tace mente occulta e scappa

è sabbia, che grida sete nel deserto,  
'n lacrime ci si perde quando trova  
pozza fra cui chiaro, veder il fondo

è canna di fucile, eppure non spara  
al lupo, che è dentro ognuno di noi:  
aspetta che si faccia avanti 'l cuore

sulla linea del fuoco, s'inginocchia



\*

. contagio

e di starnuto in altro tutto muta

a cittadina di provincia il mondo  
con i passanti a un corno bicorni  
che barriscono, chiusi nelle case

e quali semi al vento gli anziani  
sperano di atterrare su due piedi  
quando la porta potrà sì riaprirsi

luci rosse la mappa dallo spazio  
referta, è un unico corpo infetto,  
dista dalla vita più che da morte

certa, se non vi saranno più baci

\*

. corpi

corpi ch'esistono se altri corpi

vi ci inciampano come su i sassi  
d'intralcio certa umanità aggalla  
per caso sai che c'è, e miserabile

e erbario d'esistenze, fan notizia  
se lustro ha 'l potere che le canta  
suona 'n cella, fuori con la divisa

e gettati, opachi eroi sulla ribalta  
l'indomani, le loro voci al niente  
strillano, supplicano e imprecano

ammollano, pane nero nell'acqua

\*

. la storia

sconvolti, da questa ora da quella

notizia, come schiuma 'n superficie  
va e viene tutto a setaccio memoria  
pochine le pietre, e molti complotti

e col tempo, orizzonte degli eventi  
risputa al fuori, i corpi senza morte  
certa, fra tante e disgiunte opinioni

disorienta non quel tanto che basta  
a capire, che rotto è 'l patto sociale  
scarpina a vetro, per fiaba di masse

andate con quel bel *c'era 'na volta*[Di prossima pubblicazione nella raccolta *L'agnello a tracolla*, 2021]**Notizia.**

**Rita Filomeni** (Torino, 1975) vive a Firenze. Ha pubblicato, *Scardinare l'acqua* (LietoColle, 2011), *il quarto chiodo* in «Incroci», 27, 2013. Suo anche *Verso l'agire oltre la chiusura* (L'Autore, 2015), per la campagna di chiusura degli Ospedali Psichiatrici Giudiziari. È autrice e regista di *Uomini paralleli* «lampo di teatro in tre quadri» (OPG di Montelupo Fiorentino, aprile 2016).

Ha collaborato con il Centro di Salute Mentale presso l'ex Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste. Ha presentato i suoi versi e tenuto lezioni presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, l'Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro" di Vercelli e l'Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano. È stata ospite alla VI e VII edizione del Festival internazionale di poesia civile "Città di Vercelli". Ha partecipato al Convegno *Lirica & Società / Poesia & Politica* (a cura di Paolo Giovannetti e Italo Testa), marzo 2019.

Sue poesie sono apparse su il «Corriere della Sera», le riviste letterarie «Incroci» e «Il Verri», online su «Nazione Indiana».

**GIOVANNA FRENE**

**ANTICHITÀ ROMANE**  
(Poesie da *Eredità ed Estinzione*)

*Marco Aurelio a sé stesso*

il principio su cui si fonda tutto, la persuasione del reale  
sacco di carne inerme, la fortuna di non sfuggire all'ordine  
naturalmente percepito, questo compiere esattamente e sempre  
non ciò che si vuole, ma quello che mai sarà un bene  
perpetuo o comunque non contingente, aggiunto all'evidenza che ogni fatto  
è sopravanzato dalla sua stessa necessaria essenza, anche il più imberbe:  
a qualsiasi natura tu appartenga non dare contraddizione  
alla caduta

\*

Da: *Diploia 9 agosto 378 d.C.*

*I have returned here a thousand times,  
thought history cannot tell us its location.*  
(Frank Bidart, *The return*, in *Desire*)

I.

concordemente a quanto affermano gli storici, non esiste  
una data decisiva per la fine dell'Impero Romano d'Occidente,  
ma una scia di ipotesi, di possibili eventi topici  
tutti con esito incontrovertibile: un cielo nero accartocciato  
fino ai piedi del presente, scosso  
dalle sue rovine  
migrate da Oriente

II.

nel dispiegarsi degli eventi, gli storici sono soliti usare termini  
ipotetici come "comandante senza perizia" o "prese una decisione fatale",  
come per imprimere forma a un gas fosforescente,  
ma mai come nel IV secolo d.C. si andava concretizzando  
quell'identica prospettiva radioattiva  
che sempre trascende la spirale

III.

ogni volta non finiscono gli imperi || finisce la fine

IV.

ci fu chi pensò subito a Teutoburgo, tra gli storici,  
ma a Teutoburgo non era morto nessun imperatore

V.

quando venne colpito dalla lancia di un cavaliere goto  
nella mente del veterano romano che stava fuggendo  
all'immagine del cavallo, che agognava per la fuga,  
per un attimo si sostituì il bagliore delle mura di Costantinopoli

VI.

gli eunuchi e i barbieri, che aspettavano Valente ad Adrianopoli  
con il tesoro e le insegne, non lo videro più tornare

VII.

gli storici raccontano che un barbiere della corte di Costantinopoli  
si era presentato all'imperatore con un vestito talmente sontuoso  
da venire scambiato per un procuratore del fisco

VIII.

quale tragitto avesse percorso Bellona accompagnata dalle Furie  
dopo essere stata armata dall'alterna ruota della Fortuna  
per raggiungere con la sua sferza nefasta il felice dell'Oriente,  
era inciso da tempo su una pietra quadrata nelle mura di Calcedone  
abbattute per costruire un semplice bagno, a quanto pare più insidioso  
delle strida dei denti degli spettri  
delle loro ossessive nenie funebri

## IX.

volendo specificare l'arcata temporale che i fatti  
 formano prima di addensarsi in un improvviso tornante,  
 agli storici torna alla mente che ben prima del crollo di un edificio  
 qualcosa corrode per decenni le fondamenta  
 smembra i confini spingendo  
                                 la cancrena ogni volta  
   da Oriente a Occidente  
   fino alla fine del mondo

## X.

del discorso pronunciato da Temistio a Costantinopoli  
 per celebrare la pace con i Goti fatta da Valente nel 369 d.C., nove anni  
 prima di Adrianopoli,  
                         si evince che per Valente il preservare le specie animali  
                         era un buon esempio per preservare  
                                 dallo sterminio  
                                 un intero popolo

## XI.

alcuni storici si chiedono cosa vedessero oltre i posti di guardia  
 i Romani che sorvegliavano le frontiere, nel mondo che ufficialmente  
 non esisteva, specialmente nelle steppe oltre la parte terminale del Danubio  
 il terrore derivava non dai prossimi, ma dai distanti incalzanti

così che quando i più feroci di questi iniziarono ad arrivare dalle steppe,  
 i Goti su imbarcazioni requisite dai Romani o su zattere di fortuna  
 passarono per settimane in massa il Danubio  
                                 chiedendo accoglienza  
   come profughi  
   come nuovi Romani

## XII.

molti Goti nell'attraversare il Danubio  
                                 morirono affogati

## XIII.

per una serie imprevedibile di corruzioni e di fatali fraintendimenti,  
 il popolo che avrebbe dato il nome ad Attila e che già da decenni  
 si faceva seppellire con vasellame di produzione romana,  
 iniziò a devastare i territori della Tracia governati da Valente  
 che si trovò di colpo ad avere per nemici  
     la stessa gente di quelli che aveva  
     assoldato negli anni come coscritti

## XIV.

la scaltrezza di Fritigerno comunque  
 accresciuta dalla presunzione di Valente  
 già all'altezza delle vicende di Marcianopoli  
 in mezzo ai bagordi  
     del conte Lupicino

## XV.

nonostante il monito del giovane Graziano perché aspettasse  
 l'esercito dell'Occidente, fu l'invidia di Valente verso  
 il nipote a essere alimentata dai consigli degli adulatori  
  
     cosicché a non venire divisa  
     fu come sempre  
     solo la catastrofe

## XVI.

giunti in vista dei carri e dell'esercito dei Goti verso le due di un torrido  
 pomeriggio di agosto, i generali dei Romani iniziarono a schierare  
 le formazioni per la battaglia, con l'ala destra della cavalleria  
 più avanzata, l'ala sinistra che ancora si andava raccogliendo  
     e al centro i battaglioni dei veterani della fanteria  
     che emettevano un profondo e continuo barrito  
     e battendo ritmicamente con le lance sugli scudi  
 per qualche tempo, informa lo storico, spaventarono i barbari –

ma era stato già all'altezza della battaglia dei Salici  
 che i Romani con le loro legioni  
 non atterrivano più i Goti

essendo questi ormai da tempo  
     romanizzati

[...]

**Nota.**

Le vicende del triennio di scontri tra l'imperatore d'Oriente Valente e il capo dei Goti Fritigerno, che ebbero come esito finale la sconfitta romana nella battaglia nei pressi di Adrianopoli (9 agosto 378 d.C.), sono narrate da Ammiano Marcellino (330-400 d.C.) nel XXXI libro delle *Res Gestae*; il loro racconto viene ripreso e commentato da Alessandro Barbero nel libro *9 agosto 378. Il giorno dei Barbari*. La citazione da Frank Bidart si riferisce alla battaglia di Teutoburgo.

**Notizia.**

**Giovanna Frene**, poeta e studiosa, è stata scoperta da Andrea Zanzotto. Tra gli ultimi libri di poesia: *Sara Laughs*, D'If 2007; *Il noto, il nuovo*, Transeuropa 2011; *Tecnica di sopravvivenza per l'Occidente che affonda*, Arcipelago Itaca 2015; *Datità*, (nuova edizione del libro Manni nel 2001), postfazione di A. Zanzotto, Arcipelago Itaca 2018. È inclusa in varie antologie, tra cui: *Grand Tour. Reisen durch die junge Lyrik Europas*, Hanser 2019; *Nuovi Poeti italiani 6*, Einaudi 2012; *Poeti degli Anni Zero*, Ponte Sisto 2011; *New Italian Writing*, "Chicago Review", 56:1, Spring 2011; *Parola Plurale*, Sossella 2005. Come critica militante, co-dirige il lit-blog "Inverso. Giornale di poesia" e collabora con la rivista "Semicerchio". Come saggista, ha pubblicato saggi e recensioni sul Settecento e sul Novecento in volumi e riviste accademici. Il libro *Eredità ed Estinzione* verrà pubblicato nel 2021 da Arcipelago Itaca editore.

**MATTEO QUINTILIANI****1**

La luce la mattina chiarisce  
il tuo viso, ma solo in parte.  
Raramente qualche pispiglio  
si ode. Allora, nell'assenza  
del dormiveglia, possiamo  
fingere di vivere lontani dal rumore.

Ma bisogna predisporre la mente  
alla realtà, alzarsi in fretta dal letto,  
incontrare la nostra quotidianità.

\*

**2**

Nemmeno ora che la sera rende  
miracolosa la sera, e lentamente  
si rientra nelle case e le lucette  
delle lampade rivelano nuovi spazi.  
Nemmeno ora, mi dico. Perché ognuno  
occupa un punto, ognuno occupa  
una circonferenza in questo spazio  
rivelato.

\*

**3**

Non mi muovo dalla casa  
nemmeno oggi, non rispondo  
al telefono, leggo, sobbalzo  
dalla sedia, esisto in questa  
inesistenza. Eppure tutto,  
a guardar bene, ha la solita  
conformazione tutto è segno  
o presenza di un significato  
che solo a me sfugge.

Tu, al contrario, occupando le cose,  
ti sei alzata dal nostro letto, ti sei vestita,  
hai affrontato ogni gesto quotidiano  
come parte di un meccanismo già consolidato.  
Non hai incertezza. Prosegui oltre.



\*

4

Cosa mi divide dagli altri? forse  
che ognuno aspetta diligentemente  
la propria rivelazione. Non io. Che conosco  
la precarietà o la mancanza di un disegno  
che in questa assenza di percezione abito  
da sempre. Ma se la tua mano solo  
toccasse la mia vedremmo altra materia  
intuiremmo altri legami. Cos'altro?

\*

5

Dove i nostri tumulti sono come sedati  
non hanno tumulto le fondamenta stratificate  
dei palazzi. E forse qualcuno si impietosirà per me,  
incontrandomi. Ora perde acqua la tubatura.  
Dove non ho più carte a dare spazio  
abbasso la schiena, appunto qualcosa,  
e nella penna l'ossessione  
della forma, l'ossessione del testo.

\*

6

È triste la luna sopra la casa  
a mirarla tra i palazzi nel riquadro  
del lucernaio. Eppure colora anch'essa,  
come la luna sopra il Mediterraneo,  
rosseggiante, argentea, le tue gambe lunghe,  
sgualcite, tristi ambedue dove solo in quelle  
la mia anima si consuma. Ah! Come lacrimano  
i miei occhi al colorire dei fianchi,  
argentei, tondi, bianchi dove la mia anima  
solo in quelli si consuma e si addormenta.

**Notizia.**

**Matteo Maria Quintiliani** è ricercatore in Filologia e Letteratura Italiana nella facoltà di filosofia della Silesian University. Sue poesie sono apparse su Nuovi Argomenti, Paragone, Poesia e altre riviste specialistiche del settore.

**GIULIA SCURO*****NUOVE SEDUTE*****Il gioco**

Cara dottoressa, un altro ciclo  
di sedute e questo gioco  
forse riuscirà a liberarmi del suo ruolo,  
quello di chi ascolta molto e parla poco.  
È una buona regola in teoria  
ma in realtà  
finisce per assolvere chi pensa  
e non compensa con le azioni.  
Ché i pensieri se ristagnano  
in attesa di conferme,  
non valgono la spesa e al primo: Via!  
si trascinano nella pedanteria.  
Le rime non sono solitarie,  
come le note si accordano,  
sono innesti di piante che germinano  
fiori e frutti,  
hanno bisogno di parole,  
di voci sempre nuove  
e un direttore  
di orchestra, i cui gesti  
ne guidino la direzione maldestra.  
Senza di lei la mia litania ha perso vigore  
non ha più fantasia, è solo un errore,  
idolatria dei miei mali senza fulgore.  
Ritornare da lei è un'onta o un onore?

\*

**La decisione**

Cara dottoressa, oggi mi insegna  
in cosa è differente dalla scelta  
la decisione.  
Io vengo qui da lei e porto in pegno  
le mie ansie, sperando di lasciarle  
tra le anse del suo regno,  
tra le stoffe e i ricami del divano  
che qualcuno forse ha ordito con impegno.  
Lei mi dice che la scelta è una lezione,  
che non reca una svolta nell'azione  
e il cammino viene andando.  
Sembra andare dritta al sodo,  
poi mi spiega che la scelta si dispiega

senza tregua e non è paga  
 delle mie tribolazioni.  
 La scelta è indipendente,  
 ogni giorno ne compiamo  
 incerto numero.  
 È plurale, molteplice, fugace  
 nell'attimo in cui è presa  
 è già in cammino,  
 indifferentemente.  
 La decisione, invece,  
 lei mi dice che recide,  
 che rifiuta il suo contrario  
 in ogni vece.  
 Non è una scissione  
 dell'io, che a ogni scelta  
 vive in compresenza,  
 in realtà sovrapposte alla giacenza.  
 La decisione è ben diversa: è una galera,  
 tracciando una strada le altre le dispera.  
 Mi sembra di capire, lei mi dice,  
 che ogni Giulia  
 risparmia all'altra Giulia una condanna  
 fin quando differisce ogni programma.  
 Nel salutarla ora mi chiedo  
 se non siano tutte quante già in prigione,  
 se questa codardia della giuria  
 di cui sono il presidente,  
 non sia che una condanna senza appello  
 che lascia le une e l'altra  
 senza regno.

\*

### **Il verso 1**

Cara dottoressa, questo studio ingessato  
 in cui la trovo e mi ritrovo,  
 lei non sa che quando esco  
 rivive in rime senza catene,  
 versi al metro quadro  
 e cantilene.  
 Non c'è sillaba sorella che sovvenga  
 senza riportarmi in quella stanza,  
 tra i muri spettatori  
 cui supplisco con la carta,  
 costruendo similitudini  
 a sua somiglianza.  
 Così facendo prolungo il mio discorso,  
 lascio che i pronomi segnino un percorso.  
 Perché annuisce?

Perché non è assertiva e mi risponde?  
 Lo dica che sono recidiva:  
 canto il nostro tempo in versi senza fiato  
 con i possessivi che la fanno da padrone  
 senza lasciare spazio al predicato.  
 I versi s'intonano al ritmo delle onde,  
 s'infrangono sulla battigia  
 del significato:  
 in questa costruzione del soggetto  
 gioco al rialzo, senza tempo  
 né un reale risultato.  
 Perché farlo?  
 Perché, suavia, se anche la verità  
 che ci diciamo fosse falsa  
 in questo modo la sintassi  
 avrà pur la sua rivalsa.  
 Che disperazione, la pago e me ne vado,  
 mentre già risuona un verso nel costato:  
 ne nasca almeno un bacio  
 sconsiderato.

\*

## Il verso 2

Andare verso dove,  
 senza direzione, nel cammino  
 del *flâneur* che non si oppone  
 a nessuna deviazione,  
 anzi la propone.  
 Il mio passeggiare per vie storte,  
 in cui la salita è sempre l'unica nemica,  
 è molto differente  
 dal percorso che conduce ai nostri incontri.  
 È un verso in cui ha senso anche il rovescio,  
 ritrovo le ferite che hanno reso  
 tanto arduo il mio scompenso  
 in questa folle sfida  
 che è la vita,  
 in cui evitare la salita  
 compromette anche una riuscita.  
 Andare verso dove,  
 verso ogni prima volta mai risolta,  
 verso ogni scelta  
 che guardandola a ritroso  
 sembrava solo offerta e non recava  
 la ferita ancora aperta.  
 Andare verso dove,  
 verso un amore  
 che a ogni sorso  
 la sete mi pospone.

\*

**Il verso 3**

Cara dottoressa, oggi le parlo  
di una conversazione, non è dolce  
il nostro patimento?  
Che porta ad analizzare con parole  
altre parole  
e nella voce e nelle rime  
trova il suo compiacimento?  
Io traccio la mia voce nel suo orecchio,  
nel suo timpano rimbozzo le coperte  
alle mie ingenuie verità  
talvolta riscoperte.  
Nella sua tromba  
di Eustachio risuona un verso  
di cetaceo:  
è il verso che produce la mia analisi.  
O almeno è così che io lo avverto:  
un'eco che nell'acqua si propaga  
in cui tracimano le dure consonanti,  
che amplificando le vocali  
ogni parola rende vaga.  
Entro nel suo arco auricolare  
come nell'Orecchio di Dionisio  
a Siracusa,  
antro buio in cui anche i gatti  
seppure accarezzati trattengono le fusa.  
Le confesserò,  
non mi sono mai addentrata sino in fondo.  
Se ci è stata saprà bene  
che una curva scava la montagna,  
nel cui seno si trova lo spiraglio  
che produce il noto effetto del rimbombo  
dal cui capo spiava quel tiranno  
i prigionieri lì reclusi.  
Ho provato ben due volte  
a oltrepassare quella curva  
ma sentivo al solo muovermi una morsa:  
il cupo stringersi dell'alveo  
mi frenava  
e volgendomi all'indietro,  
verso l'apertura della cava,  
sono uscita in tutta fretta  
lasciando in pegno alla disdetta  
la mia voce.  
È quel che faccio d'altronde nel suo studio  
in cui mi spreco, dottoressa,  
in parole che non bastano al mio ego  
per descriverle il mio dolo

nel diniego.  
Quanto mi consola  
che il suo studio è sempre qua,  
vedersi un'altra volta è la mia felicità.

**Notizia.**

**Giulia Scuro** (1984), la sua prima raccolta, *Sedute in piedi* (Oèdipus 2017), è stata finalista al Premio Pagliarani 2016 sezione inediti e vincitrice ex aequo del premio Aoros 2018 sezione editi. Ha pubblicato poesie nelle riviste Trivio e Levania ed è co-autrice con Claudia Squitieri di un testo teatrale in versi dal titolo *l'Elettra*. Dottoressa di ricerca in Filologia Moderna, i suoi ambiti di studio sono la Letteratura francese e la Storia della medicina; attualmente è docente a contratto di Letteratura francese.

## JEAN-CHARLES VEGLIANTE

### Mythologiques, 1

Tornare a forme dell'antico, del primitivo se accettiamo di non restringere la visuale a un certo classicismo, può essere un mezzo – fra i tanti nel postmoderno dell'epoca – per cercare di aggirare se non evitare gli stereotipi contemporanei. Ormai inafferrabili, anzi impensabili nel formicolio insensato dei social e delle “libere” opinioni dilaganti. Così, forse, già i romantici si rifacevano al “selvaggio” (o ai buoni “californi” leopardiani, creduti in buona fede “sapientissimi” e certamente “non barbari” – *Zib.* 2712, 21 maggio 1823, e 3801, 25 ottobre 1823): per controbattere la *doxa* classicista e la gretta razionalità delle “Lumières”. Il pensiero *alogico* della poesia accenna a possibili vie di fuga dalla chiusura mentale – cognitivismo tecnicista, illusioni dell'IA, “libera” servitù del net –, pur con l'emergere di nuove filosofie immerse nel flusso continuo del vivere globale (non solo animale). Niente irrazionalismo in ciò. Si riscopre un mondo a lungo occultato, appena visibile fra le rovine del “porto sepolto”, nel “pastore adolescente” epperò “caro agli dèi”, nel rifiuto dei “bossi ligustri acanti”, la rinuncia all'armamentario dei – peraltro geniali precursori – Pascoli o D'Annunzio. Ma siamo ormai all'invisibile, ai virus, al pericolo inafferrabile, di fronte all'arcaico *Grund* (e *Grundlage*) della parola presente, nonostante tutto rassicurante davanti al disastro universale, annunciato e in atto. Di nuovo, molto semplicemente, rallentando, magari “il rispetto del linguaggio e del suo significare è un imprescindibile presupposto di libertà” (Enzo Siciliano, *L'Unità* del 29 marzo 2002). Niente di nuovo, quindi la proposta di archeologia mentale: ad esempio con alcune riflessioni *Mythologiques*... questa ne sarebbe una sorta di presentazione.

\*

### En-tête

Les divinités anciennes sont irregardables. Tout comme un corps humain ou animal ne saurait être aperçu ni imaginé par la bactérie: qui peut-être, l'ignorant, va le polluer. Comme un habitant inculte d'une vallée alpestre aurait été incapable, il n'y a guère encore, de voir l'orbe terrestre, de penser le globe sur lequel il se trouvait, avec sa cabane et ses moutons. Les plantes indénombrables. Les divinités sont une présence diffuse oppressante, l'angoisse même d'être au monde, la terreur de leur toujours possible intervention. Tant qu'elles sont sans visage, l'humanité naissante reste à l'état dit sauvage. Et puis, peu à peu, l'homme se sentant mortel les a apprivoisées à son image et ressemblance: Hermès l'africain s'est dégagé de l'affreux amas de pierres informe, signal inquiétant et funeste qu'il était d'abord; l'Océan infini a pris la figure d'un vieillard barbu, certes gigantesque, effrayant mais accessible à l'imagination; la haute montagne à l'ouest extrême du monde connu, une silhouette bleue de l'énorme Atlas, visible dans un horizon encore discernable, et par la suite humilié presque d'être relayé dans son effort immense – oh, juste momentanément – par le simple et fort héros Héraclès... Les dieux, repoussés vers les limites extrêmes de l'univers, confinant au rien néant, ne sont plus perçus à distance que par le vide qu'ils laissent. Un peu comme, de nos jours, l'on imagine la matière noire, ou le chaos, ou le néant interstellaire même.

L'homme est sorti, en donnant les noms, de la terreur absolue *impensable* des ères primitives. Nommer familiarise, et à la fois met à distance. Dans l'un de nos récits fondateurs, la Bible, le dieu unique lui-même, dont le nom est imprononçable, laisse à sa créature de boue terrestre *adm*, Adam, le soin de nommer – en les distinguant – les choses et les êtres et les grands éléments de la création. Lui accordant ainsi, peut-être par distraction énormément divine, un accès à la connaissance, Il programme alors le futur, encore bien lointain, de sa propre mort. Ou plutôt «mort».

Sur la jeune planète, toute frissonnante des copulations célestes, encore agitée de soubresauts titaniques, quelques êtres chétifs aux aguets, primates humanoïdes misérables occupés à se tenir plus fermement sur leurs deux membres postérieurs, vivent ou survivent dans une trépidation permanente qui annihile à peu près toute capacité de leur fruste intelligence. Ils sont dans la faim aussi, incombée. Tels nous voyons aujourd'hui les suricates, parfois dévorant leurs semblables morts, avant d'être devenus assez habiles à la chasse. Les sols tremblent, des monts abrupts fumants crachent feu et cendres, lancent des rochers (quelqu'un dira plus tard: Polyphème!), un fleuve brun bouillonnant leur barre le chemin. Des animaux démesurés se combattent et s'entre-dévoient, les écrasant au passage comme stèles molles de plantes inermes, feuilles arrachées, n'en faisant qu'une bouchée lorsqu'ils les aperçoivent par hasard au ras du sol. Dans la sidération, ils implorent pitié sans mots pour le dire, et beaucoup de larmes, ils s'en remettent aveuglément à quelque vouloir absolu, un Tout qui les contient, nourricier et destructeur. En leur mutique ignorance, ils le rêvent comme terrifiante mère-mort Titéia ou Gaïa, que nul ne sait appeler. La vulve-bouche de l'avant inconnu et de l'avenir plus que certain, dans le noir. La puissance divine, l'omniprésente totalité de la nature dont ils sont les poux négligeables.

Après des générations de générations, l'un de ces êtres – un quelconque, se redressant encore mieux et plus longtemps sur ses pattes de derrière – articule des sons, des *mut*, des mots... il souffle *p(y)rrr*, le feu, par exemple, ou *ba*, géniteur! Et ses congénères le trouvent bon, ce *mut*, s'exercent à le redire. Ses enfants grogneurs parlent parmi les geignements, les larmes. Une mémoire incertaine peut ainsi être transmise, indiquer des chemins. Et la voie du divin même: *I*. Ou *El*. À la suite d'*Adm*, on se donne des noms. Un autre maudit, enrage en colère terrible. Un autre combat sans vraie raison. Et on se multiplie... Un quitte la vallée, émigre avec sa bande misérable. Plus tard encore, son arrière-petit-descendant dirait ses rêves, et comme ça sans raison, pour rien, chanterait: «Une eau sourd dans les profonds sommeils, toujours / la même et neuve, ocellant la terre morte / qu'amour, atome épars, fera frémir», emportant avec lui ses mythologies.

### Notizia.

**Jean-Charles Vegliante** (Parigi), poeta-traduttore, ha pubblicato *D'écrire la traduction* (Paris, PSN, 1996-2000), e traduzioni dall'Alighieri (*La Comédie; Vie nouvelle* con il CIRCE), da Leopardi, da Pascoli (*L'impensé la poésie*, 2018). A puntate su *Recours au Poème* in rete: Antologia della poesia italiana.

Volumi di versi: *Nel lutto della luce / Le deuil de lumière* (tr. G. Raboni, Einaudi, 2004), *Pensiero del niente* (tr. F. Piemontese, Stampa2009, 2016), e *Où nul ne veut se tenir* (Bruxelles, la Lettre volée, 2017, premiato dall'Académie Française). Di recente *Sonnets du petit pays...* e *Trois cahiers avec une chanson* per i tipi de L'Atelier du grand tétras.

Ultimo saggio uscito in Italia: *G. Ungaretti: Per una nuova lettura metrico-ritmica della transizione italo-francese tra L'Allegria e Sentimento del Tempo (1918-1920)*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale" 97, 2018.

Premio "Leopardi". Premio Internazionale "C. Betocchi - Città di Firenze".



*I TRADOTTI*

## VIOLETA MEDINA

*SEIS ESQUINAS PARA UN ESPEJO [SEI ANGOLI PER UNO SPECCHIO]*

Las mariposas  
se masturban  
unas contra otras  
cuando se olvidan del aire,

*de la ligereza.*

Cuando deciden trascender.

Le farfalle  
si masturbano  
una contro l'altra  
quando si scordano dell'aria,

*della leggerezza.*

Quando decidono di trascendere.

\*

Mi padre  
no es un caballo  
pero relincha  
aun estando muerto

sigue en la casa de madera crujiente  
echándose limón en los ojos  
para limpiar

el rojo

de la retina,  
el derrame del vaso  
—tinto oscuro—  
de la noche anterior.

Ruido de cascos  
de animal que tira puertas.

*La casa puede ser de fuego  
si el caballo se instala dentro.*

Mio padre

non è un cavallo  
però nitrisce  
anche da morto

rimane nella casa di legno scricchiolante  
a cacciarsi limone negli occhi  
per illimpidire  
                    il rosso  
della retina,  
il vino versato  
–rosso scuro–  
della notte scorsa.

Rumore di zoccoli  
di animale che abbatte porte.

*La casa può essere di fuoco  
se il cavallo si insedia all'interno.*

\*

Piel de vidrio:

llueve en Madrid  
o en la distancia  
llueve sobre piedras

*el día llega desmantelado*

no hay transparencia  
sólo cortes de cristales  
empujando por meterse  
en las aceras

en las uñas demasiado blandas

Pelle di vetro:

piove a Madrid  
o nella distanza  
piove sulle pietre

*il giorno sorge smantellato*

non c'è trasparenza  
solo pezzi di vetro  
che premono per conficcarsi  
sulle strade

nelle unghie troppo molli

\*

El vacío es carne sabrosa  
que se cuece con brasas lentas  
cayendo la tarde

*tú me entiendes*

el vacío se cocina lento,  
con hambre.

Nietzsche no fue quien para pontificar  
nada si no lo ha probado:

el vacío tiene grasa en la mitad  
de la espina dorsal de cualquier bestia

No se aspira a él. Al vacío...a la carne,

se llega  
*oliendo,*  
*engulléndolo*

pidiendo un trozo al carnicero

Il vuoto è carne saporita  
che si cuoce a brace lenta  
al calare della sera

*tu mi capisci*

il vuoto si cucina lentamente,  
con fame.

Nietzsche non era uno da pontificare  
su niente che non avesse provato:

il vuoto ha grasso nel mezzo  
della spina dorsale di qualunque bestia

Non si aspira ad esso. Al vuoto... alla carne,

si arriva  
*fiutando,*  
*ingoiandolo*

chiedendone un pezzo al macellaio

\*

Pájaros rojos en los árboles  
 rosas abiertas  
 en la punta más álgida  
 donde habitan las espinas

o donde crece tu sombra  
*llagando*

Pájaros dormidos, rojos,  
 en la punta de árboles arrancados

se sostienen  
 mirando  
 al despertar  
 las ramas, la malla, los ojos  
*el otro lado,*

pájaros rojos  
 para saber que existen  
 rutas perdidas

o punta de árboles,  
 o esquinas,  
 donde el silencio se estira con forma de púa.

Uccelli rossi negli alberi  
 rose aperte  
 nella cima più gelida  
 dove abitano le spine

o dove cresce la tua ombra  
*ulcerandosi*

Uccelli addormentati, rossi,  
 sulla cima degli alberi sradicati

si reggono  
 guardando  
 al risveglio  
 i rami, la trama, gli occhi  
*l'altro lato,*

uccelli rossi  
 per sapere che esistono  
 direzioni perdute

o cime di alberi,  
 o spigoli,  
 dove il silenzio si tende a forma di punta.

\*

Pájaros rojos en la tina,  
 en la cabecera de mi nueva cama  
 inmaculada,

rojos como el olvido que quema

o la memoria que no cesa

Pájaros rojos para ver otras imágenes  
 y alejar  
 el olor y los huesos

Bandadas quietas entre los ojos  
 en la habitación,  
 atrapados como yo  
 en el deseo de que todo sea fuego

(incierto)

Uccelli rossi nella vasca  
 nella testiera del mio nuovo letto  
 immacolato

rosso come l'oblio che brucia

o la memoria che non desiste

Uccelli rossi per vedere altre immagini  
 e allontanare  
 l'odore e le ossa

Stormi quieti tra gli occhi  
 nella stanza  
 presi come me  
 nel desiderio che tutto sia fuoco

(sconosciuto)

[Da *Piel de vidrio (Pelle di vetro)*]

[Traduzione di Franca Mancinelli]

### Notizia.

**Violeta Medina** (Coquimbo, Chile 1968) vive dal 1993 a Madrid. Giornalista di professione, ha pubblicato sei libri di poesia: *Juegos de humedad* (2000), *Penta Gramas* (2004), *El reflejo* (in spagnolo e bengalese - 2010), *Grietas para tu espejo* (in bengalese - 2013), *Piel de vidrio* (con l'e-book *Vidrios en la piel* - 2013), *Cristales en el tiempo* (Huerga & Fierro, 2017). Con Laura Pugno e

Francis Catalano è autrice della plaquette trilingue *Nos habita* (2013). Ha partecipato alla revisione e adattamento in spagnolo delle antologie *Espejo de tierra/Earth mirror*, poeti mapuche e poeti aborigeni australiani (2008) e *La pared de agua*, poeti contemporanei del Bengala (2011).

## BALDUR RAGNARSSON

### IL POETA ISLANDESE BALDUR RAGNARSSON E IL SOGNO DI UN NOBEL ESPERANTOFONO. UN RICORDO A DUE ANNI DALLA SCOMPARSA.

Alla morte, nel 2006 (il 25 dicembre), dello scozzese William Auld, scrittore “vivace”(1) (delle sue numerose opere è almeno da menzionare *La infana raso*, del 1956, poema epico in 25 canti, una sorta di epopea dell’umanità alla ricerca del Senso fra la consapevolezza del dramma del Vivere e la speranza dell’evoluzione del mondo), storico candidato del mondo letterario esperantofono al podio di Helsinki, fu la *Esperantlingva Verkista Asocio* (Association of Esperantophone Writers – Cooperating with the Universal Esperanto Association), oggi *Akademio Literatura de Esperanto*(2), a proporre come candidato per il Nobel per la letteratura l’islandese Baldur Ragnarsson, con la seguente motivazione, a firma del suo presidente Mauro Nervi:



“More than any other living author, Baldur Ragnarsson has seminaly influenced the development of a modern, flexible poetic discourse in Esperanto literature [...] Thanks to the explorations he inspired on the relationship between poetic language and the instruments of poetry, Ragnarsson marked the start of an extremely fertile development in Esperanto literature. [...] Foremost in Ragnarsson’s literary output stand two collections of poems that were to change the course of Esperanto literature: *Ŝtupoj sen nomo* (Steps without a name) and *Esploroj* (Explorations). [...] This striving for a direct and unadorned poetry, in particular the endeavour to convey images in the most antirhetorical way possible, makes Ragnarsson resemble Kavafis – but critics have also brought out the decisive influence of Nordic literature [...]. Indeed, Baldur Ragnarsson is also a noted scholar of ancient Icelandic literature, and has written on it extensively in Esperanto and in Icelandic. Having translated Snorri Sturluson’s Edda, Ragnarsson recently (2003) completed the task of transposing into Esperanto the best-known Nordic epic, *Njálssaga*. [...] The literary activity of Baldur Ragnarsson now extends over more than fifty years, and includes, besides his two momentous collections, numerous poems published in the foremost international Esperanto journals, countless translations, mostly from Icelandic, and a rich array of essays on subjects ranging from Icelandic literature to theoretical considerations on the nature of poetry, and studies on particular Esperantist or Icelandic authors. Ragnarsson has also been a member of the Writers’ Union of Iceland since 1977, and has published collections of poetry and essays on numerous linguistic and literary subjects in Icelandic. Ragnarsson’s literary bilingualism is in fact one of his most interesting features, making him a typical frontier writer, on the cusp between a Nordic tradition that continues to be seen as relevant (also in its metric aspects) and an international literature of which he is at present the leading exponent”(3).

Baldur Ragnarsson, nato il 25 agosto 1930, venuto in contatto con l’esperanto da liceale, nel 1949, divenne dal 1952 una colonna portante del Movimento a livello nazionale e internazionale(4): lungamente presidente dell’associazione esperantista islandese (fu il coordinatore del congresso universale di Rejkjavik del 1977), presidente per un decennio (dal 1975 al 1985) della commissione dei *Belartaj Konkursoj*, uno fra i più importanti concorsi letterari in lingua a livello mondiale, vicepresidente dell’UEA (*Universala Esperanto-Asocio*, l’associazione esperantista universale) nel triennio 1980-83 (dopo esserne stato, dal 1980 al 1986, consigliere per la cultura e l’educazione), membro, dal 1979, dell’*Akademio de Esperanto*, una sorta di Crusca esperantista.



Ispettore scolastico di professione, dopo il debutto su una rivista locale, *Voĉo de Islando*, nel 1950, con una poesia/dichiarazione d'amore alla lingua, un sonetto dal titolo "Al Esperanto", e sporadiche apparizioni sulla rivista bimestrale svedese *Norda Prismo*, fondata nel 1955 (di cui fu successivamente membro di redazione nel periodo 1958-1974), e *Belarto*, redatta dal già citato Auld, progettata dalla UEA, a seguito dell'istituzionalizzazione, nel 1954, dei rapporti con l'UNESCO(5), come supplemento alla rivista associativa "Esperanto" (di cui uscirono, benché corposi, solo i due numeri del 1958 e del 1961), pubblica il primo volume autonomo nel 1959, *Ŝtupoj sen nomo*, come primo numero della serie "quaderni" di 'Stafeto', casa editrice operante nelle Isole Canarie che, dal 1952, per circa un quarantennio contribuì significativamente allo sviluppo dell'editoria in esperanto. Il manoscritto era stato presentato all'editore con molta enfasi da Auld, ma disapprovato dall'ungherese Kálmán Kalocsay (1891-1976), altro importante poeta e intellettuale esperantofono, a testimonianza dello sviluppo di una letteratura che andava ormai differenziandosi fra due scuole particolarmente significative: una più classica, rappresentata da quest'ultimo, esponente di primo piano della celebre scuola di Budapest, caporedattore della rivista *Literatura mondo*, famoso per la prima traduzione in Lingua Universale dell'*Inferno* dantesco, figura lirica, quasi intimista, e uno stile nuovo emergente, all'epoca fortemente influenzato dalla poesia inglese, caratterizzato da accostamenti di immagini come senza connessione, con versi armoniosi e fluidi ma di significato a volte velato, per non dire oscuro. Nel già ricordato *Ŝtupoj sen nomo* le poesie, senza titolo e in numerazione successiva, sono organizzate in 32 "scalini", in un profondo clima di pessimismo, che cresce da gradino a gradino, dove Dio è, non già un salvatore, ma l'osservatore, dall'esterno, di un mondo dove gli uomini si scannano tra loro, e figura centrale, spesso ricordata, si staglia una Morte che prenderà tutto, mentre l'uomo non sa godere di quello che ha.

"Ragnarsson procede via via alla costruzione del suo animo con le poesie successive", per fare proprie le parole di Carlo Minnaja(6). "Dell'uomo sono presentate più le qualità negative che quelle positive, a un bambino è prospettata una vita più piena di stress che felice. Ragnarsson è redattore di *Norda Prismo* per quindici anni e nel 1964 riceve lo "Sprone d'argento" della editrice KOKO; inoltre scrive decine di libri didattici in islandese ed è protagonista di un progetto ministeriale sull'insegnamento dell'islandese nella scuola elementare. Fra tutti questi impegni, il nuovo libro di poesie *Esploroj* (Ricerche, 1973) esce dopo un lungo intervallo e mostra un'evoluzione significativa. Talvolta la costruzione dei versi si stacca così tanto da un ritmo e una rima regolari che può essere considerata una prosa elegante, tanto che l'andare a capo sembra un puro vezzo tipografico. Ragnarsson si avvia così verso la poesia visiva: strofe della stessa poesia si distribuiscono in pagine successive con grandi spazi bianchi, oppure uno stesso concetto si spezza in più versi".

Seguiranno, negli anni, sulla scorta di una maturità raggiunta e già profilatasi in quei due primi volumi, altre raccolte: *La lingvo serena* (Edistudio, Pisa 2007), e poi, tutte per la newyorkese Mondial, *La neceso akceptebla* (2008), *La fontoj nevideblaj* (2010), *Laŭ neplanitaj padoj* (2013) e *Momentoj kaj meditoj* (2016).

A due anni dalla scomparsa, avvenuta 25 dicembre 2018, ne presentiamo la figura proponendo qualche verso.

Davide Astori

#### Note.

(1) Come fu definito in D. Astori, "La poesia esperantista", prima parte in *Poesia* 205 (a. XIX: maggio 2006) pp. 65-76 e seconda parte 206 (a. XIX: giugno 2006) pp. 65-76), una presentazione di nove significativi poeti in lingua esperanto.

(2) Questo è il sito ufficiale: <http://www.everk.it/>.

(3) Cf. [http://www.akademio-literatura.org/wp-content/uploads/2014/06/BaldurRagnarsson\\_presentation-letter.pdf](http://www.akademio-literatura.org/wp-content/uploads/2014/06/BaldurRagnarsson_presentation-letter.pdf).

(4) Per una introduzione storica e ideale a tale mondo, come in una passeggiata – come tradisce volutamente il titolo – si rimanda, per possibili approfondimenti, al recente, ricco anche di bibliografia, D. Astori, *Due passi in Esperantujo. Una breve introduzione alla lingvo internacia, ragionata e con minima crestomazia*, Athenaeum, Parma 2018.

(5) Sul tema si rimanda ad D. Astori, a cura di, *Esperanto e UNESCO. A 60 anni dalla Risoluzione di Montevideo*, *L'esperanto* a. 93 N.S. 1, numero speciale monografico 2016.

(6) Cf. C. Minnaja, *Introduzione alla letteratura esperanto*, Athenaeum, Parma 2019, p. 130, la prima storia della letteratura originale esperanto apparsa in italiano.

### **Raŭka rido**

*Ni kaŝe kuŝis, rest' de l' homa hordo  
sub la piedo monstra de l' malamo,  
ĉe l' rompo vibris lasta vivokordo.*

*Infero faŭkis: ĉe mokanta flamo  
de mond' murdita nigra nokto sternis  
stagnigan ŝtofon sur la sangobanon.*

*Fantomaj krioj el vakej' alternis  
kun tomba grinco de l' atoma ardo,  
sarkasme kiu tra la nokt' lanternis.*

*Ni kuŝis tiel sub la mortstandardo  
ĝemante plore en sufok' angora,  
dum trans abismon rulis sin rigardo,*

*kaj "fiat-luxe" lumis stelo fora,  
planed' fratina, la diin' Venuso,  
juvel' ĉiela, en brilec' de l' oro.*

*Vidante ĝin el nia Tera kuŝo,  
ni ridis raŭke: Kiu ĝia sorto?  
Post tio streĉe spasmis nia buŝo,*

*kaj regis sur la ter' la Morto.*

### **Riso rauco**

Distesi, nascosti, residuo dell'orda umana  
sotto il piede mostruoso dell'odio,  
spezzandosi vibrò l'ultima corda di vita.

L'inferno spalancò le fauci: a una fiamma beffarda  
una notte nera assassinata dal mondo diffondeva  
il suo tessuto a stagnare su un bagno di sangue.

Si alternavano dal vuoto grida di fantasmi  
con lo scricchiolio tombale del bagliore atomico,

che con sarcasmo fungeva da lanterna nella notte.

Così giacciamo sotto il vessillo della morte  
gemendo in pianto e soffocando d'angoscia,  
mentre oltre l'abisso si alzava lo sguardo,

e come in un "fiat lux" rifulgeva una stella lontana,  
pianeta fratello, la dea Venere,  
gioiello celeste, brillando d'oro.

Vedendola dal nostro giaciglio terrestre,  
abbiamo emesso un riso rauco: qual è il suo destino?  
Dopo di che ci si strinse in spasmo la bocca,

e regnò sulla terra la Morte.

\*

### ***Renaskiĝo***

*La dolĉo de la momento aperis al ni,  
fea, ŝvebeca, nekaptebla  
kiel ombro de ombro.*

*Kiel ombro de ombro  
mildas la sonĝo en niaj koroj  
kielodoro de nevidebla floro  
kiel lunolumo sur fermitaj okuloj.*

*Kaj ni estas ne plu la samaj.  
Ni sonĝis nin for  
detruis nian materion  
nuldigis niajn distingojn de noblo kaj malnoblo  
kulpo kaj senkulpo  
scio kaj nescio.*

*Ni sonĝas en la realo  
realas en la sonĝo,  
detruitaj kaj renaskitaj en la sama tempo.*

*Kaj la vortoj ne plu estas vortoj  
la tero ne tero  
nek la ĉielo, ĉielo.*

## Rinascita

Ci apparve la dolcezza del momento,  
fatata, leggiadra, inafferrabile  
come ombra di ombra.

Come ombra di ombra  
si intenerisce il sogno nei nostri cuori,  
come profumo d'invisibile fiore,  
come luce di luna sugli occhi chiusi.

E noi non siamo più gli stessi.  
Ci sognavamo lontani  
Hanno distrutta la nostra materia  
e annullate le nostre distinzioni di maggiore o minore nobiltà  
colpa e innocenza,  
conoscenza e ignoranza.

Siamo sogno nella realtà  
realtà nel sogno,  
distrutti e rinati al medesimo tempo.

E le parole non sono più parole  
la terra non più terra  
né il cielo cielo.

\*

### *horoj nur...*

*neniam plu, sed tamen brilas steloj  
de unuiĝo, fiksitaj en memoro  
ĝisfunde klara kiel fonto de juneco  
ĉe nia strato daŭre nin atendas  
arbeto, tamen certe nun plenkreska  
mi tuŝis ĝin kaj petis vin atendi:  
jen nia arbo, kaj vi milde tenis  
mian manon, karesis la foliojn*

*kaj en alia urbo ĉe preĝejo  
staras la benko, kie mia ploro  
restis neregebla sur via brusto  
horoj nur sed tamen se mi skribus  
pri ĉiuj niaj paŝoj, ĉiuj vortoj,  
ĉiuj movoj, ĉiuj flug-momentoj  
de niaj etaj horoj, tio ampleksus  
vivlongan historion por konservo  
en mia koro, dum plue daŭras brilo  
de niaj steloj, nia sola arbo  
kaj nia benko de larmoj adiaŭaj*

**solo ore ...**

mai più, e tuttavia ancora brillano stelle  
 di unione, fissate in una memoria  
 del tutto chiara come fonte di giovinezza  
 sulla nostra strada continua ad aspettare  
 un alberello, certo ora cresciuto  
 lo toccavo e ti ho chiesto di aspettare:  
 ecco il nostro albero, e mi tenevi dolcemente  
 la mano, accarezzavi le foglie

e in un'altra città presso una chiesa  
 si trova la panca dove il mio pianto  
 versava incontrollato sul tuo petto  
 solo ore e tuttavia se io scrivessi  
 di tutti i nostri passi, ogni parola,  
 ogni gesto, tutti i momenti in fuga  
 dalle nostre piccole ore, ciò abbraccerebbe  
 una storia lunga una vita da conservare  
 nel mio cuore, mentre dura il luccichio  
 delle nostre stelle, il nostro solo albero  
 e la nostra panca di lacrime d'addio

\*

**Spuroj**

*Okaze certaj spuroj de homaj piedoj  
 ekokupas mian menson.*

*La spuroj de la nudaj piedoj  
 kiujn Robinsono  
 trovis sur la sablo de sia insulo.*

*La ŝtoniĝintaj spuroj de prahomoj  
 markitaj sur Etioptian dezerton  
 antaŭ du jarmilionoj.*

*La spuro de Neil Armstrong  
 sur la surfaco de Luno.*

*Sed plej multe min obsedas  
 miaj propraj spuroj  
 antaŭ jardekoj markitaj  
 sur dezerta monto  
 en orienta Islando,  
 kaj antaŭ same multaj jardekoj  
 forlavitaj*

*de pluvo kaj ŝtormo.*

*Kvankam tiuj spuroj  
ne havas garantiitan lokon  
en la literaturo de la mondo  
nek epokfaran signifon  
en la historio de la homo  
ili tamen firme tenas sin  
en mia memoro  
kiel simboloj de pasinta viglo  
kaj juna vervo  
kiam postlaboraj vesperoj  
instigis al esploroj  
tra la senhoma altlando ĉirkaŭ niaj tendoj  
dum miaj lacaj kamaradoj  
jam senstreĉe ripozis  
kaj ne povis kompreni  
mian senutilan privagemon  
mian strangan obsedon postlasi miajn spurojn  
sur malalta herbo  
glua argilo  
kaj malglata sablo  
kaj dezertaj montosuproj sen ajna kreskaĵo  
sen ajna vivo  
krom de sporadaj birdoj  
superflugantaj al pli taŭgaj nutrolokoj.*

*Ofte mi serĉas en miaj pensoj  
tiujn forviŝitajn spurojn  
ĉar ili ankoraŭ havas por mi valoron  
kiel atestiloj de mia deziro  
iri mian propran vojon  
kaj fine marki aliajn spurojn  
ne tiel facile forviŝeblajn  
spurojn rimarkeblajn kiel de ia valoro  
al postsekvantoj  
nekonataj.*

### **Impronte**

A volte certe impronte di piedi umani  
mi occupano la mente.

Le impronte dei piedi nudi  
che Robinson  
ha trovato sulla sabbia della sua isola.

Le impronte pietrificate di antenati  
segnate sul deserto etiope  
due milioni di anni fa.

L'impronta di Neil Armstrong  
sulla superficie della Luna.

Ma soprattutto mi ossessionano  
le impronte mie  
segnate decenni fa  
su un monte deserto  
dell'Islanda orientale,  
e altrettanti decenni fa  
lavate via  
da pioggia e temporale.

Benché quelle impronte  
non abbiano un posto garantito  
nella letteratura del mondo  
né un significato di valore epocale  
nella storia dell'uomo  
si mantengono tuttavia salde  
nella mia memoria  
come simboli di passato vigore  
e di *verve* giovanile  
quando le serate dopo il lavoro  
spingevano a esplorazioni  
sugli altipiani inabitati, attorno alle nostre tende  
mentre i miei compagni stanchi  
già riposavano rilassati  
e non potevano capire  
la mia inutile voglia di vagare  
la mia strana ossessione di lasciare le mie impronte  
sull'erba corta  
sulla viscosità dell'argilla  
e sulle asperità della sabbia  
e su vette montuose totalmente brulle  
senza vita alcuna  
fatti salvi sporadici uccelli  
a trasvolare verso luoghi più adatti a nutrirsi.

Spesso cerco nei miei pensieri  
quelle impronte cancellate  
perché per me hanno ancora valore  
come prove del mio desiderio  
di percorrere la mia strada  
e di tracciare, infine, altre impronte  
non così facilmente cancellabili,  
impronte considerabili di un qualche valore  
per chi ci seguirà  
sconosciuto.

\*

### **La rozo**

*Turistoj  
svarmas sur la stratoj  
eltrovis Islandon*

*Fremdaj lingvoj  
ne rekoneblaj en la kaoso  
flirte tuŝas miajn orelojn*

*Ekster la montrofenestro  
de malnovaj Esperanto-libroj  
burĝonas nova rozo*

### **La rosa**

Turisti  
sciamano per le strade  
hanno scoperto l'Islanda

Lingue straniere  
non riconoscibili nel caos  
mi sfiorano, civettuole, le orecchie

Fuori da una vetrina  
di vecchi libri in esperanto  
germoglia una nuova rosa

\*

*Ĉu venis la tempo?*

*Pasis la tagoj  
kiam la matenoj salutis min  
per vortoj pretaj por poemoj*

*Pasis tiuj matenoj  
kiam la korvoj de Odino vizitis min  
portis al mi energion  
portis al mi memfidon  
portis al mi ambicion*

*Ĉu jam venis la tempo  
ke mi sekvu ilin al Valhalo  
por renkonti ilian Mastron?*



È giunto il tempo?

Sono passati i giorni  
quando le mattine mi salutavano  
con parole pronte per poetare

Sono passate quelle mattine  
quando i corvi di Odino mi visitavano  
mi portavano energia  
mi portavano fiducia in me stesso  
mi portavano ambizione

È già giunto il tempo  
che li segua al Valhalla  
per incontrare il loro Signore?

\*

### ***La magia ŝtono***

*Junia nokto*  
*feaj paroloj inter la verdoj*  
*flustras sekretojn*

*Oraj radioj*  
*ripozas sur la supraj rokoj*  
*de la transgolfaj montoj*

*Maldensa nebulo*  
*vualas la bordon*  
*kie kuŝas la magia ŝtono*

### **La pietra magica**

Notte di giugno  
parole di fiaba nel cuore esperantista  
bisbigliano segreti

Raggi dorati  
riposano sulle rocce da sopra  
il monte che taglia il golfo

Una nebbia sottile  
vela la riva  
dove riposa la pietra magica

\*

**Salrezistaj herboj**

*Gardu viajn paŝojn  
sur la algokovritaj ŝtonoj  
apud la lumtura roko*

*Gardu viajn paŝojn  
dum vi grimpas la vertikalon  
ĝis la ruinaj muroj*

*Salrezistaj herboj  
sub la soklo bonvenigos vin  
al refortiga ripozo*

**Erbe resistenti al sale**

Attento a dove metti i piedi  
sulle pietre ricoperte di alghe  
presso la roccia del faro

Attento a dove metti i piedi  
mentre risali per la verticale  
fino alle mura diroccate

Erbe resistenti al sale  
sotto lo zoccolo ti daranno il benvenuto  
a un riposo rinvigorente

\*

**La filozofio**

*Sur monto kruda kabanaĉo kaŭras  
skuita jam de mil muĝantaj ŝtormoj  
dum longaj jaroj for de homa loĝo,  
kranaspekta: grotas la fenestroj  
simile okulkavojn, dentonude  
rikanas monden ventmordita pordo.*

*Silente post la ventfajlita pordo  
fantoma nigro kuntiriĝe kaŭras  
dum la taglumo videbligas nude  
l' internan ejon, kiun skrapis ŝtormoj  
libere fajfegintaj tra l' fenestroj  
antaŭe kiuj montris pri homloĝo.*

*Ne plu kabanon vivopulsa loĝo  
okupas vigle post pentrita pordo,  
kandeloj malaperis el fenestroj,  
la kato antaŭ fajro ne plu kaŭras,  
rifuzas ŝirmon kontraŭ frapaj ŝtormoj  
kaduka domo, impresanta nude.*

*Mi tremas, ĉar mi jam staranta nude  
nun estas antaŭ l' ejo de praloĝo  
dum min trapikas la kruelaj ŝtormoj,  
Mi vidas time, kiel antaŭ pordo  
spirito mia en teruro kaŭras  
dum ekrikanas en malic' fenestroj.*

*Timante mi rigardas tra l' fenestroj  
en la internon senornaman nude,  
enrampas pene, en angul' ekkauŝas.  
Denove ekokupis homa loĝo  
kabanon forlasitan, – ekster pordo  
daŭrigas sian furiozon ŝtormoj.*

*Tra nokta sovaĝej' blovegas ŝtormoj,  
reziston ne plu faras la fenestroj  
nek de l' kabano la kaduka pordo.  
La vintro senindulga dentonude  
kolere grincas pro la nova loĝo  
de mi tremanta, kiu kaŝe kaŭras.*

*Dum muĝas ŝtormoj mi inerte kaŭras  
en nude vaka lok', sen kuna loĝo,  
post difektitaj pordo kaj fenestroj.*

### **La filosofia**

Su un aspro monte sta una capannaccia  
già scossa da mille tempeste muggianti  
per molti anni aliena da presenza umana,  
simile a un cranio: le finestre – grotte  
come orbite oculari; a denti nudi  
sogghigna al mondo, morsa dal vento, una porta.

Silenzioso dietro la porta sbattuta dal vento  
un nero fantasma si ripiega contratto  
mentre la luce del giorno permette, nuda, la vista  
dello spazio interno, che le tempeste avevano raschiato  
forte fischiando liberamente tra le finestre  
che in altri tempi mostravano una presenza umana.

Non più occupa la capanna un vigoroso  
abitato pulsante di vita dietro una porta dipinta,

le candele sono sparite dalle finestre,  
il gatto non è più raggomitolato davanti al fuoco,  
rifiuta un riparo dai colpi delle tempeste  
una casa fatiscante, impressionante nella sua nudità.

Tremo perché già nudo  
ora sto di fronte al luogo del primo inurbamento,  
mentre mi trafiggono le feroci tempeste,  
vedo impaurito come, davanti a una porta,  
il mio spirito si richiude nel suo terrore,  
mentre le finestre cigolano maligne.

Con timore guardo attraverso le finestre  
nell'interno vuoto e austero,  
mi trascino affaticato, mi rintano in un angolo.  
Di nuovo l'uomo ha ripreso ad abitare  
la capanna abbandonata – fuori dalla porta  
la tempesta continua ad infuriare.

Attraverso il deserto della notte soffiano i temporali,  
non vi oppongono più resistenza le finestre  
né la porta fatiscante dalla capanna.  
L'inverno implacabile a denti nudi  
geme stridendo rabbioso per la nuova occupazione  
da parte mia, che tremo, nascosto, ritratto.

Mentre mugghiano le tempeste, mi rannicchio inerte  
in un posto vuoto e spoglio, senza coinquilini,  
dietro una porta e delle finestre danneggiate.

[Traduzione di Davide Astori]

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

SEI POESIE DA *PER IL GRAN MARE* (2019)

II

Sotto le nuvole la casa avita,  
la mattina d'agosto, il pergolato,  
i grappoli pendenti dalla luce,  
io ero proprietà della presenza,  
passava il vento nella stanza bianca,  
il letto tratteneva ancora l'orma  
del corpo che nasceva all'alba chiara.

E d'un tratto campane, la chiamata,  
era forse l'avviso d'altra luce,  
nel terso rintoccare risuonava  
la frizzante allegria, i capelli legati  
dalla madre che resta sulla soglia  
e che governa quell'aria fidata,  
la casa, le giornate, la presenza.

VI

Lo vidi un pomeriggio, sulla strada,  
vicino alla casa, un uccello  
quasi irreale, da dove  
sarà venuto, da che cieli estremi,  
come dall'altro lato  
del reale. Non ho potuto  
distogliere lo sguardo  
dalla cresta, una favola  
avvicinabile, davanti agli occhi  
nell'incredulità, nell'impensabile.

L'ignoranza iniziava  
a nutrirmi. Imparavo  
ad ignorare. Quell'uccello  
fu maestro di quanto  
diveniva indistruttibile.

Era ferito, appena  
poteva camminare, muoversi  
nell'aria, ripiegate  
le strisce delle ali. L'ho curato,  
diligente, per vari giorni,  
fino a che a poco a poco  
spiccò il volo, con le ali dispiegate  
nel maggio. E nell'aria

le macchie della cresta eran più nere.

Era un'upupa,  
 mi dissero. Il suo nome  
 si sommava alla favola,  
 volava nel più fondo  
 del non sapere, dell'ignoranza  
 di bellezza ed azzardo, nel profondo  
 dell'aria. Mai ho potuto  
 abbandonarlo. Erge ancora  
 la cresta fiammeggiante.

L'uccello poi si è perso  
 per i cieli di maggio. Ed è ancor lì,  
 volteggiante ed estatico,  
 nell'ignoto.

## XI

Crudele aprile, millenovecento  
 settantasei, Parigi, un vento repentino  
 si attorciglia tra gli alberi grigiastri  
 della Place Saint-Michel e gira brusco,  
 agita con le braccia scoordinate  
 le ciocche della pioggia  
 sui sampietrini e contro i muri.  
 Si spopolano, d'un tratto, le terrazze  
 e sui piccoli tavoli rotondi  
 c'è uno strano riflesso, inaspettato,  
 ammutoliscono le voci e i rumori,  
 un silenzio che viene  
 dall'altro lato del vento  
 avvolge tende, marciapiedi,  
 scivola sulle case, sopra tetti  
 di lavagna, e si insinua oscuramente  
 nel visibile. Ascolta il vento che improvviso  
 spezza il riverbero dell'apparenza,  
 attraversa la sera, che rivela  
 il fondamento e che distesse il tempo,  
 nell'ignoto che penetra d'un tratto  
 nell'adesso e lo incrina  
 e noi ci rotoliamo dentro come in un fosso  
 di silenzio e di quiete, nella pietà  
 del tempo, mentre piove, che vediamo  
 l'acqua colpire i sampietrini,  
 ondularsi le tende sotto il vento  
 e l'istante abbandonarsi alla cenere.

**XX**

Torno a vederti in sogno, a parlare con te,  
 mi chiami con parole che sorridono,  
 pochi passi e la notte si dissolve,  
 là fuori sulla ghiaia silenziosa,  
 e rinasce il giardino con la rugiada.  
 Guarda, il melo ha dato un nuovo frutto,  
 riposa in basso il mare e si consacra  
 alle nubi che passano, scintillano le acque  
 in questo nuovo volo della riminiscenza.

Vai via e sei presente, e un'altra volta  
 alzi la mano dolce fino ai manghi,  
 tocco il frutto con te, ed è come se gli alberi  
 cercassero quel tatto, come se,  
 quieta, la pelle del mondo anelasse  
 a offrirti le sue viscere e bramasse  
 la polpa consegnarsi a te, sì viva  
 che più vivente non c'è, senza accenno  
 di finitezza, presenza ardente, pura.

Ritorni ai miei occhi, alle mie mani,  
 il sogno si dischiude alla presenza,  
 nulla si è rotto, raggiungo i tuoi occhi  
 che mi contengono, ed ancora a te  
 la catena dell'essere mi intreccia senza fine,  
 le onde laggiù in fondo ricominciano anch'esse  
 senza fine, di nuovo spunta l'alba,  
 e un'altra volta tutto si apre, suona  
 la ghiaia, il sole vive, il cielo gira.

**XXV**

È tardi, e non ti prende sonno. Il suo volto viene  
 dal fondo della notte. La bellezza si alza  
 dalle sue cieche celle fino ai tuoi occhi assorti.  
 Ovale, labbra, tempie di incendiata purezza.

Non è tardi, però: con lei guardaste insieme  
 i mandorli fiorire sui loro rami secchi.  
 Alte, come ordinate, verso l'infinita,  
 accanto a lei guardasti lunghe file di palme.

Non è tardi: ami ancora. Ma il tuo amore è soltanto  
 l'ultimo scintillio dei rami tremolanti.  
 E le splendide palme tracciano unicamente  
 la linea dei tuoi passi sulla sabbia deserta.

## XXXII

*When the kissing flesh is gone*  
DJUNA BARNES

Quando scompariranno nella polvere  
gli occhi che tra le lacrime guardarono  
una ed un'altra volta il volto amato,  
quando più nulla resterà di noi  
eccetto i nostri respiri dissolti  
nel mare diafano dell'aria errante,  
saremo uno splendente scintillio  
nel mare del mattino, lievi macchie  
di sole sotto i pini poderosi  
testimoni di aneliti e di ardori.  
Quando poi esisterà solo la cenere  
come memoria e qualità del fuoco,  
altri occhi vedranno macchie e lampi  
fino a arrivare al dolce amato centro.

Sarà quando la luce finirà,  
e si discomporranno corpo e baci.

[traduzione di Valerio Nardoni]

**Notizia.**

**Andrés Sánchez Robayna** (Las Palmas, 1952) poeta e saggista è Professore ordinario di Letteratura Spagnola all'Universidad de La laguna di Tenerife, dove dirige il Taller de traducción Literaria. Fondatore e direttore della rivista «Syntaxis» (1983-1993), una delle più importanti riviste spagnole di critica letteraria e artistica degli ultimi decenni. Per la sua opera ha ricevuto numerosi riconoscimenti fra cui il Premio Nacional de la Crítica per la sua raccolta *La roca* (1984), e il Premio Nacional de Traducción (1982) per la sua versione della poesia completa di Salvador Espriu. La sua opera poetica è raccolta nel volume *En el cuerpo del mundo* (Galaxia Gutenberg, 2004), a cui sono seguiti *La sombra y la apariencia* (2010), e *Por el gran mar* (2019). In lingua italiana sono uscite per l'editore Passigli le raccolte *Il libro, oltre la duna* (2008) e *Dell'ombra e l'apparenza* (2012) entrambe a cura di Valerio Nardoni. Di prossima stampa anche la traduzione di *Por el gran mar*, di cui queste poesie sono un'anticipazione.



**LORETO SESMA****1**

Pienso en ti.

Te recuerdo en mi cabeza con la autorrecomendación de no dejar que me empapes el alma,  
que solamente te quedes paseando por mis pensamientos.

Llevo arrastrándome tanto por el barro,  
que tú me sabes a lino en una piel quemada.

Te diría que eres el conejo blanco  
que siguió Alicia para salir de su laberinto  
(y meterse en otro).

Eres la boca del lobo  
que devoro  
con el ansia de quien lleva sin comer meses.

Eres (la) locura  
que cometo siendo cuerda  
y consciente,  
como el cocainómano que busca camino de nieve hacia el cielo  
con fugas ya en el tabique.

Despiertas mis instintos olvidados,  
como una perra en celo  
que salió de la manada  
para cruzarse con un zorro.

Tengo el estómago vacío  
y tanta hambre (de ti)  
que no me hace falta que me digas «ven»  
para que lo deje todo.

**1**

Penso a te.

Ti riporto alla mia mente con la autoraccomandazione di non lasciare che tu mi inondi l'anima,  
che tu rimanga solo di passaggio tra i miei pensieri.

Mi trascino da così tanto nel fango,  
che tu mi sai di lino su una pelle bruciata.

Ti direi che sei il coniglio bianco

che seguì Alice per uscire dal suo labirinto  
(e cacciarsi in un altro).

Sei la bocca del lupo  
che divoro  
con la smania di chi non mangia da mesi.

Sei (la) follia  
che compio mentre sono lucida  
e cosciente,  
come il cocainomane che cerca una striscia di neve verso il cielo  
con le narici che già gli colano.

Risvegli i miei istinti sopiti,  
come una cagna in calore  
che ha lasciato il branco  
per accoppiarsi con una volpe.

Ho lo stomaco vuoto  
e tanta fame (di te)  
che non ho bisogno che mi dica «vieni»  
per mollare tutto.

\*

## 10

Me aterra que los niños de hoy en día aprendan  
[a dormir escuchando el detonar de bombas como nana,  
que tengamos que matar la inocencia a tiros.

Me da miedo que no encontremos la solución al miedo.

Cómo le vamos a explicar a un niño por qué  
[hay gente que es capaz de matar mirando a los ojos,  
por qué estallan ciudades enteras a partir de aviones,  
los mismos aviones a los que saludan desde el patio del colegio.

Me da pena  
que estemos creando un mundo en el que luchar  
se entiende sólo como guerra  
y no como pasos hacia delante.

Espero que no olvidemos que  
en los tiempos de dolor es cuando más fuerte nos damos la mano,  
que nos ayudemos los unos a los otros a levantarnos,  
que no nos olvidemos de nadie,  
que miremos a los lados,  
que dejemos de construir mundos en nuestros ombligos.

Por favor,  
 promettedme que no vamos a teñir de negro  
 y vamos a vestir de luto a la esperanza.

## 10

Mi inorridisce che i bambini di oggi imparino a  
 [dormire ascoltando esplosioni di bombe come ninna nanna,  
 che dobbiamo uccidere l'innocenza a colpi di pistola.

Mi fa paura che non troviamo soluzione alla paura.

Come si fa a spiegare a un bambino perché c'è  
 [gente capace di uccidere guardando negli occhi,  
 perché fanno saltare in aria città intere dagli aerei,  
 quegli stessi aerei che salutano dal cortile della scuola.

Mi affligge  
 che stiamo creando un mondo in cui lottare  
 si intende solo come guerra  
 e non come passi in avanti.

Spero non dimenticheremo che  
 è nel momento del dolore che ci stringiamo più forte la mano,  
 che ci aiutiamo l'un l'altro ad alzarci,

che non ci dimentichiamo di nessuno,  
 che ci guardiamo attorno,  
 che smettiamo di costruire mondi nei nostri ombelichi.

Per favore,  
 promettetemi che non tingeremo di nero  
 e non vestiremo a lutto la speranza.

\*

## 24

Caprichosa como la primavera,  
 decisiva como la primera vez de una ninfómana,  
 poderosa como una pirómana con una cerilla en la mano.  
 Tan triste como saber que el mejor recuerdo ya es parte del pasado,  
 dramática como tirarse a un río con un ladrillo atado al pie.  
 Fuerte como el viento que sacude mi ciudad,  
 impaciente como la primera noche de reyes de  
 [una mente ya consciente de lo que pasa a su alrededor.

Letra,  
número,  
tocado.

Salvaje como un animal en celo,  
analítica como una mujer desconfiada,  
perdida como el botón del abrigo que se te cayó un día.

Letra,  
número,  
hundido.

No sé qué hacías jugando  
si viniste con ganas de conquistar  
una ciudad ya muerta.

## 24

Capricciosa come la primavera,  
decisiva come la prima volta di una ninfomane,  
poderosa come una piromane con un fiammifero in mano.  
Così triste come sapere che il più bel ricordo è ormai parte del passato,  
drammatica come tuffarsi in un fiume con un mattone legato al piede.  
Forte come il vento che scuote la mia città,  
impaziente come la prima vigilia di Natale di  
[una mente già cosciente di quello che le succede intorno.

Lettera,  
numero,  
colpito.

Selvaggia come un animale in calore,  
analitica come una donna sospettosa,  
persa come il bottone del cappotto che ti cadde un giorno.

Lettera,  
numero,  
affondato.

Non so perché stessi giocando  
se intendevi conquistare  
una città ormai morta.

\*

**40**

Me despierto sin saber muy bien cómo me acabé durmiendo.  
Temiendo que entre las sábanas encuentre un «te quiero»  
que no me pertenece,  
pidiéndole a la luna que siempre me mece  
que esta vez lo haga antes de que la noche me devore.

Las estrellas me siguen prometiéndome firmamentos  
que no soy capaz de alcanzar,  
la vida siempre poniéndome el caramelo en la boca  
para arrebatármelo después.

No está hecha la miel  
para la boca del cerdo.

Pierdo el compás  
cuando llevo dos copas de más,  
pero me siento mejor.

El error es buscar la esperanza,  
la luz,  
en la persona equivocada.

Perdona la tardanza,  
estaba buscando la excusa perfecta  
para besarte de nuevo.

Me atrevo a devolverle al verano  
este calor que yo encierro entre las piernas,  
a coserle las heridas a las niñas que con sus  
[tiernas manos construyen imperios de arena.  
A lamerte la pena hasta que llores de alegría.

Puedo jurarte que cuando se haga de día  
me iré de puntillas de la habitación,  
que no sucumbiré a la tentación de quedarme a  
[verte sonreír toda la vida.

**40**

Mi sveglio senza capire bene come mi sia infine addormentata.  
Preoccupata di scoprire tra le lenzuola un «ti amo»  
che non mi spetta,  
chiedendo alla luna che sempre mi culla  
che questa volta lo faccia prima che la notte mi corroda.

Le stelle continuano a promettermi firmamenti  
che non sono in grado di raggiungere,  
la vita sempre a mettermi la caramella in bocca  
per poi strapparmela via.

Non è fatto il miele  
per la bocca del maiale.

Perdo la rotta  
ogni volta che bevo due bicchieri di troppo,  
ma mi sento meglio.

L'errore è cercare la speranza,  
la luce,  
nella persona sbagliata.

Perdona se ho tardato,  
stavo cercando la scusa perfetta  
per baciarti di nuovo.

Oso restituire all'estate  
questo calore che io rinchiudo tra le gambe,  
ricucire le ferite alle bambine che con le loro  
[tenere mani costruiscono imperi di sabbia.  
Leccarti l'angoscia finché non piangi di gioia.

Posso giurarti che quando sarà mattina  
me ne andrò in punta di piedi dalla stanza,  
che non cederò alla tentazione di restare a  
[vederti sorridere per tutta la vita.

\*

## 61

Deberías estar aquí.

Te recitaría todos los poemas que no pude leerte,  
te enseñaría a bailar  
y te pediría que me enseñaras a cocinar.

Te vería reír  
y fotografiaría la imagen en mi mente  
simplemente  
para tenerla ya para siempre.

Te cuidaría  
y te recordaría todos los días  
lo fuerte que eres.

Me acuerdo de ti los días de niebla  
porque sé que son los que me estás tirando para arriba  
aunque ya no estés,  
y que a pesar de toda distancia  
sonríes cada vez que me pongo a bailar antes de la ducha,  
o me siento coqueta al estrenar paleta de pinturas,  
que sientes todavía cada letra que ya no te escribo  
pero que sabes que guardo dentro.

Aquí ya nada es igual,  
toda canción acabó al verte a ti cerrar los ojos.

Vas a ser tú siempre.

Mi poema más eterno,  
mi sol más escondido y fuerte.  
Abuela,  
abrázame,  
ha llegado el invierno.

## 61

Dovresti essere qui.

Ti reciterei tutte le poesie che non ho potuto leggerti,  
ti insegnerei a ballare  
e ti chiederei di insegnarmi a cucinare.

Ti guarderei ridere  
e immortalerei l'immagine nella mia mente  
semplicemente  
per averla adesso per sempre.

Ti accudirei  
e ti ricorderei tutti i giorni  
quanto sei forte.

Mi ricordo di te nei giorni di nebbia  
perché so che sono quelli che mi stai lanciando da lassù  
anche se non ci sei più,  
e che nonostante tutte le distanze  
sorridi ogni volta che mi metto a ballare prima della doccia,  
o mi sento una civetta quando sfoggio una tavolozza di colori,  
che senti sempre tutti i versi che poi non ti scrivo più  
ma che sai che conservo dentro.

Qui niente è più lo stesso  
tutte le canzoni si spensero vedendo che tu chiudevi gli occhi.

Sarai per sempre tu.

La mia poesia più eterna,  
il mio sole più nascosto e forte.  
Nonna,  
abbracciami,  
è arrivato l'inverno.

\*

77

Mi error es abrir el corazón a quien sólo está de paso,  
pedir perdón por el retraso  
allá donde no me espera nadie.

Esconder la razón en alguna parte  
para no encontrar los motivos  
por los que sé que no he de quedarme.

Hacer alarde de una fuerza que no me corresponde,  
correr sin mirar atrás,  
volver a llegar tarde.

Sentirme aparte de un todo,  
buscar el codo a codo de Benedetti  
en brazos con forma de sogá.

Ponerme la toga creyéndome Roma,  
y ser sólo Troya devastada.

Atada de manos  
aprendí a hablar,  
a gritar  
que sé que mi error  
es amar  
donde no hay amor.

Donde se trata de imponer la verdad  
significa que contamina la mentira.

No llaméis libertad  
a haber aprendido a volar  
en una maldita jaula.



77

Il mio errore è aprire il cuore a chi è solo di passaggio,  
chiedere scusa per il ritardo  
lì dove nessuno mi aspetta.

Nascondere la ragione da qualche parte  
per non trovare i motivi  
per cui so che non devo restare.

Ostentare una forza che non mi può spettare  
correre senza guardare indietro,  
tornare a tardare.

Sentirmi fuori dal branco,  
cercare il fianco a fianco di Benedetti  
tra braccia a forma di corda.

Mettermi la toga credendomi Roma,  
ed essere solo Troia devastata.

Con le mani legate  
imparai a parlare,  
a gridare  
che so che il mio errore  
è amare  
dove non c'è amore.

Dove si cerca di imporre la verità  
significa che contamina la bugia.

Non chiamate libertà  
l'aver imparato a volare  
in una maledetta gabbia.

\*

85

Olías a derrota  
aun con la cara del que se cansa de ganar.

Empatar en el último minuto de partido,  
no se puede considerar como victoria.

He sentido como gloria  
acertar qué canción tarareabas  
justo antes de meterte a la ducha,  
te he abrigado  
cuando te deshacías de las sábanas en pesadillas.

Ya he mirado por la mirilla cómo te despedías de otra  
y después te he preguntado qué tal te había ido el día,  
como si no hubiese pasado nada,  
como si las coincidencias pudiesen crear norma.

Hasta que un día te das cuenta.

Te das cuenta de que si podías mirar por aquella mirilla  
es porque entre ambos había una puerta.

Cerrada.

Te paras a pensar por qué la versión variaba  
según la boca que la contara,  
si la realidad es una.

¿Si los dos parecíamos mirar a la misma luna  
por qué nos empeñábamos en perdernos por la noche?

## 85

Sapevi di sconfitta  
nonostante l'aspetto di chi si stanca di vincere.

Pareggiare all'ultimo minuto di partita,  
non si può considerare una vittoria.

Ho sentito come una gloria  
indovinare la canzone che canticchiavi  
appena prima di entrare nella doccia,  
ti ho avvolto  
quando ti sbarazzavi delle lenzuola per gli incubi.

Ho già guardato nello spioncino come salutavi un'altra  
e dopo ti ho chiesto come fosse andata la giornata,  
come se nulla fosse successo,  
come se le coincidenze potessero stabilire le regole.

Finché un giorno ti rendi conto.

Ti rendi conto che se potevi guardare attraverso lo spioncino  
è perché in mezzo c'era una porta.

Chiusa.

Ti fermi a pensare perché la versione cambiava  
in base alla bocca che la raccontava,  
se la verità è una.

Se entrambi sembravamo guardare la stessa luna  
perché ci ostinavamo a perderci nella notte?

[Traduzione di Ilaria Facino]

**Notizia.**

**Loreto Sesma** (Saragozza, 1996) è autrice di quattro raccolte poetiche: *Nafragio en la 338* (2014), *317 kilómetros y dos salidas de emergencia* (2015), *Amor revólver* (2016) e *Alzar el duelo* (2017). Quest'ultima le è valsa il Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla 2017, a soli 21 anni, consacrandosi così come la più giovane vincitrice nella storia del Premio.

Oltre alla sua produzione scritta ha raggiunto un notevole successo anche nel mondo digitale, grazie alla condivisione di pensieri e poesie su piattaforme come Instagram e Youtube.

YIN XIAOYUAN

*CURVE DI FUNZIONE & GOTICISMO*

1.

♪ LA CATENARIA × “NIE GEFRAGT” DEI *NACHTBLUT*

*Du suchst mich jede Nacht  
in meinen Träumen heim.*

*Um während ich tief schlafe,  
mit mir zusamm zu sein.*

*Du treibst ein böses immerwährendes Spielchen mit mir,  
all meine Hoffnung zerreißt du wie Papier.*

– Nachtblut, “Nie Gefragt”

Tutto infine cede alla gravità, anche il brillio sul volto dell’“Idealizzata” Simonetta

Come una perla con spine, la sua gonna a cascata dalla tovaglia, cremisi e affumicata dal liquore

Una catenaria potrebbe non essere ancorata a nulla in assoluto – gli ammassi di corpi celesti penzolavano in modo naturale, il più delle volte

Prima della grande inaugurazione, Botticelli ha spazzato via pezzi di gesso dalle clavicole di Firenze

Essenzialmente, Beatrice d’Este e Alexandra Iosifovna erano lo stesso tipo di donna – entrambe leggendarie, perfette incarnazioni della gloria – l’aritmetica della Fortuna: pedigree aristocratico + relazioni amorose + mistica tentatrice

Le fessure potrebbero apparire inaspettatamente: nel profondo di nature morte e oggetti inanimati, incluso il nulla

“Vanitas vanitatum omnia vanitas”.

Alcide preferirebbe far roteare le lancette del suo orologio in avanti per evitare una scena crepuscolare

La quattordicesima persona a tavola era un investigatore sotto copertura

i cui dialoghi con la propria coscienza, che emergevano dall’interfaccia VR, sono stati presto soffocati da “Velvet Darkness They Fear”

E i riflessi sull’argenteria lucida? È un remix di incommensurabili ragnatele e tramonti nella storia

Mentre il lampadario dell’Opera cadeva, i presagi schizzavano negli occhi degli spettatori, un candeliere a 7 rami poteva anche diventare una prefazione semiotica a qualche romanzo poliziesco...

“Dieci piccoli indiani”.

Non riuscì a riparare lo schermo nero quella notte, causato da un noto personaggio chiamato Giuda Iscariota, o da un ordinario buffer overflow

Filamenti tortuosi di strade che si estendono in tutte le direzioni, come rametti di agrifoglio a raggiera dal tronco, lupi dal cappuccio bianco dispersi nella neve, dove le rose si incrinavano spontaneamente e sanguinavano

“Indagare” fu un atto che condusse un’inversione di causa ed effetto

Hai cambiato i tuoi ruoli in modo così disattento, da Giovanni Battista a Dracula con le mani macchiate dai colori dei poster

2.

♪ CERCHIO EVOLVENTE × “DESIRE YOU” DEI CHARON

*Darkness calling come to reap me from my love  
I desire you for all my heart I've come to this*

– Charon, “Desire You”

Due monete d'oro furono poste sulle sue palpebre, quando finalmente divennero leggere come pizzi  
Il suo tatuaggio a forma di elmo di Awe si combinava perfettamente con un punto a forma di ciliegia sul labbro inferiore  
Avete sentito il sottocarro cingolato? Nella nave di Teseo gli ingranaggi erano pugni stretti, ma poi improvvisamente allentati  
Un iceberg in frantumi ha colpito la nave da entrambi i lati, tutti i marinai sono usciti a caccia, inseguendo vortici elusivi

O Diavolo, quando hai cancellato il suo nome con incantesimi impietosi, hai scoperto di esserti ubriacata, con le note del violino che tremavano sulle tue labbra – erano vellutate, ipnotizzavano tutto quanto c'era intorno  
Corte, ma profonde, barre di metallo erano come i graffi che circondavano “A Quiet Place – Un posto tranquillo”

Un forte vento soffiava attraverso le zone di pesca: sapevi che enormi banchi di aringhe vi si sarebbero opposti  
Grande angolo acuto di Ishavskatedralen tagliato in profondità nell'aurora, i fiori furono lasciati in attesa nell'oscurità, con il loro fervore evangelico  
Il moto centrifugo è stato suddiviso in semicrome, come sempre, momenti di forza controbilanciati tra loro

Era alla deriva e isolato, cercando disperatamente di trovare qualcosa che potesse dare senso al viaggio  
Nessuna possibilità di attraversare lo Stige per gli ostinati che si rifiutavano di cancellare la loro memoria del mondo mortale

3.

♪ LA CICLOIDE × “THE CONQUEROR WORM” DEI *SOPOR AETERNUS*

*A crawling shape intrude!  
A blood-red thing that writhes from out  
The scenic solitude!*

.....

*And seraphs sob at vermin fangs  
In human gore imbued.*

– Sopor Aeternus & the Ensemble of Shadows, “The Conqueror Worm”

Dark wave = cold wave + ethereal wave + gothic rock + neoclassico + neofolk

4、 4、 4、 4、 8、 4、 6、 4、 12、 7.....

“Non caricare completamente la batteria. Quando 4 barre diventeranno tutte verdi, l’energia oscura attiverà una metamorfosi...”

La luce pericolosa esposta nell’addome di una casa rotante fu tagliata in frammenti dalle ombre  
Che brivido! come l’estasi di una banda di ladri che si impadronisca di un diamante: Colore, Chiarezza, Carati, Taglio: Ovale, Marquise, Trillion, Radiante, Asscher... “Les Fleurs du Mal”!  
Stava sbocciando con petali a forma di piume

“No, l’unico modello di oscurità con cui voglio irrorare questo flacone di profumo ha un gusto gelido, segnato da rumori e graffi... È a strati come un cocktail, ma ricordatevi di non agitarlo mai!”

“Quando la clessidra sarà capovolta, il sole al tramonto color smeraldo avrà lasciato una pista cicloide lungo l’orizzonte”

Non era una scena di basso profilo, il barista che lasciò cadere la mano sinistra come quella di un postino,

C’era un pennacchio di fumo che saliva dai depositi di guano di tutte le isole Chincha e dalle sagome degli Alberi Bottiglia

Tutto ti gira intorno come fantasmi da giostra:

“All beauty sleeps”, “some men are like chocolate”, “The Vampire sucking at his own Vein”

Oltre il regno quantistico, le tracce della tuta di Ant-Man sono state cancellate dall’oblio – tutto è svanito durante il salto quantistico,

L’entropia aumentava, ma di chi era la colpa? La teoria dello spazio di curvatura non era che un capro espiatorio

“Ora metà del pubblico si sta occupando ora del ‘principio di indeterminazione di Heisenberg’, ma non sono sicuro di quale metà...”

Era Francoforte, 1989, una città che vibrava in risonanza con un’altra... Berlino.

Strumenti musicali: chitarra, basso, batteria, drum machine, sintetizzatore, campionatore, violino, violoncello, pianoforte, percussioni...

La creazione di un MV è stato un processo simile al Movimento delle enclosures, utilizzando gesso e nastri neri

L’“Ungeziefer” di Kafka, e il Black Cat” di Poe, hanno entrambi lasciato tracce d’argento come lumache

Guardate, qualsiasi fanatismo irrazionale era un numero razionale, arrotondato per eccesso

“Winter is Coming”, “Endgame” in arrivo

Tutti gli impact factor sono stati finalmente distribuiti in modo normale. Godetevi la tempesta di neve! È l'incasso al botteghino nel suo periodo di punta

4.

♪ L'ASTROIDE × “ASYLUM” DEI VANGUARD

*Soft was the blade that cut my throat  
Sweet was the poison I swallowed  
Soft was the rope around my neck  
And bliss the pain in which I swallowed*

–Vanguard, “Asylum”

Niente nebbia, niente vento, niente superfici curve, niente zucchero, niente numeri casuali, niente proiettori laser da discoteca, niente iridescenza, niente film horror...

Un pazzo scuote la scatola per farne un tuo stato di sovrapposizione quantistica

Le porte scorrevoli nella sua mente stavano rotolando sul diagramma di Schlegel di un tesseract

Sono caduti dei pezzi di lacca e poi sono volati via come gli uccelli di Jean-Claude, puntando al Polo Nord

Ecco a cosa serviva un aereo: come un paio di bretelle ricciolute, conteneva la visione anziché il cemento

“Club Silencio”[7], “Sala del Fermat”[8]... sono tutti fatti in questo modo

Si innamorò del suo stesso riflesso: così seducentemente scarlatto sull'acqua: capelli di ebano che si spandevano lucenti, mantello di pelliccia sollevato dal vento, ciondolo di smeraldo lungo il collo...

Era avvolto in un abito di raso rosso acero

Quando anime setose provenienti da montagne remote ti atterravano accanto

Non sei riuscito a separare le maniche dal tuo nemico sotto la superficie dell'acqua con la tua spada

“John Beroullii rivelò che l'astroide era una lama che scivolava lungo il telaio di una finestra...

Perché scegliere un dibattito sulla felicità dei pesci anziché sul silenzio degli ostracodermi?

Allenta il tuo pugno risentito, lasciati andare

Candele funebri

Drappeggi da matrimonio

Coperte di rose

5.

♪ CURVE CONIUGATE × “IN SUMERIAN HAZE” DEI SIRENIA

*In sumerian haze you search for another day  
Guess another veil left you this way  
Thoughts on a line where I leave it all behind  
Nothing can mend the hurt inside*

– Sirenia, “In Sumerian Haze”

In *Silent Hill* la metà oscura di Alissa sgorgò dalla sua anima  
La nebbia pervadeva labirinti e pali, mentre il bianco del mortaio e il rosso della lama si allontanavano dall’asse  
I vettori in diverse direzioni hanno fatto crepare tutto, ma il loro rumore è stato sovrastato quando un fulmine globulare è caduto nel cielo occidentale  
È stato registrato in libri antichi che tutte le nebbie e i veleni erano gelatinosi, in modo da poter incollare le fessure del mondo  
L’alce schiacciato trascinava il suo corpo lungo il pendio come una coperta cremisi e lentamente tornò intero

La proiezione olografica della Mesopotamia attraverso il cielo stellato, dove la scrittura cuneiforme brillava con una lucentezza da sabbie mobili  
Il professor X indicava il centro di rotazione istantaneo, fino a sparire oltre l’altra estremità della lavagna  
“Chiudi bene le finestre, guarda, l’aula è spalancata come Efeso, completamente indifesa dalle correnti d’aria”

Un ragazzo con capelli di giacinto ha regolato il proiettore  
Un pubblico depresso calpesta le rovine, portando scatole di immagini, con volti vuoti incorniciati in bianco  
Avvertenza: Sono estremamente fragili e fotosensibili – con pieghe che crescono come piante di vite in ambienti anaerobici, fino a quando le loro pose al buio da anni trenta furono esposte alla luce inaspettata

Non camminare mai davanti alle lampade PowerLite 525W quando sono accese  
Potresti essere colpito da migliaia di lumen di colori saturi, che potrebbero strappare l’ombra goffrata dalla tua schiena come ali di cicala  
A Svolver, il pesce essiccato di questa stagione continua a sbattere sulle rastrelliere di legno  
Non erano forse tutti oggetti 3D, c’era una volta nei vecchi racconti



6.

♪ CURVA A FARFALLA × “FICTION CITY” DEI BESEECH

*Don't you feel it's more than this, if you concentrate  
Take a look between the truth and things you cannot see  
Try to break that courage chain and leave yourself a while  
Step inside your deepest fear and separate this world*

– Beseech, “Fiction City”

Vendevano sciarpe lungo la Souls Highway, guidatori dal cuore di leopardo con indosso maschere di aquila si fermarono a comprarle

I percorsi verso Fiction City erano affollati di segni cupi, che cambiavano con le stagioni e le direzioni del vento

Un passeggero ha detto una bugia, ma quando passò in bocca a un altro, diventò una leggenda

“I sogni sono andati in rosso, tutte le previsioni sono diventate assegni falsi

La Teoria del Caos. Il battito d’ali di una farfalla può causare un tornado, ma non c’è niente che possa fare per la fiamma di tramonto caduta sul mio piede sinistro nudo

Quelli con le maschere sono degli Slipknot, e quelli che si avvolgono la testa con le sciarpe, sono dei Lordi.

Qui i geek, intanto, cercavano di nascondere il viso sotto girasoli in fiore che tenevano come ombrelli

Il mercurio nel termometro è salito lungo la scala – un liquido che non bagna, come un meteorite che passa la cupola della notte senza tracce

Premendo forte l’acceleratore, fumando una sigaretta in silenzio (un filo di fumo attaccato al suo divano di pelle come gesso), non aveva altro da fare per rompere il ghiaccio

L’unica stazione di pedaggio su un cardiogramma stava negli intervalli lungo l’onda P

Accendi la radio, ed eccolo lì... “Sunset 28”

Questa strada a senso unico ha portato al vuoto, e nessuno è mai tornato indietro

[Traduzione dall’inglese e dallo spagnolo di Italo Testa]

### Notizia.

**Yin Xiaoyuan** (Yīn Xiǎoyuán, “殷晓媛” in cinese) è un poeta epico d’avanguardia e trasversale, nonché scrittrice trans-genere e multilingue. Ha fondato la *Scuola di Poesia Enciclopedica* (2007) ed è tra gli iniziatori del Movimento di Scrittura Ermafrodita. Redattore capo della *Dichiarazione di Scrittura Ermafrodita*, progettista e visual designer della *Scuola di Poesia Enciclopedica A.I. Papercube*, direttrice del “Creative Writing & Integrated Art Workshop”, di cui fanno parte poeti, scrittori, drammaturghi, musicisti e artisti visivi, autori di installazioni, fotografi, calligrafi. Membro dell’Associazione degli scrittori cinesi, dell’Associazione dei traduttori cinesi e dell’Istituto di poesia cinese, ha pubblicato 9 libri, tra cui 4 antologie di poesia: *Ephemeral Memories*, *Beyond the Tzolk’in*, *Avant-garde Trilogy* e *Agent d’ensemencement des nuages*, e una traduzione dell’antologia di poesia del poeta/artista newyorkese Bill Wolak *Become a River* (New Feral, 2018). Ha scritto 18 epiche (per un totale di 70 mila righe) e 24 volumi di poesie enciclopediche. Le sue opere scritte in cinese, inglese, giapponese, tedesco e francese, e tradotte in italiano e spagnolo,

sono state pubblicate in patria e all'estero. È traduttrice di opere di oltre 50 poeti contemporanei negli Stati Uniti, Regno Unito, Svezia, Irlanda, Australia, Spagna, Argentina, Giappone, India, Cuba, Honduras, Colombia, Bolivia ed Ecuador. Ha viaggiato in Cina da sola, soprattutto sulle grandi montagne, tra cui il Monte Huang, il Monte Hua, il Monte Heng (Hunan) e il Monte Tai, che ha scalato a piedi.



***L'ULISSE***  
**RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE**

**Direttori**

Stefano Salvi e Italo Testa

**Comitato scientifico**

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

*L'Ulisse* è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

**Contatti redazione:** email: [ulisse.redazione@gmail.com](mailto:ulisse.redazione@gmail.com)

**Sito web e archivio uscite:** <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

**Direttore responsabile:** Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740