

MODERNA/COMPARATA

— 12 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

L'Ermetismo e Firenze

Atti del convegno internazionale di studi
Firenze 27-31 ottobre 2014

Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni
Volume II

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2016

L'Ermetismo e Firenze : atti del convegno internazionale di studi
Firenze, 27-31 ottobre 2014 : Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini,
Sereni : volume 2 / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze
University Press, 2016.
(Moderna/Comparata ; 12)

<http://digital.casalini.it/9788866559795>

ISBN 978-88-6655-979-5 (online PDF)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume risultato di una ricerca svolta nell'ambito delle attività del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Studi Interculturali pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Firenze.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

© The Author(s).

This is an open access work distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0). If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Published by Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7 – 50144 Firenze (Italy)
www.fupress.com

INDICE

INDIRIZZO DI SALUTO <i>di Cristina Giachi</i>	17
NELL'OCCASIONE DEL CENTENARIO. UNA PREMessa <i>di Anna Dolfi</i>	19

VOLUME I CRITICI, TRADUTTORI, MAESTRI, MODELLI

UN'AVVENTURA GENERAZIONALE

GLI ANNI DELL'ERMETISMO. UNA LETTURA POLITICA <i>Stefano Passigli</i>	33
LA VICENDA DEL TERMINE «ERMETISMO» <i>Massimo Fanfani</i>	39
SOMIGLIANZA NON METAFORICA E GRAMMATICA DELL'INCLUSIONE MOLTEPLICE: SULL'ANALOGIA «CONTIGUA» DELL'ERMETISMO FIORENTINO <i>Carlo Alberto Augieri</i>	49
L'ERMETISMO E LE POETICHE DELL'OSCURITÀ <i>Alberto Casadei</i>	73
I SIMBOLI DI UNA GENERAZIONE <i>Roberto Deidier</i>	83
ERMETISMO E SURREALISMO INFLUSSI E CONVERGENZE TEMATICHE <i>Tommaso Tarani</i>	
1. Limiti del surrealismo	95
2. Fenomeni disseminati	101
3. Il fantasma, il vetro, lo specchio	111
ORDINE E IMMAGINE: FRA LA FIGURATIVITÀ ERMETICA E SURREALISTA <i>Giorgio Villani</i>	125

IL MITO DELLA DONNA CTONIA (PROSERPINA/EURIDICE)
NELLA TRIADE FIORENTINA

Francesca Nencioni

1. Inseguendo la donna ermetica: verso l'identità tra «alia» ed «eadem» 133
2. Per una semantica trasversale 136
3. Trascorrenze poetiche: «Si sparpagliano ombre, sono donne /
già all'antica finestra le fanciulle» 143
4. Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali 148

LA CRITICA MILITANTE E LA TRADUZIONE

RECENSIRE I CONTEMPORANEI NEGLI ANNI DELL'ERMETISMO 167

Alberto Cadioli

«FIRENZE VUOL DIRE...»

CARLO BO, POESIA, ERMETISMO, CRITICA FRA LE DUE GUERRE 183

Marino Biondi

CARLO BO E IL PIACERE DELLA LETTURA TRA LUZI E LANDOLFI

Giuseppe Panella

1. Le virtù della lettura e il suo mistero ancora insondato 207
2. Due «auttori» di Carlo Bo: Mario Luzi e Tommaso Landolfi 214

IL GIOVANE BO TRA SAINTE-BEUVE E RIVIÈRE 231

Andrea Schellino

UNA LETTERA DA GRENOBLE A ENZA BIAGINI 239

Michel David

LE TRADUZIONI ALL'EPOCA DEGLI ERMETICI 241

Mario Domenichelli

ORESTE MACRÍ. DUE TRADUZIONI INEDITE/RARE
DAL «SIGLO DE ORO» 253

Laura Dolfi

1. «El condenado por desconfiado» 257
2. «El licenciado Vidriera» di Cervantes 273

MAESTRI E MODELLI

PROLEGOMENI ALL'ERMETISMO

TRAVERSO, BO, BIGONGIARI E LUZI LETTORI DI HÖLDERLIN 297

Alberto Comparini

1. Alle soglie dell'ermetismo: Hölderlin e il pensiero ermetico 298
2. Luzi, Hölderlin e lo spirito della poesia moderna: lettura di
«Avvento notturno» (1940) 313

LA «FUNZIONE» D'ANNUNZIO NELLA GRAMMATICA DEGLI ERMETICI <i>Manuele Marinoni</i>	323
CAMPANA E IL «SENSO DEI COLORI»: STORIA DI UNA RICEZIONE <i>Tommaso Meozzi</i>	341
«RES SUNT NOMINA». QUASIMODO ATTRAVERSO IL LABORATORIO CRITICO DI MACRÍ <i>Davide Luglio</i>	351
MACRÍ, LA DIMORA VITALE, L'EREDITÀ, GLI AMICI	
UN ITINERARIO ENTRE CRÍTICA Y MILITANCIA <i>Laura Dolfi</i>	363
L'ERMETISMO DI MACRÍ, TEORICO DELLE GENERAZIONI E ISPANISTA <i>Nives Trentini</i>	377
«REGESTARE» LA CORRISPONDENZA A ORESTE MACRÍ UN'ESPERIENZA D'ARCHIVIO <i>Marta Scintu</i>	387
UNA TESTIMONIANZA INEDITA DAL FONDO MACRÍ LE LETTERE A SIMEONE DALLA «ROCCAFORTE LECCESE DELL'ERMETISMO» <i>Dario Collini</i>	395
Appendice – <i>Acrostici per una generazione</i>	407
SULLA CORRISPONDENZA TRA ORESTE MACRÍ E ALFONSO GATTO <i>Emanuela Carlucci</i>	409
MARGHERITA DALMATI, AMICA DI UNA GENERAZIONE <i>Sara Moran</i>	417
Appendice – <i>Lettere inedite</i>	
1. Dalla corrispondenza con Mario Luzi	431
2. Dalla corrispondenza con Leone Traverso	438
3. Dalla corrispondenza con Oreste Macrí	444
LUZI E MACRÍ: UNA TESTIMONIANZA <i>Fabrizio Dall'Aglio</i>	451
IL MAESTRO ORESTE MACRÍ <i>Martha Canfield</i>	461
INDICE DEI NOMI	467

VOLUME II
LUZI, BIGONGIARI, PARRONCHI, BODINI, SERENI

MARIO LUZI. LA POESIA, IL TEATRO

MARIO LUZI E LA PAROLA	21
<i>Franco Musarra</i>	
1. Quali modelli?	26
2. La parola e la memoria	32
3. Sulle strategie espressive	34
4. Parole nucleari	37
5. Ossimori	39
6. Ripetizioni	41
7. Per concludere	45
LUZI E FIRENZE, «LA CITTÀ DAGLI ARDENTI DESIDERI»	49
<i>Alfredo Luzi</i>	
DUE “MOTTETTI” DI LUZI	61
<i>Silvio Ramat</i>	
TEMPO E PAESAGGIO DAL «FONDO DELLE CAMPAGNE»	71
<i>Anna Dolfi</i>	
MARIO LUZI, LA VOCE E IL FONDAMENTO	77
<i>Mario Baudino</i>	
SENZA FINE DIVENGO CIÒ CHE SONO	
<i>Margherita Pieracci Harwell</i>	
1. Il saggio	83
2. Cristina Campo come tramite	86
IL TEMPO NELLA POESIA DI LUZI	105
<i>Giuseppe Nava</i>	
LUZI E LA CRISI DEL GENERE LIRICO DA «ONORE DEL VERO» A «NEL MAGMA»	109
<i>Romano Luperini</i>	
LA PAROLA È EPIFANIA DEL SILENZIO. LA POESIA MISTAGOGICA	119
<i>Luigi Ferri</i>	
Appendice – <i>Nel silenzio parla il linguaggio del mondo.</i>	
<i>Intervista a Mario Luzi</i>	124

IL TEATRO DI MARIO LUZI. GLI ANNI NOVANTA (DAL «PURGATORIO» ALLA «PASSIONE»)	127
<i>Giulia Tellini</i>	
Appendice – <i>Alla ricerca di «Points de repère». Intervista a Federico Tiezzi</i>	133

LUZI LETTORE, SAGGISTA, TRADUTTORE

PRIMI APPUNTI DI LUZI SU TEILHARD DE CHARDIN NOTE IN MARGINE A UN ARTICOLO RITROVATO	143
<i>Giuseppe Langella</i>	
«CONQUISTE ALTISSIME» ED «ABISSI SPAVENTOSI» LA MODERNITÀ SECONDO LUZI	151
<i>Antonio Saccone</i>	
GLI SCRITTI PER GLI ARTISTI (E UNA LETTERA SULL'UMILTÀ DEL VIVERE)	167
<i>Marcello Ciccuto</i>	
Appendice – <i>Mario Luzi, testimonianze</i>	172
«FRANCAMENTE»: LUZI TRADUTTORE DAL FRANCESE	175
<i>Michela Landi</i>	
SGUARDI INCROCIATI: MARIO LUZI E YVES BONNEFOY	195
<i>Laura Toppan</i>	
UN TRAGICO CRISTIANO	205
<i>Marco Menicacci</i>	
L'INCONTRO CON LA POESIA TEDESCA. UN COLLOQUIO	219
<i>Mattia Di Taranto</i>	
IL FRUTTO NATO DA AMORE. UN CONFRONTO CON HÖLDERLIN	225
<i>Alberto Ricci</i>	
LUZI. QUESTIONI BIBLIOGRAFICHE: LA COLLABORAZIONE A «LA FIERA LETTERARIA»	243
<i>Stefano Verdino</i>	
UN RICORDO DI MARIO LUZI	253
<i>Martha Canfield</i>	
MARIO LUZI, «IL FILO DELLA VITA»	257
<i>Una tavola rotonda a cura di Alessandro Gentili</i>	

PIERO BIGONGIARI
IL CRITICO, IL POETA, LO STORICO D'ARTE

QUALCHE NOTA PER CAPITOLI

Adelia Noferi

- | | |
|---|-----|
| 1. Le ragioni della scrittura | 277 |
| 2. L'«itinerarium mentis in Deum» | 279 |
| 3. La scacchiera della mente | 282 |
| 4. Lorenzo de' Medici e «la pura verità formosa e bianca» | 284 |
| 5. Le favole e la Favola | 285 |
| 6. Il «sesto senso umano» | 286 |
| 7. L'impeto e la distensione | 288 |
| 8. Pascoli tra simbolo ed immagine | 289 |

AVVERTENZA CONCLUSIVA *di Anna Dolfi* 290

IL «LEOPARDI» DI BIGONGIARI TRA DE ROBERTIS E CONTINI 293

Paolo Leoncini

SUL SIMBOLISMO

IL PRIMO CORSO DI BIGONGIARI AL MAGISTERO DI FIRENZE 315

Paolo Orvieto

Appendice – *Lettura e commento di «Bassa marea»* 330

BIGONGIARI TEORICO

LA POESIA COME FUNZIONE SIMBOLICA DEL LINGUAGGIO 335

Federico Fastelli

BIGONGIARI E L'AMBIGUITÀ DEL SEGNO LINGUISTICO

Martina Romanelli

- | | |
|--|-----|
| 1. Tra «forme della narratività» e nuove premesse ontologiche | |
| 1.1 Per una diversa idea del «medium»: il pretesto schopenhaueriano | 347 |
| 1.2 Segno significato e segno significante: la risposta a Schopenhauer in «Se l'amore muore» | 351 |
| 2. Oltre Schopenhauer, fino a Derrida: la traccia e la «caoticità preverbale» | 2.1 |
| Il segno scritto come enigma e dinamicità: la «poesia come azione» | 356 |
| 2.2 Le credenziali del segno: «La poesia come funzione simbolica del linguaggio» | 359 |

«UT POESIS PICTURA»: LA PAROLA E L'IMMAGINE 365

Teresa Spignoli

LA «GIOVENTÙ POETICA DI OPPOSIZIONE» SULLE PAGINE DI «CAMPO DI MARTE» E DI «CORRENTE» 383

Elena Guerrieri

«QUELLA PATRIA CHE SI CONFONDE ALL'ORIZZONTE»: ERRANZA, DESIDERIO E SCRITTURA NELL'ULTIMO BIGONGIARI <i>Gilberto Isella</i>	393
I VIAGGI FUORI DI CASA <i>Theodore Ell</i>	411
ERBARIO E BESTIARIO IN «ANTIMATERIA» <i>Diego Salvadori</i>	431
UN «ERMETICO» ADDIO: BIGONGIARI SALUTA MONTALE <i>Martha Canfield</i>	441

ALESSANDRO PARRONCHI
DECLINAZIONI DI UN'IMMAGINE

PARRONCHI, QUASI UN RITRATTO <i>Marco Marchi</i>	451
UN CAPITOLO DI TRANSIZIONE. LASCITI CREPUSCOLARI IN «UN'ATTESA» <i>Leonardo Manigrasso</i>	461
TEMI E METRI IN «PIETÀ DELL'ATMOSFERA» <i>Francesco Vasarri</i>	477
INFLUENZE MICHELANGIOLESCHESCHE IN «REPLAY» <i>Simona Mariucci</i>	491
RILKE, PARRONCHI E LA POETICA DELL'IMMAGINE <i>Barbara Di Noi</i>	503
DI PARRONCHI LE ORSE LE MUSE <i>Marzio Pieri</i>	517
«LA CITTÀ COME AVREBBE DOVUTO ESSERE» <i>Franziska Marcetti</i>	547
NOTA DI LETTURA SU UNA BIBLIOGRAFIA <i>Attilio Mauro Caproni</i>	565

VITTORIO BODINI
ICONE DEL MODERNO

LA «TERZA VIA» DI VITTORIO BODINI <i>Antonio Lucio Giannone</i>	571
--	-----

DAL SEME DELLA POESIA CRITICA E POETICA TRA BAROCCO E NOVECENTO <i>Mario Sechi</i>	583
«SPETTRI SUBLIMI DELL'ESTATE»: L'ESPERIENZA DEI VERSI VERSILIESI <i>Riccardo Donati</i>	591
FRAMMENTI E LACERTI DI UN "A(EM)PLAZADO" <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	
1. Attorno a un a(em)plazado	603
2. L'avvertimento di morte nella poesia bodiniana	605
3. Bodini prosatore e il tumore di San Giuseppe	606
«ALBE A SONAGLI SCABBIE ORE MALATE» BODINI E LA CIVILTÀ INDUSTRIALE <i>Andrea Gialloreti</i>	
1. La poesia e la civiltà industriale	611
2. Il miele del dopoguerra	617
I PROGETTI DI UN GIOVANE ISPANISTA <i>Laura Dolfi</i>	627
DA «VEDETTA MEDITERRANEA» A «LIBERA VOCE» IL PROBLEMA DELLA FORMA E IL SEGNO INCOMUNICANTE <i>Francesca Bartolini</i>	639
DIALOGO FUORITEMPO CON VITTORIO BODINI (ALLA PRESENZA DI ORESTE MACRÍ) <i>Antonio Prete</i>	655
VITTORIO SERENI UN AMICO DI GENERAZIONE	
VITTORIO SERENI ERMETISMO, DINTORNI, PROCESSI GENETICI, PROCESSI INVENTIVI <i>Clelia Martignoni</i>	663
LERMETISMO SPERIMENTALE DI «FRONTIERA» <i>Luigi Tassoni</i>	
1. La possibilità aperta dell'ermetismo	671
2. Il soggetto come lo spazio	675
3. La ricontestualizzazione	677
4. L'intersezione, la doppiezza	679
5. Nel cerchio dell'evento	682
6. Al di qua della frontiera	684
7. Al di là della frontiera	687

8. La morte come fine del tempo	689
9. Alla fine del racconto per frammenti	690
«SIAMO TUTTI SOSPESI A UN TACITO EVENTO». IL PRIMO SERENI <i>Lorenzo Peri</i>	693
L'ORIZZONTE PRECOSTITUITO. SERENI DI FRONTE ALL'ERMETISMO <i>Niccolò Scaffai</i>	707
SERENI E GLI AMICI ERMETICI <i>Francesca D'Alessandro</i>	717
PAROLE DI SERENI <i>Marina Paino</i>	727
SULLE «FURIE» DEL CARTEGGIO TRA VITTORIO SERENI E GIANCARLO VIGORELLI <i>Matteo M. Vecchio</i>	
1. «Furie», amicizie, angoli di città	739
2. Segno d'un vortice appena nato	741
3. Qualcosa che rimaneva nel cielo. «Gianni» Manzi	744
INDICE DEI NOMI	751

L'ERMETISMO E FIRENZE

Convegno internazionale di studi

Firenze 27-31 ottobre 2014



Lunedì 27 ottobre 2014
Ore 9-19.30 - Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio

Martedì 28 ottobre 2014
Ore 9-19.30 - Aula Magna del Rettorato - Piazza San Marco

Responsabile scientifico e organizzativo
Anna Dolfi (Università di Firenze)

Mercoledì 29 ottobre 2014
Ore 9-19.30 - Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

Giovedì 30 ottobre 2014
Ore 9-19.30 - Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

Segreteria
Dario Collesi - dario.collesi@gmail.com
Simona Mariucci - simona.mariucci@ive.it
Francesco Vasari - vasari7@aliceposta.it

Venerdì 31 ottobre 2014
Ore 9-19.30 - Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

manifestazioni@vieuuseum.it

Con il patrocinio di
Regione Toscana
Comune di Firenze
Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali



VOLUME II

LUZI, BIGONGIARI, PARRONCHI, BODINI, SERENI

MARIO LUZI. LA POESIA, IL TEATRO

MARIO LUZI E LA PAROLA

Franco Musarra

Premetto che nel proporre ad Anna Dolfi la problematica del rapporto tutto particolare di Luzi con la parola, ero consapevole d'inoltrarmi in un bosco intricato in cui a ogni momento rischiavo di perdermi, ma il suono inconfondibile della voce del poeta, come risuonava le tante volte che, a Nimega prima e a Lovanio poi, aveva «letto» ai miei allievi sue poesie, mi dissuadeva (e mi dissuade ancora) di «lasciar» la rischiosa «impresa».

Frugando tra gli appunti presi durante le sue lezioni, ho trovato molte pagine significative in proposito, tra le quali quelle del 25 ottobre 1982, di cui riassumo alcune parti. Aveva dato da leggere, con un ordine non certo casuale, le liriche: *Aprile-Amore*, *Las animas*, *E il lupo* (da *Onore del vero*), *Augurio* (da *Dal fondo delle campagne*), *Ma dove* (da *Nel magma*), *Il fiume* e *Vita fedele alla vita* (da *Su fondamenti invisibili*) e, infine, *Per una festa* (da *Al fuoco della controversia*). Iniziava riflettendo sull'importanza della parola e esortava a «non maneggiarla con compiacenza», perché «ha in sé qualcosa di sacro», essendo «un nesso di armonia e di produttività tra l'uomo e il cosmo». Quello che Luzi, in una a tutti nota intervista, afferma a proposito dell'arte di Simone Martini, vale anche e soprattutto per la sua concezione della poesia, per il suo desiderio di trascendenza: nell'artista lo colpisce il bisogno «di una conoscenza assoluta e di una luce [di una parola] soprannaturale»¹. Ai miei allievi diceva che la sua vuole essere una poesia che «dilata il conoscibile», pur tra i tanti «disinganni», le tante «frustrazioni», la certezza del «fallimento filosofico», le difficoltà nel «legame tra l'uomo e il mondo» e tutto ciò con una «fuga all'interno» che mette l'io di fronte a ciò «che non potrà mai conquistare». Affermava di non volere una «poesia del dubbio o del rifiuto del mondo», di aver «sempre creduto alla centralità del mondo in una progressione verso qualcosa». Il mondo era per lui «una realtà da vivere con le contraddizioni e gli interrogativi». La poesia andava perciò giustificata dall'interno della vita attraverso la «ricerca del significato dell'evento». La parola allora diviene creativa, «magmatica» nel suo plasmarsi, senza par-

¹ Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 254.

tire da un giudizio preliminare sull'esperienza, ma «dalla realtà in formazione». La poesia nasce «dai fenomeni, in un dialogo continuo» con il mondo, del quale «registra la malattia», riparando in tal modo l'uomo dal «pericolo maggiore: quello di perdere la sua umanità». Fare poesia è uno «scendere alle radici della vita» e non deve perciò «mancare di speranza», speranza sia come tema cristiano, sia come speranza nel destino del mondo. Considerava compito della poesia «salvare la speranza attraverso la sua contraddizione»². E citava dalla Lettera di san Paolo ai Romani (5, 5-11): «[...] la speranza non delude, perché l'amore di Dio è stato versato nei nostri cuori per mezzo dello Spirito Santo che ci è stato dato». Erano parole dense di significati, sulle quali ritornava poi nell'analizzare le poesie scelte.

Del resto della centralità e della funzione della parola nella sua poesia avevamo discusso sin dal primo incontro in Olanda all'inizio degli anni settanta, e poi l'ultima volta a Lucca. Avevamo le camere vicine e prima di recarci la mattina (11 dicembre 2004) all'incontro organizzato da Lia Fava Guzzetta, durante il convegno dell'AISLLI su «Creazione poetica e tradizione letteraria»³, mi fece vedere un libriccino che teneva la notte sul comodino per segnarci quelle parole e quei versi che nei momenti d'insonnia gli venivano in mente, per non dimenticarli e riconsiderarli poi alla luce del giorno. E in tale ottica va letta una delle liriche degli ultimi anni pubblicata nella raccolta *Dottrina dell'estremo principiante*:

Infine crolla
 su se medesimo il discorso,
 si sbriciola tutto
 in un miscuglio
 di suoni, in un brusio.

Da cui

pazientemente
 emerge detto
 il non dicibile
 tuo nome. Poi il silenzio,
 quel silenzio si dice è la tua voce.

(PUR, 436)

È dal silenzio che scaturisce la parola; o meglio il silenzio è il sottofondo necessario alla parola. Per l'interagire dei contrari proprio del suo discorso poeti-

² Langella parla a proposito della «sua ansia di assoluto». Giuseppe Langella, *Mario Luzi e il dramma della modernità*, in «L'amore aiuta a vivere, a durare». Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014), a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, [numero monografico di] «Rivista di letteratura italiana» 2014, 3-XXXII, p. 144.

³ La relazione di Luzi dal titolo *Ritorno lucchese* esce prima su «Lettere italiane», LVII, 1 (gennaio marzo 2005), poi in M. Luzi, *Autoritratto*, a cura di Paolo Andrea Mettel e Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2007, p. 12.

co, in cui predomina un sistema di conciliazione e non di opposizione⁴, giunge così a concepire la parola nel suo nascere come una sottile *voce del silenzio*. Per Luzi «silenzio e voce [...] non sono fundamentalmente contrapposti: talora si presentano come linguaggi alterni. Uno, la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi; aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda»⁵.

Nelle sue riflessioni è centrale la problematica del rapporto di ogni singolo uomo con la parola, parola intesa non nella sua volteriana razionalità, ma in quel carico di “mistero” che porta con sé nel momento in cui vibra di quella tensione poetica, che permette perfino di strappare «la sua mortalità alla morte», convinto che riuscirà a farlo, se «non è stretta ai suoi ceppi»⁶. La stessa oscurità della poesia risulta polivalente, in un'interazione costante tra suoni, significati e (soprattutto nelle ultime raccolte) immagini rappresentate dalla collocazione delle strofe e dei versi come si può vedere, ad esempio, nella lirica *Trota in acqua* (sezione *Dal grande codice di Per il battesimo dei nostri frammenti*)⁷.

Luzi per Cacciari riporta la parola «al suo fondo o, meglio, alla sua *in-fondatezza*, poiché [...] quel fondo non è luogo o tempo determinati, ma sorgività, apertura. Se vi è parola non ‘distratta’ nella poesia italiana attuale, è questa di Luzi»⁸. Della sua *missione* il poeta era cosciente e lo esprime con entusiasmo in molte liriche, come in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in cui fa dialogare la cosa con la parola che la rappresenta:

Vola alta parola, cresci in profondità,
tocca nadir e zenith della tua significazione,
giacché talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami

⁴ «La poetica di Luzi si regge di fatto su una opposizione costitutiva, individuata dalla coppia: frammento-fondamento. Da una parte, nonostante il grande desiderio di ricondurre a unità l'evenemenziale [...], il poeta testimonia della frantumazione della realtà sotto i colpi del flusso temporale, documenta le macerie che si accumulano nel procedere della storia verso l'oscuro punto dove *alfa* e *omega* coincidono, principio e fine si toccano. Dall'altra parte questo processo poggia su di una base, uno zoccolo compatto, costituito da “fondamenti invisibili” [...]. Il poeta attraversa la storia, è immerso in essa, per cercare di capire appunto l'enigma del “giusto della vita”, il senso dell'essere “nell'opera del mondo”, consapevole comunque che l'essenza è inarrivabile». Alfredo Luzi, *Dai frammenti ai fondamenti. Il viaggio verso la metafisica nella poesia di Mario Luzi*, in «*L'amore aiuta a vivere, a durare*» cit., pp. 241-242.

⁵ M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 13. Cfr. anche Paola Baioni, «*Vola alta parola*». «*Verba et Verborum*» nei poeti del Novecento, «*Sacra Doctrina*», Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 3, 2012, pp. 99-116.

⁶ Versi finali della lirica *Prigioniera ciascuna in sé le cose* dalla raccolta *Sotto specie umana*, in Mario Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2014, p.184. La sigla PUR rimanda a questa edizione.

⁷ Se non indicato le citazioni delle liriche di Luzi sono da Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1998.

⁸ Massimo Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a cura di Stefano Mecatti, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 20.

nel buio della mente –
 però non separarti
 da me, non arrivare,
 ti prego, a quel celestiale appuntamento
 da sola, senza il caldo di me
 o almeno il mio ricordo, sii
 luce, non disabitata trasparenza...

La cosa e la sua anima? o la mia e la sua sofferenza?

Non bisogna dimenticare che in ebraico cosa e parola si dicono con lo stesso lemma. La problematica del rapporto tra la parola e la cosa si fa via via più intensa e complessa, sino a divenire sostanza motrice dei vari testi nelle ultime raccolte. Sempre in *Per il battesimo dei nostri frammenti* nella sezione *Fuori o dentro lo strampalato albergo* si chiede: «Chi parla la parola [...] / E dopo dove scende / [...] in che non conosciuta fenditura / fra tempo e tempo, / in che crepaccio del mondo? / O non scende, sale? Al suo primo senso...», dove i puntini di sospensione finali indicano sia che l'interrogazione rimane (e non può che rimanere) aperta, sia che la parola come il pensiero sono in costante movimento e mutamento, in un manifestarsi continuo del flusso coscienziale: «[...] penso / se è pensare questo / e non opera di sonno / nella pausa solare / del tumulto di adesso...» (*Ridotto a me stesso da Il fuoco della controversia*). L'identità dell'io portante, pur sempre incentrata nell'autore, si amplia e irraggia a dismisura sino a rendere «opachi» i suoi tratti personali rispecchiandosi nell'uomo, nella sua condizione esistenziale. Rivolgendosi direttamente al lettore dice:

Vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia,
 chiamami la pazienza ed il dolore
 o l'abbandono o il tedio o l'afflizione
 o altrimenti se esprimono parole
 la certezza di quel che so.
 (*Né tregua da Primizie del deserto*)

Significativa è poi la precisazione, nei versi che chiudono la strofa e la lirica, di non volersi abbandonare al dolore e alla disperazione, bensì di volerli dominare prendendone coscienza e immergendosi nello spirituale, senza negare comunque il materiale:

E ne avevo cercato altrove il senso,
 dovunque un volto ardeva visitato
 dalla luce del vento, non da questa
 ch'è materia sensibile alla mano.

Esprime così la coscienza della separazione inevitabile tra il significato e il significante nell'azione ininterrotta del tempo e nella separazione spaziale. È del

resto il logico approdo di chi «critica un pensiero che pensa per dicotomie», proponendosi da parte sua di «vedere [...] oltre il chiarore della certezza», fino a cogliere l'inaccessibile «che la ragione non decifra»⁹. Viene in tal modo chiamato in causa il rapporto tra materia e spirito, fra il materiale del segno e l'oggetto, con un movimento a spirale dalle cose ai segni e dai segni alle cose, in consonanza con l'ininterrotto flusso proprio della molteplicità dell'essere, nella continua «fusione / tra anima e materia» (PUR, 427). Si ritorna in parte all'equazione dei primi romantici tedeschi in cui si cercava di superare (o andar oltre) la dicotomia tra *spirito* e *materia*: la *materia* era per loro lo *spirito visibile*, mentre lo *spirito* era la *materia invisibile*. Dicevano (e sintetizzo) che l'*Io* (lo *spirito*) incontra il *non-io* (la *materia*), poiché il *non-io* viene posto da un *Io superiore* che poi lo supera, per giungere all'*io empirico*. Si tratta comunque di un moto reversibile, essendo possibile che sia il *non-io* a porre l'*io* con la cancellazione dell'*Io superiore*. Sono le basi dell'idealismo/spiritualismo e del materialismo/nichilismo. Nel primo caso si ha un ritorno allo *spirito superiore* da parte dell'*io empirico* nel momento in cui si libera della *materia*, nel secondo un ritorno dell'*io empirico* alla materia. Luzi si muove negli spazi della prima possibilità e ne vede la concretizzazione nel farsi uomo di Dio e nel ritornare di Cristo (e dell'uomo) a Dio, nella cui «luce» si «estingue ogni divario / tra materia e idea» (*Si estenua la lapide del cielo da Sotto specie umana*, PUR, 199). Il flusso della vita assorbe in tale «sogno romantico», fatto però «a occhi aperti», ogni frammento, ogni contraddizione, sino ad approdare a un'armonia assoluta.

In un continuo confronto dialettico Luzi giunge attraverso la parola a bruciarla «nel desiderio di una conoscenza assoluta e di una luce soprannaturale» in cui si annullano i colori, ma non per buio bensì per «un eccesso di luce»¹⁰. Opportunamente Paola Baioni cita in proposito la lettera di San Paolo ai Filippesi (*Fil.* 2, 5-8) riassumendone le tappe in tre punti:

1. essere ('stato iniziale di essere'); 2. non-essere ('negazione di questo stato di essere iniziale'); 3. essere ('nuova pienezza di essere'). Questo movimento kénotico è un movimento di conoscenza che si manifesta già sul piano della coscienza umana. La morte è uno svuotamento totale e offre la possibilità per un compimento assoluto¹¹.

La parola è lo strumento necessario per penetrare in un «mondo disunito, sofferente e insieme irrazionale, indecifrabile», da parte di un io cosciente di non riuscire a farlo «con la mente [...] sospeso fra il desiderio di essere dentro le cose e in mezzo agli uomini», un io che aspira a «un oltremondo insieme letterario

⁹ Anna Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 184.

¹⁰ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 254.

¹¹ P. Baioni, *La parola incarnata nella poesia di Mario Luzi*, in «*L'amore aiuta a vivere, a durare*» cit., p. 254.

e spirituale»¹². La *parola*, per questa sua capacità di rendere l'individuo cosciente di sé e di unire gli uomini, ci permette di comunicare, di analizzare l'altro, la realtà, ma anche di effettuare e trasmettere la continua introspezione di se stesso. Nella lirica *D'intesa* (da *Nel magma*) si può vedere il confronto tra posizioni assertive e dubitative, condotto sempre con toni pacati, senza voler imporre la propria visione dell'essere, il che sarebbe contrario alla scelta del dialogo come mezzo per superare i conflitti che assillano gli esseri umani. Ne nasce una poesia in cui costante è il dubbio, l'interrogazione¹³, la tolleranza, «la sospensione del giudizio»¹⁴, una poesia che si estende su tutti i campi del dicibile, dal più ermetico al quotidiano, sino alle forme dell'alterco, come nella lirica *Tra quattro mura*. Il proposito è arduo, ma lo sorregge sempre la certezza che solo la parola poetica può rendere possibile l'impossibile, può realizzare un colloquio tra i vivi e di essi con i morti (come sostiene nella lirica *Il duro filamento* da *Dal fondo delle campagne*). Rende in tal modo significativi anche quei momenti di comunicazione in cui ognuno parla a se stesso, senza ascoltare e rispondere, come pure i lunghi silenzi (si veda ad esempio la lirica *L'uno e l'altro* da *Nel magma*, e le altre liriche della stessa raccolta in cui si realizza un colloquio tra il poeta ed esponenti di vari gruppi della società, in una «ricerca collettiva di senso»¹⁵).

1. Quali modelli?

In un'intervista rilasciata a una mia allieva nel 1998¹⁶, alla domanda riguardante gli autori più determinanti per la sua formazione alla poesia, già nella prima raccolta *La barca*, Mario Luzi affermava:

Si è trattato di uno sviluppo simultaneo di incontri, di esperienze umane e di letture, di accrescimento culturale. Mi accostai molto in quegli anni al mondo di mia madre, alle sue cose, alle sue preoccupazioni, alle sue letture ed alle sue amicizie con persone semplici, talvolta povera gente. Erano anni in cui, contemporaneamente, m'avvicinavo sino in fondo alla poesia di Rimbaud, con quel suo mondo cattolico, alle volte un po' umiliato, fatto di povera gente, così semplice

¹² Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante*, Lecce, Manni, 2002, p. 41.

¹³ «Luzi, prendendo a tema l'origine della parola, ossia il suo stare tra voce e silenzio, scopre che la forma poetica è essenzialmente interrogativa» scrive Sergio Givone, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 27.

¹⁴ A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi* cit., p. 183.

¹⁵ G. Fontana, *Il fuoco della creazione incessante* cit., p. 40.

¹⁶ Isabelle Vandenborre, *Nel "fuoco" della poesia. Intervista a Mario Luzi*, in *Poesia nonostante tutto. Conversazioni con Rodolfo Di Biasio, Mario Luzi, Leonardo Mancino, Umberto Piersanti, Roberto Sanesi e Maria Luisa Spaziani*, a cura di Franco Musarra e Bart van den Bossche, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati Editore, 1999, pp. 79-92.

ma pregnante al tempo stesso. E oltre a Rimbaud, un'altra lettura per me di notevole importanza, perlomeno in senso emotivo, è stata quella di Campana, nonostante tra i due si apra una divaricazione stilistica, di ingegno completamente diverso¹⁷.

Dopo aver precisato che la poesia di Montale e Ungaretti non lo «sollecitava» più di tanto, non giungendo sino «a far vibrare le corde più intime della sua personalità», si soffermava su Pascal, Racine, Mauriac, scrittori della «tradizione agostiniana», scrittori di una letteratura «interiore, analitica nel senso dell'esame di coscienza». Per la nostra problematica è interessante inoltre che poi, citando Baudelaire Mallarmé Valéry, i surrealisti, il simbolismo e postsimbolismo, insistesse sul loro «ricondurre il problema della poesia alle sue fondamenta», sul loro «ripensare il problema dell'espressione poetica e del rapporto fra l'individuo e il tutto attraverso la lingua», attraverso la parola, «fondamenta» che sono riferibili a tutti i tempi e rappresentano un momento di riflessione, un momento in cui si rileggono «in altro modo gli stessi Petrarca, Dante e altri», un momento in cui «la poesia prende coscienza di se stessa e trova quelle che sono le sue peculiarità, diciamo ciò che le è più tipico»¹⁸.

Mi ero subito chiesto perché nella sua galleria non comparisse Leopardi, del quale in un lontano incontro in Olanda, mentre si passeggiava nel parco del museo Kroller-Müller (noto soprattutto per i suoi splendidi Van Gogh), parlando mi dei poeti che più avevano contribuito alla sua formazione poetica, si era soffermato a lungo sul Recanatese, con il quale diceva di aver condotto e di condurre tuttora un serrato confronto dialettico per chiarire a se stesso i tratti determinanti delle proprie componenti ideologiche e dei propri costituenti formali¹⁹. Quiriconi parla a proposito di un «capitolo continuamente riaperto, continuamente approfondito» e che evidenzia due direttive: una rivolta al passato che s'interroga su quello che Leopardi ha significato per la poesia del Novecento, l'altra rivolta al futuro che cerca d'individuare il suo peso determinante nel nostro tempo e negli anni che verranno²⁰.

Il rapporto di Luzi con Leopardi, è complesso; raramente si esplicita in *frammenti* intertestuali al livello di *scrittura seconda*, concentrandosi soprattutto su riflessioni metadiscorsive e ideologemi di primaria importanza per entrambi. Già nel 1937 pubblica nel «Frontespizio» il saggio su Leopardi dal titolo *Vicissitudine*

¹⁷ Ivi, p. 81.

¹⁸ *Ibidem*. Chi conosce l'olandese veda anche Isabelle Vandenborre, *Mario Luzi: een hermeticus ondergedompeld in de werkelijkheid*, in «Kreatief. Literair-en kunstkritisch tijdschrift», 1995, 3-4, pp. 20-33. Numero monografico sulla letteratura italiana contemporanea.

¹⁹ Per la sua formazione è fondamentale il già citato M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*.

²⁰ Giancarlo Quiriconi, *Pensare la vita, vivere l'alterità*, introduzione a Mario Luzi, *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, p. 18.

*e forma*²¹, in cui gli attribuisce il merito di aver abolito la dualità tra lingua e linguaggio, tra lingua e parola poetica. Nel saggio *Naturalizza del poeta* afferma poi che l'arte «progredisce incommensurabilmente quanto più il suo linguaggio s'identifica con la lingua, quanto più il suo procedimento tecnico-espressivo s'annulla nei movimenti e nei costrutti della lingua naturale fino ad apparire una pura e naturale incidenza, mentre l'apporto personale sembra scomparso»²². Importante è anche il suo intervento in un *duetto* leopardiano con Yves Bonnefois²³, organizzato a Bruxelles dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati, dalla Commissione Cultura del Parlamento Europeo e dal Centro di Studi Italiani dell'Università di Lovanio (dicembre 1998), in cui ha affrontato la problematica della centralità dell'opera di Leopardi nel Novecento, opera, quella leopardiana, immensa «oltre che nella potenza e limpidezza del canto in pagine pazienti e minuziose»²⁴. Dopo aver affermato che quello di Leopardi è «un altissimo canto, uno dei più puri, uno dei più complessi e profondi della lirica italiana, della lingua italiana»²⁵, si soffermava soprattutto sulle *Operette morali* e sullo *Zibaldone*.

Anni prima aveva già impostato criticamente il problema nel saggio *Leopardi nel secolo che gli succede*. Vi sosteneva che, per capire completamente il grande significato di «Leopardi per la poesia del nostro secolo» e la cosiddetta modernità, di cui è il paradigma, bisogna considerare con attenzione «l'accezione di poesia che il Novecento ha privilegiato»²⁶. Nessun altro poeta in Europa poteva contendergli «la supremazia come fondamento della poesia moderna»²⁷. Anche nell'incontro di Bruxelles insisteva su questa linea. Luzi non ha dubbi: Leopardi «inaugura e propone con il suo esempio la condizione agonica dell'uomo storicizzato che ha perduto certezze, illusioni ma resta in possesso della volontà di operare»²⁸; della modernità il Recanatese rifiuta però l'euforia, facendone sentire «il dramma», per spingere a viverla «degnamente». Leopardi rappresenta nella cultura occidentale un punto di svolta; dopo di lui «nulla nella poesia italiana [...] è stato più come prima: nella ideazione e nella esecuzione si sente in chiunque, critico o poeta, [...] il desiderio di verità come ragione prima del poetare»²⁹, una pro-

²¹ «Il Frontespizio», 1937, IX, pp. 661-665 (oggi in *Naturalizza del poeta. Saggi critici* cit., pp. 42-48).

²² Ivi, p. 82.

²³ Sui rapporti di Luzi con Bonnefois si veda in questo volume il saggio di Laura Toppan.

²⁴ M. Luzi, *Leopardi e l'Europa: vivere la modernità*, in *Leopardi in Europa*, a cura di Franco Musarra, Bart van den Bossche e Serge Vanvolsem, Firenze / Lovanio, Franco Cesati Editore / Leuven University Press, 2000, p. 21.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede*, in *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati 2-5 ottobre 1972), Firenze, Olschki, 1974, p. 4.

²⁷ Articolo da il «Corriere della Sera» del 1987 citato da Emilio Giordano, *Il labirinto leopardiano, Bibliografia 1984-1990 (con un'appendice 1991-1995)*, Napoli, Liguori, 1997, p. 14.

²⁸ M. Luzi, *Leopardi e l'Europa: vivere la modernità* cit., p. 22.

²⁹ *Ibidem*.

blematica questa sulla quale non posso purtroppo soffermarmi in questa sede.

Un critico attento alle strategie testuali come Antonio Prete, al quale si deve il fortunato sintagma «pensiero poetante» riferito a Leopardi³⁰, ma che si adatta bene anche alla poesia di Luzi, in un saggio sull'opera di quest'ultimo parla invece di una «poesia pensante», indicando, in toni discreti, il profondo legame che unisce i due poeti:

Il pensiero «religioso» di Luzi coincide con la sua «poesia pensante»: si potrebbe dire che il poeta cerca di svolgere, nel vivo del linguaggio, la contiguità di un'antica e sacra metonimia – parola, vita, luce – verso una sovrapposizione, una concordanza, o addirittura unità. Eppure, nel cuore di questo svolgimento, stanno per il poeta la catena di eventi – minimi o epocali –, il mutamento di paesaggio e di ricordi e di voci, la percezione (leopardiana?) dell'«unico comune procedimento della materia»³¹.

Leopardi per Luzi, oltre a essere un *modello* per il suo *canto*, è un punto di riferimento costante per il suo modo di concepire il pensiero, il rapporto tra il vero filosofico e il vero poetico, per il piano su cui colloca nell'essere la parola poetica, nettamente distinta dalle parole codificate e consuete, che Leopardi nello *Zibaldone* chiama «termini», parole sempre circoscritte semanticamente, prive di quegli spazi evocativi, magici, rivelatori propri della parola poetica, il che è comprensibile per un poeta che afferma esplicitamente di aver «dedicato la sua vita alla parola, alla scrittura che è parola»³². E Luzi non manca d'ironizzare sul degrado della lingua nel mondo moderno in una delle sue ultime liriche, *S'era accesa una rissa* (PUR, 170):

S'era accesa una rissa di vocaboli,
 a gara si appropriavano le cose
 e i continui avvenimenti,
 volevano
 ciascuno essere nome...
 se non che
 non si dice,
 non ha forza né effetto,
 non è fedele al verbo
 la parola umana, lo sa bene
 lui, lo sa – e non se ne tortura –
 la sua chiara
 e profonda creaturalità.

³⁰ Antonio Prete, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980.

³¹ A. Prete, *Studio sopra la poesia di Luzi (in tre movimenti)*, in *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1989, p. 69.

³² M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalhezza del poeta* cit., p. 292.

[...]
 talora presagisce
 lei, la lingua dell'uomo,
 ma l'attimo primario,
 il suscitante, quello le è negato,
 preclusa la nominazione anche.

Qui Luzi distingue la parola umana dal verbo divino³³ e accenna al «tormento» dei profeti, i quali non «intendevano» che era restituita a «ogni creatura» «la perdita divinità». L'enigma è, a mio avviso, solo apparente, dato che per lui è la parola poetica in grado di captare e trasmettere alcune faville del verbo.

Se l'amore per la poesia accomuna Leopardi e Luzi, li distingue però il fatto che nella poesia di Mario, pur nella presenza del dolore, dell'angoscia, del dubbio, soprattutto a partire dalla raccolta *Dal fondo delle campagne*, mai vengono meno la fiducia e la speranza. L'amore è l'elemento salvifico, amore verso l'altro e amore con l'altro verso Dio. La stessa sofferenza diviene *fuoco* che alimenta la speranza, nel «mesto rituale della vita», con la «vivente comunione / di tempo e eternità» (*Il duro filamento*), «la vita» che «segue la vita / con la fedeltà che ha l'ombra» (*Colpi*):

Vita fedele alla vita
 tutto questo che le è cresciuto in seno
 dove va, mi chiedo,
 discende o sale a sbalzi verso il suo principio
 (*Vita fedele alla vita*, da *Su fondamenti invisibili*)

Nell'intervista alla mia allieva Luzi precisa, a proposito dell'interiorità e della *mente*, che la «pura ricerca linguistica, l'elaborazione arditamente tecnica non ha di per sé valore se non riesce a trasfondere, a rendere e irradiare una emozione, a conferire qualcosa che non valga autonomamente come puro esercizio di stile»³⁴. La *parola* quindi non è da intendersi come un mezzo per esibire le proprie «capriole espressive», bensì come un dono di cui l'uomo deve fare un uso

³³ Cfr. *Giovanni* 1,1 «In principio era il Verbo, / e il Verbo era presso Dio / e il Verbo era Dio». Scrive Paola Baioni: «Il versetto del vangelo di Giovanni posto in esergo alla silloge *Per il battesimo dei nostri frammenti* getta un fascio di luce sul significato della natività. Il logos che s'incarna, lotta, muore e risorge attraverso la parola e la «veste» di luce, la «trasfigura». Il poeta, come tutte le creature, vive la stessa metamorfosi del logos» (P. Baioni, *La prola incarnata nella lirica di Mario Luzi* cit., p. 251. Luzi scrive nel saggio *Le parole agoniche della poesia* (cit., p. 292): «Come epigrafe al mio ultimo libro (*Per il battesimo dei nostri frammenti*) io ho messo il versetto di san Giovanni: "In principio era il verbo e il verbo era la vita, la vita era la luce degli uomini". Generalmente ci si ferma al primo: "in principio era il verbo". Se noi consideriamo la connessione di queste frasi abbiamo effettivamente il prodigio della vita e della parola che la illumina; anzi della vita che è come la traduzione concreta della Parola stessa».

³⁴ I. Vandenborre, *Nel "fuoco" della poesia. Intervista a Mario Luzi* cit., p. 82.

oculato, serio, mai superficiale. Si diceva convinto, infatti, della necessità di «andare sino in fondo, e non arrestarsi ad un puro gioco di superficie», di «bruciare ogni scoria vitale nel linguaggio», di agire su questa tensione, sino a creare «una frizione, un attrito incandescente», per cercare di avvicinare se non sempre raggiungere «il valore intrinseco della parola, il suo più profondo mistero»³⁵. *Parola* e *mistero* sono nuclei generativi della sua opera e interagiscono sia come creazione attraverso la *parola* di *mistero*, sia come *mistero* nell'uso della *parola*. Luzi, infatti, si abbandona al *fascino* della parola, che è grafema, immagine e suono, un suono nel quale il poeta coglie un grumo di significati e di emozioni che cerca di trasmettere al lettore:

Ho sentito fin dal principio il valore creante della parola, mi ha affascinato non la sua virtù descrittiva di ciò che esiste, ma il potere di generare il pensiero e le sue forme. E infatti credo che ogni pensiero che conti nasca nella parola che lo esprime, nasca insieme con la parola che lo esprime, nasca esprimendolo, nasca manifestandolo nella parola, così come accade nel Verbo giovanneo per ritornare appunto al principio di tutte le cose³⁶.

Non ci stupisce allora la sua convinzione che nella cosiddetta modernità vi sia una profonda frattura, uno scarto «tra linguaggio e oggetto, tra parola e cosa», con «una divaricazione sempre maggiore rispetto al passato» e con il costante rischio del mutismo, al quale sembra destinata l'epoca contemporanea per aver «perso lungo la via l'originario valore della parola, la prima legittimazione», perciò il pericolo maggiore al quale l'uomo moderno va incontro «sta proprio in questa incapacità di linguaggio, nel profondo silenzio della parola o, peggio ancora, nell'afasia»³⁷. Ed è su questa frattura che deve operare il poeta, se vuole riportare la parola all'originario valore sino a farla risalire «alla sua fonte primaria, al suo intrinseco mistero» appunto. Si tratta dunque di una parola che «non nomina soltanto, ma che conferisce spessore e pregnanza alla cosa, la fa esistere; e questo è un operare non sulla, ma attraverso la parola». La parola cerca in se stessa, il suo elemento vitale, per recuperare la sua capacità di *rappresentare* la realtà, l'esistenza, il mondo. Per Luzi «la parola interroga la vita e in essa cerca d'orientarsi; in questo modo l'evento è interno al testo, tra i due con c'è distanza: "In lei era la vita e la vita era la luce degli uomini"»³⁸. Certo siamo lontanissimi dall'interrogativo che si pone Faust nel suo accingersi a tradurre il *Nuovo Testamento*: «Geschrieben steht: Im Anfang war das Wort! / Hier stock' ich schon! / Wer hilft mir weiter fort? / Ich kan das Wort so hoch unmöglich

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia* cit., p. 294.

³⁷ I. Vandenborre, *Nel «fuoco» della poesia. Intervista a Mario Luzi* cit., p. 82.

³⁸ *Ibidem*. Anche per le citazioni precedenti.

schätzen»³⁹. Faust conclude però optando per l'*azione*, il che è a mio avviso anche il credo di Luzi, nonostante tutto, dato che le opposizioni interagiscono sino a costituire entità seconde in cui risultano interdipendenti e amalgamate. E in tale direzione va letto quanto scrive nel saggio *Le parole agoniche della poesia*: «La lingua della poesia [...] è una lingua che non solo comunica uno stato esistente nella realtà di chi scrive ma anche suscita in altri emozioni parallele, analoghe o diverse. È una lingua che continua il suo processo di creazione al di là dell'individuo che l'ha usata, e l'ha piegata momentaneamente alla sua necessità» e ciò nonostante che tutto «nella pratica della vita, nella storia, tende a corromperla la parola, a renderla mero segno, a depotenziarla, a destituirli di senso, a renderla convenzionale, non più spirito ma lettera»⁴⁰. L'azione del poeta è rivolta ad individuare la fonte che inquina la parola per «restituirli a se stessa, alla sua dignità, alla sua interezza. [...] È una lotta incessante, è un'agonia»⁴¹ il voler liberare nella poesia la parola dall'usura del mondo per «alienazione di una civiltà come la nostra, numeraria, indifferente alla persona, piuttosto interessata a manovrare la massa»⁴², una società che corrompe.

2. *La parola e la memoria*

Strettamente correlata alla *parola* è la *memoria* e non può essere altrimenti se, come dice nella lirica *A un compagno* (da *Un brindisi*): «[...] essere è non dimenticare». La memoria però, per le sue «sue ambiguità produttive e creative, non permette una cristallizzazione del passato», dato che nulla «rimane perfettamente se stesso»⁴³; su ciò che è stato, agiscono, infatti, oltre alla dimenticanza la fantasia, l'immaginazione, il desiderio, il bisogno di conoscenza ulteriore. L'individuo servendosi, sposta «il baricentro della sua valenza verso l'avvenire, verso ciò che sarà». L'io poetante si domanda:

Memoria di che, memoria di quando?

Non so il ricordo
se com'era la rammenta
o se com'era la svisa.

Tuttavia
ricorda. Ricorda lei, ricorda
la luce d'antep Primavera

³⁹ «Sta scritto "All'inizio era la parola" / e già m'impunto! / Chi mi aiuta ad andare avanti / non posso considerare tanto alta la parola». E conclude che «all'inizio era l'*azione*» [mia la traduzione].

⁴⁰ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia* cit., p. 295.

⁴¹ Ivi, p. 296.

⁴² Ivi, p. 298.

⁴³ I. Vandenborre, *Nel "fuoco" della poesia. Intervista a Mario Luzi* cit., p. 83.

di quel ricordo.
(da *Bruciata la materia del ricordo*)

La verità di «ciò che è passato non corrisponde mai al ricordo» che si ha di esso; «il passato è sempre più profondo e misterioso» di come lo si ricorda. Il gioco della memoria è senza tempo, è «un processo speculare di rifrazioni attraverso il quale» gli elementi del passato si proiettano sul futuro. Il mescolarsi di *riesumazione* e *immaginazione* fa sì che «non sa / questo, ignora la differenza / lei memoria – memoria di che? / d'altra memoria soltanto?» (*Possono?* da *Tutto perso tutto parificato?*). Questo è «il meccanismo vitale delle cose stesse, le quali sarebbero morte se bloccate, fossilizzate ed irretite nella loro dimensione passata»; l'uomo si trova «all'interno di tale meccanismo, dentro questo ciclo di continua trasformazione. In questo processo, in questa particolare valenza metamorfica della memoria [...] è la riprova della potenza del canto, della vita interiore dell'uomo, della poesia»⁴⁴. Per Luzi è enigmatico il concetto stesso di realtà, essendo questa moltiforme, in continuo mutamento, tanto da dover essere determinata di volta in volta; ma è altrettanto «moltiforme e cangiante [...] la vita interna, il flusso interiore dell'esistenza e della conoscenza»⁴⁵. Luzi giunge per tale via a versi costruiti su sequenze ossimoriche come quando in *Duro si ripresentò il paesaggio* (*Dottrina dell'estremo principiante*) si chiede se «forse mutava / in altro da sé il mutamento...». Pertinente è quanto scrive in proposito Ernestina Pellegrini: «La poesia non è [...] uno strumento rituale per penetrare nell'enigma, attraverso cifre e barlumi, ma esperienza esistenziale sospesa tra presenza e assenza»⁴⁶, il che costituisce il logico approdo di un poeta che sente di sé soprattutto i limiti, la caducità, la precarietà: «Di me non c'è traccia negli anni / se non come raccontano un viaggio / le impronte sulla sabbia d'un deserto» (*Forse dice l'addio* da *Primizie del deserto*). Non viene mai meno però in Luzi la speranza di poter raggiungere tramite la parola poetica:

[...] il punto fermo e impensabile
dove nulla da nulla è più diviso,
né morte da vita
né innocenza da colpa,
e dove anche il dolore è gioia piena.
Sono cose, queste, che si dicono per noi soltanto.
Altri ne riderebbero.
Ma dire si devono. Le annoto
per te che le sai bene e per testimonianza dell'amore terreno...
(*Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*)

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ernestina Pellegrini, *Nel corpo oscuro della metamorfosi. Appunti sulle immagini della morte nella poesia di Mario Luzi*, in «Il Portolano», XI, gennaio-giugno 2005, 41/42, p. 15.

Nonostante i limiti della memoria vi sono dei frammenti di luce che giustificano per il poeta la speranza. Ancora nelle ultime raccolte ritorna su questo motivo evidenziandone l'essenza nella spaziatura dei versi, «che Luzi chiamava *“costellazioni”*» (PUR, 3), in una delle liriche più significative in proposito:

È vero, la memoria
 non circostrive il tempo,
non identifica l'evento
 però la crocifiggono
a un assoluto incanto
 i chiodi d'oro
d'una chissà quando
vissuta silvestrità,
 la scorre
un brivido
 cieco e luminoso,
un oltre-la-reminiscenza, un quid,
 una pepita
di gioia antica
la tortura; aghi di fuoco
tra il fogliame
che ci copre e oscura
 la trafiggono spesso
a ritroso come flash? O come segni
di preparazione a che?

I due interrogativi⁴⁷ finali sono stilemi di una strategia espressiva luziana sulla quale non mi è possibile soffermarmi in questa sede.

3. *Sulle strategie espressive*

In questo mio breve intervento non mi soffermo che marginalmente sulle opere di saggistica in cui Luzi tratta direttamente della parola, anche se non potrò fare a meno di rimandare a *Le parole agoniche della poesia*⁴⁸, un testo fondamentale per capire la diversificazione, già segnalata da Quiriconi, «tra i due mo-

⁴⁷ Ramat ha sottolineato che «di interrogativi è costellato» già *Avvento notturno*, tanto che si può «affermare che le domande sono indispensabili alla retorica di quel libro» (Silvio Ramat, *Verso il '40: tre giovani alla prova del sonetto*, in «L'amore aiuta a vivere, a durare», cit., p. 18). E Anna Dolfi precisa che «le forme interrogative [...], frequenti a partire da *Avvento notturno*», si rivolgono al misterioso senso dell'esistenza, di quel viaggio verso una destinazione sconosciuta che è la vita (A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «L'amore aiuta a vivere, a durare» cit., p. 90).

⁴⁸ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalità del poeta* cit., pp. 291-303.

menti [...] della riflessione e dell'atto poetico». Il fatto che siano poi in fondo «interconnessi»⁴⁹ rientra nella strategia discorsiva di Luzi, già segnalata, di far interagire gli opposti, i contrari, per raggiungere una superiore armonia chiarificatrice⁵⁰. Spesso citata dalla critica è, tra l'altro, la sua affermazione sul «potere» della parola nel «generare il pensiero», poiché che vi è «una parola [...] che serve il pensiero e [...] una parola che genera il pensiero»⁵¹.

Mi limito a segnalare alcune delle categorie grammaticali e dei procedimenti stilistici di cui Luzi si serve più frequentemente per staccare nella sua poesia la parola dalla quotidianità, per renderla pura e realizzare in tal modo le aperture semantiche di cui si diceva sopra, pur nella consapevolezza del «dramma della conoscenza, la quale nonostante i calcoli non riuscirà mai a dominare con le sue leggi il caso e il divenire», che è poi il «dramma dell'esistenza che mentre cerca la sua finalità e la sua giustificazione suprema deve rassegnarsi a una perpetuazione inconsulta e necessaria»⁵², deve rassegnarsi al mutamento continuo che è l'essenza della vita per l'agire del tempo il quale «vola / dai corpi al cielo / come un liquido autunno oltre il suo velo» (*Scendono primavere eterne* da *La barca* sezione *Poesie diverse*). Non è tanto il voler coniare un nuovo modo di dire che lo muove, quanto la speranza di evocare l'*oltre* attraverso immagini via via forti, sorprendenti, sfuocate, silenziose, con un operare costante e personale sulla lingua secondo certe unità ritmiche che rendono inconfondibili i suoi versi⁵³. Nonostante le ovvie trasformazioni nel corso degli anni, centrale rimane l'idea della vita individuale come parte di quella collettiva e del dolore esistenziale come inerente al vivere. La consapevolezza della «vanità» del tutto non lo porta a un nichilismo negativo, non soffoca la sua seppur dolorosa «ansietà / d'esistere» (*Quaderno gotico*, I), per la presenza (anche nei momenti più bui) dello splendore di una *rosa continua*, di un fiore⁵⁴ che fa sentire il suo profumo persino nel *deserto*. Un giovane studioso ha scritto in proposito una frase che mi piace riportare: «il desiderio di reagire di fronte alla desolazione» è in Luzi sempre «attivo e profondamente sentito»⁵⁵. *Sapere e non sapere* non si autoescludono, ma si completano. Il servirsi della parola è di fondamentale importanza nella vita, pur non essendo a volte fa-

⁴⁹ G. Quiriconi, *Pensare l'alterità*, introduzione a M. Luzi, *Naturalizza del poeta* cit., p. 19.

⁵⁰ Ovviamente mi rifaccio in parte a Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

⁵¹ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalizza del poeta* cit., p. 294.

⁵² M. Luzi, *Mallarmé*, Cosenza, Marco Editore, 2002, p. 151.

⁵³ Interessante è leggere il suo saggio *Pensieri casuali sulla lingua* scritto per la sua nomina ad Accademico della Crusca il 21 marzo 2003 e consegnato nella «Tornata Accademica» del 9 giugno: *L'Accademia della Crusca per Mario Luzi. Dialogo con i poeti sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003, pp. 15-21.

⁵⁴ «[...] e intanto gli falcia la memoria / il fiore azzurro / dei mattini / in stagioni cristalline» (*Ed ecco*, da *Sotto specie umana*. PUR, 78). E non si può non pensare al «fiore azzurro» di Novalis.

⁵⁵ Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, p. 55.

cile, pur temendo di cadere nell'afasia. Del resto nel "mai detto veramente" è l'essenza della poesia:

Scrive

lui scriba⁵⁶
 il già scritto da sempre
 eppure il mai finito,
 mai detto, detto veramente.
(Frase e incisi di un canto salutare)

La lingua unisce gli uomini, permette loro di comunicare, «ma fra tutti i codici semiologici, [...], la parola è il vertice. Gli altri segni non fanno parte della lingua, non ascendono alla parola – se vogliamo considerarla all'apice dell'uomo giusta la sacrosanta correlazione con il Verbo»⁵⁷.

L'analisi delle componenti microstrutturali del linguaggio luziano permette di meglio circoscriverne i costituenti tematici primari. Ovviamente le segnalazioni stilistiche che seguono non pretendono di essere esaustive, vogliono solo indicare dei tragitti di lettura. Mi limito di volta in volta ad alcuni esempi significativi presi dalle varie raccolte.

Nel corso degli anni, nei quattro settori in cui si possono raggruppare tematicamente le sue raccolte di poesie⁵⁸, costanti rimangono le soluzioni discorsive; risulta perciò sempre parziale il tentativo di dare una tipologia del suo atto di scrittura, in cui «tutto gioca con tutto» (*Infrapensieri la notte da Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*). Non mi soffermo che brevemente sulle figure retoriche come le anadiplosi, le anafore, le diafore. Mi limito alle «parole nucleari», alle unità ossimoriche e alle ripetizioni, le epanalessi, molto frequenti queste ultime, dato che Luzi riprende regolarmente delle parole per rafforzarne il campo semantico ed agire su quello che vuole dire.

A ragione Paola Baioni ha scritto che nella sua poesia, in un processo inarrestabile, «uccide e discioglie la parola, per farla rinascere altra, per darle significazione»⁵⁹; gli esempi inoltre andrebbero analizzati all'interno dei singoli testi, tenendo conto delle componenti costitutive, dalle semantiche alle ritmiche, e ovviamente della macrostruttura della raccolta di cui fanno parte, il che non è possibile in questa sede.

⁵⁶ Sullo «scriba» si vedano A. Luzi, *L'enigma» e lo «scriba» nella poesia dell'ultimo Luzi. Il modo ermeneutico di «Fondamenti invisibili»*, in «Studi novecenteschi», XV, 36, (1988), pp. 349-366 e Guglielmina Rogante, *Dallo «scriptor» allo «scriba»: il poeta verso la «modestia»*, in *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Roma, Studium, 2003, pp. 55-69.

⁵⁷ M. Luzi, *Pensieri casuali sulla lingua* cit., p. 16.

⁵⁸ Tenendo conto della referenzialità (in rapporto al personale soggettivo, all'oggettivo, fino allo spirituale) delle parole, si distinguono un primo periodo che va dal 1935 al 1946, un secondo dal 1947 al 1957, un terzo dal 1958 al 1984 e un ultimo dal 1985 in poi. Cfr. anche Giorgio Cavallini, *La parola «vita» nella poesia di Mario Luzi*, in «L'amore aiuta a vivere, a durare» cit., p. 209.

⁵⁹ P. Baioni, *La parola incarnata nella poesia di Mario Luzi* cit., p. 253.

4. *Parole nucleari*

Innanzitutto mi preme segnalare alcune *parole nucleari* correlate, come *metamorfosi*⁶⁰/*vita*⁶¹, ossia quelle parole, molto frequenti nella poesia di Luzi, che interagiscono tra loro e hanno nei versi un'ampia presenza, pur nella «continua perturbazione semantica» a dirla con Bigongiari⁶². Tralascio di menzionare ogni volta quelle affini, come *tristezza* per *angoscia*, che vanno comunque tenute presenti, come pure le amplificazioni semantiche, gli aggettivi – tra i quali va indicata comunque l'importanza di *alto* – e i verbi, per non appesantire eccessivamente la lista. Raggruppo, per quanto possibile, le parole in categorie, procedendo da un più a un meno di oggettivazione⁶³:

– *Vita / morte, eterno / tempo, luce / trasparenza / barbaglio / buio / ombra / alba / giorno / notte, mondo / cielo / terra / acqua / aria / vento / fuoco*⁶⁴, *primavera / estate / autunno, inverno* [con i vari mesi, soprattutto nelle ultime raccolte. Si veda ad esempio *Sotto specie umana*, PUR, 66-100 e 185], *mare / fiume*⁶⁵ / *campagna / montagna / colline / città / strada, deserto*;

– *Materia / idea; movimento / stasi / viaggio, vicinanza / lontananza; silenzio / rumore / grido; amicizia / rancore, attesa / angoscia, felicità / speranza / dolore, salute / malattia / devastazione, pazienza / impazienza, fede / dubbio, attrazione / repulsione, assenza / presenza, memoria / ricordo / dimenticanza, pietà / sgomento, innocenza / colpa*;

– *amore vs indifferenza* (e non *odio*, una parola estranea al vocabolario luziano)

Già da questo sommario delle parole più frequenti, suddivise per quanto possibile per campi semantici, si evincono gli spazi in cui ama aggirarsi il poeta, in un continuo riflettere sull'essere e sulla vita dell'uomo.

Poche sono le riprese dal mondo animale e vegetale. Luzi si limita per lo più a parole generali come *uccelli, alberi e fiori, erba*⁶⁶. Le poche forme specifiche

⁶⁰ «Metamorfosi è “parola chiave” e ricorrente nella poesia (e nella vita) di Mario Luzi» (*ibidem*).

⁶¹ Sulla presenza e la funzione della parola «vita» nella poesia di Luzi si veda G. Cavallini, *La parola «vita» nella poesia di Mario Luzi* cit., pp. 209-216.

⁶² Cfr. A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁶³ Il metro di giudizio è ovviamente personale e discutibile.

⁶⁴ «[...] *il fuoco, / il fuoco ilare, il fuoco elementare della creazione incessante*» (*Il pensiero fluttuante della felicità*, da *Su fondamenti invisibili*).

⁶⁵ Cfr. la lirica *Fiume da Fiume* da *Dal grande codice*. Al fiume dedica varie liriche nella raccolta *Sotto specie umana* tra le quali si veda *Aveva, ponte, unito* in cui si trovano i versi, che riassumono la poetica luziana nel suo continuo interrogarsi sulla vita, nell'affermare «Suo [del fiume] / è il tempo, sua la storia. / Li ignora il fiume, fabbrica / e distrugge il fiume / di continuo il suo presente» (PUR, 125).

⁶⁶ Sugli intrecci molteplici della parola «erba» si veda A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani,

sono utilizzate quasi sempre metaforicamente o comunque per riferire all'io o all'uomo. Troviamo così, nel suo bestiario, animali dell'ambito domestico, come cane [v. *Terrazza*], agnelli, anatre e colombi [v. *Muore ignominiosamente la repubblica*, seconda lirica], cavalli [v. *Il pensiero fluttuante della felicità*] e pochi altri, e della campagna toscana come lucciola, cicala, corvi, lucertola, talpa, cornacchia, falco, allodola [v. *Il pensiero fluttuante della felicità*], pernice, cucù, gabbiani, cigni, formiche, vipere. Uno degli animali che più ricorre nelle sue liriche è la rondine. Con il suo sfrecciare in stormi nel cielo rappresenta per il poeta un'immagine dell'uomo nel vortice dell'esistenza. Nella lirica *Essere rondine* (sezione *Dal grande codice di Per il battesimo dei nostri frammenti*) il loro planare «ad alta quota» per poi rituffarsi verso il basso, sempre entro un limite, genera la domanda dell'io poetante: «c'è felicità in quel fervore / o in quell'affannarsi?», in quel «vorticare / della vita dentro i suoi recinti?», cosa significa «la molle ricaduta / che cosa la razzante ascesa»? La risposta è, come sempre in Luzi, aperta: «è questo il loro essere rondini, / in quella irrequietudine è la loro pace»⁶⁷. La rondine serve al poeta per rappresentare il movimento caotico dell'uomo nel suo vivere. A questa lirica segue *Trota in acqua* in cui il collegamento con l'uomo viene ulteriormente elaborato intorno alla tematica del sapere per chiudere con i versi:

Sa lei e non sa.
 Sa il fiume e non sa.
 O è, tutto, dentro la sapienza
 sapienza esso pure,
 perfino il non sapere
 di questa domanda
 che interrompe il silenzio: o ne capta il canto.

Poche sono le occorrenze di animali selvaggi. Troviamo: *delfini, tonni* [«Passato ed avvenire s'invertono, / su sé si capovolgono, delfini / e tonni nella rete del senso». *Nel corpo oscuro della metamorfosi 2*], *sgombro, squalo, meduse; zebra, lince, leone; condor, aquila* [nella seconda lirica di *In corpo vile* la «mente» s'imbatte durante «un crollo di sonno» in una «forza [...] ancora chiusa in sé, non innervata nel mondo» e sente in sé «dormire la potenza morta o futura dei leoni, / l'ampiezza di volo delle aquile»].

Per il mondo vegetale le occorrenze sono ancora più ridotte, a prescindere da termini generali come *alberi*⁶⁸, *selve, fiori erba*⁶⁹. Segnaliamo *larice, sandalo*,

Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 91-99.

⁶⁷ Da notare il passaggio leopardiano da «questo» a «quella», quasi a voler distanziare il poeta dalla «pace» raggiunta nella «irrequietezza».

⁶⁸ Si veda la lirica *Gli alberi a cui il frutto cade* da *Nella gloria delle finestre*.

⁶⁹ Sugli intrecci molteplici della parola «erba» si veda ancora A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione* cit.

quercia, salice, palme, platano; giglio, rosa, papavero, muschio, mimosa [«in questa luce di mimosa o calycanthus», *Il pensiero fluttuante della felicità*, terza lirica].

La frequenza è invece altissima per termini che rimandano al corpo umano: al primo posto troviamo *mente*, seguito da *viso/volto, capelli, occhi, ciglia, bocca, labbra, cuore* [presente in modo dominante nelle prime due raccolte], *pupille, voce* e così via. Ovviamente altrettanto dominante è l'uso di verbi e aggettivi collegati al corpo umano come *sorridere, piangere, guardare, parlare, pensare, carezzare*.

5. Ossimori

L'impostazione ossimorica del pensiero e del discorso è inerente alla poesia di Luzi, soprattutto nelle ultime due fasi del suo percorso artistico. Si tratta di una spinta generativa concettuale che contrappone sistematicamente gli opposti, non per evidenziarne e rimarcare la contrapposizione o l'esclusione di uno dei due, ma per mostrarne un'interazione profonda che li giustifica nella loro esistenza proprio per la loro correlazione, per il loro «concreocere» (PUR, 425). In tal modo gli interrogativi che si pone non portano alla negazione, bensì a una possibilità ipotetica. In tale impostazione sistemica Luzi giustifica, tra l'altro, la fede in Dio.

Già nella lista delle parole nucleari si nota la presenza di unità sintagmatiche *ossimoriche*. Ve ne sono di due tipi: semplici e complesse⁷⁰. Tra le prime segnalo: «L'immensità dell'attimo» (da *La barca*), «vento vuoto» che «parla coi tetti di voi morte» (*Cimitero delle fanciulle*), «il cielo si riposa / della sua eternità come una foglia» (*Preterizioni*), «Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della nostra morte senza fine» (*Né tempo* da *Primizie del deserto*), «fissità del movimento» (*Invocazione* da *Primizie del deserto*), «cascata silenziosa» (*Lei che pensa all'autunno dei parchi* da *Su fondamenti invisibili*).

Per quelle più complesse si considerino gli esempi seguenti: «Questo soprattutto lo [il poeta] umilia, questo lo glorifica» (*Non la tollera oltre* da *Per il battesimo dei nostri frammenti*), «Pioggia dentro la pioggia [...] / mutevole sostanza / genitrice moribonda» (*Pioggia, ora che sente* da *Frase e incisi di un canto salutare*), «E lei era di nuovo l'imprendibile avvenimento / non registrato dalle carte / né appuntato sulle minute / omesso dai notari dell'accaduto, omesso continuamente. Lei la vita» (*Graffito dell'eterna zarina*, Sezione II, da *Al fuoco della controversia*).

Un esempio che si può citare per esemplificare il complesso intreccio di unità sintagmatiche e ossimoriche che caratterizzano gli stilemi luziani è preso da *Un brindisi* (dalla raccolta omonima), titolo già di per sé ossimorico in rappor-

⁷⁰ Menicacci parla di una «dinamica dei contrari» (M. Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico* cit., p. 63).

to alle linee semantiche del testo in cui predomina la malinconia, l'insicurezza, un senso profondo di sconforto di fronte alla tragicità dell'esistenza:

Così il tuo cuore langue irrevocato,
 il tuo cuore umano gonfio e assordito,
 la tristezza ramifica nel vuoto
 del sangue, nel silenzio del cielo inanimato.
 Dolori informi, grida, preghiere inoggettive!
 Dimenticata splende nella polvere
 degli angoli la madre inaridita,
 la sua voce cattolica prodiga di speranze,
 il nero del suo sguardo di rondine tramortita,
 il sapore continuo del suo latte già livido
 rapito dal furore della notte,
 [...]
 Silenzio, solitudine dei gesti inadempiti,
 sorrisi inabitati, povertà
 delle mani richiuse sopra il viso
 quando la volta inanime d'un grido⁷¹
 trattenuto sovrasta la città.
 Ma lasciamo che parlino di noi
 l'acqua, la calma eretta delle statue,
 delle statue dal volto stornato dal richiamo
 d'una voce che sale d'Acheronte.
 Un orecchio perenne intenderà
 forse il lamento.

Sempre presenti, le sequenze ossimoriche si rafforzano dopo gli anni Sessanta, tanto che Stefano Pastore ne considera la funzione non una «vera e propria contrapposizione», ma una correlazione, e ipotizza la costante presenza in assenza di un secondo termine ossimorico che investe la macrostruttura dell'opera luziana, la quale si muove tra il «detto e il non-detto», il «linguaggio e il silenzio», il «piano umano (esprimibile)» e il «sovrumano (inesprimibile)». L'ossimoro secondo il critico «tende alla coincidenza degli opposti, alla compenetrazione più che all'opposizione» in linea con il principio che per Luzi «le differenze non

⁷¹ Il grido trattenuto, oltre ovviamente a Munch, mi fa pensare a una magistrale interpretazione di *Mutter Courage* da parte di Helene Weigel, nella rappresentazione del 10 gennaio 1951 per il Berliner Ensemble al Deutsches Theater; alla notizia dell'esecuzione di suo figlio, per la cui libertà stava tirando sul prezzo, spalanca la bocca senza emettere suoni, mentre a Zurigo in una rappresentazione precedente Irene Giehse aveva emesso un grido straziante, il che aveva infastidito l'autore. Sulle rappresentazioni del dramma si veda *Brecht e Courage, Saggi e scritti di Walter Benjamin*, Bernard Dort, Enrico Falqui, Jean-Claude François, Henning Rischbieter, Bruno Schacherl, Luigi Squarzina e i «Materialien zu Courage» di Brecht, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1970.

contano»⁷², o direi che sono proprio le differenze ad aprire spiragli dai quali intravedere la verità e nel contempo l'essenza più profonda del mistero.

6. Ripetizioni

Strettamente collegate alle unità ossimoriche sono, nella loro funzione di generatori di significati nuovi, le ripetizioni, uno stilema presente in tutta l'opera poetica di Luzi, determinante sin dall'inizio come sostegno delle cadenze ritmiche dei suoi versi, sia in macro-unità sia in micro-unità⁷³, ossia sia all'interno dei singoli versi o strofe sia nell'insieme di una raccolta. Si consideri l'esempio seguente:

*In un punto del vento,
in un punto della bufera eterna
per debolezza o per viltà **ti tendo**
insidie, **ti** preparo inganni,
mentisisco: alcuno prenderà governo
di **te**, verranno guide [...]
(In un punto, da Onore del vero)*

Oltre alle ripetizioni d'intercambiare parole, non va trascurato quelle degli accenti, che preferisco chiamare apici culminativi, dato che accentrano su di sé il tono delle altre unità sillabiche deboli. Si creano – oltre al *file rouge* sulla «t» che fa emergere accanto all'io poetante l'interlocutore che ho evidenziato sottolineandolo – dei percorsi semantici sorretti da una forte consonanza e da contrappunti, come quello sulla «e»: «del vento [...] della bufera eterna [...] per debolezza ti tendo», che viene supportato da quello sulla «a» «per viltà [...] ti preparo inganni» ed hanno il contrappunto sulla «u» e sulla «i»: «un punto [...] alcuno» e «insidie [...] ti [...] mentisisco», che si uniscono alla fine in «prenderà governo [...] verranno guide». Il dolore dell'esistenza e la speranza di un «salvatore» («guida») che conduca alla salvezza l'io poetante e il suo interlocutore (plausibilmente una figura femminile, dato l'ipotesto dantesco che si evince da lemmi come «vento» «bufera eterna», che rimandano al quinto canto dell'inferno, e «guide» in riferimento alla tre guide che accompagnano Dante nel suo «cammino» verso l'empireo).

Tra le poesie disperse si trovano molti esempi in cui le ripetizioni (insieme alle unità ossimoriche) scandiscono le componenti ritmiche e semantiche delle liriche. Si consideri l'esempio seguente in cui la ripetizione di «troppa» pre-

⁷² Stefano Pastore, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, in «Italianistica», XXIII, maggio/dicembre 1994, 2-3, p. 510.

⁷³ Ivi, pp. 491-512.

para gli ultimi due versi costruiti sull'opposizione interattiva tra il *dimenticare* e il *ricordare*:

Con grazia era tornata a sé Vittoria,
lieta, però con poca pace.
Troppa bellezza le stellava il sonno,
troppa Italia le dormiva intorno,
l'assediava troppa gloria
e troppa scellerata infamia.
Di nuovo si eclissò, Cristina,
e nell'oblio era presente ancora.
(*Sotto specie umana*, PUR, p. 217)

A volte la ripetizione genera catene semantiche molto complesse come si può vedere negli esempi seguenti:

Non ha importanza chi sia
l'autore della vita,
la vita è anche il proprio autore.
La vita è.
(*Intermezzo*, da *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*)

Muore ignominiosamente la repubblica.
Ignominiosamente la spiano
i suoi molti bastardi nei suoi ultimi tormenti.
Arrotano ignominiosamente il becco i corvi nella stanza accanto.
Ignominiosamente si azzuffano i suoi orfani,
si sbranano ignominiosamente tra di loro i suoi sciacalli.
Tutto accade ignominiosamente, tutto
meno la morte medesima – cerco di farmi intendere
dinanzi a non so che tribunale
di che sognata equità. E l'udienza è tolta.
(*Muore ignominiosamente la repubblica*, da *Al fuoco della controversia*)

L'epanalessi è sempre fondamentale per il ritmo della poesia di Luzi e va perciò analizzata sia nel ripetersi di singole parole sia in microunità come le tonalità sillabiche o gli accenti forti e deboli. A volte la ripetizione si rafforza con rime interne e assonanze. Nell'esempio seguente – senza riportare i diagrammi degli apici culminativi e del colorito vocalico – indico graficamente le correlazioni sonore che supportano le catene semantiche significative:

L'amore aiuta a *v*ivere, a *d*urare,
l'amore annulla e dà *p*incipio. **E** *q*uando
*ch*i *s*offre o *l*angue *s*pera, se anche *s*pera,
che un *s*occorso *s'*annunci di lontano,

è in lui, un soffio basta a suscitarlo.
 Questo ho imparato e dimenticato mille volte,
 ora da te mi torna fatto chiaro,
 ora prende vivezza e verità.
 (*Aprile-amore*, da *Primizie del deserto*, sezione III)

Si noti che la «o» di «amore» culmina in «ora», con il gioco sottile tra la «o» aperta e chiusa, gioco sonoro presente anche nella sequenza della «e» vs «è», che culmina in «te» e «prende». Particolarmente significativa è quella della «i», dato che collega il «vivere» a «principio», a «chi», sino a culminare su «mi», realizzando in tal modo una correlazione fonica significativa semanticamente tra il «tu femminile» e l'io del poeta.

La rima è di per sé una forma di «ripetizione». In Luzi non è presente secondo le modalità tradizionali ed ha perciò una funzionalità particolare nei testi in cui compare. In *Sotto specie umana*, la lirica *Sono – suppongono* (PUR, 110-111) termina con i versi:

Dicono, però, loro –
 gli angeli suppongo – che non c'è
 al non essere ritorno,
 non c'è revoca al nulla
 per quanto effato e pronunciato,
 ma sarà
 tutto perdonato, tutto santificato.

La ripetizione di suoni e di parole chiave è rafforzata dalla rima finale e interna in una poesia in cui la voce parlante è «una frase / poche sillabe, dette / o scritte, chi sa dove / e quando in una lingua / verosimilmente umana», una «frase» che dice di «volteggiare / nel vento delle ere / smemorata» di sé e del suo autore, «ignara / del significato avuto / e di quello preparato / per quale mai remota / opera avvenire, / se avvenire, luogo / e tempo ci sarà» per lei e «non esilio / sempiterno». Giunge così a desiderare di «essere cancellata / dal detto e dal dicibile» non ritenendosi «pregiata / per utilità o per grazia / non ritenuta», bensì «scartata / per improprietà o inconvenienza, / gettata via, orfana, superflua»; non trova in sé alcun senso e se senso ha le è di peso. Raggiunto l'acme del negativo, si apre uno spiraglio di salvezza finale, salvezza presupposta anche per le cose apparentemente più insignificanti.

Il procedere per ripetizioni, duplicazioni a volte semplici a volte paradossali, è uno stilema, presente sin dalla prima raccolta; nella lirica *Europa*, ad esempio, si trova sia in unità minime come la preposizione articolata sia nel susseguirsi di frasi con la stessa sequenza sintattica:

Ma perché delle altrui sopravvivenze
 hai fatto la tua vita, osa tu il bianco
 dell'inane graffito lungo i muri

delle vie disertate sopra il banco

delle campagne amare, osa il silenzio
delle attese patite sotto il centro
delle cupole ardenti: nelle bionde
città del vento accanto alle lagune.

La lirica va letta, a mio avviso, accanto a *Marina* (da *Primizie del deserto*), in cui il movimento delle onde ha il suo corrispondente ritmico nella parola «che», supportata da altre ripetizioni, dalle corrispondenze degli apici culminativi e dalle allitterazioni sia orizzontali sia verticali, che evidenzio:

Che acque affaticate contro la fioca riva,
che flutti grigi contro i palti. Ed isole
più oltre e banchi ove un affanno incerto
si separa dal giorno che va via.

Che sparse piogge navighi, che luci.
Quasi? il pensiero se non finge ignora,
se non ricorda nega: là fui vivo,
qui avvisato del tempo in altra guisa.

Che memorie, che immagini abbiamo ereditate,
che età non mai vissute, che esistenze
fuori della letizia e del dolore
lottano alla marea presso gli approdi

o al largo che fiorisce e dice addio.
Rientri tu, ripari a questa proda
e nel cielo che salpa un pino stride
d'uccelli che rimpatriano, mio cuore.

Pur tralasciando altre corrispondenze meno marcate, come ad esempio quella vocalica tra «ignora» e «ricorda», da quelle indicate si evince il sottile e stupefacente lavoro nel costruire, intorno a dei significati, un'intelaiatura in cui la parola viene scelta anche per il suo suono e il suo *armonizzare* con quelle con cui è concatenata.

Questi stilemi si potenziano nelle ultime raccolte, isolandosi nei frammenti, quando più assillante si fa l'interrogativo sull'aldilà. In *Sotto specie umana* si trovano le sequenze «compiuta coincidenza / di passato e di presente» (PUR, 79), «numinosa nullità» (ib., 116), «continuo cominciamento» (ib., 157), «non potrebbero / linfe, fiori, funghi, farne senza» (ib., 182), «la **trans**ustanzi / quella radiosa **tras**parenza [...] cresce il creato nelle sue creature» (ib., 200-201).

Nella lirica *Ancora un po' assonnata* da (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) le allitterazioni s'intrecciano con assonanze e corrispondenze tonali sdrucchiole nei termini proparossitoni che indico in neretto:

Ti prego, giorno nuovo,
*vi*eni, ma *vi*eni *lentamente*,
 entra *lentamente* nella sostanza,
accendimi come una lampada,
così sarò votiva
come devo e come voglio
 per te, per i miei simili,
 per l'anima del mondo
 che ci ospita, ci offende
 e non poco ci conforta, noi sua parte.

Il senso del «conflitto» costante tra significante e significato diviene poesia in *Un attimo* (dalla stessa raccolta):

[...]
 entrano le cose
 nel pensiero che le pensa, entrano
 nel nome che le nomina,
 sfolgora la meravigliosa coincidenza.

7. Per concludere

Avrei voluto trattare anche delle allitterazioni, delle metafore, delle sinestemie, delle «costanti semantiche», delle «inarcature tonali»⁷⁴, ma ho preferito dare ampio spazio alle ripetizioni dopo aver riletto gli appunti presi durante una delle «letture» che Mario aveva fatto per i miei studenti nel 1996:

L'iterazione è una simbiosi morale e psicologica; è un tempo interiore che vuole significare i suoi rintocchi: «Dà l'allarme!» Il senso di gruppi fonetici, «assemblamenti di suoni» e in un certo senso la metrica quantitativa perché sempre molto attento alla poesia latina, più che alla greca, in quanto ogni parola ha in sé una misura metrica – ogni parola è virtualmente un metro – è suscettibile di costruire un verso. Endecasillabo⁷⁵ come legge interna della nostra lingua «una necessità per me», «proprio del mio apparato auricolare». La mia metrica è tendenzialmente endecasillabica, ma vi sono elementi prosodico-sonori che possono coincidere con un verso tradizionale, allora sono soddisfatto, sono certo che il verso può irradiare anche sugli altri.

⁷⁴ Analisi presenti in un volume su Luzi, che uscirà dall'editore Franco Cesati di Firenze tra breve.

⁷⁵ Piccini individua anche in una raccolta, in cui prevale la componente prosastica come *Nel magma*, vari endecasillabi in successione lineare o combinati con altri versi. Cfr. Daniele Piccini, *La poesia di Luzi «Nel magma»*, in «*L'amore aiuta a vivere, a durare*» cit., p. 167.

Per concludere ho messo una accanto all'altra due liriche. Nella prima il correlativo oggettivo è geografico e culturale, e serve a chiarire quanto ho detto sopra sul rapporto tutto particolare che Luzi ha con Leopardi. Mario si pone di fronte allo spazio di Giacomo, allo spazio che lo ha visto nascere e lo ha formato e «maturato» alla poesia. Luzi riesce a renderlo vivo con parole tese da un lato verso il consueto smaterializzarsi proprio della sua poesia e dall'altro verso il suo collocarsi in una rete di referenti oggettuali e testuali propri del ricordo e del recupero del cerchio esistenziale ed estetico del Recanatese. Nelle unità semantiche e sillabiche, e nel colorito vocalico si evidenziano sia gli elementi leopardiani a Luzi più cari, sia il modo di procedere e di «riallacciare» quantità semantiche e formali e giungere così al «condensamento» poetico finale dell'opera compiuta. Si tratta della lirica *Uguale, non mutato*, dalla raccolta *Frasi e incisi di un canto salutare*:

(Recanati)

Uguale, non mutato
in altro da com' era –
così tutto appare. La vita
che col solo
 suo romito
manifestarsi ti toccava il cuore,
la povera, l' augusta
 vicenda
del luogo e delle ore,
il cielo. l'aria,
 il passero, la torre,
il borgo, la casa, i suoi balconi –
tutto questo è ancora,
 l' inganno
che ti gelava il sangue
anche. C'è Silvia
c'è l'assenza di Silvia, il suo ricordo
e la sua dimenticanza. C'è il silenzio
della voce di lei in quelle stanze,
dietro quelle finestre.
C'è dovunque quel nodo
tra ira e struggimento,
c'è la quiete successiva, c'è
l'esultazione, il rapimento.
Può essere e non essere stato
questo, come altro
essere ritirato
dall'umana conoscenza,
ma la sua verità no, quella
è ferma, quella indietro non ritorna.

Le stratigrafie semantiche del testo si distribuiscono su quattro livelli:

I) quello dell'*ora* dell'io poetante che si trova in uno spazio particolare indicato tra parentesi all'inizio;

II) quello del testo leopardiano costruito sul «silenzio» della voce di Silvia – silenzio che si ripete nel rapporto che l'io poetante ha con lo spazio;

III) quello del ricordo di un tempo passato e irreversibile in cui risuonava la voce di Silvia;

IV) quello del rigenerarsi su due livelli: sia quello dell'esperienza poetica di Leopardi che ricorda Silvia, sia di Luzi che ricorda Leopardi che nella sua poesia ricorda Silvia.

La potenza della poesia è nel riuscire a rendere eterno il mortale, nel collocarsi in un tempo che riesce a staccarsi dalla linearità del tempo umano per spingersi oltre il «confine», verso un «tempo fuori del tempo» (PUR, 98), verso un «presente eterno» superando la dimenticanza nel ricordo e custodendo nella parola, l'invisibile della vita. E credo che, per ben capire il peso che Leopardi ha avuto su Luzi, sia opportuno rileggere quanto diceva nel già menzionato incontro a Bruxelles:

Da alcuni la modernità è vissuta come ubriacatura, da Leopardi invece come rassegnazione virile, con la scelta intellettuale e morale d'essere all'altezza del proprio dramma, e una forte esortazione a intendere e a operare correttamente⁷⁶.

L'altra lirica, che utilizza le parole in «-ore» (evidente è il continuo riecheggiare in sottofondo di «amore»), rientra nel cerchio dei ricordi personali e affettivi; si contraddistingue per una tessitura sintagmatica e metrica regolare, con rima ed endecasillabi, quasi a voler ritornare nel «mondo del destinatario»: la madre. Mancano completamente versi estranianti, originali e sorprendenti, come è tipico della raccolta di cui fa parte, ma negli *enjambement* e nelle sinestesi rende «moderno» dall'interno il tessuto discorsivo:

Alla madre

Forse, infranto il mistero, nel chiarore
del mio ricordo un'ombra apparirai,
un nonnulla vestito di dolore.

Tu, non diversa, tu come non mai:

solo il paesaggio muterà colore.
In un nembo di cenere e di sole
identica, ma prossima al candore

⁷⁶ M. Luzi, *Leopardi e l'Europa* cit., p. 23.

del cielo passerai senza parole.

Io ti vedrò sussistere nel vago
degli sguardi serali, nel ritardo
dei fuochi che si spengono in un ago
di luce rossa a cui trema lo sguardo.

(Alla madre, da Avvento notturno, sezione Dell'anima)

E credo sia opportuno leggerla insieme alla lirica che il poeta ha messo ad apertura della raccolta della sua opera poetica, *Parca-Villaggio*, in cui trapela il profondo legame che aveva con sua madre, che per lui, come ha detto ripetutamente, è stata maestra di vita e di poesia, forse soprattutto per il senso del divino e la fede che gli aveva insegnato:

*A lungo si parlò di te attorno ai fuochi
dopo le devozioni della sera
in queste case grige ove impassibile
il tempo porta e scaccia volti d'uomini.*

*Dopo il discorso cadde su altri ed i suoi averi,
furono matrimoni, morti, nascite,
il mesto rituale della vita.
Qualcuno, forestiero, passò di qui e scomparve.*

*Io vecchia donna in questa vecchia casa,
cucio il passato col presente, intesso
la tua infanzia con quella di tuo figlio
che traversa la piazza con le rondini.*

E mi sia concesso concludere con quanto Luzi ha scritto in un'occasione molto personale il 3 dicembre 1998 nel mio «libro di famiglia» in un caffè di Bruxelles, quando per i molti impegni non era potuto venire a Lovanio:

Ci siamo aggirati oggi intorno a casa Musarra, a distanza, in un raggio di venti chilometri, come se un editto estraneo ce lo imponesse – simile agli ukase napoleonici –, ma arrivando con il pensiero e il desiderio al centro dove siedono persone care e cari ricordi: augurandoci che l'esilio non sia definitivo.

Una delle persone a lui «care» era forse mia madre, che con il suo accento marchigiano gli ricordava altre persone della sua famiglia. E credo sia lecito chiudere ripetendo con Lui: «Così parla la parola / testimonia questo la testimonianza» (*S'apri acqua di roccia*).

LUZI E FIRENZE,
«LA CITTÀ DAGLI ARDENTI DESIDERI»

Alfredo Luzi

Creare e governare una città che non
figuri sulle carte, che sfugga agli orrori
dell'Epoca, che nasca così dalla volontà
dell'uomo, in questo mondo della Genesi.

A. Carpentier, *Passi perduti*

Seguendo le indicazioni di Greimas¹, la città può essere considerata il luogo di produzione di un sistema oppositivo di categorie semiotiche, una d'impronta sociale e l'altra d'impronta psicologica: società/individuo e euforia/disforia. Nella prima l'individuo instaura il suo rapporto dialettico con l'alterità, con la molteplicità organizzata, con il collettivo. Nella seconda invece il soggetto definisce la sua posizione nei confronti dell'oggetto, architettonico e spaziale, della città, dinamizzandola all'interno di una opposizione patemica permanente.

Stabilendo una dialettica interna nella sua prospettiva lirica, il poeta trasforma la città in uno spazio topico che proietta la visibilità della sua dimensione umana esterna nel luogo interno psichico, in un continuo gioco tra reale e immaginario. La struttura urbana rinvia, di conseguenza, al punto di vista, alla prospettiva dello sguardo che scompone e ricomponde questo spazio in funzione dell'esperienza di vita e di scrittura. Ma, nello stesso tempo, la città è il luogo di produzione dell'attività utopica che trova stimoli sullo scenario ripetitivo della visività quotidiana.

Louis Marin, in *Utopiques: jeux d'espaces*² ha precisato il rapporto che si instaura tra posizione utopica e scrittura letteraria, in altre parole, tra «concezione di un mondo altro» e «configurazione stilistica» dello stesso, quando ha definito la funzione dell'utopia come quella di una pratica discorsiva insieme poetica e proiettiva in cui si riempiono i vuoti che i concetti della teoria sociale riempiranno successivamente.

¹ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Pour une sémiotique topologique*, in *Sémiotiques et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 138.

² Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, PUF, 1960.

Di queste due diverse e connesse modalità di relazione tra il soggetto dell'enunciazione (l'io poetante) e l'oggetto enunciato (la città) Luzi ha profonda consapevolezza. Lo dimostrano alcuni suoi scritti in prosa, che risultano complementari ai testi poetici, esplicitativi della sua attitudine gnoseologica nei confronti dello spazio urbano.

In *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, egli scrive:

L'idea e l'immagine della città per me non è mai stata tanto quella puramente paesistica, quanto il suo insieme e la sua comunità. È stata sempre *civitas* più che *urbs*. E può benissimo dirsi immagine agostiniana. La città è un corpo, percorso da diverse pulsioni dell'agire umano e storico, ma è anche realtà illuminata dalla natura [...]. La raffigurazione, naturalmente, è reale e simbolica nello stesso tempo e vuole denunciare che la città umana senza idea vitale si sfascia³.

In filigrana possiamo, in questo lacerto riflessivo e confidenziale, rintracciare le linee fondanti della luziana concezione del mondo. Rivelatore è il rinvio ad Agostino ed alla sua configurazione duale della Gerusalemme terrestre e della Gerusalemme celeste nel *De civitate Dei*. Ma la suggestione agostiniana agisce anche sul piano della scrittura, spingendo il poeta a recuperare, nel verso «la città dagli ardenti desideri», apposizione attribuita a Firenze nella poesia *Siamo qui per questo*, una locuzione tratta dalle *Confessioni*, Libro XI, cap. XXII: «Preso da un ardente desiderio di risolvere questo enigma – Exarsit animus meus nosse istuc implicatissimum aenigma»; anche Firenze è dunque un enigma sul quale Luzi riversa tutta la sua tensione ermeneutica.

I riferimenti al *Nuovo Testamento*, in particolare alle lettere di Paolo e all'*Apocalisse*, sono come attualizzati nel confronto con il pensiero antropologico e con la cultura letteraria della modernità. Luzi ha presente il contributo metodologico di Mircea Eliade quando in alcuni suoi componimenti propone un'idea di città come archetipo, creazione di uno spazio ideale e reale in cui umano e divino possano comunicare. Peraltro la connessione tra reale e simbolico come processo della rappresentazione poetica era già stata da lui evidenziata nell'introduzione a *L'idea simbolista*, sostenendo che «il linguaggio della poesia viene considerato come lo strumento proprio di codesta rivelazione dell'unità del mondo che esiste nello spirito e che lo spirito ritrova nelle apparenze sensibili ed episodiche come in simboli»⁴.

La dimensione contrastiva euforia/disforia, suggerita dalla semiotica topologica della città, è confermata da Luzi nelle pagine illuminanti di *Paragrafi fiorentini*, in *Prose*:

³ Mario Luzi, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di Stefano Verdino, Casale Monferrato, Piemme, 1997, p. 108.

⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p. 7.

Qualche volta mi è stato chiesto che cosa significa per me Firenze [...]. Quello che Firenze trasmette ai suoi è paragonabile a una struttura fondamentale, a una grammatica della mente e del senso: ed è anche qualche cosa di più sottile, al punto che l'impronta segreta è anche più tenace di quella visibile.

In casi come il mio, è una circostanza critica, un trauma inatteso o anche solo un'improvvisa intermittenza del cuore a rivelare il grado di attaccamento o a dare la coscienza del nostro amore che la venerazione intellettuale aveva più dissimulato che espresso⁵.

Un'altra città, invece, Siena, suggerisce al poeta un rapporto d'identificazione, collocato nella categoria del tempo e dello spazio, tra emblemi del femminile e archetipo della città in prospettiva utopica:

È un luogo madre Siena, è la città della Vergine, c'è questa associazione femminile a Siena come luogo materno [...]. La componente femminile dell'universo è stata primamente significata e verificata a Siena. La femminilità fa parte anche in senso metaforico delle grandi speranze, delle utopie, le grandi aspirazioni sono state viste in forma femminile. Mentre nel virile è più immediato, è più vicino alla storicizzazione del pensiero, dell'esigenza umana, nel femminile rimane anche questa custodia intemporale⁶.

In effetti, se tralasciamo alcuni scorci visivi utilizzati come attanti del pensiero poetante, ad esempio negli incipit di *Serenata di Piazza D'Azeglio*, *Le fanciulle di S. Niccolò*, e di *Giovinetta, giovinetta*, Firenze, nell'opera di Luzi, si configura come agnizione spaziale e insieme personificata, di una disforia che potremmo definire, usando una parola chiave della sua poetica, «agonica», intesa come compresenza e interna lotta tra morte e vita, tra consunzione e rinascita, tra la fine e il fine, *nel corpo oscuro della metamorfosi*.

In *Memoria di Firenze* (1942), testo inserito nel volumetto *Un brindisi*, c'è l'immagine di una città che soffre umanamente la violenza della guerra e l'occupazione nazista, ma che nella sua storia e nella sua bellezza ritrova le ragioni del suo esistere, e resistere:

E quando resistevano
sulla conca di bruma
le tue eccelse pareti sofferenti
nella luce del fiume
tra i monti di Consuma,
più distinto era il *soffio della vita*
intanto che fuggiva;

⁵ M. Luzi, *Prose*, Torino, Aragno, 2014, p. 107.

⁶ M. Luzi, *Cantami qualcosa pari alla vita*, Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1996, pp. 18-19.

e là dove sovente s'ascoltava
 dai battenti socchiusi delle porte
 origlianti la luna
 la tua voce recedere in assorto
 stanze ma *non morire*,
non un pianto, una musica concorde
 coi secoli affluiva. Senza un grido,
 né un sorriso per me lungo le sorde
 tue strade che conducono all'Eliso...⁷

La città che diafanicamente emerge dalla conca di bruma in un silenzio di morte diventa un punto di riferimento, un luogo della speranza con le sue vie che portano al mondo degli eletti.

A distanza di ventiquattr'anni non sarà la follia degli uomini ma la furia delle acque, con l'alluvione del 1966, ad offendere l'armonia architettonica ed urbanistica di Firenze e recare danni irreparabili al suo patrimonio artistico e culturale. Nel frattempo, la poesia di Luzi è mutata, ha acquisito una più conclamata tonalità civile, si è calata nel magma evenemenziale, nelle agostiniane *vicissitudines temporum*, ha assunto dimensioni poetiche entro le quali si svolge il processo, inteso sia come dantesco confronto della propria identità con l'alterità sia come incedere inesorabile della storia di cui la poesia è comunque sempre testimone, pur nei suoi caratteri prevalentemente simbolici e metaforici.

Eppure, ancora una volta, la città è lo spazio in cui si combattono la disperazione e la speranza, la morte e la resurrezione, tramite la procedura dialettica del contraddittorio interno ad una soggettività dimidiata, in un confronto serrato tra *ego* e *alter ego*, appena attenuato dal ritmo invocativo:

«Prega», dice, «per la città sommersa»
 venendomi incontro dal passato
 o dal futuro un'anima nascosta
 dietro un lume di pila che mi cerca
 nel liquame della strada deserta.
 «Taci» imploro, dubbioso sia la mia
 di ritorno al suo corpo perduto nel fango.

«Tu che hai visto fino al tramonto
 la morte di una città, i suoi ultimi
 furiosi annaspamenti d'annegata,
 ascoltane il silenzio ora. E risvegliati»
 continua quell'anima randagia
 che non sono ben certo sia un'altra dalla mia
 alla cerca di me nella palude sinistra.

⁷ M. Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 112.

«Risvegliati, non è questo silenzio
 il silenzio mentale di una profonda metafora
 come tu pensi la storia. Ma brutta
 cessazione del suono. Morte. Morte e basta.»

«Non c'è morte che non sia anche nascita.
 Soltanto per questo pregherò»
 le dico sciaguattando ferito nella melma
 mentre il suo lume lampeggia e si eclissa in un vicolo.
 E la continuità manda un riflesso
 Duro, ambiguo, visibile alla talpa e alla lince⁸.

La struttura discorsiva è anche qui, nella seconda parte del poemetto *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, quella del sistema oppositivo voce/silenzio, buio/luce, morte/vita, già presente in *Memoria di Firenze*, ma Luzi vi aggiunge una clausola gnomica che dilata il dubbio epistemologico sulla diacronia della storia il cui riflesso anfibolico è ugualmente percepito da chi vive in cecità (la talpa) e chi presume di saper interpretare gli eventi (la lince).

Il 27 maggio 1993 un attentato probabilmente di stampo mafioso distrugge l'Accademia dei Georgofili ed uccide la famiglia del custode. Firenze è di nuovo colpita dalla violenza, ma ancora una volta, come per *Memoria di Firenze*, non è un evento naturale a distruggere il patrimonio di bellezza che la città racchiude in sé come in uno scrigno, ma la malvagità degli uomini, una violazione all'*ethos* sociale condiviso.

Nella poesia *Sia detto*, pubblicata per la prima volta in «La Nazione», 8 giugno 1993, Luzi recupera le sue riflessioni teoriche sulla capacità ermeneutica della parola poetica, caratterizzate, a partire da *Al fuoco della controversia*, dal fitto reticolato di domande che intessono le poesie, e la finalizza nel suo ruolo di testimonianza della vivente contraddittorietà del reale, salvando i frammenti della storia dal nulla e trasformandoli in elementi fondanti di un *canto salutare*:

Sia detta per te, Firenze,
 questa nuda implorazione.
 Si levi sui tuoi morti,
 sulle tue molte macerie,
 sui tuoi molti
 visibili e invisibili tesori
 lesi nella materia,
 offesi nell'essenza,
 sulle tue umili miserie
 ferma, questa preghiera.
 [...]

⁸ Ivi, p. 379.

Sia detta a te, Firenze,
 questa amara devozione:
 città colpita al cuore,
 straziata, non uccisa;
 unanime nell'ira,
 siilo nella preghiera⁹.

Il nodo oppositivo morte/vita, buio/luce, materia/essenza, incardinato nella ternaria struttura orante del testo: *implorazione – preghiera – devozione*, si scioglie e si condensa nella invocazione finale: «Pace, pace, pace».

La tonalità del discorso è data dall'intreccio tra l'invettiva che nasce dallo sdegno e dalla ribellione al predominio del male sul bene, e dalla richiesta di giustizia umana, e la proiezione metafisica e teleologica insita nella preghiera. I nuclei isotopici presenti nel testo rinviano ad immagini dell'*Antico Testamento*, dell'*Apocalisse*, del Credo cattolico («visibilium omnium et invisibilium») e concorrono tutti, nel permanere delle antinomie patemiche, a definire la funzione sacrale, «sacrificale» è il lemma usato da Luzi = rendere sacro, della *civitas* fiorentina:

Sii, tra grazia e sofferenza,
 grande ancora una volta,
 sii splendida, dura
 eppure sacrificale.
 Ti soccorra la tua pietà antica,
 ti sorregga una fierezza nuova.
 Sii prudente, sii audace.
 Pace, pace, pace¹⁰.

Ma proprio nella poesia successiva, significativamente, l'amara constatazione della crisi sociale e morale che affligge anche Firenze («la rode / nella sua dura carità il presente / di infamia, di sangue, di indifferenza») cede il passo ad una volontà di ricostruire il tessuto comunicazionale e relazionale della città, nel ricordo della tensione utopica sprigionata dagli atti e dalle parole del sindaco Giorgio La Pira. In *Siamo qui per questo* Luzi rievoca e nello stesso tempo invita a mantenere vivo l'insegnamento dell'uomo politico:

Ricordate? Levò alto i pensieri,
 stellò forte la notte,
 di pace e d'amicizia
 la città dagli ardenti desideri
 che fu Firenze allora...
 Essere stata

⁹ Ivi, p. 1231.

¹⁰ Ivi, p. 1232.

nel sogno di La Pira
«la città posta sul monte»¹¹

la cui progettualità utopica trovava fondamento nell'attesa, paolina e agostiniana, dell'unione delle due Gerusalemme che ritroviamo in un passo del discorso tenuto a Firenze il 2 ottobre 1955 dal titolo *Per la salvezza delle città di tutto il mondo*. Parlando delle «città millenarie che, come gemme preziose, ornano di splendore e bellezza le terre dell'Europa e dell'Asia», La Pira afferma che «per ciascuna di esse è valida la definizione luminosa di Péguy: essere la città dell'uomo abbozzo e prefigurazione della città di Dio»¹².

Nelle testualità poetica luziana la città di Firenze non si configura sempre come *locus dramatis*. In alcuni componimenti la disforia si limita ad uno scompenso psicologico e cronologico, ad una epoché che, come scrive Husserl, «ponendo tra parentesi» la soggettività e il dato empirico, garantisce il processo gnoseologico. In *Ha un bel dire con tutti i suoi platani Firenze* Luzi avverte il disagio dell'*homo historicus*, sottoposto all'inesorabile legge del mutamento, rispetto alle suggestioni idilliche di una natura e di un paesaggio percepiti come immutabili, e denuncia l'impossibilità di un'identificazione analogica tra esperienza esistenziale e spazio urbano, che dia valore cognitivo al processo visivo:

Né so cosa m'intenerisce di lei,
se davvero la spina che le è infissa della mia vita
o quell'aria di congedo in lei da me, in me da lei. O il
niente di questo¹³.

A distanza di anni, la divergenza tra psicologia del soggetto e oggetto della proiezione ottativa, si concentra ancora una volta su una percezione di distonia. La constatazione che «Non è uguale la musica, non può esserlo» che era il punto di abbrivo di *Ha un bel dire*, ritorna in un componimento *Non fu pari all'attesa* inserito nel volume *Fraasi e incisi* pubblicato nel 1990:

Parole non mancavano, mancava
se mai la loro musica. E Firenze
non ne aveva
di sua, non ne emanava
dalle segrete camere, neppure
ne perdeva da occulte fenditure
o da malchiusate porte come un tempo¹⁴

¹¹ Ivi, p. 1233.

¹² Vedi il sito www.iisf.it/la_pira.htm

¹³ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 486.

¹⁴ Ivi, p. 830.

con il calco montaliano «malchiuse porte» da *Corno inglese* a sottolineare la forza euforica, qui sonora e non visiva, ormai perduta, del *locus amoenus*.

In questa «epifania di mancato contatto con la città»¹⁵, come l'ha definita Stefano Verdino, l'armonia del rapporto tra soggetto e spazio si è trasformata in vocio senza senso. La *polis*, antropomorfizzata nel suo corpo collettivo vivente, non è più capace di comunicare emozioni all'io poetante e soffre della distanza determinata dalla diacronia della storia umana:

Ci appariva
 insolita Firenze. Stava muta,
 impiccata allo strapiombo
 delle sue nere muraglie,
 rigata dalle lacrime
 di luce delle sue alte lampade.
 Era insolita nel volto
 o noi troppo mutati suoi nottambuli
 attraversati da lei, passati oltre.

Lo stesso Luzi ha chiosato:

È una Firenze non ritrovata, attraverso i miei compagni; vedo la città staccata, non è più quella dei nostri tempi. L'immagine della città è impervia, perché non contiene più le nostre illusioni¹⁶.

Il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* si svolge in una dinamica di vicinanza / lontananza, attrazione / rifiuto, che ha come riferimenti visivi le città di Siena e di Firenze. Quest'ultima è configurata in linee prospettiche differenziate. Un tramonto, come avviene in *Nel ricordo o nel presente?*, può suggerire una sorta di ierofania cristica di Firenze:

Entra, sera di sole,
 sera estrema di solstizio
 nel costato di Firenze,
 ne infila obliquamente
 i tagli, le fenditure,
 ne infiamma le ferite,
 le croste, le cicatrici,
 ne infervora le croci,
 le insanguina copiosamente¹⁷.

¹⁵ Ivi, p. 1711.

¹⁶ Ivi, p. 1283.

¹⁷ Ivi, p. 1059.

Oppure è la riflessione sul ruolo di Firenze come culla delle nuove tendenze artistiche ad instaurare in Simone un'attitudine ambivalente di attrazione e paura, che si condensa nel tema archetipico del labirinto:

Si approssima Firenze.
 Si aggrega la città.
 S'addensano i suoi prima
 rari sparpagliati borghi.
 S'infittiscono
 gli orti e i monasteri.
 Lo attrae nel suo gomito,
 ma è incerto
 se sfidarne il labirinto
 o tenersi alla proda, non varcare il ponte.
 [...]
 È là, lei, la Gran Villa
 che brulica e formicola¹⁸.

Alla fine predomina l'inquietudine, quello stato disforico rivelato dall'interiezione con cui si chiude la poesia e che proietta il desiderio di Simone verso la meta finale del suo viaggio, la città natale, Siena:

Ah Firenze, Firenze. Sonnacchiano
 intontiti i viaggiatori nella sosta.
 Meglio rimettersi in cammino,
 prendere la via di Siena, immantinate¹⁹.

La simbolizzazione della città come organismo vivente, come icona del grembo femminile che rinnova attraverso la nascita il trionfo della vita sulla morte, come grumo di continuità e mutamento, si concretizza attraverso l'adozione di simboli, come la pietra, il fiume, la pioggia, complementari e funzionali alla densità semiotica del *topos* urbano.

Su questo tema ha scritto parole illuminanti Padre Bernardo Francesco Gianni, dell'Abbazia di San Miniato al Monte, in un suo saggio reperito nel sito internet di *Farapoesia*:

Luzi non manca semmai di utilizzare, con la forza e la logica tutte precipue del simbolo, quanto dell'*urbs* possa esprimere la vitale consistenza e al contempo l'incessante tornitura della storia con la conseguente stratificazione e, anche, cancellazione della memoria proprie della *civitas* [...]. La città, nella sua organica condensazione di vita vissuta, pare insomma inesorabilmente esposta

¹⁸ Ivi, p. 1055.

¹⁹ Ivi, p. 1056.

all'inesausta tensione tra memoria e oblio, tra sedimentazione ed erosione, tra puntuale ciclicità e ineluttabile, repentina e inaspettata metamorfosi²⁰.

Lo stesso Luzi, in *Paragrafi fiorentini*, indica nella pietra, nell'acqua e nella luce le metafore ossessive delle sue «riappropriazioni di Firenze»²¹.

Il fiume Arno, allora, diventa segno dell'inesorabile scorrere del tempo e in esso il poeta cerca «la forza che ti fa sempre discendere»²² ma, nello stesso tempo, come in *Inferma così*, è portatore di vita, della continua metamorfosi che intacca l'immobilità dei bastioni, delle mura, delle torri di Firenze:

Ed ecco, le manca
in mezzo alle sue pietre
quel flusso d'acqua e luce,
d'acqua e notte
[...]
E soffre
lei, città,
soffre innaturalmente.
Ma intanto già si scioglie
dalla sua rigidità
[...]
La vita nasce alla vita,
è quello l'avvenimento, quella
la sua sola verità²³.

E in questa agnizione veritativa dell'evento-avvento c'è forse la lettura dei testi di Paul Ricoeur.

Oppure è la pioggia, archetipo secondario che Jung connette all'acqua purificatrice e generatrice, a donare vitalità alla città:

Piove fitto, pluvia
antica primavera
sulle antiche mura,
dilava la città,
di noia
e di tempo la defluvia,
le porta vita²⁴.

²⁰ Bernardo M. Gianni, «La città dagli ardenti desideri». Mario Luzi custode e cantore della civitas, in «Farapoesia», 3 aprile 2007.

²¹ M. Luzi, *Prose* cit., pp. 107-112.

²² M. Luzi, *All'Arno*, in *L'opera poetica* cit., p. 22.

²³ Ivi, pp. 863-864.

²⁴ Ivi, p. 1151.

Ma trovo la sintesi del complesso rapporto tra Luzi e Firenze nella composizione presente in *Sotto specie umana* (1999), *Città tutta battuta*.

Qui il poeta assume la città come luogo del molteplice e del mutamento e attraverso un *climax* d'immagini che transitano dal negativo al positivo la trasforma in una Gerusalemme celeste, in un passaggio dalla fisica alla metafisica, realizzato attraverso l'interiorizzazione memoriale del toponimo:

Città tutta battuta
 camminata scarpinata
 frugata nei suoi vicoli
 discesa e risalita
 sulla schiena
 marcata dei suoi ponti,
 sorpresa nei suoi inferi,
 sorvolata in sogno
 città datami in sorte
 o in uso
 o io a lei
 per il suo impossibile compimento –
 eccolo, non ha remore,
 è senza misericordia
 in lei il gran crogiolo
 delle trasformazioni
 in cenere, in letame,
 eppure un'alchimia
 celesta la diglabra,
 la polisce di me e d'ogni ombra,
 la squadra in geometrie;
 e in luce,
 in puro nome le divampa. Oh flos²⁵.

²⁵ M. Luzi, *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti, 1999, p. 31.



Mario Luzi a Sestri Levante nel dicembre 2004 (foto di Laura Dolfi).

DUE “MOTTETTI” DI LUZI

Silvio Ramat

VERSI DAL MONTE

Dal greppo della strada grigia e torta
la pastorella augura buona via,
il mulo tasta il suolo
con lo zoccolo ed avanza,
5 fuma la carbonaia.

Il primo vento miete nella selva.
Che fai? ti spero salda al proprio ramo...
Appena ieri, appena ieri, mormoro.
Ora il pensiero a stento tiene uniti
10 e stretti in cerchio intorno al mite fuoco
gli idoli nella sua dolce caverna.

COSE ESTIVE

La portatrice d'acqua si bilancia
il carico sul cercine e s'avvia
passo passo per il pendio. La macchina
calata al fondo valle
5 ora muglia sulle rampe.

Il brivido temuto
corre su per la palina.
Che fai, che fai? resisti a questa lima?
Il pensiero turbato lotta appena,
10 si stringe alla sua esile famiglia.

In queste pagine definisco “mottetti” due componimenti di Mario Luzi che per il loro taglio, insolito nel poeta fiorentino, possono ricordare lo schema, bi-

partito in due strofe brevi – dei *Mottetti* di Montale; è uno schema che connotava già varî testi della sezione eponima di *Ossi di seppia* ma che si radicalizza appunto nei *Mottetti*, al cuore del secondo libro montaliano (un libro che accompagna e orienta alcuni tra i poeti della generazione di cui anche Luzi fa parte, sebbene alle *Occasioni* essa non attribuisca quel valore addirittura sacrale di cui gode l'ungarettiano *Sentimento del Tempo*¹).

Che le due liriche di Luzi in oggetto (*Versi dal monte*, 1950, in *Primizie del deserto*; *Cose estive*, 1956, in *Onore del vero*) non abbiano mai suscitato un'attenzione specifica lo si spiega abbastanza facilmente col fatto che non sono, né l'una né l'altra, portatrici di messaggi nei quali si riassume in una sintesi esemplare lo "spirito" della raccolta del 1952 e di quella del '57. Dicendo *Primizie del deserto* la memoria correrà principalmente a *Invocazione*, a *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, ad *Aprile-amore*; e di *Onore del vero* conserverà innanzitutto altri titoli: *Come tu vuoi*, *Las ánimas* e *Nell'imminenza dei quarant'anni*. Ciò non toglie che, oltre a una essenzialità garantita dal dettato conciso, che li protegge dai rischi della dispersività, i due testi (di qui in avanti siglati A [*Versi dal monte*] e B [*Cose estive*]) siano più che notevoli per la loro strategia costruttiva.

Il richiamo preliminare al modello montaliano – come accennavo, di non pochi tra gli *Ossi* anepigrafi e successivamente dei *Mottetti* – deve precisarsi: nel senso che la suddivisione in due strofe (riscontrata in ben sedici pezzi dei venti o ventuno² complessivi) comporta spesso una prima strofa descrittiva o meglio latrice di immagini che sollecitano i sensi – la vista e l'udito in particolare – e una seconda nella quale quel tipo di immagini scompare o cede all'evolvere di un ragionamento che "deduce" sulla base dei dati forniti nella strofa d'apertura³.

Anche Luzi, in A e in B, procede su questa linea, ma a colpirci immediatamente è una peculiarità: che nella seconda strofa tanto di A quanto di B quel «pensiero» solitamente operoso (con mansioni deduttive, l'ho anticipato) senza

¹ E qui forse ha il suo peso l'anagrafe: nel senso che Ungaretti assolve il ruolo di padre della generazione che venne detta «ermetica», laddove l'autorità di Montale, in quell'area, non poté avvertirsi che come quella di un fratello maggiore.

² Ventuno se nel gruppo integriamo, come il poeta c'invita a fare, *Il balcone*, pur collocato sulla soglia del libro.

³ Nella serie dei *Mottetti* accreditano quel che ho segnalato or ora il secondo («Molti anni, e uno più duro...»), il quinto («Addii, fischi nel buio...»), il settimo («Il saliscendi bianco e nero...»), il decimo («Perché tardi?...»), l'undicesimo («L'anima che dispensa...»), il tredicesimo («La gondola che scivola...»), il quattordicesimo («Infuria sale o grandine?...»), il diciannovesimo («La canna che dispiuma...») e il ventesimo («... ma così sia...»). È ovvio che il rapporto fra la premessa scenografica, aperta ai sensi, e la conseguenza riflessiva non è mai così calcolato, così rigido. E non di rado, per contro, la seconda strofa sviluppa la prima o la "spiega" con ulteriori elementi: succede nel mottetto che inaugura la serie («Lo sai: debbo riperderti...»), nell'ottavo («Ecco il segno...»), nel dodicesimo («Ti libero la fronte...»), nel quindicesimo («Al primo chiaro...») e nel sedicesimo («Il fiore che ripete...»). Nel quarto («Lontano, ero con te...») e nel diciottesimo («Non recidere, forbice...») è come se si invertisse l'ordine col posticipare l'evento, magari un evento rammemorato, rispetto alla relativa cogitazione.

che al poeta occorresse nominarlo, si fa *personaggio*. Questa la novità lampante, a cui bisogna aggiungere che esso, il «pensiero», si prende l'onere e il privilegio di concludere, e che ambedue le conclusioni lo mostrano in istato di crisi, come cercherò di chiarire. Non che nella poesia luziana del decennio Cinquanta il vocabolo «pensiero» non sia registrato abbastanza spesso; ma nei due luoghi che affiorano per primi al ricordo, gli *incipit* di *Aprile-amore* e di *Nell'imminenza dei quarant'anni*, il «pensiero» si specifica subito, rispettivamente in «pensiero della morte» e in «pensiero» di quella «imminenza» predicata fin dal titolo. Non c'è dunque un pensiero che funga da "attore" in quanto tale, senza che il poeta lo applichi a una materia definita.

Che, trascorsi sei anni da A, Luzi ne riprenda lo schema in B può voler dire che intende risaggiarne la bontà, la funzionalità. Certo, sussiste un'intima coerenza tanto nelle *Primizie* quanto in *Onore del vero*; e un nesso armonico stringe idealmente in una le due raccolte del 1952 e '57, con evidenze innegabili nella fedeltà a un determinato paesaggio e a una determinata tipologia umana (sono "poveri", ma alla loro esistenza, condotta secondo leggi naturali, non manca nulla). Ecco però verificarsi in B una sorta di "replica" (replica d'autore) di un componimento scritto sei anni addietro, e questo è un episodio anomalo perfino in un poeta come Luzi, sempre celebrato oppure criticato per una imperterrita costanza delle figurazioni e dei temi, del ritmo: insomma dello *stile*. Potremmo sostenere che il recuperare con B uno schema compositivo come quello di A per rilanciarlo nasca primariamente dalla sollecitazione profonda che giace nella pienezza inesauribile, virtuosa e suggestiva, di un paesaggio: il paesaggio che Luzi ha osservato e trascritto infinite volte. Quel che impressiona in questa coppia, A-B, unitaria nella sostanza e nella soluzione e tuttavia composta in due tempi non proprio contigui l'uno all'altro, è l'immissione o la permanenza di alcune "ombre" semantiche, di screpolature sottili che andranno pur riconosciute nel corpo di una *cosa* mirabilmente compatta, che l'artefice ha polito fino a farne sparire la minima "macchia" di ambiguità. D'altronde, non ci hanno detto e riddetto che dalle *Primizie* in avanti Luzi guadagna giorno per giorno in chiarezza lasciandosi alla spalle il "deplorable" retaggio dell'altrui e suo "ermetismo"?

E allora, il paesaggio: alla radice di A e, in séguito, di B. Un paesaggio che non può tradire ed effettivamente, da *La barca* in poi, non tradisce. E fin dalla giovinezza il poeta di Castello ha gioito ogniqualvolta il suo impulso originario incrociasse un argomento d'arte o un *tòpos* della letteratura: ne traeva uno stimolo non a schivarlo bensì, e al contrario, a profittarne come di un apporto utile. «Amici ci aspetta una barca e dondola» e «Amici dalla barca si vede il mondo», stilnovisticamente recitava *Alla vita*, nel remoto libretto dell'esordio. Non troppo diversamente, trascorsi cinque lustri esatti, chi non vede nell'epifania della «pastorella», beneagurante dal balzo d'una strada di campagna in A, l'allusione a un motivo topico della lirica provenzale trasmessosi rapidamente alla nostra? Come accade quasi di regola, il *tòpos* appena adombrato Luzi lo abbandona lì, inerte. Se la «pastorella» abbia o no una sua rustica grazia, nessuno

ce lo dichiara. Il lettore, almeno per un po', si ricorderebbe di una simile strizzatina d'occhio a un sottogenere lirico –, se non irrompesse un tutt'altro soggetto a dare alla scena un diverso movimento e a spostarne il baricentro. Dove «il mulo tasta il suolo / con lo zoccolo ed avanza» (intanto che il metro muta, alla coppia iniziale di endecasillabi subentrando una sequenza di settenario, ottonario e ancora settenario) la «pastorella» che augurava il buon viaggio sembra già fuori campo, una sagoma bloccata là sul «greppo» di quella «strada grigia e torta», paradigmatica di un ambiente appenninico, senese o grossetano⁴, che evoca la narrativa di Mario Pratesi o il cattivante bozzettismo di qualche macchiaiolo.

L'umiltà⁵ connota ogni elemento di questo paesaggio, e la naturalezza necessitata del fumo che si leva dalla «carbonaia» rimanda a uno dei rituali di stagione (dovremmo essere in autunno, quando si bruciano i rami secchi e altro che più non serve: riti che in Luzi attingono un apice di sublimazione simbolica nel '54, in *Las ánimas*). Due epiteti, «grigia» e «torta», che più luziani di così non sapremmo immaginarne, indicativi di una specie di «divisa» che il poeta ha intenzione di portare a lungo, quasi una seconda pelle, se da *Onore del vero*, che la riceve da *Primizie del deserto*, la si ritrova in *Dal fondo delle campagne*, a completamento del decennio '50 (e sono tre titoli che, badando all'incidenza e prevalenza di questo pallido cromatismo esistenziale e morale, formano davvero un trittico omogeneo).

La bipartizione propria del mottetto assegna di norma un valore semantico anche al vuoto tra le due strofe. Tutto quel che in A dovevamo vedere o udire, l'abbiamo veduto e udito nei primi cinque versi. I sei che costituiscono la seconda strofa impiantano la riflessione su quel che i sensi han potuto percepire. Ma il verso che l'apre è ancipite fra percezione e deduzione. Non lo si vede e neppure lo si sente, quel «primo vento» che «mietete nella selva». Se la strofa iniziale nulla conteneva che non fosse pura e semplice informazione, elenco di dati certi, la successiva deborda immediatamente con l'uso di quel *mietete*, verbo improprio se attribuito al *vento*. La lirica inaugurale delle *Primizie*, datata 1947, *Né il tempo*, aveva già introdotto, però in un quadro di «messe», «grano», «spighe» (e «reste» da falciare), quest'idea di una mietitura, di una «abbondanza da mietere». Ma in A la mietitura eseguita dal «primo vento» è un'insidia, un atto

⁴ E chi ha dimistichezza con la geografia sentimentale di Luzi sa che è denominata “Il Monte” una zona del paese di Samprugno.

⁵ Come per l'universo che definivo «povero» secondo natura, così per questa «umiltà» credo non sia da proporre una saldatura tra Luzi e Betocchi (pur consentaneo a Luzi, che lo ammirava fin quasi alla venerazione). L'umiltà della poesia betocchiana e dei suoi personaggi ovvero «tipi» – a partire dai «poveri» di Tegoletto, dei quali *Realtà vince il sogno*, 1932, cantava le «allegrezze» – si radica in un cristianesimo primitivo, «creaturale», che li qualifica e li protegge. Altro, e gradualmente chiarito al poeta medesimo e al suo lettore, procede lo stoicismo cristiano di Luzi. Se il percorso della poesia «religiosa» di Betocchi incontrerà – sul tardi, com'è noto – inciampi e complicazioni, non per questo accadrà mai che, sia pure per rari addentellati, quella strada coincida col cammino di Luzi.

pericoloso. Suggestisce qualcosa di molto simile al muover della falce sotto cui si agitano e s'incurvano le spighe del campo; e la falce, per convenzione simbolica, è anche lo strumento in dote alla Morte. Seppur non si voglia arrivare a tanto, il senso del pericolo si fa captare; lo si avverte nella «selva», termine preferito al più familiare «bosco». Ma, distante com'è dal registro lessicale quotidiano, il vocabolo *selva* (perfettamente a suo agio, invece, nelle spettacolari allucinazioni di *Un brindisi*, 1941: «i fiumi colorati dall'afa delle selve...») giova proprio per la sua consistenza letteraria. Passata la «selva oscura» da cui il poema prende avvio, in Dante s'incontrano «la trista selva» dei suicidi (*Inf.* XIV) e quella del Paradiso Terrestre, dapprima «divina foresta spessa e viva» ma «selva» in *Purg.* XXXII, una selva in cui s'addentrano la «puttana» e il «mostro». Per tacer di Petrarca, dove il vocabolo per sette volte sigilla i versi della sestina XXII («A qualunque animale...»; dell'Alfieri del sonetto «Tacito orror di solitaria selva...»; e di Leopardi, che contempla la luna «pendere» oggi come un anno addietro su «quella selva» e «tutta» rischiararla» (*Alla luna*), o s'incanta al «tranquillo raggio» lunare fantasticando, sulla scorta dei suoi manuali scientifici, di lepri danzanti «nelle selve» (*La vita solitaria*)⁶.

È decisivo, nel fluire del testo, che l'allarme suscitato dall'azione del vento – una «mietitura» presentita, anzi già in corso – provochi l'entrata in scena della interlocutrice, il *tu*; o, per dir meglio, spinga il poeta a creare alla propria parola un riscontro, una destinataria. E un suo modello nobile ce l'ha anche il «Che fai?» (poi ripreso e duplicato in B), ricalcando il sonetto CCLXXIII di Petrarca («Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?»⁷). L'insidia esiste, il poeta nulla può per esorcizzarla, solo sperare che quel vento non la strappi al suo naturale riparo. Se la locuzione augurale «ti spero» (un augurio che lega formalmente la seconda strofa alla prima, la destinataria del messaggio testuale alla «pastorella») avrà una replica di lì a poco in *Sulla riva* (1952) di *Onore del vero* («Tu dove sei? ti spero in qualche porto...»⁸), più notevole è che Luzi, per designare il naturale ancoraggio da cui non vorrebbe che l'interlocutrice si staccasse mai, adopri il sintagma «proprio ramo». Che è, ancora, un prelievo: dalla *Imitazione* leopardiana, dove «dal proprio ramo» (un ramo di faggio) il vento⁹ ha fatto volar via

⁶ Ma è pur vero che anche nel «bosco» si danno fenomeni prodigiosi: così in *Gemma* (1951), «quando è là di febbraio che nel bosco / ancora riseduto corre voce / di una vita che ricomincia e oscura / geme negli animali insonni, s'agita / nel mare ed oltre il mare nei paesi / ricchi e strani...». Sono i ciclici miracoli della natura. E il «bosco» in una lirica di *Dal fondo delle campagne* può equivalere, per una volta, a qualcosa di simile a un drammatico labirinto: e Luzi rivendica a proprio merito l'aver avuto la certezza che, appunto, «il bosco / non è senza via d'uscita» (*Il soldato*).

⁷ Meno probabile, direi, un rimando alla canzone dantesca della *Vita nuova*, «Donna pietosa...», col sogno della morte di Beatrice e l'apparizione dell'«omo scolorito e fioco» il quale ne informa il poeta: «Che fai? Non sai novella?...».

⁸ E, al terzo verso, anche *Sulla riva* fa registrare un «Che fai?».

⁹ Qui potremmo forse osservare che, come Leopardi aveva preferito il generico «vento» alle specificazioni del testo francese dell'Arnault (Zefiro o Aquilone) che il suo canto «imitava», così

«lungi» la «povera foglia frale» che, apostrofata dolcemente da Giacomo, quieta gli riferisce, in risposta, come il vento la trascini «seco perpetuamente»: è lo stesso destino che tocca alla foglia della rosa e dell'alloro.

Se questa ipotesi di una citazione da Leopardi vale, regge allora anche il cenno alla «frazza», alla fragilità di colei che il poeta si augura in salvo, protetta contro l'azione del vento. S'inscrive in questo punto una mezza frase mormorata, quell'«Appena ieri, appena ieri» che esclude il lettore da una compenetrazione totale nel testo giacché rinvia a una vicenda di cui solo il poeta e la destinataria di A potrebbero testimoniare. A noi, ammesso che serva a qualcosa, è concesso l'esercizio del congetturare: ancora «ieri» i due erano insieme? Ancora «ieri» niente minacciava la saldezza del riparo di lei? Ancora «ieri» il poeta avrebbe avuto la facoltà di sottrarla a ogni rischio? Fatto si è che quell'«Ora», l'avverbio di tempo in attacco del terz'ultimo verso, deve interpretarsi in contrapposizione al soprastante «Appena ieri». «*Appena ieri*», probabilmente sì; «*Ora*» no; è impossibile o molto difficile. Oscilla tra le due eventualità la locuzione avverbiale «a stento» (in rima interna con «vento»), inclinando tuttavia in favore di una residua possibilità. E ormai occupa la scena un nuovo attore, «il pensiero», questo delegato dell'*io* mormorante, che meglio di qualsiasi altra connessione rende plausibile l'ipotesi di una serrata giuntura tra A e B, dal momento che anche in B spetterà al «pensiero» la gestione del finale. E il nuovo attore di A non nasconde la fatica che gli costa il mantenere «uniti» gli affetti più preziosi. Li chiama «idoli», un termine forse ambiguo, volutamente vago, sistemandoli a «cerchio» (l'epilogo di B lo sostituirà con «famiglia», una famiglia «esile»). Ma la «dolce caverna» («caverna», letteralmente, non degli «idoli» bensì del «pensiero»), magari con esito depistante, non può non indirizzarci verso il mito platonico (nel primo libro de *La repubblica*, dove, rispetto all'essenza inconoscibile delle cose, se ne svalutano le immagini quali si mostrano, riflesses e illusive – «idoli», insomma –, all'occhio dei mortali.

«Dolce caverna»: poco meno di un ossimoro? Non in questo caso, stante l'acutezza dolorosa dell'aggettivo «dolce», che tale diventa al «pensiero» in quanto vi si rifugiano gli «idoli». «Caverna» comporta un che di «cavo», una «profondità»; e per difficile che sia («a stento»), «il pensiero» non fallisce nell'opera intesa a evitare la dispersione degli «idoli», che sono poi gli «idoli» costruiti dal pensiero medesimo, vale a dire le idee «adorabili» a cui esso non può rinunciare. Si dispongono tutti insieme, «in cerchio» (ne deriverà, lo accennavo, l'«esile famiglia» di B), e si scaldano «attorno al mite fuoco»¹⁰. Se ciò, da un lato, suggerisce

a Luzi basta scrivere «il vento», anzi «il primo vento». «Primo» della stagione, diremmo, più che della giornata apertasi con l'epifania della «pastorella».

¹⁰ Con la variante «fiamma», quanti fuochi si accendono in Luzi nell'arco di un decennio! Basti citare: «siedo rapito in questa fiamma fine» (*Pur che...*, 1948), «ascolto / lo stridere che fa la fiamma...» (*Nella casa di N. compagna d'infanzia*, 1950), «Siedo presso il mio fuoco triste, attendo / finché nasca la vampa piena o il guizzo / sul sarmiento bagnato della fiamma» (*Versi d'ottobre*, 1952) e, riutilizzando l'aggettivo di A, «Un fuoco così mite basta appena...» (*Las ánimas*, 1954).

un rituale volto a garantire sopravvivenza nell'unità di una forma (il «cerchio»), dall'altro non si scioglie del tutto da Platone, quel fuoco essendo forse, nel contesto di A, l'equivalente della luce che nella richiamata pagina di Platone proietta dall'esterno le ombre sulla parete della caverna. Da una luce siffatta, forte all'eccesso, potremmo arguire che «il pensiero» provi a difendersi; e difendere se stesso significa non permettere la dispersione dei propri «idoli». Pertanto A si chiude figurando la travagliata difesa di un patrimonio che «il pensiero» non intende dissipare o alienare.

Quale ragione può aver indotto Luzi, sei anni più tardi, a rielaborare un tema che resterà, a conti fatti e quantitativamente, minoritario nelle *Primizie* come in *Onore del vero*? Benché sia da ribadire che trattasi di raccolte ambedue caratterizzate da una palese omogeneità interna, non è consueto un tanto clamoroso recupero e, in così esiguo spazio (undici versi A, dieci B), il rilancio di una terminologia, di un vocabolario e complessivamente di una struttura testuale. In tal senso, il rapporto A-B è una eccezione o almeno un caso limite. A scorrere B centimetro per centimetro, il legame con A emerge inoltre in virtù di numerose relazioni fonico-metriche. Il predicato «bilancia» di B1 è in sensibile assonanza con l'«avanza» di A4; il «via» di A2 è incluso in rima esatta nell'«avvia» di B2 e fa quasi rima col «pendio» di B3. Da non tralasciare il rintocco del «mulo» di A3 nel «muglia» di B5, se non forse dello «zoccolo» di A4 nella «macchina» di B3. Allitterano poi il «ramo» di A6 e le «rampe» di B5. E la coppia settenario-ottonario di A3-A4 si ripete in B4-B5.

Ma veniamo all'iconografia. Stilizzata, se non proprio quanto la «pastorella» di A, spicca la «portatrice d'acqua», depositaria della chiave che serve a mettere in moto il congegno di B. La sua figura è preceduta di un biennio dalla «donna» che in *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo* «prende acqua alla fontana» e «risale su per il proferlio» per sparire poi alla svelta dentro una casa. La stilizzazione di questa sagoma si integra nel «tipico» di comunità che, come si verifica volentieri in Luzi e per lo più situate nell'Italia centrale, non godono ancora degli agi di altre più progredite: donde, non diversamente che ne *La quiete dopo la tempesta*, il necessitato costume dell'attingere acqua alla fontana pubblica (costume che può magari diventare un compito da assolvere a vantaggio dell'intera comunità). Il «pendio» lungo il quale costei s'incammina lentamente, calibrando a dovere il carico sul capo, segnala, in mancanza di altri indicatori, la difficoltà del percorso. Impervio e a saliscendi, lo ribadisce il suono del motore dell'automobile che sta risalendo con fatica su per le «rampe» del «pendio». Il «muglio» che ne arriva all'orecchio ha un che di abumano e (volestimo cercare tra i modelli eventuali), riporta in causa il «muglio/ di scerpate esistenze» di una lirica di Montale (la seconda, in *Ossi di seppia*, de *L'agave su lo scoglio*), sotto la sferza della tramontana; o, più feroce che mai, il «mugliare» del vento – «come un mostro ebbro» – nella nottata di cui il Pascoli ci riferisce nel poemetto *La piada*.

Non è forse gratuito che, in assenza di vento, B faccia comunque dipendere dal medesimo verbo aspro e sgradevole, “muglia” – che altri poeti, come si è visto, avevano legato alla furia del vento –, il passaggio da un piano descrittivo che sotto il profilo delle emozioni può ben dirsi neutro, come una semplice registrazione offerta ai sensi, al piano allarmato su cui si sviluppa la seconda strofa di B. Fatto si è che il «brivido» (vocabolo-tema di suggestione pascoliana anch'esso¹¹) è come se a suscitarlo fosse il soprastante muglio, sonoro indice di sofferenza non umana (quella di un meccanismo che arranca). Che il «brivido» sia «temuto», ciò rientra nella pertinenza dell'inesplicabile, dell'inviolabile; del non restituibile a un episodio biografico attestato. Potrebbe perfino darsi che la memoria (termine peraltro non registrato né in A né in B) abbia ricevuto una sollecitazione avversa, amara, da uno qualsiasi degli elementi in campo. Ma eccolo, il «brivido», agitarsi – in una corsa che non trova ostacoli – dove la vegetazione è più acerba, «su per la palina»¹². E, con perfetta rispondenza allo schema di A (il brivido lo si *vede* ancor meno di quel che non si *vedesse* il vento), entra in scena la destinataria della lirica. Il poeta a lei si rivolge, la interroga: «Che fai? che fai?», e la reiterazione della domanda accentua l'affanno. Non le dà neppure il tempo di replicare poiché sgorga una domanda aggiuntiva (esplicativa spiegazione per chi legge): «Resisti a questa lima?». Ed è sottinteso che il “resisterle” sia pressoché impossibile.

«Questa *lima*». Luzi qui ricorre (e non è, suppongo, per creare assonanza con «palina») a una parola che nelle metafore di alcuni tra i poeti più suoi ha avuto un certo rilievo. Su tutti citerei il Dante “petroso”: «Ahi angosciosa e dispiciata lima» della canzone «Così nel mio parlar...», antecedente più solido che non quello di Petrarca, RVE, LXV, dove la lima è pur lima d'Amore¹³. Nel testo luziano il «questa» non può che riferirsi al «brivido», un sussulto o fremito che corrode¹⁴, ossessivo. A restar nel vago non è solamente la causa che ha scatenato il «brivido», ma la sorte che toccherà a chi *non* resiste, a chi cede alla «lima». Sopraggiunge, come in A, «il pensiero», quello che definivo “nuovo attore”, designato a tirar le fila del testo. Ma Luzi lo dichiara «turbato», e il turbamento è

¹¹ A parte le molte occorrenze in varie raccolte (tutti rammentiamo quella che conclude *Digitale purpurea*), si veda nei *Canti di Castelvechio* il componimento che s'intitola appunto *Il brivido* ed è brivido, «ribrezzo» mortale.

¹² Interpreto «palina» nell'accezione vigente in larghe zone della montagna toscana, cioè come l'insieme dei nuovi getti di un albero, in particolare del castagno, che spuntano su dal ceppo antico.

¹³ Altrove, nel canzoniere petrarchesco (XX, CCXCIII) è «lima» che giova o gioverebbe alla rifinitura del verso; come anche nello *Scherzo* leopardiano (mentre lo stesso Leopardi nella canzone *Sopra il monumento di Dante* aveva accusato la «mordace lima» che «rode» l'italica «virtù»).

¹⁴ Si vorrebbe tornare al Montale di *Clivo*, in cui, se tace il vento, «senti la lima che sega / assidua la catena che ci lega», e al primo mottetto del gruppo, dove «un ronzio lungo viene dall'aperto» e «strazia com'unghia ai vetri». Più lieve il «limio / delle cicale» che dura «nel cuore» di Ungaretti (se ne rammenta in *Silenzio*, 1916), salpato or ora col «bastimento / verniciato di bianco» che lo conduceva, per la prima volta, dall'Egitto in Europa.

in ragione della difficoltà che la destinataria delle parole del poeta riesca a "resistere". È così intenso, il turbamento, che il pensiero ne risulta indebolito, al punto da «lottare appena» (l'avverbio rimbalza qui da A8) e, invece di fungere da sostegno com'era in A, va in cerca anch'esso di un sostegno. Parrebbe un riprodursi di quello che in A era il «cerchio», il cerchio degli «idoli», tenuti «uniti e stretti» dal «pensiero» attorno «al mite fuoco», di cui suggerivo la ritualità. Ma non è propriamente una ripetizione; a ripetersi è semmai e solo – tuttavia rimodulato – il verbo che indica lo "stringere" o lo "stringersi": difatti nel finale di B «il pensiero» si cala anch'esso tra gli «idoli»; sembra che quell'«esile famiglia» lo accolga al suo interno, fattosi «esile» il pensiero medesimo per via dell'accusato turbamento.

Insomma, a un raffronto tra l'«umore» di B e quello di A, si deduce che, mentre l'epiteto «dolce», esplicitario di A, rendeva il senso almeno di una pausa, di una sospensiva nella fase di rischio apertasi con l'avviso del «primo vento [...] nella selva», la tregua che potremmo per ipotesi leggere nell'epilogo di B sembra più fragile, più esposta al crollo, sottratto com'è al «pensiero» quel ruolo di custodia, di protezione quasi sacrale cui adempiva in A. Non c'è più la traccia del mito platonico, nessun fuoco e dunque nessuna proiezione d'ombra. La figuratività, sia pur metaforica, raggianti nella conclusione di A, risulta abolita, senza che ne rimanga la minima impronta, nell'epilogo di B. Tranne forse che per «la palina», il descrittivo si cancella e gli subentra un discorso dei sentimenti; latitano – ed è raro, in Luzi – le immagini accessibili fisicamente. E se è vero che il titolo *Cose estive* ha l'aria di predisporre una sequenza di oggetti materiali e situazioni tangibili, il decorso del testo non ne squaderna che un paio, all'inizio. Qui la strategia che – arbitrariamente -- ho preteso di restituire al modello-schema di varî mottetti de *Le occasioni*, più di quanto non accadesse in Montale, nella parte riservata al «pensiero» toglie spazio a ogni residua figuratività che non sia del tutto metaforica. Già il «vento», il «ramo», il «fuoco» di A (originato, chissà, dal realismo della «carbonaia», e magari generatore, per contrasto, dell'«acqua» di B1) il lettore non li vede né li sente oggetti e situazioni palpabili. Tanto meno avverte concreto in B quel «brivido» che pervade «la palina» con un'azione forse inesorabile che ci rinvia alla mietitura del «primo vento [...] nella selva» di A. Anche per questo volgere all'astrazione i due "mottetti" che Luzi scrive nella seconda metà del decennio '50 rivelano, sul piano della struttura, una densità sperimentale perfino superiore a quella dei testi che in *Primizie del deserto* e in *Onore del vero* s'impingono come i più gloriosi e memorabili.



Mario Luzi, Neri Pozza, Eugenio Montale, Ginevra Vivante.

TEMPO E PAESAGGIO DAL «FONDO DELLE CAMPAGNE»

Anna Dolfi

Aveva esordito, Luzi, nel 1935, con un libro nuovo e importante, *La barca*, che, se da un certo punto di vista era tutto fiorentino (non a caso si apriva già nella seconda edizione del '42 su una *Serenata di Piazza d'Azeglio*), dall'altro, fin dalla seconda strofa di quel primo testo, spostava immagini consuete (sia pur capovolte; ad essere rovesciata per l'esattezza era la prospettiva dello sguardo) verso un immaginario nordico, un mondo mitico fatto di fiumi, foreste..., che costituivano, assieme ai «sitibondi emisferi» e le «avene /solari», la «pausa terrestre», ovvero l'allontanamento dalla terra, indotto dal mutamento delle stagioni¹, dall'avanzare della sera². Anche se la vista riportava poi al fiume della dimora vitale (l'Arno, sempre presente, e in modo addirittura crescente, lungo l'iter poetico luziano³), ai «boschi tremolanti» della Maremma⁴, alle siepi, ai campi, ai fiori di una campagna talvolta imprecisata, ma che in Samprugnano⁵ trovava il modo per fondere ricerca ed elegia in una prospettiva religiosamente verticale, unendo il presente a un mondo immobile e mosso diversamente fatto di storia, ove l'oggi trova il suo senso nella necessità di riconoscersi nelle «età trascorse», di ritrovare in «altri corpi» la persistenza di una forma originaria⁶.

¹ Così in *Alla primavera* (B). I testi di Luzi saranno da intendersi sempre citati dalla raccolta, completa fino al '98, dell'*Opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi O), a cui si farà riferimento anche per la siglatura delle singole raccolte: B per *La barca*; AN per *Avvento notturno*; BR per *Un brindisi*; PD per *Primizie del deserto*; OV per *Onore del vero*; FCA per *Dal fondo delle campagne*; FICS per *Frasì e incisi di un canto salutare*.

² Come già nella *Serenata di Piazza D'Azeglio*, nel *Canto notturno per le ragazze fiorentine* (B) gli eventi, le passioni, i corpi, si sarebbero allontanati «volando via» dalla terra.

³ Ce ne offre testimonianza anche una delle ultime antologie d'autore: Mario Luzi, *Flos. Poesie per Firenze*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2002, oltre alla bella intervista, non a caso intitolata *A Bellariva. Colloqui con Mario*, realizzata da Stefano Verdino (adesso in O, pp. 1239-1292, a precedere l'accuratissimo apparato critico del «Meridiano»).

⁴ Si pensi a titolo esemplificativo a *All'Arno* e a *Lo sguardo* (B).

⁵ Cfr. *Le meste comari di Samprugnano* (B).

⁶ Cfr. *Giovinetta, giovinetta* (B).

Insomma accanto al vagheggiamento medievaleggiante della «città turrita», all'oro, al celeste, all'azzurro della pittura del primo umanesimo che in *Alla vita* avevano fornito la patina di cui si sarebbe nutrito lo spazio della distanza implicito nel rifugio nell'antico «vasello» stilnovista⁷ (arca della poesia), l'«avvento notturno» (appena cinque anni sarebbero bastati) avrebbe introdotto un dubbio radicale sul senso e sulla destinazione («era questa la vita?»; «Verso dove»⁸) che riconduce a un universo tangibile, benché, almeno a quell'altezza, spesso mediato dalla poesia (si ricordino i «bivacchi» di *Cuma* che, come ha opportunamente segnalato Verdino, riconducono ai *feux du bivouac* di Apollinaire⁹) o dalla trasfigurazione malinconica¹⁰. Al punto che si dovrà attendere il '46 di *Un brindisi* per trovare alberi veri (gli olivi, la quercia, i castagni¹¹) e strade credibili di campagna che si inerpicano fiancheggiate da tabernacoli, o l'*Appendice al Quaderno gotico* per imbattersi in notti di inquietudine e ricerca¹². Che culminano «*Di gennaio, di notte*» quando lo spazio, turbato da un vento che ha una forza e durata che trascende l'umano («vento inesauribile»), si cala dal *dove* nel *quando*, in «giorni incerti ai crocevia del tempo», nel punto di discriminare tra dolore e lenimento, memoria e dimenticanza. Avviata ormai la faticosa *via crucis* del poeta tra «i muri alti» di una «patria ventosa e montuosa» che tenderà ad assomigliare sempre di più a quella maremmana della madre e della propria infanzia e giovinezza. Visto che ormai, a partire da *Primizie del deserto*, sono le icone familiari a suggerire squarci di paesaggio, mentre le voci che riemergono dal passato si fanno portatrici dei profumi di stagioni antiche¹³.

Nonostante che visitare con E (Elena) il «suo» paese marchigiano serva a portare in primo piano poggi, balze, pendici¹⁴, sarà con *Villaggio* che si entra a pieno nel paesaggio reale e metafisico della poesia luziana degli anni 50 e 60. Che registra anche un mutamento di collocazione dell'io; non più all'esterno della scena a guardare (come nella lirica giovanile) il mondo, e neppure coinvolto in un momentaneo attraversamento, ma come preso all'interno del più stretto dei cerchi che circoscrivono quanto si può vedere. Mentre la stagione invernale (nel periodo che va dall'autunno inoltrato alla Quaresima, con la sottolineatura – già montaliana – del Carnevale) spinge a collocarsi all'interno, a guardare fuori i segni che il tempo traccia sul paesaggio visibile, modificandolo lenta-

⁷ Il riferimento è al celebre sonetto dantesco («Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io / fossimo presi per incantamento / e messi in un vasel, ch'ad ogni vento / per mare andasse al voler vostro e mio») di cui il poeta novecentesco dovette serbare memoria nell'*incipit* della poesia *Alla vita*.

⁸ Cfr. *Cuma* (AN).

⁹ Cfr. l'apparato critico a O, p. 1345.

¹⁰ Penso a un testo di grande suggestione e complessità come *Già colgono i neri fiori dell'Ade*.

¹¹ Cfr. *Passaggio* (BR).

¹² *La notte viene col canto* (BR).

¹³ Cfr. *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* (PD).

¹⁴ *Visitando con E. il suo paese* (PD).

mente, facendone – con l'indotta sofferenza – una sorta di correlativo esistenziale. Ferito, il paesaggio, alla pari dell'io, che si collocherà con sempre maggiore precisione al centro dello spazio e della vita (l'«età di mezzo», la «vicissitudine sospesa»), ma con una sorta di difficoltà nel distinguere (alla maniera dantesca) ombre e corpi certi. Trovando però, nella coscienza contraddittoria e paradossalmente complementare di perdita e persistenza, il modo per volgere «in salute» le lacrime, grazie alla scommessa pascaliana di essenza contro forma. L'io, alla prova del tempo che nasce nello spazio circoscritto del *pagus*, sospeso, mentre intorno discende la notte, cessa la ricerca, lo sguardo orizzontale, per accogliere ciò che affiora lentamente «dal fondo» di un'«angoscia» che traduce orfanità e solitudine. Risolvendole (a partire dal '49 di *Villaggio*) con l'introduzione, a garanzia di persistenza, a *latere* dell'istanza/presenza del divino, di un figlio *infans* per cui/tramite cui si può sperare «salute».

Da quel momento, in *Primizie del deserto* si infittiscono i quadri della campagna toscana, assieme al gioco di intrecciate messe a fuoco di esterni ed interni (si pensi esemplarmente a *Nella casa di N. compagna d'infanzia*). Non stupirà dunque se, nel clima di questa nuova sensibilità, e dei suoi «valori» e figure, Luzi sceglierà di inscrivervi retrospettivamente l'intera stagione della poesia giovanile (raccolta sotto l'onnicomprensivo titolo del *Giusto della vita*), ponendo quale *incipit* tardivo della prima raccolta e del primo complessivo volume una lirica dal perfetto andamento endecasillabico come *Parca-Villaggio* (scritta nel '51), che emblematicamente riunisce i temi e motivi a cui si accennava. E che, del testo di *Primizie del deserto* (*Villaggio*), che ne dichiarava parte del titolo, conserva, oltre ai suggestivi cronotopi (la fredda stagione, le povere case, la diacronia), l'immagine del figlio bambino.

Per altro, a questa altezza, la natura del contesto paesaggistico è delineata, oltre che da netti confini interno/esterno, da tutta una serie di potenziali coppie oppositive: nativi e forestieri, infanzia e maturità, vecchi e giovani, vivi e morti (il tutto, per pertinenza di testo e contesto, in prospettiva delle future *Las animas*), speculari alle contrapposizioni verbali (*portal scaccia; passò/scomparve; pas-satol presente; tua infanzial tuo figlio*). Mentre il fuoco (già apparso come strumento tipico dell'agricoltura) diviene luogo intorno al quale si celebra il rito quotidiano della comunicazione e della conservazione della memoria. «Onorare il vero» (dinanzi al fuoco) vorrà allora dire dare alle cose il loro nome, a dispetto di ogni tautologia («Il vento è...»¹⁵), recuperare senza timore di ripetizioni l'identità delle azioni («quel che verrà, verrà...»¹⁶) chiudendo poi i testi con una clausola definitoria che ha valore di massima o di precetto.

Come avveniva nel «vecchio mondo latino» la cui legge passa dal paesaggio all'io non appena, durante un viaggio in treno nel settembre del '43 (tempo pro-

¹⁵ *Uccelli* (OV).

¹⁶ *Versi di ottobre* (OV).

pizio per le agnizioni), lo scrittore si accorge della capacità disvelativa/rivelatoria che hanno colline (leopardianamente) «celesti» e la luce liquida¹⁷. Visto che dal paesaggio passa qualcosa che oltre il singolo io tocca la coscienza antropologica della «stirpe», per risalire fino alle origini, a dare l'impressione di poter conoscere ogni frammento del creato, di essere in grado di ricondurlo alla propria genesi, esseri umani in testa, riportati ben oltre il mitico Adamo¹⁸:

Mi misi [una donna] a guardarla attentamente e subito qualcosa cominciò a risalire in me, qualcosa di mio e di antico che gradatamente, in mezzo a uno sterminato silenzio, mi avvicinava a lei e con lei alla terra e al sole

visto che vedere/guardare figure sullo sfondo (lo scrittore ha bisogno di farlo «contro il vetro e contro il paesaggio») permette di ricondurle alle forme primigenie che si identificano con quelle eternanti/eterni dall'arte. Necessaria insomma l'accoppiata persona + paesaggio¹⁹ per vedere come i luoghi trasformano gli individui, offrendoli di nuovo, almeno in certi casi, all'originaria sacralità. Si ricordino *ad hoc* alcune pagine di una prosa di Luzi:

Infine mi spostai leggermente per poterla guardare contro il vetro e contro il paesaggio. Allora la riconobbi. L'avevo vista in piedi, ammantata, presso la Regina di Saba, là dove questa adora genuflessa il ponticello di legno nell'affresco di Piero ad Arezzo. Era lei e non era mutata [...] era stata scelta per restare immobile e intatta nel tempo, secoli e secoli or sono, sulle pareti di una chiesa in una vecchia città della nostra vecchia terra latina²⁰

che dicono di illusioni platoniche, di immagini preesistenti restituite per forza di sfondo, oltre la banalità del quotidiano, alla familiarità che conduce, oltre ogni esilio, verso la vera *Heimat*. Patria del sapere e della sensibilità, che si situa in terre assieme terrestri e immaginarie, «fondali della memoria» e «luoghi del sogno»²¹, già che sovrappone alla dimidiata coscienza novecentesca i *topoi* della grande tradizione georgica del mondo greco-latino: i campi, la beatitudine, l'*otium*, la malinconia. Topoi che sono capaci anche di guidare la lingua, fattasi a un tratto comunicativa (perfino di un'apparente facilità, nella sua classica

¹⁷ Così nella prosa *Toscana*, in *Trame* (ma la citazione è ormai dalla complessiva raccolta delle prose creative: M. Luzi, *Prose*, a cura di Stefano Verdino, Torino, Aragno, 2014, p. 60).

¹⁸ Di cui avrebbe parlato uno scrittore come Giuseppe Dessì, dinanzi al paesaggio della sua Sardegna.

¹⁹ Ma per una nostra riflessione in proposito (a partire da Jacob) cfr. Anna Dolfi, *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, II, pp. 655-675.

²⁰ M. Luzi, *Prose cit.*, pp. 60-61.

²¹ Così in uno degli *Otto luoghi* dedicato a *Il Monte Amiata*, ivi, p. 83.

perfezione e bellezza), nel trasferire il pensiero in cadenze rimiche, o meglio nel tradurre in ritmo il pensiero, se è vero che la prima edizione del pezzo *Il Monte Amiata* dovrebbe risalire all'«Approdo» dell'aprile-giugno del 1953. Basterà per questo accostare il tardivo testo proemiale della *Barca* ad alcune pagine in prosa:

A lungo si parlò di te attorno ai fuochi [...] in queste case grige [...]. Dopo il discorso cadde su altri ed i suoi averi, l furono matrimoni, morti, nascite, l il mesto rituale della vita.

Solo dopo a veglia nelle grandi cucine affumicate o nella piazza o all'osteria si accende la conversazione in quella lingua chiara e forte, che tuttavia consente nei suoi modi rituali [...] della tribù più che del singolo. Dai loro discorsi il borgo si leva come un universo nella fitta rete delle sue parentele, nella profondità delle generazioni che si sono succedute nelle sue case grigie, nella storia degli averi, nei mutamenti della fortuna delle famiglie, nelle malattie, nelle nascite, nelle morti, nei suoi vegliardi leggendari; e tutto è considerato un rito, un tributo dovuto alla vita e al tempo²².

Ambedue restituiscono un mondo rurale comune a una società e a una generazione. Non sarà un caso infatti se si potrà trovare nella prosa dedicata da Luzi all'*Amiata* («la vecchia al fuso e lì accanto il somaro legato all'anello o alla stanga»²³) un ausilio per leggere e decifrare il *cardo* e la *spina* ricorrenti nella poesia di Alfonso Gatto, in particolare proprio nella lirica *Fummo l'erba*, considerata²⁴ tipicamente generazionale, e per chiarire il ruolo pacificatore assunto dal paesaggio per la capacità di dare senso ad azioni e a sentimenti²⁵. Rendendosi così per certi versi essenziale; si pensi alle crete del senese che ritorneranno nella poesia di Luzi fino al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, e con significativa trascorrenza tra realtà, pittura, scrittura, già che niente restituisce più della fedele trasfigurazione artistica le emozioni, i miraggi. «Codice interno», quello degli spazi naturali parcamente abitati, al pari di quello delle città²⁶: sì da formare una struttura, «una grammatica della mente e del senso»²⁷.

Se Firenze era per Luzi, alla luce di queste strutturali *mise en abîme*, *pietra*, *acqua*, *luce*, *genialità*²⁸, potremmo tentare di inscrivere il mondo dei *pagi* e dei

²² Ivi, pp. 84-85.

²³ Ivi, p. 85.

²⁴ In primis da Donato Valli, che l'ha posta significativamente a chiudere la sua *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978.

²⁵ Cfr. ancora: «le operazioni dell'uomo hanno un senso, una causa e un termine chiari e finiti tra pochi atavici oggetti e immagini, tra poche essenziali passioni sempre vive» (*Il Monte Amiata* cit., p. 85).

²⁶ Si vedano (da *Trame*, nella raccolta delle *Prose* citata) gli splendidi *Paragrafi fiorentini* (ivi, pp. 107-112).

²⁷ Ivi, p. 107.

²⁸ Ivi, pp. 108-111.

campi che domina *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne* all'insegna non solo della «sobrietà, elementarità, concretezza» tipiche della *toscanità*²⁹, ma della *fatica*, della *povertà*, della *grazia*³⁰, in definitiva del *sacro*, ergo, in ultima istanza, di ciò che, suscitandola (da Agostino a Mallarmé, si potrebbe dire velocemente), si mostra/rivela degno di fede. Una fede che passa non solo dalla religione naturale (più che dalla rivelata), ma dalla cultura: la lettura di Lucrezio³¹, di Virgilio. Tutto deposto poi (*Come tu vuoi*, ON) in una finale resa, già che ai campi semantici del freddo e dell'aridità (*tramontana, screpola, stringe, assoda, irrita, rattrappito, serra*) contrappone il silenzio (*silenzio, muto*), sì che anche il mutamento che scaturisce dall'immobilità ne viene in qualche modo contagiato (muto/ mutamento), unite le generazioni, perfino oltre l'io³².

²⁹ Cfr. *Toscanità*, ivi, p. 215.

³⁰ Quella di cui parla Luzi in *Borghesi*, ivi, p. 219.

³¹ Tra i poeti latini preferiti. Cfr. in proposito M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 41.

³² Cfr. *Fumo* (FCA). Ma in un ideale percorso «georgico» si dovrebbe soffermarsi almeno in particolare, oltre che sulle intere raccolte OV e FCA, su *Colpi, Api* (FCA), *Avvampò l'anno* (FICS); e su *Ha la sua giusta canicola* (in *Dottrina dell'estremo principiante*); *Non sta in sé, crepa* (in M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2014, rispettivamente pp. 295, 570).

MARIO LUZI, LA VOCE E IL FONDAMENTO

Mario Baudino

Su fondamenti invisibili venne accolto, nel '71, con entusiasmo non privo di qualche perplessità, come si può forse leggere nella definizione di Sergio Pautasso, quando parla di un tragitto luziano «da una fisica perfetta a una metafisica imperfetta»¹. A distanza di tempo, e con una maggiore ampiezza di prospettiva quantomeno storica, si può affermare che è vero il contrario. Luzi tornava a una sua originaria fisicità. La raccolta, pubblicata in un momento di grande crisi e trasformazione della poesia italiana mentre si andava esaurendo l'urto della neoavanguardia, da un lato sembra recuperare temi e atmosfere degli anni Trenta (c'è un suono, un passo nell'argomentare poetico che pare rifarsi esplicitamente al Rilke delle *Duinesi*, letto giovanissimo nella traduzione dell'amico Leone Traverso) ma dall'altro opera una vera e propria rottura rispetto alle contrapposizioni presenti in quel momento nella poesia italiana, assorbendole e superandole in una prospettiva che sarebbe stata di lì a poco sviluppata da una nuova generazione nei tardi anni Settanta.

All'altezza di *Su fondamenti invisibili*, il «secondo Luzi», che in genere si riconosce a partire dalla svolta di *Nel magma*, è per così dire la vera novità nel panorama italiano, e non solo, pur in un'apparente linea di continuità col suo passato. Come tale almeno lo leggemo allora, poeti piuttosto giovani e appassionati. E non solo o non tanto per quelli che Giorgio Barberi Squarotti aveva individuato, a partire da *Onor del vero*, come «i segni stilistici dell'inquietudine e dell'angoscia»² né per la musica proparossitona cui inclinava l'endecasillabo, o per l'uso magistrale di particelle avversative, dubitative, condizionali che si sommarono all'impiego «ormai grammaticalizzato di coordinazioni del tipo "a un a uno" o di divaricazioni quali "tra sonno e veglia", "tra anima e chacram", "tra Caucaso e Caspio"»³, né ancora per il ritmo della ripetizione e dell'iterazio-

¹ Sergio Pautasso, *La poesia di Luzi: da una fisica perfetta a una metafisica imperfetta*, in «L'Approdo letterario», giugno 1974.

² Giorgio Barberi Squarotti, *Luzi*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, p. 55.

³ Cfr. Stefano Agosti, *Situazione semantica dell'ultimo Luzi*, in *Il testo poetico, teoria e pratica d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 183.

ne anamorfica («Aspettano. Aspettano che...», «Conosco/Conosco da sempre», «Così termina un anno. Un anno sorge dal suo enigma»). Tutto questo era importante, ma ci interessava soprattutto l'enigma, il modo in cui *Su fondamenti invisibili* lo scrittore stava misurandosi con un momento chiave della sua poetica, lo individuava, lo costruiva e gli dava voce.

Luzi stava compiendo una svolta, e in questa prospettiva acquistava all'improvviso una nuova risonanza la sua interpretazione della poetica di Mallarmé, risalente a vent'anni prima:

Dipingere, dunque, non la cosa ma l'effetto che essa produce: e dipingere codesto effetto mediante parole che siano solo apparentemente parole, e in sostanza articolazioni puramente poetiche, creatrici di sensazioni; di sensazioni destinate, intendiamo, a perdurare poeticamente quando il valore semantico delle parole che le hanno create è andato perduto⁴.

Il passo è certamente interpretabile, nel contesto ermetico, in un'accezione principalmente spiritualista, come accade nella metafora usata da Carlo Bo nel suo *Mallarmé* della «pagina interiore»⁵, o lo «scrivere sotto la pagina» in cui Giansiro Ferrata vide il peculiare percorso della critica ermetica⁶. Ma proprio lo «scrivere sotto la pagina» per Luzi diventa scrivere «sotto il segno»: in prospettiva, e l'operazione è particolarmente evidente proprio nel poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*, che dopo tre brevi poesie, quasi uno sguardo alle proprie spalle, apre *Su fondamenti invisibili* e suona come il manifesto di una nuova poetica, saranno infatti quelle che Julia Kristeva avrebbe definito di lì a poco le «unità prefonetiche»⁷ a farsi sostanzialmente carico della voce; ad esse sarà delegata in ultima istanza la possibilità di «fondamento» negata all'io del discorso poetico: e non nel recupero della sillabazione ermetica (che è ancora un atto di fiducia, una scommessa sull'io del discorso poetico) quanto proprio all'estremo limite della regressione razionale in cui l'io viene coinvolto.

Tutte le strutture iterative, asseverative o disgiuntive, insieme ai fenomeni particolarmente vistosi di allitterazione che ne derivano, acquistano in questa prospettiva una diversa e profonda ragion d'essere. *Il pensiero fluttuante della felicità* è il più complesso dei tre poemetti, e a quanto risulta anche quello su cui il poeta lavorò per lunghi anni, come ha ben ricostruito Stefano Verdino, che individua esplicitamente «un soggetto che sempre più identifichiamo con la lingua piuttosto che con l'io dell'autore, anch'egli immerso (e a tratti emerso) nel

⁴ Mario Luzi, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 5-6.

⁵ Carlo Bo, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945, p. 56.

⁶ Giansiro Ferrata, *Le ultime sugli ermetici*, in *Antologia della rivista «Prospettive»* a cura di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1964, pp. 33-36.

⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, in particolare le pp. 220 ss.

nobile flusso della parola»⁸. In esso questa strategia linguistica ottiene i suoi risultati più evidenti: l'affiorare in primissimo piano dei materiali fonico sintattici, quasi in una forma di disvelamento, ha una portata strutturante nei confronti del testo stesso. Nei confronti, aggiungerei, del suo stesso senso profondo.

L'esordio del poema, che è un viaggio ispirato in parte a T. S. Eliot, un ripercorrere la nuova Terra Desolata dove si specchiano un rapporto intimo e tormentato tra un uomo e una donna e il grande incomprensibile magma del mondo intorno, ne enuncia il tema, basato su un'alternanza della fricativa dentale e della consonante liquida, ritmato dalla oclusiva dentale:

DaMMi zu il Mio SorSo di felicità priMa che Sia tardi
iMplora, in tutto SiMile alla Mia, una voce baSSa
e fervida lungo i DeDali Del riSveglio riSonando⁹.

E la voce misteriosa è quella:

Più uMana dell'uoMo Su per i Meandri
Di fatica e di lotta per la luce da Secoli e Secoli filtrando¹⁰

Con il rafforzamento dell'iterazione apportato da un'altra consonante liquida (*l*). È da rilevare che in questa alternanza interviene anche l'occlusiva dentale sorda (*t*):

E averTo inTanTo la noTTe nel suo ulTimo
Più freneTico balzo verso l'alba, il nuovo enigMa, inghioTTirla¹¹

O ancora:

Se Mai qualcuno le riSponderà
Mi dico dibaTTendoMi
SegMenTo di lucerTola
Nel Terriccio bruciaTo da quella folgore SpeSSa¹².

Questa struttura rimane costante, con modulazioni sempre diverse che non ne intaccano però la sostanza di tema fonico-sintattico, per tutta l'estensione del poema:

⁸ Stefano Verdino, nell'introduzione a Mario Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. XXXIV (cui d'ora in poi si farà riferimento per le citazioni).

⁹ M. Luzi, *Il pensiero fluttuante della felicità*, in *L'opera poetica* cit. p. 365. Di qui in poi, uso le lettere maiuscole per evidenziare gli aspetti essenziali della trama sonora.

¹⁰ Ivi, p. 366.

¹¹ Ivi, p. 365.

¹² Ivi, p. 365.

Maschere di Maschere – TuTT’alpiù coMMenTa
 La Lunga bambocciaTa allonTanarSi
 barcoLLando in un nube di foSforo
 Maschere di Maschere – conTeSTa
 Ma bonaria, coi suoi anni MorTi di fascisMo¹³

Qui, con effetti d’eco intensificati dalle sillabe ba-ba-bo e mo, che proseguendo nella lettura incontra il sorriso della protagonista femminile («SeMpre quel SorriSo di donna SmeSSa indulgente col Mondo»¹⁴, fino a giungere a un passo che esemplifica di nuovo in modo evidente, fra ripetizioni, iterazioni, effetti d’eco:

non è d’aMore che Mi Stai parlando?
 Mi chiede la Mia aniMa non aniMa – conoSco
 conoSco da SeMpre – e non dà peSo a ciò che le riSpondo
 Sulla felicità che Sia quesTo, queSto Soltanto¹⁵.

Si potrebbe proseguire con altre esemplificazioni, ma già queste paiono sufficienti ad affermare che proprio la fitta architettura delle unità prefonetiche si impone con particolare evidenza in alcuni contesti particolari, quelli dove l’io o ciò che ne rimane fa risuonare più forte la sua interrogazione. In essi pare di veder confluire due istanze, appunto quella che si dirige *sopra* il segno verbale e quella che ne sta al di *sotto*. Sono le due componenti della voce, protagonista indiscutibile del poemetto, quella a cui vanno le interrogazioni di Luzi, e quella che una volta per tutte viene come sospeso tra l’umano e una assai metaforica natura:

Eh, il punto oltre di me, eppure ancora in mio potere
 Dove vibrano intatte
Parole come queste di salmista o, chi sa, di amante
 Mi dico, e penso a un’escursione di subacqueo
 La foresta marina, il corallo¹⁶.

Cui faranno da specchio i versi finali del poemetto, dove resta a clausola la «stanchezza dello scriba» ma anche il «non prevalebunt» pronunciato inevitabilmente dalla «mia anima fatta animo»¹⁷. E le parole nel loro luogo di vibrazione, che è la profondità della foresta marina, proprio nell’alternativa tra «salmista» e «amante» ci restituiscono la trama sonora individuata come fondamentale: SalMiSTa/aManTe. Nel momento della considerazione riflessiva sul proprio discorso poetico, ciò che emerge è l’opposizione S/M, che sta appunto sot-

¹³ Ivi, p. 368.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 369.

¹⁶ Ivi, p. 375.

¹⁷ Ivi, p. 377.

to il livello semantico e irradia di sé l'intero poema. Ha una funzione strutturante nei confronti del testo.

L'io del discorso è fuori gioco, o comunque pericolante: non riesce a distinguere tra «ciò che mormora una voce/ lontana, di sotto i rimasugli» (in un significativo superamento della posizione eliotiana: non ci sono più frammenti per puntellare rovine) o «da sotto il pelo della broda» dove «gorgogliano... Le risaie del Vietnam»; e tuttavia il viaggio deve proseguire¹⁸. Non più quello che partendo da una consapevole situazione di segno ormai scisso pretenda di ricostituirne l'unità attraverso una petizione di valori (l'assoluto o la storia) ma appunto una traversata di quel magma che non pretende di anticipare il senso del tragitto, che rifiuta la garanzia di un fondamento visibile.

La scrittura di *Su fondamenti invisibili* si confronta drammaticamente con la propria impossibilità, con lo «scriba» «vinto come all'ultimo suo ciascun artista» al di fuori sia delle logiche lirico contenutistiche sia di quelle sperimentale all'altezza dei primi anni Settanta. È già dopo le neovanguardie, che ha superato e introiettato, ed epistemologicamente dopo la semiotica e il sapere strutturale. Ma se i ritmi fonico-sintattici rivelano, almeno nel poemetto su cui ci siamo soffermati, una funzione strutturante nei confronti del testo (e del senso stesso), ciò non permetterà ancora di affermare che è lì, in quell'intermittenza, nello scintillio binario dei suoni delle parole chiave, il segreto d'amore che ci ha consegnato Mario Luzi.

Sono certo i ritmi, quei ritmi, a reggere il testo, l'intelaiatura dei versi, il cammino della scrittura: eppure il loro mormorio verrebbe cancellato e irrimediabilmente perduto dalla presunzione che sia quello il punto «vero» del poema, il suo nocciolo segreto. Il dubbio sul senso e la possibilità stessa di agire dello scriba, e cioè del poeta, resta intatto, non intaccato; ma è un dubbio gravido d'amore, come si ripete quasi a eco in altre e più recenti pagine, dove le interrogazioni si moltiplicano come in un singhiozzo. Lo scriba chiede soprattutto «più amore», e il suo grido si ripete di raccolta in raccolta, di verso in verso. Ad esempio, con una sintassi asciugata e spezzata, nel decennio successivo all'altezza di *Per il battesimo dei nostri frammenti*:

Chiusa la storia, cancellata la persona
perso o vinto l'agone? Oppure
è l'altro che matura
e splende, l'amore pieno
il pieno annientamento

¹⁸ M. Luzi, *Nell'opera del Mondo*, in *Su Fondamenti invisibili* cit., p. 386. Ma si veda anche p. 382: «Tu che vanti la conoscenza del mare e non ce l'hai / mi avvisa un grido inutilmente burbero / evocando cera nelle orecchie, corpi legati all'albero / – non ignorarne la dolcezza, non tradire nessuna memoria / ma prosegui il tuo viaggio. Fa la tua parte. E che sia giusta».

in che cosa? In che unica sostanza
in che totale inessenza –
impossibile saperlo
non c'è testimone, non c'è canto?¹⁹

La risposta che viene dalla scrittura ci parla di amore e canto, di salmista e di amante, di desideri e miraggi che trascorrono dall'animato all'inanimato all'innamorato. Perché l'amore è intanto, forse soltanto, nel suo disperato sforzo di essere. Il richiamo di Luzi all'altezza degli anni Settanta non solo è ancora valido, ma resta il suo grande lascito alla poesia.

¹⁹ M. Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985 (ma qui da M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 577).

SENZA FINE DIVENGO CIÒ CHE SONO

Margherita Pieracci Harwell

1. *Il saggio*

Quando cominciai a leggere Luzi, nel 1952, mi interessava soprattutto il saggio, «il saggio come opera d'arte, come genere artistico», come lo pensa Lukács nella lettera a Leo Popper premessa a *L'anima e le forme*¹, come lo concepisce Maritain quando scrive di Charles Du Bos, che era per lui «il più grande dei critici francesi»:

Ci sono critici di grande respiro, che non possono scrivere poesia: in loro il dono poetico è penetrato nell'opera critica. Sono sicuro che era un poeta, e meravigliosamente dotato; ma l'attività poetica era stata paralizzata da un prodigioso sviluppo della facoltà di riflessione².

Non diversamente Carlo Bo scrive di Leone Traverso traduttore: «un poeta che è rimasto segreto» e ha fatto della traduzione «la sua prima forma di espressione [...] “poeta in proprio” anche quando vestiva gli umili panni del traduttore»³. E Oreste Macrí a sua volta distende questo riconoscimento in più pagine.

Sapevo, tuttavia, che esistono grandi scrittori «il cui dono poetico penetra nell'opera critica», o/e che «sono “poeti in proprio” anche quando vestono i panni del traduttore», di cui, però, l'attività poetica propriamente detta non viene «paralizzata dal prodigioso sviluppo della facoltà critica», né dallo straordinario talento nel tradurre — tra quelli ancora vicini a noi Eliot, Hofmannsthal. Uno di loro era senza dubbio Mario Luzi, che aveva pubblicato del '42 *L'illusione platonica* e più recentemente (1949) *L'inferno e il limbo*, dove si leggono, ad apertura di libro, frasi come queste:

¹ Ferenc Jánossy, *L'anima e le forme* [1910], Milano, SE, 2002, p. 15.

² Jacques Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Bollingen Series XXXV–I, Princeton University Press, 1977, pp. 324-325.

³ Nel ricordo preposto alla riedizione del 1988 di *Liriche drammi* di Hofmannsthal, Le Lettere, Pan, Firenze.

[...] nel lavoro di un uomo eccezionale la qualità che più ci lusinga e ci avvince è quella di progredire in un senso preciso e fatale; niente ci riesce più confortevole che vedere un destino che si attua e a poco a poco si adempie [...]; vogliamo avere il soccorso di tutti gli elementi possibili per intendere con pienezza da quale inclinazione interiore l'opera è nata e dove segretamente tendeva. *Il cammino percorso dallo spirito dall'una all'altra delle sue imprese offre un interesse [fondamentale...] per chi porti implicita nei propri studi un'attitudine umana che sia immune dalla scienza, o se ne sia svincolata con la libertà del proprio respiro.* Se noi riusciamo a individuare il ritmo e il senso in cui uno spirito si muove saremo anche più vicino al suo segreto naturale [...]. *Al giudizio critico si può pervenire per diverse vie, tutte, io credo ammissibili purché siano intense e vive; ma oltre ad esso noi perseguiamo uno spiraglio di luce che attraverso un esemplare storico o privato ci renda più intellegibile la natura umana, e cioè tendiamo ad un arricchimento dei nostri stessi strumenti di vita*⁴.

Ma anche: «Soltanto il movimento segreto dello spirito ci assicura della poesia e nello stesso tempo determina la qualità di essa, l'intensità, l'unità, la discontinuità»⁵ – a render chiaro che la ricerca di un arricchimento dei nostri strumenti di vita va di pari passo con l'esigenza profonda di riconoscere la qualità della poesia. Vedremo trasparire in due interventi tardi, uno dell'87, uno del '97, di cui parlerò e che citerò estesamente in seguito, la sostanza di questo pensiero.

Allo stesso modo la «conversione» di *Nel magma*, che appunto non era conversione ma naturale sviluppo, poteva già riconoscersi come aspirazione in una lettura del Manzoni degli *Inni sacri*:

A cominciare dalla metrica così schematica e orecchiabile, tutto tradisce la sua letizia di trovarsi confuso in una moltitudine, di essersi sottratto al dominio di un io arbitrario. In questi limiti dove ogni altro poeta si sarebbe perduto, egli sentiva di avere acquistato la propria solidità, la necessaria sicurezza per fare. E bisognerà infatti riconoscere subito la straordinaria felicità di quella stagione manzoniana, quando il primo entusiasmo trovò quelle forme chiuse e aride per esprimersi pienamente e talvolta con un eccesso di partecipazione, con un acuminato sentimento degli uomini e della vita illuminò di scorcio una ricchezza implicita e contenuta che non aveva potuto disciogliersi se non determinata da movimenti così obbligatori e costretti⁶.

Rileggiamo, di Luzi, a questo proposito, *Presso il Bisenzio*, meditando su contenuto e forma. Le due cose vanno insieme per Luzi: la formazione della sua anima:

⁴ Mario Luzi, *Del progresso spirituale*, in *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949, pp. 7-8 (riportato in M. Luzi, *Autoritratto*, Milano, Garzanti, 2007, pp. 77-78).

⁵ Ivi, p. 37.

⁶ Ivi, pp. 78-79.

[...] quante false immagini di sé un uomo si porta dietro! Un lavoro enorme lo attende per ritrovare il suo gesto, la sua voce essenziali che, essendo propri della sua natura, appartengono per questo alla natura dell'uomo. Una riduzione a se stessi, è questo l'aspetto che assume il cammino degli spiriti acuminati un cammino di tanta difficoltà e di tanta energia quanto più è vero che uno spirito acuminato è anche uno spirito inquieto, soggetto a smarrirsi nella rete delle emozioni [...]. Il progresso spirituale non può consistere per noi che in questo cammino occulto verso la nostra verità singolare e, in termini più solenni ma identici, verso la verità come si è attuata nella nostra propria persona⁷.

Ma questa «verità singolare» non ha da essere conquistata compiendo «capitali e definitive rinunce. Esse riflettono in apparenza il mondo della materia e della quantità, e a prima vista, aumentano il dominio e la purezza dello spirito, il quale non riconosce più altro oggetto che la propria solitudine e il proprio sistema circolare e chiuso»⁸. Era stata la scelta della nostra letteratura (e «nostra» non significa solo italiana ma moderna), che preferendo a Dante Petrarca «non poté più separarsi da un grado di estrema maturità, raggiunto di colpo, bruciando le tappe. Ma [questo] significa, purtroppo, l'aver dovuto procedere di là dove il mondo si era già richiuso, negato, o per lo meno allontanato in un fantasma dello spirito»⁹. C'era stato, prima, un modo opposto di percepire il reale:

Il sentimento della trascendenza era così netto e, per così dire tanto oggettivo che comportava una libertà e un'estrema vivezza d'impegno con la vicenda quotidiana dei corpi e della polis. Libertà relativa, certo, come nel medioevo e non critica; ma libertà libera come forse mai più nella direzione del reale, senza idealizzazioni particolari e senza idiosincrasie. In questo caso la realtà è il semplice terreno dei fatti che cade sotto il dominio delle leggi empiriche dell'esistenza, proteso tuttavia a finalità di ordine trascendente che non modificano per nulla la fisionomia immediata delle cose¹⁰.

Luzi non stava suggerendo la sterile nostalgia di un passato irrecuperabile, stava cercando di capire e di aiutarci a capire che il senso di alienazione non è un'assoluta condizione dell'uomo:

Le passioni medievali ci sono rappresentate straordinariamente energiche, tali che potremmo oggi supporre che l'impulso dell'uomo non trovasse nessuna resistenza dentro di lui, ma solo quella offerta dall'oggetto e dalle circostanze [...]. La nostra letteratura moderna è qui a dimostrarci come il medesimo impulso può nascere ed esaurirsi all'interno dell'uomo, irretito in complicazioni

⁷ Ivi, pp. 10-11.

⁸ Ivi, p. 20.

⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰ Ivi, p. 15.

di ogni genere, non liberato in un atto e se mai bruciato da un gesto che non gli corrisponde [...]. Una passione nasce, cresce, si accumula e deve prima di tutto venire alle prese con la sfiducia, con l'inerzia metafisiche dell'uomo al quale ogni slancio verso la realtà immediata è inibito dal suo stesso stato interiore e che possiede già sulle cose, latente o distinto, un giudizio anteriore all'esperienza [...]. Nessuna idea generale e trascendente della felicità, lo vediamo oggi meglio, ha resistito come tale sulla mente dell'uomo moderno. Respinto dalla realtà soffre e non concepisce salvezza che non sia inerente al proprio dolore, se è vero che per lui il dolore non è un castigo né uno stato dialettico, ma una proprietà dell'essere. Pure noi sappiamo che proprio là dove il sentimento della trascendenza è stato più forte, dove la nozione di realtà più relativa, ivi l'uomo è stato più reale, assorbito più vivamente dalle cose. Più il senso del nostro passaggio è stato netto, più al nostro destino è stata annessa l'idea di mobilità, tanta più fiducia è stata accordata alle cose, più fascino alle creature»¹¹.

Tuttavia anche oggi «Spesso noi giudichiamo della verità reale di un'opera dall'efficacia con la quale essa sostiene il confronto con la vita ovvero con i particolari viventi del mondo; e in questo ossequio alla vita, ben al di là di un pregiudizio mimetico, io voglio vedere la parte essenziale che è riservata nella comune considerazione alla poesia»¹². È un atto di fede che non sarà rinnegato, ma che si farà via via più articolato, attraverso le difficili aperture alla realtà dei nostri terribili giorni. Del resto, io ho citato dalla prima edizione di *L'inferno e il limbo*, ma questi capitoli sono ora tra i testi che Luzi ha inserito lui stesso nell'*Autoritratto*¹³, a mostrare come ancora gli appartenevano.

2. Cristina Campo come tramite

Così mi avvicinai a Luzi prima attraverso i suoi saggi. E mi rallegrava l'idea che avesse tradotto e presentato *Vita e letteratura* di Charles Du Bos, che avevo da poco scoperto grazie a una conferenza di Gianfranco Draghi. Ma nella lettura di Luzi mi accompagnò essenzialmente Cristina Campo, che avevo cercato nell'autunno del '52 per parlare con lei di Simone Weil¹⁴. (Per anni si è discusso di chi avesse portato la Weil a Cristina – se Mario Luzi o Gianfranco Draghi – finché Luzi ha rivendicato questo merito nel suo intervento sulla Campo al Lyceum di Firenze, nel 1997, con dovizia di particolari a togliere ogni dubbio).

¹¹ Ivi, pp. 25-27.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ M. Luzi, *Autoritratto*, a cura di Paolo Andrea Mettel e Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2007.

¹⁴ Di cui avevo trovato nella piccola biblioteca della FUCI di Firenze la traduzione italiana (Franco Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, 1951) de *La pesanteur et la grâce* (libro uscito da Parigi, da Plon, nel 1947).

Come sempre faceva con i nuovi amici, Cristina condivise immediatamente con me le sue più preziose ricchezze: soprattutto, in quel momento, erano tre autori che aveva interamente assorbiti, e continuamente ne citava frammenti per esprimere convinzioni e sentimenti suoi propri, senza prendersi la pena di indicare volta a volta la fonte, come faceva del resto la Weil con Platone. Era il primo segno di un modo di vivere la cultura senz'ombra di *academia*. *Letteratura come vita* (1938) è appunto il titolo del famoso saggio di Carlo Bo che consacra il *credo* degli «ermetici fiorentini», e certamente può definire lo spirito con cui la Campo leggeva e assimilava i suoi autori, anche se conviene dire subito che non aveva avuto bisogno per questo di leggere il saggio di Bo, perché certo lei era la prima tra quelli che «portano implicita nei propri studi un'attitudine umana che sia immune dalla scienza, o se ne sia svincolata con la libertà del proprio respiro»¹⁵. I suoi tre autori erano allora Simone Weil, Hugo von Hofmannsthal¹⁶ e Mario Luzi. In tutti e tre si riconosceva, e come poteva identificarsi con loro poteva anche identificare i tre fra loro, tanto che io che li ho vissuti dapprima con lei, continuo a distinguere con difficoltà la fonte di certe citazioni. Per esempio, una frase in cui subito riconobbi il senso che aveva per me la lettura, e che perciò imparai a memoria, è questa: «Noi perseguiamo uno spiraglio di luce che attraverso un esemplare storico o privato ci renda più intellegibile la natura umana, e cioè tendiamo a un arricchimento dei nostri stessi strumenti di vita [...]»¹⁷. Quanto simile l'urgenza vitale che questa frase esprime — riconoscersi nell'altro — ad un appunto, tratto non da Luzi ma da Hofmannsthal: «Quando un uomo se n'è andato per sempre, porta un segreto con sé: come a lui, proprio a lui, sia stato possibile, in senso spirituale, vivere»¹⁸.

Il Luzi di Cristina Campo, quello che le permise di trovarsi più presto riconoscendosi nella sua voce — come dice Leopardi, nessuno trova nei libri se non quello che ha già in se stesso, ma la lettura accelera il processo — fu essenzialmente il poeta delle *Primizie del deserto*¹⁹, a cui sarebbero seguiti pochi anni dopo i versi di *Onore del vero*²⁰. Intendo qui riproporre alcuni appunti della Campo sui temi che le parvero dominare nelle *Primizie*, appunti il cui succo confluì in parte in una colonna apparsa nel '60 sul «Giornale del mattino». Anche su quegli appunti si appoggia questa affermazione — che quando io la conobbi e la intesi parlare di Luzi, le fosse penetrata più addentro la voce delle *Primizie* — ma non esclusivamente su quelli. La conversazione di Cristina, come le sue lettere, era costellata di citazioni criptiche dei suoi grandi Amici (in quel momento so-

¹⁵ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, «*Del progresso spirituale*» cit., p. 8.

¹⁶ Che Cristina aveva conosciuto prima di conoscere Simon Weil, grazie a Leone Traverso.

¹⁷ *Del progresso spirituale* cit., p. 8.

¹⁸ H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, trad. it. Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1980, p. 40.

¹⁹ M. Luzi, *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952.

²⁰ M. Luzi, *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957.

prattutto i tre che ho già nominato, la Weil, Hofmannsthal e appunto Luzi) – potrei chiamarli *phares* non fosse che tutto sembra un po' enfatico quando ci si pone nell'aura, che lei sempre gelosamente privilegiò, del *minus dicere*. Le molte citazioni di Luzi che sceglieva parlando o scrivendo, per esprimere insieme con intensità e distacco quella che era per lei allora la fatica di vivere, vengono quasi tutte dalle poesie delle *Primizie* – come nel cerchio di quelle si contiene la scelta di esempi per gli appunti a cui ho accennato.

L'articolo del '60 allargherà un po' i tempi, ad accogliere versi che come quelli in morte della Madre (1959) entreranno poi in *Dal fondo delle campagne*²¹. C'è una lettera di Cristina a Luzi del 6 gennaio [1960 o 1961]²² che esprime la profonda commozione con cui aveva accolto *Caccia e Augurio*²³:

Carissimo,

nessun altro che me può parlare di trepidazione. L'idea di far seguire le mie parole alle tue mi atterrisce ora più che mai²⁴. “Caccia” è un'apertura, uno spazio così vasto e potente che ogni voce (se non la tua) dovrà morirci dentro come il passero nella tempesta. E quali parole possono mai seguire “Augurio” – che dire dopo un simile “Amen”?

Ma bisogna essere semplici non è vero? Come i passeri appunto, che continuano a sussurrare sul tetto della cattedrale anche dopo le note più alte dell'organo.

Ma soprattutto sono felice di aver visto queste poesie – così tue ma così nuove insieme (la prima e l'ultima, soprattutto) come se alla corrente del tuo discorso si fosse aggiunta una vena nuova, che gonfia tutta l'acqua senza scomporla e ne arricchisce infinitamente l'obbedienza alle proprie leggi. Nascita dentro la vita e acqua dentro l'acqua – non so se corso dolce dentro il salso o salso dentro il dolce ma certo acqua e vita colmi di nuova forza (nuova pazienza e fede).

Potrei continuare all'infinito ma ho fretta di spedire questo biglietto. È il mio augurio di Buon Anno, che viene tardi ma è nell'aria da sempre (e del resto il Buon Anno per te non è già tutto in queste tue poesie?)

La tua
Vittoria²⁵

²¹ M. Luzi, *Dal fondo delle campagne*, Torino, Einaudi, 1965.

²² Di rado la Campo metteva la data nelle lettere agli amici, e quasi mai l'anno.

²³ M. Luzi, *Dal fondo delle campagne*, ora in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 1998, pp. 276 e 279.

²⁴ In un bigliettino da Roma del 18 gennaio [1958] Cristina aveva scritto a Luzi: «[...] Mi dovevi dare delle poesie. Ricordalo. Senti: Caproni fa un'antologia di poesia moderna e non conosceva il tuo Coleridge. Per favore faglielo mandare, e se per caso hai poesie tradotte da poeti dell'800-900 (i maggiori) scrivilo a lui o a me [...]. Senza nessuna ragione, al Terzo Programma, mi hanno chiesto di occuparmi di qualche cosa che si dovrà chiamare “Poesia attuale”. Aiutami a non farne un gioco di parole. Non pensare alla trasmissione, ma scegli per me qualche tua poesia, ti dispiace? Grazie. Sarà bello». Evidentemente qui Cristina si riferisce a quell'incarico (C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*. Milano, Adelphi, 2011, p. 127).

²⁵ C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia* cit., pp. 128-129. Vittoria Guerrini è il nome anagrafico di Cristina Campo.

Augurio conclude luminosamente la prima stagione luziana, e apre la seconda. Il «congedo» infatti contiene i titoli con cui Luzi scandirà i primi due grandi momenti dell'opera:

Sia grazia essere qui,
nel giusto della vita,
nell'opera del mondo. Sia così.

Difficile prevedere, dopo questa lettera, il rifiuto che Cristina avrebbe opposto agli sviluppi successivi – subito a *Nel magma*²⁶. Pure i versi di *Caccia*, che aveva amato –

Cadono uccelli sotto il piombo, prendono
 Vento lungo la caduta, ed a perdita d'occhio la foresta
 Lascia di ramo in ramo foglie, lembi
 Di fuoco, brani di vita ancora palpitante tra le piume.

anticipavano visioni di altre lacerazioni, nell'*Opera del mondo* e oltre.

Il rifiuto di *Nel magma* addolorò Luzi abbastanza perché l'amarezza trapelasse ancora 34 anni dopo, nel 1997, dalle parole con cui commemorò la Campo, pure con grande affetto e accettazione, al Convegno del Lyceum²⁷:

Proprio oggi [...] mi veniva in mente una frase che una volta mi disse Cristina, [...] – negli anni immediatamente dopo la guerra – riguardava la sorte che a lei pareva inaccettabile per disparità, tra i reduci delle operazioni militari che s'erano concluse [...]. Mi disse che le sembrava veramente un peccato, una colpa, che nessuno pensasse con umanità a [una parte di] loro. Non con questo che volesse assolvere [le brigate nere], ma le rincresceva che non ci fosse un atteggiamento misericordioso anche verso di loro. Questa frase mi è tornata in mente ora e mi pare che assuma un grande significato. Io l'avevo presa per un'eleganza morale soprattutto, [...] ma non avevo poi sentito con la giusta intensità quello che c'era dentro: probabilmente una richiesta di equità [...] non solo riferita alla cronaca del momento [...]; ma era l'equità che veniva offesa, un principio d'equità che veniva vilipeso, una sostanza, forse latente, che veniva ferita, adulterata. Questo mi ha aperto, forse, la via a una più generale considerazione del suo iter sia artistico, sia umano. *Io potrei oggi, anche immaginare che tutto quello che io sapevo di lei [...] fosse stato solo un preludio, un avvio, prima di diventare un flusso molto bello, molto denso e molto trasparente, verso l'ultima stazione e l'ultimo riconoscersi di lei anima e corpo nel senso della liturgia della chiesa russa. E questo è solo un decorso da una mistica, diciamo così, edenica, limitata al campo dell'esteti-*

²⁶ M. Luzi, *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963.

²⁷ M. Luzi «*A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*», in *Due giornate di studio su Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, Lyceum club internazionale, 1997.

ca, limitata al campo della letteratura, selezionata dalla sua raffinatezza, dalla sua richiesta, anche, di solennità, a una mistica invece sacrificale [...].

C'è stato, in ogni caso, nei nostri rapporti – proseguì allora Luzi – il disaccordo. Uno dei disaccordi che a me fece più male, ma che capii perfettamente, lo avevo quasi messo in conto, ma avevo sperato che [...] questa mistica della perfezione in cui ci eravamo in parte riconosciuti tutti quanti, non fosse [in lei] così formulare da escludere *l'imperfetto che è in ogni perfezione, lo stesso farsi della perfezione e dunque uno stato di grande imperfezione assunto come tale* – e questo mi sembrava anche molto caritatevole – e speravo che Cristina dovesse comprendere. E invece lì per lì non lo comprese, e alludo al momento in cui io pubblicai un libro che aveva, nella mia storia personale, un certo rilievo, una certa importanza e *senza il quale non avrei certamente potuto proseguire, almeno nella mia attività di poeta nel modo in cui poi si è sviluppata*. Quindi un momento nel quale *il mondo che noi avevamo un po' tutti*, secondo la tradizione petrarchesca italiana, di cui più o meno facevamo parte, *tenuto a distanza*, sotto una specie di regia, invece *si fece forte, mi invase, in un certo senso, invase il mio quaderno e chiese di essere espresso nel suo stesso farsi, nel suo stesso tendere verso l'espressione. E si tratta di una materia pregiudizialmente imperfetta che corre e cerca di andare verso la sua forma, la sua perfezione*. E questo non fu da lei accolto. E mi pare di aver colto stamani nelle parole citate da [Mario] Bortolotto²⁸ un'allusione a questo, un'allusione molto ramaricata, mi è sembrato, come se io avessi commesso un tradimento. Poi le cose cambiarono, però in quel momento ci fu un disaccordo. Un disaccordo che la dice lunga su che cos'è questa perfezione, su che cos'era in quella fase *la perfezione, alla cui mistica meta Cristina tendeva a prezzo anche di un'amputazione del mondo che veniva significato dai suoi simboli, ma non verificato sulla materia*. Più tardi questo ardore di perfezione si è spostato, e si è spostato soprattutto nell'incontro con l'opera di Simone Weil²⁹.

Prima di questo paragrafo, Luzi aveva detto, delle apparenti metamorfosi provocate dallo scorrere del tempo nella vita e nell'opera di Cristina, qualcosa che mi pare si applichi perfettamente a lui, al suo *«diventire senza fine ciò che è»*. Vero, in una certa misura, della maggior parte degli uomini, ma da segnalare in particolare di fronte al «mutamento» insito nella crescita di un'Opera:

Io non credo che debba rintracciarsi il filo di questa genesi, una linea di questa genesi, voglio credere invece che ogni stagione della vita di Cristina abbia avuto un suo epicentro, una sua verità, una sua identificazione con l'oggetto dei suoi studi, dei suoi amori. Tutta questa serie di stagioni, è contenuta anche nella sua varietà, nella vita di Cristina, ma non la vedo come una linea che porti a un punto di conversione: tutto era in lei, sia pure non confesso³⁰.

²⁸ Mario Bortolotto, *Una lettera*, in *Per Cristina Campo* cit., pp. 245-247.

²⁹ M. Luzi, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, ivi, pp. 236-238.

³⁰ Ivi, p. 237.

Ora, che cosa amava essenzialmente, Luzi, nell'opera di Cristina Campo? Anche una reincarnazione, io penso, di quel sé giovane che aveva espresso il suo pensiero ne *L'inferno e il limbo*. Aveva colto l'occasione per dirlo assai chiaro presentando un piccolo libro mio dell'87³¹, frutto anche, certo, degli anni del sodalizio con Cristina:

Io vedo – disse – con grande emozione [in questo libro] proseguire nel tempo [...] un modo di fare, di sentire, la letteratura; è un modo di vivere la letteratura come ricerca interiore, ecco, come ricerca di una verità personale anche, e questo modo è un modo che illumina simultaneamente il testo, non meno che l'anima di chi lo esplora [...]. Ecco, questo modo ha degli illustri antefatti esemplari – no? – ma non un vero modello; è un modo, un modo particolare che di quando in quando vive, si risveglia e si prolunga in [certe] persone [...] *voglio dire che questo modo di, ecco, cercare dentro un testo, di cercare il testo dentro se stessi, ma anche dentro la rispondenza e dentro il movimento che esso suscita in noi, non è legato a un tempo e a un modo, neanche a quei modi appunto che vengono spesso oggi sprezzantemente detti spiritualistici; no, è un modo che può attraversare qualunque metodologia*. Si può trovare una persona che ha questa vocazione, a qualunque metodo o sistema voglia applicarsi. Del resto lo dimostra [questo libro stesso che] si apre a qualunque offerta che venga dal tempo presente, facendolo suo o integrandolo [...]. *La lettura interna*, vorrei classificarla così, che è propria di questi studiosi, di questi lettori, è vero, scava a fondo, ecco, nel libro che legge, ma *va oltre l'analisi, proprio come una vera invenzione* [...]. E allora, ecco, *io qui ritrovo oltre a una vocazione personale che ha dato*[...] prova e fede di se stessa attraverso tanti anni di fedeltà appunto a Leopardi e di fedeltà a questo tipo di lettura, è vero, disinteressato al massimo, abbandonato vorrei dire, ma non certo privo di controllo, privo di consapevolezza, ecco – *da questo lavoro, certo, ricaviamo l'idea di una vocazione, dicevo, molto precisa, ma anche, io sento, la fedeltà a un ambiente, a un tempo, a una comunità di studio, di partecipazione, ecco, che mi rimanda a persone che non sono più, e soprattutto alle due che sono le destinatarie della dedica: Giuseppe De Robertis e Cristina Campo*. Due persone che appunto possono, potevano, iniziare a un genere di vita morale dedicata allo studio e a un tipo di interrogazione dei testi della poesia [...], due persone che sembrano così lontane fra loro, ma certamente due persone che hanno contribuito a tenere acceso questo fuoco dell'attenzione, della vera attenzione, della vera lettura in profondità dei testi, in cui la veglia, diciamo così, era sempre viva, aveva sempre il suo fuoco acceso, ecco. E i nomi appunto sono incisi nella dedica [...]. E certo De Robertis è un maestro della esatta, puntuale, e anche però segreta lettura, e *Cristina Campo era, come dire, la signora di una profetica acribia* [...] *che rivelava gli autori a se stessi, vorrei dire, quasi* [...] *obbligandoli a essere fedeli al loro vero valore, al loro vero significato, e questo vale per gli amici, vale anche però per le letture fatte, ecco, su testi che non erano di amici, ma di classici*. L'uno e l'altra

³¹ Margherita Pieracci Harwell, *I due poli del mondo leopardiano – entusiasmo e tedio*, Firenze, Franco Cesati editore, 1987.

erano il centro di un grande fervore che ritrovo in questo libro, e *mi fa piacere di essere stato anch'io in certo modo uno di quelli che hanno partecipato* [...] ³².

Vengo infine agli appunti di Cristina, da cui citerò estesamente come estesamente ho citato dalle due testimonianze luziane del 1987 e del 1997, la prima mai pubblicata, l'altra facilmente reperibile ma in un testo periferico per il comune lettore di Luzi (gli Atti del convegno del Lyceum sulla Campo). Lo stesso può dirsi degli appunti di Cristina e del trefiletto del '60: gli appunti sono usciti in Appendice alle *Lettere a Mita* – e ho constatato che pochi dei molti entusiastici lettori di quell'epistolario vi hanno fatto caso; quanto alla colonna del «Giornale del mattino», ora stampata in un libro che raccoglie scritti inediti della Campo e saggi su di lei, è reperibile ³³, ma piuttosto da uno studioso che da un semplice lettore. E invece a me preme che anche il «semplice lettore» possa venire a conoscenza delle poche tracce che ha lasciato la profondissima amicizia, stima, ammirazione che legò i due poeti, i quali – malgrado il «disaccordo» a cui Luzi allude nel '97 – per anni si specchiarono l'uno nell'altro, illuminandosi a vicenda.

Non ho precise indicazioni sul tempo in cui gli appunti furono scritti, ma suppongo tra il '53 e il '54 quando Gianfranco Draghi pubblicò un numero della «Posta letteraria» dedicato a Mario Luzi ³⁴. Riporto qui una lettera della Campo a Draghi del 28 XII '53:

Avevo lavorato di gran lena in questi giorni (con la bronchite ecc.) e mi pareva di riuscire almeno in parte – quando mi ha presa il dubbio dello spazio. E non avevo torto. Il mio articolo non si può ridurlo (senza rifarlo interamente, e allora in tutt'altra chiave) a meno di cinque e mezzo – sei cartelle. Con Margherita abbiamo tentato e ritentato: una riduzione è impossibile, ci vuole un altro articolo (questo era tutto un ciclo di citazioni progressive, come Riccardo II ³⁵) e,

³² Presentazione a cura di Gianfranco Draghi, Alberto Folini, Mario Luzi di M. Pieracci Harwell, *I due poli del mondo leopardiano* cit., presso la Libreria Condotta, via della Condotta 29 r., Firenze, 6 giugno 1987. La presentazione non è stata pubblicata, ma ne abbiamo la registrazione digitale.

³³ La colonna è stata pubblicata nel 2006 in *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, a cura di Monica Farnetti, Mantova, Tre lune edizioni, 2006, pp. 31-32. Prezioso piccolo libro, noto ai lettori della Campo, ma non necessariamente ai lettori di Luzi.

³⁴ «La posta letteraria», supplemento quindicinale a cura di Gianfranco Draghi al «Corriere dell'Adda e del Ticino», Anno II, n. 2, Lodi, 23 gennaio 1954. Conteneva un frammento di *Pietra oscura* (Atto III, scena seconda); un ritratto di Luzi di Silvio Loffredo; una poesia – *Preghiera* – di Pier Francesco Marcucci dedicata a Luzi; e tre saggi: *Linea di Luzi* (Lamberto Maccioni); *Luzi critico* (M. M. Pieracci) e appunti su *Primizie del deserto* (Gino Gerola).

³⁵ Il 20 gennaio 1952 la Campo aveva unito a una lettera a Remo Fasani (cfr. C. Campo *Un ramo già fiorito*. Lettere a Remo Fasani, a cura di Maria Pertile, Venezia Marsilio, 2010) un articolo intitolato *La gravità e la grazia nel «Riccardo II»* che sarà pubblicato in C. Campo, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 23-30, e riproposto in appendice a *Un ramo già fiorito*. Alla fine di quell'anno Cristina scriverà a Gianfranco Draghi: «Firenze . S. Stefano '52. / La mia vita continua a andare in bricioli, per Natale un solo attimo di gioia,

mi perdoni, caro amico, nel momento io non posso farcela un'altra volta. Così avevo già disposto tutto in modo da farle avere per questa volta i 'Colori' e il cliché di Van Gogh [... per un numero su Hofmannsthal già in cantiere. Se il resto del materiale per il numero su H. è disponibile] le spedirò tutto martedì – tanto Luzi, da buon Taoista, non ha il minimo senso del tempo, e la pagina, per quello che lo riguarda, potrebbe uscire, ugualmente gradita, il mattino del suo 75° compleanno. Se invece [... non si arriva a tempo per H.] non vedo altra soluzione che saltare una settimana, come Lei già pensava di fare per Natale – e incaricare un altro (Gerola?) dell'articolo di fondo. Mi perdoni caro amico (formula di mera cortesia perché le giuro che ho tentato il possibile). Telefonerò io a Gerola, dicendo che quel Norsa³⁶ della malora non manda, non risponde, non c'è, e lei mi ha incaricato di telefonare a lui (perdoni l'impossibile stile, sono le 8 di mattina e ho tossito tutta la notte). Lei sa che se posso un miracolo lo faccio – quanti ne conosce la Posta! – ma questa volta... Naturalmente non lascerò passare inavvertito un momento di grazia (che naturalmente non mi verrà per Luzi – tutta la notte ho scritto, felicissimamente, intorno a Marlowe!) ma lei sa in quale modo mi abbia sempre atterrito questo compito e come solo per lei mi ci fossi piegata. In linea di massima nella (avvenire) pagina di omaggio io scriverei semplicemente in alto su una sola riga: 'questa pagina è dedicata a M[ario] L[uzi].' (non aggiungerei neanche 'vincitore ecc.', ma suppongo che Jannaccone³⁷ non Le consentirà questa delicatezza). Poesia in alto, al solito posto, cliché in basso (id. id.) il resto tutto normale, con Luzi al centro e la bibliografia, se c'entrerà, al posto del Crivello, da un lato e in posizione trascurabile (bisognerebbe fare una pagina intimamente sincera). Ma il materiale, anche con Gerola in fondo, mi è sempre parso troppo... Ci starà? Affettuosamente sua V.
Non faccia in nessun caso saltare Marcucci è forse la sola cosa a cui M. L. possa tenere taoismo permettendo³⁸.

In una lettera del '56 – chiedendomi di scrivere una nota su un libro di Secretan su Simone Weil – Cristina mi suggeriva il metodo che qui lei sembra seguire:

Prenda contatto con se stessa facendo il giro di Padre Secretan; stenda un elenco di appunti (citazioni) e il discorso che li deve legare crescerà in mezzo da solo come un rampicante fra i sassi³⁹.

Per «stendere un elenco di citazioni» occorre prima «ascoltare il testo con at-

quando Luzi mi ha detto (dopo 10 giorni di silenzio) che non voleva rendermi il "Riccardo II", che così si doveva scrivere su Shakespeare. Anche se sbaglia, anche se non scriverò il libro, è stato bello. Me l'ha detto nella nebbia, davanti a un distributore di benzina e a Leone Traverso, alla mezzanotte del 24 dicembre». (C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia* cit., p. 18).

³⁶ L'articolo di Cristina avrebbe dovuto apparire sotto questo pseudonimo.

³⁷ Lino Jannaccone era il direttore del «Corriere dell'Adda».

³⁸ C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia* cit., pp. 27-28.

³⁹ C. Campo, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, p. 44.

tenzione», che è per Cristina come per la Weil (e per Hofmannsthal, ci ricordava Gabriella Bemporad), l'unico modo di lettura – «*L'attention consiste à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet, à maintenir en soi-même à proximité de la pensée, mais à un niveau inférieur et sans contact avec elle, les diverses connaissances acquises qu'on est forcé d'utiliser [...]. Et surtout la pensée doit être vide, en attente, ne rien chercher, mais être prête à recevoir dans la vérité nue l'objet qui va y pénétrer*»⁴⁰.

I passi scelti dalla Campo sono evidentemente quelli che riporta, dopo averne distillato il succo, cioè i vocaboli [figure]-chiave («Temi con vocaboli costanti»):

PIANO PER UNO STUDIO
SU «PRIMIZIE DEL DESERTO» DI LUZI

Temi con vocaboli costanti.

1. L'uomo e il fuoco. Base della piramide rovesciata, centro immobile della sfera rotante.

a. da *Pur che*

Si è qui come si deve in una parte
in un punto del tempo, in una stanza...
Altra sorte non so che non sia questa,
siedo rapito in questa fiamma fine,
guardo la chiara lamina febbrile
del giorno, mentre in cielo è già inverno

b. da *Nella casa di N...*

Io sono qui, persona in una stanza,
uomo nel fondo di una casa, ascolto
lo stridere che fa la fiamma, il cuore
che accelera i suoi moti, siedo, attendo.
—Se guardo qui la furia e se più oltre
l'erba, la povertà grigia dei monti.

c. da *Anno*

Io, come sia, son qui venuto, avanzo
da tempi inconoscibili, ardo, attendo
senza fine divengo quel che sono,
trovo riposo in questa luce vuota.

d. da *Villaggio*

Io sono qui lo stesso che fu altrove
e in altro tempo, non importa
quanto lontano, né quanto diverso.

e. da *Versi dal monte*

Ora il pensiero a stento tiene uniti
...gl'idoli nella sua dolce caverna.

f. da *Gemma*⁴¹

Rivedo le mie donne, i miei cari,
tra l'uno e l'altro il tempo, il vento...v. 3

⁴⁰ S. Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Fayard, 1966, pp. 76-77.

⁴¹ Osserverà Stefano Verdino nelle sue attentissime note a M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1456: «L'interrogativo della prima strofa propone per la prima volta la rinascita della vita naturale nel tardo inverno, motivo poi assai frequente in Luzi, soprattutto negli ultimi anni. La suggestione eliotiana dell'*incipit* di *The Waste Land* sul crudele risveglio della natura in primavera, è temprato da un connotatore verbale di taglio dannunziano quale "geme" (v. 5) che ne indica il travaglio in senso fisico (come un nuovo parto) [...]» – pensiero su cui dovremo tornare.

[Accanto al numero 1., che designa la prima sezione, Cristina scrive il 'titolo' su cui lavorare: «L'uomo e il fuoco». «L'uomo» compendia, suppongo, l'«io sono qui» ripetuto ben quattro volte nei sei brani. Il titolo continua con una figura: «Base della piramide rovesciata, centro immobile della sfera rotante», figura che tornerà nel titolo della seconda sezione, e che possiamo sottendere alle successive].

Raccordo

2. *L'età matura (asse della sfera.)*

a. da *Notizie a Giuseppina*

Mi trovo qui a questa età che sai

Né giovane né vecchio, attendo, guardo

Questa vicissitudine sospesa ...

c. da *Villaggio*

A questo punto, a questa età indecisa

È troppo poco attendere che infine

All'orizzonte ambiguo una figura,

b. da *Visitando con E. il suo paese*

Qui sediamo irreali, tra gioventù e
vecchiaia

d. da *Aprile-Amore*

Ma è ancora un'età, la mia

che s'aspetta dagli altri

quello che è in noi oppure non esiste.

[In questa seconda sezione, la Campo non sceglie una parola/immagine per il titolo, (com'era nella prima sezione «il fuoco»), a fissare l'essenza dell'«età matura» — età che è definita, a continuare la figura della sezione precedente, come «asse della sfera». Che l'età matura sia l'asse della sfera mi sembra pensiero più vicino a quello che Cristina esprimerà nel '62 in *In medio coeli*⁴², che all'idea luziana di «un'età indecisa», «tra gioventù e vecchiaia» «che s'aspetta dagli altri quello che è in noi oppure non esiste»].

Raccordo

3. *La mano sinistra (tempo [vento] sangue)*

a. da *Villaggio*

Il vento ormai inasprisce le ferite

Duole negli arti anche recisi, scuote...

b. da *Gemma*

... È il tempo

che *soffia* nelle ceneri, ravviva

Le faville sopite, dalle *antiche*

Ferite spiccica sangue...

⁴² Il saggio esce per la prima volta in «Paragone. Letteratura», XIII, 150, giugno 1962, quindi in C. Campo, *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1952, e in C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971; infine si trova in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 13. È stato tradotto in varie lingue.

c. da *Né tregua*

Del tempo lungo tratto è là
 Che avanza come blocco da scolpire
 Quando sfiorarlo è già fatica estrema
 ... quando si sia come noi siamo
 l'essere morti non ci dà riposo
 né tregua né dolcezza di stagione.

[ma questa è la terra che dobbiamo...]

e. da *Brughiera*

Il medico si curva sulla piaga
 Ride se noi diciamo morte, insiste
 Che tutto deve convertirsi in vita.

f. da *Né tregua*

Ma è questa la terra che dobbiamo
 coltivare

h. da *Né il tempo*

Ecco il colore della pena sterminato...
 ...Riconosco la nostra patria desolata
 È questa, l'avevo chiamata il caso,

l'avevo chiamata l'avventura
 o la sorte, o la notte...
 ...e prende nome ciò che s'è perduto
 sofferto e non inteso che per segni...
 ...la pietà che penetra, che vede

d. da *Villaggio*

... il tempo medica le piaghe
 che all'uomo, dici, è forza porre fine
 alle lacrime...—questo è più acuto strazio
 e la vita può darsi nella cenere
 e questa piaga atroce può volgere in salute
 o prossima o lontana di te o di tuo figlio

g. da *Né il tempo*

Ma qui è il dominio che dobbiamo
saccheggiare

i. da *Né tregua*

Del tempo lungo tratto è là...
 ...là dove nel campo desolato —
 ...Vuoi darmi un nome, chiamami
 l'angoscia,
chiamami la pazienza ed il dolore
 o l'abbandono o il tedio...
 E ne avevo cercato altrove il senso
 ovunque un volto ardeva...
 la certezza di quel che so...

Il «titolo» della terza sezione comincia dalla nozione weiliana di radicale distinzione tra *souffrance* e *malheur*. «*La mano sinistra*» è la traduzione che la Campo darà di *malheur* in tutte le sue opere, costellate di citazioni della Weil (converrebbe qui riandare al florilegio di traduzioni weiliane pubblicato da Cristina nel 1959 su «Letteratura»⁴³, ma che era pronto da anni).

Ho già riportato, a proposito della prima menzione di *Gemma*, la nota di Verdino su «la suggestione eliotiana di *The Waste Land* sul «crudele» risveglio della natura in primavera». Ricordo qui l'*incipit* tradotto da Cristina, ora in *La tigre assenza*⁴⁴: «Aprile è il mese più crudele; cresce / lillà da terre morte, mischia / memoria e desiderio, turba / pigre radici con acque di primavera. / L'inverno ci tenne caldi, avvolse / la terra in obliosa neve / nutriva poca vita con secchi tufferi. L'estate ci sorprese...». Sentimento così connaturato a Cristina, il tormen-

⁴³ «Letteratura», maggio-agosto 1959, 39-40, pp. 9-51.

⁴⁴ C. Campo, *La tigre assenza*, Milano, Adelphi, 1991, p. 98.

to di primavera: «La primavera quante volte turbinerà i miei grani di tristezza / dentro le piogge, fino alle tue orme / sconsolate...»⁴⁵, ma soprattutto: «Cosa proibita, scura la primavera. // Per anni camminai lungo primavere / più scure del mio sangue. Ora tornano sul Tamigi / sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli / le piccole madri nei loro covi d'acacia / l'ora eterna sulle eterne metropoli / che già si staccano, tremano come navi / pronte all'addio... // Cosa proibita / scura la primavera. // Io vado sotto le nubi, tra ciliegi / così leggeri che già sono quasi assenti. / Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera? // (E al centro del rovetto riavvampano i vivi / nel riso, nello splendore, come tu li ricordi / come tu ancora li implori)»⁴⁶ — canto, questo, dedicato a Simone Weil, vissuta a Londra in quella strada, la quale aveva a sua volta nel *Prologo* alla *Connaissance surnaturelle*, cantato la stagione acerba a Parigi: «*Ce n'était point l'hiver. Ce n'était pas encore le printemps. Les branches des arbres étaient nues, sans bourgeons, dans un air froid et plein de soleil. La lumière montait, resplendissait, diminuait, puis les étoiles et la lune entraient par la fenêtre. Puis de nouveau l'aurore montait...*»⁴⁷. Quanti canti di primavera tradusse Cristina, oltre che da Eliot da Mörike, da Hölderlin, da Williams — e da Emily Dickinson un'estate che ha sapore inquieto di primavera: «Che farò io quando turba l'estate, / quando la rosa è matura? / Quando le uova svolino in melodia / da un carcere d'acero: — che farò io? / Che farò io quando dai cieli in gorgheggio / cada su me una canzone? / Quando al ranuncolo dondoli tutto il meriggio / l'ape sospesa — che mai farò io? / E quando lo scoiattolo si colmerà le tasche / e guarderanno le bacche... / Resisterò a quelle candide facce / se tu da me sei lontano? / Al pettirosso non sarebbe gran pena: / volano tutti i suoi beni. / Io non ho ali: a che servono, dimmi, / i miei tesori perenni?»⁴⁸ Versi, quelli tradotti da Eliot, da Hölderlin, da Emily, che già nel '53 costellavano le sue lettere e conversazioni, secondo quell'*habitus* di lasciar passare attraverso parole decantate dalla sapienza dei suoi Autori i sentimenti più intimi — per pudore ma anche per ansia di perfezione, per quella, ben dissimulata in lei di solito, umiltà, per cui dubitava si potesse dare forma più perfetta di quella che Essi avevano cesellata a quanto lei sentiva così intensamente — e si riparava nell'amichevole schermo dei poeti più cari.

[Questa terza sezione — che ha la più folta scelta di citazioni, nove — è densa di lacrime e sangue, ma le due lunghe citazioni da *Né tregua* sono tutte un'intensa metafora della *mano sinistra* che non ha bisogno di far menzione concreta di lacrime e sangue. Nelle tre prime poesie evocate è il *climax* di questo canto del *malheur*, che le tre citazioni successive tentano di redimere — già nella quarta (*Villaggio*) tra-

⁴⁵ Ivi, p. 31: *Biglietto di Natale a M.L.S.*, (Ognissanti '54).

⁴⁶ Ivi, p. 40: «Elegia di Portland Road».

⁴⁷ S. Weil, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard, 1950¹, p. 9 (la traduzione italiana, di Gaeta, si trova nel volume I dei *Quaderni*, Milano, Adelphi, 1982, p. 104).

⁴⁸ C. Campo, *La tigre assenza* cit., p. 86.

spare una promessa di salvezza: la scintilla, prima intravista nella cenere come riaccendersi del fuoco che strazia, è ora identificata con la vita: «e la vita può darsi nella cenere» come la piaga può sbocciare in salute: «e questa piaga atroce può volgere in salute / o prossima o lontana di te o di tuo figlio». (Essenziale – come attraverso tutta la poesia luziana per la meravigliosa sapienza degli uccelli — appellarsi alla catena delle generazioni per affermare la fede nel trasformarsi della morte in vita). (Dietro il fuoco che risana, lo Eliot dei *Quartetti*). Nelle ultime quattro poesie evocate il dovere appare ancora duro, la pena sterminata, la terra patria / campo desolato, il «nome» si rifà ambiguo – «vuoi darmi un nome, chiamami l'angoscia, / chiamami la pazienza ed il dolore / o l'abbandono o il tedio...» (*Né tregua*). Ma in *Né il tempo*, citata in parallelo, un nome, un senso si intravede: «e prende nome ciò che s'è perduto / sofferto o non inteso che per segni. [...] l'avevo chiamata il caso, / l'avevo chiamata l'avventura / o la sorte o la notte o con quei nomi / inquieti che mi dettava l'angoscia, / non la pietà che penetra, che vede» (*Pietà* era anche quella del medico che risana ferendo – cfr. in *Brughiera*: «Il medico si curva sulla piaga, / ride se noi diciamo morte, insiste / che tutto deve convertirsi in vita»). Le ultime citazioni, dunque annunciano la ripresa che si compirà nelle prossime sezioni].

4. *Tempo-amore (canto e controcanto; inizio, dopo quello discendente, del movimento ascendente) come moto e durata.*

a. da *Villaggio*

Il tempo adduce e porta via le forme,
Il tempo ci dà vita e ci distrugge
 Mentre immobile vigila l'essenza.

b. da *Aprile-amore*

L'amore aiuta a vivere, a durare
L'amore annulla e dà principio
 E quando...

[Perfettamente paralleli, tempo e amore — solo l'ordine tra vita e nulla è capovolto, ma non sembra che importi, se la sfera ha come diametro la ruota, la ruota che perpetuamente si volge, il cui asse è l'essenza che vigila immobile.]

5. *Soluzione della mano sinistra nel grande tema del moto immobile che si annunzia nell'intimo.*

Questa quinta sezione non propone citazioni. Secondo il titolo, è dunque «l'asse» preannunciato nella seconda sezione a sciogliere il mistero della sventura (l'angoscioso interrogativo sulla sventura).

Nella sesta sezione è una risoluzione che raccoglie il suggerimento del primo Luzi mentre ne profetizza gli ultimi compimenti. Qui Cristina cita frammenti di poesie – ma soprattutto suggerisce la rilettura nella chiave che offre il titolo dell'intera poesia *Invocazione*, dove, scopriamo, è già contenuto tutto quello *che è e che senza fine diverrà*. Ancora sofferta, a quarant'anni, la rivelazione – «di

tutte le cose reversibile è il cammino» –, ce ne vorranno altri cinquanta perché diventi trasparente in tersa lievità:

6. *Sfera immobile di Parmenide nel moto di Eraclito*⁴⁹ – *reversibilità di stagioni e ogni altra cosa*:

«Nascita e morte, verità veloce...» «...vita / e rovina...» «tutto muta, è identico...» «...senza fine divengo quel che sono...» «Il tempo adduce e porta via...» «il moto nella quiete, il divenire/ in quel che è, che resta sempre uguale...» «... il movimento replicato / del mare grigio...» «...la danza / perenne delle morti e delle nascite...» «...e ripete che di tutte / le cose reversibile è il cammino...» (l'intera poesia *Invocazione*)⁵⁰.

La Campo conclude:

Tutto il libro è un ruotare incessante su questi sei temi fondamentali, non c'è quasi separazione, neppure di atmosfere. Tutto fluisce dall'uno all'altro di questi cerchi concentrici: dall'immagine fissa, centrale, dell'attesa al paesaggio desolato, poi l'età matura, la mano sinistra (tempo [vento] e sangue), l'invocazione alla natura rigeneratrice che si annuncia come intimo messaggio – che conduce al senso dell'opposizione-compensazione tempo-amore e alla meravigliosa vertigine della morte-vita. Concatenazione a canone – leopardiana – usata nel *Brindisi* e altrove strofe per strofe, quasi verso per verso – qui invece poesia per poesia, quasi il libro fosse un solo poema in diversi canti.

⁴⁹ Cfr. quel che Luzi dirà a Specchio nell'intervista pubblicata da Nardi nel 1993 (M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, pp. 54-55, citata anche da Verdino, in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1440): «È una visione molto riduttiva quella che fa considerare Parmenide la negazione del movimento, perché Parmenide io ho creduto che include anche il movimento eracliteo. Eraclito e Parmenide coincidono in questa continuità, in questa fedeltà del mondo e delle sue leggi. In *Invocazione* c'è il grido che vuole rompere quel cerchio, la sfera che voleva tenerci prigionieri» (M. Specchio, *Leggere e scrivere* cit., pp. 54-55). Questo pensiero espresso nel '93, appartiene al Luzi maturo, e pone in evidenza come il cerchio, la sfera, segni di perfezione per Cristina, erano sentiti già da Luzi come prigione.

⁵⁰ Cfr. «... da qui si va configurando quel *tu* dell'attesa religiosa che culminerà in *Onore del vero* e che qui si verifica anche, forse per l'ultima volta, quel trascorrere sempre possibile di divino e umano, terrestre e imprevedibile, di cui *Quaderno gotico*, ma anche tutta la poesia luziana giovanile, aveva offerto molteplici segni» (A. Dolfi, «*Invocazione*», *identità e immagine in «Primizie del deserto di Luzi»*, in *De la fêlure à la fracture. Hommage à Philippe Renard*, Ellug, Grenoble, 1993 – ora in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e altro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 13-26; citato anche in M. Luzi, *Tutta la poesia* cit., p. 1440). Colpisce vedere come Anna Dolfi, nel suo attentissimo saggio su *Invocazione* che ne rintraccia i precedenti attraverso le raccolte anteriori alle *Primizie*, si fermi su temi e parole già isolate qui dalla Campo, come è interessante che anche la Dolfi scelga *Invocazione* come chiave alla sua analisi del testo: interessante come prova che ogni lettura veramente attenta raggiunge tutte le altre altrettanto attente, per quanto diversa possa essere stata l'impostazione.

Questo è il penultimo stadio – o qualcosa di molto prossimo – prima della pietà veggente ecc. (v. nota scritta per Margh. rapporto con Hofm). La speranza stessa è ancora insieme indicazione della coscienza, e della dirotta esistenza – via da seguire irresistibilmente pur nello spazio lucido. Ma forse è il libro che più merita di realizzarla, come l'unico abbastanza puro da chiudere in un cerchio tanto rigoroso una vita. Anzi, fino alla zona che giunge a toccare (procedendo appunto per cerchi sempre più vasti) la stessa vita.

v. influenza di Lao-tze, cap. XVI del Tao Te King – pericolo di deviazione per L.»

Che cosa passerà nel trafiletto del '60?

Da forse dieci anni la poesia di Luzi procede lungo un limite tagliente, un sottile filo di spada, e sembra divenuta, questa poesia, il luogo stesso dei più tesi e pericolosi equilibri: tra l'uno e l'altro tempo della vita, tra l'una e l'altra età, stagione, ora, spesso tra il mondo dei viventi e quello dei morti: luogo di idee contermini e di emozioni divise, di durata precaria e miracolosa: parola sospesa – imperterrita ed affilata – «in un punto del tempo [vento]⁵¹ in un punto della bufera eterna» sopra il suo stesso continuo franare.

È una poesia contro ogni cronaca, quasi senza oggetti concreti, quando gli oggetti non siano emblema e figura, quasi senza colori, quando non siano i colori dell'emozione. Una poesia di vera tensione del linguaggio [...] alte immagini isolate, illuminanti, che si frangono in massime, affondano in meditazioni. Fino agli ultimi versi, in morte della madre, dove i due fili della spada di contraddizione investono addirittura tutto il paesaggio, terribili di chiarezza, come l'incrociarsi sul capo di luce e tenebra «nell'ora di lucidità spietata / quando non interrompe anima viva / il filo delle vie tagliate a squadra / puntate all'orizzonte contro il fuoco / del mare ... / e un lampo come d'ali che saetta / mette in croce chi regge a occhi sbarrati / nel tempo...»

È l'ora di Luzi: l'ora del gallo di Esculapio, l'ora di crisi, al limite tra la notte più oscura e il presentimento del sole, l'ora della nascita e della morte. Da forse dieci anni Luzi sembra crocifisso a quest'ora di metamorfosi e di rivelazione, troppo cupa e troppo chiara, di cui, nel suo «durare oscuro» tutti i misteri gli sono stati rivelati. Ma la rivelazione centrale è quella del mistero del tempo, materia prima della passione; e il tempo di Luzi è tangibile «come blocco da scolpire», come il sangue che spiccia dalla ferita già chiusa e il crudo vento che recide ed unisce. E insieme è ormai la misura di una visione, il *tutto scorre* e il *nulla passa*, il moto nella permanenza, l'immobile divenire: Eraclito e Parmenide in perfetto equilibrio: sola legge, certo, e sola certezza, ma per altro ancora una legge tragica, una dimora di pena e di purgazione.

⁵¹ Cfr. *In un punto*, in *Onore del vero* (M. Luzi *L'opera poetica* cit., p. 223: «in un punto del vento, / in un punto della bufera eterna»). I titolo della terza sezione del *Piano per uno studio delle Primizie* («La mano sinistra (tempo [vento] sangue») viene evidentemente di qui, e aiuta a capire la trasformazione di «vento» in «tempo».

Dieci anni sono un periodo chiuso, dice il libro cinese dei Mutamenti. Attraverso quali segni il decagramma di Luzi passerà in un altro, si muterà nel suo opposto necessario e armonioso? Il congiungere, forse, che è dono del separare, la punta di remo su cui le antitesi si conciliano o il fuoco dal cui centro si attinge limpida acqua, è una realtà trasformata nell'altra: unità misteriosa che libera l'uomo dal segno tragico della sua contraddizione.

Tutta l'opera di Luzi ci conduce fino a questo limite e là si arresta, «fiamma fine, chiara anima febbrile» allo Zenit della sua attesa. Dietro c'è il labirinto attraversato, tutto il passato bizantino, alessandrino di Luzi, un cammino iniziatico di splendori e di errori; dove il paesaggio fiorentino – questa misura assoluta di stile – fu se stesso come mai lo era stato negli ultimi cinque secoli della poesia italiana. Le «eccelse pareti sofferenti», l'astringente campagna e quella luce di diamante senz'ombra: in nessun altro luogo l'acuminata contrazione di Luzi avrebbe potuto radicarsi, fiorire, così fragile e severa lucida e implacata»⁵².

Nella breve colonna del '60, più chiaramente che nella conclusione del «Piano per uno studio su *Primizie del deserto*», la Campo giunge a stabilire non un avvio ma un punto d'arrivo: «Tutta l'opera di Luzi ci conduce fino a questo limite e là si arresta “fiamma fine, chiara anima febbrile” allo Zenit della sua attesa». E qui è il rischio di chiudersi a sviluppi che vanno in un senso non antiveduto (il rifiuto di Cristina, ad esempio, di aprirsi alla «nuova» poesia di *Presso il Bisenzio*). Ma si aprono anche nuovi «bagliori», con la predilezione del linguaggio trafiggente del *Fondo delle campagne* – si noti la lunga citazione di *Siesta*. Intanto la formulazione hofmannsthaliana del «separare e ricongiungere», di «una realtà trasformata nell'altra» dietro la lezione dell'Oriente, che già si annunciava nella sesta sezione degli appunti, rimane in primissimo piano con la congiunzione Eraclito-Parmenide. Si imporrebbe un lungo studio di questo trafiletto del «Giornale», ricondotto alla matrice del «Piano», per decifrare la sostanza di punti d'incontro e di disaccordo tra i due poeti e afferrare come avrebbero potuto rovesciarsi l'uno nell'altro, studio che non oso qui neppure tentare. Il mio scopo era riproporre due brevi testi della Campo, fin qui, nel moltiplicarsi di lavori su di lei, rimasti intoccati, e certo ricchi di significato.

Del resto, questo intervento (il cui titolo, pure, viene dalle poesie di Luzi che la Campo ha scelto) suggeriva essenzialmente un'altra indagine: su come tutto il faticoso, anzi tormentoso andare del poeta – che ha ritrovato dopo cinque secoli la misura assoluta di stile dei padri fiorentini (si pensi a «le rughe di cristallo laticate» care a Cristina) –, su come quel suo contorto ondeggiare via via si redima fino alle preghiere in cui sbocciano le ultime poesie del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1993, quattro anni prima della «testimonianza» di Luzi al Convegno del Lyceum). Ne rileggo una per finire, una che è lunge dall'aprirsi gloriosamente: «Tutto è angustia intorno, tutto / la brutta, la denigra – men-

⁵² C. Campo, *L'ora di Luzi*, ora in *Appassionate distanze* cit., pp. 31-32.

tre s'alza / nei primi goffi balzi». Proprio da questa *pesanteur* sboccia persuasiva la nostra consolazione: «Il moto è desiderio, / desiderio e sofferenza. / Ma questo non la frena, [lei, l'uccella], «disarmonica è la macchina [...] C'è pena, / ahi, c'è pesantezza, / anchilosi / nel mutuo / interagire d'ali, zampe, / tendini [...] si ostina lei nel suo conato / infine lancia / la sua spennata massa / nella dritta verticale, / ed ecco ritrova il suo cammino, / risale a ruote ed a volute / un fiume d'aria e d'etere / non sa quando disceso / non sa da chi»⁵³.

«Non sa quando disceso / non sa da chi...». Tornano a mente le parole dell'intervista rilasciata da Luzi a Specchio, nel '93, a proposito di *Invocazione*: «In realtà quando leggi *Invocazione* senti che il prodigio di riconoscersi vivi, presenti sul pianeta, sulla terra, nel tempo e nello spazio, è anche questo: pensare a tutti quelli che ci hanno portato fin qui, a tutte le generazioni, a tutta la memoria indiretta che accumuliamo, e quindi a quante esistenze sono nella nostra. È un po' l'albero che frondeggia attraverso questo tempo metafisico, che è anche il tempo fisico»⁵⁴.

Riprenderà, la poesia del '93: «E solo per questo [questa goffaggine, questo non sapere] era preghiera / preghiera vera / non la sua metafora, / per quella sua incertezza di sé e del suo fine, / per quella felicità, quel bene – / la mente che la abita, la osserva / la segue, è la medesima, / presente – orante in ogni dove»⁵⁵. In questi versi, così simili alla confessione di Luzi al Lyceum (da cui pochi anni li separano) – in questi versi, è di nuovo la risposta alle nostre disperazioni, ma anche a quelle di Cristina, una Cristina troppo giovane allora per aprirsi ad accogliere la gora della concia sul Bisenzio, gora che annunciava più orribili gore, più temibile magma nella poesia luziana dagli anni '70 in poi: «“Tu che hai visto fino al tramonto / la morte di una città, i suoi ultimi / furiosi annaspamenti d'annegata, / ascoltane il silenzio ora. E risvegliati” / [...] “Non c'è morte che non sia anche nascita. / Soltanto per questo pregherò” / le dico sciaguattando ferito nella melma / [...]”»⁵⁶. A garantire che non c'è morte che non sia anche nascita sarà, abbiamo visto, l'uccella, nel *Viaggio di Simone Martini*, l'uccella che sa di portare in sé «tutti quelli che [l'] hanno portat[a] fin qui, [...] tutte le generazioni, [...] tutta la memoria indiretta [accumulata], e [...] quante esistenze sono nella “sua”». L'uccella dai goffi balzi, «che tenta i suoi svolazzi / sopra la pesticiata landa» e infine scopre «nel gorgo azzurro del suo volo / [che] è quella la sua meta, fine e gioia / del suo moto / quel moto, lo assapora in tutte le sue

⁵³ «Tutto è angustia intorno» (M. Luzi, *Opera completa* cit., p. 1124). *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994.

⁵⁴ M. Luzi, M. Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere* cit., p. 56 (cfr. anche M. Luzi *L'opera poetica* cit., pp. 1439-1440).

⁵⁵ M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, cit., o. 206.

⁵⁶ M. Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Garzanti, 1971; *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, Milano, Garzanti, «Gli Elefanti», p. 381.

piume...»⁵⁷. È la medesima uccella, ancora, dell'ultima strofa di *Invocazione*, dove Luzi ripeteva, a sé e a noi, già nel '48, che non si può restare in un cerchio chiuso, in una sfera: «pesta le mufte tristi, i secchi sterpi / schiantane i nodi, laceri i grovigli, / ma ferisciti, sanguina anche tu / piangi con noi, oscurati nel folto»⁵⁸. «Vieni, interpreta l'anima sconfitta/ tra questo essere e questo non esistere, / vieni, libera il nostro grido, spazia, / ma ferisciti, sanguina anche tu»⁵⁹.

Tutto questo la Campo aveva accettato, se conclude il *Piano* raccomandando la rilettura dell'intera poesia *Invocazione*. Ed anche che «oscurarsi feriti nel folto» porterà a rinascere come un nuovo pollone del grande albero della vita, gonfio di linfa. Allora che cosa rifiutava, con le conce del Bisenzio? Troppo facile dire: «il nuovo stile di Luzi». Per tutti e due i nostri poeti lo stile è l'anima stessa della poesia. Dobbiamo continuare a riflettere, cercar di capire. Che cosa li divideva se tutt'e due credevano che: «Non un grano d'oscurità si perde, / ma lungo idee contermini una luce / procede verso la chiarezza come / sul fondo delle nere vie lucenti / s'aprono cave viola e miniere / d'azzurro sotto l'alta Procellaria; / [...] per segni invisibili la notte / s'è aperta verso la speranza...».

⁵⁷ *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, cit., p. 206.

⁵⁸ *Invocazione*, (in *Primizie del deserto*), in M. Luzi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, «Gli elefanti», p. 180.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 182.



Fiorella Ilario, *Mario Luzi* (da *Reportage* 2004).

IL TEMPO NELLA POESIA DI LUZI

Giuseppe Nava

Voglio aprire il mio intervento parlando dei giudizi su Luzi di Franco Fortini, di cui ricorre quest'anno il ventennale della morte, che verrà ricordato con una serie di iniziative a Firenze, la città della nascita, a Siena, la città dell'insegnamento universitario, e a Milano, la città dove Fortini visse gran parte della sua vita e dove svolse la sua attività di intellettuale e critico militante. A prima vista l'argomento può apparire singolare: che cosa può avere in comune il marxista critico, il poeta della contraddizione dialettica con il poeta cristiano-esistenziale della creaturalità? Nel corso delle mie ricerche però mi sono imbattuto nell'introduzione di Fortini allo scritto di Luzi, *Discorso naturale*, dove Fortini mostra di apprezzare «la compatta e coerentissima vicenda morale e di intelletto di questo poeta capitale del nostro Novecento»¹, e pur non nascondendo le divergenze di visione del mondo con Luzi («rimane escluso dalla sua visione o ridotto a mera fabrilità il momento della produzione umana del mondo, della violenza che l'uomo fa alla natura e a se stesso per riprodurre se stesso e che si chiama lavoro»²), gli rende l'onore delle armi, scrivendo: «Per questo Luzi è sempre stato per me l'avversario ideale e continuo; quello di cui, preziosa come un rimorso, si sarebbe voluta l'amicizia»³. Fortini riconosce «quanto egli mi abbia insegnato»⁴, pur avvertendo dentro di sé «una resilienza polemica», che spiega così, in termini più di autobiografia personale che di ideologia:

Replicare perché si è stati feriti. Già, ogni spada ferisce anche il feritore. Leggo: «Rivendico la mia indelebile infanzia»; e da questa lucentissima verità di Luzi ad essere ferito sono io, in nome d'una infanzia mia, cancellata invece e umiliata dalla cronaca e dalla storia. Quando scrivo queste parole, la mia speranza

¹ Mario Luzi, *Discorso naturale*, Siena, Tipografia Senese, «Quaderni di Messapo», 1980, p. 5.

² Ivi, p. 7.

³ Ivi, p. 6.

⁴ Ivi, p. 8.

è dunque che esse feriscano Luzi, il poeta che amo e il critico che onoro, e ne gemano parole sue»⁵.

Simbolismo ed esistenzialismo s'intrecciano nella concezione del tempo di Luzi. La centralità del tema del tempo nella poesia di Luzi è riconosciuta da Mario Specchio nel suo libro-intervista *Colloquio*, dove, tra i grandi temi del lavoro poetico e critico di Luzi, sono indicati «il tema del tempo, la riflessione sul tempo e la sua trasformazione», e «la lotta con l'effimero», la «percezione drammatica dell'effimero» e il tentativo di «recuperarne il valore sacrale»: proprio per questo Luzi colloca all'inizio della poesia moderna Baudelaire, che «ha conosciuto l'orrore dell'effimero»⁶.

Un'ulteriore prova è costituita dall'alta frequenza della parola «tempo» nei testi di Luzi. Per quel che riguarda il simbolismo, si ricordino, a livello di poetiche consapevoli, il libro giovanile di Luzi su Mallarmé, apparso originariamente nella «Biblioteca del Leonardo» della Sansoni (1952) e poi riedito dall'editore Marco (Lungro di Cosenza) nel 2002⁷, e la sua antologia garzantiana *L'idea simbolista* (Milano, Garzanti, 1960). Ma sono soprattutto le metafore analogiche presenti nelle poesie ad attestare una affinità di procedimenti: *Monologo*, PS, 3: «dal sasso impenetrabile del tempo»⁸; *La sera non è più la tua canzone*, PS, 15-16: «il tempo dietro a te / si leva come un'arida montagna»; *Villaggio*, PD, 10: «giù dagli alberi cade tempo». Di un vero e proprio interesse di Luzi per la filosofia è spia la frequenza nella sua poesia di sostantivi astratti. Quanto all'esistenzialismo⁹, sulla cui conoscenza da parte del poeta abbiamo una esplicita testi-

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 24.

⁷ Riproponendo a distanza di tempo, nel 2002, la sua opera giovanile su Mallarmé, Luzi scrive che la sua composizione «occupò intensamente le mie giornate nei lontani anni duri e pazienti del dopoguerra [...]. Proprio con la difficile ripresa in quel faticoso e fiducioso periodo Mallarmé conosceva una straordinaria attualità. Il suo testo arduo, prezioso, criptico seduceva; il suo segreto dramma speculativo catturava a fondo le menti e le coscienze afflitte dalla brutalità del lungo conflitto» (ivi, p. 3). Luzi individuava nel «coup de dés» mallarmiano l'origine della poesia moderna, fondata sul rischio del nulla, e citava in proposito un passo d'una lettera di Mallarmé al poeta Cazalis del 1866: «scavando il verso a tal segno, ho incontrato due abissi che mi fanno disperare. Uno è il nulla [...]. L'altro vuoto è quello del mio petto» (ivi, p. 7). Luzi ne deduceva – e qui è l'origine della sua adesione all'ermetismo – che la forma, allora per lui sinonimo della poesia, «è destinata a trionfare, come unica cosa reale, sull'abolizione, sulla distruzione di ogni altra possibile realtà» (ivi, p. 9).

⁸ Per l'edizione di riferimento, cfr. il «Meridiano» (Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998), da cui si cita. Quanto alle sigle usate per indicare le raccolte, di cui fanno parte le poesie citate, eccone una tavola completa, in ordine alfabetico: B = *La Barca* (1935); PD = *Primizie del Deserto* (1952); PS = *Poesie Sparse* (1960); QD = *Quaderno gotico* (1947); UB = *Un brindisi* (1946).

⁹ Sulla fortuna dell'esistenzialismo in Italia, vd. almeno *L'esistenzialismo in Italia*, a cura di Bruno Maiorca, con un'appendice su «Abbagnano e Gentile» di Giovanni Fornero, Torino, Paravia, 1993, in cui viene dato ampio spazio al dibattito sull'esistenzialismo, a cui parteciparono alcuni dei nomi più illustri della filosofia italiana: dibattito tenutosi agli inizi del 1943 sulla

monianza in *Colloquio* («La filosofia esistenzialista, che già avevo conosciuto almeno per sommi capi prima della guerra per opera di Paci, ora esplose, è la sua stagione, non solo di quella francese, con la pseudo-filosofia di Sartre, ma anche coi grandi filosofi tedeschi come Heidegger e Jaspers»¹⁰), ne sono tracce sintomatiche la frequenza del verbo «esistere» e del sostantivo «esistenza»; il senso angoscioso del trascorrere del tempo (*Non so come*, UB, 7-8: «precipita / il vento della mia vita in un turbine»; *Memoria di Firenze*, UB, 6-7: «più distinto era il soffio della vita / intanto che fuggiva»; I, 6-8, QG: «la penosa ansietà / d'esistere ci brucia e incenerisce / ugualmente ambedue»); l'interrogarsi continuo sul senso dell'esistere (*EST*, PD, 5-6: «Quali ponti lanciati e verso dove / sono le nostre esistenze»); il ricorrere del sostantivo «angoscia» (= «angst»): *Villaggio*, PD, 41-44: «Tutto, se mai verrà, verrà dal fondo / di questa angoscia eterna senza nome / goccia a goccia durata e fatta mia; / questo solo, non spero altro soccorso»; il continuo uso dei deittici «questo» e «quello».

Propria di Luzi invece è la concezione ossimorica del tempo, come coincidenza degli opposti: tutto e nulla, eternità e istante, che si avvicendano e si generano l'uno dall'altro: la «vicissitudine sospesa», come la chiama Luzi stesso¹¹.

rivista di Bottai, «Primato» (1, gennaio 1943), e affidato, su indicazione di Giovanni Gentile, alla direzione del filosofo torinese Nicola Abbagnano, che nel 1939 aveva scritto *La struttura dell'esistenza*, vero e proprio manifesto dell'esistenzialismo italiano, e nel 1942 una *Introduzione all'esistenzialismo*. L'avvicinarsi prima, e poi lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale avevano messo in crisi l'idealismo italiano, nelle due versioni dello storicismo crociano e dell'attualismo gentiliano, e prodotto un'inquietudine diffusa e una forte accentuazione dei temi della responsabilità individuale e del senso dell'esistenza. La penetrazione dell'esistenzialismo in Italia era cominciata nei secondi anni Trenta e sarebbe durata fino ai primi anni Cinquanta, quando prima il marxismo gramsciano, e poi, negli anni Sessanta, lo strutturalismo e le cosiddette «scienze umane» ottennero l'egemonia.

¹⁰ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 50.

¹¹ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974. In *Colloquio* Luzi dirà all'amico Mario Specchio, a proposito del suo primo libro, *La barca* (1935): «c'è anche un senso quasi turbinoso del dramma e forse anche della reciprocità fra vita e morte» (ivi, p. 13), e insisterà sull'«avvicinarsi delle manifestazioni del vivente, che forse include anche la morte, cioè anche la fine» e sul «mistero della vicenda, dell'avvicinarsi» (ivi, pp. 13-14). In *Vicissitudine e forma*, dopo aver parlato della collaborazione del linguaggio all'opera di «prosecuzione del mondo», lo dice «immerso profondamente nel vivo della sua metamorfosi» (ivi, p. 36), e assegna alla poesia, che è «immersa nel tempo», il compito di strappare «alle immagini del tempo la loro temporalità» (ivi, p. 42), così da realizzare «uno speciale tempo dilatato che è il presente di tutti i tempi», una ideale compresenza di passato e futuro, del tempo della memoria, riscattata dall'«avvilimento del ricordo», e del tempo del fine e della fine: «la tensione stessa del linguaggio poetico non sarebbe pensabile senza lo spazio del futuro. La poesia tende naturalmente al futuro come il moto creativo di cui partecipa» (ivi, p. 44). Ne risulta così che «tra passato e presente ci sia un vero intercambio, cioè che un'immagine lontana nel tempo sia posta nell'immediato rilievo del presente in atto e che una emozione colta sul vivo sia dislocata in una lontananza apparente. Questo vuol dire in definitiva che tutto il tempo è sottoposto equamente nelle sue parti a un processo simultaneo di contemplazione e di attività che ripristina il moto profondo della creazione infinita» (*ibidem*). Va ricordato in proposito che nei primi anni Sessanta Luzi aveva sentito profondamente il fascino dell'evoluzionismo creazionistico di Teilhard de Chardin.

Si veda *Continuità*, UB, 10-12: «Così invano consunta dalla vita / la misura del tempo è sempre colma / per me; ed Espero muta sì veloce in Lucifero!»; *Né il tempo*, PD, 29-36: «Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della nostra morte senza fine. / È questa, l'avevo chiamata il caso, / l'avevo chiamata l'avventura / o la sorte o la notte o con quei nomi / inquieti che mi dettava l'angoscia, / non la pietà che penetra, che vede»; *Invocazione*, PD, 78-80: «fummo la fissità nel movimento, / identità soggiunta a identità, / tempo nel tempo vivendo»; 97-98: «la danza / perenne delle morti e delle nascite»; 102-104: «Ed i giorni rinascono dai giorni / l'uno dall'altro, perdita ed inizio, / cenere e seme, identità nel cielo»; 108-109: «Vieni, interpreta l'anima sconfitta / tra questo essere e questo non esistere»; *Ma nella voce tua*, PD, 14-16: «mi perderei arreso a quella forza / che replica la vita, per cui tutto / brucia, si strugge e torna al suo principio».

Il tema del tempo si collega in Luzi con quello delle età della vita: l'infanzia, l'adolescenza, la maturità, e infine la vecchiaia: vd. *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, PD, 6-8: «Mi trovo qui a questa età che sai, / né giovane né vecchio, attendo, guardo / questa vicissitudine sospesa»; *Visitando con E. il suo paese*, PD, 12: «Qui sediamo irreali tra gioventù e vecchiaia»; 18 «e tutto muta, è identico, tu sei in mezzo e raggeli»; *Villaggio*, PD, 33-35: «Il tempo adduce e porta via le forme, / il tempo ci dà vita e ci distrugge / mentre immobile vigila l'essenza».

Il tempo delle stagioni, in particolare l'autunno, che è anche la stagione di nascita di Luzi, è presente fin dalla prima raccolta, *La barca*, del 1935. Del resto non è un caso che il tema del tempo si trovi già nella poesia che apre il «Meridiano» Mondadori, curato da Stefano Verdino: *Parca-Villaggio*, B, 3-4: «in queste case grige ove impassibile / il tempo porta e scaccia volti d'uomini»; 6-7: «furono matrimoni, morti, nascite, / il mesto rituale della vita».

C'è infine il tempo delle varie fasi del giorno e della notte: vd. *Serenata di piazza D'Azeglio*, B, dove il paesaggio cittadino, familiare a Luzi, è trasfigurato attraverso le tonalità della luce: 1-2, B: «Il fantasioso viale / voga nella sua nuvola verde», e 25-27: «Oh sul cuore delle pause / terrestri un carro di diafano argento / passa». L'attenzione agli effetti di luce, con il loro valore di trasfigurazione quasi espressionistica o surreale, è infatti una caratteristica di Luzi, che in *Ipazia* (1972) arriverà a scrivere: «niente si addice alla parola più della temperatura del fuoco»¹².

¹² M. Luzi, *Colloquio* cit., p. 7.

LUZI E LA CRISI DEL GENERE LIRICO
DA «ONORE DEL VERO» A «NEL MAGMA»

Romano Luperini

Questa nota vuole essere un commento o una semplice illustrazione della seguente affermazione di Luzi riferita a *Nel magma*: «Avevo a lungo sognato di spingere più oltre di quanto avessi fatto nell'*Onore* la captazione del reale e l'identità di prosa e poesia»¹.

Siamo nella primavera del 1963 e Luzi sta rispondendo a Sereni, che, ricevuta per «Questo e altro» la prima serie di testi destinata a confluire in *Nel magma*, gli aveva scritto che essi rappresentavano il «naturale sbocco» e addirittura la «conclusione» di quanto lui stesso aveva avviato in quegli anni (si riferisce ovviamente all'ormai prossimo *Gi strumenti umani*), infine attestando: «Siamo su terreni straordinariamente simili». Per spiegare tanto consenso e tanta concordanza di intenti Luzi osserva che entrambi stavano compiendo la stessa operazione poetica: «lasciar parlare le cose», senza sovrapporvi un proprio giudizio.

Il programma di lasciare che le cose parlino da sole può essere espressionista, come si sa, di una intenzione tanto realista o naturalista quanto simbolista. Ma per *Nel magma* Luzi sembra pensare soprattutto a una prospettiva del primo tipo dato che parla di una «captazione del reale» e di «identità di prosa e poesia». Inoltre, sempre nella frase citata all'inizio, traccia una linea interessante di continuità e insieme di distinzione fra *Onore del vero* e *Nel magma*: si tratterebbe di un progetto comune, ma spinto nella nuova opera «più oltre» in direzione realistica e prosastica. Se ne potrebbe arguire che *Onore del vero* sia un primo passo verso questo obiettivo, ma che una svolta decisiva si produca solo con *Nel magma*. Non vi è dubbio insomma che risulti confermata una nozione critica e storiografica ormai consolidata, secondo la quale la nuova opera di Luzi, insieme con *Gli strumenti umani*, ma anche con *La ragazza Carla*, *La vita in versi* e *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, tutte opere uscite nella prima metà degli anni Sessanta, si porrebbe al centro di un vero e proprio terremoto del genere lirico, già messo sottosopra,

¹ Lo scambio epistolare con Sereni è in Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, «I Meridiani», pp. 1529-1531.

d'altronde, da un lato da *Laborinthus* e dai *novissimi*, dall'altro dai poemetti pasoliniani degli anni Cinquanta.

Attraverso alcune rapide rubriche, forse anche troppo trancianti, vorrei mostrare sia la continuità sia, soprattutto, la rottura fra le due opere, pur uscite a pochi anni di distanza l'una dall'altra, nel 1957 *Onore del vero*, nel 1963 (poi in edizione accresciuta nel 1966) *Nel magma*.

Titoli. *Onore del vero* è un titolo contraddittorio: da un lato pone l'accento sul «vero» e dunque rimanda, parrebbe, a una tematica di tipo realista («alla questione del realismo», ha scritto Marchi, mentre Quiriconi vi vede la conclusione di una «parabola di approssimazione ai dati dell'esistenza»²), dall'altro il «vero» cui si riferisce viene subito nobilitato dall'«onore» che gli viene riconosciuto. Esso infatti porta in sé un'impronta trascendente che, lungi dal rivelarsi in un tempo «sospeso» mediante «un miracolo» o «un prodigio», può offrirsi invece in ciò «ch'è prossimo a noi umile e vero», in un paesaggio marino fatto di uomini che tirano le reti e di un pescatore che cerca i «pochi doni» che il mare gli lascia (*Il pescatore*). È comunque un fatto importante che ora la trascendenza venga avvertita e cercata nell'immanenza, e anzi nella immanenza più «umile». Se dal piano semantico ci volgiamo poi a quello formale e stilistico è evidente un'altra contraddizione: un titolo che celebra il vero e l'umile rivela qui quella marcata propensione per gli astratti e quella assolutizzazione del sostantivo unita all'eclissi dell'articolo determinativo che sono segni forti di una continuità con una tradizione di elezione poetica quale era quella ermetica.

Nel magma è un titolo più concreto e referenziale: rimanda all'indifferenziato dell'esistenza, al suo carattere caotico e difficilmente decifrabile, con una eco forse della *palus putredinis* sanguinetiana o del «passaggio per l'informità» di cui parla Zanzotto in *IX Egloghe*, d'altronde uscite l'anno prima. Se si passa poi ai titoli dei singoli testi, questa impressione risulta ampiamente confermata. Sia in *Onore del vero* che in *Nel magma* essi si riferiscono soprattutto allo spazio e al tempo, ma nella prima opera si tratta di luoghi e momenti prevalentemente lirici e indefiniti, nella seconda prevalentemente concreti e definiti: da un lato *Sulla riva*, *Lungo il fiume*, *Versi d'ottobre*, *Mezzogiorno*, *primavera*, *Cose estive*, *La notte lava la mente*, dall'altro *Presso il Bisenzio*, *Tra le cliniche*, *Nel caffè*, *Bureau*, *Terrazza*, *Nella hall*, *Tra quattro mura*, *Tra notte e giorno*, *Prima di sera*. Nel secondo caso, l'accresciuta referenzialità è confermata dalla scelta di un lessico comune, che accoglie anche termini desunti dal francese (*bureau*) o dall'inglese (*hall*). A questo proposito non manca un titolo, *Ménage*, che sembra preludere al linguaggio del chiacchiericcio mondano caro al Montale di *Satura* e delle raccolte successive. Siamo ormai in un vocabolario poetico largamente sliriciz-

² Marco Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Milano, Mursia, 1998, p. 47 e Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 199.

zato e lontanissimo da quello del primo Luzi (in cui i titoli, ha osservato recentemente Damiano Frasca, alludevano perlopiù a «luoghi mitici, vaghi», ispirati a una sostanziale «elusività evocativa», come *Cuma, Città lombarda, Olimpia, Eleusi*³). In alcuni titoli di *Onore del vero* è possibile cogliere un intento già realistico (per esempio *Osteria* o *Il campo dei profughi*), in altri, i più, la precisione dell'indicazione geografica o temporale viene sfumata e alleggerita con la creazione di una atmosfera allusiva ed evocativa (come in *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, dove il riferimento puntuale al luogo geografico viene corretto dall'eco che nell'immaginario hanno la richiesta d'asilo e la figura del pellegrino) o con la scelta dell'assolutizzazione o dell'astrazione di uno o più sostantivi (*Uccelli, Onde, Nero, Epifania, Mezzogiorno, primavera*, in parte anche, *Nell'imminenza dei quarant'anni*).

Luoghi, persone, oggetti. I luoghi di *Onore del vero* sono prevalentemente lirici. Il riferimento realistico è subito controbilanciato in senso soggettivo ed evocativo: il mare si torce in cale «divide», i pontili sono «deserti», gli orti «risecchiti», i borghi cupi, onnipresenti il fumo, la neve, la pioggia, il vento. Nelle vie di gatti percorse dalla tramontana, nelle viottole, fra baracche e casupole, lungo la riva dei fiumi o sulla spiaggia battuta dal mare si aggirano figure antiche, residue di una civiltà che sta scomparendo: l'uomo del faro, un vecchio lupo di mare, il pescatore d'anguille, un flautista o lanciatore di coltelli, venditori ambulanti, bracconieri, donne che prendono acqua alla fontana, osti di campagna, renaioli, vagabondi senza tetto. Si è detto spesso che si tratta di paesaggi allegorici⁴. In realtà sono sempre percorsi da un empito evocativo che presuppone le *correspondances* fra soggetto e oggetto della tradizione simbolista. Qui non abbiamo terre spoglie abbandonate dal senso, ma nella desolazione dell'immanenza il soggetto ritrova costantemente una possibilità di trascendenza che può riscattarla. Invece in *Nel magma* i luoghi sono cittadini e appartengono alla modernità: caffè o bar, cliniche di un ospedale, l'ufficio di una banca, la hall di un albergo, lo scompartimento di un treno sulla tratta Pisa-Firenze, l'abitacolo di una auto, un cinema; le case sono borghesi e agiate, con divani e terrazze sulla campagna; la città ha casamenti alti e anonimi, negozi di artigiani che stanno chiudendo perché senza lavoro, strade e tetti con pali della luce, fili e antenne. Il corso d'acqua può essere, realisticamente, «la gora della conca». Le persone sono borghesi ricchi, altezzosi e potenti, ma moralmente squallidi, donne che

³ Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014, p. 64.

⁴ Per esempio, da Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, p. 121 e da Giacomo Debenedetti, *Luzi*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 116 (ma Debenedetti, pur parlando di allegorizzazione, qui sembra non distinguere simbolo e allegoria, dato che imposta il discorso al fine di dimostrare il carattere ermetico ed essenzialmente postsimbolista del paesaggio in Luzi).

appartengono alla società mondana, talora più aperte e colte dei maschi, oppure impiegati di banca, camerieri e cameriere dei bar e dei caffè dove sono ambientati diversi testi. Anche gli oggetti cambiano: in *Onore del vero* incontriamo quelli campagnoli già inseriti nella lirica moderna da Pascoli: aratri, carri, tini, caminetti dove arde il fuoco, imposte sconfiggiate alle finestre, madie, zappe, il cercine delle donne, i cappucci e le pellegrine per proteggersi dalla pioggia, una chiatte e la pertica per spingerla; in *Nel magma* la radio, il transistor, il giradischi, la musica di un disco, un film in technicolor, la gomma da masticare, la maniglia che serve ad aprire la portiera dell'auto, la garza del forato nella gola, il volante, il cambio, il grembio della cameriera e la gabbana del suo collega, il ventilatore... Insomma dominano qui incontrastati gli oggetti della modernità, che lo stesso Pascoli e poi soprattutto Montale (assai meno d'Annunzio, che li nobilita appena li nomina) avevano cominciato a introdurre nel lessico poetico. Ma bisogna riconoscere che già *Onore del vero*, come d'altronde il precedente *Primizie del deserto*, avevano dato congedo al repertorio del simbolismo e del decadentismo internazionale del primo Luzi (avorio, basalti, chimere, porfidi ecc.).

Aggettivi. In *Onore del vero* l'aggettivo qualificativo riferito a un sostantivo immediatamente precedente ritorna con frequenza altissima. Un solo esempio: in *Nell'imminenza dei miei quaranta anni* questo stilema compare sette volte, e altrettante in *Il piacere*. Ma in quasi tutti i componimenti esso è presente quattro, cinque, anche sei volte. Nel giro di pochissime pagine incontriamo: «grida acute», ««steli invisibili», «primavera strana», «nuvole rade», «cielo o umido o bruciato» (in *Uccelli*), «cale livide» (in *Onde*), «giorni chiari», «luce densa», «macchie dondolanti o ferme», «frutto splendido», «cuore gonfio» (*Amanti*), e poi, e di qui in avanti citerò solo alcuni fra i moltissimi casi possibili, «marmi fiochi» (in *Il vivo, il morto*), «volo cieco» (*Come deve*), «fuoco triste» (*Versi d'ottobre*), «veglie tristi», «lumi / fiochi» e «abissi neri e viola» (*Nero*), «aratri inerti» e «testimone muto» (*Come tu vuoi*), «vento terragno», «luoghi / noti e ignoti» e «bufera eterna» (in *In un punto*), «valli / nascoste», «libro aperto», «finestre vive» e «trofei lievi» (in *Interno*), «orridi felici», «vie / ripide», «mestiere oscuro», «pensieri inquieti», «guadi limacciosi», «cielo e terra indivisi» e «numi agresti» (in *Il piacere*), «sogni inaspettati» e «fiume rapido» (in *Lungo il fiume*), «gente muta», «incertezza luminosa», «rena umida», «tempo sospeso», «luoghi arcani» e «occhi ansiosi» (in *Il pescatore*), «nome effimero» e «terre avare» (in *L'osteria*), «vegliardi acuti» (in *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*), «borgo / cupo», «filo / sottile», «ilarità improvvise, rapide», «mondo / opaco», «vie chiare», «cunicoli / fitti», «incontri effimeri» (in *Nell'imminenza dei quarant'anni*), «ore lentissime» e di nuovo «terre avare» (in *A mia madre dalla sua casa*) eccetera. La esemplificazione, per quanto ampia, è stata tutt'altro che esaustiva, ma si può comunque capire quanto la sequenza sostantivo + aggettivo qualificativo sia in *Onore del vero* uno stilema straordinariamente costante. Sono però quasi del tutto assenti gli accostamenti arditi dell'aggettivo al sostantivo frequenti in area ermetica (sul

tipo di «oscuro / e montuoso esulta il capriolo» del primo Luzi). Le eccezioni sono poche, se non mi sbaglio solo due: «orridi felici» e «incertezza luminosa». Però la sovrabbondanza stessa della aggettivazione e l'uso insistito di questo stilema costituiscono indubbiamente un tributo alla esperienza lirica del passato, a causa della valenza metaforica e talora sinestetica introdotta da un aggettivo che immediatamente fa trapassare il dato oggettivo in uno soggettivo, trasfigurando il primo in senso ora patetico, ora spiritualistico (si pensi a «marmi fiochi», «fuoco triste», «testimone muto», «luoghi arcani», «incertezza luminosa», «tempo sospeso» ecc.)⁵. La realtà insomma viene nominata e immediatamente allontanata, trasformata in evocazione e mito.

Il numero degli aggettivi si abbassa notevolmente in *Nel magma*. E muta radicalmente anche la loro funzione. L'aggettivo acquista una valenza fortemente semantica, in senso ora referenziale, ora espressionistico, e spesso combinando insieme entrambi questi aspetti, con una rinuncia quasi totale a tonalità patetiche. In *Presso il Bisenzio*, per esempio, hanno una funzione semantico-referenziale gli aggettivi che connotano il paesaggio («la terra fradicia dell'argine», «la pianta grassa dei fossati», «il ciglio erboso», la «traccia tortuosa», «i fili alti» sopra pali e antenne), mentre quelli che definiscono i personaggi ne deformano espressionisticamente i volti e i gesti («occhi vizzi, deboli», «tic convulso», «labbra tormentate»), facendo trasparire un implicito giudizio morale. È così anche in una serie di altri casi in *Tra notte e giorno*, *Ménage*, *In due*, testi in cui troviamo «sorriso colpevole», «viso servo e ghiotto», «viso / disfatto», «labbra dure / e secche», «occhi vuoti / e bianchi», «labbra tormentose», «nuca scialba». Ma la esasperazione dei tratti fisiognomici può anche indicare solo una condizione fisica di sofferenza o un disagio spirituale, come nel caso del forato nella gola, una sorta di doppio o *alter ego* del soggetto in *Nel caffè*, rappresentato con «occhi grigi», «bocca vizza», «voce rauca», «voce afona / e dura» e capace di un'«occhiata bianca» di rimprovero. In questo poemetto, l'aggettivo torna ad avere una funzione giudicante solo nei confronti della «moltitudine sorda» della folla anonima degli avventori, ma compare, qui e altrove, anche in espressioni quotidiane del parlato (come «tempi duri», mentre in *In due* troviamo «gelosia senile») o rientra nella mimesi descrittiva tipica di una narrazione in prosa (come nel sintagma «danzano al fruscio basso di un disco»). Anzi, la cattiveria stilistica di Luzi ricorre spesso ad aggettivi usuali del parlato per connotare un personaggio sgradevole, descrivendolo, per esempio, con «occhi stralunati» e con un «respiro forte di tabacco e d'alcool» (in *Bureau*).

Colloquialità e dialogicità. Una colloquialità è presente già in *Primizie del deserto* e in *Onore del vero*, ma, avverte giustamente Mengaldo, è «del tutto in-

⁵ Sull'aggettivo in Luzi, cfr. F. Fortini, *Di Luzi*, in *Saggi italiani* cit, pp. 42-43.

trovertita e declinata pateticamente»⁶. Il «tu» cui ci si rivolge è perlopiù l'io stesso o un suo doppio (si vedano «sai» in *Onde*, «Che fai, che fai? Resisti a questa lima» in *Cose estive*, «Dici, che m'ha portato questo giorno?», in *Nero*, «Che fai, che fai? Ti perdi in questo arcano», in *Il campo dei profughi*), mentre quello di *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo* potrebbe essere il tu di un accompagnatore, che però resta in ombra, una evocazione, non un personaggio. Anche il tu della figura femminile di *Se pure osi* rimane sostanzialmente indeterminato perché evocato solo molto vagamente attraverso «la luce di gemma ch'è dell'Umbria/ di prima estate tra Foligno e Terni» (e lo stesso discorso si potrebbe ripetere per *Amanti*). Oppure il tu può essere quello della preghiera cristiana rivolta a Dio (in *Las animas* e in *Nel mese di giugno*). Così anche l'incontro (certificato dal titolo: *L'incontro* appunto) con una immagine femminile che sembra diventare per un attimo interlocutrice si risolve pateticamente in un turbine autunnale di foglie travolte dal vento e nella malinconia di una luce al tramonto che si spegne. Manca, in tutta la raccolta, un vero dialogo, almeno che non si consideri tale quello immaginato con un morto (in *Il vivo, il morto*).

Con *Nel magma*, invece, la colloquialità diventa aperta dialogicità. È stato detto giustamente che si assiste al passaggio dal poeta come voce al poeta come persona⁷, qui per di più chiamata apertamente per nome, Mario, quasi a cancellare la differenza fra l'io empirico e l'io trascendentale che parla nelle poesie. Il soggetto si confronta con i compagni che lo accusano di diserzione dalla lotta, con donne che gli suggeriscono una prospettiva trascendente o ne rimproverano l'egocentrismo o implorano il suo aiuto, con rivali d'amore di un tempo, con antagonisti ideologici, con giudici che lo accusano sul piano morale e religioso, con un giovane deluso d'amore, con un opportunista dall'aspetto di «pretonzolo». Il personaggio che dice «io» non è più un «testimone muto» come in *Onore del vero*, ma partecipa a una controversia, è attiva ed eloquente parte in causa⁸. I dialoghi sono quasi sempre a due, anche quando si svolgono in presenza di più persone dopo l'incontro con un gruppo (come in *Presso il Bisenzio*) o nella folla di un ricevimento (come in *Terrazza* o in *Dopo la festa*). Le eccezioni sono poche: per esempio, il tema del triangolo, evocato dalla figura del rivale, si scioglie in un rapporto dialogico a tre fra il protagonista, una donna e il marito di lei in *Ménage*; oppure può accadere che il soggetto si rivolga a una coppia e dunque l'interlocuzione coinvolga ancora tre persone (in *L'uno e l'altro*), o, ancora, che il dialogo fra due interlocutori maschili avvenga in presenza di una donna che vi

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 405.

⁷ Aldo Rossi, «*Nel Magma* di Mario Luzi», in «L'Approdo letterario», X, 1964, 26, p. 141.

⁸ Il dialogo – scrive giustamente Anna Panicali, *Saggio su Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 172-173 e p. 180 – si presenta in *Nel magma* come «colloquio disputativo che argomenta il discorso per via di ragionamento» e perciò si sviluppa «nella forma del diverbio»: insomma, è «un dialogo come contesa».

partecipa con l'espressione eloquente degli occhi (in *Terrazza*). È stata osservata giustamente da Frasca l'assenza di una dialogicità plurilinguistica in senso bachtiniano, in quanto il punto di vista dell'altro, se antagonista, è deprivato di valore e sottoposto al giudizio dominante e spesso sprezzante del soggetto e, se solidale, è immediatamente fatto proprio dall'io⁹. È evidente infatti che nel primo caso il punto di vista altrui è subito annientato e nel secondo è solo una proiezione del soggetto o l'espressione di un suo doppio (come in *Nel caffè*). Aggiungerei, a conferma, che una dialogicità forse più vera, e non meno fitta e conflittuale, va registrata all'interno del protagonista, colto spesso nel momento di una «disputa» con se stesso (il termine è in *D'intesa*), mentre riflette, si interroga, si accusa o si assolve. Ma con Frasca poi non concorderei nel ritenere tale fenomeno una conferma del rispetto luziano della postura tradizionale dell'io poetico e della continuità con la lirica postsimbolista: qui l'io trascendentale è drasticamente ridotto all'io empirico; i personaggi hanno una evidenza corposamente espressionistica; l'argomento della «disputa» riguarda il costume, la moralità e una religione vissuta non per allusioni mistiche ma come scelta concreta di vita (si veda l'attacco all'opportunismo del «pretonzolo» in *Tra quattro mura*); l'ambientazione è realistica, e di un realismo non più confinato al mondo contadino o artigiano caro a Betocchi o al neorealismo toscano (quello del primo Cassola, per esempio), come era in *Onore del vero*, ma verificato sui grandi temi dell'alienazione neocapitalistica che allora erano all'ordine del giorno nel dibattito culturale, nel cinema e nella letteratura, e declinato in modernissime forme oniriche e quasi visionarie (*Presso il Bisenzio* è un grande esempio di realismo onirico).

Metrica. La metrica di *Onore del vero* è endecasillabica, anche se l'endecasillabo è spesso alternato a quinari, settenari, doppi settenari, talora a ottonari e novenari, o, più raramente, a versi più lunghi (come il primo di *Versi d'ottobre*, forse un endecasillabo allungato da un quinario: «È qui dove vivendo si produce ombra, mistero»). Interessante è l'uso frequente di un novenario con accenti di quarta e ottava, in modo da risultare un endecasillabo *a minore* ipometro e confermare così il ritmo endecasillabico dominante. Ancora più interessante è la sperimentazione di un endecasillabo anomalo con accenti di terza e di ottava: tra i vari esempi possibili quelli di *Come tu vuoi* («è il silenzio del testimone muto») di *Casa per casa* («il distacco dalla mia pianta d'anime») e soprattutto l'ultimo di *La notte lava la mente*, che mi pare significativo per una doppia ragione: chiude l'intera raccolta e sarebbe stato facilmente variabile in modo da ricondurlo alla scansione tradizionale. Si tratta di «Raramente qualche gabbiano appare», al posto del più classico o più normale endecasillabo *a minore* «Qualche gabbiano raramente appare». La soluzione scelta conferisce all'endecasillabo un andamento più prosastico, meno solenne e scandito. Sembra perciò anticipa-

⁹ D. Frasca, *Le posture dell'io* cit., pp. 30-31.

re la ben più ampia sperimentazione di *Nel magma*, opera che non rispetta se non saltuariamente la misura dei versi conosciuti e appare inoltre caratterizzata da un verso lungo spesso esorbitante largamente la misura dell'endecasillabo. Anche in questo caso la misura endecasillabica si può talora rintracciare o ricostruire: si possono individuare infatti versi lunghi formati da un endecasillabo e da un verso più breve (dal quinario al novenario, quest'ultimo spesso caratterizzato da accenti di quarta e ottava come in *Onore del vero*), o viceversa, da un verso breve seguito da un endecasillabo, e si può arrivare qualche volta persino alle ventidue sillabe del doppio endecasillabo (cfr. il v. 77 di *Presso il Bisenzio* o i vv. 15 o il 17 di *Bureau*, in cui il secondo endecasillabo presenta gli accenti di terza e ottava, anche questi sperimentati in *Onore del vero*). È possibile inoltre riconoscere soluzioni esametriche (settenario + novenario, ottonario + novenario, senario + novenario), mentre il settenario può non solo raddoppiarsi come già accadeva sporadicamente in *Onore del vero*, ma ripetersi anche tre volte sino a formare un verso di ventuno sillabe (cfr. v. 12 di *Prima di sera*). Ma bisogna poi subito aggiungere che in molti casi sembra prevalere un ritmo esclusivamente sintattico, non facilmente riconducibile a una scansione già nota e organizzato intorno a quattro, cinque, a volte persino sei *ictus* che potremmo definire logici¹⁰. In conclusione, con la nuova opera, Luzi non solo abbassa drasticamente la poesia al livello della prosa ma accetta pienamente il carattere discorsivo e narrativo del poemetto sperimentando soluzioni metriche nuove di falsa-prosa, sviluppando ambientazioni realistiche, intrecciando dialoghi, coniugando teatralità e narratività (con echi evidenti del dramma eliotiano) e ponendo sulla scena personaggi visibilmente *altri* e dunque del tutti distinti e autonomi rispetto all'io protagonista.

Dantismo. Il dantismo luziano è stato ampiamente considerato sia dalla critica, sia dai commenti testuali. Ma ci si è limitati a osservare i frequenti prestiti, le citazioni quasi letterali dalla *Commedia* (dalla «tratta d'anime e di spoglie» e «fila d'anime lungo la cornice/ chi pronto al balzo, chi quasi in catene» di *Onore del vero* al «forato nella gola» di *Nel magma*, ma i riferimenti possibili sono molto numerosi), i campi metaforici del fuoco e dell'ardore, e soprattutto le atmosfere purgatoriali, legate alla figura del pellegrino e al paesaggio brullo e desolato, ma intriso di dolente religiosità, di *Onore del vero*¹¹. Minore attenzione è stata forse prestata al particolare, specifico dantismo di *Nel magma*. In *Onore del vero* Dante è presente nel clima malinconico e spirituale riecheggiato dal *Purgatorio*, negli stati d'animo, nel carattere fortemente emblematico del paesaggio; in *Nel Magma* in qualco-

¹⁰ Su questa problematica cfr., oltre a S. Verdino, *Introduzione* cit., p. XXXI, Edoardo Esposito, *Scrivere il magma* e David Puccini, *La poesia di Luzi nel magma*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXII, 2014, 3, rispettivamente p. 152 e p. 167.

¹¹ Su questo punto si veda P. V. Mengaldo, *Mario Luzi*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 651.

sa di più sostanziale e decisivo: nella struttura stessa, nella costruzione, nell'andamento poematico, nel procedimento per stazioni successive e infine nella figurazione dell'io protagonista. Ben sette componimenti su diciotto (*Presso il Bizenzio, Nel caffè, Ménage, Bureau, Nella hall, Dopo la festa, Accordo*) si fondano su una componente strutturale del poema dantesco, l'incontro: un personaggio si muove o si è mosso nello spazio per giungere in un posto in cui s'imbatte in un gruppo di coetanei, in un amico fraterno, in un rivale d'amore in gioventù, in una donna sposata con cui però mantiene una intesa particolare. L'incontro si verifica a volte senza che il soggetto lo voglia o se lo aspetti, dunque per caso, a volte invece in situazioni previste (un ricevimento, una festa, una visita, un viaggio in auto). Ma comunque non è mai un incontro privo di significato. Direi anzi che la tecnica dell'incontro, più volte ripetuta, è assunta, come nella *Commedia* dantesca, come struttura significativa. Luzi la usa per rivelare un senso, ribadire una fede o una convinzione, cercare una verità ultraterrena o ribadire una norma di comportamento morale. L'atteggiamento ricorrente è quello dichiarato esplicitamente in *Nel caffè*, dove si legge: «penso a questo incontro/ se si può cavarne un senso». Come nella *Commedia*, il dialogo si risolve spesso in uno scontro, può diventare un «alterco» o un «diverbio», termini autorizzati dall'autore (in *Tra quattro mura*). La cattività stilistica e figurativa di *Nel magma* vorrebbe esibire la stessa necessità di quella dantesca (qui desunta, più che dal *Purgatorio*, dall'*Inferno*), e oscilla perciò fra una punta di sprezzo nei confronti dell'opportunismo e della grettezza altrui e lo scatto di orgoglio quasi superbo di chi si ritiene fra gli «eletti a cose più alte» (*Dopo la festa*) e rivendica una superiorità morale («sono io che pago tutto il debito», in *Presso il Bizenzio*). L'altra faccia di questa figurazione dell'io, anche questa ben dantesca, è la tendenza ad autoaccusarsi e ad autoprocessarsi, che può sfociare tanto in attestazioni di umiltà e in atteggiamenti penitenziali quanto, più frequentemente, in reazioni di sdegnosa fierezza. Storicamente è possibile e forse oggi necessario prendere le distanze da questa affermazione, assai datata, di eccezionalità di ruolo e di aristocrazia dello spirito che si collega alla tradizionale figura del poeta vate e profeta, ma nello stesso tempo bisogna riconoscere che in *Nel magma* essa si cala con coerenza in un disegno di ricongiunzione consapevole alla lezione dantesca che ne determina l'originalità nel panorama poetico degli anni Sessanta.

Conclusioni. Contemporaneamente alle poesie di *Nel magma* Luzi lavorava a quelle poi riunite in *Dal fondo delle campagne*, uscito due anni dopo, nel 1965. Nell'opera definitiva che comprende tutte le poesie questa raccolta è collocata significativamente dopo *Onore del vero* e prima di *Nel magma*. In effetti *Dal fondo delle campagne* si colloca in posizione intermedia: è una indubbia continuazione¹² (linguistica, metrica, tematica) di *Onore del vero*, ma da un lato ne appro-

¹² S. Verdino, *Introduzione* cit., p. XXIX («i legami di continuità [di *Dal fondo delle campagne*] con l'ultima parte del precedente ciclo [quello di *Nel giusto della vita*, dunque, con *Onore del vero* che lo chiude] risultano ancora molto tenaci»).

fondisce l'aspetto interiore e, dall'altro, rivela le tracce della sperimentazione di *Nel magma*, evidenti, per esempio, nell'uso saltuario del verso lungo e in quello frequente dell'endecasillabo con accenti di terza e ottava. Ma il paesaggio e lo stato d'animo dominante sono ancora quelli di *Onore del vero*, benché qui risulti rafforzata – ed è indubbiamente un elemento di novità – la tendenza al diario lirico e al colloquio intimo fra sé e sé e con l'immagine della madre morta. Nella storia della poesia di Luzi, e anche in quella del secondo Novecento poetico, la vera partita si gioca fra *Onore del vero* e *Nel magma*, opera più uniformemente intensa e compatta la prima, più originale, moderna e sperimentale con punte forse più alte (spiccano *Presso il Bisenzio*, *Nel caffè*, *Ménage*), ma anche più discontinua, la seconda. *Onore del vero* cresce di testo in testo, per accumulo lirico, per insistenza e ripetizione di temi e di accenti; *Nel magma* è costruito in modo più frammentario, per stazioni successive, cosicché ogni volta bisogna ricominciare da capo. Se il primo libro avvolge il lettore col fascino – realistico e simbolico insieme – delle sue immagini, il secondo, più disgregato e diffuso, si sgrana in rappresentazioni, crudeli e pietose – e anzi spesso più crudeli che pietose –, che offrono una potente allegoria del bisogno di senso nel non-senso quotidiano. In *Onore del vero* il senso sta lì, nelle segreti e pur evidenti *correspondances* fra il paesaggio e l'anima religiosa di chi lo osserva; in *Nel magma* va «cavato» dagli episodi, va cercato, insomma, nelle pieghe degli incontri e dei dialoghi, e l'autore non si accontenta che «sia di rimorso e basta» (si ricordi: «penso a questo incontro / se si può cavarne un senso che non sia di rimorso e basta», in *Nel caffè*), ma vorrebbe che avesse un valore universale. Nella coincidenza fra cose e senso del primo libro e nello iato che si apre invece nel secondo fra poveri oggetti e povere parole della modernità da un lato e bisogno di un significato alto e nobile dall'altro si può leggere l'alterna vicenda del simbolismo e dell'allegorismo contemporanei. Ma si tratta comunque di due capolavori della poesia secondonovecentesca, vicini per la comune esigenza di interrompere una tradizione, ma anche lontani per temi e forme e per la maggiore capacità del secondo di determinare la storia della poesia successiva (dell'autore e altrui) e di dare una risposta originale alla crisi del genere lirico fra anni Cinquanta e Sessanta.

LA PAROLA È EPIFANIA DEL SILENZIO. LA POESIA MISTAGOGICA

Luigi Ferri

L'approccio che guida questa incursione nella poesia luziana tiene conto della filosofia ermeneutica, ipotizzando un «Luzi lettore», o comunque conoscitore, non soltanto degli autori presocratici e neoplatonici, notoriamente prediletti dal poeta, ma anche degli approdi a lui contemporanei. Tale linea d'indagine sembra acquisire particolare rilievo in *Frase e incisi di un canto salutare*, dove esiste una relazione complessa fra due elementi apparentemente contrapposti: la parola e il silenzio. Prima di addentrarsi nell'analisi di questo rapporto è però necessario tracciare una breve riflessione introduttiva.

Heidegger, nel suo *In cammino verso il linguaggio*, esordisce in modo piuttosto lapidario:

L'uomo parla. Noi parliamo nella veglia e nel sonno. Parliamo sempre, anche quando non proferiamo parola, ma ascoltiamo o leggiamo soltanto, perfino quando neppure ascoltiamo o leggiamo [...]. In un modo o nell'altro parliamo ininterrottamente¹.

Con queste parole, il filosofo sembra escludere nel modo più assoluto, almeno per quanto riguarda l'uomo, la dimensione del silenzio. L'uomo sembra essere colui che non può conoscere silenzio. Anzi: se l'uomo parla incessantemente anche quando tace, è lecito pensare che non esista alcun silenzio possibile. In realtà lo scopo di Heidegger non è quello di affermare l'inesistenza del silenzio: piuttosto, le sue parole intendono stabilire il centro e il confine dell'esperienza umana: il linguaggio. Il linguaggio infatti sembra porsi come una frontiera insuperabile, un orizzonte chiuso oltre il quale non è dato spingersi. L'oltre del linguaggio è dunque un pensiero che non può essere veramente pensato: resta fuori dalla sfera dell'umano. Anzi: resta fuori dalla sfera dell'essere. Non perché, per Heidegger, il linguaggio sia l'essere, ma perché l'essere si dà solo nel linguaggio. Non è l'uomo a parlare, bensì il linguaggio. L'essere, che si dà nel linguag-

¹ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, trad. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, p. 27.

gio, possiede l'esserci, possiede l'uomo. Il linguaggio umano, così come lo intende Heidegger, non ha il proprio fondamento nell'interiorità; non è la lingua costruita dall'esserci che si attua nell'espressione dei moti interiori. Al contrario, è il linguaggio che si appropria dell'esserci².

Ma se niente fuoriesce dall'orizzonte del linguaggio, in cosa consiste il silenzio, che dovrebbe essere, appunto, un tacere di tutti i linguaggi? Forse si può ipotizzare l'esistenza di un silenzio relativo, generato per nominazione dalla parola che lo designa. Per dimostrare l'esistenza di una simile possibilità, basta che si pronuncia a voce alta la parola «silenzio»: ed ecco che in ogni ascoltatore comparirà un vago simulacro, il cui compito sarà quello di mostrare agli occhi della mente il senso della parola pronunciata. Questo fenomeno accade proprio perché il linguaggio parla: ha cioè il potere di *chiamare* ciò che nomina³. Ecco allora che anche il silenzio può essere chiamato all'esistenza proprio dalla parola che lo designa: viene manifestato per nominazione. Ma è questo il vero silenzio? Il silenzio è forse costituito dallo stesso parlare del linguaggio? A dire il vero, il silenzio chiamato in causa in questo modo è più semplicemente una parola. E se è soltanto una parola, una parola che rompe il silenzio risuonando nell'aria e nella mente, come può essere *il silenzio*?

Il vero silenzio allora non è nel parlare del linguaggio. Il silenzio, se esiste, si colloca sempre all'interno della sfera del linguaggio⁴, ma non nel suo parlare: si trova piuttosto sul fondo, anzi, nel fondamento del *logos*. Il silenzio è ciò che, nell'atto stesso del dire, tace.

Questo silenzio radicale non è altro che l'essere, che si rivela nascondendosi nel linguaggio⁵. Il linguaggio poetico è allora il luogo dove questo silenzio può essere ri-velato, ma mai dis-velato. Il fondamento silenzioso del linguaggio, che è l'essere, appare e scompare attraverso il linguaggio poetico come attraverso un vetro. Il vetro raccoglie e contiene, lascia scorgere oltre, oppure si appanna e mostra la barriera di sé. Il linguaggio è la Voce e il Silenzio dell'*ex-sistere*. Spiega assai bene questa dinamica Massimo Cacciari, in un saggio fondamentale sulla dizione della poesia luziana:

Ciò che si ri-vela nell'incessante "festa" (o supplizio?) del de-nominare, che può ri-velarsi soltanto e mai sarà dis-velabile, è il fondo abissale, il fondo-non-fondo dell'*esistere*. Nell'apparire di ogni esistenza, infatti, appare anche il suo *ek-*: quel

² Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* [1982], Torino, Einaudi, 2008, pp. 68-71.

³ «Solo là dove è stata trovata la parola, la cosa è una cosa. Solo così essa è. Dobbiamo perciò sottolineare: nessuna cosa è dove la parola, cioè il nome, manca. È la parola che procura l'essere alle cose. [...] La parola del linguaggio e il suo rapporto con la cosa, con qualunque cosa che è – sotto il riguardo dell'essere e del modo di essere della cosa stessa –, resta un enigma» (M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio* cit., p. 131).

⁴ Cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 25.

⁵ «Il linguaggio è il manifestante-occultante avvento dell'Essere stesso» (M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanesimo*, tr. it. a cura di Andrea Bixio e Gianni Vattimo, Torino, SEI, 1975, p. 90). Cfr. anche G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 77.

segno inaggrabile della sua provenienza da nulla [...]. La parola della dizione medita, appunto, questo indistricabile ritmo: ogni ri-velazione è anche nascondimento, ogni apparire è *in se stesso* un celarsi. Ma ciò che propriamente si cela non è oggetto di una qualche gnosi segreta, ma bensì lo stesso nascimento dell'«esistere» [...]. Noi non sappiamo indicare quella fonte [se non] nell'«ek- dell'esistere»⁶.

L'azione dell'«ek-» è il fondamento silenzioso del *logos*, che è l'essere. Ogni denominare determina l'esistenza, ma nasconde ciò che compie, il nascimento. Il nascimento è il moto dal perfetto silenzio di un puro voler-dire senza detto e di un puro voler-aver-coscienza senza coscienza, verso la significazione data dal parlare del linguaggio⁷. Questo voler-dire è il vuoto silenzioso e universale che contiene in potenza ogni possibilità di parola; vuoto che si dilegua nello stesso atto del dire. Pertanto, mai questo nascimento potrà essere detto in ciò che si dice: è ciò che, affondando, fonda il linguaggio⁸. Il «fondamento indicibile»⁹ del *logos* è il Silenzio abissale del voler-dire, che si dilegua nel sorgere del dire¹⁰. La poesia è il luogo dove questo orizzonte ultimo del linguaggio si ri-vela.

Mario Luzi non è estraneo a queste riflessioni filosofiche. Lo testimonia un'intervista andata in onda su Rai1, pochi mesi dopo l'uscita di *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990):

Il mondo non deve *rispondermi*, ma *parlarmi* in tutti i suoi aspetti [...]. E questo forse è il senso dell'ultimo mio libro [*Frasi e incisi*]. [...] E questo ha finito col rendere più accogliente la mia poesia. [...] la mia poesia è passata ad una polifonia aperta alla molteplicità. Ho cercando di dare la voce, di dare la parola, a molti aspetti del mondo, a molti aspetti dell'umanità e, direi, del Creato. [...] in questi miei ultimi libri hanno diritto di cittadinanza nella parola, nel linguaggio, anche quelli che non parlano¹¹.

Luzi è il poeta che ascolta il parlare del mondo, che accoglie la voce silenziosa di tutto ciò che esiste. Egli trasforma in linguaggio poetico la realtà rivelata

⁶ Massimo Cacciari, *Fondamenti invisibili*, in *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a cura di Stefano Mecatti, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 22-23.

⁷ Cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., pp. 74-77. Il voler-dire e il voler-aver-coscienza non vanno però intesi in senso psicologico, ma come un *nulla*, una negatività che non esprime «alcune proposizione significante: [sono cioè] il puro aver luogo del linguaggio [...], una dimensione puramente *logica*» (ivi, p. 107).

⁸ Ivi, pp. 6 e 49.

⁹ Ivi, pp. 114-115.

¹⁰ Il linguaggio è dunque scisso in due piani distinti: «*die Sage*, il dire originario e silenzioso dell'essere che, in quanto coincide con lo stesso aver-luogo del linguaggio e con l'apertura del mondo, si mostra (*zeigt sich*), ma rimane indicibile per la parola umana, e il discorso umano, la «parola dei mortali» che può soltanto rispondere alla Voce silenziosa dell'essere» (ivi, p. 77).

¹¹ Mario Luzi, *Nel silenzio parla il linguaggio del mondo. Intervista a Mario Luzi* (riprodotta in calce al nostro testo).

dell'esistenza. A dire il vero, questo non è altro che una fondamentale esperienza di linguaggio, un suo stesso dono. Heidegger infatti afferma:

Fare l'esperienza di qualcosa – si tratti di una cosa, di un uomo, di un Dio – significa che quel qualcosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge e trasforma. Fare esperienza del linguaggio significa quindi: lasciarsi prendere dall'appello del linguaggio, assentendo ad esso, conformandosi ad esso. Se è vero che l'uomo ha l'autentica dimora della sua esistenza nel linguaggio, indipendentemente dal fatto che ne sia consapevole o no, allora un'esperienza che facciamo del linguaggio ci tocca nell'intima struttura del nostro esistere¹².

Luzi vive una radicale esperienza del linguaggio: ne penetra il mistero. Per questo è in grado di recepire tutto il linguaggio possibile, anche quello più silenzioso, proveniente dal mondo: solo colui che è stato trasformato dall'incontro col linguaggio, può scoprire il linguaggio in ciò che non parla. Il poeta assimila il silenzio del cosmo alla sua stessa voce, alla sua parola. Questa è la dimensione *ontica*, la proprietà attraverso cui la poesia luziana è in grado di accogliere la polifonia degli essenti e dell'umano; con l'obiettivo di far rifluire questa assimilata ricchezza sul lettore. O per essere più esatti: il lettore è colui che viene condotto dalla poesia verso le realtà impercettibili e misteriose che la poesia stessa ha precedentemente accolto in sé. In questo modo la poesia cancella, davanti agli occhi di chi è in suo ascolto, la caligine che impedisce di scorgere la realtà profonda di tutto ciò che esiste. Ecco perché la poesia è in grado di arricchire lo sguardo di chi la legge, ha cioè una rilevanza gnoseologica, a differenza del linguaggio quotidiano, incapace di operare rivelazioni profonde¹³. Attraverso il linguaggio poetico il lettore penetra nella comprensione, rivive l'epifania vissuta dal poeta. Questo avviene in quanto, come afferma Gadamer in *Verità e metodo*, «l'essere che può venir compreso è il linguaggio»¹⁴. Allora, la strada gnoseologica verso la realtà profonda e altrimenti celata dell'esistere è una strada di incontro con il linguaggio¹⁵.

Sorge però la difficoltà accennata in precedenza: la poesia di Luzi è in grado di accogliere l'esistente, di accogliere ogni voce del mondo; è anche in grado di accogliere in sé la stessa esperienza del linguaggio: si pensi alla ricca presenza dell'istanza meta-poetica¹⁶. Ma come può la poesia accogliere il silenzio senza

¹² M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio* cit., p. 127.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 128-129.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo* [1960], trad. e cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 542.

¹⁵ «Nella parola della poesia è il parlare. Questo è il parlare del linguaggio. Il linguaggio parla. Parla dicendo quel che chiama, cosa-mondo e mondo-cosa, di venire nel frammezzo della differenza» (M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 40).

¹⁶ «[...] quando si tratta di portare alla parola qualcosa di cui mai ancora si è parlato, tutto sta nel vedere se il linguaggio farà dono della parola appropriata o se, invece, la negherà. Uno di questi

annullarlo? Come è possibile per la parola manifestare il silenzio, essere epifania del silenzio? E più nello specifico: in che modo la poesia di *Frasi e incisi* manifesta, se lo fa, il fondamento silenzioso del *logos*? Risponde a queste domande lo stesso Luzi, in un altro passaggio dell'intervista:

[...] c'è il Silenzio che contiene tutte le voci, in potenza; il Silenzio che è lo stato iniziale della parola; da cui la parola si stacca, forse, per ritornarci. E questo è il linguaggio dell'universo, un *altro* linguaggio. Che io ho cercato in genere di includere possibilmente nel mio. Infatti le pause, i silenzi, gli stacchi dentro i ritmi della mia poesia sono importanti quanto la parola¹⁷.

Dunque il voler-dire iniziale, ancora privo di ogni dire, è, in altri termini, il Silenzio-matrice di ogni voce possibile; per questo il Silenzio «è lo stato iniziale della parola». In tal modo, Luzi pone il Silenzio come fondamento negativo del *logos*¹⁸. Ma la sua poesia tenta di cogliere e *accogliere* anche questo indicibile fondamento, di mostrarlo senza distruggerlo con il proprio dire: pause e stacchi tipografici, infatti, immergono i testi tra vuoti silenziosi, che non si lasciano annullare mai dal dire dei versi. Si potrebbe forse pensare che in *Frasi e incisi* il linguaggio sia frantumato, graficamente fatto a pezzi; ma è un rilievo più giusto per le poesie del *Battesimo*¹⁹. Qui invece, dove in sottofondo c'è il tentativo di far riemergere l'unità armonica del canto, lo spezzamento frastico diventa piuttosto lo «spartito dell'essere»: ogni parola è una nota che emerge dal silenzio, che subito vi ritorna, lasciando l'impronta del suo ricordo, il *continuum* armonico della musica. Il silenzio è sì interrotto dalle parole, ma non infranto dal loro dire: è solo ri-velato. Le costellazioni di questi componenti rivelano il vuoto della pagina: lo spazio del silenzio. C'è qualcosa di visivo, di pittorico in queste poesie, che mostrano silenziosamente l'attimo preciso del nascimento, quando il silenzio originario dell'abisso, *die Sage*, genera la voce significante di ciò che viene detto. La parola, che normalmente cela l'ek- affondandolo in sé, sulla pagina poetica luziana, senza dirlo, lo rivela visivamente e ritmicamente mediante il suo porsi. Per questo non è iperbolico sostenere, come fa Luzi, che le pause e gli stacchi sono importanti «quanto la

casi è quello del poeta. Un poeta può così giungere proprio a questo: a dover portare a parola, in modo autentico, che è quanto dire poetico, l'esperienza che fa del linguaggio» (ivi, p. 129).

¹⁷ M. Luzi, *Nel silenzio parla il linguaggio del mondo* cit.

¹⁸ Vi è in questo una marcata reminescenza mistica: «[...] il Silenzio è il mistico fondamento di ogni possibile rivelazione e di ogni linguaggio, la lingua originale di Dio in quanto Abisso (in termini cristiani, la figura della dimora del *Logos* in *arché*, il luogo originale del linguaggio)» (Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., pp. 79-80). Cfr. anche ivi, p. 81.

¹⁹ A proposito del silenzio, del frammento e della *mise en page* della parola nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*, si veda l'acuta indagine di Elisa Tonanni, *Il ritmo ascendente di un discorso frammentario*, in Mario Luzi. *Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di Paola Baioni e Davide Savio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

parola»: essi *mostrano* infatti ciò che attraverso nessun dire può essere *significato*, ovvero il nascimento.

Luzi ha sempre dimostrato un'assoluta maestria nel manifestare i più sottili mutamenti, i punti anche impercettibili di trapasso; in *Frasi e incisi* è forse mostrato il trapasso più indicibile di tutti, l'ek-, il sorgere del linguaggio dall'abisso silenzioso del fondamento. Pertanto, la poesia luziana non è esclusivamente veicolo della dimensione *ontica*, ma ambisce a ri-velare anche la dimensione *ontologica*: l'aver-luogo del linguaggio. Queste particolari poesie luziane compiono un evento impossibile: accogliere, attraverso il silenzioso mostrarsi del linguaggio sulla pagina, ciò che non può essere accolto e mostrato nel parlare del linguaggio. Se generalmente il linguaggio custodisce l'indicibile *dicendolo*²⁰, la poesia luziana prodiga l'indicibile *tacendolo*²¹. Il nascimento è così rivelato da ciò che dovrebbe celarlo: la parola. La parola compie una silenziosa epifania del silenzio.

Ecco dunque la poesia mistagogica. Mistagogia significa «condurre nel mistero». Ma qui è lecito intendere la definizione in senso ancora più strettamente etimologico: il termine *mysteriôn* deriva infatti da *myêō*, che significa «sto chiuso», «sto silenzioso», «serrato» con le labbra, da cui il corrispettivo italiano «muto». Questo vocabolo era usato nei riti dei culti misterici e indicava sia l'indicibile in sé, sia le rivelazioni che l'iniziato doveva tacere. La poesia di *Frasi e incisi* è una *poesia mistagogica*, nel senso strettamente etimologico: una poesia che conduce in ciò che tace.

* * *

APPENDICE

Nel silenzio parla il linguaggio del mondo *Intervista a Mario Luzi*

Dalla trasmissione televisiva di RAI DSE *Novecento: letteratura italiana dal '45 ad oggi*. Programma di Angelo Sferrazza e Michele Giammarioli. Consulenza letteraria di Gabriele La Porta e Renato Minore. Regia di Isabella Donnafrancesco. Raiuno, 1990. Conduttore: Gabriele La Porta.

²⁰ Cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 21.

²¹ Per accedere a questo indicibile silenzio del nascimento è allora necessario tralasciare ciò che viene detto dall'istanza del discorso, cioè dalla significazione dei versi, dal loro «dire». Solo così l'aver-luogo del linguaggio riemerge quale fondamento di ciò che è detto, si mostra al pensiero. Il Silenzio, che genera la parola e si nasconde sprofondando in essa, è al contempo rivelato dalla presenza della parola iconicamente disposta sulla pagina. La parola non disvela il Silenzio indicandolo con il suo dire: niente del linguaggio parla del Silenzio ontologico; ma proprio per questo esso è mantenuto, salvaguardato, velato e rivelato insieme. Anche qui, come in ogni epifania, il mostrarsi coincide con il nascondersi. Massimo Cacciari osserva: «Si può forse comprendere, allora, la forza *iconica* della parola di Luzi [...]. Riuscire a distinguere con la massima chiarezza le cose, senza disporle discorsivamente, senza "narrarle": coglierle nella loro distinzione, eppure nel loro reciproco, simultaneo risuonare, come se nessuna distanza le separasse – ciò costituisce a mio avviso il nòccio-*lo metafisico* della poesia luziana» (M. Cacciari, *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi* cit., p. 25).

L'intervista fu realizzata in occasione dell'uscita della raccolta poetica *Frasi e incisi di un canto salutare*. La trasmissione trattava parallelamente il panorama storico e letterario del 1978.

LUZI

[Lettura iniziale di *Aruspicina*, da *Frasi e incisi di un canto salutare*]

LA PORTA

Avete sentito Mario Luzi, uno dei massimi poeti viventi. Avrete anche notato che la trasmissione, questa settimana, inizia in modo improprio: questo perché abbiamo una delle voci massime della lirica contemporanea [...]. Vorrei far vedere a tutti [...] *Frasi e incisi di un canto salutare*, edito appena da qualche mese da Garzanti. Vi invito ovviamente a leggerlo, insieme all'opera completa di Luzi. Prima di cominciare [con la rassegna storico-letteraria dell'anno 1978] vorrei fare subito un dialogo con questo rappresentante, questa voce vivente della lirica contemporanea.

Luzi, la critica sostiene e afferma, prendendo spunto da varie riflessioni, che ci siano alcuni momenti importanti nella sua poesia: la non casualità del dolore, la drammaticità dell'esistenza e il tema dell'individuo che, posto di fronte alla Storia, ha come la sensazione che essa gli sfugga; anzi, che la Storia stessa manchi di appuntamenti determinanti. Questi i temi rilevati. Ma per favore, Mario Luzi: parli lei di Mario Luzi. Com'è la sua lirica?

LUZI

La domanda è molto imbarazzante. Ma quello che lei ha enucleato in tre momenti, in tre temi distinti, in realtà è promiscuo, vive simultaneamente in tutti i tempi, in tutte le stagioni e in tutte le forme della mia poesia. Temi che certamente sono molto differenti, distinti e distinguibili a seconda dell'evoluzione, del passare del tempo; e a seconda della Storia che abbiamo vissuto e attraversato tutti insieme. Inizialmente la mia poesia è stata più monodica, espressione della soggettività. Primamente il mondo mi si è posto davanti come un'offerta, ma anche come un interrogativo, come un enigma, un'incognita. Questo a vent'anni. Poi questa incognita ha cambiato colore, anche se non s'è mai risolta.

Lei parlava della Storia. Ma la Storia chiarifica oppure complica il senso del destino umano? Questo è un quesito che non è mai stato risolto, né da me né da altri, e che si è sempre più aggrovigliato. Sennonché ecco quello che è cambiato, forse: il mio atteggiamento di fronte a questo enigma. Prima mi sembrava disperante, mi sembrava angosciato. Invece via via anche questa ambiguità, o questa difficile soluzione del problema, mi è sembrata di per se stessa meravigliosa, e vivibile, e ricca di senso. Quella presunzione che da giovani si ha, che io ho avuto un po' con tutta la mia epoca, di arrivare ad una risposta, di costringere il mondo a rispondere a me individuo, a me soggetto... è sembrata poi sempre meno giustificata e attendibile. Il mondo non deve *rispondermi*, ma *parlarmi* in tutti i suoi aspetti, anche nelle sue apparenti contraddizioni. E questo forse è il senso dell'ultimo mio libro. Siamo noi che instauriamo la contraddizione, siamo noi che entriamo nella logica del mondo con la nostra logica, riducendo in fondo la sua grandezza,

la complessità dell'universo alle nostre minime esigenze interne. Quello che è cambiato in me in questi cinquant'anni e più di lavoro non è stato il grado di convincimento teorico e razionale del mio rapporto con la Storia, dell'«essere del mio tempo» (questo è rimasto pieno di incognite); quello che è cambiato, invece, è il mio atteggiamento nei confronti del problema. Il cambiamento non è stato tanto nel mondo, che pure è cambiato molto nei suoi aspetti esterni, ma è stato dentro di me. C'è stato un processo di maturazione, di trasformazione interiore. E questo ha finito col rendere più accogliente la mia poesia. In questo modo, da quella monodia di cui ho parlato, aspetto di un lirismo soggettivo, la mia poesia è passata ad una polifonia aperta alla molteplicità. Ho cercato di dare la voce, di dare la parola, a molti aspetti del mondo, a molti aspetti dell'umanità e, direi, del Creato. Soprattutto in questi miei ultimi libri hanno diritto di cittadinanza nella parola, nel linguaggio, anche quelli che non parlano. Il silenzio. Il silenzio è una cosa – non so se avete mai riflettuto su questo – il silenzio è una cosa...

LA PORTA

Piena di voci.

LUZI

Piena di voci, ecco. C'è un silenzio coatto e quello dobbiamo combatterlo. È il silenzio a cui molti sono costretti, un'impossibilità a parlare di chi non possiede linguaggio; e ci sono tante persone che non possiedono il linguaggio, che non sanno dire le loro ragioni, non sanno neanche – diciamo così – esprimersi intelligibilmente. Poi ci sono quelli che in questo mondo non hanno diritto alla parola. Ecco, queste sono forme di silenzio che dobbiamo rifiutare. Ma poi c'è il Silenzio che contiene tutte le voci, in potenza; il Silenzio che è lo stato iniziale della parola; da cui la parola si stacca, forse, per ritornarci. E questo è il linguaggio dell'universo, un *altro* linguaggio. Che io ho cercato in genere di includere possibilmente nel mio. Infatti le pause, i silenzi, gli stacchi dentro i ritmi della mia poesia sono importanti quanto la parola.

[Dopo la rassegna storico-letteraria del 1978, una studentessa, dal pubblico, chiede a Luzi come abbia vissuto, in qualità di poeta, il caso Moro]

LUZI

Con molta angoscia. E allo scioglimento – il tragico scioglimento del caso – con una reazione emotiva, anche per me, sorprendente. Ma il fatto è che si accumulava in quell'episodio un tempo convulso e drammatico per tutti noi, per l'Italia, per l'uomo stesso. Sì, io direi per l'uomo stesso. In quei giorni ho avuto l'impressione di una degenerazione dell'umano. Era la fase del terrorismo. E su questo tema ho anche scritto qualcosa.

[Trascrizione di Luigi Ferri²²]

²² Il testo è stato fedelmente trascritto; la punteggiatura e i capoversi sono ovviamente discrezionali.

IL TEATRO DI MARIO LUZI. GLI ANNI NOVANTA
(DAL «PURGATORIO» ALLA «PASSIONE»)

Giulia Tellini

Nel diagramma della produzione letteraria di Luzi, al teatro, soprattutto da un preciso momento in avanti, spetta senza dubbio un ruolo centrale. A segnare l'inizio di una costante frequentazione della forma drammatica da parte di Luzi è il suo incontro con Orazio Costa. Un incontro determinante, che può far ricordare quello, avvenuto alla fine degli anni Dieci, fra Pirandello e un altro grande uomo di teatro come Virgilio Talli.

Complessivamente, nei testi scritti da Luzi per una loro drammatizzazione (testi che ammontano a una decina), possiamo individuare tre principali percorsi tematici: il gioco del potere, la tensione religiosa, il ritratto dell'artista (che può essere un poeta, un attore, un pittore). Ruotano intorno al gioco del potere testi come *Ipazia e Il Messaggero*, *Rosales e Hystrio*, messi in scena, i primi due, da Orazio Costa nel 1978 e nel 1983, il terzo da Sandro Bitonti nel 1988. La tensione religiosa è al centro di opere come il *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (del 1989) e la *Via Crucis al Colosseo*, letta da Sandro Lombardi la sera del venerdì santo 1999, durante la liturgia della Via Crucis celebrata da Giovanni Paolo II. Autentici ritratti d'artista sono, infine, testi come *Io, Paola, la commediante*, scritto per Paola Borboni nel 1992, o *Felicità turbate* (messo in scena nel 1995) sulla figura e sull'arte del Pontormo. Oltre ai testi scritti da Luzi per il teatro, non si può dimenticare l'opera da lui adattata per le scene, ovvero *Il Purgatorio* dantesco, rappresentato al Fabbricone di Prato, con la regia di Federico Tiezzi, il 2 marzo 1990.

In questa sede, comunque, mi concentrerò soprattutto su tre opere – *Il Purgatorio*, *Felicità turbate* e la *Via Crucis al Colosseo* – scritte tutte e tre negli anni Novanta, e legate fra loro, oltre che da un comune denominatore esterno, ovvero l'interprete (l'attore Sandro Lombardi), dal fatto di costituire una vera e propria trilogia nella quale i tre diversi tempi sono caratterizzati da un'analoga dinamica interna. Si tratta, infatti, in tutti i casi, della messinscena di un processo conoscitivo che muove dalla concretezza ambientale della storia per giungere a una drammaturgia dell'interiorità.

Nel 1989, a Federico Tiezzi, viene l'idea di realizzare una versione scenica della *Divina Commedia*, un'idea già di Orazio Costa, che però ne aveva tratto

uno spettacolo non così complesso e organico come quello di Tiezzi, che chiede di curare la drammaturgia delle tre cantiche ad altrettanti grandi poeti. La drammaturgia dell'*Inferno* viene infatti affidata a Edoardo Sanguineti, quella del *Paradiso* (proposta prima a Raboni e poi a Zanzotto) a Giovanni Giudici; di quella del *Purgatorio* si occupa invece Luzi, suggerito a Lombardi e Tiezzi da Luigi Baldacci, nel corso fra l'altro di una cena da «Bibe», l'«ospite lieve» montaliano¹.

Nella prefazione al *Purgatorio* luziano, non a caso Baldacci scrive che la poesia della *Commedia* è «la grammatica e la sintassi della stessa poesia di Luzi». Queste le parole di Baldacci:

Dantesco è soprattutto il tema del viaggio, durante il quale il nostro andare stabilisce un segmento di tangenza con altra persona, con altra anima [...]. Non c'interessa – si legge più avanti – [...] il contenuto pratico di questo incontro, i termini oppositivi di questo dialogo. Diciamo che il suo contenuto più vero è in questi modi tenuti dai personaggi nell'accostarsi, quasi fiutandosi, per poi lasciarsi e ubbidire al destino che incalza, alla legge che si deve compiere, alla condanna che s'identifica nel nostro stesso esistere².

Oltretutto, in una delle liriche della raccolta *Nel magma* intitolata *Nel caffè*, si legge:

‘Perché non parlare un po’ tra noi?’
mi dice uno forato nella gola
premendosi una garza sull'incavo
o poco sopra, e si siede al mio tavolo
nel posto dirimpetto rimasto vuoto³.

In questa poesia di attese da riempire e di dialoghi con un altro da sé nel quale vedere riflessa la propria solitudine, la propria condizione di esuli e la propria finitezza esistenziale, si respira un'aria già tutta dantesca: e ciò accade quasi trent'anni prima che Luzi, in compagnia di Lombardi e Tiezzi, si cimenti nella sua esperienza drammaturgica di carattere purgatoriale.

L'adesione al progetto da parte del poeta, tuttavia, dobbiamo dirlo, sarebbe stata tutt'altro che immediata. Nella postfazione al *Purgatorio*, infatti, Luzi lo ricorda:

In un passato neppure troppo antico ero solito guardare con sospetto alle “riduzioni” teatrali di opere letterarie, specialmente se grandi ed esatte nella loro

¹ Cfr. Sandro Lombardi, *Biografie teatrali*, in Mario Luzi, *Felicità turbate*, Milano, Garzanti, 1995, p. 76.

² Luigi Baldacci, *Presentazione. Il Dante di Luzi*, in M. Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un'ascensione*, Genova, Costa&Nolan, 1990, pp. 6-7.

³ M. Luzi, *Nel caffè*, in *Nel Magma*, in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2001, I, p. 324.

morfologia, si trattasse di romanzi, di diari o di poemi. Questa voracità tutta moderna dello spettacolo la consideravo senza alcuna indulgenza: sostanze che erano divenute splendenti in virtù della forma che le aveva sigillate non vedevo perché manometterle e piegarle a un uso diverso⁴.

A sgominare i suoi pregiudizi è la forza di persuasione di Orazio Costa e i risultati da lui raggiunti realizzando scenicamente la *Vita Nuova*, e traendo – come dice lo stesso Luzi – «dallo scavo della drammaturgia implicita e nascosta di quel testo», un effetto «così nitido e potente» da potenziarne, appunto, «il disegno poematico e le energie contrastanti da cui si alimentava il suo pathos»⁵.

Luzi, allora, accetta la sfida, e, in una calda mattina della primavera del 1989, come racconta Lombardi nel libro *Queste assolate tenebre*, invita a casa sua, al numero 20 di via di Bellariva, il giovane attore e il giovane regista. Nel corso di questo primo incontro, Luzi descrive *Il Purgatorio* come «una cantica sussurrata e dimessa, rispetto allo stridore dell'*Inferno* e all'inno spiegato del *Paradiso*»⁶. Parla, inoltre, «delle ferite che tutti ci accomuna e della fragilità e debolezza umane da cui solo può scaturire la grazia».

Teologicamente, – continua Lombardi – intendevi il Purgatorio come un «tempo intermedio», quel tempo in cui ai cristiani in vita è chiesto di *vigilare*, il tempo tra la prima venuta di Gesù e quello in cui egli di nuovo verrà «a giudicare i vivi e i morti». In questo intervallo, tuttavia, Gesù non è assente, tutt'altro: non si è allontanato in un altro cosmo, all'uomo inaccessibile. Al contrario, dopo la sua risurrezione, Gesù – dicevi – si è fatto portatore di una presenza nuova in mezzo agli uomini, per gli uomini. E in qualsiasi momento [...], può salire sulla barca di ciascuno, ad asciugare una lacrima, a eliminare le ingiustizie, a conferire senso a ogni cosa, a vincere il male con la forza dell'amore⁷.

Dopo questo primo incontro, Federico Tiezzi – come risulta da un'intervista a me rilasciata il 13 ottobre 2014 – ha cominciato a salire, tre-quattro volte alla settimana, per tre mesi, di mattina, le scale del condominio numero 20 di via di Bellariva. Una delle prime curiosità di Luzi era sapere in che modo Sanguineti avesse lavorato nel drammatizzare l'*Inferno*:

A Sanguineti avevo spiegato – continua a raccontarmi Tiezzi nell'intervista – che bisognava rendere l'*Inferno* in termini teatrali, e io gli proposi di affidare dei monologhi a ognuno dei numerosi eroi che si alternano nella Cantica. E così Sanguineti aveva fatto: aveva scritto dei monologhi e li aveva uniti insieme, di

⁴ M. Luzi, *Notizia*, in *Il Purgatorio* cit., p. 73.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Sandro Lombardi, *Queste assolate tenebre. Un'amicizia con Mario Luzi*, con una nota di Fabrizio Sinisi, Città di Castello, Metteliana, 2013, p. 56.

⁷ Ivi, p. 57.

modo che si succedessero, l'una dietro l'altra, una serie di voci. Raccontato questo modo di procedere a Luzi, lui mi fece notare che, invece, *Il Purgatorio* era più dialogico. E la chiave di lettura della sua drammaturgia fu infatti la dialogicità. Nel *Purgatorio* c'è infatti non solo un continuo parlare ma anche una continua richiesta di aiuto da parte delle varie anime⁸.

Dopodiché, racconta sempre Tiezzi, salito ogni mattina a casa sua, lui mi dettava e io scrivevo, io gli segnalavo alcuni episodi che mi piacevano e lui riconosceva che in scena sarebbero venuti bene. Lui cercava sempre, all'interno del *Purgatorio*, qualche appiglio bio-bibliografico, una sua memoria personale, ed io per questo, nei suoi confronti, ho provato molta ammirazione e molto affetto.

In apertura, all'inizio dell'*Antipurgatorio*, immaginato come un non-luogo in cui sbarca o atterra un gruppo d'anime che sembrano emigranti, una voce fuori campo (incarnata, in occasione della prima, dallo stesso Luzi) recita *La notte lava la mente*, una delle rarissime incursioni non dantesche della drammaturgia. E *La notte lava la mente* descrive benissimo come Luzi veda *Il Purgatorio*: come un regno, l'unico dei tre, dopo la notte dell'*Inferno* e prima del mezzogiorno del *Paradiso*, dove vige il tempo. Tempo che divide dal mondo e tempo che divide da Dio. «È un filo – scrive lo stesso Luzi – che unisce pena, pazienza e attesa: e unisce anche le anime espianti con i due grandi testimoni e pellegrini, Dante e Virgilio, in una comune esperienza ascensionale – all'interno di se stessi»⁹. Un regno, il più umano dei tre, dove, nella prima parte, domina il mare, in una «stasi di spaesamento, incertezza, dubbio» e, nella seconda, domina una montagna che è come «un'arnia insonne» – scrive Luzi nell'intervento lirico che apre la terza parte dello spettacolo – dove tutte le api «distillano un dolce assenzio di martirio e di purificazione»¹⁰.

Ed è vero quanto si legge nella prefazione del *Purgatorio* luziano, vale a dire che «per Luzi, come per nessuno, questo lavoro è stato un compimento del suo stesso itinerario»¹¹. Si tratta, infatti, della cantica più affine alla sua sensibilità, anche perché è la cantica più simile alla vita; avviata verso la conoscenza, il sapere e la consapevolezza di sé e nello stesso tempo costantemente intrisa di malinconia, nostalgia, mancanza, rievocazione. È il solo regno dove le anime sono davvero in bilico fra la terra e il cielo, fra il dolore e l'attesa, con un corpo pesante e imprigionato nella pena e un'anima che si è fatta già leggera e preguستا, ogni attimo di più, la propria libertà eterna¹².

⁸ Federico Tiezzi, *Alla ricerca di 'points de repère'. Intervista a Federico Tiezzi*, a cura di Giulia Tellini, 13 ottobre 2014. Il testo integrale dell'intervista è riportato in calce a queste pagine.

⁹ M. Luzi, *Notizia* cit., p. 74.

¹⁰ M. Luzi, *Il Purgatorio* cit., p. 30.

¹¹ L. Baldacci, *Presentazione. Il Dante di Luzi* cit., p. 8.

¹² Salvatore Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1967, p. 44.

La successiva collaborazione di Luzi con Lombardi e Tiezzi risale all'autunno 1994, quando l'attore e il regista gli propongono di curare la drammaturgia di una commemorazione teatrale di Pontormo nella ricorrenza del quinto centenario della nascita:

Chiesi a Luzi – dichiara sempre Tiezzi nell'intervista che mi ha rilasciato il 13 ottobre 2014 – non solo perché era un amico e un poeta sublime, ma anche perché per me ha sempre avuto un sapore un po' beckettiano; e a me Pontormo, questo pittore sfuggente che se ne sta chiuso nella sua torre, è sempre sembrato un personaggio molto beckettiano. Insomma, in questo mio connettere Pontormo a Luzi, non ho fatto altro che seguire un filo rosso beckettiano¹³.

Anche nel Pontormo di *Felicità turbate* così come in quel Dante «supremo malinconico»¹⁴ del suo *Purgatorio*, Luzi proietta e ritrae se stesso. Si ritrae, cioè, come un pittore che si affida al colore, che affida al colore l'interpretazione, che affida «al colore la profezia segreta / – si legge – che rodeva e illuminava la [sua] anima»¹⁵. Un pittore che orgogliosamente dichiara: «sono così se mi vogliono, non credano io mi piaccia, / non mi piaccio, non mi piaccio ma così sono e rimango»¹⁶. E che della sua arte dice: «si sono fatti sempre più chiari e soffici i miei colori, / come a contrastare quello scuro che ho dentro di me / e a sfidarlo»¹⁷. Un pittore che ha paura della morte, non vuole vederla e non vuole se ne parli: «solo il Cristo l'ho dipinto morto non una ma più volte. / Mettevo in lui tutta la morte e Lui ne sosteneva il peso – / perché fosse liberato il mondo intero e / anche io...»¹⁸. Si assiste a un processo di progressivo alleggerimento, di abbandono della forza di gravità, di conquista della leggerezza.

Nato e cresciuto a Castello, Luzi s'immagina che un coro di ragazzini del posto prendano in giro il pittore, e che un coro di lavandaie, le stesse che Luzi sentiva gridare da piccolo quando andavano a lavare i panni in Arno, chiacchierino fra loro per poi mettersi a intonare una canzone di lavoro. Sia la tiritera dei monelli di Castello che le voci e i canti delle lavandaie assumono un tono, un ritmo e uno stile tutti palazzeschi, e questo autentico omaggio la dice lunga sul profondo amore per la vita di Luzi, che non ha mai nascosto la sua ammirazione e il suo affetto nei riguardi di quel «buon genio» di Palazzeschi, «straordinario apologeta» – come lui stesso lo definisce – del partito della vita, «del senso e del non senso della vita»¹⁹. La quale è fatta di tante cose che, come

¹³ Federico Tiezzi, *Alla ricerca di 'points de repère'* cit.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. Luzi, *Felicità turbate* cit., p. 22.

¹⁶ *Ivi*, p. 43.

¹⁷ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁸ *Ivi*, p. 51.

¹⁹ M. Luzi, *Elegia e ironia*, in *Palazzeschi oggi. Atti del convegno, Firenze, 6/8 novembre 1976*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 292.

sostiene Primo Levi, si vedono molto meglio se si guarda dal basso verso l'alto che non viceversa.

È vero che Pontormo, come Luzi, ha paura della morte e dentro di sé non vede altro che buio, ma per lui ciò che importa è rispettare la vita, non cedere all'oscurità, all'assopimento, a quel «tetro / umore», a «quell'atramento», che lo prende e che non sa spiegarsi. Ed è davvero straordinaria la morte che Luzi tiene in serbo per Pontormo: difatti, lo fa morire, praticamente, per pienezza di vita: incantato di fronte a una ragazza che danza per lui.

Dopo Dante e dopo Pontormo, la notte di venerdì santo del 1999, Sandro Lombardi si trova a dare corpo e voce a Gesù. A proporglielo è lo stesso Luzi, che per l'occasione ha composto una sorta di lungo monologo, suddiviso in stazioni, nel corso del quale Gesù si rivolge al Padre, pieno di dubbi e di paure, di domande e di preghiere, di rimpianti e di angosce. Eppure, leggendo il monologo di questa moderna sacra rappresentazione, l'effetto che si prova è di estrema serenità. Come se Luzi avesse finalmente raggiunto quell'obiettivo al quale mirava fin dal 22 dicembre 1970 quando, in un biglietto a Carlo Betocchi, aveva scritto: «Mio carissimo Carlo, con il tuo stravedere mi è arrivato l'augurio più bello, quello di poter essere un giorno anch'io così limpido, così certo, così fieramente arreso all'evidenza, così umilmente consacrato come sei tu, caro, che sei una meraviglia»²⁰. E infatti le parole di Luzi, in questa Via Crucis, salgono in alto quasi senza peso, sempre più leggere, e le ultime parole sono un inno all'*amor vitae*:

L'offesa del mondo è stata immane.
 Infinitamente più grande è stato il tuo amore.
 Noi con amore ti chiediamo amore²¹.

Dal «malinconico» Dante purgatoriale allo «sfuggente» Pontormo, che nel luminoso cromatismo di colori sempre più «soffici» cerca di vincere la morte, fino alla monologante Via Crucis di parole tanto più chiare quanto più profonde, la drammaturgia di Luzi procede nella direzione d'un graduale illimpidimento della materia terrena e terrestre, verso la pacificazione di una finalmente conquistata leggerezza.

²⁰ Citato in S. Lombardi, *Nota del curatore*, in M. Luzi, *Via Crucis al Colosseo*, Brescia, L'Obliquo, 1999, p. 33.

²¹ M. Luzi, *Via Crucis al Colosseo* cit., p. 31.

APPENDICE

Alla ricerca di «Points de repère» Intervista a Federico Tiezzi

Firenze, 13 ottobre 2014. Dopo un pranzo in un caffè di Coverciano, Federico Tiezzi mi parla degli spettacoli, messi in scena con la sua regia e l'interpretazione di Sandro Lombardi, dei quali Mario Luzi ha curato la drammaturgia. Storia di un'amicizia e di un sodalizio artistico quindicennali.

Come è avvenuto l'incontro con Luzi?

Era il 1989 e decisi di realizzare scenicamente la *Divina Commedia*; cosa che nessuno aveva mai tentato prima. Nessuno, voglio dire, aveva pensato di far apparire i personaggi in una situazione drammatica che riportasse al clima delle tre cantiche, che schierasse in successione gli avvenimenti di quel lungo viaggio nell'oltremondo. In modo organico, «teatrale». Da vera «commedia». Ci aveva provato precedentemente Orazio Costa, ma la sua realizzazione mi parve poco teatrale, parecchio frammentaria, molto convenzionale. Nella *Commedia* dantesca ci sono, oltre a fantastiche situazioni drammatiche, indicazioni sonore, di «luce», di movimento: un vero laboratorio di connessione di linguaggi, un vero «teatro». Mi affidai, per la drammaturgia, a tre poeti. A Sanguineti per l'*Inferno* (e scrisse la *Commedia dell'Inferno*¹), a Luzi per il *Purgatorio*² e a Raboni per il *Paradiso*. Però, dato che era appena diventato critico del «Corriere della Sera», Raboni declinò l'invito e, dapprima, m'indirizzò verso Zanzotto. Poi, visto che con Zanzotto divergevamo su alcuni punti (desiderava ad esempio che la musica fosse realizzata da un suo amico che risultò essere, mi par di ricordare, il suo dentista), m'indirizzò verso Giovanni Giudici.

...che scrisse «Il Paradiso. Satura drammatica»³

¹ *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Con Nicoletta Corradi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Mario Grossi, Sandro Lombardi, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Stefano Peruzzo, Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi, Federico Tiezzi. Scenografia di Manola Casale. Costumi di Pasquale Grossi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Luci di Juray Saleri. Compagnia i Magazzini – Consorzio Teatrale Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 27 giugno 1989.

² *Il Purgatorio. Drammaturgia di un'ascensione*, di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Annarita Chierici, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Michele D'Anca, Susanna Infantino, Sandro Lombardi, Enrico Pallini, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Federico Tiezzi, Thomas Trabacchi, Giulia Weber, Paolo Zuccari. Scene e costumi di Pasquale Grossi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Luci di Roberto Innocenti. Compagnia i Magazzini – Consorzio Teatrale Metastasio. Prato, Teatro Fabbricone, 2 marzo 1990.

³ *Il Paradiso. Satura drammatica*, di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Marion D'Amburgo, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi. Scene di Manola Casale. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia i Magazzini – Consorzio Teatrale Metastasio. Bari, Teatro Petruzzelli, 27 marzo 1991.

Infatti. Ho lavorato benissimo con tutti e tre i poeti, ma con Luzi ci fu una maggiore identità di vedute. Prima di allora, conoscevo Luzi come poeta. Non lo conoscevo personalmente. Avevo letto le sue poesie, i suoi testi, che mi erano parsi molto poco teatrali, anche se sublimi dal punto di vista del linguaggio. Il teatro risiedeva nelle parole più che in una trama, in un intreccio. Era un teatro che abitava nel verso. È come quando senti una musica, e pensi: «il teatro è dentro questa musica, dentro la partitura musicale».

Succede che faccio la mia proposta a Luzi, e lui mi risponde: «che bell'idea, però lavoriamoci insieme!». E così mi sono trovato, per tre mesi, a salire, la mattina, quattro cinque volte a settimana, le scale di casa sua, a Bellariva. Si lavorava tutta la mattina: il pomeriggio controllavo sulla voce di Sandro [Lombardi] se quello che avevamo fatto «funzionava». Facevo da assistente: Luzi mi dettava e io scrivevo. Lo avevo scelto per il *Purgatorio* perché le sue poesie sono piene di rimandi a questa cantica, quella a lui più congeniale. Nella raccolta *Nel Magma*, c'è una poesia (*Nel caffè*, s'intitola) dove si legge:

'Perché non parlare un po' tra noi?'
mi dice uno forato nella gola
premendosi una garza sull'incavo
o poco sopra, e si siede al mio tavolo
nel posto dirimpetto rimasto vuoto⁴.

E questo è Bonconte da Montefeltro, dal quinto del *Purgatorio*!

Raccontai a Luzi come avevo lavorato con Sanguineti, al quale avevo chiesto una forma teatrale per l'*Inferno*, che è tutto pieno di didascalie e perfino di indicazioni sulle luci. Gli avevo suggerito, a Sanguineti: «facciamo in modo di restituire questi eroi dell'*Inferno* in forma di monologhi». Difatti, lui aveva sezionato la cantica in monologhi, uno per ogni grande personaggio (Paolo, Francesca, Farinata, Ugolino, Ulisse), e li aveva compattati insieme, col risultato di ottenere una serie di voci. Tutto questo percorso, che portava a un *Inferno* visto come una lunga successione di monologhi, di ritratti corrosi, di statue pietrificate nella vita e smangiate dal tempo, di affreschi frammentari di cui si leggono solo alcune parti, lo raccontai a Luzi. «È una bella intuizione – disse –, ma il *Purgatorio* è più dialogico dell'*Inferno*». Ed ecco la chiave di lettura della seconda cantica: la «dialogicità», il dialogo, il dialogare. Nel *Purgatorio*, oltretutto, le anime parlano di sé e chiedono a Dante e Virgilio di parlare di loro, di essere ricordate. Sono anime che domandano e che attendono una risposta da parte dei due viaggiatori. C'è una continua richiesta d'aiuto perché ognuno sia ricordato nella vita terrena: laggiù, «nella luce», direbbe Beckett.

(*pausa di riflessione*)

Ho sempre pensato che Luzi avesse un «colore» beckettiano... O Beckett un colore luziano... Sarebbe stato bello avere una traduzione di Beckett in italiano da parte di Luzi; per esempio *Finale di partita* o *L'ultimo nastro di Krapp*: pensa che incontro di giganti!

⁴ M. Luzi, *Nel caffè* cit.

(*pausa di riflessione*)

Ho sempre amato il fatto che Beckett conoscesse così bene la *Divina Commedia* e in particolar modo il *Purgatorio* da dare al protagonista della sua raccolta di racconti *Più pene che pane* il nome di Belacqua, un personaggio che Dante incontra nell'*Antipurgatorio*, fra i negligenti. Belacqua se ne sta seduto, abbracciandosi le ginocchia, e, «tenendo 'l viso giù tra esse basso», dice a Dante: «Or va tu sù, che se' valente!». È uno pigro, neghittoso, che sembra posseduto dalla noia di vivere, da uno *spleen* ante litteram...

Comunque... si comincia a lavorare (a «dialogizzare» tutto), ed è una fatica. Si lavorava su alcuni episodi che parevano i più interessanti dal punto di vista drammaturgico, e Luzi si fidava di questo mio «occhio» per le situazioni maggiormente teatrali. Poi provavamo a dare all'episodio una forma drammatica. Il mattino successivo Luzi correggeva sulla base delle sue riflessioni. Così, mentre lui redigeva il testo dantesco secondo la sua visione, tagliandolo e adattandolo, io redigevo nella mia testa lo spettacolo, che in tal modo si trasformava, assecondando le rivoluzioni quotidianamente in atto nel copione.

Mi piace e m'interessa molto il fatto che, all'inizio, le anime che arrivano nel Purgatorio siano come «passeggeri – si legge nella didascalia – che potrebbero scendere da una barca o anche da un aereo»⁵.

Fu Luzi a darmi l'idea. Mi disse: «l'Antipurgatorio è un momento nel quale le anime non sono né di là né di qua: devono ancora ascendere al Purgatorio, ma nello stesso tempo hanno già abbandonato la vita terrena, però questa vita terrena ancora brucia in loro. È un po' come se fossero un gruppo di emigranti». Così mi nacque l'idea che le anime raccolte sulla spiaggia dell'Antipurgatorio fossero dei veri e propri «migranti» appena sbarcati, spaesati e spauriti. Allestito oggi, lo spettacolo sarebbe di un'attualità ancora più bruciante.

Quando misi in scena tutta la *Divina Commedia*, a Cividale, nel 1991-1992, e ne venne fuori uno spettacolo delle durata di 11 ore, i venti attori scendevano da una montagna reggendo in mano delle lanterne, salivano su una barca, approdavano sul greto del fiume, e lì cominciavano a recitare: accendevano i fuochi per il cibo con cartoni e sterpi, mangiavano un po' di pane seduti sulle valige, stanchi, stralunati ma pieni ancora di vita, con la voglia di parlare, di comunicare, di ricordare⁶.

Nelle note di regia, scrivi che l'Antipurgatorio è come una stazione ferroviaria o un aeroporto, che accoglie questo gruppo di viandanti «nella malinconia di tutte le sale d'attesa»⁷.

⁵ M. Luzi, *Il Purgatorio* cit., p. 13.

⁶ *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Regia di Federico Tiezzi. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Pietro Conversano, Marion D'Amburgo, Francesca della Monica, Giovanni Fochi, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Adonella Monaco, Enrico Pallini, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Aurelio Pierucci, Ivan Polidoro, Marcello Prayer, Paolo Ricchi, Emanuela Villagrossi, Paolo Zuccari. Compagnia i Magazzini. Cividale, Mittelfest, 27 luglio 1991.

⁷ F. Tiezzi, *La fisica dell'assenza: per una regia del Purgatorio*, in M. Luzi, *Il Purgatorio* cit., p. 80.

È proprio come lo sento. Luzi divise la sua drammaturgia in tre parti: Antipurgatorio, Purgatorio e Paradiso terrestre. Su tutto l'Antipurgatorio stese un velo di malinconia, di nostalgia della vita, del paese; fece del Purgatorio un susseguirsi di domande e di risposte; e centralizzò, in maniera ancora più forte, il Paradiso terrestre, sulla figura, sul personaggio, di Beatrice: una specie di cattivissima maestra che dava «una spazzolata» a Dante con rimproveri, esortazioni e consigli. Ma l'Antipurgatorio era il momento per me più denso, forte. L'arrivo del gruppo di anime, nei loro poveri abiti, con le valigie legate con le corde, i fagotti, gli zaini, aveva una grande intensità, che si esaltava quando i personaggi, nell'attesa, si rivelavano agli altri e agli spettatori esprimendosi nella lingua e nei versi di Dante. Si apriva, teatralmente, una vertigine.

Secondo Baldacci, «la grammatica e la sintassi mentale» della poesia di Luzi sono dantesche, e questo lavoro sul Purgatorio, per lui, non è stato altro che «un compimento del suo stesso itinerario»⁸.

Era bello lavorare insieme, perché, ogni volta, Luzi cercava, dentro il Purgatorio, una sua memoria personale. Una sua eco, pareva. Mi ero rivolto a lui, per il *Purgatorio*, proprio per via delle presenze dantesche all'interno del suo dire poetico. E capivo, lavorandoci insieme, che Luzi intratteneva un dialogo con se stesso, rintracciando in Dante la memoria della sua poesia... dopo, abbiamo lavorato insieme per 15 anni. Luzi s'orientava perfettamente nel *Purgatorio*, e lo faceva alla ricerca di *points de repère*, attraverso i quali compiva, lo sentivo, un suo personale viaggio nella poesia. Mi piaceva anche il fatto che lui vedesse (e mi avesse fatto scoprire) Dante come un supremo malinconico. Insomma, il grande poeta fiorentino si guardava, e guardava la sua poesia, attraverso lo specchio costituito dal *Purgatorio*.

Furono tre mesi di gran lavoro; ogni tanto si disfaceva tutto e si ricominciava da capo. Scrisse due poemi nuovi, che recitò lui stesso: gli chiesi di fare l'attore, insistetti e alla fine acconsentì di buon grado. Alla prima, al Fabbricone, i nuovi poemi scritti per l'occasione li recitò lui stesso. In prova li recitava talmente piano che suggerivo: «non potresti dire un poco più forte?»... non potevo gridare a Luzi: «Voce!». Alla fine, però, lo feci recitare con un microfono.

Quindi, lui ha scelto di preservare l'assolutezza del testo, e perciò di suo, nella drammaturgia, compaiono solo un paio di interventi lirici, che, come spiega lui stesso, sono «intesi a mettere a fuoco il pathos che unisce i protagonisti con noi spettatori, divenuti però agonisti»⁹.

Sì, scrisse questi due poemi bellissimi per lo spettacolo, e poi, per l'*Antipurgatorio*, riutilizzò una sua poesia, che s'intitola *La notte lava la mente*.

Non sono molto d'accordo sul fatto che scelse (come riporti) «di preservare l'assolutezza» del testo dantesco. Credo che con questa affermazione Luzi si riferisse

⁸ L. Baldacci, *Presentazione. Il Dante di Luzi*, ivi, p. 8.

⁹ M. Luzi, *Notizia*, ivi, p. 75.

al lavoro di Sanguineti, che invece si era comportato, per l'*Inferno*, con grande libertà, trasformando molto e preservando poco (secondo una bellissima idea di reinterpretazione in chiave contemporanea). Luzi, principalmente, mantenne, e strutturò teatralmente, la densità linguistica e poetica della seconda cantica. Ma se rileggi ora il testo, ci senti gli anticipi di altri «viaggi», specialmente di uno: quello celeste e terrestre di Simone Martini...

«La notte lava la mente» è diventato il sottotitolo dello spettacolo. Perché?

Perché il Purgatorio si situa (e si svolge cronologicamente) dopo la notte dell'*Inferno*. Dopo quella notte, si arriva al Purgatorio «lavati». Il Purgatorio stesso, inoltre, è un ulteriore lavaggio prima di giungere al Paradiso. Non solo per Dante e Virgilio, ma per tutti.

La notte lava la mente.

Poco dopo si è qui come sai bene,
file d'anime lungo la cornice,
chi pronto al balzo, chi quasi in catene¹⁰.

E qui si sente bene il *pathos*, come dice Luzi, che unisce il destino di Dante con quello dell'intera umanità. Nell'altro poema, invece, lui rappresenta il Purgatorio come un'arnia di api laboriose, ed è un'immagine formidabile:

Non dorme, non riposa,
è un'arnia insonne,
un fervoroso bugno senza pausa
la ripida montagna.
Vi lavorano le sue api un miele
amaro, vi distillano
un dolce assenzio
di martirio e di purificazione
[...]¹¹.

Lui, grandissimo pensatore cattolico, come poeta riusciva a trovare, nella *Commedia*, parametri religiosi di straordinaria densità morale. E, in qualche maniera, ci trovava se stesso.

Il 1994, invece, è l'anno di «Felicità turbate»¹².

Le *Felicità turbate* nascono da una commissione del Maggio Musicale Fiorentino, che mi chiese di mettere in scena uno spettacolo su Pontormo, in occasione del quinto centenario della nascita; già m'immaginavo un Pontormo che ritira

¹⁰ M. Luzi, *La notte lava la mente*, in *Onore del vero*, in *Tutte le poesie* cit., p. 254.

¹¹ M. Luzi, *Il Purgatorio* cit., p. 30.

¹² Cfr. M. Luzi, *Felicità turbate*, Milano, Garzanti, 1995.

la scala per non permettere a nessuno l'accesso alle sue stanze, che vive isolato, solitario, distillando la magia dei colori nel suo studio di via Laura.

Mi rivolsi a Luzi perché era divenuto un amico, perché era un grandissimo poeta che però sapeva «maneggiare» il teatro, e sapeva creare un personaggio, e infine perché Pontormo, non tanto come artista quanto come uomo, è molto simile a un personaggio di Beckett. Seguì, insomma, un mio filo rosso beckettiano, che, a un'estremità, aveva Pontormo e, all'altra, aveva un Luzi che in molte poesie lascia affiorare una disperazione ontologica simile a quella di Beckett. Così, Luzi scrisse le *Felicità turbate* e le dedicò, «linguisticamente», a Sandro [Lombardi], che era il protagonista del *Purgatorio* (e Luzi difatti l'aveva conosciuto durante le prove del *Purgatorio*) e sarebbe stato il protagonista di *Felicità turbate*.

Uno spettacolo beckettiano, dunque.

Dissi a Luzi che avrei voluto dare a Pontormo una «figuratività» beckettiana; un Pontormo che se ne sta in casa, chiuso nella sua torre e da lì regola tutti i suoi contatti col mondo. In scena feci costruire la sezione cilindrica di una torre, piena di finestre, con Pontormo che se ne stava in alto, solitario.

Come d'altra parte si legge nel diario di Pontormo¹³.

Non so se Luzi si sia ispirato al diario. Io sì, perché l'idea di un Pontormo beckettiano (di un uomo che abitava in via Laura, in vetta a un soppalco, e che, per evitare di essere disturbato, toglieva la scala di collegamento col piano di sotto) mi veniva dal diario. Il tema è quello della memoria (che compare anche come personaggio nel testo), e il nocciolo di tutta la questione è l'artista che parla di se stesso e dei suoi strumenti e che non si trova in sintonia con il mondo e con la società. A metà del testo c'è un «coro delle cose dipinte», le cose cioè che appaiono nei quadri, negli affreschi. È un coro poeticamente straordinario, che risultò di grande efficacia scenica con la recitazione di Sandro [Lombardi].

Come lo hai reso scenicamente?

Lo feci recitare a Sandro [Lombardi], tutto qui: era impossibile da rendere altrimenti. È come un lungo delirio del protagonista prima della morte. Il teatro era dentro le parole, dentro il verso, nelle immagini. E quindi cercai di far risaltare questo «teatro» interno, asciugando l'immagine scenica e approfondendo principalmente la recitazione, l'interiorizzazione delle parole.

Mi piace anche la «tiritera dei ragazzi di Castello», che trovo molto palazzeschiana, e la scena delle lavandaie, che chiacchierano e cantano mentre lavano i panni in Arno.

Sì, anche a me piace molto. In una scena, arrivano delle lavandaie a parlare fra loro, a litigare, a ciarlare, e Luzi mi spiegò: «è come quando in Arno arrivavano

¹³ Cfr. Jacopo Da Pontormo, *Diario*, a cura di Emilio Cecchi, Firenze, Le Monnier, 1956.

le lavandaie, e io le sentivo gridare». Tornava di continuo alle proprie memorie personali. In un certo senso, lui, che aveva una figura allampanata un po' alla Pontormo, in questo testo si era identificato con lui, come poi, anni dopo, si sarebbe identificato con Simone Martini. S'identificava, come succede spesso anche a me, con degli artisti, attraverso i quali si può rileggere la propria relazione con il mondo. Per noi toscani viene spontaneo identificarci nei pittori... infatti, abbiamo alle spalle un mondo fatto di pietre, che sono quelle delle città... ma sono pietre dipinte, e cantano una teoria di colori che parlano, esaltandola, della realtà.

Le musiche erano di Giacomo Manzoni, vero?

Avevamo lavorato insieme sull'*Inferno* di Sanguineti, invitati a Ravenna da Cristina e Riccardo Muti. Pensavo che sarebbe stato interessante accompagnare la dissonanza di Sanguineti con una musica altrettanto dissonante. Avevo iniziato dal *Paradiso*, con le musiche composte da Salvatore Sciarrino¹⁴, poi, procedendo a ritroso, eravamo arrivati al *Purgatorio*, con le musiche di Luigi Nono, e infine all'*Inferno*, con le musiche di Giacomo Manzoni¹⁵. Anche per il *Pontormo* di Luzi chiesi a Giacomo [Manzoni] di scrivere le musiche di scena, e lui compose un quartetto d'archi che accompagnava molte parti del testo, e introduceva le scene. Lo spettacolo, replicato tre volte all'interno del Maggio, ebbe un successo straordinario¹⁶.

Nel 2004, collaboraste insieme anche per l'adattamento scenico del «Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini»¹⁷...

¹⁴ *Paradiso di Dante*, di Giovanni Giudici. Regia di Federico Tiezzi. Musiche originali di Salvatore Sciarrino. Con Alessandra Antinori, Alessandra Celi, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Sandro Lombardi, Laura Martelli, Graziano Piazza, Paolo Ricchi, Fabrizio Rusotto, Emanuela Villagrossi. Orchestra Sinfonica di Torino della RAI. Direttore: Ed Spanjaard. Irvine Arditti, violino; Barbara Maurer, viola d'amore; Roberto Fabbriani, flauto. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Euristicia di Alfredo Chiappori e Francesca Gatti. Compagnia i Magazzini – Ravenna Festival. Ravenna, Basilica di San Vitale, 17 luglio 1993.

¹⁵ *Inferno di Dante*, di Edoardo Sanguineti. Regia di Federico Tiezzi. Musica di Giacomo Manzoni per trombone, coro da camera e processori elettronici. Con Alessandra Antinori, Marion D'Ambrugo, Sandro Lombardi, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Federico Tiezzi. Michele Lomuto, trombone. Coro Convito Musicale diretto da Franco Sebastiani. Scene di Manola Casale. Luci di Juray Saleri. Compagnia Teatrale i Magazzini – Ravenna Festival. Ravenna, Giardini di San Vitale, 14-16 luglio 1995.

¹⁶ *Felicità turbate*, di Mario Luzi. Regia di Federico Tiezzi. Interludi per quartetto d'archi di Giacomo Manzoni. Con Alessandra Antinori, Gianluca Barbieri, Roberta Bosetti, Alessandra Celi, Sandro Lombardi, Paolo Ricchi, Almerica Schiavo, Massimo Verdastro, Bruno Viola, Emanuela Villagrossi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Juray Saleri. Quartetto d'archi di Torino: Giacomo Agazzini e Umberto Fantini, violini; Andrea Repetto, viola; Manuel Zigante, violoncello. Compagnia Teatrale i Magazzini – Regione Toscana. Firenze, 58° Maggio Musicale Fiorentino, Piccolo Teatro Comunale, 6 giugno 1995.

¹⁷ M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* [1994], in *Tutte le poesie* cit., II, pp. 983-1183. *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* di Mario Luzi. Uno spettacolo di Sandro

Si lavorò insieme, ma dal punto di vista drammaturgico mi attenni scrupolosamente al poema, che seguiva il viaggio dalla Francia a Siena passando per Firenze. Era uno spettacolo che composi con grande passione, con una drammaturgia molto libera. Lo sforzo era tutto rivolto alla recitazione dei versi, alla loro resa drammatica.

*È vero poi che nel 1998 gli chiedesti di tradurre l'«Amleto» ma lui non volle?*¹⁸

Mi disse, parole sue: «mi sentirei di mettermi in gara». E gli risposi: «con Montale, eh?». E lui, che era un uomo pieno d'ironia, si mise a ridere. Mi tradusse soltanto alcune parti, fra cui la follia di Ofelia e il compianto funebre di Gertrude, e soprattutto il monologo famoso *Essere o non essere?*, che divenne:

Essere? O no: proprio qui è il dilemma:
è più dignitoso sopportare gli oltraggi dispettosi
della fortuna o prendere
le armi contro quelle offese
e farla finita?¹⁹

Una traduzione dalla musicalità dissonante ma dolcissima, molto vicina a quella di Stravinskij.

Lombardi e Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Clara Galante, Sandro Lombardi, Fabio Mascagni, David Riondino, Massimiliano Speziani, Alessandro Schiavo. Scene di Paolo Cavinato. Costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Gianni Pollini. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze – Comune di Siena. Siena, Teatro dei Rozzi, 8 ottobre 2004. In occasione della messinscena, il testo del poema è stato ristampato in M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Brescia, L'Obliquo, 2004.

¹⁸ Cfr. Federico Tiezzi, *Verso indesiderate, inospitali ombre. Vite parallele di Amleto*, in Sandro Lombardi (a cura di), *Amleto*, di William Shakespeare, regia di Federico Tiezzi, Brescia, L'Obliquo, 2002, p. 24.

¹⁹ William Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Mario Luzi, in Id., *Amleto. Scene di Amleto*, regia di Federico Tiezzi, traduzioni di Gerardo Guerrieri, Michele Leoni, Mario Luzi, Alessandro Serpieri, Teatro Metastasio di Prato, Stagione teatrale 2001-2002, p. n.n.

LUZI LETTORE, SAGGISTA, TRADUTTORE

PRIMI APPUNTI DI LUZI SU TEILHARD DE CHARDIN
NOTE IN MARGINE A UN ARTICOLO RITROVATO

Giuseppe Langella

Gli Atti delle due giornate su *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*¹, con le quali si sono aperte, di fatto, le celebrazioni per il centenario della nascita della «generazione del quattordici»², offrono in appendice alcuni scritti del poeta, il primo dei quali, anepigrafo, è stato intitolato da Stefano Verdino, cui si devono questi recuperi, *Teilhard e Maritain*³. Dell'articolo, rimasto verosimilmente inedito, è emersa dalle carte di Luzi una stesura autografa, con vistose correzioni. Il riferimento alla «recente» pubblicazione del *Paysan de la Garonne* di Jacques Maritain⁴ autorizza a congetturare che la stesura di queste pagine sia avvenuta nello stesso 1966 o, tutt'al più, nei primi mesi dell'anno seguente. Non è da escludere, anzi, che l'intervento fosse destinato, inizialmente, a inaugurare la collaborazione del poeta al «Corriere della Sera», che data giusto a partire dal 1967. Accredita questa ipotesi, peraltro tutta da verificare, l'accenno di Luzi, subito in apertura di articolo, all'inaugurazione di una «rubrica», di cui sarebbe stato il titolare, che proprio da quel confronto avrebbe dovuto prendere le mosse: «Sarebbero probabilmente altri gli elementi sintomatici della cultura francese di questo momento: avremo presto occasione di richiamarli nel seguito della rubrica a cui oggi diamo l'avvio»⁵.

¹ Cfr. *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, con un'appendice di scritti dispersi, a cura di Paola Baioni e Davide Savio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (Archivio della Letteratura Cattolica, 7). Il convegno, promosso dal Centro di ricerca «Letteratura e Cultura dell'Italia Unita» dell'Università Cattolica del Sacro Cuore insieme al Centro culturale «Alle Grazie» dei Padri Domenicani e all'«Associazione Mendrisio Mario Luzi Poesia del Mondo», si è svolto a Milano il 19 e 20 marzo 2014.

² Cfr. Giuseppe Langella, *In limine alla generazione del quattordici*, in «Il Portolano», XX (2014), 76-77, pp. 1, 3-4. Ma sull'argomento bisogna sempre rifarsi agli scritti pionieristici di Macrí, raccolti in volume da Anna Dolfi: cfr. Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

³ Mario Luzi, [*Teilhard e Maritain*], in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste* cit., pp. 237-239.

⁴ Cfr. Jacques Maritain, *Le paysan de la Garonne. Un vieux laïc s'interroge à propos du temps présent*, Paris, Desclée De Brouwer, 1966.

⁵ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*] cit., p. 237.

Se poi il libro di Maritain, che tante discussioni avrebbe sollevato, per quel suo parlar franco e senza «peli sulla lingua», appunto da «contadino della Garonna», intorno alle derive neomoderniste che minacciavano la Chiesa del dopo Concilio, assicurava all'articolo di Luzi l'indispensabile aggancio ai temi e alle occasioni dell'attualità culturale, non c'è dubbio che a calamitare il suo interesse più profondo, di poeta non meno che di intellettuale e di uomo di fede, erano le prospettive davvero affascinanti aperte dalla visione teologica di Teilhard de Chardin, che scardinava l'idea tragica e pessimistica della storia e della natura umana propria della tradizione cristiana. D'altronde, proprio la portata rivoluzionaria di quelle tesi così eterodosse e controcorrente era costata all'autore, paleontologo e gesuita, se non mai la condanna esplicita e ufficiale della Chiesa, una serie di pesanti provvedimenti restrittivi, come la rimozione dall'insegnamento, l'allontanamento dalla Francia e il divieto di dare alle stampe le sue opere. A fronte di tanti moniti, attacchi e censure, non erano mancati, però, neanche giudizi benevoli o apologie coraggiose, come, nel 1962, il libro del confratello teologo Henri de Lubac sulla *Pensée religieuse du père Teilhard de Chardin*⁶. Lo stesso Paolo VI, visitando un'industria farmaceutica romana, il 24 febbraio 1966 aveva citato un celebre motto del padre gesuita, «più studio la materia, più trovo lo spirito», additando a modello, pur con qualche riserva sui risultati, lo sforzo da lui compiuto per mettere d'accordo religione e scienza⁷. Ma perfino certi importantissimi documenti conciliari, come la costituzione pastorale *Gaudium et Spes*, risentono del pensiero di Teilhard de Chardin⁸. Per constatare, poi, con quanto interesse si guardasse alle sue teorie negli ambienti più progressisti del laicato cattolico, basterebbe rileggere, da un lato, gli interventi di Mario Gozzini, culminati nel vivacissimo *Concilio aperto*⁹, dall'altro la monografia di Giancarlo

⁶ Henri de Lubac, *La pensée religieuse du père Teilhard de Chardin*, Paris, Aubier, 1962 (trad. it. *Il pensiero religioso di padre Teilhard de Chardin*, Brescia, Morcelliana, 1965).

⁷ Cfr. Paolo VI, *Insegnamenti*, IV, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1966, pp. 992-993. Anche il futuro papa Benedetto XVI tenne in grande considerazione il pensiero di Teilhard de Chardin, parlandone con evidente simpatia ai suoi studenti di Tubinga nel 1967: cfr. Joseph Ratzinger, *Introduzione al cristianesimo*, Brescia, Queriniana, 1969, pp. 187-190.

⁸ Lo ha ricordato lo stesso card. Joseph Ratzinger in *Les principes de la théologie catholique. Esquisse et matériaux*, Paris, Tequi, 1982, pp. 374-375.

⁹ Mario Gozzini, *Concilio aperto da Giovanni a Paolo, con una scelta di testi del Magistero Ecclesiastico*, Firenze, Vallecchi, 1962. In questo volume Teilhard de Chardin viene citato a più riprese come punto di riferimento e segno di contraddizione all'interno della Chiesa. Bastino questi stralci, estratti dal capitolo *Il rischio del Concilio*: «esiste, forse, una prospettiva sintetica, centrale: sulla quale il Concilio giocherà il suo rischio supremo. È la prospettiva che potremmo chiamare, da colui che nel nostro secolo più intensamente e acutamente di tutti l'ha avvertita, teilhardiana. // Non vogliamo affatto dire, sia chiaro, che il Concilio dovrebbe riconoscere in Teilhard de Chardin il nuovo dottore della Chiesa. Le tenaci riserve nei confronti del suo pensiero – non mai, peraltro, condannato: soltanto sottoposto a particolari cautele – hanno certo un fondamento: lo ammettono anche i suoi più appassionati difensori. // La questione è un'altra: il grande scienziato gesuita ha visto chiaramente come la causa fondamentale dell'ateismo contemporaneo vada ricercata nel divorzio, consumato da secoli, fra il cristianesimo e lo slancio

Vigorelli, traboccante di inserti antologici e corredata da un'ampia rassegna di prese di posizione *Pro e contro*, che, andata in libreria all'inizio del 1963, aveva suscitato immediato e non piccolo scalpore, anche per via di un titolo vagamente scandalistico, di taglio militante, come *Il gesuita proibito*¹⁰.

A buon diritto, perciò, Mario Luzi può affermare nel suo articolo, scritto a distanza di qualche anno, che «tutti ormai sanno qualcosa della straordinaria risonanza postuma delle opere e della figura spirituale di Teilhard de Chardin; una letteratura già cospicua vi è fiorita sopra in questi anni e ha avuto un certo corso anche in Italia»¹¹. Luzi non fa nomi, ma allude, appena dopo, in maniera del tutto trasparente, proprio al libro di Vigorelli, compagno d'arme fin dai tempi dell'ermetismo fiorentino: «In realtà il fascino di colui che è stato chiamato, un po' pubblicitariamente, il "gesuita proibito" è enorme»¹². È difficile supporre che l'opera di Vigorelli stia all'origine della scoperta di Teilhard de Chardin da parte di Luzi, in quanto la pubblicazione sistematica delle *Œuvres* del chierico scienziato presso le Editions du Seuil, intrapresa fin dal 1955, all'indomani della morte, sotto il patronato di un duplice, folto e autorevole comitato internazionale di garanti, aveva alimentato un acceso dibattito, rimbalzato anche in Italia, su riviste, rotocalchi e testate quotidiane, almeno dal 1960 (ma Indro Montanelli aveva già denunciato *L'affare Teilhard* sul «Corriere della Sera» del 28 marzo 1956), con la partecipazione, fra gli altri, di Bo, di Montale, di Quasimodo¹³. Del resto, se dobbiamo credere alla testimonianza resa dallo stesso Luzi a Stefano Verdino in una di quelle «conversazioni sul cristianesimo»

creativo dell'uomo, fra le speranze divine e le speranze umane, fra la salvezza dell'individuo e la salvezza dell'universo naturale [...]. Entra in gioco, quindi, la nostra responsabilità di aver lasciato formarsi quello che potremmo chiamare il grande malinteso dell'età moderna. Sono le nostre omissioni, i nostri ritardi, le nostre disobbedienze e complicità – culturali, politiche, sociali – che hanno troppo lungamente avallato un'interpretazione falsa del cristianesimo, quasi vi fosse fra la rivelazione e la scienza, fra la carità e il progresso sociale, un insormontabile diaframma [...]. Ora nessuno come Teilhard, vissuto per tutta la vita in ambienti scientifici impregnati di laicismo, rimasto per tutta la vita fedelmente missionario di Cristo e della Chiesa, ha sofferto questo divorzio tragico, questo malinteso di fondo [...]. Nessuno più di Teilhard ha visto, e cominciato a percorrere, la strada nuova per arrivare dall'uomo a Dio, senza doverne abbandonare, per così dire, nemmeno una cellula. Nessuno più di Teilhard ha intuito che l'ateismo contemporaneo potrà essere vinto solo mostrando che l'evoluzione della natura e della storia umana trova nel Cristo il suo coronamento, non la sua negazione» (1963⁴, pp. 65-66, 68). Cfr. inoltre pp. 19, 21, 51, 187.

¹⁰ Giancarlo Vigorelli, *Il gesuita proibito. Vita e opere di P. Teilhard de Chardin*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

¹¹ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*] cit., p. 237.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. Carlo Bo, *Il mondo è la mia fede*, in «L'Europeo», 29 luglio 1962; e Salvatore Quasimodo, *Pierre Teilhard de Chardin*, in «Le Ore», 7 giugno 1962. Quanto ai cinque articoli pubblicati da Montale sul «Corriere della Sera» tra il marzo 1962 e l'aprile 1963, e alla poesia *A un gesuita moderno* inserita in *Satura*, si rimanda a Uberto Motta, *Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin*, nella miscellanea di *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Enrico Elli e di Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000, [pp. 565-619], 598-599.

che compongono il volume *La porta del cielo*, il suo primo contatto col «pensiero di Teilhard de Chardin» risale agli «anni '50»¹⁴. Non c'è dubbio, tuttavia, che l'uscita del *Gesuita proibito* abbia agito anche su Luzi da cassa di risonanza e da volano per un approccio più organico e diretto agli scritti di Teilhard de Chardin, al di là dei pur copiosi stralci offerti da Vigorelli, promuovendo la ricerca e la lettura integrale delle opere disponibili. Non per nulla, come la critica ha ormai ampiamente acclarato¹⁵, la cosmologia teilhardiana comincia a lasciare tracce vistose nella produzione poetica di Luzi dopo *Nel magma*, la cui *editio princeps* risale, come sappiamo, appunto al 1963.

Ma per tornare all'articolo su *Teilhard e Maritain*, l'«enorme» risonanza avuta dal padre gesuita veniva ricondotta da Luzi a due motivi concomitanti: «vi contribuiscono in uguale misura il vertiginoso tentativo di sintesi tra scienza moderna e teologia cristiana e la sua tormentata, umile, fedele devozione di prete»¹⁶. Curiosamente, Luzi poneva i due motivi sullo stesso piano, mentre ci saremmo aspettati che il primo, oggettivante rilevante, anche per l'allarme che aveva suscitato, in quanto le sue implicazioni teologiche collidevano con alcuni punti saldi della dottrina cattolica, lasciasse l'altro fatalmente in ombra, per quanto commovente potesse essere la messa a nudo di una coscienza oltremodo sensibile e piena di slanci mistici. Che, insomma, della poliedrica personalità di Teilhard de Chardin le segrete inquietudini del ministero potessero esercitare, agli occhi di Luzi, non minore attrattiva del recupero delle teorie darwiniane entro un orizzonte religioso, non può non apparire abbastanza sorprendente. Tuttavia, a questa apparente eccentricità di giudizio si può trovare, forse, una spiegazione. Per cominciare, richiamerei una circostanza bibliografica: l'edizione francese delle opere dello scienziato gesuita, che annoverava fra l'altro le esposizioni più sistematiche e mature del suo sistema, da *Le phénomène humain*, stampato nel 1955, a *Le milieu divin*, pronto due anni dopo, non aveva

¹⁴ M. Luzi, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di Stefano Verdino, Casale Monferrato, Piemonte, 1997, p. 27.

¹⁵ I numerosi riverberi della frequentazione di Teilhard de Chardin nell'opera poetica e drammaturgica di Luzi sono stati puntualmente rilevati da più parti: si vedano almeno Giuseppe Mazzotta, *Mario Luzi: poesia e pensiero della creazione*, in «Otto/Novecento», XV (1991), 1, pp. 133-142; Lisa Rizzoli-Giorgio C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 129-136; Giorgio Mazzanti, *Dalla metamorfosi alla trasmutazione. Destino umano e fede cristiana nell'ultima poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 1993; Uberto Motta, *Ipazia, Clizia e la bufera: Luzi fra Montale e Teilhard de Chardin* cit.; Gianni Festa, *Il discepolo e lo scriba: i "fondamenti invisibili" della poesia di Mario Luzi*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2013, pp. 166-175, 237-240 e *passim*; Marco Menicacci, *Luzi e Teilhard de Chardin*, in «Il Portolano», XX (2014), 76-77, pp. 13-15; e Matteo Munaretto, *La poesia dall'interrogazione alla celebrazione. L'ultima dottrina di Mario Luzi*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste* cit., [pp. 169-186], 180-183. Lo stesso Luzi in più occasioni ha confermato il debito contratto col teologo scienziato: cfr., ad esempio, le interviste Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, specialmente pp. 95, 121-127, 183 e 192-193; e M. Luzi, *La porta del cielo* cit., specialmente pp. 27, 30, 86, 102-104.

¹⁶ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*] cit., p. 237.

avuto larga circolazione in Italia, per le forti resistenze della curia vaticana, che ne aveva, se non proprio vietato, certo risolutamente disapprovato e scoraggiato la traduzione, a motivo delle «ambiguità» e dei «gravi errori» presenti in quegli scritti, come si leggeva testualmente nel monito diramato dal Sant'Ufficio il 30 giugno 1962. Di fatto, fino al 1968, quando Il Saggiatore avrebbe varato l'edizione italiana delle «Opere di Teilhard de Chardin», cominciando, nell'ordine, proprio dal *Fenomeno umano* e dall'*Ambiente divino*, chi volesse leggere integralmente quei libri, non aveva altra *chance* che di procurarsi l'edizione francese¹⁷. Ma almeno un libro del padre gesuita riuscì a vedere la luce in Italia prima del 1968 e anzi, una volta tanto, giocando d'anticipo persino sull'editore francese: permanendo, infatti, l'interdetto pronunciato dalla Congregazione per la dottrina della fede, pur nel clima assai più aperto e conciliante del Vaticano II, i Pavoniani di Brescia pensarono bene di offrire, nel 1965, una traduzione di *Le prêtre*, uno scritto della prima maturità, risalente agli anni della grande guerra. Così, alla resa dei conti *Il sacerdote* fu il primo libro di Teilhard de Chardin pubblicato in Italia¹⁸.

Questa circostanza editoriale aiuta senza dubbio a inquadrare, almeno in parte, l'enfasi che avvolge, nell'articolo di Luzi, il motivo della vocazione religiosa del paleontologo gesuita e della sua strenua fedeltà al ministero. Ma la sottolineatura dell'integrità e dell'indefettibilità della fede di Teilhard de Chardin risponde anche, su un piano più sottile e strategico, alla preoccupazione di limitare al massimo la portata delle accuse di eterodossia, se non proprio di eresia, di cui il «gesuita proibito» era fatto bersaglio. Luzi non poteva far finta di niente, come se le tesi innovative dello scienziato cattolico non avessero sollevato molte pesanti riserve, essendo difficilmente compatibili con alcuni aspetti tutt'altro che marginali del magistero perenne della Chiesa. Dava conto, perciò, in maniera sommaria, dei principali capi d'accusa pendenti sulla sua cosmologia evolucionistica: «Non mi addentro nei problemi che il *metacristianesimo* di Teilhard fa sorgere in rapporto con la teologia dogmatica: basti pensare al male come responsabilità individuale, al peccato originale, al mistero della Grazia – e più specificamente alle trasformazioni a cui è sottoposta la cristologia riguardo all'Incarnazione e alla rivelazione»¹⁹. Ma intanto sgombrava il campo dalla troppo facile accusa di modernismo, brandita da più parti contro il sistema teilhardiano, in quanto si reggeva su un'ipotesi integrata di scienza e teologia: «non bisogna leg-

¹⁷ Tra i pochissimi che avessero osato proporre in traduzione dei brani antologici del «gesuita proibito» c'era il già menzionato Vigorelli, prima ancora che in volume, in tre fascicoli della sua rivista: cfr. Pierre Teilhard de Chardin, *Il gesuita proibito*, in «L'Europa Letteraria», 2 (1960), pp. 9-15; *Uomo, la felicità e la marcia del mondo*, ivi, 9-10 (1961), pp. 18-35; *L'arte nell'arco dell'energia umana*, 15-16 (1962), pp. 38-40.

¹⁸ P. Teilhard de Chardin, *Il sacerdote*, Brescia, Edizioni Pavoniane, 1965. L'edizione francese uscì tempo dopo: P. Teilhard de Chardin, *Le prêtre*, Paris, Editions du Seuil, 1968.

¹⁹ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*], p. 238.

gerlo come un episodio tardivo del modernismo; siamo ben lontani dalla pratica un po' affannosa del rammendo tra vita, scienza e fede che ebbe quel trascorso del resto nobilissimo della storia moderna»²⁰.

La teoria di Teilhard de Chardin non nasceva dal proposito di ricucire lo strappo tra religione e scienza che si era consumato in età positivista, conciliando la dottrina creazionista della Chiesa con le scoperte di Darwin, come altri, prima di lui, si erano sforzati di fare. Nel paleontologo gesuita le due culture avevano da sempre trovato un'intesa, convergendo senza alcuna forzatura verso un sapere unitario. In lui il teologo poteva tranquillamente accettare il contributo dello scienziato senza dover rinnegare, per questo, gli articoli di fede. Le evidenze scientifiche confermavano, anzi, le verità rivelate, venendone a loro volta illuminate. La scienza descriveva un cosmo *in progress*, che era andato evolvendo e continuava ad evolversi secondo una riconoscibile linea di sviluppo; la teologia, dal canto suo, spiegava la causa prima e il fine ultimo di questa vettorialità. Luzi rivendica al pensiero del padre gesuita la coerenza e la solidità che derivano da una sintesi *a priori* delle competenze scientifiche con la visione cristiana. Nessun rabbercio, nessun compromesso, nessun accordo posticcio, nel suo sistema; nessuna intenzione apologetica, nessun bisogno di venire a patti per non perdere il treno della storia: «Con Teilhard» – prosegue Luzi – «ci troviamo di fronte a un'intuizione primaria, autentica, originale che s'impone o si lascia discutere come tale»²¹.

Questo ben congegnato tentativo di scagionare Teilhard de Chardin dalla taccia di modernismo è tanto più significativo in quanto prende nettamente le distanze dal *Gesuita proibito* di Vigorelli, dove invece un intero capitolo, intitolato, emblematicamente, *Nel solco del «secondo modernismo»*, tendeva per un verso a collocarne la formazione intellettuale totalmente all'interno della crisi modernista d'inizio secolo, e per un altro a farne addirittura uno dei protagonisti delle serrate dispute teologiche divampate negli anni venti in tema di rapporti tra fede e progresso, sfociando, nel suo caso, nella rimozione dalla cattedra di Geologia e Paleontologia all'Institut Catholique di Parigi e nel divieto di pubblicare qualsiasi scritto di carattere teologico²². Luzi si rendeva conto, evidentemente, che quel capo d'imputazione non avrebbe giovato alla causa di Teilhard, costituendo un'ipoteca pregiudiziale difficilmente aggirabile negli ambienti cattolici; per cui con abile mossa lo svincola da qualsivoglia ascendenza, negando che la sua teologia evoluzionistica si potesse risolvere in un «episodio tardivo del modernismo».

Nell'articolo che stiamo esaminando Luzi architetta, insomma, senza darlo troppo a vedere, una sottile difesa del suo beniamino, cercando di sventare tutti gli attacchi a suo carico. Né c'erano da parare solo i colpi dei teologi schierati a difesa del deposito tradizionale del credo: accanto a loro, su un altro fronte, pesava

²⁰ Ivi, p. 237.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. G. Vigorelli, *Il gesuita proibito* cit., pp. 69-93.

come un macigno, e non solo perché più recente, la condanna, piena di carità nei modi, ma drastica e intransigente nella sostanza, espressa dal *paysan de la Garonne* nei confronti delle tesi di Teilhard de Chardin, e segnatamente della sua concezione del Cristo cosmico²³: Maritain era francese come Teilhard, e per giunta era laico e filosofo, non pastore, teologo o biblista come i superiori della Compagnia di Gesù o gli alti prelati della curia romana, incaricati di vigilare sull'ortodossia delle professioni di fede. Ma soprattutto era l'intellettuale cattolico in assoluto più autorevole, tanto che Paolo VI, nella solenne cerimonia di chiusura dei lavori conciliari, il 7 dicembre 1965, aveva voluto simbolicamente consegnare proprio a lui il messaggio indirizzato a tutti gli uomini di scienza e di pensiero. Per la generazione di Luzi, si sa, Maritain era stato un maestro importante, cui si era guardato con reverenza fin dagli anni dell'ermetismo. Ciò non impedisce, però, al poeta di fornirne ora un'immagine un po' appannata, come rappresentante di un mondo che proprio il Concilio aveva reso inattuale: Maritain diventa così il «vecchio filosofo tomista [...], assunto dalla Chiesa per quanto preconciare»²⁴; né può passare inosservata l'associazione tra le pagine del suo libro, «ferme come roccia», e «certi accenti di Claudel»²⁵, la cui «irraggiungibile» «monumentalità» aveva generato un certo disagio nella cerchia ermetica²⁶. Con queste premesse, il dissenso di Maritain dalla visione teilhardiana diventava talmente scontato, da non fare quasi più notizia: «Naturalmente non ci possono essere sorprese sul contenuto: il neotomismo di Maritain è l'antipodo esatto dell'evoluzionismo di Teilhard»²⁷. Semplicemente, Maritain era il pensatore del passato che non poteva accogliere dentro le proprie categorie la concezione dirompente, moderna, avveniristica, del teologo scienziato.

Maritain viene trattato da Luzi, non c'è dubbio, con grande rispetto, come si conveniva a un mostro sacro della *philosophia perennis*, ma è altrettanto evidente che tutte le simpatie del poeta fiorentino vanno a Teilhard de Chardin. A proposito della «consacrazione totale del mondo e della storia», che è il portato ultimo della cosmologia teilhardiana, Luzi parla di «arditezza di sintesi» e di «suggerzione tentacolare». Ma più ancora lo affascina un corollario,

la nozione di tempo che ne consegue. Non il tempo che discende, ma il tempo che sale: è un'idea che si affaccia da parecchi aspetti della scienza e Teilhard le ha dato una sanzione teleologica altissima. Ecco una incalcolabile rivoluzione.

²³ Nel *Paysan de la Garonne* cit. le implicazioni teologiche delle tesi scientifiche del padre gesuita sono confutate da Maritain in un lungo paragrafo, *Teilhard de Chardin et le teilhardisme*, pp. 173-187, e in due appendici, pp. 379-390. Luzi riporta, nel suo articolo, un brano di Maritain tratto da quest'opera, p. 181.

²⁴ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*] cit., p. 238.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Penso, in particolare, alla *Meditazione su Claudel* di Carlo Bo, in «Letteratura», I (1937), 1, pp. 112-128; ora in C. Bo, *Letteratura come vita*, antologia critica a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, [pp. 829-849], p. 835.

²⁷ M. Luzi, [*Teilhard e Maritain*] cit., pp. 238-239.

Ecco, possiamo dire, come sconfiggere l'elegia, l'amarezza del mondo, come intendere introdotta nell'uomo la pienezza di gioia²⁸.

La teologia evoluzionistica e finalistica di Teilhard de Chardin ha un impatto fortissimo sul poeta, ribaltando completamente la raffigurazione abituale della storia umana «come un cono rovesciato», condannata a perdersi in un «degrado progressivo», dall'«apice di perfezione» goduto nel tempo «delle origini o dell'età dell'oro»²⁹. La visione, nonostante tutto, positiva della storia, recuperata nella prospettiva di una parabola ascetica di graduale approssimazione al traguardo escatologico³⁰, costituirà, per diretta ammissione dell'interessato, il «punto centrale» del «consenso» accordato da Luzi alle idee di Teilhard de Chardin, consentendogli di vincere in breccia il «dissidio», altrimenti «insuperabile», tra «il mondo» e «la salvezza»³¹ e di «capovolgere l'idea del tempo come perdita»³². Il tema, teilhardiano per eccellenza, del «tempo che sale», inarrestabilmente attirato verso un punto Omega di piena, suprema, attuazione delle potenzialità insite in ciascuna creatura, innerverà vistosamente l'assiduo meditare di Luzi sulla foce congiunta della natura e della storia, al culmine del «percorso verso il divino» che investe tutto l'esistente³³. Ma l'intera concezione che ispira l'escatologia di Luzi reca un'inequivocabile impronta teilhardiana, se, come ha scritto con assoluta esattezza Giancarlo Quiriconi,

*l'eden sarebbe ravvisabile solo alla fine del viaggio del mondo come frutto di una evoluzione continua, di una progressione che va verso l'alto e non discende verso il basso a ritroso. La creazione allora non è un fatto acquisito una volta per tutte, ma un processo in fieri che coinvolge senza distinzione tutti gli aspetti e le forme dell'uomo e delle cose; essa si afferma portando con sé, non più come una condanna ma come elementi attivi di tutto il processo, bene e male, innocenza e colpa, carnalità e spiritualità, tutte le antinomie possibili che si manifestano nel mondo, le quali interagiscono positivamente verso l'epifania finale del Kerigma. Il quale, per altro, vive già nel processo creativo incessante, non è il premio finale di una qualsiasi abdicazione, di una rinuncia alla vita, ma si configura come la manifestazione stessa della vita in tutti i suoi aspetti*³⁴.

²⁸ Ivi, p. 238.

²⁹ M. Luzi, *Colloquio* cit., p. 122.

³⁰ Ha scritto molto bene Piccini, al riguardo, che nella prospettiva escatologica di Luzi «la storia è approssimazione che a poco a poco conquista – ascendendo in consapevolezza e pagando il prezzo della disunione – l'eterno, la piena luce» (Daniele Piccini, *La stagione "paradisiaca" di Luzi. Lingua e strategie espressive*, nel vol. collettaneo *Mario Luzi oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di Uberto Motta, Novara, Interlinea, 2008, [pp. 107-131], p. 114).

³¹ M. Luzi, *Colloquio* cit., p. 122.

³² Guglielmina Rogante, *Lo scriba. Esercizi di modestia e di ascesi*, in *Mario Luzi oggi* cit., [pp. 81-105], p. 99.

³³ M. Luzi, *La porta del cielo* cit., p. 86.

³⁴ Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi: la scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 272.

«CONQUISTE ALTISSIME» ED «ABISSI SPAVENTOSI»
LA MODERNITÀ SECONDO LUZI

Antonio Saccone

1. La riflessione sulla modernità solca pressoché per intero l'intenso e prolungato tragitto percorso dalla prosa saggistica di Mario Luzi. Nella sua scrittura molto spazio hanno occupato, oltre alla poesia e al teatro, anche le pagine critiche, la polemica culturale e politica. In quest'ambito forse il punto d'avvio per un discorso che ambisca a pervenire ad esiti di una qualche coerente produttività può essere identificato in uno scritto approntato per una conferenza tenuta a Caen nel 1989, intitolato appunto alla modernità¹, che l'autore identifica immediatamente nella cruciale questione del rapporto tra scienza e sapere umanistico, intendendo per quest'ultimo invenzione poetica e speculazione filosofica. Affrontare l'indagine sulla modernità in tali termini equivale a porre al centro del discorso quel Leopardi che, per primo in Italia, come farà poi in Francia Baudelaire, ha segnalato, annota Luzi, «il dramma della modernità ovvero la modernità come dramma»². Questo non vuol dire che il «padre della poesia moderna», anzi «il padre del concetto stesso di modernità» abbia avversato gli acquisti conoscitivi della scienza: «Sarebbe assurdo che un'intelligenza come quella di Leopardi, non solo acuta, ma indomita, coraggiosissima, impavida, avesse guardato con orrore o dispetto la scienza»³. La sua avversione, o per dir meglio irrisione, non è rivolta alla scienza, di cui l'autore dello *Zibaldone* comprende perfettamente, ad avviso di Luzi, il valore, ma allo scientismo, ovvero al mito della scienza, alla presunzione di assolutezza della conoscenza scientifica predicata dagli zelanti cultori delle «magnifiche sorti e progressive», euforicamente impegnati ad affidare al progresso, in particolare della tecnica, la risoluzione di tutti i problemi dell'individuo e della società. Luzi segna con una forte sottolineatura il fatto che Leopardi sia ben consapevole dei portati della nuova era, della loro capacità di svelare e insieme di disintegrare i favolistici errori degli antichi, alimentati nel suo tempo dal conforto dell'idillismo e del classicismo accademico.

¹ Il testo è rifluito, con il titolo *Modernità*, in Mario Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di Stefano Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 125-139.

² Ivi, p. 125.

³ Ivi, pp. 129-130.

Tale consapevolezza, che conferisce all'autore dell'*Infinito* il ruolo di inauguratore della modernità come epoca inedita e diversa, si stende, tuttavia, fino a coglierne la duplicità, il risvolto ambiguo della funzione della scienza come giustiziera chiarificatrice: funzione che illumina, assieme alle benefiche illusioni, anche la presenza del tutto incidentale, decentrata, dell'uomo nell'universo e la sua conseguente disperata solitudine:

La centralità dell'uomo nell'universo è stato uno dei grandi miti, una delle grandi illusioni di tutta la cultura classica. Anche il patrimonio dei grandi scrittori e dei grandi pensatori classici venerati da Leopardi è messo in crisi: l'uomo è messo in crisi nella natura, nell'universo – questa è la conclusione cui Leopardi arriva, e la scienza ha contribuito appunto ad aprire gli occhi su questa condizione effettiva dell'uomo⁴.

In un altro saggio, anch'esso composto nel 1989, *Leopardi nel secolo che gli succede*, Luzi sottolinea che dal lucido disvelamento leopardiano, anticonsolatorio al punto da divenire eroico, si apprende che l'umanesimo non abita più «il grande apparato umanistico», il folto patrimonio linguistico, retorico e intellettuale della tradizione, ormai configurabile come «una buccia vuota da cui la polpa era colata via!»⁵. Di qui la messa in evidenza, esplicita nello scritto *Il genio discreto della poesia*, anno 1993, della «confittualità», lucidamente avvertita, tra «mente» e «animò», la non accettazione da parte del secondo delle conclusioni della prima, destinate a consegnare la poesia «filosofica» leopardiana, in sintesi «negativa», ma «ancora agonistica»⁶, ad un'altezza di riflessione e di invenzione.

Di qui la drammatica incompatibilità tra l'esercizio poetico e il tempo nuovo, irrevocabile della modernità, di cui Leopardi sorprendentemente, da un borgo tra i più appartati della provincia italiana, ha impareggiabile intelligenza. Inserendosi a più riprese in quello che chiama «l'ininterrotto discorso su Leopardi», che sottintende la «sua attualità permanente»⁷, Luzi insiste nell'osservare che nella stagione impoetica, com'è secondo Leopardi la modernità, il sogno è possibile solo interiorizzando il mondo: «Solo mediante l'interiorizzazione del mondo, il mondo nei tempi moderni può parlare al poeta»⁸. Sblocchi al vicolo cieco allestito dalla novità del moderno può indicarli solo la filosofia, quella apprezzata da Leopardi, la filosofia naturale. L'intreccio poesia-sapere filosofico, che Luzi ritiene sia da rifondare, fa capire drammaticamente che l'uo-

⁴ Ivi, pp. 134-135.

⁵ M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede* [1989], in *Dante e Leopardi o della modernità* cit., p. 109.

⁶ M. Luzi, *Il genio discreto della poesia*, [1993], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di Daniele Piccini e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, p. 206.

⁷ M. Luzi, *Il «vero» di Leopardi* [1996], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 71.

⁸ Ivi, p. 73.

mo, le sue modalità di percepire il mondo, i suoi sensori non sono più gli stessi. Per tale via il pensiero poetante di Leopardi trasmette al «secolo che gli succede» (quindi anche a Luzi, al suo operare poetico e critico) l'impavido coraggio intellettuale di affrontare a viso aperto il tempo presente, le sue tragiche ambiguità, ma anche le sue impervie speranze. Sotto l'insegna leopardiana Luzi colloca il suo attraversamento critico dell'idea simbolista, indagata a fondo attraverso gli autori raccolti nell'omonima antologia del 1976. In Mallarmé, in particolare, «l'estremo tentativo di creazione assoluta» coincide con l'acquisizione dell'impossibilità dell'atto poetico:

Su questo sfondo negativo si sviluppa l'invenzione poetica di Mallarmé; esso affiora continuamente nel lessico che ci nomina il nulla, il vuoto, il suicidio: ed è contesto con i procedimenti fraseologici che tendono a darci il negativo delle azioni, il rarefatto delle percezioni, il dissolversi delle immagini⁹.

Radicalizzando al negativo «l'avventuroso e splendido sogno di onnipotenza poetica»¹⁰, il sogno coltivato dai loro *auctores* romantici, in primis Novalis e Shelling, come sfida all'azione disgregatrice attivata dalla scienza, i più rappresentativi esponenti dell'esperienza simbolista registrano, nel *Coup de dés* mallarmeano e nella *Saison en enfer* di Rimbaud, di quel sogno la fine catastrofica. Anche tale esito riconduce alla speculazione e alla pratica leopardiana. A modificarlo non soccorrono né «il commovente anacronismo leopardiano» né «le magnifiche regressioni»¹¹ di Pascoli e di d'Annunzio. Eppure Luzi si accosta ai simbolisti perché ad essi «si deve se è stato preservato nel mondo moderno il diritto integrale dello spirito poetico: e ancor di più si deve a costoro se fare poesia nel mondo moderno ha acquistato un significato insieme elementare e decisivo»¹².

2. Per quanto riguarda i poeti del Novecento rilevante è il credito assegnato a Campana per il suo divergere dal disinganno filosofico che permea un po' tutta la poesia moderna postleopardiana. I suoi *Canti orfici* non sono, si legge nello scritto *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana*, del 1998, «il libro scritto contro il mondo, che è il libro del poeta moderno da Valéry a Montale, questo è il libro scritto nel mondo, nel circuito della vita planetaria»¹³. In questo consiste la specifica modernità di Campana, la sua capacità precorritrice. Non a caso Luzi segnala implicitamente la sua adesione ai versi di Campana, precisando che nella stagione ermetica si manifestò per la prima volta un'atten-

⁹ M. Luzi, *Introduzione a L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1976, p. 14.

¹⁰ M. Luzi, *Leopardi nel secolo che gli succede* cit., p. 112.

¹¹ Ivi, pp. 112-113.

¹² M. Luzi, *Introduzione a L'idea simbolista* cit., p. 23.

¹³ M. Luzi, *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana* [1998], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 122.

zione verso i *Canti orfici*. Inoltre le glosse al suo stesso poetare e al tempo in cui esso si svolge sono in decisa sintonia con l'interpretazione espressa nei confronti dell'opera di Campana:

Non c'è più posto per la poesia nel mondo moderno, ma io mi vado sempre più convincendo che questo è un tempo eccitante, un tempo propizio – il che non significa facile, anzi difficile, tragico ma di una difficoltà esaltante. È la prima volta dopo secoli che la poesia può non essere concepita e scritta contro il mondo, ma dentro di esso. Può lasciar cadere l'armatura del suo antagonismo: in realtà essa non ha più controparte...¹⁴

L'«umiltà creaturale» individuata in Campana nasce dall'idea che l'uomo, pur «detronizzato della sua centralità dal pensiero moderno, dalle scienze moderne»¹⁵, da quella che Luzi definisce la «sbornia tecnologica»¹⁶, non è ridotto al niente, a negatività assoluta: «al contrario l'uomo è un elemento, è una delle presenze feconde, se vogliamo, nella terra, ma alla pari con tante altre»¹⁷. Proprio quell'idea è, aggiunge Luzi, «un ponte, un'offerta di soluzione all'*impasse* che la poesia moderna e il pensiero moderno hanno dovuto subire irretendosi in se stessi. Questo, di Campana, che sembrava una specie di sogno retrospettivo invece ha, secondo me, una carica anticipatrice»¹⁸. Sulla prefigurazione campaniana il suo interprete innesta un elemento portante della sua poetica, secondo il quale il tempo del Novecento avanzato, caotico, convulso, tragico, forse ancor più tragico di altre epoche, parimenti tragiche, esprime anche la spinta verso una fervida e appassionante trasformazione di fondo: «E nella metamorfosi e nel mutamento ho sempre pensato e continuo a pensare che la poesia sia nel proprio elemento come un pesce della profondità o uno scafo d'alto mare»¹⁹.

Il Novecento, il secolo della morte di Dio, della velocità desacralizzante, è anche il secolo del frantumamento, significativo di un tutto che non è più possibile tenere insieme, che non è più recuperabile. Immediato è il richiamo all'Ungaretti interprete, in *Difficoltà della poesia*, uno scritto redatto lungo gli anni Cinquanta, dell'ultimo Leopardi impegnato a declinare in senso moderno il frammento, identificato con una discorsività giocata tra due sospensioni, che «per essere nei suoi effetti poesia compiuta incomincia da un interruzione e termina per interruzione»²⁰. A partire da Leopardi la poesia può trovare for-

¹⁴ M. Luzi, *Oggi, poesia* [1984], in *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 2001², p. 100.

¹⁵ M. Luzi, *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana* cit., p. 121.

¹⁶ M. Luzi, *Il secolo della velocità*, in M. Luzi-Renzo Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 25.

¹⁷ M. Luzi, *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana* cit., p. 121.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Luzi, *Oggi, poesia* cit., p. 100.

²⁰ Giuseppe Ungaretti, *Difficoltà della poesia* [1952-1963], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 810.

ma solo come «angoscia frenata, inciso allarme tra due catastrofi»²¹. Nella stagione delle veloci mutazioni imposte dalla civiltà delle macchine, tanto veloci da non poter essere percepite «se non per minime particole di frammenti»²², afferrabili «per rare schegge»²³, il modello leopardiano è il più attuale tra quelli trasmessi dalla tradizione del moderno a chi, come Ungaretti, si candida ad essere erede ultimo di quella tradizione e suo nuovo capofila. Comporre poesia è possibile ormai esclusivamente attraverso «espressioni mutile», frammenti di un «linguaggio macellato, ma il più ricco di indeterminatezza»²⁴. L'unica modalità permessa «a noi poeti d'oggi», scrive Ungaretti, è quella del frammento che, attraverso «l'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola», racchiude l'intera realtà «nella particola di essa»²⁵. L'attiva assimilazione da parte di Luzi del discorso ungarettiano sulla frantumazione come esclusiva forma espressiva della parola poetica dentro l'orizzonte della tarda modernità è indubbiamente significativo e degno di essere fortemente rimarcato. D'altronde quando indica le «conquiste altissime» e gli «abissi spaventosi» come orizzonti dinanzi ai quali la tecnologia pone «la nostra coscienza»²⁶, Luzi sembra rideclinare, sagace e sensibile interprete del proprio tempo, l'atteggiamento entusiasta e stravolto insieme con cui Ungaretti istituisce il confronto con la seducente e sconquassante novità del presente («Grazie secolo che ci squarti, e secolo che ci incanti: che fai di questi miracoli») ²⁷.

L'ultimo Novecento è anche per Luzi la fase dell'infinita massa di informazioni, in cui tutto si fa spettacolo, togliendo spazio alla fantasia e al sogno «[...] se non ci fosse la poesia forse non ci accorgeremmo neppure di come siamo diventati vociferanti e muti [...]. Siamo invasi dalle parole, perché manca la parola»²⁸.

A questo punto, quasi automatico, scatta un richiamo al Montale di *Auto da fé*, alle pagine in cui si legge che «la comunicazione» dell'artista può esercitarsi «solo attraverso l'isolamento»:

In questo senso, solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti, che oggi non sono parole di fede ma potranno forse tornare

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 814.

²⁴ Ivi, pp. 810-811.

²⁵ Ivi, p. 810.

²⁶ M. Luzi, *Il secolo della velocità* cit., p. 21.

²⁷ Così in una lettera (del 7 giugno 1949) a Giuseppe De Robertis. Cfr. G. Ungaretti – Giuseppe De Robertis, *Carteggio 1931-1962*, con un'Appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti, introduzione, testi e note a cura di Domenico De Robertis, Milano, il Saggiatore, 1984, p. 130.

²⁸ M. Luzi, *La parola e il silenzio*, in M. Luzi-R.Cassigli, *Frammenti di Novecento* cit., p. 64.

ad esserlo un giorno. Oggi in ciascuno di noi c'è un uomo nuovo e un uomo vecchio in conflitto; di qui la disarmonia, lo squilibrio dei nostri giorni²⁹.

Che il riferimento sia più che plausibile lo dimostrano le notazioni che Luzi dedica all'«ascolto di Montale», sostenendo che quella di Montale «poeta in chiave – non in pace – con il suo tempo», è «la voce di un poeta che sa – come si può sapere *in obscuro cordis* – di avere un'udienza: non gli potrebbe accadere senno di ironizzare sui diesis che il ruolo comporta»³⁰. L'apparente paradossalità del «sistema montaliano» deriva dall'essere «plenario e sapientemente rinunciatario allo stesso tempo, ironico»: il che permette al poeta ligure, pur non esprimendo motivi esteriori di sintonia, di ritrovarsi «al centro della sua epoca, nella parte più segreta, ambigua e contraddittoria che proprio in lui si era espressa»³¹. Luzi si chiede:

Quella epoca è ancora la nostra? Quella che ancora egli poteva osservare e giudicare, forte, è vero, del suo anticipato giudizio ma con curiosità puntuale? Suppongo che quella antinomia che contrapponeva la incoerenza del mondo alla sapienza del poeta non sia più attendibile. Quella episteme è al tramonto o già precipitata sotto la linea dell'orizzonte. Ma questo non vale per la poesia, che resta abbarbicata al suo nocciolo umano perenne quando le sue motivazioni provvisorie sono cadute³².

Altrettanto plausibilmente Luzi si pone sulla scia di Montale quando si chiede: «Chi ascolterà le domande che la poesia porta in sé? Chi l'ascolterà la poesia?»³³. Le risposte che ne derivano oscillano, a suo avviso, tra la protesta querula di chi registra l'assenza di uditori e l'indifferenza di chi ritiene inessenziale l'interlocuzione: «gli uomini delle altre discipline, gli uomini delle altre certezze»³⁴. Per Luzi a fare da pubblico non possono non essere coloro che hanno suscitato le domande della poesia. Questo spiega la sentenza conclusiva di Luzi: «Sì, il tempo irritato e sconvolto, questo tempo tragico consente e tragicamente propizia la poesia»³⁵.

3. Un assunto su cui Luzi insiste frequentemente nei suoi saggi è il seguente: in correlazione alla crescita del sapere su cui la scienza fa luce progressivamente,

²⁹ Eugenio Montale, *La solitudine dell'artista* [1952], in *Auto da fè. Cronache in due tempi* [1966], rifiuto in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, pp. 54 e 56.

³⁰ M. Luzi, *L'ascolto di Montale* [1996], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 130.

³¹ Ivi, p. 136.

³² *Ibidem*.

³³ M. Luzi, *E non vergognarsi* [2001], in *Discorso naturale* cit., p. 162.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 166.

si apre, per così dire specularmente, dilatandosi progressivamente, il non sapere, il suo margine illimitato dunque, il mistero, alimento della poesia, «habitat ordinario del poeta»³⁶. Qui Luzi sembra muoversi sui passi ancora una volta dell'ultimo Ungaretti che, vent'anni prima, nello scritto *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux*, aveva tratteggiato una sorta di amaro bilancio testamentario, non privo, però, di spiragli di inedite progettualità. Nel tempo degli accelerati mutamenti, la parola poetica, sottratta a quella profondità sulla quale Ungaretti aveva costruito la sua tradizione della modernità, vede esaurito il suo ruolo, relegato in una condizione postuma. In tale allarmata diagnosi continua ad operare, tuttavia, il sogno di una parola capace di ricevere vita dal proprio «segreto». Ungaretti registra il silenzio imposto dallo sviluppo portentoso delle conoscenze, ma indica che è proprio quel vertiginoso sviluppo a favorire l'incremento del mistero: «il sapere degli uomini aumenta il segreto»³⁷ o, per dirla con Luzi, «quel sapere non è la pietra tombale per il desiderio e per l'immaginazione, che sono altre forme e contributi per la conoscenza»³⁸. In questo orizzonte argomentativo Luzi fa rientrare anche il modo, messo in atto da Dante, di vivere il sistema del sapere scientifico e la correlata dilatazione linguistica e fantastica:

La scienza fisica, cosmologica, teologica di Dante, per quanto fieramente ostentata come sapere, sapere sudato e privilegiato, studiato sui libri e sulla dottrina, proprio nel momento in cui lo tradisce sfrena il genio linguistico e la potenza fantastica del poeta, quando sente che in fondo quello che sa non serve a spiegare quello che vede, per esempio nel Paradiso; allora noi sentiamo quanto fosse il suo impegno scientifico ma anche quanto fosse limitato rispetto al suo intento questo mondo accertato, o cosiddetto certo, della scienza. Si sente che tutte le premesse scientifiche al compito che si è prefisso vengono meno, si dichiarano insufficienti alla suprema conoscenza»³⁹.

Si tenga a mente, peraltro, che Luzi dedica a Ungaretti specifiche e attente letture critiche. In un intervento del 2000 sull'endecasillabo, definito «il verso italiano per eccellenza», «il nerbo della nostra ritmica poetica, della nostra metrica»⁴⁰, Luzi considera esemplare il lavoro svolto da Ungaretti in direzione di una metrica ricomposta non per trasmissione inerziale («un endecasillabo che arriva per stanca tradizione o un po' convenzionale è diverso dall'endecasillabo

³⁶ M. Luzi, *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli* [1994], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 194.

³⁷ G. Ungaretti, *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio* [1966], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 843.

³⁸ M. Luzi, *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli* cit., pp. 192-193.

³⁹ Ivi, p. 193.

⁴⁰ M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* [2000], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., pp. 212-213.

riscoperto»)⁴¹. Nello stesso scritto non prive di interesse appaiono le pagine dedicate all'ossessione variantistica di Ungaretti. Mentre nei versi di quest'ultimo «conta più la variazione continua del punto di arrivo», nelle poesie di Luzi, stando al suo autocommento, è sempre perdurata «una certa nostalgia per la prima stesura»⁴². Nel saggio *Classicità e giubilazione in Ungaretti*, anno 1979, Luzi mostra di comprendere bene la cifra mitografico-inventiva del rapporto vita-opera iscritto nella titolazione ungarettiana *Vita d'un uomo*, quando annota: «[...] noi possiamo leggere alcune famose poesie di L'Allegria nella chiave di quell'irrefutabile forma di fantasia che è l'autodefinizione: I fiumi, Girovago...»⁴³.

Ma si ricordi anche lo scritto *Ungaretti e il suo infinito*, risalente al 1958, in cui si discorre, con toni di piena sintonia, della religiosità ungarettiana, che «rappresenta un'evasione dal finito»:

Ungaretti pone Iddio dove gli altri poeti videro l'infinito. Naturalmente ciò è in relazione col modo di sentire questo «finito» che non è un modo contemplativo, ma una partecipazione violenta e infine insostenibile che esige poi il ricorso al Padre, al Salvatore. Ecco perché gli accenti religiosi sono così drammatici e, potremmo dire, implacati come la sua esperienza⁴⁴.

Con Ungaretti Luzi condivide innanzitutto il culto per Leopardi, da entrambi riconosciuto come nume tutelare della modernità. È significativo, tuttavia, che mentre Ungaretti scommette sul binomio Leopardi-Petrarca, per allistire la sua tradizione del moderno, Luzi riallacci il poeta di Recanati con Dante. Com'è noto, per Ungaretti, «dal Petrarca le esperienze occorse e tesoreggiate, in cinque secoli, non si trasmutano in poesia che con l'apparizione del Leopardi»⁴⁵. Nell'elaborazione di una tradizione del nuovo un compito fondamentale è svolto da Petrarca e Leopardi, il primo come inventore del tempo, disvelatore della profondità del tempo, il secondo come indagatore e artefice della «durata» in cui si riversa quel valore fondamentale che è il tempo. Anche su Dante Ungaretti intesse un finissimo lavoro di lettura paziente e approfondita, in particolare nelle stagioni del magistero brasiliano e romano. Ma il dato più significativo è che Dante è da lui messo in gioco per confermare ulteriormente la «novità» di Petrarca. Anzi si potrebbe dire che l'inclusione di Dante nell'orizzonte teorico e critico di Ungaretti sia funzionale alla messa a punto del suo sistema petrarchesco:

⁴¹ Ivi, p. 216.

⁴² Ivi, p. 223.

⁴³ M. Luzi, *Classicità e giubilazione in Ungaretti* [1979], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 126.

⁴⁴ M. Luzi, *Ungaretti e il suo infinito* [1958], ivi, p. 123.

⁴⁵ G. Ungaretti, *Verso un'arte nuova classica* [1919], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 13.

Per renderci conto dell'importanza del Petrarca basterebbe mostrare il mondo diversissimo che egli anima in confronto a quello di Dante, a poche decine d'anni di distanza [...]. Il Petrarca [...] c'insegna: le nostre azioni – tutte – non possono diventare oggetto della nostra esperienza se non sono prima divenute passato. Non potrei nemmeno esprimere la parola che ora vi dico, se prima non l'ho pensata, se non ha un passato – sia pure esso, brevissimo, fulmineo – da racchiudere. Dunque tutta l'esperienza umana, tutto il sapere dell'uomo è passato. Umanità vuol dire conoscenza del passato. Amore di Laura vuol dire amore del passato: memoria⁴⁶.

Per Ungaretti l'eterno concepito da Dante, «tempo cristallizzato», con Petrarca si decompone, «si sgela, è un cristallo che si sgela, che fluisce, che torna ad essere tempo[...]»⁴⁷. Dunque:

[...] basteranno pochi lustri per trovarci da Dante al Petrarca davanti a tutt'un mondo diverso [...]. Per un uomo aggressivo ed edificatore come Dante, un'armonia umana va imposta sulla terra, a immagine della soprannaturale [...]. Per lui, l'universo è attuale e eterno⁴⁸.

In Petrarca non è più operante il rapporto con l'attuale e l'eterno. L'uomo «può solo conoscersi per intervento della memoria, cioè del sapere umano [...] da quel giorno imparerà che, se vorrà conoscersi, la rivelazione divina non potrà più servirgli a nulla: ma dovrà ricorrere alla memoria»⁴⁹.

Luzi rideclina molte nozioni ungarettiane, capovolgendone, però, la prospettiva e il senso. La gran parte della nostra letteratura, sostiene il poeta-critico in un saggio degli ultimi anni Quaranta, *L'inferno e il limbo*, è stata alimentata e governata dal modello petrarchesco assai più che da quello dantesco. Questo ha comportato un'assoluta autoreferenzialità della letteratura, con conseguenti, deleterie rinunce: l'esclusione, in primo luogo, di parte delle realtà viventi dal dominio del discorso poetico, incaricato di non riconoscere come proprio oggetto di riferimento null'altro che la propria, conchiusa autoreferenzialità. La solitaria circolarità del regime petrarchesco spiega per Luzi perché dopo la *Commedia* si siano estese solo in casi eccezionali la passione per la narrazione, la presa di possesso dell'esistenza, la frammentazione fenomenica:

⁴⁶ G. Ungaretti, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*] [1937], in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, pp. 550-551.

⁴⁷ Ivi, p. 554.

⁴⁸ G. Ungaretti, *Prima invenzione della poesia moderna [Sul 'Canzoniere' di F. Petrarca]* [1941?], in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* cit., p. 727.

⁴⁹ G. Ungaretti, [*Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*] cit., pp. 551-552. Per una più dettagliata disamina di tali questioni mi permetto di rinviare al mio *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, partic. pp. 184-189.

Se noi pensiamo per un momento all'inesauribile ricchezza, alle infinite possibilità di modi poetici aperti da Dante, ci stupiremo di vederle a poca distanza rinchiusi, sigillate in un unico registro, in una musica uniforme e continua che appartiene unicamente allo spirito, distanziato in un suo ritmo imperturbabile dalla varietà dei fenomeni⁵⁰.

Tali concetti saranno ripresi, in altri saggi, rimodulati su quegli «improvvisi cambi di tono, di registro», che configurano, come ha illustrato Davide Rondoni, «lo speciale ritmo» della prosa saggistica di Luzi da affrontare come un brano di musica, «a tratti avvolto su di sé, faticoso o troppo finemente lavorato», ma sempre irresistibilmente attraente verso «il suo sound»⁵¹. Il saggio a cui alludo in particolare s'intitola *Dante, scienza e innocenza*. Il secondo termine non può non far pensare a quell'insegna con cui Ungaretti, in uno scritto degli anni Venti, indica la modernità, e che, associato all'altro termine «memoria», sinonimo di tradizione, scandisce la necessità di una novità memore. L'uso luziano del termine innocenza, applicato a Dante, non è certo assimilabile a quello ungarettiano. Al pari di Ungaretti, tuttavia, Luzi ruota le sue osservazioni sull'idea di tempo, su cui anche Dante gioca la sua partita, puntando tutte le sue *chance* sul presente, «nel breve tempo bruciante dell'esistenza»⁵². Per Dante, insiste Luzi, la temporalità dell'immaginazione poetica è indistinguibile da quella dell'esperienza concreta, attuale, del vivere e del conoscere, dell'operare nel mondo. Nella sua invenzione non c'è spazio per la metafisica del tempo, tanto fondante invece nell'ispirazione lirica di Petrarca e nella tradizione da lui derivante fino ai nostri giorni. «Nulla di simile alla silenziosa, dolce e triste clessidra virgiliana e petrarchesca»⁵³: così Luzi, quasi replicando, a distanza di qualche anno, con un'immagine non meno intensa sul piano dell'espressività e non meno efficace sul piano della significazione, quella ungarettiana sopra citata del tempo cristallizzato da Dante e sgelato da Petrarca. Resta, tuttavia, elemento estremamente significativo, che Luzi, al pari di Ungaretti, predisponga Virgilio su una linea che conduce a Petrarca piuttosto che a Dante. Per Ungaretti la polarità Virgilio-Dante, stabilita nei corsi brasiliani e poi in quelli romani degli anni Cinquanta, ne sancisce la frattura piuttosto che il nesso. È attraverso il primo referente che l'autore di *Sentimento del Tempo* rilancia e problematizza ulteriormente il paradigma petrarchesco di memoria e tradizione, inteso come l'unica modalità concettuale e comunicativa idonea a collegare, come nel viaggio dell'Enea virgiliano, passato e futuro, slancio in avanti e sguardo all'indietro. Luzi riprende qua-

⁵⁰ M. Luzi, *L'inferno e il limbo* [1949], in *Dante e Leopardi o della modernità* cit., p. 15.

⁵¹ D. Rondoni, *Prefazione. Il sound internazionale di questo libro*, in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit. p. 5.

⁵² M. Luzi, *Dante, scienza e innocenza* [1974], in *Dante e Leopardi o della modernità* cit., pp. 22-23.

⁵³ Ivi, p. 23.

si alla lettera le idee di Ungaretti che aveva connotato l'universo dantesco come attuale ed eterno insieme, rimodellandole in direzione di significati divergenti. Il presente che anima il Dante luziano non ha nulla del «nostro desolato e presuntuoso *hic et nunc*. È un presente che risponde direttamente nell'eternità. Un asse, una verticale che scavalca l'ordine del tempo, connettendo il frangente con l'eterno»⁵⁴. Ed è proprio tale coniugazione tra temporalità dell'assoluto poetico e contingenza inesorabile del presente a permettere a Dante di sprigionare «un'arte di un'intensità vitale senza pari e di una varietà innumerevole di accenti rilevati, presi dal reale vivente e di darcene nello stesso tempo la trascendente significazione»⁵⁵: operazione interrotta dalla svolta petrarchesca destinata a pesare nel corso secolare della nostra poesia nel senso fatale, illustre ma anche deleterio. Su quella svolta Ungaretti aveva, invece, ricomposto la linea della grande tradizione culturale occidentale (con gli snodi di Michelangelo, Shakespeare, Góngora, Racine), riannodandola alle voci della modernità (da Leopardi fino ai poeti del simbolismo francese), con l'intento ultimo di costituire il canone di un'inquieta e problematica tradizione del nuovo.

Per Luzi la coesistenza in Dante del «servizio al tempo» e della «vittoria sul tempo»⁵⁶, che si traduce anche nella coincidenza tra l'umile e il sublime, non più operante in Petrarca, conduce a cercare la verità e il canto nell'informe inesorabile del mondo, senza sterilizzarlo e tanto meno aggirarlo: «È un insegnamento elementare ma sostanziale, che credo legittimo invocare da Dante per tutti coloro che lavorano a continuare una storia da lui inaugurata»⁵⁷.

Tra costoro, ovviamente, Luzi include se stesso, la sua versificazione e il suo lavoro teorico e critico. Proprio la consentaneità a Dante, alla sua idea di poesia «come terra d'avventura, esposta alle luci e alle ombra dell'esperienza»⁵⁸, permette a Luzi di respingere con nettezza la vulgata che ha letto la vicenda dell'ermetismo come quella di un movimento tendente ad isolarsi in uno spazio fuori della storia. Indagando sull'esperienza di cui fu uno dei capofila più insigni, Luzi, in un bilancio compilato dal bordo estremo della sua vita, osserva che quell'esperienza fu tutt'altro che una fuga dalla storia. La stessa coltivazione di uno spazio interiore da essa predicata e praticata rispondeva al fine di non trasformare la realtà esterna in un orpello edulcorante e falsificante. Il richiamo al potere dell'introspezione si prefiggeva di trarre dallo spirito poetico la promozione del vivere dentro il mondo moderno. In questa prospettiva anche Dante, come Leopardi, è, per Luzi, la chiave di lettura per molta poesia novecentesca, inclusa la sua. Le motivazioni con cui Luzi, ad esempio, illustra la forte sollecitazione che spinge l'invenzione di Ezra Pound a cercare Dante potrebbe plausi-

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 31.

⁵⁶ *Ivi*, p. 22.

⁵⁷ *Ivi*, p. 32.

⁵⁸ *Ibidem*.

bilmente applicarsi alla sintonia, da lui esibita, con il sommo poeta. Luzi porta in primo piano una paradossalità insita nel progetto di Pound, quella di «organizzare la discontinuità incoerente del tempo moderno in un poema continuo», sulla spinta di una «nostalgia di sintesi»⁵⁹ orientata dall'esemplarità dantesca. Quella nostalgia «è il limite stesso dell'arte che ti fa desiderare la totalità e non te la dà»⁶⁰. Di qui la solidarietà luziana con la fede assoluta di Pound nel valore della poesia, con la rischiosa scommessa di rilanciarne la possibilità totalizzante, ontologica di fronte all'implausibilità di ogni valore, prodotta dalla stagione contemporanea.

4. Ma torniamo alla questione della modernità, anzi alla parola stessa modernità. In quest'ambito il giusto rilievo deve essere assegnato allo scritto *Moderni? Contemporanei?*. Il titolo ricalca quello della versione italiana di un volume di Stephen Spender (il titolo originario era *The struggle of the modern*), apparsa nel 1966 con una prefazione di Luzi. Attraverso la rassegna critica di alcune stelle polari della civiltà letteraria anglosassone, Shakespeare, Blake, Joyce, Virginia Woolf, Pound ed altri, Spender definisce i caratteri peculiari del «moderno», in un confronto contrastivo con il «contemporaneo». I moderni, qualificati come «recognizers», partono dal presupposto che la natura umana è cambiata, modificata dalla scienza, i cui esiti sono considerati come una catastrofe per i valori del passato. In tal senso la narrativa di Virginia Woolf si mostra come un sismografo idoneo a registrare la modificazione qualitativa della sensibilità umana. I contemporanei, i «non recognizers», ritengono che sia dovere degli scrittori accettare come dati i valori del momento, partecipare immediatamente alle ragioni del proprio tempo, in particolare a quelli segnati dal progresso delle scienze e della tecnologia, consacrare la loro arte alla causa del progresso. Nella sua prefazione Luzi coglie un aspetto per lui decisivo, ovvero «l'assillo con cui Spender si occupa dei rapporti tra la creazione letteraria e le scienze»⁶¹. Questo innanzitutto. Ma poi l'attenzione si estende anche all'elemento di fondo su cui, secondo Spender, lavora l'artista moderno, ovvero «la tensione tra passato e presente, con forte nostalgia per il primo e per tutto ciò che non è più possibile»⁶². In un saggio degli anni Ottanta, in cui quella prefazione confluisce, rimaneggiata e ampliata, mutuando il titolo *Moderni? contemporanei?*, dall'edizione italiana del libro di Spender, Luzi ribadisce che l'artista moderno ha la coscienza critica e drammatica della perdita che il rinnovamento del mondo ha comportato. Il moderno, come ha mostrato il poeta-filosofo Leopardi, è colui che soffre la con-

⁵⁹ M. Luzi, *Sull'azione poetica di Pound* [1996], in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura* cit., p. 140.

⁶⁰ M. Luzi, *Lezione sull'endecasillabo* cit., p. 224.

⁶¹ M. Luzi, *Prefazione*, in Stephen Spender, *Moderni o contemporanei?*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. XIII.

⁶² *Ibidem*.

temporaneità, la vive drammaticamente, in quanto la mette a confronto con ciò che essa ha reso inutile, defunto per divenire contemporaneità. Gli artisti cosiddetti contemporanei sono quelli desiderosi di affermare, nella seconda metà del secolo succeduto a Leopardi, la loro volontà di essere presenti in questo mondo. Ma sulla questione Luzi precisa e problematizza l'impianto di Spender con argomentazioni decisamente interessanti che gettano luce sulla sua poetica, sul suo modo di commentare molta parte della letteratura novecentesca, oltre che su tematiche e procedure del suo stesso poetare. Innanzitutto è posta una significativa distinzione: da un lato gli artisti che adottano contenuti contemporanei, accontentandosi di descrivere l'oggi, divulgandone gli oggetti (e su questi il giudizio è sbrigativamente diminutivo, se non liquidatorio); dall'altro è dedicata, invece, estrema attenzione a quella contemporaneità ricercata, in particolare, dalle avanguardie, storiche e neo, con radicale e quasi nevrotica tensione, sino a inscenare una sorta di negazione sacrificale, di moto distruttivo, di denigrazione dell'arte e della sua funzione, agendo insomma fuori dell'arte o addirittura contro l'arte. In tale autolesionistica protesta Luzi legge un dramma:

Consciamente o inconsciamente, insomma c'è una richiesta di protesta totale dell'arte e la delusione che essa non arrivi a tanto; allora, appunto, sacrificalmente o blasfematoriamente si infierisce contro il messaggio artistico deturpandolo e dissacrandolo. Ma mentre con questo si condanna la poesia o l'arte come un'istituzione inservibile, nello stesso tempo non si fa che riconoscere loro una realtà che, anche se difficilmente afferrabile, implica una verità: esse sono qualcosa con cui non si può venire a patti e di cui non ci si può servire per degli scopi immediati e parziali; allora si infierisce, si bestemmia contro il messaggio artistico e la sua prassi, proprio perché si sente che l'arte è irriducibile al relativo, e si ha il convincimento che la sua richiesta è integrale quasi che essa possa dare la soluzione totale della presenza umana nel mondo e dei nodi insoluti della storia umana⁶³.

Insomma in tal caso contestare l'arte sottintende una richiesta d'arte e insieme l'orrore della contemporaneità, l'impossibilità di cogliere il reale nella sua totalità.

Luzi ricorda anche i momenti in cui quella che lui chiama «l'invenzione della modernità»⁶⁴, cioè della coscienza critica, drammatica del presente definibile come modernità, si sia coniugata con l'impegno dentro i fatti della contemporaneità. Il riferimento è all'arte e alla poesia della rivoluzione sovietica, a Majakovskij, a Esenin, a Blok, a Pasternak, che si videro costretti tutti a «scrivere poesia moderna per rifiutare la vita moderna»⁶⁵. Il discorso si fa, però, più intricante, ancora una volta quando Luzi porta sul proscenio la sua stessa storia

⁶³ M. Luzi, *Moderni? Contemporanei?*, in *Discorso naturale* cit., pp. 11-12.

⁶⁴ Ivi, p. 14.

⁶⁵ Ivi, p. 15.

poetica: «Personalmente anch'io ho sentito il bisogno della rappresentazione del presente, dell'istantaneo, di quelli che sono i nostri anni»⁶⁶. Luzi tiene a precisare che sin dai suoi primi versi, pur all'interno di un assetto ritmico di cui è incontrovertibile la sapiente, sublime eloquenza, ha invitato all'esperienza, ad esperire il mondo, la sua eventualità, ad ascoltare il suo linguaggio, a scrivere non in opposizione al mondo, ma dentro di esso, nella consapevolezza che rappresentazione e verità del mondo siano un tutt'uno. Il bisogno di aggregare il ritmo e la sintassi del suo esercizio poetico all'indiscriminato impasto della realtà, alle sue indifferenziate schegge si è realizzato in particolare con il libro *Nel magma*, che rinvia già dal titolo, commenta Luzi stesso, ad un «mondo che non ha ancora forma, sorpreso nella sua formazione»⁶⁷. L'irruzione dell' (e nell') informale non impedisce il prevalere insensato del dolore: l'imperativo di Rimbaud («bisogna essere assolutamente moderni») è da intendere «in questo senso doloroso»⁶⁸, come assunzione ineludibile della pena del vivere.

Ad ulteriore dimostrazione dell'estrema autoconsapevolezza critica da lui dimostrata in veste di saggista, in particolare nello scritto che interroga le nozioni di modernità e contemporaneità, Luzi si sofferma sulla possibilità che immagini e storie rimandate da millenni si incarichino di significare il presente, illuminando quella che definisce «la nostra oscura contemporaneità»⁶⁹. Come esempio adduce la sua opera *Ipazia* del 1972, poemetto drammatico, ricavato da un episodio che si colloca nell'Alessandria d'Egitto del 400 d.C. Così glossa l'autore: «Era una cosa accaduta ma immessa nella eventualità continua del mondo e per me non era finita col suo essere accaduta»⁷⁰. Luzi vuole rendere extra-temporale il concetto di contemporaneità, rendere operante nel «regime poetico» quella che definisce «la contemporaneità di tutti i tempi»⁷¹. In un magistrale medaglione dedicato alla poesia di Luzi Pier Vincenzo Mengaldo così conclude la sua analisi:

[...] in quella sorta di ubiquità spaziale e temporale in cui fluttua, essa continua ad affermare, con orgoglio travestito da umiltà, la sua integrale vocazione metastorica, o a ciò che con parola dell'autore si può chiamare il «dopo tempo»⁷².

L'acuta messa a punto di Mengaldo può estendersi anche alle idee del Luzi saggista che non a caso suggella il suo scritto in questi termini:

⁶⁶ Ivi, p. 16.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 19.

⁷² Pier Vincenzo Mengaldo, *Mario Luzi*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1978, p. 653.

Ma forse si può fare l'ipotesi che il tempo della poesia, il tempo della lingua della poesia, è un tempo in cui si incidono senza tempo le cose che sono sempre accadute e che sono sempre eventuali e accadibili⁷³.

Al fondo agisce l'idea secondo la quale la parola vince il caos, costituendo un suo ordine. Come si legge nello scritto *Sais e i suoi discepoli*: «[...] la poesia intensifica e moltiplica l'emozione dell'esistente e nello stesso tempo però la purifica, la corregge, la inserisce nel continuo, nell'intemporale»⁷⁴.

Inevitabile è il richiamo, distinto quel che vi è da distinguere, alla «limpida meraviglia / di un delirante fermento» con cui Ungaretti aveva definito la funzione poetica nella lirica che chiudeva il suo libro d'esordio⁷⁵. Altrettanto inevitabile il richiamo al già citato Pound, del quale Luzi così riassume uno dei lasciti per lui più emblematici:

[...] contemporaneo è tutto il tempo, compresenti sono tutte le ere che la memoria in forma di scrittura o altrimenti, ha tramandato; e dunque infiniti sono i contrappunti di lode e di canto che risarciscono la dissociata modernità⁷⁶.

⁷³ M. Luzi, *Moderni? Contemporanei?* cit., p. 19.

⁷⁴ M. Luzi, *Sulla poesia: Sais e i suoi discepoli* cit., p. 198.

⁷⁵ G. Ungaretti, *Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 96.

⁷⁶ M. Luzi, *Sull'azione poetica di Pound* cit., p. 140.



Anna Dolfi, Loretta Caponi, Mario Luzi (Firenze - maggio 2004. Foto di Laura Dolfi).

GLI SCRITTI PER GLI ARTISTI
(E UNA LETTERA SULL'UMILTÀ DEL VIVERE)

Marcello Ciccutto

Questo mio discorso è di puro servizio, un paratesto direi utile quasi esclusivamente a presentare, ragionandone brevemente, due testi di Mario Luzi: l'introduzione a una cartella d'arte – sconosciutissima ai più e in genere a tutti i registi bibliografici apparsi sinora – e una lettera inviata all'artista Vittorio Grotti (lo stesso prefato nella cartella) che si trovava in una condizione di salute terminale, insomma in procinto di fronteggiare il grande discrimine della morte.

In questi due testi si avverte già in partenza la riflessione usuale di Luzi in merito al valore della parola – nelle stesse forme consegnate a un testo focale come *Creazione poetica?* (raccolto in seguito fra i testi di *Vicissitudine e forma*):

Erigere un monumento di parole più vere del vero e sottratte alla sorte comune del linguaggio umano è un sogno abbastanza ingenuo e presuppone l'antica visione unilaterale e elegiaca del tempo come perdita, del mondo come corruzione progressiva della sua immagine iniziale. Ma la natura non conosce degradazioni se non apparenti: *la sua legge non è la morte ma la metamorfosi*. L'arte che si prefigge di combattere gli effetti apparenti del tempo con la sua presunzione di indelebilità non è la poesia che giace al contrario con estrema confidenza sul fondo del suo elemento che è proprio il divenire, la trasformazione, la vita¹.

Dunque l'assioma luziano di «quel che verrà verrà da questa pena» quale sigla di ingresso nel magma, nel corso contraddittorio della storia, personale e collettiva, è ben presente in questi due insiemi testuali. Lo stare nella realtà accidentale del mondo, lo scendere nel corpo dell'eterna mutazione e mutevolezza, l'assunzione del negativo umano col suo carico di enigmi e delusioni e oscurità. Non insisto oltre, trattandosi qui di convenzionali battute d'avvio. Meglio dire invece che a questa sostanza dell'estetica luziana corrisponde pressoché da sempre la ricerca e la riflessione su di un linguaggio che si vorrebbe vicino innanzitutto alle risorse mimetiche della prosa, alla tanto abusata quanto contraddittoria convergenza di realtà e verità; questo necessariamente per una via

¹ Cfr. Mario Luzi, *Creazione poetica?*, «Il bimestre», 1972, 18-19, p. 1.

che ho definito altra volta *informale* perché marcia di costante avvicinamento a una lingua naturale e originaria, intrinseca alle forme primarie (se non addirittura all'insieme di tutti i possibili dicibili, cioè il silenzio), dove l'essere avrebbe modo di dispiegarsi, grazie a un rapporto diretto, non mediato, nell'adamitica, edenica coincidenza delle parole con le cose². L'obiettivo, invariabile, resta quello pensato nei termini di una reintegrazione dei significati primari e puri all'espressione umana, così spesso «sporcata» dalla realtà materiale. Ha per noi forte valore analogico il fatto che ad esempio Alessandro Parronchi, introducendo un catalogo su Luzi «critico d'arte», avesse insistito particolarmente sul trascorrere di gusti comuni dal dramma di Rosai («un uomo come un cipresso di Rosai sono nel medesimo tempo un'affermazione e un dubbio tra i quali, diaframma angelico e cupo, una vita stenta a consumarsi») agli assoluti imprevisi di un Mario Marcucci, alle sue verginità e naturalezze perenni che sono «proprie degli esseri veramente e concretamente spirituali» oltretutto parte cospicua della dotazione ermetica di partenza sulla quale si configura, si plasma il percorso del dire critico di Luzi³.

Si tratta beninteso del passaggio – anche questo comunque decisivo, per nulla marginale – dal «guardare» o «contemplare» degli esordi a un'idea creativa di immaginazione (arrivo a dire una sorta di universo fantasmatico di timbro classicamente cavalcantiano) che porta Luzi in un rapido giro d'anni a formulare l'idea di un'arte coesa, compenetrata allo sviluppo spazio-temporale dell'esistenza, e nemmeno tanto distinta come atto di individualistica quanto forse superba fissazione in categoria estetica: piuttosto *tranche de vie* essa medesima e ricerca di un assoluto (o più assoluti) nel tempo – attraverso le sue immagini, come quelle deposte nel pieno della prosa *Toscana* (con l'immedesimazione di un'apparenza di donna incontrata casualmente in una figura frescata da Piero della Francesca ad Arezzo)⁴, oppure dentro il ragionare di uno dei *Paragrafi fiorentini*:

In certe situazioni atmosferiche e in certi tagli della luce ho visto Firenze come una rupe sopra la quale girano il sole e la luna [...] Il fatto è anche che *l'architettura fiorentina è sempre rimasta vicina alla materia grezza ancora viva di taglio* così come la pittura e la scultura nella loro figuralità non si sono allontanate dal vigore rustico e rozzacchiotto dell'umanità circostante. L'una e le altre hanno conosciuto il massimo di sublimazione formale operata più immediatamente sul rude e sull'elementare: dalla roccia e dalla ganga all'idea e al suo fastigio senza passare per la stilizzazione. Questa pietra che ospita nella sua cavità, nelle sue celle rigorosamente distinte l'alveare umano registra e lascia depositare su di

² Marcello Ciccutto, *Luzi informale*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 417-434.

³ Alessandro Parronchi, *Mario Luzi critico d'arte*, in *Luzi critico d'arte*, a cura di Nicola Miceli, Firenze, Logisma, 2008, pp. 9-11.

⁴ Cfr. Marcello Ciccutto, *Da Dante a Matisse. La scrittura totale di Mario Luzi lettore d'arte*, in *Luzi critico d'arte* cit., p. 15.

sé gli eventi, le passioni e le ugge di generazioni, ma anche le espone al lavaggio e alla cancellazione: *quasi per un ricominciamento continuo della natura*⁵.

Cancellare ogni volta i segni per riscriverli è il destino dell'artista ermetico in cerca di un *altior sensus* per il proprio linguaggio, che si collochi aldilà del semplice «vedere» e che nel ricomporre con *enargeia* il mondo, intensificando la realtà delle cose per via dell'esercizio costante e infrenato delle parole, finisce per trovare in Simone Martini la possibilità di una nuova incarnazione dei valori assoluti di tutte le storie e di tutte le esistenze⁶.

Nel suo progressivo accostamento a fatti d'arte e relativi interventi critici si può scorgere un Luzi impegnato di frequente a pensare a questo tipo di scrittura totale, che contenga in sé l'essenza delle cose, a specchio di un *vivere colto nel ritmo degli eventi puri e sostanziali*⁷: sarà l'esempio forte del *Paradiso* dantesco illustrato da Venturino Venturi uno dei luoghi in cui si realizza «la profondità che supera», la convergenza formale e figurale del tutto fissata a una grammatica interiore e onnipresente che filtra ogni evento dell'esistere⁸. Ma rifles-

⁵ M. Luzi, *Trame*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 110.

⁶ Basterà per questo riandare alle parole del poeta in Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 257: «[...] l'arte deve comprendere tutto, deve riunificare quello che la storia, la violenza del mondo ha diviso [...] Giovanna, la moglie di Simone [...] ha il potere di trasfigurare anche l'effimero in qualcosa di durevole e di significativo, di rivelazione, e quindi di dare una ragione profonda alle cose che accadono, che si incontrano [...] Ma c'è accanto questa natura sconvolgente dell'altra Giovanna che in certe sue crisi fa a pezzi, mentalmente, tutta l'organizzazione di un mondo che anche Simone aveva condiviso; insomma, da lì si percepisce quanto sia abitato da forze avverse un universo, anche così composto e così equilibrato come quello di Simone. Ecco, l'arte di Simone è questa ricomposizione, però dietro c'è tutto un dramma».

⁷ Si veda allora come in *Matisse, la gioia e oltre* (in *L'opera di Henri Matisse dalla rivolta fauve all'intimismo 1904-1928*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 7) Luzi scriva propriamente di «scrittura totale, di enorme geroglifico instaurato nella continuità dell'evento della vita»; e prima ancora (ivi, p. 5): «Come avrei voluto [...] vivere – non vegetare – nel ritmo dei puri eventi della luce e della forma con la certezza di trovarmi là dove accade quello che importa, il continuo verificarsi e fervere di principi dell'universo, ben al di sopra degli oscuri fenomeni, quasi superflue metafore, del dibattimento dell'uomo e del tempo».

⁸ Nel saggio d'apertura del catalogo *Mario Francesconi: Dipinti*, testimonianze di Cesare Garboli e Mario Luzi, Firenze, Edizioni Pananti, 1992, p. 9, il poeta scrive del mondo interiore del pittore viareggino che è diventato «una specie di grammatica onnipresente [che] pervade il tutto, filtra al fondo e all'intorno di ogni movimento dell'immaginativa e delle sensibilità del pittore». Di una *scrittura pittorica* poi, capace di generare e riflettere forme primarie, o le strutture medesime di un quadro, è detto a proposito della pittura di Ugo Capocchini (per il catalogo alla Galleria dell'Indiano di Milano, maggio 1963) – «[...] il linguaggio intrinseco del colore decide ora tutta la sorte del quadro, decide della sua esistenza, ne crea non solo il movimento, ma anche la struttura; contiene e genera dal suo interno, mentre affluisce, la luce e la forma che prima si limitava a riflettere ed animare. Sorpreso alla sorgente, il colore ha dato al pittore l'ebrietà di riscoprire la virtù più propriamente creativa del dipingere» – per quella anche di Renato Alessandrini («il mondo visibile ovvero il mondo tout court resta forse per Alessandrini una generale scrittura onnicomprensiva») e pure un po' attraverso le parole dedicate a Nino Tirinnanzi, 1955, per la presentazione alla sua personale presso la Galleria romana Arco d'Alibert. Di Dino Caponi

sione analoga, coinvolgente pensieri sulla funzione del linguaggio cognitivo comune a poeti e artisti, emergerà a proposito del *Canzoniere* petrarchesco – mito forse impareggiabile per l'intero contesto ermetico toscano – illustrato da Carlo Mattioli, specie laddove si acclara che «Mattioli ha afferrato il ritmo che circola nella continuità del *Canzoniere*. Simultaneamente ne scopre i simboli essenziali e la loro mutevole fissità nel lungo tempo di una speculazione che si svolge tornando sempre su se medesima [...] acuminata appropriazione di un libro di poesia che è anche un modo permanente di vivere la vita e di intendere il mondo»⁹. Ma anche in *Atelier di Venturino* è materia di «esserci, il primo e più nudo dei misteri [...] pensieri che ho avvertito, vibranti nell'aria, svegli tra la pietra intatta e quella già formata», visualizzando nella circostanza la terra di mezzo che è il vivere come i fanciulli, prima e dopo la cultura¹⁰. Ma già riguardando all'opera di James Coignard forma e materia altro non sono se non «archetipi, oscure anteriorità [che] affiorano da una comune infanzia mitica e la sorpresa è che trovino nell'artista tanta levità di sorriso o di sgomento, come accade nel gioco»¹¹; vi si distingue una progressione verso la sintesi, la tensione a captare l'essenza, che traduca il principio ritrovandolo espresso dal linguaggio della natura, scritto dunque nelle sue stesse forme. Venturino appare a Luzi nei panni dell'artista che sa decifrare questa scrittura antica come il mondo, eventual-

altresì Luzi avverte la capacità di tradurre i fatti pittorici in una scrittura autonoma – presentazione al catalogo per la personale alla Galleria Michelucci, Firenze, 1971 – come del resto per Ernesto Piccolo si riconosce «una facoltà ordinatrice e costruttiva che tende a fare di una visione – paesaggio o altro – anche una architettura» (introduzione alla mostra presso la Saletta Conti, Firenze, 1972).

⁹ Mi riferisco a M. Luzi, *Mattioli e il Canzoniere del Petrarca*, nel catalogo della mostra di Roma, Galleria Aldina, 1969 (ad es. «Mattioli insomma ha afferrato il ritmo che circola nella continuità del *Canzoniere*. Simultaneamente ne scopre i simboli essenziali e la loro mutevole fissità nel lungo tempo di una speculazione che si svolge tornando sempre su se medesima [...] Tra le illustrazioni per cui va giustamente famoso, queste del *Canzoniere* si staccano proprio per questo: che non sono il frutto di un incontro sia pure fortunato ed eccitante ma della acuminata appropriazione di un libro di poesia che è anche un modo permanente di vivere la vita e di intendere il mondo». Ma cfr. ancora M. Luzi, *Nel mare del non dormito sonno*, in Carlo Mattioli, *I fiori del male. Opere 1984-1987*, con una poesia inedita di Mario Luzi, Milano, Galleria 1987, 32, pp. 5-6.

¹⁰ M. Luzi, *Atelier di Venturino*, in *Venturino Venturi. Moti e ricerche verso l'infinito*, Firenze, Pananti, 1991.

¹¹ Così anche per Filippo de Pisis, in uno scritto destinato al catalogo di una mostra alla Strozzi, marzo 1952 (non realizzato), raccolto ora in *Per una mostra di Filippo de Pisis*, «Critica d'arte», LIII, 1988, 17, pp. 39-40. Ma per Coignard cfr. appunto la presentazione luziana alla mostra *James Coignard: Forma e materia 1990-1994*, Firenze, Galleria Palazzo Vecchio 2, 1995. Ripensando quindi Venturino, viene bene citare la sezione centrale dell'intervento luziano *Un creatore di forme vive*, «Quadrante», 1963, 20, p.16: «Mirabilmente è questo universo allo stato di nascita perenne, non ancora formale, che si esprime in forme assolute, unitarie, solari nella plastica e nel segno di Venturino, quasi ne avesse carpito la misura e la regola e, quel che più conta, la grazia. Allo stesso tempo la plastica e il segno sono ricondotti all'origine della loro natura e della loro funzione. Formare ed esprimere contemporaneamente, esprimere in forme non frammentarie, non episodiche, ma fondamentali, intrinseche alla costituzione del tutto».

mente echeggiando il linguaggio del romanico, «totale» anch'esso perché capace di accogliere gli assoluti formali e la loro divina compiutezza, di addensare alla fine la presenza del tutto entro la singola figura, a perdita di senso potremmo dire con altra ricorrente espressione luziana¹². Il concetto, forse già conquistato nel 1937 per un pezzo edito sul «Bargello»¹³, aggancerà poi altri elementi-chiave dell'anti-sistema luziano quali il «rovello» o i «coaguli di meraviglia ontologica» ancora di Carlo Mattioli, dove si segnalerà la corrispondenza finalmente raggiunta della realtà rispetto all'ideale, vale a dire ciò che l'arte talora è in grado di conquistare¹⁴. Orbene, su questo anche ambiguo confrontarsi di assoluto e relativo, di vita perfetta delle sostanze e mutazione sempre imperfetta del vivere sono impostati i testi di cui parlo oggi.

Le parole di Vittorio (poetiche, è opportuno precisare) sono quello che resta di una vita spesa dall'artista e poeta versiliese a beffare il mondo, a reagire alla morte e alle sue apparenze sconvolgenti; con un'innocenza di fondo che dice della rissa, della lotta di un'anima contro il trascorrere, in opposto intanto al «trasmutabile per tutte guise» e a difesa quindi di un'area protetta entro la quale, con impegno, sia possibile conquistare la più profonda e semplice dignità davanti alla morte: parificandosi cioè alla sua potenza, facendo forza sulla capacità di adeguarsi alla continua irrilevanza e trascorrenza delle cose e diventando perciò forte come la morte in virtù di fantasia creativa e generosità del vivere¹⁵.

¹² Cfr. M. Luzi, *Nuovamente venuto Rosai*, Firenze, Pananti, 1984, pp. 8, 13, sulla linea di quanto il poeta afferma nello scritto *Una testimonianza*, in *Ottone Rosai oggi*, Atti del Convegno, Firenze 17-19 marzo 1974, Firenze, Vallecchi, 1975, p. 106 («La rappresentazione rosaiana, sia chiaro, è bloccata in immagini assolute. La estrema forza creativa del segno e del colore non possono fermarsi al di qua di una rilevanza e di una inquadratura solenni. La rappresentazione rosaiana non è, insomma, racconto, ma definizione ultima dell'immagine»). E cfr. allora Gloria Manghetti, *Ottone Rosai: "nostro vecchio mago dalle infinite risorse"*. Luzi legge Rosai, «Inventario», 1995, 2, pp. 107-117.

¹³ Cfr. M. Luzi, *Su Rosai*, «Il Bargello», IX, luglio 1937, p. 24: «Il suo linguaggio [di Rosai] apparentemente umile e rattenuto amplifica fino agli orli della conoscenza quel sentimento di un'umanità accidiosa insieme e orgogliosa di se stessa ove alcune leggi statiche e perenni sembrano avere un compimento consapevole».

¹⁴ Particolarmente vistoso il raggiungimento, da parte del poeta, di una consapevole certezza cognitiva in merito a questo ordine di idee. Cfr. ad es., da un testo davvero fondamentale come *Le nuvole (al pittore Enrico Ricci urbinato)* – in Enrico Ricci, *L'emozione della forma*, a cura di Bruno Ceci, Fano, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, 1993, pp. 23-24 – queste battute introduttive: «Il cielo mentale è terso e radioso. L'idea innata o ricevuta di cielo s'identifica con l'azzurro. Immediatamente si glorificano i luoghi in cui la luce promana, appunto, da quella perfetta coincidenza, quasi venisse dall'idea stessa. La Grecia, per esempio. L'Eretteo leva le sue statue in un purissimo spazio azzurro, idea a fronte di idea, perfezione a fronte di perfezione; non potremmo pensarlo altrimenti. E la realtà, le più volte, corrisponde. Una cupola di trasparente azzurro avvolge e circonfonde l'episodio sacro nella pittura del Rinascimento, lo *Sposalizio* del Perugino, la *Trasfigurazione* di Raffaello. Talora uno sperduto cirro ornamentale fa anche più risaltare l'infinita purezza del fondo».

¹⁵ Cfr. M. Luzi, *Le parole di Vittorio*, in *Grottlinger*, poesia di Vittorio Grotti, grafica di Tony Munzlinger, prefazione di Mario Luzi, Firenze, Grafiche Senatori, 1981, pp. n. n. (qui in

L'accostarsi di questa riflessione all'agonismo rilevato nel pieno del *Libro di Giobbe* risulta più che vistosa: con tutte le proprietà umane lasciate in balia di Satana perché la prova è accogliere l'apparente ingiustizia di Dio, farsi coinvolgere dall'apparente (cioè vivere) nel proposito di intuire che il vero dono è un'altra e diversa condizione rispetto alla salvezza, vale a dire consiste nell'essere stato immesso nella storia anche a prezzo di mortificazioni e delusioni ed errori di prospettiva¹⁶. E allora: l'offesa, l'ostacolo vero che Giobbe dirà di non tollerare è l'indifferenza, l'astratto, l'indifferenziato e l'immoto. Così quando Dio esce finalmente dal suo mutismo il profeta è in grado di ammettere la necessità del male, della sua condizione umana e terrestre; spingendosi al punto da chiedere ancora una volta un dio che si incarni, che soffra con lui e ascolti null'altro che il suo dire terrestre: ciò che diventerà un convocare dio (o la metafisica), i sensi superiori sul terreno dell'umano, unica risorsa di chi è stato mandato sulla terra, quasi senza fortuna come il pescatore Cola ricordato nella lettera all'amico ormai morente, che solo diventando pesce ha modo di riconoscere il suo destino di pescatore comunque sia, di cercatore di un destino e di un irrinunciabile confronto con se stessi *dal di dentro* dell'esistenza, che resta l'unico valore del percorso di ciascuno di noi, di artisti e di uomini che hanno fatto della lotta contro le finzioni del vivere il senso pieno del loro essere «gente nel tempo».

APPENDICE

Mario Luzi, testimonianze

I. Mario Luzi, *Le parole di Vittorio*, in *Grottlinger*, poesia di Vittorio Grotti, grafica di Tony Munzlinger, prefazione di Mario Luzi, Firenze, Grafiche Senatori, 1981 (edizione a cura del Comune di Camaiore).

Se anche prima lo era stato, oggi è anche più difficile sceverare le componenti di quella straordinaria miscela a cui l'estro e l'invenzione di Vittorio facevano da detonatore provocando ora fiammate vivide ora scoppiettii impertinenti. Difficile sceverare tra gioco, irritazione, rabbia vera e propria, dolore, sarcasmo, sorriso e ancora di più tra aggressività, timidezza, scontentezza, paura: tutti dati che concorrono al personaggio autore di questi versi così simile eppure così diverso da quello indimenticabile che ha recitato la pittoresca e furente commedia della sua breve vita. In che cosa diverso? Diverso se non altro in questo, che il primo, lo scrittore, non perdona al secondo, all'attore, come non perdona a nessun'altra comparsa della rappresentazione – e tutti in verità sono comparse, i protagonisti

Appendice, I).

¹⁶ Tutti i riferimenti vengono dalla prefazione luziana a *Il libro di Giobbe*, nuovamente tradotto da Gianfranco Ravasi, Alpignano, Tallone, 1996.

essendo se mai fuori di scena e fuori del quadro: e cioè nella regione inespresa dove bruciano gli affetti più "sacri" e più gelosi e nella zona altrettanto muta dove continua ad ardere senza risposta e quasi pudicamente il problema dei problemi. Non perdona né sé né le altre comparse e nello stesso tempo assolve tutti perché tutti obbediscono alle necessità dello spettacolo. Se non che ci sono gli "a parte" laceranti che lo scrittore non manca di registrare e questi rendono lo spettacolo della scrittura ben più straziante di quello quotidiano che egli aveva inscenato, nel quale, per meglio dire, si era spavaldamente inserito. Lo spettacolo è in ogni caso una costante per Vittorio: ed è uno spettacolo che non manifesta, ma occulta e svia. La parola "maschera" si trova anche nelle ultime poesie.

Come il generoso e operoso personaggio così anche la scrittura di Vittorio sempre si oppone a qualcosa, ora frontalmente ora girando attorno sorniona con lo scherzo o con altri reagenti. Fin da quando lo conobbi e lessi qualcosa di lui, allora molto giovane, mi domandavo qual era e dove fosse annidato il suo vero antagonista; a quale carnevale rispondesse – poiché la Versilia era in lui – il suo graffiante, allusivo, talora limpido e festoso carnevale. Contro che offesa reagiva? La sua generosità e la sua fantasia umana che gli sembravano non corrisposte se non dalla mediocrità, dal calcolo o dall'imbroglio fornivano pretesti ad oltranza; ma qualcosa di più fondamentale e oscuro lo inquietava – certi gorghi o risucchi lo testimoniano anche prima di queste già anche troppo conscie poesie. E se, come accade in certi itinerari umani, segno e significato coagulano in un destino, oggi lasciati da lui davanti alle sue sole parole possiamo forse interpretare la sua sgargiante e pensierosa rissa come una risposta beffarda alla beffa che sentiva giocata, forse, e certo alla sfida che sentiva lanciata inesplicabilmente contro di lui dalla morte. Ma la morte è spesso nominata fin dalla sua gioventù come argomento adeguato al suo super-io, al suo protagonismo, beffarda e tuttavia dignitosa riposta, fino all'innocenza: amara e tuttavia mite fino alla remissione. Non senza quell'affidamento testimoniale che miticamente Vittorio le attribuiva quasi essa sola potesse essere pari all'uomo e al poeta che l'avevano portata da sempre dentro di loro.

II. Mario Luzi, lettera a Vittorio Grotti, su due facciate. Autografo (ringrazio l'ingegner Gianni Luzi per avermi gentilmente autorizzato a riprodurre questo documento).

Capodanno 81

Carissimo,

all'inizio del nuovo anno in cui avremmo proprio dovuto fare un brindisi insieme ecco che una ulteriore fase della terribile terapia a cui sei sottoposto ti tiene, con le sue violente reazioni, all'ancora di codesto porto ospitale, sì, ma solo come può esserlo un ospedale. Permettimi allora di introdurti sotto immaginarie spoglie in camera tua e di libare, in mancanza di meglio, questo indefinibile liquore che è il miscuglio di salute e di malattia, di forza e di deiezione che ci viene propinato ogni giorno come nostra espiazione, purga o viatico; fin dalla nascita ma solo adesso, solo in certi stati di sospensione, di perplessità o di disistenza ci si rivela in pieno per quel che è. È, né più né meno, la nostra stessa condizione di creature mandate qui che si manifesta. Non è certo la prima volta,

ma durante la malattia dell'estate e, dopo di essa e i suoi avvertimenti, anche in viaggio e in fuga mi accompagna più che mai; e proprio da questo stato mi rivolgo spesso al mio impareggiabile *grottesco* che, tanto più giovane e tanto più vigoroso, ha dovuto prendere atto della vertiginosa ambiguità del nostro 'esserci', del nostro trovarsi presenti qui e oggi: un dato davvero misterioso, non valutabile, pochissimo conoscibile. E mi pare che si rinnovi una di quelle notti di luna in cui andavamo col barchino in padule ad affondare le reti per la calata delle anguille. Sì quelle reti devono ancora essere immerse, non possiamo fare altro, e tirare su qualcosa che contenga la nostra sorte e accettare ciò che è possibile prendere e catturare – sebbene sappiamo già quanto possa valere alla fine. Forse sono più malinconico di quanto dovrei: ma è solo apparenza. In realtà ho voglia di fare quel brindisi e di farlo con te. Ti abbraccio insieme a Anna e Esther
Mario Luzi

Michela Landi

Il rapporto di traducibilità è, al dire di Benjamin, «un rapporto di vita»¹. Come la memoria storica non s'interessa al mero fatto di natura ma tende verso l'essenza di questa, così la «sopravvivenza»² di un testo non si dà nella forma in sé come precipitato storico, quanto nella dialettica intrattenuta tra due forme; e ciò affinché traspaia – oltre la somiglianza – l'affinità profonda delle lingue. Se compito del traduttore è «redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera dell'opera, liberarla nella traduzione»³, da tale paradossale fedeltà, non al testo ma alla sua intenzione, discende un accrescimento ermeneutico, una «realizzazione intensiva», allusiva e anticipatoria⁴, che conferisce al testo stesso una «maturità postuma»⁵. È, come vedremo, questo assunto benjaminiano che Luzi sembra far proprio.

Benjamin osserva ancora, ne *Il compito del traduttore*, che la fedeltà di quest'ultimo è tale allorché si esprime «nell'opera la grande aspirazione all'integrazione linguistica»⁶; quell'«inteso in tutte le lingue» che è «la pura lingua». Lo stesso principio anima la poesia luziana:

*Posso,
sì, averlo udito
perdutamente
parlare così il discorso...
E intanto
taceva il suo contrario
in ogni lingua
ma io lo ricordavo*⁷

¹ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-40.

² Ivi, p. 41.

³ Ivi, p. 50.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ Ivi, pp. 43-44.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ Mario Luzi, *Madre, madre mia (Per il battesimo dei nostri frammenti)*, in *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 553.

Come il compito di poeta e traduttore che qui celebriamo nel maestro fiorentino soverchia, con la sua suprema necessità, la funzione, dopo tutto accidentale, di professore di Letteratura francese ch'egli svolse presso la Facoltà di Scienze Politiche «Cesare Alfieri», così il sapere della lingua sopravanza quel fenomeno, posto sotto l'imperativo della comunicazione formale, noto oggi come «la conoscenza delle lingue». Ragione per la quale Nietzsche ebbe a scrivere, provocatoriamente, in *Aurora. Pensieri su pregiudizi morali*, che «chi sa le lingue è un imbecille».

L'espressione, commenta in proposito Galimberti, «è perentoria, per i professori di lingue può suonare perfino offensiva, ma il senso non è recondito. Infatti si può trasporre un termine da una lingua all'altra in quanto non ci si è inabissati nel suo senso e la parola non ci ha fatto prigionieri della sua profondità»⁸.

Se il rapporto di traducibilità è, secondo Benjamin, dell'ordine della «vita», un episodio tratto da questa mi sia concesso di evocare: in occasione della stesura di una *plaque* autografa con traduzione francese a fronte alla quale Luzi ed io collaborammo⁹, spettava a noi tradurre in italiano un predicato: «L'Attentive». Senza indugio, egli propose e vergò di sua mano: «Studiosa». Spesso ho rievocato tale necessità rivelatasi, nel fuoco dell'istante, come un'impellenza: l'aggettivo disvelò l'intensità della lingua inscritta nell'etimo latino *studium*. Portando in sé come il verbo *attendere* – «tendere verso» – una «realizzazione intensiva», esso univa le ragioni della vita e della forma, dell'etica e dell'amore, la dedizione alla causa e l'attaccamento alla stessa.

L'avverbio che dette il titolo alla prima raccolta di traduzioni dal francese uscita presso Vallecchi nel 1980¹⁰, *Francamente*, valeva già a sottolineare, attraverso la pregnanza etimologica dell'aggettivo «franco», tanto la «fedeltà» della parola alla controversiamondana che costituisce uno dei principi-cardine della poetica luziana¹¹, quanto la centralità che riveste la cultura francese come alterità autorevole; paternità putativa con la quale da poeta, professore e critico, Luzi si è costantemente confrontato. Buona parte delle traduzioni qui raccolte saranno successivamente riproposte nel volume pubblicato da Einaudi con il titolo: *La cordigliera delle Ande*¹², il quale reca significativamente, in esergo, la

⁸ Umberto Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 81.

⁹ Mario Luzi, Michela Landi, *Pareva fosse dato/Il paraît que permission fut donnée*. Plaque autografa, con un guazzo originale di André-Pierre Arnal, s.l., L'Attentive/Studiosa, 2001.

¹⁰ M. Luzi, *Francamente (versi dal francese)*, Firenze, Nuove Edizioni Vallecchi, 1980. Il volume riuniva testi apparsi occasionalmente su rivista.

¹¹ M. Luzi, *Vita, fedele alla vita (Su fondamenti invisibili)*, in *Tutte le poesie cit.*, p. 363. *Vie fidèle à la vie* è il titolo di una raccolta di traduzioni francesi di Luzi a cura di Antoine Fongaro e Pascale Charpentier, Paris, Obsidiane/Villa Médicis, 1984. È questa fedeltà tanto alla vita quanto alla cultura francese che ho inteso eleggere ad insegna della poesia luziana sin dal titolo del mio volume: *Mario Luzi fidèle à la vie* (Paris, L'Harmattan, 1995).

¹² M. Luzi, *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983 (volume riedito nel 1992).

dedica: «per i miei amici, francamente». Della fedeltà alla vita, dunque, la traduzione non è che un epifenomeno. Il titolo della nuova raccolta, mutuato da un testo di Supervielle ivi presente in versione italiana, rivela, ancora una volta, una gravidanza: i testi che, qui riuniti, appaiono come fenomeni sparsi d'episodica intensità tellurica, sono attraversati da un unico filone magmatico che anima le forme.

Nella «premessa o confidenza» che apre il volume, Luzi non fa mistero della sua «riserva [...] d'incredulità»¹³ nei confronti della teoria della traduzione. L'apparato di cogenza oggettiva che ogni teorizzazione impone nasconde di fatto «un oscuro patteggiamento di concessioni, di resistenze, di pretese»; in altri termini, una formazione di compromesso che, come virtualità intensiva, aleggia intorno all'«apparentemente scomoda immobilità dell'oggetto»: quell'originale che ci si impone nella sua perentoria e «invidiabile autorità». Il duello ermeneutico esige, a suo parere, una sola osservanza: la lealtà. E si torna, dunque, alla gravidanza dell'avverbio: «francamente».

Luzi identifica, nella medesima premessa, tre modalità di approccio traduttivo all'originale. La prima di queste è il calco: a volte, egli scrive, la forma dell'originale è tanto imperiosa che «sembra esiga di essere assunta come un blocco». Essa comanda l'identificazione, la quale è «paradossalmente la forma più completa di adesione e insieme di rimozione del modello»¹⁴. La seconda modalità è la «sperimentazione parallela», che presuppone una connivenza e una negoziazione tra autore e traduttore, tale che l'adesione e la distanza si pongono in una condizione di equilibrio dinamico. La terza ed ultima è la prevaricazione sul «ricco e indifeso tessuto» dell'originale, allo scopo di attualizzarne le latenti intenzioni.

Se, confessa Luzi, «tutti questi motivi hanno agito in me a seconda dei casi»¹⁵, è tuttavia possibile individuare in essi, attraverso l'approccio traduttivo a tre autori – Ronsard, Louise Labé e Mallarmé – le tre successive fasi di un processo di accrescimento ermeneutico. Per le ragioni enunciate da Luzi in premessa, ovvero per il fatto che la traduzione di testi drammatici chiama «a una verifica e a un paragone tali che sottraggono tutto l'indistinto e tutto l'arbitrario» (indistinzione e arbitrarità che invece «aleggiano forse sulla traduzione di poesia lirica»¹⁶), non terremo conto delle traduzioni di testi teatrali, come è il

¹³ M. Luzi, *Premessa o confidenza*, in *La cordigliera delle Ande* cit., pp. V-IX.

¹⁴ Ivi, p. VII.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. VI. Su questi aspetti si veda anche M. Luzi, *Fra poesia e teatro*, a cura di Michela Landi, con introduzione di Anna Dolfi, in *Lezioni di poesia*, a cura di Antonella Francini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Michela Landi, Francesco Stella, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 111-112: «Quando [...] si traduce un poeta ci sono [...] due persone che si fronteggiano in vario modo: a volte per identificarsi, altre volte per contrapporsi, qualche volta per invadere uno il territorio dell'altro. Quando invece si traduce un testo teatrale c'è un altro agonista ed è il palcoscenico, che detta legge qualche volta [...] [La traduzione] teatrale è quindi [...] una traduzione assai più obbligata perché si tratta di un rapporto con situazioni riconoscibili e che si impongono».

caso di Racine. Ci soffermeremo invece sulla poesia lirica, la cui componente di aleatorietà e gratuità costituisce, nell'ottica luziana, la condizione prima della negoziabilità e della dialettica.

Ma, in primo luogo, sarà necessaria una riflessione di ordine generale, riguardante il rapporto che Luzi intrattiene con la lingua francese. Innanzitutto gli «effetti della adiacenza»¹⁷ che sembrerebbero favorire la lealtà e la franchezza auspiccate, di fatto «sconfortano i fieri intendimenti del traduttore. La familiarità più è intrinseca più dissuade da tentazioni di mutamento di stato»; e così, «l'umbratile dialettica tra identità e differenza» che presiede alla traduzione si adagia «ed ha solo sporadici e magari per questo eccitanti risvegli»¹⁸. In definitiva, l'affinità tra due lingue richiede al traduttore una più elevata soglia di attenzione, un più raffinato esercizio dialettico.

Ad un fenomeno di adiacenza linguistica si contrappone tuttavia una dis-simmetria culturale: negli anni dell'Ermetismo la letteratura francese permea più che mai coi suoi modelli quella italiana. Una particolare congiuntura storica, dunque, fa sì che la natura umbratile del rapporto tra le due lingue si tramuti in un eccitante risveglio.

La prima fase del processo di accrescimento ermeneutico è costituita dal calco; certo favorito dagli «effetti di adiacenza» tra le due lingue, esso presuppone l'adesione spontanea al modello, cui ci lega un «desiderio mimetico». E non è un caso che il sonetto *Sur la mort de Marie* di Ronsard, tradotto nel 1940 e incluso, con il titolo *Copia da Ronsard*, sin dalla seconda edizione de *La Barca*¹⁹, costituisca anche il primo banco di prova di Luzi traduttore. Il Luzi più maturo riconoscerà retrospettivamente questo «puro slancio di totale aderenza»²⁰ come un'«evasione dal presente in lontani paradisi della forma»²¹; regressione, insomma, ad un'edenica paternità, caratterizzata dalla fusionalità con il modello e, al tempo stesso, dall'osservanza pacifica della sua Legge. Certamente la lingua di Ronsard, considerata dai francesi – con certo compiacimento per le istanze superate – come espressione dell'«infanzia» di una cultura che, profondamente segnata dall'adesione mimetica all'esempio italiano, era alla ricerca di una maturità e di un'identità nazionale, prestava il fianco all'affacciarsi di una dialettica. Per effetto di rifrazione culturale il petrarchismo, che imprimeva dall'esterno un paradigma alla poesia francese, cominciava a rivelarsi come una «metafora formale». Sono, appunto, gli anni di *Avvento Notturmo*, la fase più «astrattiva» della poesia di Luzi in cui, egli ricorda, «la metrica si impone in quanto tale» e vuole attestarsi nella mente del lettore «come norma, come idea disciplinare del-

¹⁷ Ivi, p. VIII.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Luzi, *La Barca* (1941), Firenze, Parenti, 1942². Cfr. M. Luzi, *Premessa o confidenza* cit., p. IX.

²⁰ Ivi, p. IX.

²¹ Ivi, p. VII.

la parola: un'idea platonica della metrica» o, altrimenti, una «metrica che esiste idealmente prima ancora che nella fattualità»²². Normatività «al quadrato», secondo le parole del poeta, che si dà come «impenetrabile alle evenienze, alle occorrenze casuali del tempo»²³. Se Luzi operava insomma, nei confronti di Ronsard, con apparente slancio di aderenza, la sua intenzione andava già più o meno inconsciamente nel senso di una «incorporazione» polemica del testo francese. La *Copia da Ronsard*, di cui si propone una sorta di retrotraduzione o «calco del calco», non è forse già, per così dire, una «copia della copia»? Portando a coscienza una «metrica elevata al quadrato» – «un'idea platonica della metrica» – essa si configurava come un «limbo» dove, al dire dell'autore maturo, aveva riparato per troppo tempo la poesia prima di consegnarsi al «fuoco della controversia» rappresentato dalla lezione dantesca²⁴. Dunque, se Luzi manifesta, nei confronti di Ronsard, un intento mimetico, la sua realizzazione è «anticipatoria»: dentro la metafora formale, alcune scelte eterodosse attestano già una voce altra: il *polemos* insito nel suo stesso dettato. E il diniego del platonismo ronsardiano è manifesto attraverso la rinuncia all'apparato; spogliati della maiuscola allegorizzante, gli oggetti della poesia sono riconsegnati al loro destino terreno.

A seguito di questa prima esperienza, sopraggiunge infatti il «desiderio di un'avventura propiziata dalla diversità»²⁵; e una sorta d'iniziazione ha luogo attraverso la rivalità ermeneutica con il modello libresco. Accogliere la proposta di Cristina Campo²⁶ di tradurre alcuni sonetti di Louise Labé, scrive Luzi laconicamente, fu «come una risposta alla *Copia da Ronsard*»²⁷. Creatura reale, secondo alcuni, «*créature de papier*» secondo l'ipotesi di Mireille Huchon²⁸, «la belle Cordière» costituisce un ulteriore esempio di «apparentemente scomoda immobilità dell'oggetto», che si impone al traduttore nella sua «invidiabile autorità». E non è secondario che tale avventura abbia ora luogo, come lo sarà per Mallarmé, per la via parallela della traduzione e della critica²⁹. Questa volta, la sfida è aperta al petrarchismo inteso come metafora formale, di cui anche la scuola lionese è permeata. La sfida consiste innanzitutto nel riconoscere retrospettivamente, in Louise, un'umanità che trascende la forma e che per questo si pone in latente polemica con il codice imitativo; tale polemica il traduttore, sua voce postuma, porterà dunque a coscienza. La «scomoda immobilità» del petrarchismo

²² M. Luzi, *L'endecasillabo*, a cura di Michela Landi, con prefazione di Francesco Stella, in *Lezioni di Poesia* cit., p. 94.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Luzi, *L'inferno e il limbo* (Firenze, Marzocco, 1949), Milano, Il Saggiatore, 1964.

²⁵ M. Luzi, *Premessa o confidenza* cit., p. VII.

²⁶ La traduzione si deve, come ricorda il poeta, alla «persuasione, finissimamente imperativa» di Cristina Campo (ivi, p. IX).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006.

²⁹ M. Luzi, *La poesia di Louise Labé*, in *Aspetti della generazione napoleonica ed altri saggi di letteratura francese*, Parma, Guanda, 1956, pp. 125-134.

di Labé è infatti, come Luzi critico tiene a rimarcare, solo apparente, in quanto la poetessa si prefigge in prima persona un allontanamento dal modello, non tanto «di strutture e di forme quanto di vita e di atteggiamenti». Quello che il poeta definisce «il piano ideale platonico-petrarchesco», non è «né rifiutato né intenzionalmente evitato», bensì «tradotto nella sostanza di una passione reale». Così, essa «accoglie gli schemi ideali e formali del suo tempo per distruggerli poi con la tensione dei propri affetti»³⁰. L'amore doveva agire in lei al primo grado, come a restituire quel *pathos* petrarchesco oramai irrigiditosi nel codice dei poeti cinquecenteschi; talché essa si ritrova «molto lontana dall'eleganza con la quale aveva iniziato»³¹. È per queste ragioni che Luzi lamenta, nella traduzione di Enzo Giudici che costituisce l'occasione del suo intervento critico³², di irretire nella maniera «il testo che Louise aveva riscattato con l'insinuare la sua vita reale e precisa», e ne illustra la «perdita di vita e di freschezza» con quattro esempi traduttivi³³.

La sfida ermeneutica è lanciata. E Luzi propone una ritraduzione che vuole essere, innanzitutto, una rilettura. Le intenzioni latenti che quest'ultimo riconosce nei sonetti di Louise Labé, ovvero quelle di «tradurre nella sostanza una passione reale», saranno, nella sua versione, opportunamente attualizzate: con «qualche violenza alla affabilità del dettato»³⁴ si conseguirà quella «realizzazione intensiva» atta a conferire alla poetessa una «maturità postuma». Tali scelte sono tutte intese a mobilitare le tensioni riposte all'interno dell'apparentemente solida e monolitica compagine della forma-sonetto – compagine che la rigorosa foggia petrarchesca, e, nella fattispecie, la struttura endecasillabica, tengono sotto controllo³⁵ – portandola all'estremo delle sue potenzialità. Principio vitale è la tensione tra codice metrico e necessità ritmiche interne alla lingua; e non ultima, nei suoi effetti, è la «memoria quantitativa» inscritta nell'endecasillabo³⁶. Essa risponde ad un'«unità sempre identica» e ad una «fissità replicata» con improvvise aperture «che fanno qualche volta invertire il ritmo o, comunque, lo

³⁰ Ivi, p. 130.

³¹ Ivi, p. 133.

³² Louise Labé, *Il Canzoniere e la Disputa d'Amore e di Follia*, traduzione e cura di Enzo Giudici, Parma, Guanda, 1955. Cfr. ivi, p. 125.

³³ Ivi, p. 134. Rispettivamente, il v. 6 del sonetto VII («Pour me sauuer apres viendrois trop tard | Ché tardiva a salvarmi avresti ogni arte»); il v. 5 del Sonetto VIII («Tout à un coup ie ris et ie larmoye | Or d'un tratto m'allegro ed or patisco»); il v. 8 del Sonetto IX («Que de sanglots ay souuent cuidé fendre | Che dai singhiozzi vinta mi credei»); e il v. 2 del Sonetto XIII («De celui là pour le quel vois mourant | Di colui per il qual vivo morente»).

³⁴ M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 94.

³⁵ «L'endecasillabo compare [...] quale elemento di ordine, di concentrazione e in fondo anche di garanzia che il testo non sfugge di mano» (ivi, p. 93).

³⁶ «Nell'endecasillabo io penso che la quantità sia molto fortemente penetrata: nelle sue varietà espressive l'endecasillabo ha una sensibilità quantitativa alle lunghe, alle brevi, per cui sono possibili tutte queste varianti» (ivi, pp. 90-91).

rompono»³⁷. Calcata sul dettato ritmico interiore del traduttore, questa esperienza di rimemorazione linguistica fa sì che la voce della poetessa acquisisca la forza vitale trattenuta entro forme «tendenzialmente esatte». Tale «sovrappiù di *pathos*, di rivolta»³⁸ condurrà, come vedremo, alla deflagrazione del sonetto mallarmeano dove, di un'unità memoriale oramai riconosciuta come fantasma collettivo e metafora libresca resteranno, alla prova dell'«irruzione dell'informale»³⁹, schegge e frammenti mnestici.

Dell'esiguo corpus della poetessa lionese⁴⁰ Luzi restituisce tre sonetti ai cui decasillabi⁴¹ ben si piega il duttile endecasillabo, «nerbo» della nostra prosodia⁴² capace di sostenere, con le sue molteplici varianti ritmiche⁴³, la tensione auspicata. Esso esige infatti di «sacrificare l'ortodossia metrica al ritmo, con il proposito di estenderlo a una maggiore quantità di materia verbale e sintattica»⁴⁴. Così Luzi accoglie a metafora formale uno dei temi portanti della poesia di Louise: sotto l'effetto del *pathos* amoroso si tende all'estremo, col rischio di spezzarsi, la corda del proverbiale liuto che accompagna, a quel tempo ancora fuor di metafora, la poesia lirica – liuto evocato appunto al v. 6 del sonetto XIV (*Tant que mes yeux pourront larmes espandre*)⁴⁵. Vibrazioni e risonanze, scrive Luzi, si avvertono laddove «la corda [...] è stata intensamente tratta e lasciata con uno strappo»⁴⁶. E il testo, «per l'urgere e l'espandersi della passione», «si colma e si tende, manda il suono roco e straziato di un recipiente riempito goccia a goccia che sta per traboccare o di un involucro che una sostanza troppo compressa (*sic*) è sul punto di schiantare»⁴⁷. A dimostrazione del fenomeno testè evocato, ci soffermeremo sul primo dei tre sonetti tradotti da Luzi, il succitato *Tant que mes yeus pourront larmes espandre*⁴⁸. Esso appare a buon diritto il più celebre, sia in quanto può ritenersi «l'esempio più alto» della poesia della Labé in fatto di «densità dei vocaboli, dei ritmi, delle cadenze»⁴⁹, sia perché esso presenta al sommo grado la tensione di cui si è detto:

³⁷ Ivi, p. 92.

³⁸ Ivi, p. 95.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Il corpus poetico di Louise Labé consta di 24 sonetti (di cui il primo composto in italiano: «Non avria Ulysse o qualunqu'altro mai»), due elegie e un *Débat de folie et d'amour*. Cfr. L. Labé, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004 e M. Luzi, *La poesia di Louise Labé* cit., p. 133.

⁴¹ Merita ricordare che i sonettisti del Cinquecento compongono alternativamente in versi alessandrini e in decasillabi.

⁴² M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 89.

⁴³ «Quarantotto, o quante siano [tutte queste varianti], dipendono in gran parte da una commisione della metrica quantitativa con quella accentuativa» (ivi, p. 91).

⁴⁴ Ivi, p. 95.

⁴⁵ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 8-9.

⁴⁶ M. Luzi, *La poesia di Louise Labé* cit., p. 131.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 8-9.

⁴⁹ M. Luzi, *La poesia di Luise Labé* cit., p. 132.

*Tant que mes yeux pourront larmes espandre,
A l'heur passé avec toy regretter:
Et qu'aus sanglots et soupirs resister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre:*

*Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignart Lut, pour tes graces chanter:
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toy comprendre:*

*Je ne souhaite encore point mourir.
Mais quand mes yeux ie sentiray tarir,
Ma voix cassee, et ma main impuissante,*

*Et mon esprit en ce mortel seiour
Ne pouuant plus montrer signe d'amante:
Prirey la Mort noircir mon plus cler iour.*

Già nel verso incipitale: «Tant que mes yeux pourront | larmes espandre», si osserva che una fase ascendente, a cadenza maggiore, resa da un endecasillabo *a maiore*, è bruscamente interrotta in cesura da un «contre-accent», ovvero da un accento tonico sul tempo debole (*pourront|lârmes*) che ingenera una brusca inversione ritmica (–∪∪–∪–|–∪∪–∪). Questo schema – che potremmo definire, mutuandolo dalla metrica greco-latina, «scazonte» – trasmette un doloroso effetto di risacca; se ne ha un'eco ai vv. 4 («Pourra ma voix,| et un peu faire entendre» dove, per di più, si ha uno iato in cesura) e 8 («De ne vouloir rien|fors que toy comprendre»), i quali si alternano a versi piani, definiti da Luzi «movimenti intermedi di assestamento»⁵⁰. L'andamento scazonte, concentrato nella fronte del sonetto, ha un riscontro, sul piano sintattico, nella lunga prolessi circostanziale (subordinata temporale) che, a mo' di premessa, occupa l'intera sezione, mentre l'anafora della locuzione congiuntiva «tant que», figura trocaica, crea un'attesa che si risolve logicamente e scenicamente nel primo verso della sirma; tale verso, in cui si concentra, lapidaria, la conseguenza, coincide infatti metricamente con la risoluzione dell'attesa costituita dall'enunciato principale («Je ne souhaite encore point mourir»). Alla lunga «aspettativa» occupante, a mo' di segmento prolettico, l'intera fronte, e caratterizzata da instabilità ritmica, seguono, dopo il verso-chiave che segna la risoluzione dell'attesa, i versi distesi e piani della sirma. Essi denotano, dopo il tormento evocato sopra, un ristabilimento dell'ordine ma, contestualmente, l'«inaridimento» e la rassegnazione in seguito alla perdita della speranza. Quest'ultima è eletta, infatti, a motivo di turbamento quanto di tensione vitale.

⁵⁰ Ivi, p. 131.

La prosodia duttile e insieme cadenzata dell'italiano con la sua «memoria quantitativa» consente a Luzi non solo di restituire tali tratti metrici ma, come si anticipava, di dinamizzarli all'estremo realizzando così l'auspicio benjaminiano: compensare e «redimere» nella sua lingua la costitutiva debolezza ritmica del francese. Vediamone dunque la resa:

*Finché l'occhio potrà lacrime spandere
Sul dolce tempo che passai con te
E ai gemiti la mia voce potrà
Resistere e un poco farsi intendere:*

*finché al Liuto potrà le corde tendere
questa mia mano in tue grazie cantare,
finché si vorrà il cuore contentare
di non volere altro che te comprendere,*

*non desidero ancora di morire.
Ma quando gli occhi senta inaridire,
La voce rotta, la mano domata,*

*Nel cuore in questo effimero soggiorno
Non dar più segni la passione usata,
Morte annerisca il mio più chiaro giorno.*

Già nel verso incipitale: «Finché l'occhio potrà | lacrime spandere» (vv-uvv-|vv-uvv) osserviamo come la marcata cadenza maggiore del primo emistichio, caratterizzata da un andamento anapestico scandito dai due termini tronchi (o ossitoni che dir si voglia) si converta bruscamente, in posizione di cesura mediana, in un ritmo dattilico. Il controtempo – che pare risentire delle sincopi caratterizzanti la musica negra, jazz o blues – si deve alla sequenza serrata di due termini sdrucchioli (o proparossitoni). Questo beccheggio accogliamo a significare la perigliosa *peregrinatio* che l'amore impone al viaggio della vita: da un lato la tensione belligerante verso il futuro e la bruciante «attesa» segnata dalla cadenza anapestica; dall'altra il diniego, la ritrosia, il timore, che costringono ad un'inversione di rotta, cui segue la piana rassegnazione. L'endecasillabo sdrucchiolo rientra, tra l'altro, a pieno titolo nel gusto luziano per il periodare discendente, se non scosceso; basti ricordare un esempio caro al poeta e da lui stesso citato a restituire il moto discensionale del fiume Arno: «La forza che ti fa sempre discendere»⁵¹. Attraverso la soluzione sdrucchiola concessa dalla prosodia

⁵¹ M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 93. Il verso è tratto dal componimento intitolato *All'Arno* e facente parte della prima raccolta, *La barca (All'Arno)*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 24 sq.). Luzi ne cita qui uno stralcio a mo' di esempio. «Come sentite – commenta il poeta – questa poesia è più giocata sulla forza, sull'incidenza dei ritmi che sulla norma metrica». In particolare, il verso in questione «sembra scaturito dalla naturalezza del discorso» (*ibidem*).

italiana ha luogo – in accordo con quanto auspicato dai poeti cinquecenteschi – anche una *restitutio* filologica. L'italiano – discendente naturale, e non putativo, della lingua latina – riscatta, come si accennava, la debolezza e instabilità ritmica del francese, oltre che la riduzione della sua massa fonica a seguito della massiccia monotongazione. La nostra lingua, custode della «memoria quantitativa» dei Padri, recupera inoltre la sincope della vocale postonica che interessa, nella fonetica storica della lingua d'oltralpe, tanto i sostantivi proparossitoni (fr. «larme» > lat. *lacrima*) quanto i verbi latini con flessione in -ère. Di quest'ultimo caso, si ha chiaro esempio nei quattro verbi al modo infinito posti in evidenza attraverso la clausola nel testo originale e interessati dalla rima grammaticale: *espandre|entendre|tendre|comprendre*; verbi resi appunto da Luzi con gli infiniti sdrucchioli della seconda coniugazione italiana: *spandere|intendere|tendere|comprendere*, tale che i bisillabi francesi recuperano il trisillabismo latino e la baritonese originaria. La rima grammaticale troverà, d'altronde, ampio riscontro nella scrittura sapienziale dell'ultimo Luzi, che tende a ricomporre in unità elementi di una stessa categoria morfologica valorizzando, così, la flessione come segno della numinosa «rispondenza» tra i frammenti del *logos* divino. Si pensi, ad esempio, ai participiali intesi dal poeta come espressioni dell'«Ente»: «essente», «frangente», «sufficiente»⁵².

Tornando al testo di Labé, Luzi crea ulteriori effetti drammatici a livello intersversale. Prendiamo, ad esempio, il secondo distico del testo francese in questione: «Et qu'aus sanglots et soupirs *resister|Pourra ma voix*, et un peu faire entendre». Qui, alla tensione prodottasi a seguito dell'effetto combinato dell'asindeto e del polisindeto si aggiungono due figure metriche che interessano la perifrasi verbale (verbo modale + infinito): l'anastrofe, che ne interrompe l'unità logico-sintattica, e l'inaratura, che ne interrompe l'unità metrica. Nella resa italiana, il recupero dell'ordine logico dei membri della perifrasi accentua l'effetto prosastico del turbamento amoroso («e ai gemiti la mia voce *potrà|resistere* e un poco farsi intendere») e al contempo produce, sul piano ritmico, un duplice controtempo: il primo, in posizione di *enjambement*, tra il ritmo giambico del verbo modale «potrà» alla forma del futuro (indi tronco), e il ritmo dattilico dell'infinito sdrucchiolo; il secondo dovuto alla proparossitonia del sostantivo «gemiti», che configura proletticamente il ritmo dattilico bruscamente interrotto dal contrafforte giambico, e recuperato alla fine del v. 4 con il verbo sdrucchiolo «intendere». Al contempo l'inaratura, ponendo in situazione di rigetto il verbo «resistere», lo destina ad una precisa funzione: quello di far da contrafforte al ritmo susseguente, provocando una sorta di contospinta (e, per così dire, di renitenza) provvisoria al turbinoso moto discensionale della passione che al v. 4 prosegue, in un verso scosceso, la sua corsa.

⁵² M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004, p. 95.

La stessa fluttuazione ritmica ottenuta per effetti contigui di spinta e controspinta si protrae nella seconda quartina della fronte, che costituisce quasi un calco sintattico della strofe precedente.

Procedimenti analoghi, ancorché meno marcati, sono da osservare negli altri due sonetti tradotti; basti citare, a mo' di esempio, il verso incipitale del sonetto XVI: «Après qu'un temps la gresle et le tonnerre»⁵³, che Luzi rende con: «Dopo ch'hanno | la grandine e la folgore». Conservando la struttura *a minore* dell'endecasillabo egli rovescia la figura progressiva introdotta dalla subordinata temporale in un andamento regressivo e recalcitrante che, reso sul piano ritmico dalla sequenza asindetica di termini sdruccoli, ben rappresenta le avversità atmosferiche quali comparanti oggettivi di avversità amorose. Ad esso fa eco il quarto verso dello stesso sonetto, ancora *a minore*: «Quando Febo | ha segnato la sua orbita», in cui il contrattempo interviene con l'ultima sillaba, che disattende la soluzione piana per proporre *in extremis* quella sdruciola allorché l'originale («Quand Phebus ha son cerne | fait en terre»), presenta un andamento piano e *a maggiore*. Anche qui il recupero dell'ordine logico-sintattico produce, per via paradossale, una soluzione ritmica più marcata; infatti, l'iperbato di Labé è inteso ad ovviare ad uno iato e ad una infelice *adnominatio* («a fait son cerne en terre»). Simili procedimenti si riscontrano al sonetto XX⁵⁴, con particolare riferimento ai due verbi posti in clausola e formanti rima flessionale: «croitre | naitre» («Qui n'ust pensé qu'en faueur deuoit croitre | Ce que le Ciel et destins firent naitre?»). La conservazione della vocale postonica nei corrispettivi «crescere | nascere» (trisillabi in italiano, monosillabi in francese: *ultima sillaba non curatur*) disegna, nella resa italiana, una clausola sdruciola. Luzi evoca ancora una volta, attraverso tale andamento, un destino paradossale: l'avanzamento, secondo una logica progressiva, dell'amore, prospettato dalla metafora organica in auge nel Cinquecento, è negato in modo subitaneo, e come con un contraccolpo psicologico, dall'interrogativa retorica: «Non sarebbe dovuto in bene crescere | ciò che il cielo e il destino fece nascere?». Così, egli attualizza l'intenzione ironica che verosimilmente coglie nel testo di Louise attraverso la sequenza invertita dei due verbi: il rovesciamento, nelle sue proprie vicende personali, del normale – naturale – ordine logico (di discendenza e progressione) di cui si fa garante la metafora biologica. Una crescita impedita dell'amore è, infatti, a sua volta impedimento alla procreazione; vana discendenza, dunque, che il periodare scosceso, dolorosamente, evoca.

È da rimarcare che la tensione dialettica istituita all'interno del dettato di Louise Labé risponde ad un altro stilema luziano: la modalità dubitativa. Essa agisce sia sul piano logico, tramite la cosiddetta «proposizione controfattuale», caratterizzata dalla co-presenza di antitesi irrisolte, sia sul piano semanti-

⁵³ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 10-11.

⁵⁴ Ivi, pp. 12-13.

co mediante la ricorrenza del prefissoide «contro-»⁵⁵, sia, infine, sul piano metrico, attraverso quella che potremmo definire la pulsione eccentrica e disgregatrice del suo dettato poetico. Pulsione che, qui presente come portato implicito di una forma-altra, si manifesta soprattutto nell'ultima produzione. Già si avverte infatti, nella tensione qui trattenuta dalla disposizione lineare, quella tendenza alla multidirezionalità ascensionale o discensionale che caratterizzerà la poetica recenziore.

Osserviamo, infine, quanto già avvenuto con Ronsard: ossia la rinuncia, da parte del poeta-traduttore, alla maiuscola allegorizzante; e, con tale rinuncia, il diniego sistematico dell'apparato allegorico e dell'astrazione idealistica che contraddistinguono il testo cinquecentesco, così profondamente segnato dal neoplatonismo. Ogni figura trascendente è – a rischio di una sovrainterpretazione ontologica che va a discapito della verità filologica – ricondotta al suo destino immanente e già creaturale.

La «fedeltà» insieme deferente e astratta che pur si deve ad un mondo «di carta» qual è, per antonomasia, il compatto universo del Cinquecento, non ha più ragion d'essere nei confronti della modernità, in rapporto alla quale i contemporanei si pongono oramai su un piano di similarità, simmetria e pariteticità. Rinnegate, con la Rivoluzione, la legge del Padre e la reverenza al modello, il traduttore affronta gli autori ad essa successivi ad armi pari se non, addirittura, coinvolgendoli in un aperto duello ermeneutico; è il caso, oramai noto, della «rivalità mimetica»⁵⁶, evocato da Luzi come esperienza della «prevaricazione». Se rinunciamo qui a dar conto del mirabile esempio traduttivo de *La vie antérieure* di Baudelaire⁵⁷, è perché individuiamo in Mallarmé l'alterità eletta in quanto principale riferimento per le poetiche ermetiche. Anche in questo caso, ed *a fortiori*, l'esperienza della traduzione ha un suo complemento nell'esperienza critica; si ricordi, tra gli altri saggi che Luzi dedica al poeta francese, lo *Studio su Mallarmé* del 1952⁵⁸.

Mallarmé segna, dell'«illusione platonica»⁵⁹ iniziata con il petrarchismo e proseguita con il Romanticismo, l'acme ed insieme la crisi: nell'esibizione au-

⁵⁵ Ricordiamone alcuni esempi: «controvoglia»; «nei barbagli della sua controcorrente» (p. 48), «controcielo» (p. 53), tratti da M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004. Cfr. M. Landi, *Per una stilistica essenziale: l'ultimo Luzi*, in «Semicerchio», XXXII-XXXIII (2005), pp. 42-48.

⁵⁶ Per il concetto di desiderio e rivalità mimetica, si veda René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁵⁷ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 24-25. Sul rapporto tra Luzi e Baudelaire, cfr. M. Landi, *La metafisica imperfetta: Baudelaire e il primo Luzi*, in «Semicerchio», XVI-XVII (2002), pp. 66-71.

⁵⁸ M. Luzi, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1952.

⁵⁹ M. Luzi, *L'illusione platonica e altri saggi*, Firenze, Rivoluzione ed., 1941 (Bologna, Massimiliano Boni, 1972). Rinviamo, in proposito, al capitolo «*Les limbes: Mallarmé, Pétrarque*», in M. Landi, *Mario Luzi fidèle à la vie* cit., pp. 23-36.

toreferenziale del modello egli denuncia, al contempo, una «metrica al quadrato» e una «metafisica imperfetta»⁶⁰. Il poeta dei «mardis» si fa così il massimo interprete di quella formazione di compromesso che il simbolismo istituisce tra l'idealismo raggelato della tradizione lirica e la modernità drammatica. Dopo la cosiddetta «tentazione mallarmeana» costituita da *Avvento notturno*, con il Maestro Luzi si è a lungo confrontato, eleggendolo a modello di una dialettica feconda e mai sopita con il platonismo. La propensione eccentrica e multidirezionale che già abbiamo avuto modo di constatare nella traduzione dei versi di Louise Labé è, ora, portata a pieno compimento: essa si traduce non più in un allentamento – per così dire organico e pacifico – dei legami logico-sintattici, bensì nella frammentazione del Codice per sopraggiunta deflagrazione. Luzi rinuncia, nella resa del sonetto mallarmeano, alla soggettività lirica e alla compattezza monologica di un super-io autoriale, già d'altronde denunciata come effetto dell'illusione antropocentrica, a vantaggio di un io polifonico e oramai assolutamente teatrale⁶¹. Nel «livre vieux qui se déplie»⁶² evocato dal giovane Mallarmé in *Sainte* Luzi legge un'anticipazione del progetto del *Livre*; progetto inteso a fornire, attraverso le infinite permutazioni di frammenti, «l'explication orphique de la Terre»⁶³. Portando ancora una volta a coscienza formale un'intenzione latente, egli considera la forma-sonetto un «quaderno da squadernare»⁶⁴, una compagine da scompaginare. Saggiunge infatti, a ridar vita ad un petrarchismo oramai obsolescente, la lezione dantesca a lui cara⁶⁵.

Quella che in Mallarmé si configurava, da dentro la compattezza formale del sonetto, come virtualità propulsiva ed eccentrica del testo (e della cui tenuta si faceva, provvisoriamente quanto tendenziosamente, garante la sintassi)⁶⁶ si traduce infatti in una disposizione eccentrica sul modello oramai affermatosi della poesia verbo-visiva e del montaggio futurista o imagista: il dettato tende alla

⁶⁰ «Je suis tout de même fier d'avoir commencé à écrire ainsi, d'après ce que je percevais réellement, selon cette physique parfaite» (M. Luzi, premessa all'edizione 1942 de *La Barca*, Firenze, Parenti; citato in francese nel testo). Cfr. Sergio Pautasso, *La poesia di Luzi tra fisica perfetta e metafisica imperfetta*, in «L'approdo letterario», giugno 1974, 66, pp. 76-88 e M. Landi, *Per una metafisica imperfetta: Baudelaire e il primo Luzi* cit.

⁶¹ Si ricordi in proposito M. Luzi, *Mallarmé e il teatro*, in *Aspetti della generazione napoleonica* cit., pp. 117-123. Luzi parla, a proposito di Mallarmé, di un «assoluto teatrale» (ivi, p. 117).

⁶² Stéphane Mallarmé, *Sainte (Autres poèmes)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945, p. 53.

⁶³ S. Mallarmé, Lettera a Paul Verlaine del 16 novembre 1885, in *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 586.

⁶⁴ M. Luzi, *Premessa o confidenza* cit., p. VIII.

⁶⁵ «Nel suo profondo vidi che s'interna | Legato con amore in un volume | Ciò che per l'universo si squaderna» (Dante, *Commedia, Paradiso*, XXXIII, vv. 85-87). Luzi si appropria di quello che definisce a più riprese un «dantismo elementare».

⁶⁶ «Il faut une garantie – la Syntaxe» (S. Mallarmé, *Quant au livre (Variations sur un sujet)*, in *Œuvres complètes* cit., p. 385).

decumulazione, alla disgiunzione e dislocazione, alla paratassi eidetica⁶⁷, all'entropia e al rigetto. Il modello che Luzi calca sul sonetto, intendendolo come sua virtualità prospettiva, è costituito dall'ultima opera pubblicata di Mallarmé, il *Coup de dés*⁶⁸. In essa, infatti, provvisoriamente si consegna, e come *in extremis*, la «modularità» già implicita nella produzione anteriore, che avrebbe dovuto confluire nel grande progetto del Libro. Che l'ultima opera di Mallarmé debba essere considerata come la fase d'incubazione di una «maturità postuma», attestano d'altronde le parole del discepolo, Valéry. Le pagine di Valéry⁶⁹, precisa Luzi, «hanno reso leggendaria la struttura del *Coup de dés*, annettendovi l'immagine del cielo stellato»; una, del tutto nuova, visione siderale della poesia, «una specie di immaginazione un po' esterrefatta», «surreale»⁷⁰:

La disposizione tipografica delle parole e delle frasi nello spazio bianco della pagina [...] traducono anche esteriormente quello splendore sidereo, quel ritmo sovrumano degli eventi dell'universo che Mallarmé ha sempre associato all'idea massima di operazione spirituale e più, per eccellenza, della poesia⁷¹.

Il *Coup de dés*, con la sua pulsione centrifuga, sembra costituire, al contempo, il modello dell'ultima scrittura sapienziale di Luzi, basata sul frammento testimoniale e sulla disposizione grafica scalare o a costellazione (si veda, ad esempio, il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*)⁷² ad evocare, ancora secondo la lezione mallarmeana del Livre, la permutabilità e reversibilità delle unità costruttive del verbo creatore. La «disparition élocutoire du poète»⁷³ che Mallarmé raccomandava in nome di un anonimato poetico – «sans voix d'auteur»⁷⁴ – a sancire la morte del super-io autoriale è, altresì, attuata da Luzi attraverso il rinnegamento del «pedistallo antropocentrico»⁷⁵. L'io monologico è oramai frammentato nella «favella molteplice»⁷⁶ del mondo creaturale; e la tautologia fondativa del *Coup de dés* costituisce il punto di partenza per una immanenza del predicato nell'essenza:

⁶⁷ Sulla paratassi eidetica, cfr. Marcello Pagnini, *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2000, p. 53.

⁶⁸ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes* cit., pp. 455 sq. Il progetto del Livre, mai ultimato, è stato pubblicato postumo nell'edizione curata da Schéerer. Cfr. Jacques Schéerer, *Le "Livre" de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits* (première parution en 1957 avec préface d'Henri Mondor; nouvelle édition revue et augmentée en 1978).

⁶⁹ Si veda, in proposito, P. Valéry, «Le Coup de dés», *lettre au directeur des "Marges" (Variété)*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1955, I, p. 662 sq.

⁷⁰ M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 94.

⁷¹ M. Luzi, *Studio su Mallarmé* cit., p. 120.

⁷² M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994. Rinviamo, in merito, al nostro articolo: *Per una stilistica inessenziale: l'ultimo Luzi* cit.

⁷³ S. Mallarmé, *Crise de vers (Variations sur un sujet)*, in *Œuvres complètes* cit., p. 366.

⁷⁴ S. Mallarmé, Lettera a Verlaine del 16 novembre 1885 cit., p. 587.

⁷⁵ M. Luzi, *Il sabato di Carlo Betocchi*, in *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, p. 65.

⁷⁶ M. Luzi, *Fra poesia e teatro* cit., p. 105.

*spicca
 questo canto
 pari a sé medesimo
 in cui muore la metafora,
 muore infinitamente.
 Chi ordina? Chi parla?
 Non ha importanza chi sia
 L'autore della vita,
 la vita è anche il proprio
 autore,
 La vita è⁷⁷.*

Venendo ai *Plusieurs sonnets* mallarmeiani tradotti da Luzi⁷⁸ trascogliamo il più noto, *Le vierge, le vivace...*⁷⁹ per la ragione sopra evocata: ossia, la pregnanza delle scelte traduttive, che si accompagna ad un particolare riscontro di attenzione critica⁸⁰. Citiamone, per comodità, il testo:

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

*Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

*Tout son col secouera cette blanche agonie
 Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
 Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
 Il s'immobilise au songe froid de mépris
 Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.*

⁷⁷ M. Luzi, *Seme*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* cit., p. 179.

⁷⁸ S. Mallarmé, *Plusieurs sonnets*, in *Œuvres complètes* cit., pp. 67-69. Ricordiamo gli altri sonnetti (tutti tradotti da Luzi): *La chevelure vol d'un flamme* (*Un volo la capigliatura una fiammata*); *Victorieusement fui le suicide beau* (*Vittoriosamente fuggito il suicidio splendido*); *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* (*Le pure unghie di lei elevando il loro onice*). M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 28-35.

⁷⁹ Ivi, pp. 28-29. Luzi traduce, di Mallarmé, anche due passi scelti dell'*Après-midi d'un Faune* (vv. 10-22 e 63-72, ivi, pp. 36-37).

⁸⁰ Al sonetto in questione Luzi dedica diverse pagine del suo saggio. Cfr. M. Luzi, *Studio su Mallarmé* cit., pp. 98-105.

In quella che Luzi definisce, nello *Studio su Mallarmé*, «una delle composizioni più perfette e insieme più suggestive del poeta»⁸¹ la forma-sonetto assume, «sia pure composta e mirabilmente equilibrata, una tutta interiore drammaticità»⁸². Vi sarebbe infatti a suo dire, dietro alla «necessità imminente» della forma, un «*in fieri* adombrato», ossia la ricerca di una «forma inerente all'atto poetico assoluto»⁸³ che si sarebbe risolta, come sopra ricordato, nella rottura del *Coup de dés*. Ed è proprio questo divenire ancora adombrato che è portato, appunto, alla luce. Se la critica e la traduzione sono due operazioni ermeneutiche che procedono parallele, Luzi sembra contestualmente realizzare quanto raccomandava Benjamin: liberare una lingua che l'opera, come precipitato storico, trattiene e imprigiona, riconsegnandola al suo vitale divenire. Protagonista di questa liberazione è, ancora una volta, la metrica che, come Luzi scrive a proposito della «partitura della pagina» caratteristica dei suoi ultimi libri, «così scomposta [...] si riforma sugli elementi operanti e non viene più inercialmente ricevuta». Quello che appare come un rifiuto della metrica non è affatto tale; anzi, aggiunge il traduttore e critico, è «un tentativo di riconquista dall'interno delle sue cellule» e una «circolarità che dilata la pagina» affinché il senso, non più oppresso dalle forme, possa distendersi e respirare. Ogni cellula, infatti, è «germinale, ha un valore espansivo che può comunicarsi ad altre». Questa, conclude, è «la legge interna della lingua e del ritmo»⁸⁴. Non dissimilmente si esprimeva Mallarmé in *Crise de vers*: «Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples»⁸⁵.

Quella struttura che Mallarmé «dovette sentire troppo estrinseca»⁸⁶ appare, alla luce delle attuali riflessioni critiche, uno «scudo» o «un giogo»⁸⁷. Essa si rivela, in colui che ne ha preso coscienza, come una polemica persistenza, in postura di scena, delle istanze denegate e superate. Del fatto che il sonetto sia già percepito come un «aboli bibelot d'inermité sonore» e il «seul objet dont le néant s'honore» attesta, d'altronde, a sufficienza il celebre componimento in -yx che, in assenza di titolo reca, a mo' di sottotitolo rematico, la sua stessa sconfessione: «Sonnet allégorique de lui-même»⁸⁸. Una falla si è introdotta nella compatta e lucida cortina dei «purs glaciers de l'esthétique»⁸⁹; il poeta richiede ora, al traduttore, un atto giubilatorio: la riconquista dei diritti della voce contro l'iner-

⁸¹ Ivi, p. 98.

⁸² Ivi, p. 104.

⁸³ Ivi, p. 122.

⁸⁴ M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 98.

⁸⁵ S. Mallarmé, *Crise de vers (Variations sur un sujet)*, in *Œuvres complètes* cit., p. 361.

⁸⁶ M. Luzi, *Saggio su Mallarmé* cit., p. 122.

⁸⁷ Cfr. M. Luzi, *Al giogo della metafora (Per il battesimo dei nostri frammenti)*, in *Tutte le poesie* cit., p. 509.

⁸⁸ S. Mallarmé, *Ses purs ongles... (Plusieurs sonnets)* cit., p. 68.

⁸⁹ S. Mallarmé, Lettera a Henri Cazalis del 13 luglio 1866, in *Correspondance* cit., p. 310. Cfr. M. Luzi, *Saggio su Mallarmé* cit., *passim*.

zialità dell'idea. E se il motivo conduttore del sonetto in questione è una metafora formale, ovvero l'impossibilità del cigno (e, per omofonia, in francese, del «segno»: *cygne-signe*) di levare le ali dall'algido lago ghiacciato della pagina che lo imprigiona, ecco che Luzi realizza formalmente questa potenzialità, spezzando – con colpo d'ala – il solido e spesso dettato. Il verso, dato come fantasma di unità, è franto in due emistichi dislocati; e ciò affinché si levi, nella sua luce, «il vivido, l'intatto|lo splendido» presente. Presente che si annuncia umile sin dall'incipit; contro la tradizione libresca, che vuole la maiuscola iniziale rubricata, l'attacco è contraddistinto da un «minuscolo creaturale»:

il vivido l'intatto
lo splendido oggi è qui
e strappa a colpi pazzi d'ala
il perso l'indurito lago
che sotto la brinata assediano
trasparente ghiacciaio
i voli che non si sono levati

Un cigno d'altri tempi si ricorda che è lui
magnifico
si dibatte senza speranza però
perché non ha cantato
la plaga dove vivere
quando l'inverno sorge raggiando sterilità

Per tutta la sua lunghezza il collo
scrollerà quell'agonia
bianca
inflitta dallo spazio
a lui uccello che lo spazio nega
non l'orrore del suolo
dov'è con le sue piume preso

Fantasma dal suo puro
fulgore condannato a questo luogo
si blocca
nel freddo pensiero di disprezzo
e ne è fasciato
per tutto il suo esilio inutile il Cigno.

Concorrono, a significare lo squadernarsi del «grande codice»⁹⁰, diversi tratti stilistici. Un primo tratto, già presente nel testo originale, è la rinuncia al titolo

⁹⁰ Dal grande codice è una sezione di *Per il battesimo dei nostri frammenti* cit., p. 637 sq.

tematico, la cui conseguenza più evidente è la ricsuzione di un'autorialità simbolica, dominatrice delle cose attraverso la loro nominazione; talché il sonetto, in qualità di referente metaforico della tradizione rinnegata è già, per dirlo con Mallarmé – «allégorique de lui-même». Quello che è stato definito, a proposito delle poetiche simboliste, il «recedimento autoriale», si manifesta infatti già nel poeta francese attraverso una dissoluzione del «tema» nelle sue plurime vociferazioni predicative. Ora, è proprio attraverso la disseminazione paragrammatica della vocale fricativa [ʒ], la vocale più prossima al consonantismo, che il segno – e, per estensione il sonetto – s'invola e si dissolve, per così dire, musicalmente. E non è un caso che anche per il testo in questione, in assenza di titolo tematico, siano state adottate svariate titolazioni rematiche. La più nota – in accordo con la voga delle corrispondenze poetico-musicali che imperversavano all'epoca della sua stesura, e per analogia con la *Symphonie en blanc majeur* di Gautier – è, appunto, «en i majeur». Luzi, che lo ricorda nel suo *Saggio su Mallarmé*⁹¹, elegge questa marca fonosimbolica indicante sforzo e dolorosa frizione a motivo conduttore del sonetto.

Sul piano sintattico, la dislocazione cui si è accennato sopra sembra corrispondere ad un medesimo intento: quello di dichiarare la morte del sonetto come fantasma di unità. I frammenti, tuttavia, lungi dal consistere, sospesi e immobili, nel loro freddo siderale, sono esposti al dinamismo dell'incessante creazione. Ciò è possibile grazie ai contratempi ritmici che abbiamo testè evocati; i quali costantemente alterando, con il loro urto, un presunto equilibrio, determinano la salvifica entropia del senso. I nuclei frastici, prima coesi, sono sospinti, dal moto centrifugo, alla deriva; così, per esplosione ed espansione, nasce un nuovo cosmo.

In particolare, osserviamo che l'alternanza serrata tra termini sdruciolli (*vivido, splendido, magnifico, vivere, assediano*) e tronchi (*però, perché, sterilità*) genera un andamento prosaico e dolorosamente scazonte, mentre l'annominazione congiunta della sibilante [s], della vibrante [r] e della bilabiale sorda [p] accennano a frizioni e renitenze. Più specificamente, l'andamento dattilico del trisillabo sdruciollo *vivido*, che ha un'eco ritmica nell'aggettivo *splendido* e nel verbo *assediano*, s'inverte bruscamente nel ritmo anapestico dell'unità fonosintattica: *oggi è qui*, mentre l'avversativa tronca in clausola al v. 10 (*però*) sembra rafforzare con la sua logica paradossale la sfasatura ritmica, anch'essa in clausola, tra il monosillabo *qui* e il bisillabo *lui*. Tale sfasatura, dovuta alla mancata autonomia della vocale [u] implicata nel nesso *qu* ha, ci sembra, un effetto decettivo sul piano dell'autocoscienza: essa mette in crisi l'illusoria tautegoria di ascendenza hegeliana: Io = Io. Così, cade il mito eroico, e il soggetto si riafferma, contro un'innocente ontologia di cui la simmetria è specioso simulacro di verità, come entità certo imperfetta: ma alfine emancipatasi da un'ingannevole specularità.

⁹¹ M. Luzi, *Saggio su Mallarmé* cit., p. 98.

Il dettato sconnesso – e, per usare un termine luziano, «esterrefatto»⁹² – che abbiamo rilevato nella fronte, si protrae nella sirma, che risulta «scompagnata» nel ritmo e nella disposizione grafica; renitente ad ogni simmetria, ordine, o altro infingimento estetico.

Non dissimilmente Luzi si comporta nella resa di *Victorieusement fui le suicide beau*⁹³, cui dedica, nel saggio su Mallarmé, ampio spazio⁹⁴. Il verso incipitale del sonetto è, come egli ricorda, «un ablativo assoluto»; e ciò significa, a suo vedere, che il poeta «ha isolato nella sua completa autonomia il fenomeno naturale, creato più che descritto», liberandolo così dall'«aderenza al discorso logico»⁹⁵. Con analoghi accorgimenti il suicidio – il naufragio – è scongiurato. Tra i tre sonetti tradotti e contestualmente analizzati nel saggio⁹⁶ figura poi il celebre e già citato sonetto in -yx. Sonetto che, negandosi altrettanto polemicamente alla titolazione tematica, decreta apertamente, attraverso il sottotitolo rematico e parentetico («sonnet allégorique de lui-même») lo statuto autopresentativo – teatrale – della forma e, con esso, la morte della metafora.

La «fiamma nominale o remota»⁹⁷ della tradizione – già ravvivata nel suo slancio in *La chevelure vol d'une flamme...*, il quarto sonetto di Mallarmé tradotto da Luzi – è, oramai, «un volo [...] una fiammata»⁹⁸. Tornando, nel dettato luziano, come «l'alta, la cupa fiamma»⁹⁹, essa conosce, nel nuovo tempo «vivo e bruciante»¹⁰⁰, una postuma esistenza. A volte, ricorda Luzi, «cose sparse, lontane, registrate in tempi distanti [...] a un certo punto si aggregano, trovano la materia: quella temperatura, quel fuoco che le tiene insieme»¹⁰¹.

Il cigno – o il segno – è ora chiamato a spiccare il volo; a rinascere, come la Fenice evocata nel sonetto in -yx¹⁰², dalle sue ceneri per entrare, come creatura, nell'opera – mobile compagine – del mondo. Volo igneo della lingua, affrancata dal giogo dell'idea, secondo l'auspicio stesso di Mallarmé: «Ce sera la Langue», egli scriveva profeticamente, «dont voici l'ébat»¹⁰³.

⁹² Luzi rivendica «una specie di immaginazione un po' esterrefatta, [...] anche surreale» (M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 94).

⁹³ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 32-33.

⁹⁴ M. Luzi, *Studio su Mallarmé* cit., pp. 105-109.

⁹⁵ Ivi, p. 107.

⁹⁶ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 34-35. Cfr. M. Luzi, *Studio su Mallarmé* cit., pp. 109-115.

⁹⁷ M. Luzi, *La poesia di Louise Labé* cit., p. 132.

⁹⁸ M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 30-31.

⁹⁹ M. Luzi, *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te (Quaderno gotico)*, in *Tutte le poesie* cit., p. 135.

¹⁰⁰ M. Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 22-23.

¹⁰¹ M. Luzi, *L'endecasillabo* cit., p. 98.

¹⁰² Si veda il v. 3 del sonetto *Ses purs ongles...*: «Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix», che Luzi traduce, spezzando il verso: «qualche vespertino incanto | arso dalla Fenice» (M. Luzi, *La cordigliera delle Ande* cit., pp. 34-35).

¹⁰³ S. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres (Variations sur un sujet)*, in *Œuvres complètes* cit., p. 386.



Place Fustemberg a Parigi (foto di Anna Dolfi).

SGUARDI INCROCIATI: MARIO LUZI E YVES BONNEFOY

Laura Toppan

Nove anni separano Mario Luzi, nato nel 1914, da Yves Bonnefoy, nato nel 1923, ma mentre Luzi esordisce poeticamente già nel '35, con la plaquette *La barca*¹, quindi a soli ventun'anni, Bonnefoy pubblicherà la sua prima raccolta, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, solo nel '53². Due date speculari – come notano Maria Silvia Da Re e Stefano Raimondi – che corrispondono a due momenti completamente diversi, però legati entrambi ad un tempo storico molto forte: l'inizio di un tempo di morte, prebellico, nel caso di Luzi e l'inizio di una stagione fiorente, gli anni Cinquanta in Francia, nel caso di Bonnefoy³. Fa da sfondo a questi due poli la considerazione alta, per i due poeti, del «sacerdozio» della «Letteratura», intesa come spazio privilegiato delle idee e della riflessione, in cui circola la «Vita», percepita innanzitutto come «luogo» di esistenza in cui agire. La filosofia e la critica diventano infatti, nel tempo, parti essenziali del loro progetto poetico *in atto*.

Ai loro esordi sia Luzi che Bonnefoy si inseriscono in due movimenti letterari: nell'Ermetismo il primo, nel Surrealismo il secondo, per poi entrambi allontanarsene. E in un'intervista del giugno '64 sulle tendenze della poesia italiana contemporanea pubblicata nella «Gazette de Lausanne» e ritrovata recentemente da Stefano Verdino, Luzi, parlando de *La barca* che segnava il suo esordio poetico, affermava:

¹ Mario Luzi, *La barca*, Modena, Guanda, 1935, pp. 52; Firenze, Parenti, 1942, pp. 56 [nuova ed. rivista ed aumentata].

² Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, 1953, pp. 95. Bonnefoy era comunque già entrato nella scena letteraria parigina sin dal '46, anno in cui fonda una piccola rivista dal nome *La Révolution la Nuit* che conterà solo due numeri, ma che accoglierà un frammento del suo lungo poema surrealista *Le Coeur-Espace* e la sua prima plaquette, *Le traité du pianiste*, una sorta di *récit poétique*. Nello stesso periodo Bonnefoy pubblica anche singoli componimenti nelle riviste «Les Deux Sœurs», «La Part du sable» e «Troisième Convoi», ma il suo esordio poetico «ufficiale» viene fissato al 1953 appunto con la raccolta *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*.

³ Cfr. Maria Silvia Da Re-Stefano Raimondi, *Yves Bonnefoy e Mario Luzi: un tracciato/meridiano fra Vita e Natura*, in «Trasparenze» 21 [supplemento non periodico a «Quaderni di poesia», numero monografico] a cura di Elisa Bricco, Giorgio Devoto, Ida Merello, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, pp. 81-92.

fu accolta bene da un pubblico difficile. La poesia italiana era allora dominata dalle grandi figure di Montale e Ungaretti; tendeva ad un certa stilizzazione del linguaggio. [...] Come una sorta di reazione contro la corrente dominante avevo cercato di ritrovare il volo libero dell'immaginazione e dell'esperienza vitale. Desideravo esprimere anche la mia nozione religiosa della vita che cercavo di fissare attraverso delle figure che mi davano l'idea della continuità, [...] (per esempio le figure della *madre*, del *povero*). Sono poi passato ad una "mitizzazione" di queste figure. Questa fede nella vita e le immagini che la sostenevano sono state per me un punto d'appoggio prezioso e necessario nel contesto politico avvilente in cui ero sprofondata a causa dell'ascesa del fascismo⁴.

Nel '40, con *Avvento notturno*⁵, che Luzi considera «una trasposizione sul piano mitico dei simboli de *La barca*»⁶, e poi nel '44, con *Un brindisi*⁷, composto nel presentimento della guerra, l'interrogazione inizia ad assumere tinte angosciose e l'ansia si esprime nel movimento agitato di certe immagini. La guerra è stata un'esperienza totale, esistenziale, in cui la vita era divenuta una «real-tà elementare»⁸, tanto che Luzi affermerà che la sofferenza e la povertà hanno insegnato nuovamente a molte persone «il prezzo delle cose più comuni, come il pane e il sonno»⁹. A partire da questa situazione c'è stata la necessità di ricominciare da zero e Luzi ha cercato quindi nel dopoguerra di «de-romanticizzare» la poesia ridando all'uomo il primo posto e valorizzando il linguaggio umano concreto: pensiamo per esempio alla raccolta *Nel magma*¹⁰, ove si ritrova il tono della conversazione. Luzi rivendica la necessità di dover «ritornare all'oggettività naturale» e compito del poeta è «scoprire la poesia, che è già scritta nel mondo»¹¹. Nell'intervista del '64 Luzi afferma di essere convinto che Quasimodo, pur appartenendo ad una tendenza ermetica della poesia italiana, non è stato realmente un fondatore, un poeta che ha segnato il suo tempo, e alla domanda se un movimento come il Surrealismo francese abbia avuto una qualche in-

⁴ Cfr. Henri-Charles Tauxe, *Les tendances de la poésie italienne. Un entretien avec Mario Luzi*, in «Gazette de Lausanne», samedi/dimanche 27/28 juin 1964. Luzi aveva appena terminato un corso sulla poesia italiana presso la Facoltà di Lettere di Losanna e risponde a qualche domanda di Henri-Charles Tauxe relativa alle nuove tendenze della poesia italiana contemporanea. La traduzione è nostra e il corsivo è nel testo. Ringraziamo Stefano Verdino per averci inviato il testo dell'intervista.

⁵ M. Luzi, *Avvento notturno*, Firenze, Vallecchi, 1940, p. 72.

⁶ Cfr. H.-C. Tauxe, *Les tendances de la poésie italienne. Un entretien avec Mario Luzi* cit. (traduzione nostra).

⁷ M. Luzi, *Un brindisi*, Firenze, Sansoni, 1946, p. 72.

⁸ Cfr. H.-C. Tauxe, *Les tendances de la poésie italienne. Un entretien avec Mario Luzi* cit. (traduzione nostra).

⁹ *Ibidem* (traduzione nostra).

¹⁰ M. Luzi, *Nel magma*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1963, p. 40 [2ª ed. 1964, p. 44; 3ª ed. aumentata, Milano, Garzanti, 1966, p. 72].

¹¹ Cfr. H.-C. Tauxe, *Les tendances de la poésie italienne. Un entretien avec Mario Luzi* cit.

fluenza sulla poesia italiana, Luzi risponde che una certa influenza sul linguaggio dei giovani poeti di quel periodo è indubbio, ma che in quanto movimento ben delineato, ben definito, il Surrealismo non è esistito in Italia, poiché all'epoca dei primi manifesti i poeti italiani avevano cercato innanzitutto di ricostruire, di strutturare il verso¹².

Il giovane Bonnefoy incontra la poesia stringendo amicizia con i surrealisti Brauner e Breton, pur mantenendo sempre una certa distanza, infatti non sarà tra i firmatari del Manifesto del '47 dal titolo *Rupture inaugurale*¹³, poiché rifiuterà l'idealizzazione dell'oggetto e la tendenza a sostituire la realtà stessa con una chimera. Della lezione surrealista egli manterrà il senso della «*trouvaille*» e il gusto degli oggetti ma ricentrandosi l'attenzione sul reale ed allontanandosi dal procedimento di mitizzazione. Si tratta di un percorso e di una ricerca che appartengono anche a Luzi, con quel rifiuto di rinchiudersi nel sogno e di cercare invece la «*réalité rugueuse*» di Rimbaud, nune tutelare sia per Luzi che per Bonnefoy. E ci sembra interessante sottolineare che il poeta fiorentino voleva cercare, se non proprio di ribellarsi all'etichetta «Ermetismo», almeno di chiarire il proprio punto di vista insieme a quello dei poeti, critici e traduttori della sua cerchia, come si evince da una lettera inedita inviata a Carlo Bo in data 11 giugno 1943:

[*Foglio 1 recto*] Carissimo Carlo,
bisognerebbe che verso il 10 luglio tu avessi già scritto l'articolo per il numero di «Prospettive»¹⁴ di cui ti accennai. Mi sembra che ognuno di noi (e cioè tu, Macrí, Bigongiari, io) dovrebbe scrivere sulla questione dell'ermetismo con assoluta indipendenza, con pieno rispetto alla natura e alla storia individuali, senza cioè incorrere in affermazioni di principi, di posizione, di fronte, ecc. Credo che soltanto così si possa illuminare la zona che è stata oggetto di tanti equivoci ridicoli. Perché dagli scritti risulti un'armonia [...] bisognerebbe che direttamente o indirettamente tu toccassi questi punti: _ le ragioni spirituali della tua critica e in che relazioni essa sta con ciò che si è detto "ermetismo"; se tu accetti questa

¹² *Ibidem*.

¹³ Il 21 giugno 1947, a Parigi, i surrealisti, riuniti sotto il nome di *Cause*, pubblicano la dichiarazione collettiva lanciata da André Breton intitolata *Rupture inaugurale* per «*définir [leur] attitude préjudiciable à l'égard de toute politique partisane*». Questa brochure di quattordici pagine è firmata da una cinquantina di personalità che si dichiarano appartenenti al Surrealismo. Breton afferma la libertà nei confronti di qualsiasi logica politica e la vocazione del Surrealismo a scoprire un «nuovo mito». Gli avversari risponderanno attaccando soprattutto l'interesse per il mito e la magia.

¹⁴ Nel 1943 Mario Luzi lavora, per conto di Curzio Malaparte, a un numero di «Prospettive» dedicato all'ermetismo (mai uscito in quanto la rivista interromperà le pubblicazioni proprio in quell'anno). Di questo progetto Luzi informa anche l'amico Oreste Macrí in una lettera dell'11 giugno 1943: «[...] ho deciso di radunare scritti soltanto di ermetici e cioè di noi quattro (Bo, tu, io, Bigongiari) ai quali sembrò ultimamente restringersi la definizione, con la conseguente richiesta ("debito") di scrivere anche tu per il 10 luglio un saggio». (Cfr. M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. LXXXII).

definizione (assurda!); se tu vedi, se sì, in che modo un programma (assurdo!) o una condizione che [riunisca] vari scrittori tanto da giustificare l'opinione di un movimento comune, che si chiama "ermetismo" o in qualsiasi altra maniera. Naturalmente il tuo scritto dev'essere liberissimo, né questo è un formulario di quesiti. Solo che per la giusta distribuzione dei contenuti nel fascicolo, queste cose essenziali per sfatare le provinciali leggende che tu sai / dovrebbero in qualche modo risultare. Per fortuna in questo caso si comincia a parlare dal nostro proprio¹⁵ interno e singolarmente¹⁶ e stabilendo il rapporto con ciò che agli altri è sembrato di noi, il discorso invade il territo-[*Foglio 1 verso*]rio generale della cultura dei nostri giorni e ha molte probabilità di assumere una fisionomia storica e non più polemica. Per questo vorrei che riuscissimo a scrivere sull'argomento, incominciando, per così dire, *ab ovo*, senza tener conto minimamente delle partizioni, delle definizioni per gruppi di nomi e d'interessi come la critica esteriore e le vicende sembrava averle comodamente assestate. In altre parole si tratta di non riconoscere per acquisito nulla di ciò che i critici e referendari dell'ermetismo hanno detto a proposito di affinità, di cerchio ecc; di non prendere nulla per dato e di scrivere con la massima sincerità vedendo le cose dall'interno, con tutto quel distacco che l'intimità consente da quell'ordine di cose in cui il nostro lavoro è stato confuso per una falsa interpretazione. Dimmi se sei d'accordo e se sono riuscito a spiegarmi. Sono sicuro che il tuo articolo sarà il pezzo forte, il tono alto del fascicolo. Quando avrò adunato i saggi farò in modo che tu li possa vedere, tutti insieme. Addio Carlo. Saluta Marise.

Il tuo

Mario¹⁷

In tono dichiaratamente polemico Luzi sente la necessità di intervenire pubblicamente sul significato da attribuire alla cosiddetta corrente «ermetica» e sulle ragioni intime, proprie e degli amici, riguardanti l'adesione, comunque necessaria, al movimento ermetico. Esso non aveva avuto numi esclusivi, ma Rimbaud era comunque «stato un sottinteso oppure un esplicito riferimento onnipresente»,

¹⁵ Aggiunto sopra il rigo.

¹⁶ Aggiunto sopra il rigo.

¹⁷ Lettera manoscritta di Mario Luzi su due facciate, con busta indirizzata a: «Carlo Bo / Sestri Levante / Genova»; mittente: «Mario Luzi – Viale Milton, 55 / Firenze» con timbro postale 11 – VI – 1943. La lettera è contenuta nel Fondo Carlo Bo presso l'Archivio Urbinate della Fondazione Carlo e Marise Bo la cui direttrice è la prof.ssa Ursula Vogt che desideriamo ringraziare per la costante disponibilità. Un sentito ringraziamento va anche a Gianni Luzi che ci ha autorizzati a consultare le lettere del padre a Carlo Bo. Il fondo contiene 133 pezzi – tra lettere, buste e cartoline postali – che ricoprono il periodo 1935-2001 e sono tutti inediti, tranne la lettera del dicembre del '37, pubblicata nel n. 34 della rivista «Istmi» dal titolo *Nell'opera di Mario Luzi*, numero dedicato interamente al poeta fiorentino (pp. 219-220). Per quanto riguarda le lettere di Bo a Luzi, al momento siamo riusciti a consultarne tre presso il Centro Studi «La barca» di Pienza, mentre bisognerà attendere la catalogazione di altre carte luziane, che verranno depositate molto probabilmente nel corso del 2015 presso il Gabinetto Vieusseux, per verificare l'esistenza delle corrispettive di Carlo Bo al poeta fiorentino. Per il momento quindi stiamo trascrivendo le missive di Luzi a «Carlino».

come lo stesso Luzi scrive «Nel cuore dell'orfanità», un saggio che diventerà la prefazione all'edizione italiana delle *Opere complete* del poeta di Charleville curate da Mario Richter¹⁸. Forse la poetica di Mallarmé, che era più simile ad un teorema ben formulato, aveva finito con l'accentrare il dibattito generale negli anni Trenta, ma per Luzi nei fondamenti dell'Ermetismo la sostanza di Rimbaud «era colata come in un indurito amalgama»¹⁹ tanto che nella riflessione sulla situazione e la funzione della poesia e del linguaggio poetico nella modernità, egli aveva dovuto scegliere tra la via di Mallarmé e quella di Rimbaud²⁰ e si era imposta quest'ultima:

Negli scherni, nelle imprecazioni, nelle laceranti empietà, nella cosiddetta rivolta di Rimbaud c'è un umile, filiale sottinteso religioso che sarebbe vano cercare nella tragedia *hautaine* di Mallarmé e che Verlaine, senza curarsi di capirlo nei suoi acerbi recessi, aveva però fraternamente intuito²¹.

Rimbaud è quindi costantemente presente nell'opera luziana ed agisce come una linfa, anche se implicitamente. Luzi tradurrà infatti solo un sonetto del poeta di Charleville, «Tête de faune»²², rinunciando a tradurre per esempio un'opera cruciale come «Une saison en Enfer». E nella *Prefazione* all'opera completa di Rimbaud Luzi fa riferimento ad un saggio proprio di Yves Bonnefoy – premessa invece all'edizione mondadoriana delle opere di Rimbaud – affermando di aver letto:

[...] delle pagine molto intelligenti sulla funzione riparatoria del verso, quasi dovesse recuperare una perdita di sacertà e di armonia delle singole parole (ma proprio Mallarmé che aveva avvertito la fatale ritualità del verso fu anche colui che nel *Coup de dés* tentò audacemente l'operazione inversa di riabilitare nella sede suprema la parola come tale, non assistita né protetta da alcuna preventiva *religio*) [...] ²³.

Luzi ricorda inoltre che Bonnefoy scrive che il poeta della *Saison* impone a ciascuno di fare i conti con la lingua. E nel volume *Notre besoin de Rimbaud*²⁴,

¹⁸ M. Luzi, *Nel cuore dell'orfanità. Prefazione a Arthur Rimbaud, Opera completa*, a cura di Mario Richter, Torino, Einaudi-Gallimard, «Biblioteca della Pléiade», 1992, p. XXVI.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nel tempo Luzi ritornerà a più riprese sull'importanza di Rimbaud nei suoi saggi critici: *A proposito di Rimbaud*, negli anni 50, poi in *Naturalizza del poeta* (Milano, Garzanti, 1995) e successivamente *Nel cuore dell'orfanità* cit.

²¹ *Ibidem*.

²² Luzi traduce il sonetto *Tête de faune* pubblicato per la prima volta nell'*Antologia di scrittori stranieri*, Firenze, Marzocco, 1946, a cura di Bo-Landolfi-Traverso (poi in edizione rivista e aumentata *Cosmopoli. Antologia di scrittori stranieri*, Firenze, Marzocco, 1954) poi ripreso in *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983.

²³ M. Luzi, *Nel cuore dell'orfanità* cit., p. XXVI.

²⁴ Y. Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009. Questo volume parte da quello che era stato il primo saggio di Bonnefoy sul poeta di Charleville, ovvero *Arthur Rimbaud par lui-même*, pubblicato nel 1961.

che riunisce tutti gli scritti di Bonnefoy pubblicati tra il 1961 e il 2008, la speranza è il punto all'orizzonte della *quête* lucida di Rimbaud che, partendo dalla rivolta contro la provincia, la religione e l'ordine borghese, rovescia l'ordine delle parole proprio per rovesciare l'ordine delle cose. Il poeta di Charleville aveva coscienza della menzogna dei segni e l'angoscia di un reale frammentato, e proprio questa consapevolezza permette a Bonnefoy di capire in profondità anche la propria ossessiva interrogazione sui rapporti tra poesia e reale: una lotta, appunto, tra lucidità e speranza. Per Bonnefoy, la rinuncia finale di Rimbaud alla poesia è un gesto di libertà, addirittura la condizione *sine qua non* perché possa divenire una figura tutelare, una guida. Una guida per chi si è allontanato dal Surrealismo, si è disintossicato dalle illusioni delle immagini e ha intrapreso il lavoro poetico inteso come «*praxis*», ovvero pratica quotidiana. Il «bisogno di Rimbaud» si situa, per Bonnefoy, nel fatto di esercitarsi ad assumere la nostra *finitudine* per riconoscerne l'infinito interiore. E lavorare nella lingua in modo da modificare l'ordine, significa toccare profondamente l'ordine delle cose. È la lezione che dà la lettura di Bonnefoy del sonetto *Voyelles*, ove il caos introdotto nella percezione permette di vedere ciò su cui lo sguardo ordinario si posa senza fermarsi. Secondo Bonnefoy l'opera di Rimbaud mantiene oggi tutta la sua forza – da qui il titolo *Notre besoin de Rimbaud* – perché per il poeta di Charleville la poesia era un'esperienza diretta dell'unità, della sua presenza nel cuore di tutti gli atti dell'esistenza e di tutti gli impegni delle parole, nell'unico vero infinito che è la realtà quotidiana. Già nel '61, con *Rimbaud par lui-même*, Bonnefoy aveva sottolineato con forza l'importanza del poeta di Charleville e il suo volume aveva suscitato delle interrogazioni poiché si era poco abituati ad un commento ermeneutico che si sforzasse di pensare l'opera come una biografia spirituale.

Bonnefoy, comunque, in un'intervista del 2007 rilasciata a Luigia Sorrentino dal titolo «Il poeta del sogno notturno»²⁵, riconosceva che il Surrealismo aveva avuto il merito di aver rivalutato l'inconscio, da cui nasceva la poesia. La psicanalisi è scienza che si interessa all'inconscio, però per Bonnefoy è troppo concettuale e per questo non in grado di capirne la profondità. Il poeta deve quindi stabilire con lo psicanalista un rapporto di sorveglianza reciproca: quest'ultimo deve fare attenzione che il poeta non sostituisca i sogni alla realtà, mentre il poeta deve ricordare allo psicanalista che la sua ricerca scaturisce da un limite, la «*finitude*» appunto, e per questo non adatta ad esprimere la verità più profonda della nostra vita. Per il poeta francese la poesia restituisce alle cose e agli esseri viventi la pienezza della loro presenza a se stessi, presenza incarnata nel suo luogo e nel suo tempo.

In un articolo del '69 pubblicato nella rivista «Approdo letterario» dal titolo *Poesia francese contemporanea: profili e tendenze* è proprio a Mario Luzi che si

²⁵ Luigia Sorrentino, *Yves Bonnefoy: Il poeta del sogno notturno*, Mantova, 6 settembre 2007. Intervista a Bonnefoy al Festival della Letteratura di Mantova.

chiede di parlare di Yves Bonnefoy²⁶, un Bonnefoy che emerge «come una delle figure più notevoli di poeta dal terremoto che la contestazione critica o [...] il nuovo formalismo [aveva] provocato nel paesaggio letterario francese»²⁷.

Per Luzi la poesia francese post-surrealista era stata attraente, ma allo stesso tempo molto distante, perché aveva tagliato il cordone con *l'esistente* e aveva preferito concentrarsi sul suo compito in quanto *langage*, inteso in un valore assolutistico di creazione umana e mai in quello di mediazione o interpretazione del reale.

Il poeta fiorentino ricorda gli esordi poetici di Bonnefoy con l'*Anti-Platon*, del '47, la raccolta *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*²⁸ del '53, per proseguire con *Hier régnant désert* del '58, *L'improbable* del '59 e *Pierre écrite* del '65. La prima plaquette aveva suscitato curiosità, con quel titolo un po' misterioso: Douve infatti è nome proprio e allo stesso tempo nome comune, poiché può designare un fossato, una doga della botte oppure un verme parassita dell'animale, la fasciola. Douve è quindi essere multiplo perché umano e animale allo stesso tempo, ed è addirittura una «*lande résineuse endormie*». Il poeta canta la morte, ma anche il ritorno della vita, attraverso un personaggio di nome Douve. Bonnefoy si ispira alle tecniche surrealiste, ma non per allontanarsi dalla realtà, al contrario, per avvicinarsi alla natura in tutte le sue forme, in una *quête* del *vrai lieu* che chiude la raccolta.

La poesia di Bonnefoy diventa tentativo di abitare il mondo senza prendere in conto l'ideale, l'Assoluto, Dio, e questo tentativo passa attraverso la presa di coscienza della morte. Anche per Luzi è fondamentale immergersi nel reale, anche se la sua sarà più una ricerca del divino nell'umano, di una parola poetica *incarnata*. E con la raccolta *Onore del vero*, del '57, la sua poesia «si farà testimone anche della verità, della concretezza»²⁹, come ricorda Zanzotto nell'anno della sua scomparsa.

Luzi è critico nei confronti della poesia francese che ha come oggetto se stessa ed è per questa ragione che predilige l'opera di Bonnefoy, che si distingue per forza di evento interiore, per re-immersione nel flusso oscuro vivente. «L'effetto

²⁶ Questo articolo fa parte della bibliografia ritrovata da S. Verdino tra le carte luziane e che da lui ci è stato gentilmente segnalato: *Poesia francese contemporanea: profili e tendenze*, a cura di Guido Neri (in onda sul Terzo Programma, rubrica «Piccolo Pianeta», il 20 giugno 1969; redazione Adriano Seroni), in «L'Approdo letterario», n.s., a. XV, n. 47, luglio-settembre 1969, pp. 89-91. Qui Luzi traccia un breve ritratto di Yves Bonnefoy.

²⁷ Ivi, p. 89.

²⁸ È una raccolta che contiene cinque parti: *Théâtre, Derniers gestes, Douve parle, L'orangerie, Vrai lieu*. Sono testi brevi, a volte senza titolo, alternati a componimento suddivisi in più parti. L'epigrafe di Hegel offre una chiave di lettura alla raccolta: «Mais la vie de l'esprit ne s'effraie point devant la mort et n'est pas celle qui s'en garde pure. Elle est la vie qui la supporte et se maintient en elle».

²⁹ Andrea Zanzotto in *Così lo ricordano*, in «Poesia», Milano, aprile 2005, p. 11 (numero in parte dedicato alla morte di Mario Luzi con testimonianze di amici poeti, tra cui Zanzotto, Bonnefoy, Sanguineti).

dominante dei versi di Bonnefoy» è per Luzi «una visione alternativa e dinamica dell'universo, decifrabile mediante l'immagine e il senso»³⁰. La compagine in corso di trasformazione che è il mondo, spinge il poeta ad un continuo gioco di presenza ed assenza, di partecipazione ed indifferenza, di penetrabile ed impenetrabile allo stesso tempo. Essa congiunge due piani e due virtualità implicite nella poesia moderna, ovvero l'esistenziale e il metafisico, temi cari anche a Luzi. E per completare il ritratto poetico di Bonnefoy, Luzi cita due quartine della raccolta *Pierre écrite*, del '65, per esemplificare questo continuo movimento:

*N'avions-nous pas l'été à franchir, comme un large
Océan immobile, et moi simple, couché
Sur les yeux et la bouche et l'âme de l'étrave,
Aimant l'été, buvant tes yeux sans souvenirs,*

*N'étais-je pas le rêve aux prunelles absentes
Qui prend et ne prend pas, et ne veut retenir
De ta couleur d'été qu'un bleu d'une autre pierre
Pour un été plus grand, où rien ne peut finir?*

Nella poesia di Bonnefoy sono presenti altri motivi su cui il poeta si arrovela e che suscitano inquietudine nel fondo dell'esperienza creativa moderna, fin da Baudelaire, ovvero «la continua frizione tra finitudine della materia poetica e non finitudine del significato»³¹, afferma Luzi, e «tra elaborazione circoscritta della forma e possibilità inesauribile dell'esplorazione intuitiva»³². Ma questi opposti che lavorano in profondità sono comunque presenti nell'opera di Bonnefoy come dei movimenti vitali interni alla scrittura lirica, ed è per questo che l'opera dell'amico francese interessa molto a Luzi. Il debito con Pierre Jean Jouve è innegabile negli esordi poetici di Bonnefoy, ma secondo Luzi egli

si è investito di tutta la parte essenziale della speculazione moderna della poesia e dei processi che ne sono conseguiti sul piano dell'espressione, considerandoli come una struttura entro cui *agire*, facendo dibattere all'interno di essa i movimenti commossi e contraddittori dell'uomo di fronte alla realtà del mondo impossibile da catturare³³.

Tra questi «sguardi incrociati» anche Bonnefoy si trova a parlare dell'amico fiorentino in un testo dal titolo *Souvenirs*³⁴ in cui ricorda un loro incontro orga-

³⁰ Mario Luzi in *Poesia francese contemporanea: profili e tendenze* cit., p. 90.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 91.

³⁴ Y. Bonnefoy, *Souvenirs*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi» 34 [Tracce di vita letteraria a cura di Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli], 2014, p. 8 Il testo di

nizzato da Bernard Simeone presso l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi nel dicembre dell'85. I due poeti discussero di Mallarmé, altro nume tutelare per entrambi e con cui hanno fatto i conti in diversi saggi critici, Luzi anche attraverso la traduzione. Per Bonnefoy Mallarmé: «era il pensatore di una poetica difficile [che riusciva però] a raggiungere la sua poesia, così spesso vicino alle cose della natura, così aperta al raggiare estivo del cielo, per la via di aridi sentieri sbarrati dai cespugli spinosi delle astrazioni»³⁵.

Bonnefoy nota che invece Luzi «aveva una tutt'altra misura [del poeta di Besançon], nel senso che [lo aveva] visto interessato soprattutto alla semplice e profonda qualità poetica di molti suoi testi»³⁶. È importante sottolineare che il 1985 è l'anno della raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* in cui la scrittura poetica di Luzi cambia, e proprio dopo aver tradotto Mallarmé.

Bonnefoy è ammirativo dei versi di Luzi, tanto da parlare di «pensiero che si arrischia, discretamente ma in profondità, tra poesia e mistica»³⁷. Versi che lo toccano nel più profondo, come quelli di Leopardi, risultato di uno sguardo amorevole e lucido al contempo. E l'occasione per riflettere proprio su Leopardi, altro nume tutelare sia per Luzi che per Bonnefoy, si era presentata nel dicembre del 1998 in occasione di un Convegno organizzato a Lovanio dal titolo *Leopardi e la cultura europea*³⁸. Luzi parla di Leopardi come di un poeta che non era rivoluzionario, proprio perché «la rivoluzione era in lui e operava dentro di lui»³⁹ e aggiunge che nella poesia italiana, e non solo, dopo Leopardi nulla è stato più come prima, ovvero dopo di lui «è venuto il desiderio di verità, come ragione prima del poeta»⁴⁰. Bonnefoy parte invece da Mallarmé e dal suo coraggio nell'aver osato affrontare di petto un mondo che si presentava deserto e che aveva deciso che le rappresentazioni di ciò che esso è non sono altro che *glorieux mensonges*. Quindi per Bonnefoy è proprio grazie a questa presa di coscienza radicale di Mallarmé che gli altri poeti, e non solo in Francia, scriveranno poi senza illusioni o sforzandosi di non averne. Ma poi Bonnefoy sottolinea che quarant'anni prima di Mallarmé, già Leopardi aveva fatto un'esperienza simile, e in più in un mondo ancora senza grandi metropoli, senza folle anonime, senza treni o stazioni, senza illuminazioni a gas, ovvero senza tutto ciò che fa di Mallarmé un nostro contemporaneo o quasi⁴¹. Leopardi infatti, nota Bonnefoy, nel *Canto*

Bonnefoy è riportato nell'originale francese e nella traduzione italiana di F. Paoli; poi con il titolo *Mario, voi somigliate a Firenze* in «Poesia», XXVII, ottobre 2014, 297, p. 5.

³⁵ Y. Bonnefoy, *Mario, voi somigliate a Firenze* cit.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. *Leopardi in Europa*, Atti del Convegno organizzato dall'IIC di Bruxelles e Parlamento Europeo, 1-2 dicembre 1998, a cura di Franco Musarra, Bart Van den Bossche e Serge Vanvolsem, Leuven University Press, Cesati Editore, 2000.

³⁹ M. Luzi, *Leopardi e l'Europa: vivere la modernità*, in *Leopardi in Europa* cit., p. 22.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Y. Bonnefoy, *Leopardi e l'avenir de la poésie*, in *Leopardi in Europa* cit., p. 16.

di un pastore errante dell'Asia aveva già constatato con coraggio l'assenza totale di un ordine che l'umanità aveva immaginato sino ad allora nelle cose della natura. La sua grandezza sta quindi nella sua lucidità ed è interessante notare che il titolo dell'intervento di Bonnefoy fu proprio *Leopardi et l'avenir de la poésie*.

La visione europea, e non solo, di Luzi e Bonnefoy, ha portato entrambi i poeti a ricoprire proprio la cattedra di letterature comparate: Luzi all'università di Urbino, per tutti gli anni Settanta, Bonnefoy al Collège de France, per tutti gli anni Ottanta, a testimonianza di un comparativismo *in atto*, di uno studio dei luoghi e dei nessi in cui interagiscono più culture. E come notano Maria Silvia Da Re e Stefano Raimondi:

sarà la relazione tra 'arte' e 'vita' a tenere saldi i dettati poetici dei due autori che, nei loro tempi e ambiti e nelle loro rispettive nazioni, hanno saputo [...] sviluppare un'idea di poesia che li portasse alla conoscenza dei loro rispettivi e immediati dintorni (interiori ed esteriori). [In] Luzi [...] il "tempo minore" – quello della quotidianità – [è] altrettanto decisivo e sostanziale per una conoscenza di sé del e nel reale [...]. In Bonnefoy, invece, l'idea stessa del reale [fa spazio] all'ipotesi di una Natura/Naturante, segno di uno spazio sul quale e dal quale agire per oscurità e successive epifanie (movimento e immobilità), rivelatrici di una tensione che porta all'azione come riflessione sulla morte e sulla vita. L'assenza del termine natura, almeno nei primi scritti, è dunque una vera e propria sparizione, assimilabile al *bianco* che gli ermetici hanno adottato come luogo di svelamento del senso celato, dell'aura della parola pura: il luogo dell'attivazione/disattivazione del mistero. Né è un caso che gran parte della poesia francese post-simbolista (da Bonnefoy a Du Bouchet, fino a Dupin e, in parte, Jaccottet) abbia appunto adottato il bianco e una grafica della rarefazione per evidenziare quell'"ermetismo" poetico, quell'oscurità della comprensione che sostiene la rivelazione del senso nella parola trascinata, cercata e ascoltata. Sarà proprio questa paradossale "illuminazione oggettiva" (come recita uno scritto giovanile di Bonnefoy), a sostenere l'oscurità dei versi, capace di guidare la loro aderenza alla poesia per necessità di vita e come respiro. Una vita messa, esistenzialmente, al primo posto nella genealogia della parola, facendola divenire luogo archeologico e stratificato di una conoscenza in divenire⁴².

Sia Luzi che Bonnefoy sono poeti-filosofi, poeti-critici, che hanno adottato la parola per imparare *a vedere* «il» mondo e «nel» mondo, per riconoscerne l'impronta nel concreto. Le loro poetiche e i loro versi camminano parallelamente al di qua e al di là delle Alpi con un'attenzione e un'ammirazione reciproca: Luzi fedele ad un'idea di poesia come evento in atto, Bonnefoy fedele ad una concezione laica, ma con una «*éspérance*» nella parola poetica e con una visione che il poeta-critico Jean Starobinski ha definito «un'escatologia atea».

⁴² M. S. Da Re, S. Raimondi, *Yves Bonnefoy e Mario Luzi: un tracciato / meridiano fra Vita e Natura* cit., pp. 84-85.

UN TRAGICO CRISTIANO

Marco Menicacci

Tradizionalmente le riflessioni sul tragico si sono rivolte alle origini del concetto, vale a dire alla ricerca dell'essenza di quel complesso e affascinante fenomeno artistico, letterario, mitopoietico e religioso che è stata la tragedia. A partire almeno da Hölderlin e Schelling, tuttavia, e fino alla contemporaneità si è fatto strada un pensiero che svincola l'idea di tragico dalla tragedia e ne fa tema assoluto di riflessione. Fra gli sviluppi più originali di questo percorso è senz'altro da contare la proposta teoretica di un «pensiero tragico» avanzata in Italia intorno agli anni Ottanta da Luigi Pareyson che, pur muovendo da meditazioni sull'idealismo tedesco e sull'ermeneutica di Gadamer, punta risolutamente l'attenzione sul problema del male¹.

Obbligato a considerare la necessità della morte e in generale la ancor più contingente e concreta presenza del male nella vita, l'uomo è il protagonista della propria tragedia (e, del resto, figura della morte, del lutto, sono anche le perdite di cui in varia misura è dolorosamente costellata la vita: perdita di salute, di gioventù, di persone amate, di beni...). In questo senso la contraddizione tragica si sposta dal territorio della tragedia come evento o forma letteraria a quello più ampio del pensiero e dell'esistenza umana.

Sul solco aperto da Pareyson, Sergio Givone e Claudio Ciancio hanno approfondito la prospettiva del pensiero tragico come unica risorsa speculativa praticabile di fronte a una situazione senza uscita: una contraddizione o un paradosso che non è possibile risolvere né aggirare, una realtà inaccettabile cui l'essere umano è costretto a far spazio nella propria vita. Solo il pensiero tragico infatti – scrive Ciancio – è in grado di pensare

¹ La bibliografia sul pensiero tragico è molto ampia: oltre al fondamentale studio di Peter Szondi (*Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel, 1961; trad. it. *Saggio sul tragico*, a cura di Gianluca Garelli e Federico Vercellone, Torino, Einaudi, 1996), si vedano almeno Luigi Pareyson, *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico*, in *Dove va la filosofia italiana*, a cura di Jader Jacobelli, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 131-141; Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, Il Saggiatore, 1988; Remo Bodei, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, trad. it. di Gigliola Pasquinelli e Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1989; *Il tragico e l'esperienza estetica*, a cura di Livio Bottani e Tommaso Scappini, Vercelli, Ed. Mercurio, 2008.

[...] la lacerazione della verità e del mondo nella sua possibilità, nella sua realtà e nelle sue conseguenze, e tiene ferma questa lacerazione senza mediarla razionalmente o esteticamente. Ora il pensiero tragico deve non solo riconoscere la possibilità del nulla e la sua azione devastante, ma anche il suo incombere ed anzi la sua presenza in ogni manifestazione storica dell'essere e della verità. L'alternativa tra verità e falsità o fra bene e male non è semplice, ma complessa, perché il vero è attraversato dal falso e il bene è attraversato dal male².

La *Grundfrage* più urgente e terribile non pare dunque quella metafisica, ma quella che riguarda la dimensione immediata e terrena della fisica, o meglio dell'esistenza materiale. La domanda fondamentale è insomma *unde malum* e tuttavia il problema ancora più pressante – al di là della ricerca dell'eziologia – è la semplice presenza del male, la cui inspiegabilità per il pensiero umano non ne costituisce che un'aggravante. È così che fin dai tempi arcaici la scandalosa e tetragona presenza del male ha spinto alcuni verso la speculazione, altri verso forme espressive diverse ma tra loro per vari aspetti analoghe come la poesia, il canto, la lamentazione e la preghiera.

Nel suo viaggio umano, intellettuale e poetico, Luzi ha affrontato questa messe di problemi con un'assiduità e una consapevolezza speculativa che si affidano non solo ai versi, ma anche agli scritti di poetica e di critica. Ed è senz'altro probabile che l'urgenza di tali interessi fosse alla base dell'iniziale progetto, poi accantonato, di iscriversi al corso di laurea in filosofia³. Com'è noto, in-

² Claudio Ciancio, *Il paradosso della verità*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1999, pp. 37-38; più avanti Ciancio specifica la natura paradossale del pensiero tragico: «[...] la frattura interna al pensare filosofico, che lo differenzia dal mito, quella frattura che è presenza del negativo *anche* nel rapporto con la verità, conferisce al pensiero tragico la forma di pensiero del paradosso. Tale forma è del tutto consona alla natura del pensiero tragico, purché lo si intenda in modo rigoroso, e cioè non semplicemente come un pensiero negativo. Il tragico infatti definisce un rapporto dei contrari (ad esempio, l'intenzione morale e la colpa, o la salvezza e la morte), il cui nesso costitutivo non può essere esibito o almeno resta indecifrabile. Non è dunque propriamente tragico né quel pensiero che media gli opposti in una sintesi compiuta né quello che si arresta negativamente all'opposizione» (ivi, p. 40).

³ Si vedano alcune esplicite dichiarazioni di Luzi: «Il mio progetto filosofico era più un sogno che un procedimento possibile; era il sogno della filosofia come tale e soprattutto della filosofia come ce l'avevano fatta vedere i presocratici, i classici fino a Platone, Socrate, e magari Plotino, più che un'adozione di sistemi della filosofia moderna, la quale mi sembrò più una specie di ingegneria mentale che un vero processo di conoscenza, un vero stato di conoscenza possibile, come era stato appunto alle origini. Il tecnicismo del filosofare moderno mi disincantò del tutto, e quando poi a quaranta, a cinquant'anni e anche più, mi sono letto lo Zibaldone, ho visto che quello che non mi soddisfaceva l'aveva detto benissimo Leopardi; quel fare difettivo e astruso della filosofia moderna era già un deterrente per Leopardi, e lui l'aveva analizzato benissimo, quando dice che la filosofia moderna corregge, aggiusta, ma non crea, non inventa qualcosa di fondamentale per l'uomo» (Mario Luzi, *Una fedeltà contrastata*, in «Iride», lugliodidicembre 1989, 3, pp. 111-116, p. 113); e ancora, nel libro-intervista con Mario Specchio: «Si tratta di sistemi che si contrappongono, si correggono, si edificano l'uno sull'altro, l'uno nell'ombra dell'altro, ma non c'è nulla di diretto, per cui io passai alla letteratura, agli scrittori che hanno un vero contenuto di conoscenza e di esperienza come Musil, come Thomas Mann,

fatti, i limiti e l'artificiale rigore dei sistemi del tardo idealismo non riuscivano a soddisfare le sue esigenze speculative, tanto che era venuta a crearsi una delusione, una forma di distacco. Così commenterà più tardi quella situazione: «l'ingegneria raffinata e sofisticata che avevo trovato al posto della sapienza o per lo meno della saggezza, e le procedure metodiche arbitrarie a paragone con la spontaneità degli itinerari che avevo desiderato scoprire mi procuravano [...] disinganno»⁴. La mancanza più grave era nell'atteggiamento teoretico classificatorio, deterministico e aggrappato all'idea di una euristica meccanicamente progressiva, in grado di enucleare delle incognite per poi procedere alla ricerca delle soluzioni: «Tutto quel discorso era fatto non dico in assenza dell'uomo, che sarebbe assurdo, ma nel presupposto che il desiderio di conoscenza dell'uomo fosse divenuto il problema conoscitivo – cioè una x da risolvere simile a una rigida e incumbente istituzione isolata in se stessa»⁵. Le astrazioni e le categorizzazioni, insomma, che pure rendono agevole e pragmatica la speculazione, producono in realtà una disumanizzazione del pensiero, riducendolo ad attività aliena rispetto alla natura e alla vita. Da parte sua, invece, Luzi preferisce seguire il pensiero di Leopardi, che gli appare come fulgido esempio di un ritorno al «primario e nudo filosofare che riconduca ogni quesito a quello fondamentale, vale a dire al paragone dell'uomo con la natura umana e con la natura universale»⁶.

La diagnosi che Luzi fa del panorama filosofico italiano di quegli anni coincide con quanto ha retrospettivamente affermato, da filosofo di professione, Luigi Pareyson:

Nel corso della seconda guerra mondiale l'umanità ha toccato il culmine della malvagità e della sofferenza, con forme assolutamente diaboliche di perversione, con spaventosi massacri e genocidi che hanno crudelmente decimato l'umanità, con inaudite e orribili sofferenze inflitte dall'uomo all'uomo, e soprattutto con fenomeni come l'Olocausto, di fronte ai quali non è possibile che l'umanità intera non si senta colpevole, sia per non averlo saputo prevenire o impedire, sia per non aver per conto suo sofferto altrettanto. Ebbene, trovo sconvolgente il fatto che in quel momento, quando l'umanità stava appena uscendo dall'abisso del male e della sofferenza in cui era precipitata, e ancora in seguito per alcuni decenni, abbiano avuto grande successo e rilevante diffusione filosofie impegnate in problemi tecnici di estrema astrattezza e sottigliezza, come il positivismo

come Proust, e anche come Joyce, che mi sembrarono rappresentare la filosofia moderna» (M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 60-61); su questo tema mi permetto di rimandare a Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.

⁴ M. Luzi, *Una fedeltà contrastata* cit., p. 113.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Luzi, *Nella poesia e nel pensiero una necessaria rifondazione*, in *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, p. 227.

logico e la filosofia analitica, forme di pensiero insensibili alla problematica del male, e in generale poco interessate ai problemi dell'uomo e del suo destino⁷.

Proprio in una situazione come questa, avrebbe osservato Luzi, si attenuano i connotati di esclusività e diversificazione fra filosofia e poesia, che a loro volta diventano sempre più solidali o addirittura consustanziali: aspetti diversi, espressioni alternative del pensiero umano, originate da problemi e sensibilità comuni⁸. Per Luzi la parola letteraria non è semplicemente preziosa interprete dell'uomo, ma aspira ad essere atto *tout court* speculativo, facendosi poesia-pensiero che, sola, è in grado di dar voce alle antinomie dell'esistente:

[...] ciò che ardeva in cima ai miei pensieri era un'operazione alchemica della massima elementarità: il pensiero che diviene linguaggio; o ancora meglio la parola che trascina fuori dalla virtualità la fertilità attuale della mente: la parabola insomma che fa esistere il pensiero e, potremmo dire con un ricorso verbale sempre un po' enfatico, lo crea⁹.

Dagli anni Trenta fino alla sua scomparsa Luzi ha scritto molto, attraversando fasi diverse ma percorse internamente da robuste fibre di continuità e coerenza. Un tratto comune a gran parte della sua produzione è l'origine dell'atto poetico a partire da una condizione gnoseologica ed esistenziale di «indicibile spaesamento»¹⁰ dovuto primariamente allo scontro con la dura realtà del male. Ne dà testimonianza esplicita una delle più belle raccolte dell'ultimo periodo, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994):

È la vita nell'uomo, lo sa bene,
una ferita aperta,
 rare volte
si addolcisce
 ma non si rimargina¹¹.

⁷ L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 1995, p. 156; una formulazione assai simile si ritrova anche in *Pensiero ermeneutico e pensiero tragico* cit., pp. 137-138.

⁸ «Il mio divorzio dalla filosofia coincideva con la scoperta della virtualità e l'attualità conoscitiva della grande letteratura moderna e con il rifiuto del formalismo e del tecnicismo della tradizionale filosofia divenuta accademia; nel momento che anche i filosofi votati alla rifondazione facevano per loro uso la stessa considerazione» (M. Luzi, *Una fedeltà contrastata* cit., p. 113).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ La formula compare in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 677.

¹¹ Se non diversamente indicato, tutte le poesie di Luzi sono tratte da M. Luzi, *L'opera poetica* cit.; per non sovraccaricare le note si indica solo il titolo del componimento, omettendo i rimandi al numero di pagina.

Altrove, nello stesso libro – *In acqua e in aria* – si configura una prospettiva che non elude il male, ma lo contempla da un punto di vista più ampio e, trascendendo la vicenda del singolo essere, si rivolge piuttosto all'umanità o, meglio ancora, all'intera fenomenologia della vita nel mondo:

ma c'era il tempo, la morte?

o c'era

l'ininterrotta danza
dell'essere [...]

Il tempo e il suo mortifero divenire sono una dimensione umana: esistono dunque davvero o non è altro che l'incessante «danza dell'essere», la pulsazione di sistole e diastole dell'universo vivente? Pensieri come questi sono frequenti nell'ultimo Luzi, che approda a una dizione scopertamente improntata ad accenti di neoplatonismo cristiano. A ben vedere, però, si tratta di un processo lungo e speculativamente laborioso, di cui si ritrovano i prodromi almeno a partire dalle poesie degli anni Cinquanta, come quella intitolata *E il lupo*, contenuta in *Onore del vero* (1957):

[...]

vita non mia, dolore
che porto dalla notte
e dal caos,
ti risenti improvvisa nel profondo,
ti torci nelle angustie, sotto il carico.

Vivere vivo come può chi serve
fedele poi che non ha scelta. Tutto,
anche la cupa eternità animale
che geme in noi può farsi santa. Basta
poco, quel poco taglia come spada.

L'annuncio di una prospettiva di redenzione dimostra con quale intensità, già nelle ultime poesie di *Onore del vero*, si schiudono accenti fiduciosi che mirano a rivalutare la fenomenologia del male e tentano di ripensare il travaglio del negativo alla luce di nuove possibilità, magari già da tempo intraviste, ma ora esplicitamente perseguite:

Non altro. E quel che resta è opera d'uomo
lasciata in tronco e proseguita. Segna,
segna con mano ferma i pieni e i vuoti,
i vivi i morti tu che scindi e separi.
Guardo, ma non dispero, la rapina¹².

¹² *Casa per casa*, in *Onore del vero*.

L'inevitabile alternarsi di vita e morte si manifesta certo come «rapina»: violento e immedicabile furto di essenza, di fronte al quale tuttavia si fa strada una nuova forma di speranza, benché ancora sospesa tra l'implicito e il potenziale. Una formulazione meno enigmatica si ritrova, sempre all'interno della medesima raccolta, nei versi intitolati *Il vivo, il morto*: un dialogo monologato fra chi ancora rimane sulla terra e chi invece non è più, inghiottito dall'opera imperscrutabile della morte:

E io che sono ferito e ti reco soccorso
 con la poc'acqua delle nostre lacrime
 e con poche parole irragionevoli,
 più che parole gemiti, ma accoglile,
 ascolto in questa vita, in questo moto
 che è quiete, che non può portare altrove,
 da murmure a boato questa voce
 che ora prega e che mi tien sospeso
 per un attimo sopra questo male.

Siamo ancora in quella che Luzi, a inizio anni Cinquanta, aveva definito «sfera angosciosa di Parmenide» (*Invocazione*, da *Primizie del deserto*, 1952), in cui ogni movimento è vano perché non esiste destinazione vera, eppure vi esplose una «voce» che era partita in sordina già nelle poesie precedenti ed è cresciuta fra i versi; ora la sua potenza è tale da interrompere questa ciclicità negativa che indurrebbe alla rinuncia¹³. È una salvezza senz'altro temporanea e parziale, intesa più che altro come *aponia*: una forma di assenza o almeno sospensione del dolore, e tuttavia appare illuminata da un trepidante senso di attesa.

Nella successiva raccolta *Dal fondo delle campagne* (1965, ma composta prima di *Nel magma*), che ruota intorno al lutto sia privato e individualmente affrontato, sia universale, i versi della lirica *Colpi* tornano a lamentare l'incomprendibilità di un dolore che sembra tradire la speranza di trasformarsi in qualcos'altro, in «vita vera»:

Anni, ancora, che quanto viene offerto
 sotto la specie del dolore
 tarda a farsi vita vera

per anni e anni
 la vita segue la vita
 con la fedeltà che ha l'ombra

¹³ Per una disamina di questa fondamentale poesia si rinvia a Anna Dolfi, *Invocazione: identità e immagine in «Primizie del deserto» di Mario Luzi*, in *Studi in onore di Antonio Piromalli. Da Carducci ai contemporanei*, Napoli, ESI, 1994, pp. 305-317 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 13-26).

mentre scorre il fiume,
mentre il filo d'erba trema
tra pala e pala della falciatrice

e l'uomo appena uscito dalla prova
integro o privato del suo bene
solleva il capo fino al nuovo colpo.

Fra procreazioni, lotte e decessi si svolge il fenomeno biologico nella sua inumana complessità («Oh vita, oh terribilmente bios»¹⁴ si leggerà più tardi in *Dottrina dell'estremo principiante, Al ritorno...*); il male ne è solo una parte, ma certo mostra il proprio funesto potere e ferisce senza risparmi, come attestano i versi di *Squarcia il fulmine*, un componimento incluso nella raccolta del 1999 *Sotto specie umana*:

Si risente,
si accorge di sé
ferita nei suoi gangli
la bellezza del pianeta,
l'unità della sua vita.
Il male è necessario, forse,
il male non manca.

Luzi non edulcora la drammaticità del male e dell'annientamento, non ne dissimula la presenza, tuttavia ne recupera la funzione catalizzatrice – dolorosa ma non annientante – nei confronti di un divenire che comincia a perdere la propria angosciante ciclica sterilità e a rendersi decifrabile come genesi, dunque creazione¹⁵. Così, per tornare all'epoca di *Dal fondo delle campagne*, attestava già *La valle*:

ho inteso meglio il nostro debito:
concedere la morte a ciò che è morto,
perpetuare la creazione, volgere
morte e sopravvivenza in altra, in nuova
vita, segnare al mondo il suo destino.

¹⁴ M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004, p. 22.

¹⁵ Luzi ritrova l'idea di questo passaggio da divenire a genesi nel pensiero di Teilhard de Chardin, che nel suo saggio del 1955 *Il fenomeno umano* aveva scritto: «La nostra coscienza si dissolverebbe, annientata, nelle immense espansioni di un universo statico o eternamente mobile. Si trova invece rafforzata in se stessa entro un flusso che, per quanto inverosimilmente ampio, non è soltanto divenire ma genesi, il che è ben diverso». (Pierre Teilhard de Chardin, *Il fenomeno umano*, introduzione di Lodovico Galleni, traduzione di Fabio Mantovani, Brescia, Queriniana, 2001, p. 213).

Ormai è matura la concezione che Luzi – mutuando un termine-chiave della meditazione di Unamuno sul «sentimento tragico della vita»¹⁶ – definisce *agonica*: «Si instaura qui quella che nella storia, nella lessicografia cristiana si chiama agonia, cioè quel conflitto in cui sembra di doversi riscattare giorno per giorno, ora per ora, dalla condizione in cui l'uso e l'abuso delle cose umane ci configgono»¹⁷. E più avanti, sempre rispondendo alle domande di Mario Specchio, preciserà: «io prediligo questo stato nudo, inerme, di cristianesimo agonico, conflittuale con il mondo, ma che tenta di appropriarlo»¹⁸.

In questo senso Luzi affida alla parola poetica un pensiero tragico che – secondo una pregnante definizione di Claudio Ciancio – «attraversa la “immane potenza del negativo” non per superarla e nemmeno per rassegnarvisi, ma confrontandola e connettendola con la immane potenza del positivo e subordinandola ad esso. Questa connessione non può essere pensata se non come paradossale e dunque il pensiero tragico è un pensiero del paradossale»¹⁹.

E proprio ai paradossi della mistica si avvicina spesso l'ultimo Luzi, pensando ad una ontologia in cui non vale il principio di non contraddizione. Ne sono un esempio questi versi dei primi anni Ottanta (*La lite*, in *Frasi e incisi di un canto salutare*) che si riferiscono alla figura di Cristo e alla sua presenza nel tempo degli umani:

[...]
 È lui, e non è. Si rifrange
 in minimi frantumi.
 Male, sì, eppure ciascuno lo somiglia,
 insicuro annunciatore
 di sé, non d'altro –
 è vero – profeta
 d'un suo portentoso non prodigio
 che tutti li riassume
 però, i grandi prodigi,
 tutti li consuma
 nella sua semplicità...
 dell'esserci
 egli, qui,
 nel vivo, non mancando,
 non disertando la lotta.

Ancora in *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), la sezione conclusiva intitolata *Nominazione* ripresenta il paradosso sotto un'altra forma. In un'atmosfera

¹⁶ Si fa riferimento a Miguel de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli*, trad. di Maurizio Donati, Milano, SE, 2003.

¹⁷ M. Luzi, Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 138.

¹⁸ M. Luzi, *Colloquio* cit., pp. 94-95.

¹⁹ C. Ciancio, *Il paradosso della verità* cit., p. 42.

saturata da una luce zenitale («È il tuo pieno mezzogiorno»), abbacinante agli occhi così come il paradosso lo è agli organi del raziocinio, la conoscenza si rivela evento assai più complesso di un algebrico processo d'incremento del sapere:

Cuoce, grano solare,
 il seme che fu oscuro
 dell'arte, della conoscenza.
 Maturano ugualmente
 il sapere e il non sapere.
 Perficiunt,
 perfezionano essi
 il cuore, il senso invece
 si smarrisce.

La crisi delle strutture logico-ontologiche tradizionali è ormai consumata: «sapere» e «non sapere» non sono più due alternative autoescludentesi, bensì forme della problematica e multiforme gnoseologia umana. Del loro perfezionamento viene messo in evidenza il significato etimologico, un *perficere* nell'accezione di «farsi compiutamente». Se dunque di fronte a tanto «il senso si smarrisce» e la comprensione razionale è in scacco, si apre il campo a un sapere tragico come sapere lacerato, contraddittorio, secondo le parole di Givone:

Univoco è il sapere filosofico, doppio il sapere tragico: perciò sono incompatibili. Se da una parte si tratta d'un *alethes logos*, d'un discorso di verità che presuppone la perfetta trasparenza dell'ordine divino entro cui tutto si lascia disporre secondo giustizia, dall'altra invece si ha a che fare con i *dissoi logoi*, discorsi che legittimano quelle ambiguità contraddittorie per cui lo stesso individuo appare giusto e ingiusto, innocente e colpevole, vittima e carnefice²⁰.

Correlativo formale di questo stato d'animo è spesso, in Luzi, l'interrogazione: domande che rimangono aperte, cui non è possibile dare risposta e che anzi rimanendo nella loro problematicità danno vita a forme di pensiero interrogante²¹. Ne sono eloquente testimonianza i versi che aprono la sezione denominata

²⁰ S. Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico* cit, pp. 113 ss.

²¹ In questo è notevole la sintonia con il pensiero di un altro filosofo, Aldo Giorgio Gargani, di cui Luzi aveva letto e apprezzato il saggio *Sguardo e destino*: «Pensare è domandare e poi domandare ancora per pensare e non c'è una risposta definitiva perché si domanda per domandare ancora, e per avere una risposta si deve non pensare un attimo di più, pensare un attimo ulteriore serve a scoprire una possibilità impreveduta che non ha fine e non serve a ottenere una risposta, bisogna cessare di pensare e nell'attimo stesso sorge allora la risposta e allora siamo di nuovo nell'esperienza normale, nella quale noi non pensiamo, e invece procediamo»; e, più avanti: «La scrittura è una permanente interrogazione, mentre si scrive, di ciò che si scrive; percorso di pensiero e poesia, forma di conoscenza e ricerca vitale, scrittura che si chiede il *sensu* della scrittura stessa. È questo il carattere dei libri più rari e indispensabili; ciascuno di essi, nella loro scrittura "ininterrotta", perché ininterrotta è l'interrogazione sul senso dello scrivere, è l'opera unica di

Al contrario, è custode gelosa del punto di domanda. Ne impedisce la cancellazione. Lo ribadisce. [...] La poesia semmai resta fedele alla sua verità contraddittoria: tutto è pieno degli dei, gli dei ci hanno abbandonato²².

Al fuoco di questo inesauribile contraddittorio, il pensiero poetante di Luzi si condensa in figure dell'identità – stilisticamente e concettualmente magnetiche come l'unisono musicale – che danno un senso di vertigine perché contengono, senza disattivarli, la molteplicità e lo scandalo della contraddizione. Sempre nella sezione conclusiva (*Nominazione*) di *Frase e incisi di un canto salutare*, Luzi torna sulla figura di Cristo come «assoluto evento» che nella propria radiosa identità non lascia spazio all'opera dei tropi (come «simbolo» e «metafora»), quasi fossero ipostasi irrimediabilmente inadeguate all'evocazione di un ente infinito, incomprensibile e indicibile²³:

È, lui.
 È
 ed accade,
 accade continuamente.
 È nel suo accadere,
 sì,
 lo è unicamente
 e rode
 e polverizza
 la metafora
 di sé,
 distrugge il proprio simbolo
 lui, abrupto ed assoluto evento
 sempre,
 sempre,

²² Sergio Givone, *Per Luzi*, in «Nuova corrente», XLVI, luglio-dicembre 1999, 124, pp. 279-282, p. 281. In una intervista Luzi parla diffusamente dell'essenza dialettica e interrogante del proprio cammino cristiano: «il problema resta poi quello di come vivere il cristianesimo [...], di come vivere questa grande promessa in una realtà come quella che abbiamo davanti agli occhi (o che abbiamo avuto)» e precisa che «l'interrogazione perpetua non è tanto mancanza di sicurezza nella soluzione che la fede ci propone, quanto nel modo di attualizzarla: essa denota, più che altro, ansia, assillo di adeguamento tra la promessa e la realtà in cui bisogna vivere. Questa discrepanza tra esistenza e essenza mi ha sempre interessato, eccitato, esasperato; mi ha messo addosso questa inquietudine che, sia pure in modo non sempre uguale, si esprime attraverso questo mio fare interrogativo» (M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Firenze, Cadmo, 1999, pp. 4849).

²³ Ma si veda anche, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*: «È, l'essere. È. / Intero, / inconsumato, / pari a sé. / Come è / diviene. / Senza fine, / infinitamente è / e diviene, / diviene / se stesso / altro da sé. / Come è / appare. / Niente / di ciò che è nascosto / lo nasconde. / Nessuna / cattività di simbolo / lo tiene / o altra guaina lo presidia. / O vampa! / Tutto senza ombra ti flagra. / È essenza, avvento, apparenza. / È forse il paradiso / questo? Oppure, luminosa insidia, / un nostro oscuro / ab origine, mai vinto sorriso?».

in ogni istante
al suo cominciamento.

Ma riportando gli occhi sulla terra, anche la realtà e la vita si rivelano nient'altro che manifestazioni di questo ente che vince il nulla ogni volta che rinasce e riafferma la propria esistenza nel donare se stesso al logoramento della vita:

Non ha importanza chi sia
l'autore della vita,
la vita è anche il proprio autore.
La vita è.

Così si legge nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e per sottolineare il carico di sofferenza implicito in una visione del genere è opportuno riferirsi ancora una volta al pensiero di Luigi Pareyson e alla sua ontologia della libertà:

Della realtà che sia pura realtà non si può dire né che è perché *poteva* essere, né che è perché *non poteva non* essere; ma unicamente che è perché è. Essa è del tutto gratuita e infondata: interamente appesa alla libertà, che non è un fondamento ma un abisso, ossia un fondamento che si nega sempre come fondamento. [...] Di per sé, dunque, la realtà suscita al tempo stesso stupore e orrore, angoscia e meraviglia: la sua caratteristica essenziale è l'ambiguità. [...] Che cosa si troverà nell'abisso della libertà che la filosofia è chiamata a esplorare? [...] la drammatica situazione dell'uomo smarrito nell'ambiguità; la quale non si manifesta appieno se non nel pensiero tragico, di là da ogni sterile antitesi di ottimismo e pessimismo; che sono termini posti sullo stesso piano e legatissimi fra loro, sì che dall'uno non si fa che rimbalzare all'altro; categorie più psicologiche che ontologiche, e quindi del tutto insufficienti a interpretare la condizione umana²⁴.

Il pensiero tragico si pone di fronte alle ambiguità, alle contraddizioni e ai paradossi del reale, ma non cerca di appianarli o eluderli: al contrario, ne fa il cardine di una speculazione inesauribile. Non si tratta di una soluzione definitiva secondo i tempi e le logiche umane, bensì di una perpetua tensione, uno stato di unamuniana agonia che ci mette infinitamente alla prova, come Luzi annuncia in *Fraasi e incisi di un canto salutare*:

Prova, prova umana
che talora eccedi
ed offendi l'umanità dell'uomo
dilaniato dal suo male

²⁴ L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 465-466.

e per poco non la uccidi –
 e per questo
 appari iniqua
 e non ti comprendono
 gli umani...
 se qualche paradiso
 di sapienza è in te
 che accecati dal supplizio
 non vediamo
 o vediamo come orrore,
 non guardarci, ti prego,
 con lo sguardo perduto e impenetrabile
 della tua necessità, ma parlaci,
 parlaci ancora e sempre
 come già
 dalla bocca dei tuoi santi
 e dal gemito
 della crocifissa incarnazione.
 Così dice inglossando, così
 lei lingua volendo.

Certo il compito è arduo e travalica le forze dell'uomo, rischiando di ridurlo all'ammutolimento, poiché di fronte a tanto ognuno si scopre sempre e irrimediabilmente un «estremo principiante». E proprio nell'ultima, straordinaria raccolta di Luzi *Dottrina dell'estremo principiante* il congedo sembra raggiungere un'afasia di pensiero: non per rassegnazione, ma per saturazione di tentativi, perché si è raggiunto il massimo grado di concentrazione espressiva e il discorso ha finito per collassare su se stesso, ammutolendosi. Rimane un silenzio che è la somma di ogni suono, in cui ogni suono si estingue:

Infine crolla
 su se medesimo il discorso, si sbriciola tutto
 in un miscuglio
 di suoni, in un brusio.
 Da cui
 pazientemente
 emerge detto
 il non dicibile
 tuo nome. Poi il silenzio,
 quel silenzio si dice è la tua voce.



Liberto Perugi, *Mario Luzi*.

L'INCONTRO CON LA POESIA TEDESCA. UN COLLOQUIO

Mattia Di Taranto

Quasi venti anni or sono, il 19 aprile 1995, in occasione dell'apertura del Corso di Studi Italo-Tedeschi, Mario Luzi pronunciò nell'Aula Magna dell'Università di Firenze un breve intervento che fu poi pubblicato nel 1998 in edizione fuori commercio da Polistampa con il titolo *Il mio incontro con la poesia tedesca*¹. L'agile volumetto bilingue, arricchito da una silloge di poesie tradotte per l'occasione in tedesco da Tobias Eisermann, ebbe fatalmente scarsa circolazione e sembrava destinato a non sortire alcuna eco; all'indomani della morte di Luzi, tuttavia, su un numero del trimestrale letterario «Il Portolano» interamente dedicato alla memoria del poeta, il testo del discorso venne ripubblicato integralmente, accompagnato da una recensione di Maria Fancelli che ne rimarcava l'originalità e il valore². A distanza di dieci anni, vorrei cogliere questa propizia occasione per invitare nuovamente alla lettura di quel misconosciuto testo luziano e, sulla scorta di una abbozzata esegesi, tentare di additare un sentiero poco frequentato e parzialmente inesplorato a dispetto della riconosciuta rilevanza del tema, quasi un *hic sunt leones* nella mappa degli studi luziani: l'influenza del George della trilogia giovanile, ovvero del George più fedele all'ortodossia del magistero mallarmeano, sulle raccolte della cosiddetta prima fase e segnatamente di *Avvento notturno*.

Il discorso si apre con un conciso quanto eloquente preambolo sul valore degli «studi integrati» e sulla necessità di porre questo «campo» a fondamento dell'unità europea («fondamento che avrebbe la forza di generare l'unità» e che, prosegue Luzi non senza un qualche germe di profetica intuizione riecheggiando forse l'analogia del celebre *Indovinello veronese*, «è stato non abbastanza trattato, arato, sviluppato, come sarebbe stato necessario³»). Entra poi, senza ulteriori indugi, *in medias res*, iniziando a raccontare sotto forma di gustosi aned-

¹ Mario Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca*, Firenze, Polistampa, 1998, p. 5.

² «Il Portolano. Periodico trimestrale di letteratura», 2005, XI, 41-42.

³ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 5.

doti le tappe di ciò che egli definisce il suo «apprendimento della germanità»⁴. Un «apprendimento» asistematico, riluttante alla didattica linearità dei percorsi accademici, ma che appare per ciò stesso ancor più significativo, sempre dettato dalla mera volontà di trovare una voce lirica consonante e lasciarsi contagiare da essa. Unica eccezione in questa sequenza di letture appassionatamente disordinate è rappresentata da un corso universitario tenuto da uno dei padri della germanistica italiana, Guido Manacorda, sull'espressionismo tedesco («è allora che ho sentito per la prima volta i nomi di Klubund e Wedekind»⁵). Nel corso si affrontava anche il *Faust* di Goethe, che Manacorda aveva tradotto nel 1932 ingaggiando, come è noto, una vivace polemica con Croce; ma non è un caso che la rigida sistematicità della trattazione accademica non riuscisse, almeno per quanto riguarda Luzi, a mediare opportunamente questi autori e che nel testo venga rivolta una garbata quanto pungente critica ad un siffatto «sistema di lezione formale, molto elevato come qualità, ma forse non abbastanza incisivo nella curiosità morale e spirituale degli allievi»⁶. Luzi si ritiene, anzi rivendica, la sua qualità di «amateur» [...] nel campo degli studi di germanistica»⁷ e questo è un aspetto che va sempre tenuto in debita considerazione. Il primo aneddoto riferito è, in questo senso, esemplificativo del suo approccio alla grande tradizione letteraria tedesca (in misura preponderante poetica): la seduzione esercitata dai ritmi e dalle cadenze di certe poesie di Heinrich Heine, che la sorella, ci confessa Luzi, «studiava e cercava di interpretare con molto rapimento e molto diletto»⁸; ricorda, in particolare, la nona romanza, *Don Ramiro*, della prima sezione del *Buch der Lieder*, un verso della quale «era diventato una specie di refrain in casa mia»⁹.

Il primo autentico incontro con la poesia tedesca fu, tuttavia, successivo e si realizzò, verrebbe da soggiungere nient'affatto casualmente, attraverso la lettura dell'opera che incarna forse il momento più alto e l'epitome più rappresentativa dello spirito romantico tedesco, ovvero le *Hymnen an die Nacht* di Novalis. Luzi lesse l'opera nella traduzione di Augusto Hermet, pubblicata nel 1912 presso l'editore Carabba di Lanciano nella collana «Cultura dell'anima» diretta da Giovanni Papini; un'edizione memorabile che raccoglieva anche i *Geistliche Lieder* e che giocò un ruolo determinante nella ricezione italiana del corpus poetico novalisiano, paragonabile solo all'importanza che ebbe per il fin de siècle francofono la traduzione di Maurice Maeterlinck dei *Lehrlinge zu Sais* e dei *Fragmente*. Luzi, attento esegeta della cultura italiana del Novecento oltre che uno dei suoi protagonisti, non manca di sottolineare questo dato e, dopo aver colto con su-

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 5.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 6.

perba capacità di penetrazione critica sia il valore artistico sia il contenuto filosofico e metaletterario di «questa poesia speculativa, arditissima, e nello stesso tempo dolcissima, con delle inflessioni interiori di una intensità incredibile»¹⁰, rimarca il valore sprovincializzante della traduzione di Hermet, che ebbe l'indiscusso merito di portare al di qua delle Alpi «quello spirito, quel vento, il vento voglio dire delle origini romantiche, che ancora informano la speculazione poetica di tutto il nostro secolo»¹¹.

Il più importante e decisivo *medium* che consentì a Luzi non solo di accostarsi alla lirica tedesca, bensì di intavolare un proficuo e biunivoco dialogo con essa, fu, tuttavia, un altro traduttore, un caro amico conosciuto negli anni universitari con cui avrebbe instaurato un sodalizio decennale. Mi riferisco, naturalmente, a Leone Traverso che negli anni Trenta, dice Luzi, «traduceva e faceva entrare per la prima volta nel contesto del linguaggio poetico italiano dell'epoca prima di tutto Stefan George e poi subito dopo Rilke, e poi Hofmannsthal, e poi Trakl, e altri ancora»¹². Luzi si affretta a rettificare questa affermazione apparentemente erronea e a chiarirne il senso: Rilke era già stato integralmente tradotto da Vincenzo Errante, ma «la sua traduzione di Rilke aveva falsato Rilke e non aveva inciso nel gusto e nell'attesa di rinnovamento che allora ferveva nella letteratura italiana»¹³. Glissando sul burlesco *j'accuse* che Luzi interpola nel discorso ai danni di un certo dannunzianesimo allora imperante e che, verrebbe da aggiungere, sta alla prosa dannunziana come certo petrarchismo di maniera ai limpidi versi del *Canzoniere*, ciò che interessa qui rilevare è che fu, dunque, Traverso e, in misura particolare, la sua traduzione delle *Duineser Elegien*, che «rimise a posto l'immagine di Rilke»¹⁴, anche forse per la fortunata coincidenza di giungere a stampa in anni in cui si era ormai formato un pubblico maturo per la sua ricezione. È, inoltre, significativo che proprio mediante Traverso, che fu altresì raffinato traduttore dal greco, sia pervenuto al punto apicale di quel «colloquio» sì trasversale e indiretto, eppure eccezionalmente fruttifero, con la poesia tedesca: Friedrich Hölderlin, che per Luzi restituì alla modernità europea lo spirito autentico e incorrotto delle origini, «della grecità pindarica, della grecità sofoclea»¹⁵. Nel testo vengono peraltro citati, più o meno incidentalmente, anche altri noti traduttori (Giaime Pintor, Cristina Campo, Giuseppe Bevilacqua) e grandi autori, poeti ma anche drammaturghi e romanzieri (Gottfried Benn, Paul Celan, Heinrich von Kleist e Thomas Mann).

Già solo alla luce delle informazioni deducibili dal testo del discorso sarebbe, dunque, possibile tentare di rinvenire allusioni echi e suggestioni fono-simbo-

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² Ivi, p. 8.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Ivi, p. 9.

liche oltre che citazioni più o meno surrettizie dalle opere degli autori sunnominati. Sarebbe, ad esempio, di grande interesse condurre uno studio sistematico sulle influenze dell'arduo ed esoterico simbolismo di Stefan George, rintracciabili con carsica discontinuità ancorché con una certa frequenza nelle raccolte degli anni Quaranta, da *Avvento notturno* a *Quaderno gotico*. Prendendo in esame la prima delle opere citate, si potrebbe, a titolo meramente esemplificativo, tentare qui un inedito esperimento comparatistico scegliendo una poesia ancora poco glossata come *La sorella notturna*, espunta dall'edizione definitiva del 1960, nella quale il lettore più scaltrito noterà subito come venga instaurata una sotterranea corrispondenza fra tema del lutto («un epicedio / di sere appassionate di altri soli»), motivo dell'ennui («dai capelli affranti di tedio»), atmosfera onirica («In sogno salirà un mare indulgente»), dimensione religiosa e sacrale («un raggio pregherai sulle tue mani») e, da ultimo, irruzione dell'«artificialità» nel senso che conferì al termine la tradizione letteraria dell'Ottocento europeo, dall'*Heinrich von Ofterdingen* novalisiano ad *À Rebours* di Huysmans¹⁶ («sui tuoi vetri pesi d'oblio», «sopra un suolo di perla alla tua porta»¹⁷). Questa occulta rete di corrispondenze interne è precisamente la medesima che ritroviamo nella seconda poesia della prima sezione dell'*Algabal* georghiano¹⁸, dedicata per l'appunto alla sala della luna, in cui il giovane imperatore-sacerdote, *artifex ipsius mundi*, indugia nel tedio del potere assoluto, circondato da arredi lussuosamente stravaganti ricoperti da un'uniforme patina lattiginosa che, emanando dall'astro ctonio, si riflette su avori, metalli pregiati e pietre preziose. Nell'ultima quartina di *La sorella notturna* ritroviamo poi la stessa duplice tematizzazione del ricordo d'infanzia in correlazione con il motivo del pianto presente nell'excipit della lirica georghiana, né si può credere che si tratti di un richiamo accidentale. Da Luzi sembra venire qui magistralmente rielaborata e originalmente riproposta una delle figure centrali dell'opera georghiana, ovvero l'infante che dà il titolo all'omonima «raffinatissima e tristissima poesia narcisistica»¹⁹ della raccolta *Hymnen*, prima *ekphrasis* del primo di una lunga schiera di efebi squisitamente decadenti, dall'Agatone algabaliano al deificato Maximin, che costituiscono la «persona», ovvero la maschera, egoico-erotica su cui amerà indulgere maggiormente il poeta di Bingen. Una lettura in sinossi dei due testi mostra chiaramente una concordanza che si estende dal piano semantico e coloristico a quello iconografico.

¹⁶ Sul tema dell'artificio e dell'artificialità in Stefan George e nella letteratura francese dell'Ottocento rimando al mio saggio monografico Mattia Di Taranto, *Il maestro e l'apostolo. Presenze del simbolismo francese nell'opera giovanile di Stefan George*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 148-150.

¹⁷ M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, pp. 1340-1341.

¹⁸ Stefan George, *Algabal*, a cura di Bianca Maria Bornmann, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 26-28.

¹⁹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964-1977, III, 2, p. 959.

Forse un volto raffiora, ovale intento
 d'una lontana volontà piangente
 al tuo specchio; risalgono le essenze
 del suo sorriso giovane alla luna²⁰.

Là stava pure la sfera di murra
 con cui giocava nella fanciullezza,
 pura era la mano dell'imperatore
 il giorno che piangendo la guardava²¹.

Tralasciando di prendere in esame la verosimile possibilità di modelli comuni e non potendo proporre in questa sede ulteriori esemplificazioni del metodo di comparazione sinottica, ciò che interessa e merita lumeggiare da ultimo è piuttosto l'ampio ventaglio di spunti di riflessione metaletteraria suscitato dal catalogo mozartiano di letture germanistiche. Ancora una volta ci viene in soccorso la viva parola di Luzi che, nella poesia poetante della stagione romantica come nella *Kunstanschauung*, ovvero nella teorizzazione poetologica, riconosce «le premesse fondamentali di tutto il discorso della creazione letteraria dell'ultimo secolo»²² e, pur senza la minima intenzione di squalificarne l'originalità o i risultati artistici, identifica lucidamente come movimenti epigonali le grandi stagioni letterarie dell'Otto-Novecento europeo (dal simbolismo alle avanguardie), nella misura in cui tutte «presuppongono quella crisi del rapporto fra la realtà e lo spirito che è stata primariamente e splendidamente espressa da Hölderlin e dai grandi poeti romantici»²³. Vorrei concludere il mio contributo con un'ultima citazione dal discorso di Luzi, una frase che riassume forse meglio di altre ciò che significò per un giovane poeta e intellettuale come lui e tanti altri la scoperta di quella poesia che sta a fondamento della cultura europea moderna: «la lettura dei poeti tedeschi, e soprattutto dei poeti essenziali, ci risucchiava dentro la genesi intellettuale e etica della poesia moderna»²⁴.

²⁰ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1341.

²¹ S. George, *Algabal* cit., p. 28.

²² M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 10.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 11.



Primavera a Firenze (foto di Anna Dolfi).

IL FRUTTO NATO DA AMORE
UN CONFRONTO CON HÖLDERLIN

Alberto Ricci

La definizione «ermetica»¹, introdotta da noi, come sappiamo, negli anni 30 da Francesco Flora per una poesia «pura», essenziale, affermatasi dopo D'Annunzio – in Francia da Mallarmé in poi –, quasi a sottolinearne, e non senza ironia, quel carattere di difficoltà o scarsa accessibilità, di oscurità proveniente dal suo analogismo estremo, non rispecchia il vero significato di ciò che è stato l'Ermetismo. Silvio Ramat, nel suo fondamentale saggio², tiene subito a precisarlo, definendolo, al contrario, come un atteggiamento, una rinnovata attitudine d'apertura interiore rispetto al reale, più che un movimento letterario, propensione che ha innescato dinamiche di vasta portata. Oreste Macrí, ad esempio, parlando dell'«europeismo» della sua, la terza generazione, e pensando soprattutto alla ricezione di Hölderlin, o altri importanti autori come Trakl, Hofmannsthal, Rilke e George, usa la definizione di «patria letteraria»³. L'argomento meriterebbe ben altro e ampio sviluppo, e per una storia approfondita della ricezione del poeta svevo in Italia rinvio al fondamentale saggio di Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia*⁴; qui vorrei solo, all'interno di questa cornice, restringere il discorso ad un confronto tra Luzi e Hölderlin, e nel segno dell'amore. Si tratta, come vedremo, da un punto di vista prettamente poetologico, di un concetto fondamentale e fondante, in entrambi gli autori. In particolare vorrei sottolineare il forte, direi preminente, e spesso sottovalutato influsso che il poeta svevo, più determinante forse di quello della stessa poesia francese, ha esercitato su Luzi, e sull'Ermetismo in generale⁵.

¹ Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936; n. ed., ivi 1942; F. Flora, *Poetica surrealista ed ermetica*, in «Aretusa», marzo-aprile 1944, 1.

² Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 1.

³ Oreste Macrí, *Memoria del mio decennio parmense (1942-1952)*, in *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900*, a cura di Paolo Lagazzi, Parma, Guanda, 1994, [pp. 113-137], p. 114 (ora in O. Macrí, *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998).

⁴ Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁵ Mario Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca*, Firenze, Polistampa, 1998, p. 24.

Lo conferma oltre mezzo secolo dopo, e con l'obiettività della distanza storica, lo stesso Luzi, ritornando a pronunciarsi sul suo incontro con la poesia tedesca. Durante l'intervento del 19 aprile 1995 nell'Aula Magna dell'Università di Firenze, in occasione dell'apertura del Corso di Studi Italo-Tedeschi, si esprime su poeti come Goethe, Heine, Novalis, Rilke, Hofmannsthal e George, ponendo un accento particolare sulla poesia di Hölderlin, nonché sull'importante attività di traduzione del suo amico di una vita Leone Traverso. Sfogliando l'esiguo, ma prezioso fascicolo, contenente la versione dell'intervento, rivista dallo stesso autore e pubblicata grazie al contributo dell'Università di Firenze, possiamo leggere quanto segue: «E con Traverso si entra veramente nel vivo dei contatti con la poesia tedesca [...]. Quindi, parlando di Traverso posso parlare in toto del livello della germanistica italiana di allora»⁶. Il primo punto in comune, forse più implicito, mi sembra di poterlo cogliere proprio tra le righe di quest'affermazione. Importante è sottolineare nel particolare contesto di «apertura ermetica», il fatto che l'Ermetismo rappresentasse soprattutto, come scrive Oreste Macrí, un «sistema dinamico di mediatori e mediazioni»⁷. In questa luce – e se pensiamo alla concezione dialettica hölderliniana della poesia, nonché al fatto che Hölderlin poneva il poeta proprio come mediatore per antonomasia tra segno e mondo, tra umano e divino che a loro volta divengono segno da interpretare e traccia da tradurre – l'atto del tradurre stesso acquisisce allora connotati genuinamente poetologici. Ciò risulta ancora più evidente, se in considerazione delle «novità lessicali, sintattiche e metriche d'ogni genere» che l'attività traduttoria «per traslitterazione temperata da tentata assimilazione al genio linguistico italiano» immetteva nella nostra lingua, e menzionando proprio l'esempio dello «Hölderlin di Traverso in Mario Luzi»⁸, Macrí dava rilievo a un ulteriore merito di Traverso, e cioè riteneva che i traduttori fossero «in qualche modo poeti», e che dovessero incidere sulla «scrittura poetica della loro generazione», in «versioni metriche» da lui definite come un vero e proprio «assedio ai testi da migliorare a gara con l'originale»⁹. Il tradurre allora si avvicina all'atto del poetare, e l'esperienza del traduttore diviene intrinsecamente poetica, si origina dall'incontro con l'*Altro*; nel tradurre l'ignoto, grazie a tale tipo di contrapposizione, riscopre la propria lingua, cioè tutte le potenzialità delle sue risorse rimaste finora inesprese. Di conseguenza anche il poetare possiamo considerarlo un tradurre dall'ignoto; ce lo ricorda già lo stesso Hölderlin nella famosa lettera del 4 dicembre 1801, indirizzata al poeta e amico Casimir Ulrich Böhlendorff: «Aber das Eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde». Anche ciò che ci è proprio, deve essere appreso esattamente come quanto è estraneo, anzi, è pro-

⁶ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 7.

⁷ Oreste Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo, 1980, p. 152.

⁸ O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995, p. 64.

⁹ Ivi, p. 63.

prio nell'estraneo che troviamo noi stessi, la nostra originalità, se consideriamo tutta la complessa tematica hölderliniana che ruota attorno alla definizione del greco e dell'esperico¹⁰.

Anche a proposito dei testi originali da migliorare, come afferma Macrí, Hölderlin si era già espresso in una lettera all'editore Friedrich Wilmans¹¹, dove annuncia, a proposito delle sue traduzioni di Sofocle, la volontà di migliorare l'originale, «facendo risaltare l'elemento orientale» che l'arte greca ha rinnegato, «migliorando il suo errore estetico, laddove sia presente». Da un punto di vista puramente testuale quindi, Hölderlin espresse la necessità di definire la nostra originalità mediante quella estranea, in un'intertestualità che espone il pre-testo senza pronunciarlo nell'autoreferenzialità del testo presente. Possiamo allora, anche senza ulteriori discriminanti critiche, guardare al tradurre tout court, e in una «stagione forse propizia perché questi recuperi di cose di un secolo prima avvenissero al meglio, più intensamente possibile»¹², come atto poetico.

Insomma, grazie a Traverso e alle sue traduzioni esemplari, «avviene l'incontro con Hölderlin»¹³. Luzi definisce tali traduzioni «impositive», poiché «diventano lingua italiana e si inseriscono nel quadro della produzione lirica o comunque poetica italiana». A monte quindi della «poesia in atto» c'era questo lavoro febbrile di traduzione, che, come spiega molto opportunamente Anna Dolfi, contribuì ad una vera e propria rifondazione poetica, in quanto il testo nuovo finiva per «orientare, su una nuova lingua di traduzione, la grammatica e la sintassi della nuova lingua poetica»¹⁴. Questo punto, e soprattutto la forza impositiva delle traduzioni, a mio parere risulterà nodale innanzitutto per quanto riguarda il *modo* poetologico che Luzi e l'Ermetismo ricevono in eredità dal poeta tedesco, e proprio grazie al peculiare metodo di tradurre di Traverso dalle fonti già a disposizione da noi in quegli anni¹⁵. Tale metodo consisteva nella fede-

¹⁰ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bde. III, Herausgegeben v. Jochen Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992. D'ora in avanti l'edizione critica delle opere di Hölderlin sarà indicata con la sigla StJ seguita dall'indicazione del volume e della pagina, qui StJ/III, p. 460; la natura dei greci sarebbe il patos, il fuoco, e proprio per contenerlo avrebbero sviluppato la razionalità, la sobrietà o plasticità che noi apprezziamo nella loro arte, ma allontanandosi dalla propria natura; noi occidentali ci muoviamo nel senso opposto, dalla nostra natura sobria verso il patos. L'equilibrio, la misura (Maas) sempre ricercata dal poeta svevo, la vediamo dipendere da quella ricettività della materia (estranea) in cui lo spirito della contemporaneità parla nel *discorso* greco, e questi, viceversa, ci restituisce nell'estraneità del suo la voce più nostra.

¹¹ Ivi, p. 468; lettera del 28 settembre 1803.

¹² M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 6.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ Anna Dolfi, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, [pp. 113-137], p. 118.

¹⁵ Hölderlin fu riscoperto, anzi, ritradotto nel nostro paese intorno agli anni venti, sulla scia della prima grande e sistematica edizione storico-critica curata da Norbert von Hellingrath. Importante fu la ricezione da parte del «Leonardo» e dei suoi fondatori Giuseppe Prezzolini e

le trasposizione della difficile e ritmica sintassi hölderliniana, fatta di improvvise e illuminanti spezzature, cosa che ad esempio non sempre riesce all'eccellente Giorgio Vigolo¹⁶. Oreste Macrí, in *La Traduzione poetica negli anni trenta*, lo definisce «ricalco», evidenziandone «il criterio attivo del minimo possibile differenziale e dissimilatorio fra traduzione e originale»¹⁷. Luzi sottolinea come proprio grazie alle traduzioni sia giunto a noi «quello spirito, quel vento, il vento voglio dire delle origini romantiche, che ancora informano la speculazione poetica di tutto il nostro secolo» che «creava veramente un clima, immetteva in una corrente viva, [...] un circuito che avrebbe veramente contato, [...] fondamentale e fondante»¹⁸. Ma tale importante retaggio non consisteva solo di materia spirituale, cioè di qualcosa d'impalpabile e mai definibile fino in fondo, se è vero che possedeva un'«incidenza [...] tanto forte che non è paragonabile con quella di altri contributi»¹⁹, che anzi «ci risucchiava dentro la genesi intellettuale e etica della poesia moderna»²⁰. Si trattava, più concretamente, sempre secondo Luzi, per quella fase che veniva definita Ermetismo, di «una ricerca molto intensa di recupero di intensità e di sintesi nel linguaggio della poesia», ma soprattutto – e proprio questo è il nocciolo di quella nuova modalità dello spirito – «un approfondimento dei procedimenti tipicamente lirici»²¹. Nel solco di queste affermazioni, vorrei evidenziare alcuni punti in comune tra i due autori, indicando come proprio attraverso il particolare lavoro di traduzione dell'amico Traverso, quello della quasi fedele trasposizione, ciò che Luzi definisce come «procedimenti tipicamente lirici», ovvero la struttura stessa del procedere poetico hölderliniano, sia stato progressivamente assimilato da quello luziano ed ermetico²².

Giovanni Papini, che grazie ai rapporti con lo studioso Jakob Eberts e soprattutto l'editore Eugen Diederichs riuscirono ad avvicinare Hölderlin e la letteratura tedesca alla nostra. Quest'ultimo nel proprio catalogo possedeva tre volumi delle opere hölderliniane di cui una copia circolava anche già a Firenze. Dal 1922 in poi il nome di Hölderlin iniziò a comparire, insieme a quello di Nietzsche, anche nella «Ronda», grazie al colto e poliglotta Maurizio Korach, che, grazie a diretti contatti in Germania, riuscì ad effettuare traduzioni dei testi originali in italiano. Note sono le versioni di un Lorenzo Bianchi, ad esempio, o di un Italo Maione, ma soprattutto dopo quelle di Gianfranco Contini incontrarono il favore di Ungaretti, mediatore culturale dal 1925 al 1929, per conto della rivista francese «Commerce», nonché rappresentante per l'Italia della «NRF», che a sua volta pubblicò testi di Hölderlin tradotti direttamente dall'edizione di Hellingrath. Le traduzioni che seguirono, a partire dagli anni 30, da parte di intellettuali di grande spessore, come Vincenzo Errante, Giorgio Vigolo, e, primo tra tutti, Leone Traverso, rappresentarono la consacrazione definitiva in Italia del poeta (cfr. G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., pp. 83-148).

¹⁶ Ivi, p. 185.

¹⁷ O. Macrí, *La traduzione poetica negli anni trenta (e seguenti)*, in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 50.

¹⁸ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 6.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 11.

²¹ Ivi, p. 9.

²² Cfr testi teorici come *Über religion (Sulla Religione)*, *Urtheil und Sein (Giudizio ed Essere)*, *Das untergehende Vaterland (Il divenire nel trapassare)*, *Die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*

La contrapposizione armonica, o l'«armonicamente opposto», è il modello polare o la categoria centrale della speculazione poetica con cui Hölderlin pensava di poter riaffermare l'unità di un mondo ormai scisso e frammentato. La nostra stessa coscienza del mondo sorge per il poeta dal reciproco rapporto di due principi, quello spirituale e quello materiale, che si determinano e si completano vicendevolmente in un'unità percepibile unicamente nell'interazione dialettica dei due poli. Egli, e perché ciò si produca, concepisce il linguaggio necessariamente in modo strutturale, si evince dalle stesse poesie; ma per struttura in questo caso non si intende tanto i rapporti che intercorrono tra le parole o i singoli versi che le compongono, quanto più in generale il nesso di un reciproco rapporto tra due contrapposte sfere. Nell'iperbolicità di tale nesso si crea uno spazio ulteriore, una dimensione unitaria che asseconda la metamorfosi ed in cui la frammentarietà del mondo può di nuovo essere provvisoriamente accolta e sentita. Il fatto che in Hölderlin convivessero il poeta ed il filosofo è ormai risaputo e accettato, come quindi anche quello che avesse fornito, nei suoi cosiddetti scritti teorici, la tangibile rappresentazione di una concezione del linguaggio fondata sulla dialettica di cui sopra, sempre presente nella strutturazione concreta «triadica» dei suoi testi, soprattutto degli inni, gli «ultimi inni»²³, quelli appunto mirabilmente tradotti da Traverso, a partire almeno dal paradigmatico *Wie wenn am Feiertage* (*Come al giorno di Festa*)²⁴. Più concretamente si tratta, per rendere l'idea, soprattutto di sequenze strofiche, e nel caso dell'inno suddetto, di derivazione pindarica, cioè di strofa, antistrofa ed epodo, volendo di hegeliana tesi, antitesi e sintesi²⁵, anche se in Hölderlin la concordanza metrica e tematica non corrisponde sempre allo schema AAB/AAB delle singole parti che formano i blocchi triadici della suddivisione strofica pindarica²⁶. Quel che importa è la strutturazione dei testi, poiché il loro autentico significato risulta quindi dalla contrapposizione armonicamente opposta, formale e materiale, delle singole parti o strofe. Quando Hölderlin parla di

(*Il procedimento dello spirito poetico*), o *Wechsel der Töne* (*Alternanza dei toni*). Cfr. StJ/II, nonché Hölderlin, *Scritti di Estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, SE, 2004.

²³ Friedrich Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1974.

²⁴ StJ/I, pp. 239.

²⁵ Cfr. Ernst Cassirer, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, a cura di Andrea Mecacci, Roma, Donzelli, 2000; Cassirer riprende il problema del rapporto di Hölderlin con l'idealismo tedesco in due conferenze tenute a Berlino nel gennaio 1918. Egli sottolinea il valore filosofico dell'amicizia con Schelling ed Hegel, e distingue tra la dialettica hegeliana e quella di Hölderlin, cioè la dialettica del concetto hegeliano che possiede una logica affascinante, e quella hölderliniana del sentimento. Si può dire che la differenza principale tra la hegeliana *filosofia dello spirito*, e la *poesia dello spirito* di Hölderlin, è sì la dialettica del concetto, nel primo, e quella del sentire, nel secondo, ma nel procedere armonicamente opposto dello spirito hölderliniano, vi troviamo tuttavia entrambi, ovvero la verità dello spirito comprende, rientra indissolubilmente in entrambi i modi. In questo senso concreto, e al contempo ossimorico, consiste il particolare tipo di idealismo hölderliniano.

²⁶ Cfr. a tale riguardo il fondamentale saggio: Seifert Albrecht, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München, Fink, 1982.

significato, lo intende proprio come metafora che ne rappresenta la manifestazione spiritual-materiale, in tale polarità rispecchiante di conseguenza la struttura stessa del nostro modo di cogliere e conoscere il mondo. In questo senso, nella prefazione alla raccolta *Onore del vero*, Traverso, con esplicito riferimento alla *Tonlehre*, l'alternanza dei toni hölderliniana, definisce quella di Luzi «una poesia [...] organica, che, ove occorra, sa alternare nel corso di una stessa composizione toni e ritmi come nei “tempi” variati di una sinfonia [...]». Basta un verso per passare – come avrebbe detto Hölderlin – dall'idillico all'eroico²⁷, come riprova della profonda conoscenza del suo specifico procedimento poetico da parte del traduttore, e quindi delle fonti teoretiche del poeta. Molti sarebbero gli esempi da citare nelle prime prove poetiche *La Barca e Avvento notturno*, quelle più propriamente ermetiche, a lato delle soluzioni stilistiche tipiche del simbolismo internazionale, dove Luzi organizza i testi in partizioni strofiche e ritmiche omogenee; a una scansione strofica più varia in questo senso si assiste nelle liriche delle raccolte seguenti²⁸. Vorrei ricordare a tale riguardo anche quanto negli anni 50 scrisse l'amico Piero Bigongiari sul calcolo del «ritmo triadico» che sottende la dialettica vitale del poema nel suo procedere attraverso la sfera materiale e spirituale, rivelando una profonda conoscenza dei problemi poetologici che assillavano Hölderlin, nel suo importante saggio *Hölderlin e noi*²⁹. Sia come poeta e sia come pensatore Hölderlin ha tracciato un cammino volto a comprendere la realtà come linguaggio, e anzi, il linguaggio stesso degli uomini come derivante da quello onnicomprensivo della natura, come recitano sempre i famosi versi di *Wie wenn am Feiertage*³⁰. Proprio questo fattore, credo, ed in quel frangente storico, siamo negli anni Trenta e Quaranta, rendeva il poeta svevo così congeniale al discorso ermetico. Lo stes-

²⁷ Anna Panicali, *Una «purissima e antica amicizia». Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, a cura di Anna Panicali, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2003, p. 93. Il concetto di «alternanza dei toni», come vedremo in seguito, è alla base dell'impianto poetico hölderliniano ed è posto come modalità dello stesso operare poetico. Si tratta sostanzialmente dell'articolata successione, paragonabile alla dialettica hegeliana di tesi, antitesi e sintesi, dei tre toni, ideale, eroico e naturale o ingenuo, secondo i corrispondenti generi poetici, il lirico, il tragico e l'epico o naturale. Il «rovesciamento» si produce al quarto tono e permette il ritorno al tono iniziale. I tre generi, a loro volta, sono strettamente interdipendenti, in quanto ciascuno presenta gli stessi elementi degli altri due, ma solo in una combinazione e in una misura diverse, trovando il loro compimento solo in una espressione mista. Ciò che viene definito come «significato» (tono/spirito) e «apparenza» (genere/forma) si combina ogni volta nel rapporto tra «tono» ed «espressione» (F. Hölderlin, *Scritti di Estetica* cit., p. 189).

²⁸ Cfr. l'introduzione in Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2001.

²⁹ Piero Bigongiari, *Hölderlin e noi*, in *Poesia italiana del Novecento. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, Il Saggiatore, 1980, II, pp. 453.

³⁰ StJ/II, p. 239: «Coloro che non un unico maestro, che meravigliosa / Onnipresente educa in lieve abbraccio / La potente, divinamente bella Natura». Vedi anche F. Hölderlin, *Scritti di Estetica* cit., nonché: Gaier Ulrich, *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen, Niemeyer, 1962.

so Luzi ammette d'altra parte il suo debito anche nei confronti della filosofia romantica della natura, cioè l'idealismo tedesco:

[...] era un momento in cui filosofia e poesia si fondevano, in un'invenzione e ricognizione del mondo in senso totale; quando parli di Novalis, non sai più dove finisce il poeta e comincia il filosofo, lo stesso con Hölderlin; e naturalmente poi c'è anche Hegel, c'è Fichte, Schelling, è un momento in cui coesistono e si fondono veramente queste pulsioni. Se rileggo le lettere giovanili di Hölderlin vedo che è lui che ha dato il *la* a Hegel, anche nel sistema³¹.

Fu tale particolare «sistema» dialettico, che secondo Luzi ha determinato persino quello hegeliano, a venire progressivamente assimilato e inteso dalla nostra poesia. Mediante, lo ripeto, le importanti traduzioni di Traverso, unitamente a tutte le altre già in circolazione – pensiamo ancora principalmente a quelle di Vigolo, uscite sempre a partire dalla metà dello stesso decennio³² –, il movimento di fondo *armonicamente opposto* configurò le concrete basi di una nuova e al contempo ritrovata dialettica poetica, di cui ad esempio Silvio Ramat sottolinea la «forza di sintesi»³³.

Qual'era allora il senso di tali «procedimenti» ermetici, del rinnovato procedere? Una plausibile risposta potrebbe essere: quello di ricreare la forza sintetica di una coscienza unitaria del mondo attraverso il linguaggio poetico. In un suo articolo, intitolato *Tutto in questione*, apparso negli anni 50 su «La Chimera», ripreso poi negli anni '60 nel saggio intitolato *Dubbi sul realismo poetico*, Luzi vede proprio in tale «forza di sintesi» addirittura l'unica giustificazione e probabilità di sopravvivenza della poesia in un mondo «perduto dietro gli episodi, scisso» e bisognoso di unità, poiché «la vita psichica e la vita organizzata degli uomini di oggi è estremamente frammentaria», quindi spaccata in un'oggettività e una soggettività quasi irrimediabilmente divise l'una dall'altra, e quindi la «grande avventura della poesia moderna consiste infatti nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto»³⁴. Se teniamo allora presente quanto Hölderlin già annuncia nella famosa e fondamentale lettera del 24 febbraio 1796 all'amico e filosofo Immanuel Niethammer³⁵, ovverosia di voler ricomporre, con una progettata serie di «Lettere filosofiche», la moderna scissione, di «sospendere il contrasto tra soggetto e oggetto», mediante un «principio» in

³¹ Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 61.

³² In coda al suo esaustivo saggio introduttivo all'edizione delle *Poesie*, Torino, Einaudi, 1963, leggiamo che lo *Hyperion* (2 libri) e tratti anche dell'*Empedokles*, iniziò a tradurli nel 1931, proseguendo con le *Odi*, le *Elegie* e gli *Inni*. Alcune delle traduzioni vennero pubblicate da vari periodici, dal 1935 al 1946. Si veda anche G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., p. 157.

³³ S. Ramat, *L'Ermetismo* cit., p. 384.

³⁴ M. Luzi, *Tutto in questione*, in *Dubbi sul realismo poetico*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 27.

³⁵ StJ/III, p. 225.

grado di annullare tale opposizione, si comprende allora l'insita e intima compatibilità della lirica hölderliniana con quella in via di definizione degli ermetici, e nonostante in tempi e luoghi storici distanti, ma in sostanza non troppo dissimili, se si prende atto anche del fatto che entrambe sono figlie di uno sconvolgimento epocale, nonché di un medesimo anelito ad una nuova apertura coscienziale al mondo.

Entrambe le poetiche iniziano quindi a parlare a partire da una precisa urgenza, in un momento in cui si fa pressante la ricostruzione di un mondo dalle macerie di una totalità perduta. Interessante è al riguardo anche come Traverso inquadrasse l'orizzonte letterario romantico-simbolista dell'ermetismo, la sua apertura europea, in una prospettiva storiografica che ne considerasse la ciclica ricorrenza categoriale, se ermetica era per lui «tutta la poesia moderna». Hölderlin venne riconosciuto anche per questo, nella Firenze di quegli anni, «come un centrale archetipo», in un paese in ginocchio ed in un momento in cui la poesia italiana tentava di staccarsi da un retaggio che sentiva superato³⁶.

Nel segno dell'apertura europeistica, ovvero del rinnovato dialogo col mondo da parte del soggetto poetante, Giancarlo Quiriconi³⁷ ad esempio inquadra, e alla luce dell'opera di Luzi, l'esperienza ermetica a partire dalla ormai radicata difficoltà di un'intera tradizione poetica che aveva assimilato l'identità negativa petrarchesca, vale a dire «l'impossibilità stessa di uscire dal chiuso orgoglioso di un io disintegrato dal reale ed alienato da ogni rapporto sincero con la natura, per inserirsi completamente nel ritmo vitale». Il «petrarchismo», spiega Luzi, «si era fatto sentire in varie forme come la linea portante della lirica italiana», e ora, l'esperienza «basilare della guerra», continua, «della messa in discussione delle sorti umane, ha fatto rinascere questo senso di prova [...] universale, [...] quest'attenzione all'esperienza collettiva dell'umanità»³⁸. Quiriconi esamina e sviluppa quanto già Luzi, nel suo saggio *L'inferno e il limbo*³⁹, aveva ben evidenziato, vedendo nella linea dantesca, rispetto a una visione della realtà interamente negativa del Petrarca, quella possibilità di speranza ulteriore che un polo paradisiaco, antitetico a quello infernale, offrirebbe, traducendosi quindi nell'opportunità per il poeta moderno di poter rivolgere nuovamente l'attenzione alle cose di un mondo ridotto in macerie, di poter instaurare con esse, perché possano di nuovo parlare⁴⁰, un dialogo. In tale «contrapposizione armoni-

³⁶ G. Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* cit., p. 163.

³⁷ Col suo arduo tentativo di porsi «su quel côté ben determinato e in qualche modo unico che da Dante giungeva direttamente a Rebora e Campana», bypassando così in un sol colpo una grande arteria della nostra lirica contemporanea (Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 11).

³⁸ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 65.

³⁹ M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, Il saggiaatore, 1964, pp. 16-25.

⁴⁰ Luciano Anceschi parla a tale proposito di «ricchezza metaforica del negativo» (L. Anceschi, *Lirica del novecento*, Introduzione, Firenze, Vallecchi, 1953, p. XCIX); lo stesso Luzi, in *Leopardi nel secolo che gli succede*, scrive: «tutta la poesia italiana è stata dopo Petrarca privata

camente opposta»⁴¹ – per dirlo ancora con parole hölderliniane – o predisposizione, nella nostra poesia contemporanea, ad un rinnovato confronto dialettico con la realtà, insieme quindi a una mutata e più «fisica»⁴² percezione delle cose, si iscriveva anche la parabola dell'io hölderliniano, l'io di quel particolare frangente storico idealistico e rivoluzionario, impegnato a ricomporre la frattura tra uomo e mondo, spirito e materia, che l'illuminismo ed i postulati kantiani avevano definitivamente sancito. Conviene qui segnalare la lettera giovanile del 26 gennaio 1795, una di quelle che Luzi aveva certamente letto⁴³, indirizzata all'amico Hegel, dove emerge esattamente la problematica di una visione egocentrica del mondo che in sostanza aveva abolito una connessione del destino individuale a quello collettivo. In questo caso il poeta svevo critica la filosofia fichtiana, che a sua volta tentò un superamento della linea tracciata da Kant tra mondo sensibile e mondo intelligibile:

Le pagine speculative di Fichte – fondamento dell'intera dottrina della scienza – come le sue lezioni sulla missione del dotto ti interesseranno parecchio. [...] il suo io assoluto [...] contiene tutta la realtà; è tutto, e fuori di lui non c'è nulla; dunque per questo io assoluto non c'è alcun oggetto, perché altrimenti non sarebbe in lui tutta la realtà; ma una coscienza senza oggetto non è pensabile, e se io stesso sono questo oggetto, allora io sono in quanto tale necessariamente limitato, esso sarebbe solamente nel tempo, dunque non assoluto; quindi nell'io assoluto nessuna coscienza è pensabile, e fintantoché io non ho alcuna coscienza, finché io sono (per me) nulla, allora l'io assoluto è (per me) nulla⁴⁴.

Questo, al di là dell'approfondimento che meriterebbe la questione, mostra quanto fortemente la problematica frattura tra oggettività e soggettività occupasse il poeta svevo; scissione che doveva essere appianata nella coscienza mediante un nuovo linguaggio poetico in cui appunto la forza sintetica, ciò che in sostanza sia Hölderlin che Luzi definiscono come *amore*, potesse, mediante procedimenti lirici, concretamente manifestarsi in un effetto estetico. Il culmine di

dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita» (in «L'Approdo Letterario», marzo 1973, 61, p. 8).

⁴¹ Cfr. a tale riguardo lo scritto teorico *Sul procedimento dello spirito poetico*: «[...] egli [il poeta] può aspirare a riconoscere l'unità nell'armonicamente opposto solo per il fatto che nella sua sfera, da cui può astrarre tanto poco quanto l'uomo soggettivo può astrarre dalla sua sfera soggettiva, egli procede nello stesso modo in cui questi procede nella propria. È posto nella sua sfera come nell'armonicamente opposto [...]». StJ/II, p. 544 (Hölderlin, *Scritti di Estetica* cit., p. 114); Cfr. anche StJ/III, p. 368 (Lettera del 3 luglio 1799 all'amico Neuffer).

⁴² Luzi, fin dalla sua prima raccolta *La Barca*, metteva in evidenza (i corsivi sono nostri) che era fiero d'aver «cominciato a scrivere così, da ciò che realmente sentivo, da questa *fisica perfetta*» (G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi* cit., p. 64).

⁴³ Cfr. alla n. 16.

⁴⁴ StJ/III, p. 176.

tale movimento dialettico è rappresentato nell'inno *Wie wenn am Feiertage*⁴⁵ – testo, come già accennato, capitale, scelto tra l'altro da Heidegger per illustrare l'essenza della poesia in vari suoi discorsi, dopo quello tenuto proprio a Roma nel '36⁴⁶ – come la nascita stessa del canto dall'anima del poeta. Ecco come la scintilla della creazione è stata tradotta da Traverso: «Sì che, a volo colpita [l'anima], familiare / Da lungo tempo all'infinito, trema / Del ricordo, e acceso al santo raggio / Il frutto nato d'amore, opera d'uomini e dèi, / Il canto, che testimonii d'entrambi, a lei matura⁴⁷». L'effetto straniante ed ossimorico che promana da questi versi è esso stesso il risultato del loro procedere armonico ed al contempo opposto. Il frutto nato dall'amore è dunque canto e testimonianza insieme dell'essere e dell'esistere, del divino e della mutevole coscienza del divino, oggettività e soggettività indivise, e al contempo reciprocamente distinte, in una sensazione che ingloba tutti gli opposti. I seguenti versi, tratti dalla poesia *L'alta, la cupa fiamma ricade su di te* di *Quaderno Gotico*, dedicato proprio all'amore, come indica lo stesso Luzi nella nota di presentazione all'edizione del '47, molto bene illustrano tale cangiante e al contempo equilibrata misura degli opposti, in quanto nuova tensione, e ritrovata speranza dopo la tragedia bellica, verso il mondo, oscillante tra emozioni sempre in contrasto: «Così spira ed aleggia nell'anima veemente / un desiderio prossimo a sgomento, / una speranza simile a paura [...] / Assunto nella gelida misura delle statue, / tutto ciò che appariva ormai perfetto / si scioglie e si rianima [...]»⁴⁸. Mario Specchio, nel corso della sua intervista, ricorda i versi appena citati a Luzi, asserendo che a suo parere non solo sono la chiave di lettura del *Quaderno*, ma in generale del suo sentimento dell'amore; sentimento che Luzi a sua volta gli tratteggia come «un evento così impetuoso, grande, universale, che comunica una febrilità, una esaltazione proprio, e nello stesso tempo anche il senso del nostro limite, il senso un po' tragico del nostro limite», paragonandolo addirittura «all'illimitato che si rovescia» sulla nostra limitatezza, e «ti proietta proprio dove sembra che il mondo si fabbrichi continuamente, in una specie di fervore», aggiungendo che rappresenta «l'unico momento che veramente ha voce in capitolo nella mia considerazione, nella mia speculazione»⁴⁹. In Luzi, non meno che in Hölderlin, l'atto linguistico stesso diviene gesto onto-semiologico d'amore verso il mondo, un aprirsi e mescolarsi vieppiù ad una realtà circostante mutata e mutevole, se, come spiega sempre a Specchio, «uno scrittore, un poeta, entra nella sua lingua, [...] e la

⁴⁵ „Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem / Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung / Erbebt, und ihr, von heiligem Stral entzündet / Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk / Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt“ (StJ/I, p. 240).

⁴⁶ Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 2007.

⁴⁷ F. Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso cit., pp. 13.

⁴⁸ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 133.

⁴⁹ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 42.

invade tutta, se ne fa invadere allo stesso tempo, se ne fa permeare [...]»⁵⁰, o altrove, con parole ancora più suggestive: «Io ho lasciato agire proprio la dinamica interna del discorso, della lingua, che naturalmente seguiva la dinamica anche della mia persona fisica e civile che era sempre più mescolata alle cose», aggiungendo inoltre che essa «nel suo riaffiorare anche da forme o da reminiscenze imprevedibili si porta dietro un tasso di realtà, un mondo che pure è presente, è compresente con altri»⁵¹. La scrittura diviene il veicolo mediante il quale l'io può trascendersi e dialogare col mondo, anzi la scrittura in tal modo, come nel poeta svevo, pensiamo ai celebri versi di *Andenken (Ricordo)*⁵², fonda mondo, ne diviene la traccia che lo attraversa, calata nell'istante quotidiano, in ogni istante, teso tra prima e dopo, morte e rinascita quali costanti esistenziali di «quel vero che prima di brillare nella sua chiarezza irreversibile», riassume magistralmente Ramat, «è nella tortura immanente delle cose»⁵³. Vengono in mente i versi di *Epifania*, testo che inaugura la terza sezione di *Onore del vero*⁵⁴, «acre, il tempo finito sgrana i germi / del nuovo, dell'intatto, e a te che vai / persona semiviva tra due gorgi / tra passato e avvenire giunge al cuore / la freccia dell'anno...». Dalla difficoltà o impedimento cui è sottoposto il meccanismo dialettico nello scontro/confronto con la materia del mondo, scaturisce anche e necessariamente, come apprendiamo da Macrí, e dallo stesso Luzi, descrivendo la forza sintetica e cosmica dell'amore, un senso del limite. Macrí altrove parla dell'amore come «l'elemento concreto di un rapporto nel quale in concreto non è dato il termine di riferimento»⁵⁵, e dal quale emerge proprio il senso «istituzionale» della forma poetica, «di fronte all'altro e al non-essere [...]», Hölderlin direbbe l'informe, l'aorgico, «come assunzione simbolica dell'esistente di fronte al suo stesso enorme residuo non significato», problema che emergerebbe, sempre secondo Macrí, soprattutto a partire dall'impostazione teoretica della raccolta *Un brindisi*⁵⁶. Traverso, in una recensione pubblicata su «La Nazione» il 27 novembre 1940, nel definire la poesia di Luzi parla proprio di «una misura che sembra dono d'equilibrio costitutivo [...] risultato di un confronto costante tra sé e il mondo, armonia di rapporti tra essenze rivelate negli aspetti perpetuamente mutevoli dell'attimo»⁵⁷. Si tratta però di un ordine, di un equilibrio sempre da ristabilire. Anche il particolare tipo di idealismo holderliniano, individua la difficoltà maggiore proprio nella misura da tenere ogni volta tra quanto attie-

⁵⁰ Ivi, p. 261.

⁵¹ Ivi, p. 153.

⁵² «Ciò che rimane però, fondano i poeti» (Was bleibt aber, stiften die Dichter). Stj/I, p. 362, nonché pp. 1013.

⁵³ S. Ramat, *L'Ermetismo* cit., p. 51.

⁵⁴ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 241.

⁵⁵ S. Ramat, *L'Ermetismo* cit., p. 98.

⁵⁶ Ivi, p. 322.

⁵⁷ A. Panicali, *Una «purissima e antica amicizia»* cit., p. 85.

ne allo spirituale e quanto al materiale, nel calcolo del ritmo triadico, che sottende il poema nel suo procedere attraverso le due sfere, le quali non si posseggono mai interamente, essendo complementari e dipendenti l'una dall'altra⁵⁸.

Fare poesia è sì un aprirsi grato al mondo, un graduale mescolarsi alle cose, un accogliere gioia, ma anche pena dell'esistere, anche immanente tortura, resistenza materiale e spirituale, pericolo di eccesso, di adialettico sconfinamento in entrambe le direzioni, e quindi ricerca di un equilibrio, una misura, *ein Maas*⁵⁹, concetto di fondamentale importanza nella poetica hölderliniana, che sta alla base del suo stesso procedere e movimento. In una lettera del 16 giugno del '38 di Luzi all'amico Traverso, il primo, a proposito di alcuni suggerimenti per delle traduzioni richiestigli da quest'ultimo, molto significativamente scrive che «bisognerebbe azzeccare un verbo che indicasse il tormento fosforescente di una materia suscitolabile spiritualmente»⁶⁰. In Luzi e negli ermetici era presente e viva questa spinta verso il mondo, questo problematico attrito con una realtà materica da rinominare. Ne parla anche Ramat, e proprio in apertura del suo fondamentale saggio *L'ermetismo*⁶¹, indicando la «resistenza che la materia sorda dell'uomo frammette alla penetrabilità di quel circuito» che si stabilisce dialetticamente tra gli opposti. Hölderlin, nell'inno *Der Einzige (L'unico)*, formula il problema con i versi seguenti: «Ma a uno solo è avvinto / L'amore. Questa volta / Infatti troppo dal proprio cuore / Il canto è sgorgato, / Ma riparare intendo / All'errore, col prossimo / Quando altri canterò ancora. / Mai colgo, come vorrei, / La misura. [...]»⁶².

Se dunque la chiusura narcisistica al mondo genera come contropartita un'onnipotenza che si sostituisce a qualsiasi oggetto facendosi mondo, vanificando però una qualsivoglia coscienza del mondo, di contro l'apertura all'infinità di quest'ultimo segna un limite paradossale a partire dal quale può generarsi però la coscienza di esso e della sua infinità. Per Hölderlin è questa l'estrema sintesi delle due opposte tendenze insite nell'uomo. L'amore è allora insieme fondamento relazionale e principio equilibrante di queste opposte tendenze, i due ideali dell'essere, che il poeta, nel *Fragment von Hyperion*⁶³ – la traduzione del romanzo epistolare era tra l'altro già in circolazione in quegli anni⁶⁴ – indica con la sentenza inscritta sulla tomba di Ignazio di Loyola, il fondatore

⁵⁸ Cfr. soprattutto *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes (Sul procedimento dello spirito poetico)*. StJ/II, pp. 527.

⁵⁹ Cfr. Elena Polledri, «...immer besteht ein Maas». *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.

⁶⁰ A. Panicali, *Una «purissima e antica amicizia»* cit., p. 33.

⁶¹ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 1.

⁶² «Diesesmal / Ist nemlich vom eigenen Herzen / Zu sehr gegangen der Gesang, / Gut will ich aber machen / Den Fehl, mit nächstem / Wenn ich noch andere singe. / Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maas» (StJ/I, p. 346).

⁶³ StJ/II, p. 177.

⁶⁴ Cfr. alla n. 15.

della Compagnia di Gesù: «Non coercheri maximo, contineri tamen a minimo», e cioè che volentieri l'uomo vorrebbe essere in tutto, e al contempo al di sopra di tutto. Le direzioni essenziali dell'essere vengono individuate da Hölderlin, si legge nel *Frammento*, nel reciproco accordo, da un lato, tra tutto ciò che in noi risulta spontaneo e naturale, e, dall'altro, tra quanto possiamo raggiungere grazie al nostro intervento volontario, quindi in uno stato di completa formazione. Nel poeta svevo tutto ciò non indica alcuna trascendenza, ma piuttosto un panteistico misticismo «della completa immanenza», osserva, riferendosi al romanticismo in toto, opportunamente Ramat, che tra l'altro contrassegna molta poesia ermetica⁶⁵. L'amore così inteso rappresenta quindi il reale momento sintetico di unità e opposizione tra i due ideali o forze opposte in una dimensione estetica ed estatica, e sta sempre al fondo dell'ideale rappresentazione poetica. L'armonia è di conseguenza data dalla compresenza delle differenze nell'unità, poetica, aggiungerei. Il contenuto di questi due stati, posti all'estremità dell'essere, vengono uniti, si legge sempre nel *Fragment*⁶⁶, dalla traiettoria eccentrica, la «exzentrische Bahn», che definirei il limite, di cui si parlava sopra, o il legame evolutivo che riflette l'entità del nostro intervento attivo (soggettivo) sulla materia già data (oggettiva), determinando di volta in volta la misura o l'equilibrio tra i due estremi o sfere. Ogni autentica rappresentazione poetica del mondo nasce dalla perenne evoluzione della misura di tale limite, che è anche in Luzi, almeno nel Luzi di quegli anni, il limite reale della propria poesia. Le diverse stesure del romanzo epistolare di Hölderlin, ma anche gran parte dei testi poetici continuamente riveduti dal poeta svevo⁶⁷, insieme a quelli teorici, possono inoltre essere a giusta ragione considerati il prodotto di tale ricerca del limite, della giusta misura tra il «mondo nel mondo» ed il «mondo di tutti i mondi»⁶⁸.

⁶⁵ S. Ramat, *L'Ermetismo* cit., p. 329. Cfr. anche Vivetta Vivarelli, *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit. [pp. 323-355], p. 346.

⁶⁶ Ivi, p. 177.

⁶⁷ Quello di Hölderlin può essere definito un *work in progress*. Peter Szondi rilevò nella produzione poetica hölderliniana una preminenza sostanziale del genere innico, e questo nonostante le più numerose odi ed elegie che fin dagli inizi la costellano. Infatti, molte delle odi epigrammatiche scritte ad esempio durante il soggiorno a Francoforte, nota ancora Szondi, dopo il 1800 – durante il periodo quindi dei componimenti in ritmi liberi come *Friedensfeier*, *Patmos* o *Der Einzige*, definiti *tardi inni* – sono state modificate in testi più ampi, in unità superiori, che per struttura, metro e dizione si avvicinano al genere innico, si può quindi parlare piuttosto di una disposizione all'*alternanza dei toni* che in un certo senso avvicina, o meglio, amalgama l'intera produzione poetica con l'essenza espressiva di questo genere. Peter Szondi, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischen Spätstil*, Frankfurt, Insel, 1963, p. 289-290; cfr. anche Martin Vöhler – *Das Hervortreten des Dichters. Zur poetischen Struktur in Hölderlins Hymnik*. In: HJb 32, 2000/01, pp. 50- 68.

⁶⁸ Così si esprime Hölderlin nello scritto teorico *Das untergehende Vaterland (Del divenire nel trapassare)*. Stj/II, p. 446 (Hölderlin, *Scritti di Estetica* cit., p. 95). Cfr. Francesca Zugno, *Hölderlin oltre Kant. Verso Hyperion (1794-1797)*, presentazione di Mario Ruggenini, Padova, Il Poligrafo, 2011.

Allo stesso modo agisce quindi in Luzi un pensare o poetare per iperboli. Nell'intervista-fiume con Specchio, interrogato sul motivo «della perdita» e sul rischio sempre presente, nella scrittura e nella vita, «della rinuncia», che è forse «l'unica garante di un possesso cosmico», Luzi spiega che per dare un significato alla vita, o scorgerlo in essa, «bisogna, in un certo senso, morire alla vita», inoltre, «devi anche conoscere, non puoi senza prima assentarti, assentarti dalla vita, non puoi significarla, non puoi renderla viva attraverso l'arte se non sei morto», e questo soprattutto «vale anche nell'amore: tu puoi misurare la disparità fra desiderio e felicità, solo rinunciando»⁶⁹. L'apertura coscienziale ad un senso del mondo si mostra, analogamente a quello di Hölderlin, nella distanza che rende possibile il conoscere, e grazie al limite e alla misura su cui è imperniata la visione *eccentrica* o iperbolica del mondo; tale modalità di approccio viene confermata dallo stesso Luzi, se al riguardo parla di una «traiettoria del decifrabile»⁷⁰, e che l'anima «si costituisce, diventa realmente anima attraverso queste dilacerate argomentazioni»⁷¹, che fanno tra l'altro pensare alla cosiddetta *harte Fügung*, il duro ritmo sincopato che struttura la tarda poesia hölderliniana, così magistralmente riprodotta da Traverso nelle sue traduzioni, che riuscì a trasporre quasi fedelmente la struttura frammentaria, l'andamento parattico, la tramatura ellittica e le inversioni che ne caratterizzano i versi, conservando però il peso concentrato delle singole parole in tutta la loro pregnanza⁷².

Anche nell'importante carteggio con Traverso – e sebbene i poeti tedeschi vengano in realtà menzionati, nonostante la loro importanza primaria, in maniera esplicita solo sporadicamente, come del resto anche l'intensa attività del tradurre⁷³ – emerge in nuce tutta la problematica teoretica che segna le affini ed

⁶⁹ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 43.

⁷⁰ Ivi, p. 34.

⁷¹ Ivi, p. 154.

⁷² Cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, Padova, Antenore, 1978, pp. 60-66.

⁷³ La vediamo ad esempio rammentata nella lettera a Traverso da Firenze, del 22 settembre 1937: «A quando il tuo Rilke?», alludendo Luzi alla traduzione delle *Elegie Duinesi*; o nella seguente, del novembre: «Aspettiamo il tuo Rilke. Carlino [Carlo Bo] mi scrive che si prepara a parlarne: e a me dispiace molto di non essere qualificato per farlo»; in quella, inviata sempre da Firenze, del 9 aprile 1938: «Intanto ho dato al Fronte [la rivista *Il Frontespizio*] il pezzo per il tuo Rilke e forse non avrai letto in vita tua una cosa così approssimativa». Si tratta della recensione di Luzi alle *Elegie*, come annuncerà a Traverso nella lettera successiva, del 27 maggio, uscita agli inizi dello stesso mese sulla rivista; in quella del 16 ottobre dello stesso anno Luzi si scusa per «il mio silenzio. Volevo aspettare per riferirti circa le tue belle traduzioni», le *Elegie*, che sarebbero uscite, insieme alla recensione, su *Frontespizio*, menzionando anche, alla fine della lettera, che Bonsanti, l'ex solariano, «non mi ha poi portato le tue traduzioni da Hofmannsthal che avrei visto con molto piacere»; nel dicembre, da Parma, poi leggiamo, dopo averlo incoraggiato a portare avanti il suo lavoro di traduzione, «che devo a te le mie letture forse più necessarie, qualunque sia il profitto che ne ho tratto», e che spera «di vedere presto stampato il tuo George e poi altre cose. A quando?»; nella lettera del 18 maggio del '39 Luzi gli augura che nulla lo possa distogliere dalle sue nuove traduzioni e dagli studi, informandosi su *La lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal,

iperboliche traiettorie di entrambe le poetiche, sia come dato sostanziale dell'epistolario tra i due, ma anche come fatto generale che andava consustanziano tutto il linguaggio ermetico, manifestandosi soprattutto, anche qui, nel *modo* in cui Luzi si esprime⁷⁴. La sostanza specifica dell'epistolario risalta all'interno della dialettica tra materia e spirito, forma e caos, realtà e sogno, creazione e distruzione; in quasi tutte le lettere ci sono passaggi che esprimono tale ricerca spirituale sistematizzata ed iscritta nella sofferenza materica, nel circuito, aggiunge-rei, armonicamente opposto, in cui la cangiante profusione dell'esistente cerca di trovare un contenimento, seppur provvisorio, nella forma, nel decifrabile che ne ridefinisce ogni volta la traiettoria. Queste discordi affinità sono divenute viepiù elementi costanti e fondanti la ricerca di misura, di aggiustamenti o correzioni del tiro, che sono alla base della nuova lingua *in progress* sempre più mescolata alle cose. Quasi subito Luzi scorge in questi tentativi, che ne esprimono la «forza di sintesi», come detto, l'unica sua giustificazione e probabilità di sopravvivenza in un mondo frammentato e scisso. Anzi, è proprio la coscienza della frammentazione di tale mondo che impone, perché esso possa essere rappresentato e ripristinato in un senso unitario, seppure provvisorio, al procedere

cui lavora, e menzionando anche l'interesse dell'editore *Guanda* ad un'eventuale pubblicazione dell'epistolario «tra Hof e George», e «tra Schiller e Goethe»; in quella del dicembre dello stesso anno si complimenta per «le tue bellissime traduzioni di George. Bravo»; il 22 marzo del '40 gli ricorda che attende «con ansia il tuo Hofmannsthal»; l'11 settembre dello stesso anno ha «letto una tua bellissima traduzione da Hölderlin e da Rilke»; il 19 novembre Luzi s'informa delle sue nuove versioni, vorrebbe leggere «quelle recenti da Hölderlin e da Rilke»; nel gennaio del '43 lo ringrazia per il volume di *Liriche e drammi* di Hofmannsthal; in quella successiva, non datata, lo ringrazia per le *Lettere da Muzot* di Rilke. A. Panicali, *Una «purissima e antica amicizia»* cit., pp. 26-43.

⁷⁴ Nel novembre del '37 gli scrive come, nel ricordo, Padova «è rimasta in una zona affettiva che ancora non si decide ad essere memoria e neppure familiarità», di come fosse stata «una rivelazione di aspetti profondi, non pacifica eppure adesiva», e di come dalle sue «peregrinazioni apparentemente distratte» avesse tratto «forze inquietanti e indisciplinabili», forze in precario equilibrio che ricordano quelle che ad esempio Hölderlin definisce in *Fondamento dell'Empedocle (Grund zum Empedokles)* nel loro significato di passaggio dal caos alla legge, dall'informe alla forma, dallo stato *aorgico* a quello *organico* (StJ/II, pp. 429. F. Hölderlin, *Scritti di Estetica* cit., p. 86); in quella del 29 dicembre vediamo come pure l'amicizia sia concepita nel segno dell'armonicamente opposto se «è per raro esempio di amicizia parallela e similare, che acquistiamo una nostra continuità proprio nelle nostre qualità più discordi magari e negative»; in quella del 16 giugno 1938 leggiamo quel già citato voler «azzeccare un verbo che indicasse il tormento fosforescente di una materia suscitolabile spiritualmente»; il 18 maggio del '39 invece gli scrive: «Forse non c'è una forma che possa contenere il groviglio, la dispersione e l'oscura ricchezza di questa nostra vita; ma tutto è forma e quindi esistono innumerevoli forme appena riconquistate»; nel settembre del '39 afferma: «Tutto potrà accadere in questa nostra "carriera" e non sarà nulla. Pure la memoria e l'immaginazione trattengono per il nostro affanno tutto quanto le mani non hanno potuto afferrare o dissolvere»; il 19 novembre del '40 un Luzi scolorito scrive all'amico che «quello che ancora si può fare, i nostri atti futuri, tutti gli atti possibili» non serviranno a esaurire «la malinconia di un solo momento», poiché si è verificata «una tale scissione tra il vivere e l'agire, una tale rottura di corrispondenze, di simboli», si tratta della lettera in cui chiede le traduzioni da Hölderlin e da Rilke (ivi, pp. 19-50).

lirico stesso tale assetto di perenne approssimazione, affinché, usando le suggestive parole di Ernst Cassirer, si dispieghi in sintonia con la «ritmica immanente degli eventi del mondo»⁷⁵.

A tale riguardo, e come ultima osservazione, noto che in Luzi, nel Luzi de *La Barca* fino almeno a *Primizie del deserto*, la stessa parola *amore*, nel suo valore sintetico e fondante, quindi teoretico o quanto meno poetologico, ricorre spesso, con una maggiore concentrazione iniziale, fino a diradarsi via via che la tendenza o la dialettica tende a coagularsi intorno ad un *tu* salvifico – non trascendente nel senso classico del termine, ma piuttosto di «recupero di una dimensione più aperta»⁷⁶ – che in generale segna l'uscita dal dominio assoluto dell'io verso una disponibilità di colloquio col mondo. Nella *Barca* (1935) ricorre per ben undici volte⁷⁷, ed è posta a chiusura della sezione principale. In *Avvento notturno* (1940) la troviamo invece già solo cinque volte, anche nella nota *Avorio*, di attestata ascendenza hölderliniana⁷⁸. Nella raccolta *Un brindisi* (1946) si riduce a sole due presenze⁷⁹, nel *Quaderno gotico* (1947) ad altre due⁸⁰, e in *Poesie sparse* (1945-48) compare ulteriori tre volte⁸¹, per scomparire

⁷⁵ Ernst Cassirer, *Hölderlin e l'Idealismo tedesco*, a cura di Andrea Mecacci, Roma, Donzelli, 2000, p. 84.

⁷⁶ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi* cit., pp. 11; si ricordi il valore che per Hölderlin rivestiva la figura di Diotima, in quanto essenza stessa dell'amore: «Mi trovo in un nuovo mondo. Se finora potevo credere di sapere cosa sia bello e cosa buono, da quando lo vedo vorrei ridere di tutto il mio sapere. Al mondo esiste un'essenza presso la quale il mio spirito vorrà restare e resterà per millenni, per poi vedere ancora quanto sia scolastico tutto il nostro pensiero e il nostro comprendere al cospetto della Natura. Grazia e maestosità, e pace e vita, e spirito e anima e forma sono in quest'essere una felice unità». Lettera a Neuffer del giugno 96 in cui si riferisce a Susette Gontard, il grande amore della sua vita (StJ/III, p. 235).

⁷⁷ In *Serenata di Piazza D'Azeglio*, v. 18 («cerca tu in quali opache / profondità l'amore»); *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, v. 4 («e volate via / quaggiù non è vostro l'amore»), nonché v. 32 (ripetizione); *Lo sguardo*, v. 7 («rendono la bontà, l'amore / le profonde parole senza suono»); *Primavera degli orfani*, v. 10 («dentro ai puerili occhi sorride / l'incolta povertà, l'amore muto»); *Ragazze*, v. 2 («S'inondano di dolce sofferenza / il cuore, d'un amore / nato in un tempo ignorato»); *I fiumi*, v. 5 («e voi in nuvole semispente / memoria, primo amore, campi lieti»); *Natura*, v. 16 («sì dura era la pietra, / sì acuminato l'amore»); nell'ultima sezione «Poesie diverse»: *Le fanciulle di S. Niccolò*, v. 7 («e soltanto l'amore ai tristi stuoli / delle donne le può trattenerne»); *Terrazza*, v. 1 («Un giorno troppo povero d'amore / s'è spento e tace»); *Copia da Ronsard*, v. 5 («nei suoi petali grazia ed Amor si riposa / cospargendo i giardini e gli alberi d'odore»).

⁷⁸ Nella sezione *I fenomeni*: in *Cuma*, v. 1 («Ninfe paghe di boschi, alberi, amore, / era questa la vita? Caravelle»); *Avorio*, v. 13 («Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?»); *Bacca*, v. 27 («odi Sirio portarsene via il tempo / e il fuoco dell'amore, inusitata»); nella sezione *Dell'ombra*: in *Cimitero delle fanciulle*, v. 14 («Ma l'amore? e i balconi della sera?»); *Miraglio*, v. 2 («Voi librate sugli indachi perversi / dei muschiosi angiporti, oasi d'amore»).

⁷⁹ Nella sezione *Dell'anima*: in *Quais*, v. 12 («E di voi che sarà quando in silenzio / l'amore lascerà cadere il bianco / viso di donna inflitto al suo dolore»); *Ritorno*, v. 17 («i giardini d'amore vietati dal tempo»).

⁸⁰ In *III*, v. 1 («Di nuovo gli astri d'amore traversano / lucidi sulle nostre teste opache»); *XIII*, v. 3 («pochi misteri infine elucidati / dall'amore, ridotti a verità»).

⁸¹ In *Nulla di ciò che accade e non ha volto*, v. 23 («nei luoghi ove l'amore non può giungere»);

del tutto in *Primizie del deserto* (1952) la cui celeberrima poesia *Aprile-Amore* però chiude e sigilla, non a caso, l'intera raccolta. In quelle successive, ad una rapida scorsa, la frequenza appare ancora più ridotta. Cosa potrebbe significare questo? È come se da un'iniziale staticità definitoria, e quindi impoetica, aggiungo, o meno poetica del termine, Luzi, nel suo tentativo di apertura e aderenza al mondo, ne andasse progressivamente calibrando, in una continua «aprossimazione», il senso sintetico, reificandolo, ricostruendolo nella scrittura, o meglio, oggettivandolo nella configurazione della progressione formale e materiale, fino a renderlo ritmo e «procedimento» oggettivo di una fondazione dell'essere nell'atto stesso del poetare. Rinvio a questo proposito, come esempio del procedere formale luziano di quel frangente, all'approfondita analisi della breve lirica, dal titolo significativo *Evento*, collocato nel continuum poetico dell'ultima sezione di *Avvento notturno*, dove Silvio Ramat individua, tra le due strofe di cinque versi ciascuna, una fitta rete di corrispondenze, di relazioni per «affinità o dissimiglianza», sapientemente ordinate, tra l'una e l'altra, in ritmi di successione differenti e opposti, triadici direi, che ne rendono percepibile, da un lato, la «corsa tutta spirituale», e, dall'altro, la sua stessa «apparenza fenomenica»⁸². In sempre rinnovati slanci egli tenta di significare l'inesprimibilità dell'essere nella progressione formale diveniente della poesia, ossia di tradurla nell'eccentricità del movimento armonicamente opposto che la sottrae a una diretta formulazione, come dire, lessicalmente inerte, come appunto l'abusata parola «amore», dove il significato dice semplicemente se stesso, enuncia cioè una versione inautentica di sé, già cristallizzata in una forma morta, trapassata, non aderente alla cangiante essenza della vita, rappresentabile solo in tale movimento opposto di avvicendamento tra spirito e materia che media ciò che è diviso. Se Traverso rimarca nella lirica luziana proprio «quell'equilibrio da cui solo possono sporgere i «momenti di augusta equanimità», e durare, oltre la grazia improvvisa, a regola e conforto dei giorni più terreni»⁸³, allora l'ultima strofa di *Aprile-Amore*⁸⁴, posta, come detto, a chiusura della raccolta *Primizie del deserto*, ne suona tanto più come un esplicito, anche se provvisorio, riassunto dai toni programmatici:

L'amore aiuta a vivere, a durare,
 l'amore annulla e dà principio. E quando
 chi soffre o langue spera, se anche spera,
 che un soccorso s'annunci di lontano,
 è in lui, un soffio basta a suscitarlo.
 Questo ho imparato e dimenticato mille volte,

Lontano, più lontano della vita, v. 25 («a cercare accoglienza nell'amore»).

⁸² S. Ramat, *L'Ermetismo* cit., p. 158.

⁸³ A. Panicali, *Una «purissima e antica amicizia»* cit., p. 86.

⁸⁴ Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 204.

ora da te mi torna fatto chiaro,
ora prende vivezza e verità.

La mia pena è durare oltre quest'attimo.

LUZI. QUESTIONI BIBLIOGRAFICHE
LA COLLABORAZIONE A «LA FIERA LETTERARIA»

Stefano Verdino

Un appuntamento mancato da questo centenario è l'avvio di una piena ricognizione bibliografica di un'attività così vasta, per cronologia, tipologia e sedi, come quella di Mario Luzi: settantacinque anni (1931-2005) di presenza sulla carta stampata più varia, con testi di vario genere, come sappiamo. Le ricostruzioni bibliografiche finora operate, da Marco Zulberti, da Elena Moretti, da me, sono del tutto insufficienti; molto è ancora sommerso, né abbiamo ancora piena consapevolezza – solo per fare un esempio – della consistenza della collaborazione ai quotidiani, che è stata assai varia: «Il Nuovo Corriere» (1947-1949), «Il Popolo» (dal 1949 agli anni Sessanta), «Il Mattino dell'Italia centrale – Il giornale del Mattino» (1952-1965)¹, «La Nazione» (dagli anni Cinquanta, a intermittenza), «Il Corriere della Sera» (1967-1974; poi occasionalmente e stabilmente dal 1989), «Il Giornale Nuovo» – «Il Giornale» (dal 1974 ai primi anni Novanta), «Il Messaggero» (dall'agosto 1987 a intermittenza), per non dire di più sporadiche collaborazioni ad «Avvenire», «L'Osservatore romano», «Il Tempo», «Il Secolo XIX», «l'Unità».

Né è possibile ancora ipotizzare un regesto dei periodici, perché accanto alle note sedi (da «Frontespizio» a «Campo di Marte», da «Letteratura» all'«Approdo», da «Paragone» a «Tempo presente», dalla «Chimera» a «Officina», da «Quartiere» alla «Nuova Antologia», solo per citarne alcune), ve ne sono certe da dissodare (come «Il Bargello») e altre testate effimere da registrare come la fiorentina «Rivista universitaria», dove compare il suo saggio più antico, su Chateaubriand² nell'Aprile 1933, o l'inattesa «LiberEtà», del sindacato pensionati italiani³.

In questa sede mi limiterò alla ricostruzione di una voce specifica, la collaborazione a «La Fiera Letteraria», nel dopoguerra, dal 1946, anno della sua ri-

¹ Cfr. Stefano Verdino, *Mario Luzi e il «Giornale del Mattino» (Con tre articoli mai raccolti)*, in *L'amore aiuta a vivere, a durare» – Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, in «Rivista di Letteratura italiana», XXXII, 2014, 3, pp. 25-35.

² *Il viaggiatore Chateaubriand*, in «Rivista universitaria», I, aprile 1933-XI, 2, pp. 104-112. La rivista era diretta da Alessandro Pavolini, Renato Giampaolo, Biagio Menallo, Aurelio Pace.

³ *Senza memoria non c'è futuro*, in «LiberEtà», gennaio 2003, p. 5.

fondazione, sotto la direzione di Angioletti, al 1968, alla fine della direzione di Manlio Cancogni (successivamente il periodico venne sospeso per due anni – 1969-1970 – ed ebbe un’ultima stagione nel 1971-1977)⁴.

Per una ventina d’anni la collaborazione di Luzi fu occasionale⁵, come accadeva alla maggioranza degli scrittori del tempo, data la caratteristica da «fiera» della testata, con varietà di presenza, da primizie poetiche, a note critiche, a recensioni, a interventi, testimonianze e relazioni di premi (diverso il caso di Caproni, recensore stabile e anche – a un certo punto – titolare di una rubrica «Il taccuino dello svagato»). Da segnalare in questo periodo due eccezioni: una puntualizzazione a proposito di un’intervista di Corrado Torrigiani⁶ e l’omaggio dedicato a Luzi nella rubrica «Galleria degli scrittori» nel 1955. L’omaggio fu curato da Leone Piccioni con i contributi di molti amici scrittori e critici⁷.

In questo ventennio i contributi significativi e originali non sono molti e sono stati per lo più ripresi da Luzi in *L’inferno e il limbo*, ma merita segnalare le sintetiche risposte a Piccioni di *Notizie di se stesso* – che riporto integralmente in appendice – e un brano della relazione come Presidente del premio città di Firenze⁸ del 1960, in cui affiora – dopo un passaggio polemico sulla deriva spe-

⁴ Sul sito <http://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=13> sono consultabili 477 fascicoli dal 1946 a tutto il 1955.

⁵ La «Fiera» recensì puntualmente i libri di Luzi (Bo su *Primizie del deserto*, Caproni su *Onore del vero*, Accrocca su *Il giusto della vita*, ecc., vedi la bibliografia nel «Meridiano» Mondadori di *L’opera poetica*) e diede notizia dei suoi premi, con risalto, a partire da *A Mario Luzi il premio Carducci*, in «La Fiera Letteraria», VIII, 9 agosto 1953, 32, p. 1.

⁶ Luzi replica all’intervista di Corrado Torrigiani, *Mario Luzi e i rapporti interessati* uscita sulla «Fiera» il 6 dicembre 1953: «Mi vedo attribuita questa frase: “Ma non è in me il desiderio di essere ascoltato”. Frase di un romanticismo piccante, indubbiamente, ma non mia. Io devo aver detto più semplicemente questo: “Quando scrive, nell’atto di scrivere, non penso di essere ascoltato”. Ma il desiderio di essere ascoltato e anche capito, sì, c’è, anche se, come si dice nell’intervista, un pubblico nel senso che si dà generalmente a questa parola io non possa dire di averlo» (*Una lettera di Luzi*, 13 dicembre 1953).

⁷ interventi di: Remo Beretta, *Consapevolezza di Luzi*; Attilio Bertolucci, *Mario a Parma*; Piero Bigongiari, *Mario Luzi poeta delle primizie del deserto*; Carlo Bo, *Un capitolo da scrivere*; Giorgio Caproni, *La sua musica*; Giuseppe De Robertis, *Un continuo parlare a sé, all’anima*; Tommaso Landolfi, *Biglietto per Luzi*; Giorgio Orelli, *Voce d’uomo solo*; Alessandro Parronchi, *Compagni fiorentini*; Guglielmo Petroni, *Poesia della realtà*; Leone Piccioni, *Un brindisi e il Quaderno*; Margherita M. Pieracci, *Il suo atteggiamento critico*; Angelo Romanò, *Biografia a Ebe*; Ottone Rosai, *Un uomo, un poeta*; Vittorio Sereni, *Persuasiva maturità*; Giacinto Spagnoletti, *Mario Luzi, un’opera in armonia*; Giuseppe Tedeschi, *Oltre gli ermetismi*; Leone Traverso, *Nell’opera di Coleridge un modello congeniale*; Bibliografia di Mario Luzi (a cura di Leone Piccioni). Vedi il ringraziamento di Luzi a Massimo Franciosa, allora in redazione, alla proposta dell’omaggio: «sarebbe molto bello poter avere un angolino sulla Fiera per ritrovarsi con le sette o otto persone, che portano interesse ai miei problemi; o al mio modo di sentire i problemi che sono di tutti» (cit. in *Libreria Scarpignato – catalogo n. 15*, secondo semestre 1998, pp. 22-23).

⁸ Giuria: Luzi (presidente), Armando Alessandra, Piero Bigongiari, Omero Cambi, Luigi Fallacara, Arrigo Levasti, Aldemaro Nannei, Nice Pauer, Giuseppe Zagarrìo; membri d’onore: Oreste Macrì e Jorge Guillén. Sul premio vedi: *Poesia e Firenze dieci anni del premio “città di Firenze”*, Firenze, Quartiere, 1968 (interventi di Giuseppe Zagarrìo, Gino Gerola, Giuseppe Sat-

rimentale della poesia italiana⁹ – la parola «magma» e ben si registra, sul piano della motivazione critica ed espressiva, la svolta che stava maturando nella propria poesia, ed in particolare una stretta contiguità con le istanze di *Presso il Bisenzio*:

Un canzoniere, un romancero svagato e sotto sotto mordente in cui, per così dire, automaticamente si rifletta il molteplice e l'imprendibile dei nostri anni non c'è stato. Si sono soltanto moltiplicati i segni dell'ansia che spinge tanti uomini e tante donne a captare qualcosa di questo mondo crudelmente mutevole, ad appropriarsi qualche brano di questa vita non veramente vissuta, non veramente fruita che corre verso altra vita senza lasciare individuale testimonianza e senza appagare. Fenomeno malinconico, certo, ma che dobbiamo guardare senza disdegno, perché anche la strada del poeta vero e proprio oggi forse deve passare di lì, su quel magma cocente che non ha ricevuto alcun ordine preliminare dalla mente, dal preconceito. Posso infatti sbagliarmi ma a me pare che al poeta dei nostri giorni non sia possibile farsi una idea della vita se non vivendo ed esprimendo la vita. Il tempo, nel quale il poeta poteva agire al riparo di una filosofia preventiva e stabilita o protetto da un'armatura ideologica a me pare terminato. Anche mi pare terminato il tempo nel quale la personalità poteva affermarsi aprioristicamente mediante feroci esclusioni o mediante la riduzione dell'esistente ai propri modi etc. Per molte ragioni non sembra che il mondo indifferenziato di oggi nel quale il concetto più instabile e più fluido è il concetto di qualità, consenta al poeta di esimersi dal tuffarsi nella fonte comune delle emozioni fino a rischiare di perdervisi se non lo assiste la sua intensità, la sua profondità.

Ma una vera collaborazione si ebbe sotto la direzione di Manlio Cancogni (luglio 1967 – dicembre 1968)¹⁰, amico di vecchia data di Luzi. I suoi inter-

ta, Aldemaro Nannei); Gino Gerola, Premio *internazionale di poesia 'Città di Firenze'*, Bologna, Consolini, 1970.

⁹ «Possibile degenerazione del movimento poetico italiano, per abuso: abuso di confidenza nell'esercizio dei propri estri, abuso di obbedienza agli stimoli più transitori, abuso di esperimenti né coerenti né necessari: un po' come quando una lunga disciplina si rompe, e si esce a caccia di avventure e di svaghi, sennonché per lo più si tratta di avventure da libera uscita, avventure da un soldo. E per quanto non ci sfuggisse il legame tra questa pratica e la crisi della personalità che è un portato del nostro tempo e dei nostri costumi, non per questo cessava di profilarsi il pericolo di una proliferazione quasi già rassegnata all'anonimato senza dell'anonimato avere inventato le forme e i temi rapsodici che potrebbero giustificarlo e anzi elevarlo a espressione reale della nostra epoca».

¹⁰ Ricorda Cancogni: «Preparavo la nuova squadra, che sostituì la precedente, licenziata in tronco: Piovene per il cinema, Lele D'Amico per la musica, Zampa per la letteratura tedesca, Ivos Margoni per quella francese, per la letteratura italiana c'erano Pampaloni e Garboli, Gallino per la sociologia, Fornari per la psicoanalisi, Giulio Preti per la filosofia (era forse il genio della filosofia, in quegli anni), Segre per la linguistica e la filologia, Gorlier per la letteratura americana, Cesare Brandi per l'arte. Chiamai il meglio. Le tariffe erano due: 70.000 e 100.000 a pezzo, *ad libitum* del direttore. C'era una diffidenza enorme intorno al giornale, io mi resi conto di cosa significasse stare con la Rizzoli in un ambiente così conformista come quello italiano. La Rizzoli era anatema. I letterati italiani erano divisi tra Einaudi, Mondadori e Feltrinelli, qualcuno Bompiani. A giugno cominció

venti – in poco più di un anno – non riguardano solo la poesia in senso stretto, come attestano le recensioni a due narrazioni autobiografiche, di forte impatto storico quali *La mano mozza* di Cendrars, nella versione di Caproni, esaltata da Luzi, e *Il libro dei dodici di Castro* dello scrittore dissidente cubano Franqui, ma anche – su questo versante – le lettere di Pasternak.

Per quanto riguarda la poesia va rilevata l'attenzione «eccentrica» che lo porta a fare i conti – pionieristicamente – con Pessoa, per la prima volta tradotto in italiano, mentre – nel solco di una tradizione francesizzante – si veda il bilancio di Baudelaire, nel suo centenario. Sul versante specificamente italiano spicca – negli anni di furore avanguardistico – un'attenzione implicitamente polemica ai vecchi, non solo nell'ampio e importante *tombeau* per Sbarbaro, ma anche per le recensioni di novità di autori ultra sessantenni e tutti un po' fuori dei ranghi, dall'amatissimo «maestro» Betocchi a Vigolo e Solmi, al davvero eccentrico Lucio Piccolo. «Abbiamo provato – scrive a proposito di Betocchi – di nuovo, leggendo, l'inebriante emozione della poesia come irrefutabile fatto». Il vecchio Betocchi è capace di una poesia con «la spina dorsale» rispetto al dibattito corrente e alle sue allora fortissime implicazioni ideologiche. Anche un passaggio della già citata recensione su Cendrars – Caproni ha un significativo momento in cui il nitido ritratto di Caproni poeta offre il destro per una focalizzazione del poeta artigiano e genio, opposto alla pratica corrente:

Dal *Ballo a Fontanigorda* al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* anche la poesia originale di Caproni fa giustizia di ogni ambizione e montatura ideologica, taglia corto con qualsiasi intendimento deduttivo e porta direttamente il calore e l'umore dell'esperienza nell'officina risolvendo il suo problema nel paragone delle parole e del ritmo, decidendo la sua modernità non preconcepita nell'esercizio gustoso e geniale di un artigianato molto pulito. / Il mestiere, superiore, elettivo, è infatti per Caproni il fondamento necessario alla precisione e alla concretezza dell'immagine e del discorso; ben lontano dal dissimularlo e tanto meno dallo spregiarlo, lo mette in piena evidenza nei suoi congegni, i suoi delicati rotismi e lo oppone con la discreta ironia dei *poeti-artistes* all'astrusità, alla sciattezza e alla vaghezza della fumosa e velleitaria demiurgia contemporanea.

Vi è con ogni buona possibilità una certa strategia, se mettiamo in relazione queste schede di plauso ai vecchi con le note polemiche sulle nuove mode dell'incipiente età mediatica, tipo l'attacco al poeta come istrione – un testo de-

il giornale. La veste tipografica, straordinariamente elegante (forse eccessivamente elegante), la curò Gian Carozzi, un pittore mio amico» (Manlio Cancogni, *Il racconto più lungo. Storia della mia vita*, Conversazione con Giovanni Capecci, Novara, Interlinea, 2014, pp. 66-67). Ma la nuova «Fiera» «andò malissimo. Infatti, a un certo momento, nell'ottobre del '68, Rizzoli, il Commenda, mi chiamò (perché Andrea Rizzoli e Angelino, il nipote di Angelo *senior*, erano per conservarla) e mi disse: «Guardi, Cancogni, mi dispiace, ma io con i soldi che spendo per la 'Fiera' preferisco farci una clinica». E io gli dissi: «Sono d'accordo con lei». Ma sì, e poi ero già stufo» (ivi, p. 70).

cisamente anti-beat – ed alcuni passaggi nella conversazione sulla poesia con Cancogni (*La poesia? L'ultima parola tocca sempre a lei*). Luzi critica la «timidezza» verso la poesia: «La mancanza di fiducia, di fede nella poesia (è questa la poetica corrente) si rivela fatale perché vengono fuori, e giocano liberamente quei fatti culturali che dovrebbero essere solo impliciti in essa»; al riguardo Luzi usa una formula significativa: «Manca la semplicità inesplicabile del poeta»; e rievocando la propria storia poetica¹¹ – e l'insoddisfazione per i pur ammirati maestri Ungaretti e Montale – ne evidenzia il succo:

Riconoscere il fatto vitale, essenziale, allo stato puro, ancora integro, non ancora giudicato. Partire all'avventura, ma sempre dentro all'esistenza. Lì dentro era la domanda, e lì dentro dovevo trovare la risposta, nella vita stessa, non fuori. *Cancogni* – Per cui si può dire che tu non avessi nessuna preferenza ideologica. Assolutamente no. C'era solo una domanda sull'esistenza, senza risposta.

MARIO LUZI SU «LA FIERA LETTERARIA»

a)

1946

- *Maura*, «La Fiera Letteraria», I, 6, 16 maggio 1946, p. 3. [poesia, poi senza titolo *Nulla di ciò che accade e non ha volto*, nella sezione *Poesie sparse*, in *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti, 1960, p. 164, e successive edizioni].
- *Un pensiero della noia*, «La Fiera Letteraria», I, 38, 26 dicembre 1946, p. 18. [con il titolo *L'uomo moderno e la noia*, in *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949 pp. 23-27, e successive edizioni; anche in *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Arsenale, 1989, pp. 41-44; *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 66-69].

1947

- *Invito a Mallarmé, poeta dell'angoscia*, «La Fiera Letteraria», II, 13, 27 marzo 1947, p. 3. [sulla monografia di Carlo Bo, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945; poi come *Un libro su Mallarmé*, in *L'inferno e il limbo* 1949, pp. 96-102 e Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 133-137].

1948

- *Sul concetto di natura*, «La Fiera Letteraria», III, 27, 11 luglio 1948, p. 1. [poi *L'inferno e il limbo* 1949, pp. 28-35, e successive edizioni; in *Scritti*, pp.

¹¹ Alla domanda di Cancogni sul proprio poeta prediletto in gioventù: «Di Foscolo mi attraveva la sua capacità di aggregazione linguistica, la sua densità di immagini»; sul piacere dei propri libri: «I due libri che mi hanno dato più piacere, più euforia, una specie di esaltazione, sono *La Barca* e nel *Magma*».

45-50; *Naturalezza del poeta*, pp. 70-75].

- *Né il tempo*, «La Fiera Letteraria», III, 39, 19 dicembre 1948, p. 1. [poesia, poi in *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952, pp. 5-6 e successive edizioni].

1949

- *Rappresentazione e interpretazione*, «La Fiera Letteraria», IV, 12, 20 marzo 1949, p. 1. [già con il titolo *Variazione sull'arte*, «Il nuovo Corriere», 15 febbraio 1949, p. 3, ripreso in S. Verdino, *Quattro discussioni di Mario Luzi*, «Studium», a.110 – luglio-agosto 2014, n.4, pp. 512-515].
- [Dichiarazione su Gide], in *Galleria breve*, in *Per gli 80 anni di André Gide*, «La Fiera Letteraria», IV, 50, 11 dicembre 1949, p. 4.

1951

- *Troppo distaccato o troppo partecipe?*, in *Omaggio a Jean Paulhan*, «La Fiera Letteraria», V, 14, 8 aprile 1951, p. 5.

1953

- *Montale come l'ho visto*, in *Galleria degli scrittori italiani. Eugenio Montale*, a cura di Giorgio Soavi e Vittorio Sereni, «La Fiera Letteraria», VIII, 28, 12 luglio 1953, p. 4. [ripresa di *Montale*, «Il Mattino dell'Italia centrale», 25 febbraio 1953, p. 3; e con il titolo *Montale come l'ho visto*, «Il Popolo», 5 marzo 1953, p. 5; «Quotidiano sardo», 5 marzo 1953, p. 3; poi in *Trame*, Lecce, Quaderni del «Critone», 1963, pp. 69-73 e Milano, Rizzoli, 1982, pp. 120-123; in *Prose*, a cura di S. Verdino, Torino, Aragno, 2014, pp. 119-121].
- *Religiosità come evasione*, in *Galleria degli scrittori italiani. Giuseppe Ungaretti*, a cura di Leone Piccioni, «La Fiera Letteraria», VIII, 44, 1 novembre 1953 p. 4. [già come nota su Ungaretti, in Valerio Volpini, *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1952, pp.135-136].
- *Una lettera di Luzi*, «La Fiera Letteraria», VIII, 50, 13 dicembre 1953, p.6. [precisazioni sull'intervista di Corrado Torrigiani, *Mario Luzi e i rapporti interessati*, nella rubrica 'Cosa fanno gli scrittori italiani' del n.49, 6 dicembre 1953, p. 1].

1954

- [Testimonianza], in *Testimonianze per Giuliotti*, «La Fiera Letteraria», IX, 47, 21 novembre 1954, p. 5.

1955

- *Metodo della storia interna*, in *Galleria dei critici italiani. Giuseppe De Robertis*, a cura di Leone Piccioni, «La Fiera Letteraria», X, 14, 3 aprile 1955, p. 5.
- *Pochi doni*, in *Galleria degli scrittori italiani. Mario Luzi*, a cura di Leone Piccioni, «La Fiera Letteraria», X, 33-34, 14 agosto 1955 p. 3.

[poi con il titolo *Il pescatore in Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957, p. 41-42, e successive edizioni].

- *Notizie di se stesso*, ivi, p. 5.
- *Un prestigio fatto di sobrietà*, in *Galleria degli editori italiani. La casa Vallecchi*, «La Fiera Letteraria», X, 40, 2 ottobre 1955 p. 4.

1956

- *Il sortilegio dell'artista*, in *Galleria degli scrittori italiani. Gianna Manzini*, a cura di Ferruccio Ulivi, «La Fiera Letteraria», XI, 19, 6 maggio 1956, p. 3.
- *La bellezza del suo canto*, in *Galleria degli scrittori italiani. Carlo Betocchi*, a cura di Mario Picchi, «La Fiera Letteraria», XI, 25, 17 giugno 1956, p. 3.

1957

- *Mario Luzi presenta: poesie di Paolo Grossi*, «La Fiera Letteraria», XII, 10, 10 marzo 1957, p. 5.

[breve nota e quattro poesie di Paolo Grossi, il futuro giurista e giudice costituzionale].

1958

- *Amore ai poeti*, «La Fiera Letteraria», XIII, 1, 5 gennaio 1958, pp. 1-2.
[sopratitolo 'La relazione del premio città di Firenze 1957' – vincitore Sergio Salvi, *Estuario e altri versi*, Bologna, Leonardi, 1957; segnalati Giovanni Giudici, *Intelligenza col nemico*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957 e Francesco Tentori, *Diario*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1956].
- *Lettera*, in *Galleria degli scrittori italiani. Vieri Nannetti*, a cura di Carlo Betocchi, «La Fiera Letteraria», XIII, 25, 22 giugno 1958, p. 3.

[a Carlo Betocchi – seguita da *Ammenda necessario di Betocchi*].

- *La dichiarazione di Mario Luzi*, «La Fiera Letteraria», XIII, 51, 21 dicembre 1958, p. 3.

[premio città di Firenze – erroneamente "Trieste" nel sovra titolo – 4 ed., ex aequo: Brunello Rondi, *Amore fedele*, Padova, Rebellato, 1957 – Lamberto Pignotti, *Elegia*, Firenze, Quartiere, 1958].

1959

- *La relazione per il premio letterario Il ceppo*, «La Fiera Letteraria», XIV, 7, 15 febbraio 1959, pp. 1 e 8.

[premio per il racconto 4 ed., Luigi Bartolini].

1960

- *Degenerazione della poesia*, «La Fiera Letteraria», XV, 51, 18 dicembre 1960, pp. 1-2.

[Relazione per il premio città di Firenze 5 ed., Giorgio Orelli, *Nel cerchio familiare*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960; segnalati Cesare Vivaldi, *Dialogo con l'ombra*, Roma, Grafica, 1960 e Vittorio Pagano, *I Privilegi del povero*, Galatina, Il Critone, 1960; nel testo detto – con refuso – *Piaceri del povero*].

1962

- Dichiarazione in *L'opinione degli scrittori italiani sul cinema e sulla televisione*, a cura di Eraldo Miscia, «La Fiera Letteraria», XVI, 14, 8 aprile 1962, p. 1. [con Cacciatore – Comisso – Pirro – N. Risi – G. Bellonci – Ferrata – Vittorini – P. Milano].

1964¹²

- *Vita fedele alla vita*, «La Fiera Letteraria», XIX,32, 27 settembre 1964, p. 3.
[poi in *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971, pp.11-12 e nelle successive edizioni; affianca il saggio di Angelo Romanò, *Mario Luzi, onore al vero*].
- *La lavagna di Piccioni*, «La Fiera Letteraria», XIX, 36, 25 ottobre 1964, p. 3. [recensione a Leone Piccioni, *Lavagna bianca: diario 1963, con agosto in URSS*, Firenze, Vallecchi, 1964].

1966

- *Frammento inedito – Dammi tu il mio sorso di felicità prima che sia tardi –*, «La Fiera Letteraria», XXI, 5 maggio 1966, p.9.
[incipit del poemetto *Il pensiero fluttuante della felicità*, poi in *Su fondamenti invisibili*, p. 15 e successive edizioni; affianca una nota redazionale].

b) Direzione di Manlio Cancogni

1967

- *All'origine di tutti gli ismi*, «La Fiera Letteraria», XLII, 27, 6 luglio 1967, p.21.
[sul centenario di Baudelaire].
- *Dom Fernando*, «La Fiera Letteraria», XLII, 29, 20 luglio 1967, p.21.
[recensione a Fernando Pessoa, *Poesie*, a cura di L. Panarese, Milano, Lerici, 1967; ripreso in appendice a S. Verdino, *Luzi lettore europeo*, negli Atti del convegno *Il mondo di Mario Luzi – Mario Luzi nel mondo*, promosso dal Premio Flaiano di Pescara, in corso di stampa].
- *Il poeta come istrione*, «La Fiera Letteraria», XLII, 33, 17 agosto 1967, pp. 19-20.
[ripreso con il titolo *Parentesi sul poeta come istrione* in conclusione del saggio *Poesia*, in Mario Luzi – Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973,

¹² Vedi anche la scelta da *Nel magma* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, con *Due poesie (Ma dove – Tra le cliniche)*, in «La Fiera Letteraria», XIX, 20 dicembre 1964, 44, p. 3.

Nel 1965 vedi l'anteprima *Mario Luzi: da "Tutto in questione"*, in «La Fiera Letteraria», XX, 28 febbraio 1965, 8, p. 5 (si tratta del testo di *Il dialetto?*, in *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 37-38); *«Il cannocchiale» di Mario Luzi*, in «La Fiera Letteraria», XX, 23 marzo 1965, 20, p. 3 (Nella rubrica «Tachimetro» di Gino Montesanto – ripresa da tavola rotonda «Dove va la cultura umanistica?» dalla nuova rivista «Il cannocchiale» di Roma); Valerio Volpini, *Luzi – quel che gli è dovuto*, in «La Fiera Letteraria», XX, 39, 10 ottobre 1965, p. 3 (con anteprima da *Dal fondo delle campagne*, Torino, Einaudi, 1965: *Colpi – Il duro filamento*).

pp. 44-50 e con aggiunta di nuova conclusione, pp. 50-56; poi nella ripresa di detto saggio con il titolo *La creazione poetica*, in Mario Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp.54-59, quindi in *Scritti*, pp. 131-135 e *Naturalità del poeta*, pp. 157-161].

- *Ti ringrazio d'avermi fatto artista*, «La Fiera Letteraria», XLII, 39, 28 settembre 1967, p. 21.

[recensione a Boris Pasternak, *Lettere agli amici georgiani*, raccolte da G. Margvelašvili; traduzione di Clara Coisson, Torino, Einaudi, 1967].

- *Ama davvero il mestiere*, «La Fiera Letteraria», XLII, 44, 2 novembre 1967, p. 25.

[recensione a Blaise Cendrars, *La mano mozza*, traduzione di G. Caproni, Milano, Garzanti, 1967].

- *Un grande deserto*, «La Fiera Letteraria», XLII, 46, 16 novembre 1967, p. 27. [ritratto di Camillo Sbarbaro, nella sua scomparsa; ripreso in Mario Luzi, *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, "istmi" 33, 2014, pp. 73-76].

1968

- *Un altro passo verso la verità*, «La Fiera Letteraria», XLIII, 6, 8 febbraio 1968, p. 22.

[recensione a Carlo Betocchi, *Un passo, un altro passo*, Milano, Mondadori, 1967].

- *Tre poeti*, «La Fiera Letteraria», XLIII, 20, 16 maggio 1968, p. 23.

[recensione a Giorgio Vigolo, *La luce ricorda*, Milano, Mondadori, 1967; Lucio Piccolo, *Plumelia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967; Sergio Solmi, *Dal balcone*, Milano, Mondadori, 1968].

- *I dodici di Castro*, «La Fiera Letteraria», XLIII, 25, 20 giugno 1968, p. 24. [recensione a Carlos Franqui, *Il libro dei dodici di Castro*, traduzione di V. Riva, Milano, Feltrinelli, 1968].

- *La poesia? L'ultima parola tocca sempre a lei*, conversazione con Mario Luzi, a cura di Manlio Cancogni, «La Fiera Letteraria», XLIII, 41, 10 ottobre 1968, pp. 10-12.

[rubrica: 'Le interviste della Fiera'].

MARIO LUZI – NOTIZIE DI SE STESSO

Quando hai cominciato a scrivere versi?

Scrissi dei versi quando ero un ragazzo. Altri ne scrissi a diciassette e diciotto anni sebbene allora mi occupassi soprattutto di filosofia. Per parecchio tempo ho subito una sorta di pregiudizio sulla superiorità della filosofia. L'ho più messo a tacere che superato; e comunque ha lasciato una visibile impronta nel mio carattere così poco 'artista'.

Quali sono i poeti del Novecento a cui pensi con più simpatia e gratitudine?

Il Novecento ha avuto una grande stagione poetica. Non c'è bisogno ti indichi i nomi che sono sulla bocca di tutti, tanto più che non ho di segreti da aggiunger-

re. Devo molto a Valéry, i cui problemi intellettuali mi lasciano quasi del tutto indifferente, per averne tratto l'esempio e l'incoraggiamento alla sintesi che mi pare una proprietà essenziale alla poesia. Può darsi, anzi è sicuro che ho risentito di parecchi altri autori; ma sarebbe difficile per me distinguere dove è stata positiva e attiva acquisizione e dove passiva acquiescenza.

Rispetto alla poesia che è in cima ai miei pensieri trovo la poesia del nostro tempo troppo suggestiva, piena di 'tics' e di estri personali non riassorbiti; troppo fitta di immagini di metamorfosi o di analogia e povera di immagini che nascono dall'interno per il naturale metaforizzare della lingua e del discorso umano. E povera d'altra parte d'immagini irrelative che si sostituiscono per visione alla realtà irrefutabilmente. Ci sono tuttavia Machado e Campana.

In che termini definiresti, se ti fosse chiesto, la tua poesia?

Se definire è trovare i limiti, il limite nel caso mio è forse la vita stessa. Il senso della poesia che faccio tende, irrimediabilmente, forse a identificarsi con la successione degli atti che compongono e significano la vita e con manifestazioni continuatrici dell'esistenza, tanto che mi pare verosimile essa possa ridursi al silenzio lasciando la parola alle cose medesime. Il suo plenum, qualunque ne sia la modestia, forse è l'enunciazione pura e semplice, come ad esempio nelle *Notizie a Gius.* [eppina] o 'temporibus illis' su un altro tono in *Avorio*. M'accorgo del resto che una poesia di tal genere è raggiungibile solo a frammenti e che la sua alternativa è il silenzio e la vita tout-court. Al di qua di questo c'è tutto il periplo dell'uomo ancora individuale, ancora distinto con le sue passioni, ricerche, aneliti. Tra l'uno e l'altro polo si svolge, a quanto m'è riuscito capire, il mio piccolo dramma d'artista.

Galleria degli scrittori italiani. Mario Luzi, a cura di Leone Piccioni, in «La Fiera Letteraria», X, 14 agosto 1955, 33-34, p. 5.

UN RICORDO DI MARIO LUZI

Martha Canfield

Il pensiero della morte m'accompagna
tra i due muri di questa via che sale
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo
di primavera irrita i colori,
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra
la selce; sotto cappe ed impermeabili
punge le mani secche, mette un brivido.

Tempo che soffre e fa soffrire, tempo
che in un turbine chiaro porta fiori
misti a crudeli apparizioni, e ognuna
mentre ti chiedi che cos'è sparisce
rapida nella polvere e nel vento.

Il cammino è per luoghi noti
se non che fatti irreali
prefigurano l'esilio e la morte.
Tu che sei, io che sono divenuto
che m'aggiro in così ventoso spazio,
uomo dietro una traccia fine e debole!

È incredibile ch'io ti cerchi in questo
o in altro luogo della terra dove
è molto se possiamo riconoscerci.
Ma è ancora un'età, la mia,
che s'aspetta dagli altri
quello che è in noi oppure non esiste.

L'amore aiuta a vivere, a durare,
l'amore annulla e dà principio. E quando
chi soffre o langue spera, se anche spera,
che un soccorso s'annunci da lontano,
è in lui, un soffio basta a suscitarlo.

Questo ho imparato e dimenticato mille volte,
 ora da te mi torna fatto chiaro,
 ora prende vivezza e verità.

La mia pena è durare oltre quest'attimo.

Mario Luzi, *Aprile-amore*, 1951 (da *Primizie del deserto*)

Questa poesia di Luzi mi accompagna da quando ho cominciato a leggerlo più di trent'anni fa e come tutte le opere di valore si stacca dal suo autore e si confonde con noi stessi, per parlarci della vita e, soprattutto, della nostra vita.

Del Luzi uomo, amico, della sua fine attenzione agli altri e della sua capacità di conversare piano, riflettendo sulle parole e illuminando ogni argomento con il suo «fuoco interiore» – già individuato da Vittorio Bodini quando lo conobbe nel lontano 1939 – mi piace evocare la sua casa di via di Bellariva, un piccolo attico sovraccarico di libri con una ariosa terrazzina, la luce cadente sui mobili semplici, e la sua voce, attraversata dall'impressione di un tremore non mai verificato. Man mano che conversava il tenore delle sue riflessioni diveniva sempre più sicuro e profondo, finché accanto a lui l'unica cosa veramente tangibile era, appunto, il suo discorrere lento, cadenzato, ricchissimo.

Mi ricordo – e alcune sono state pubblicate – le nostre disquisizioni sulle sue opere teatrali, *Ipazia e Rosales*. A partire da quest'ultimo, incarnazione del Don Giovanni, abbiamo riflettuto sull'amore e sulla ricerca dell'assoluto attraverso l'amore. Mi diceva Luzi che lui credeva che, così come il significato di Caino era in Abele, il significato di Don Giovanni non era nella figura di Donna Elvira, ma nel dopo, nella sua solitudine, quando la donna non c'è più. E io volevo sapere da dove nasceva quella «divorante solitudine», forse dalla spropositata ambizione di risiedere in tutti i cuori? Allora Don Giovanni-Rosales, per Luzi, non era quello che non sa amare, che non sa darsi, ma anzi quello che ama troppo e si dà troppo, per cui finisce col cuore a brandelli? E lui mi diceva che, in effetti, in Don Giovanni c'è un'esuberanza di fondo, di desiderio, di offerta, perché – assicurava – non esiste un avere senza un dare... E trovava che il lato demoniaco del famoso personaggio, il lato fatale del suo comportamento, risiedeva nel non sapersi fermare: desiderare di essere ma non saperci rimanere... C'è uno sbilanciamento continuo, mi diceva. Le donne sicuramente l'hanno amato, ma non come lui voleva, non tanto da colmare questa energia di desiderio e di offerta che si riversa sull'inseguimento. E aggiungeva, quasi come una confessione: «allora uno è solo, con questo morso interno che poi diventa rimorso». E io lo punzecchiavo ancora: ma allora tra Tristano e Don Giovanni la differenza non è totale, forse Tristano, che amava una sola donna e in essa racchiudeva l'universo, in realtà è il riflesso capovolto di Don Giovanni. Voglio dire, insistevo, che tutti e due in fondo cercano l'impossibile, la donna ideale che forse non è altro che la propria anima. E lui (lo cito dai miei appunti dell'epoca): «Mi viene

in mente un mio verso: *o d'amore in amore o d'uno solo*. Io dico *o*, non *e*, quindi sono due modi di perseguire lo stesso impossibile». Ma questo impossibile, gli chiedevo ancora, non è al di fuori di se stessi; questa *donna ideale* è il volto interiore? Sì, mi diceva Luzi, «è l'essenza di se stesso».

E allora io tornavo a leggermi *Aprile-amore*, e ritrovavo questa voce che soffre e nello stesso tempo conosce, che lungo i tornanti della vita ha imparato che ciò che si spera è dentro di sé e che, essendo l'attesa più alta quella dell'amore, «un soffio basta a suscitarlo». Eppure, come tutto nella vita, nel nostro destino transeunte, l'attimo dell'amore è fuggente: «Questo ho imparato e dimenticato mille volte», riconosce la voce del poeta. E ci confessa: «La mia pena è durare oltre quest'attimo».



Mario Luzi a Sestri Levante (29 dicembre 2004
– Foto di Laura Dolfi).

MARIO LUZI, «IL FILO DELLA VITA»

Una tavola rotonda a cura di Alessandro Gentili

Presentazione della «plaquette»: Mario Luzi, *Il filo della vita / The Thread of Life / Snáithe na Beatha*, tredici poesie tradotte da tredici poeti irlandesi / *Thirteen Poems Translated by Thirteen Irish Poets*, a cura di / edited by Alessandro Gentili, Fondazione Mario Luzi, Roma 2014. Con contributi di Fabrizio Dall'Aglio, Antonella Francini, Alessandro Gentili, Thomas McCarthy. Letture di Sandro Lombardi, Thomas McCarthy.

Luzi, «*Non perderlo il filo della vita*» (letto da Sandro Lombardi).

«Non perderlo il filo della vita» –
sembra dirmi una penserosa Lachesi
in quel volto di gitana –
«seguilo sempre anche quando si occulta
nei più neri cunicoli
o più tetro
s'aggroviglia
in mortiferi labirinti – o anche
interito si atrofizza
nei suoi falsi lucori
privati e pubblici.
Non perderlo,
ti prego, non lasciarlo
per nessuna illecebra
di falsi paradisi, per nessuna
illusione di riparo
in fortilizi o in eremi
o in un cretto che s'apra,
talora, di eternità.
Non ti lascia lui, lo sai,
se non lo tradisci,
al primissimo albicare

ti vibra tra le mani,
 ad ogni nuovo giorno,
 a ogni nuovo cominciamento» – dice
 lei, è questo che mi intima
 o che il mio desiderio le comanda...

Nuala Ní Dhomhnaill, «*Ná caill snáithe na beatha*» (versione gaelica letta da Thomas McCarthy).

Ná caill snáithe na beatha

«Ná caill snáithe na beatha» —
 adeireann Lachesis smaointiúil
 ba dhóigh liom i gcló gíofóige —
 «lean é, i gcónaí, fiú
 nuair a théann sé i bhfolach
 sa tollán is duibhe amuigh
 nó fiú
 in achrann gruama
 na gcathracha marfacha gríofáin, fiú
 nuair a stangtar é is go meathlaíonn
 faoina ghléire fhallsa
 phríobháideach is phoiblí.
 Ná caill é,
 ímpím ort, ná fág uait é
 ar son bréagadh
 na bpárthas fallsa,
 faoi mhealladh na fothaine
 i ndún nó i ndíseart
 nó i nduibheagán a osclódh,
 ar uairibh, ar an síoraíocht.
 Ní fhágfaidh an snáithe tú,
 tá's agat, muna ndéanann tú feall air,
 ar chéad láú na maidne
 bíonn sé ar tinneall i do lámha
 ar gach lá nua,
 ar gach tosnú as an nua» — ar sise,
 agus is é seo an t-ordú
 a chuireann sí orm
 nó a chuireann mo mhian uirthi...

Fabrizio Dall'Aglio – Rosa di macchia: così s'intitolava l'antologia della poesia irlandese dopo Yeats curata da Alessandro Gentili, che ha rappresentato senza dubbio uno dei primi libri veramente impegnativi che mi sono trovato a seguire dopo aver iniziato a collaborare con la Passigli Editori di Firenze. Impegnativo non perché, come a volte capita, avessi granché da intervenire sul lavoro del

traduttore, che invece una volta che mi fu consegnato era pressoché pronto. E neppure per particolari problemi redazionali, se non quelli sempre connessi alla pubblicazione di antologie e relativi ai diversi diritti d'autore. Impegnativo, se vogliamo, per un altro aspetto, e cioè il fatto che la passione del curatore aveva sicuramente contagiato anche me, in particolare perché mi rendevo conto dell'importanza di quel lavoro, dell'altissima qualità di tutti i poeti selezionati, del rigore con cui Alessandro Gentili lavorava. È stato dunque attraverso Mario Luzi, che lo stimava moltissimo, che ho conosciuto Alessandro, e l'occasione è nata proprio da quella antologia. Siamo diventati subito amici, ed è iniziata da allora una collaborazione che ha prodotto una serie di libri che ho tra i più cari tra quelli pubblicati dalla Passigli, dallo straordinario *The Rough Field* di John Montague, nella versione italiana *Il campo abbandonato* (e dobbiamo il suggerimento di questo titolo, dopo diversi ripensamenti che non ci soddisfacevano, proprio all'editore, Stefano Passigli), al racconto, fiorentino di ambientazione e sempre di Montague, *Il quaderno smarrito*, alle due antologie di poesie di William Butler Yeats, *I cigni selvatici a Coole* e *La rosa del mondo*. Ma al di là di queste e di altre collaborazioni editoriali, ho sempre seguito Alessandro Gentili nelle sue scorribande letterarie irlandesi, in particolare nelle diverse traduzioni di poeti uscite sulla rivista «Poesia» di Nicola Crocetti: in qualche caso approfondendo il rapporto iniziato con *Rosa di macchia* – da John Montague a Thomas McCarthy, da Thomas Kinsella a Derek Mahon – in altri affrontando per la prima volta autori come Leanne O'Sullivan o, ancora in attesa di pubblicazione su «Poesia», Paula Meehan. Ma mi piace anche ricordare la scelta di testi di Desmond O'Grady, un altro dei poeti di *Rosa di macchia*, pubblicata per Città di Vita sotto il titolo *Arcipelago*.

Da questi accenni si potrà già capire come per noi, per Alessandro Gentili, per me, per Valerio Nardoni che fin dall'inizio ha collaborato a questo progetto, l'idea di questa antologia in ricordo di Mario Luzi era, in un certo senso, nell'ordine delle cose. C'era la nostra ammirazione e amicizia per Luzi, naturalmente; e c'era il ricordo delle conversazioni avute con lui intorno all'Irlanda e ai suoi poeti, che ci avevano testimoniato una vicinanza di Luzi a quel paese del tutto particolare: se non era la Francia dei suoi studi, della sua tesi di laurea, della sua professione di insegnante, era forse l'altro paese europeo cui si sentiva più legato, o comunque che forse più di altri lo attraeva e lo affascinava. È stato Gentili a fare la selezione e a fornire anche una prima traduzione – diciamo «di lavoro» – delle poesie da proporre ai diversi poeti irlandesi, ripercorrendo a questo scopo l'intero corpo poetico di Luzi. La scelta aveva infatti come principale criterio il tentativo non semplice di selezionare i testi più idonei per ciascuno di loro, il che naturalmente presuppone non solo la conoscenza dell'opera di Luzi, ma anche quella del poeta che doveva interpretarla. Interpretazione, peraltro, che noi desideravamo che fosse il meno condizionata possibile, a seconda delle esigenze espressive dei poeti invitati. Non ci interessava, cioè, un semplice libro di traduzioni, pur di autore: volevamo che le poesie di Luzi, per così

dire, «parlassero» o «cantassero» in una lingua diversa attraverso testi che anche se erano strettamente legati a quelli originali, non dovevano però esserlo come attraverso un cappio linguistico, perché il nostro scopo, appunto, era differente. Noi volevamo, insomma, che queste poesie di Luzi fossero sentite dai poeti che le traducevano come testi in qualche modo propri, un po' come forse sentivano i nostri umanisti quando imitavano in lingua volgare i testi dei classici latini o greci. Stava poi ai poeti scegliere se restare più letteralmente fedeli al testo originale o se allontanarsene; stava a loro decidere in quale modo e con quale criterio dalla poesia di Luzi che avevano accettato di tradurre sarebbe sorto un suo sosia in lingua inglese (o, in un caso, addirittura in gaelico). Il risultato di questo sforzo, e potremmo dire di questa scommessa, è nel presente libro, e ciascuno lo potrà giudicare; posso solo aggiungere che noi, man mano che ci arrivavano i testi tradotti, li leggevamo con un misto di ammirato stupore, di gioia e di riconoscenza insieme.

Curiosamente, tredici erano i poeti presenti nell'antologia *Rosa di macchia* e tredici sono i poeti che troviamo in questa nuova, insolita antologia, interamente bilingue: *Il filo della vita / The Thread of Life*. Magari sarà Gentili stesso a chiarirci il significato di quel numero che si ripete in questi due lavori; ma intanto va detto che ben sette sono i poeti irlandesi presenti in entrambe le antologie, e cioè: John Montague, Seamus Heaney, Thomas Kinsella, Derek Mahon, Desmond O'Grady, Nuala Ní Dhomhnaill e Thomas McCarthy. Ad essi si sono aggiunti altri sei poeti: Leanne O'Sullivan, Leontia Flynn, Martina Evans, Theo Dorgan, John F. Deane e Dennis O'Driscoll. E non è detto che ci si fermi qui, perché l'interesse suscitato in Irlanda da questo volume – presentato a Cork e Dublino pochi giorni fa – ci sta facendo riflettere sulla possibilità di una nuova edizione allargata ad altri poeti irlandesi.

Intanto, purtroppo, il destino ha voluto che ben tre dei tredici poeti presenti in questa antologia ci lasciassero durante la lavorazione del libro: per primo Dennis O'Driscoll, scomparso del tutto prematuramente, che avevo anche potuto conoscere personalmente, e ammirare sia da un punto di vista poetico sia da quello umano, tre anni fa, entrambi ospiti del festival di poesia di Ptuj in Slovenia. Poi il più celebre di tutti, il premio Nobel Seamus Heaney; infine quello che forse potremmo definire il più *italiano*, il caro Desmond O'Grady, che tanto amava il nostro paese in cui ha vissuto a lungo. A loro tre, naturalmente, va il nostro commosso ricordo e un ringraziamento del tutto speciale.

Alessandro Gentili – In Irlanda Mario Luzi c'era stato più volte, a partire dalla fine degli anni Settanta. Nell'autunno del 1985 è alla Queen's University di Belfast, su invito di Ghan Shyam Singh, poeta e allora titolare della cattedra di Italiano presso quella università. Nel luglio del 1987 dalla Queen's stessa riceve una laurea *honoris causa*. Nell'ottobre del 1990 è a Dublino, all'Istituto Italiano di Cultura, e a Cork, all'University College, nell'occasione dell'uscita di un'antologia di suoi testi, *After Many Years* (Dedalus Press), nelle traduzioni in inglese

dell'italianista irlandese Catherine O'Brien. Nel corso di quella visita ottobrino, all'Istituto Italiano di Cultura iscrive il suo testo *E il lupo* su un foglio di vello per il volume *The Great Book of Ireland* (di esso, maggiore ideatore e curatore, Theo Dorgan, uno dei tredici poeti irlandesi nella nostra «plaquette»): volume straordinario che raccoglie, quasi moderno *Book of Kells*, testi e illustrazioni di artisti irlandesi, con l'aggiunta di alcuni stranieri, e che si trova oggi custodito nella biblioteca dell'University College di Cork. Nel novembre del 1991, a Dublino, riceve il Premio Europeo per la Letteratura. Da queste visite hanno origine alcune poesie e alcune prose brevi, «irlandesi» nei soggetti, che compaiono sparse nell'opera luziana, per essere nel 1993 raccolte nel libro *Mario Luzi, Irlanda, «quel riconfermato incontro»* (testi con traduzione irlandese e inglese, Istituto Italiano di Cultura di Dublino), a cura di Rosangela Barone, allora direttrice dell'Istituto, e di Pádraig Ó Snodaigh, scrittore e cultore della lingua gaelica.

«Che si sa dei nostri amici irlandesi?», puntualmente mi chiedeva Luzi nel corso di ogni nostra conversazione nel suo appartamento a Bellariva. Da quella ripetuta domanda il dialogo prendeva allora le strade del Paese del cuore. Le stesse strade ha preso questo libro. Tredici poeti irlandesi contemporanei sono stati singolarmente chiamati, ciascuno di loro a contribuire con la traduzione di un testo, tredici diverse voci poetiche a interpretare i versi originali di una sola voce. Perché nel numero di tredici i testi, e tredici i poeti irlandesi? Il numero tredici, uno più dodici, quest'ultimo tradizionalmente il numero della ciclicità e della completezza, può indicare interruzione dell'armonia, fine di un ciclo, rottura di un equilibrio, instabilità ed incertezza, ma anche nuovo inizio, trasformazione, rinascita. In alcune culture il tredici porta bene, in altre porta male. «Thirteen. Death's number. [...] Silly superstition that about thirteen» («Tredici. Il numero della morte. [...] Sciocca superstizione quella del tredici»), scrive Joyce nell'*Ulysses*. Qui, nel nostro disegno, il tredici, numero dell'unità sommata alla rotonda molteplicità del dodici, può riuscire: nel particolare, l'uno della versione in gaelico, idioma dell'Irlanda antica, recuperato e aggiunto al dodici della consonanza delle versioni in inglese, lingua dominante; nell'insieme, la decisione, distacco dal dodici della compiutezza degli originali, la *traduzione*, l'uno del nuovo che rinnova – e la somma è, appunto, tredici.

Per la scelta dei testi luziani, per le traduzioni da parte dei poeti irlandesi, sono ritornato sulla lettura di tutte le raccolte di Luzi: una lettura, con gli occhi, degli originali in lingua italiana, e con la mente a pensare-ascoltare quei testi in una possibile letterale traduzione in lingua inglese, così a verificare, nei limiti dell'assunto, la riuscita, appunto, di una loro resa in inglese. Le poesie di Luzi, per elevatezza di linguaggio e stile, sembrano resistere a un'agevole traduzione in inglese, lingua fattuale, aderente alla concretezza del reale. Sono comunque pervenuto a una scelta, peraltro limitata, di testi a mio avviso «traducibili», che ho poi sottoposto a una lettura più attenta per ravvisarvi quelli che più di altri sembrassero avere una qualche corrispondenza con l'estetica dei poeti traduttori. Beninteso, ho cercato di scegliere componimenti che potessero anche

presentare una significativa essenza della fluvialità della poetica di Luzi, l'umanità, l'eleganza, l'altezza di pensiero, un'intensa preghiera, il senso, insomma, di quel suo *Filo della vita*. Individuati i testi, mi sono incoscientemente adoperato di tradurli nel mio inglese. Ad alcuni poeti, di testi, nell'originale e nella mia traduzione inglese, ne ho inviati due ciascuno, affinché ciascuno ne traducesse uno a proprio piacere o li traducesse entrambi lasciando a me la scelta di uno. Ad altri poeti è stato inviato un solo testo ciascuno, perché nella particolarità di un dato testo luziano ero venuto a cogliere tratti della particolarità estetica di un dato poeta irlandese. Nel caso avessero gli autori trovato il loro testo o i due testi poco interessanti o particolarmente malagevoli, avrei provveduto a inviarne altri. Nessuno degli autori ha richiesto più testi altri da quelli ricevuti. Queste, nella «plaquette», le poesie di Luzi e le versioni irlandesi con i nomi dei poeti traduttori: *Alla primavera* (*To Spring*, Desmond O'Grady); *Alla madre* (*For My Mother*, Leanne O'Sullivan); *Quante ombrose dimore hai già sfiorato* (*How many shady abodes*, Leontia Flynn); *Il pescatore* (*The Fisherman*, Seamus Heaney); *L'osteria* (*The Inn*, Martina Evans); *Trota in acqua* (*Trout in the Water*, Derek Mahon); «Non perderlo il filo della vita» – («Ná caill snáithe na beatha», Nuala Ní Dhomhnaill); *Dove mi porti, mia arte?* (*Where are you bringing me, my art?*, Theo Dorgan); *Sia detto* (*A Prayer for Florence*, John Montague); *Dopo la curva* (*After the bend*, John F. Deane); *È inverno* (*It is winter*, Thomas Kinsella); *Bellezza, lo sentiamo* (*Beauty Intuited*, Dennis O'Driscoll); *Lasciami, non trattenermi* (*Let go, don't detain me*, Thomas McCarthy).

Delle traduzioni, alcune sono rimaste più vicine agli originali, altre hanno compiuto un più evidente scatto di affrancamento. In esse, tutte, i testi luziani sono venuti a rinnovarsi, a trasmutarsi in definite altre unità poetiche d'autore che come tali assumono significazioni proprie e muovono a letture diverse – l'uno che si aggiunge al dodici.

Antonella Francini – Le traduzioni delle tredici poesie che in questo libretto tracciano, per testi esemplari e di decennio in decennio, il *filo della vita* poetica di Mario Luzi, oltre che un omaggio corale al poeta italiano amico dell'Irlanda sono anche un particolarissimo rifrangere dell'opera luziana sulla tradizione poetica e linguistica irlandese. Quando nel 1998 la rivista «Semicerchio» pubblicò un'inchiesta dal titolo *Esiste la poesia europea?*, Mario Luzi fu fra i poeti italiani (oltre a Bigongiari, Zanzotto e Carifi) che generosamente rispose con un suo scritto alla questione che veniva posta. «Di qua e di là della frontiera del nuovo millennio e di quella dei continenti», scriveva Luzi, «la poesia ha oggi il primario bisogno di legittimare la sua parola, di attraversare molto e vero silenzio per riemergere più credibile e più irrefutabile a chi la usa e a chi la riceve»¹. Queste tredici traduzio-

¹ Mario Luzi, *La poesia europea*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XVIII, 1998, 1, pp. 7-8.

ni sono appunto il luogo dell'*attraversamento* di cui parlava Luzi, oltre i confini nazionali ed oltre il silenzio della loro gestazione, luoghi di elaborazione poetica e d'incontro lontani dalla sede d'origine della poesia luziana. Perciò, se leggiamo questi testi nell'idioma dei poeti irlandesi che li hanno *ricevuti e usati*, ci imbattiamo in situazioni linguistiche e culturali che, di poesia in poesia, rinnovano il rapporto fra poeta tradotto e poeta traduttore. La voce di Luzi filtra attraverso la lingua inglese d'Irlanda in modalità diverse, entra in un rapporto dialogico con poetiche altrui aprendo la strada verso la poesia in proprio dei poeti-traduttori.

Basterebbe leggere gli incipit con uno sguardo all'italiano a fianco, agli attacchi luziani, per renderci conto della varietà delle appropriazioni. Ad esempio, se l'inizio di *Alla primavera* è ripreso fedelmente da Desmond O'Grady per rendere quasi un calco dell'originale nello sforzo di mimarne la musica, Seamus Heaney traduce l'avvio endecasillabico di *Il pescatore* variandone il ritmo e rendendo la visione marina all'alba di Luzi più reale e definita nelle immagini e nei suoni:

Viene gente per acqua. Gente muta
rasenta le murate delle navi alla fonda,
si riscuotono all'urto dell'attracco.

People arrive by water, unspeaking ones
keeping close to the hulls of the anchored ships,
startling at the bump as they heave to².

La stessa tecnica sembra muovere la resa di John Montague, che traduce l'attacco di *Sia detto* (la poesia scritta da Luzi dopo l'attentato in Via dei Georgofili a Firenze nel 1993) mischiandone, per così dire, gli ingredienti. Le parole di Luzi cambiano ordine e si combinano con termini che approfondiscono l'intenzione originaria:

Sia detta per te, Firenze,
questa nuda implorazione.
Si levi sui tuoi morti,
sulle tue molte macerie...

May this bare prayer
be said for you, this
naked invocation, O Florence...

Thomas Kinsella propone un altro calco dei versi luziani nella sua resa di *È inverno*:

² Originali e traduzioni tratte da M. Luzi, *Il filo della vita*, Roma, Fondazione Mario Luzi Editore, 2014.

È inverno,
sono oscuri i covi
dove tu, mia primavera,
ti prepari...

It is winter:
the dens are dark
where you, my own Spring, are
making ready...

Se questi sono aspetti che colpiscono semplicemente sfogliando il libro, nel soffermarsi sui testi tradotti scopriamo come le varianti linguistiche con cui i poeti irlandesi si sono appropriati degli originali luziani portino al cuore delle poetiche dei traduttori. Le poesie *Il pescatore* nella resa di Seamus Heaney e *Alla madre* nella traduzione di una giovane poetessa, Leanne O'Sullivan, ben esemplificano questo processo di appropriazione che modifica la koinè originale. Nella sua *The Fisherman*, Heaney scioglie gli specifici termini dei primi versi in immagini più familiari e rende dinamica ed immediata l'azione, sfumata in Luzi, per cui «murate», «fonda» e «all'urto dell'attracco» diventano «hulls» / «scafi», «anchored ships» e «the bump as they heave to». Pur rimanendo aderente all'originale, Heaney sperimenta delle varianti, in questa prima strofa come nei versi seguenti, avvicinandosi e allontanandosi dall'italiano, mettendo a fianco di specifici termini marinari parole dal sapore classico, come la voce verbale «heave to». Nell'alterare la punteggiatura, poi, tende a rompere la fluidità del verso luziano per ricrearne un'altra in una lingua colloquiale e fortemente ritmica. I «ponti» alla fine della seconda strofa diventano «the hedges», un'immagine frequente nelle rappresentazioni di Heaney dei paesaggi irlandesi avvolti nella nebbia. Gli «alberi nani» diventano «pioppi rachitici», sempre per rendere un'immagine naturale più familiare e precisa.

Non sorprende che delle due poesie che Alessandro Gentili propose a Heaney per la traduzione, il traduttore abbia scelto proprio questa. La figura del pescatore è infatti presente anche in uno dei suoi più celebri testi, *Casualty*, un'elegia per un pescatore di anguille che Heaney conosceva, morto incidentalmente nel 1972 nell'Irlanda del Nord durante gli episodi terroristici della cosiddetta Bloody Sunday per non aver rispettato il coprifuoco andando al bar come era solito fare. Nella terza parte dell'elegia, il ricordo di Heaney ci porta sulla barca dell'amico, alla mattina, avvolta nella nebbia, e alla felicità che gli procurava la sua compagnia. Nei versi finali il pescatore d'anguille torna ancora alla mente del poeta, ma trasfigurato in un «Dawn-sniffing revenant», cioè in un fantasma, un'ombra che inala *alba*. L'atmosfera rarefatta del paesaggio marino alle prime ore del giorno della poesia di Luzi sembra così richiamare alcuni passi nell'elegia di Heaney. Ma se Luzi ricerca una verità nella visione mattutina – osservatore affascinato e ingannato dal mistero che sembra nascondersi davanti

ai suoi occhi, nel «tempo sospeso», «tra oscuro / e manifesto» – la scena dell'alba in *Casualty* è lo sfondo su cui si inscena l'opera del pescatore e il ritmo delle sue azioni: una solenne cerimonia in omaggio all'amico morto ora diventato un'ombra, un'ombra a cui chiede di tornare a visitarlo perché stimolo alla sua scrittura civile. La poesia si chiude infatti con il verso «Question me again», ovvero «torna a interrogarmi».

The Fisherman è inoltre anche il titolo di una poesia di W. B. Yeats, cara a Heaney, a cui *Casualty* è spesso associata. Non è infine da escludere che l'atmosfera mattutina e quasi irrealista della poesia di Luzi, le ombre e il tempo sospeso con la barca che arriva dall'acqua, possa aver risvegliato nel poeta irlandese suggestioni dantesche. Come è noto, è al *Purgatorio* che Heaney guarda nella composizione di uno dei suoi capolavori, *Station Island* (1984), e il primo canto del *Purgatorio* gli offre immagini in un'altra delle sue più belle elegie, *The Strand at Lough Beg*, scritta per il cugino ucciso nell'Ulster. L'alba che «vinceva l'ora mattutina» e il «tremolar de la marina» dantesche sembrano dunque muoversi anch'esse sullo sfondo che lega originale e traduzione.

Leanne O'Sullivan, nata nel 1983, segue una strada molto diversa nel rendere la poesia *Alla madre*. Alessandro Gentili mi ha procurato in questo caso la traduzione di servizio inviata alla O'Sullivan. Un confronto fra questo avante-sto e la resa finale evidenzia come qui l'appropriazione sia totale e come la bozza di Gentili venga quasi del tutto ignorata. O'Sullivan prevarica l'originale e lo riscrive ripensando il tema della madre, che Luzi proietta nell'oltrevita e rivede nel ricordo come un'ombra. La poesia della poetessa irlandese sembra, invece, un'intensa lirica sul ricordare stesso, sulla memoria e su come viene percepita. Una serie di parole e immagini composte descrivono la condizione del ricordare, che è un «twilight», un «crepuscolo», e «stracci svolazzanti» / «fluttering rags». E ancora: è un «dream-light» / «luce onirica», e «half-light of evening glances», una «penombra» di «sguardi serali». Il «nembo di cenere e di sole» luziano diventa una «breath-cloud», una «nuvola di respiro» in cui il paesaggio canta i suoi colori. Sempre giocando sul binomio luce-ombra che suggerisce l'originale, Leanne O'Sullivan inserisce accanto ai «fuochi» in cui Luzi rivede la madre, il loro bruciare nell'inverno, un contrasto che non è nell'italiano mentre è, piuttosto, un'efficace immagine per definire la memoria. Questa traduzione è una bellissima lirica di una straordinaria forza emotiva e, benché si allontani dall'originale, ne riprende il senso: il ricordare e i suoi suggestivi meccanismi elaborati in un notevole intreccio fonico, ricercando anche la rima alternata dell'italiano. Ecco dove porta l'attraversamento di «molto e vero silenzio»: in un'oltrevita in cui la parola di un grande poeta europeo è «legittimata» in terra straniera dalla voce particolare di chi ne riconosce la grandezza e la tramanda.

Thomas McCarthy – Il primo momento che ho avuto in mano *Il filo della vita* di Mario Luzi, coi suoi tre titoli, ho sentito di essere partecipe di un miracolo letterario. Eccoli, *Il filo della vita* / *The Thread of Life* / *Snáithe na Beatha*,

un Luzi nato due volte nelle due lingue dell'Irlanda; eccolo, un maestro trasformato in un'orchestra di individuali voci poetiche. Qui, il poeta di Firenze ha incontrato i mondi anglofoni e gaelici della Repubblica del selvaggio Atlantico. Qui, come ha scritto Fabrizio Dall'Aglio, è avvenuto un composito «scambio» poetico, un momento nella poesia europea nel quale sensibilità e istinti si sono mostrati a un tempo fraterni e diversi. Per gli irlandesi l'Italia è prossima e remota, intima e distante, sempre un mistero. La vita italiana è vissuta lontana dai nostri villaggi atlantici spazzati dal vento; la sua pullulante civiltà vive in antitesi con la desolata torbiera della mente irlandese. La vita italiana, anche la sua architettura intellettuale, sembra essere ben posata su terreni solidi – in antitesi con quel senso di frattura dell'essere irlandese che è costantemente battuto da fatali discordie e risoluta anarchia.

L'essere intellettuale irlandese è spontaneo, ambiguo e fuggevole. Come Heinrich Böll ebbe a notare, il Paese sembra essere tenuto insieme da spilli di sicurezza e pezzetti di spago. In antitesi sta l'Italia, durevole onfalo, con la sua intelligenza urbana a un tempo politicizzata ed ermetica. Mario Luzi conosceva bene l'Irlanda. Di essa ha scritto con calorosa partecipazione alla maniera del grande Cavour, il quale, anch'egli, conosceva così bene l'Irlanda. Ma Cavour era un grande statista, e Luzi un grande poeta. Luzi apparteneva a quello stato unitario che si chiama poesia e le sue risposte all'Irlanda sono state di natura decisamente estetica e sociale, piuttosto che politica in senso stretto.

Il filo della vita è la risposta degli amici irlandesi di Luzi alla voce del grande fiorentino. Questo progetto ci offre un'immagine rara dell'intricato processo della traduzione, di come qualsiasi lingua poetica sia una lingua personale. Le parole di Luzi non sono tradotte in inglese o irlandese nel senso generale, piuttosto sono, esse, tradotte nella lingua personale di ciascun poeta. La poesia nasce come accrescimento di espressioni personali: non c'è buona poesia che non sia distintiva. Una frase distintiva, un modo personale di dire, cadenza locale o scelta della parola, convengono a creare una voce distintiva in poesia – se questo processo è assente non c'è poesia vera. Questo processo è qui così vero, un tale effetto così raggiunto, che mi tornano alla mente le parole di W. H. Auden nella sua introduzione del 1961 al magistrale *The Complete Poems of C.P. Cavafy* di Rae Dalven: «Come ogni altro, penso, che scriva poesia, ho sempre creduto che la differenza essenziale tra la prosa e la poesia sia che la prosa può essere tradotta in un'altra lingua, ma la poesia no. // Ma se è possibile venire poeticamente influenzati da lavori che uno può leggere solo in traduzione, allora questa convinzione va attenuata».

In altre parole, se una poesia tradotta può ancora recare il suo effetto poetico, o un effetto equivalente, nella forma tradotta, allora la traduzione di poesia compie opera di importanza culturale e accrescimento estetico. In *Il filo della vita* le poesie aderiscono a un'antologia rinnovata, e ciascuna di queste voci irlandesi è di efficace distinzione. Nella versione di Heaney da *Il pescatore*, si trova un insieme di parole o frasi che sono distintamente heaneyane: parole come «wafts», «between what is hidden / and what stands open», «oracle», «hauls» e

«what the sea allows» sono apparse in altri testi di Heaney e fanno parte del lessico di Heaney. Il titolo stesso della poesia, *The Fisherman*, con la *F* maiuscola, ricorderà ai lettori irlandesi e americani la poesia di Yeats dallo stesso titolo. Siffatta risonanza entrata nella mente del lettore darà alla traduzione una rilevanza e un'autorità aggiunte. Mario Luzi, qui, non è solo tradotto nella lingua inglese generalmente, ma assume la risonanza e l'autorità di due premi Nobel irlandesi. Heaney, attraverso l'uso di una lingua personale, attraverso il suo lessico, conduce Luzi in quella olimpica compagnia.

In egual maniera, la poetessa di lingua irlandese, la più grande poetessa irlandese della sua generazione, Nuala Ní Dhomhnaill, ha creato una vigorosa equivalenza gaelica in *Ná caill snáithe na beatha*. Di nuovo, quelle sue parole che sono parte del mondo delle sue raccolte poetiche – «i bhfolach», «achrann gruama», «na bparthas fallsa» – rendono, frase per frase, una traduzione fedele che è distintamente personale nella cadenza e nell'emozione. Potrebbe essere una delle sue poesie, ma è Mario Luzi in gaelico. Derek Mahon, poeta dell'Ulster, in *Trout in the Water* trasforma il liquido flusso poetico di Luzi in un insieme stretto e luccicante di versi inglesi, in una forma tesa e disciplinata per la quale Mahon è divenuto famoso in tutto il mondo di lingua inglese. «She dives / to her obscure initiatives», scrive Mahon in quell'uso formale della lingua, le parole aggruppate e raccolte, le frasi compresse e fatte sembrare urgenti con tutta l'urgenza di un progetto di Mahon. Qui, il rimare di «thinks» e «sinks» serve a richiamarci alla mente che le parole italiane di Luzi vengono ora portate in una barca di una lingua saldamente serrata e altamente raffinata.

Qui ci sono anche l'oscuro, gli avvisi, i segnali, movimenti e armonia, tutto «of accident and essence» per riportare le parole di Luzi al duro essenziale acciottolato del mondo di Kinsella. Il capolavoro di risposta politica di Luzi, *Sia detto*, ha trovato il suo perfetto scultore in inglese nel poeta John Montague, la cui poesia di formale elegia politica resta uno dei grandi esiti della poesia irlandese del dopoguerra. Montague entra nell'animo di Luzi e si leva a un'alta formalità di lingua per essere pari alla serietà dell'intenzione di Luzi. Nessun altro poeta irlandese avrebbe potuto essere qui una scelta più perfetta di Montague stesso – nessun altro poeta avrebbe potuto comprendere l'alta serietà dell'intenzione poetica di Luzi: lodare la sua città natale nella sua ora di tenebra. «O Florence, / a stele for your dead / raised over your rubble / your many / treasures, visible, invisible...». La grandiosità della lingua di Montague è di profondo effetto, che strazia il cuore. È l'effetto che Luzi per certo avrebbe desiderato avere in qualsiasi essere della traduzione.

La formalità di Montague, la sostanza di Heaney, le parole caratteristiche di Ní Dhomhnaill, tutto ci ricorda che la poesia non può essere tradotta disattentamente o incurantemente. I principi del fare poesia, quei principi di unicità, di voce, impegno retorico, devono essere presenti anche in ogni progetto di traduzione; e *Il filo della vita* raccoglie, sì, voci che hanno l'accento dell'impegno e l'unicità di ciascuna voce poetica.

Mario Luzi, *Alla primavera; Alla madre; Il pescatore; Trota in acqua; Sia detto; È inverno; Lasciami, non trattenermi* (letti da Sandro Lombardi in italiano, e poi da Thomas McCarthy nella versione in lingua inglese che qui si riporta).

To Spring

From the depths of the seas the vessels will grow a grass
for the green swallows crossing continents,
the navigators in the windless ocean
mirror the hardening face,
the brief years in the flux of infinite water.
Warm persuasions descend on flowering earth,
the dread, the humility of life.
Mothers dry their sadness
of the tireless truths in their churches, surprised at themselves,
under the lit lamps with their girlishness.

Desmond O'Grady

For My Mother

Perhaps I can know you now, the mystery
of your shade settled with the twilight
and the fluttering rags of my memory -
yourself not yourself in this dream-light

where, in a breath-cloud of ash and sun
the landscape sings your colours.

I think you pass between the sudden
and knowable limits of the sky, hover

in the half-light of evening glances,
in the fires burning through the winter,
that even in their fading centres
tremble towards your likeness.

Leanne O'Sullivan

The Fisherman

People arrive by water, unspeaking ones
keeping close to the hulls of the anchored ships,
startling at the bump as they heave to.

Early summer breathes
soft and low, wafts the curtains, caresses
grass, lightly stirs the hair.

It's sunrise, it is the hour
 when nets are lifted, the hour of tremulous light,
 its hesitant, uncertain brightening
 from house to house as it conjures voids
 and visions that abscond – look –
 over the trees and beyond the hedges.

A time suspended between what is hidden
 and what stands open, when it seems
 the real is not inside us, but in some oracle
 or miracle about to reveal itself, a time
 that dupes men – and any hope it inspires
 can be hope only for a sign or wonder.

My mood detaches me, makes strange
 shades by the water's edge
 and on the wet sand: I keep watching them
 behind those spars and stunted poplar trees.

Forgive me, it is a mark of the human
 to search out, as I do, what is close to us,
 humble and real, in hidden places –
 there and nowhere else. I crane my neck
 to follow with anxious eyes the fisherman
 who comes over to the breakwater and hauls
 from the sea what the sea allows,
 a few gifts from its never-ending turmoil.

Seamus Heaney

Trout in the Water

It whets her senses, combs her thought,
 this water-flow, this air-flow; vast,
 it braces her for a leap and springs
 some wavery memory, short-term,
 long-term, of icy glimmerings.
 Crazy, disorienting, the spate
 cradles and thrashes her in turn,
 ruffling the present and the past,
 confusing space and time. She dives
 to her obscure initiatives,
 balancing there in muddy clouds,
 chasing volition fast or slow
 among the silent weeds below,
 the emerald dark reviving her;
 and look, she flings herself on high

through the grey glass, into the air,
dividing weight from shadow, thuds
and snaps the fine resurgent line
to brightness and transparency.

The river – weaving, varying – splits
her vision up and multiplies,
with a perpetual change of lights
and their refractions, what she sees
around that fluent, crystal skin.
The waters dazzle here and there
but clasp her tightly, take her in,
open each turbulent barrier,
whirling and eddying, and wrap
her rippling body in a cape
of power and frenzy, urging her
on to her destiny –
 except
she has no destiny, not she,
but a generic energy.

The Arno, does it know or does
the ever-present thought that thinks
there in its place? She rises, sinks,
sustained and checked, received again
into that breezy, quivering reach,
her own true element, true to which
from room to room she comes and goes
along the lengthening stream of time.

Do they exist or do we dream,
in our own human pain, those spun
paradises, compliant, free?
Does the desire for them explain
those exultations?

 River-daughter,
be she compliant or not, she rides
the force of the dim river, hides
and dozes in the shallow water;
rests in a pool between two rocks
and dances sometimes in the rain
or rapt in a fresh flowery dawn
of bulging faces, splashes, foam.
She knows and not-knows, like the depths
themselves, her closely clinging home,
since it's their wisdom to belong

to greater wisdom, even perhaps
 not-knowing the question that still breaks
 the silence and picks up its song.

Derek Mahon

A Prayer for Florence

May this bare prayer
 be said for you, this
 naked invocation, O Florence,
 a stele for your dead
 raised over your rubble
 your many
 treasures, visible, invisible,
 brutalised in their being,
 offended in their essence.
 Your most simple mysteries
 the saints in your story
 and the others, all
 that endless coronal
 brandish it on high
 billow its spirit and strength
 besiege the stars
 the very heavens
 their lordly abodes.
 «Justice, accede
 to the longings of men,
 come to the field, claim victory.»

May these bitter pleas
 entreat you, O Florence;
 city, heart wounded,
 savaged, not slain,
 assemble now in prayer
 as well as in anger.
 They sought to put out
 the light you proclaim,
 so now let the effulgence
 of your wrath, the flame
 of your pain, illumine
 your dark butchers,
 penetrate the thicket
 of their minds, their heart's flint.
 Through grace and suffering
 be grand again.
 Be splendid, toughened

through sacrifice.
 May your ancient piety
 succour you, a new pride
 sustain you,
 prudent in your audacity.
Pace, pace, pace.

John Montague

It is winter

It is winter:
 the dens are dark
 where you, my own Spring, are
 making ready. I am
 sure of your presence,
 and I await your coming – still
 faint and far off,
 but I will know you
 by the witness
 of our two timepieces,
 mine measuring in single nights,
 yours in the thousands of years.
 First signs,
 in the earth's depths
 and the depths of the ocean,
 of a movement inside the world:
 signs that reach my heart
 and beat at my breast.
 Harmony
 of accident and essence
 never fail, remain certain forever.

Thomas Kinsella

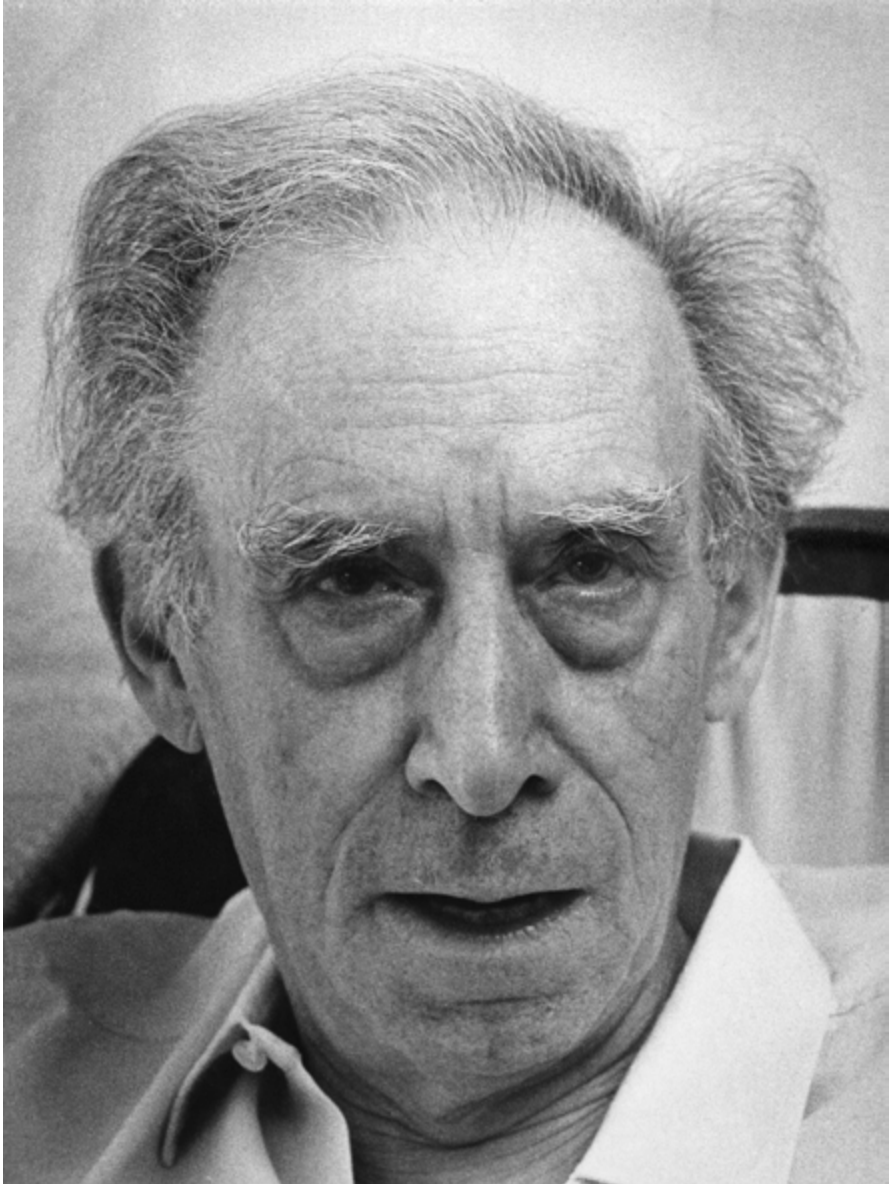
Let go, don't detain me

Let go, don't detain me
 In memory –
 So it was willed
 In the final testament:
 This is the fissure
 Between blessing and emptiness,
 Or a paradise
 Of light and freedom
 With no life crucified,
 All finally written
 In the mouldy casket.

Nor did she take offence –
Such unexpected latitudes –
Neither profound joy
Nor early remorse
Escaped from the depth
Of her feeling;
Only a celestial imperative
Carried her from the world
Of minor tales, oh grace!

Those two alone,
In the presence of anyone,
Dissolved one from one,
Losing themselves
 to find the lost self,
Purged in restless purgation:
Such was their human dream;
Such dream, such absolute.

Thomas McCarthy



Liberto Perugi, *Mario Luzi*.



Fiorella Ilario, *Mario Luzi* («*Bene mai avuto*» – da *Reportage* 2004).



Fiorella Ilario, *Mario Luzi* («Fosti, quanto puoi chiedere, reale» – da *Reportage* 2004).



Fiorella Ilario, *Mario Luzi* («L'immagine fedele» – da *Reportage* 2004).



Fiorella Ilario, *Mario Luzi* («Dove mi porti viaggio» – da *Reportage* 2004).

PIERO BIGONGIARI
IL CRITICO, IL POETA, LO STORICO D'ARTE

QUALCHE NOTA PER CAPITOLI

Adelia Noferi

1. *Le ragioni della scrittura*

Ho scelto, incalzata da Anna Dolfi, di introdurre questo libro di Bigongiari critico¹ per le sue particolarità: è un libro dichiaratamente incompleto e anche il solo dove si esaminano testi poetici *non* novecenteschi.

Sono dunque *Capitoli di una storia della poesia italiana*: capitoli vari, distaccati, ma in vista di una «Storia della poesia italiana» non ancora completata; e che non si completerà mai (l'infaticabile, prezioso Iacuzzi ha trovato manoscritto nelle carte bigongiariene l'intero indice di questa *Storia* che Bigongiari intendeva scrivere). È un libro, dunque, che resta aperto, che passo per passo si avvicina a una meta senza mai toccarla, ma nell'arricchirsi ininterrotto di una nuova esperienza. Un bel libro.

In apertura del primo di questi *Capitoli*, il molteplice Piero Bigongiari (poeta, critico, storico dell'arte, storico della filosofia...) inizia con lo studio su Guido Cavalcanti associandolo subito a Dante per coglierne immediatamente la differenza: «Il dato fondamentale, a segnare il discrimine tra Guido e Dante, ce l'offre Dante stesso nella famosa terzina della *Commedia* [...] “da me stesso non vengo: / colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno” (*Inf.* x, 61-63)».

Il problema, ormai risolto (anzitutto da Pagliaro) del famoso «disdegno» di Guido, nasceva dalla difficile identificazione non di «colui ch'attende là», che è certamente Virgilio, ma di chi lo ha chiamato a fare da guida a Dante pellegrino, cioè Beatrice, una Beatrice stilnovisticamente angelicata, che Guido non poteva accettare. Proprio questo disdegno scava il divario tra il «primo amico» e un Dante che stava lavorando appunto all'elaborazione delle «rime della loda» annunciate nel cap. xvii della *Vita Nuova*, anche se nella *Vita Nuova* egli pro-

¹ Queste pagine di Adelia Noferi erano state pensate per introdurre l'edizione anastatica di *Capitoli di una storia della poesia italiana* che avrebbe dovuto essere pubblicata dall'editore La Finestra di Trento nella collana (diretta da Anna Dolfi) «Terza generazione». Annullato quel progetto, erano rimaste fino ad oggi inedite. Ci piace riprodurle in questa sede nonostante non siano mai state riviste né rilette da Adelia, come ultima testimonianza (sia pure in minore) di un grande critico su un autore singolarmente amato [a.d.].

clama ancora l'amicizia e l'identità di vedute con l'amico rispetto al «valore metaforico e letterario della poesia amorosa», accordo «che dovette cessare non appena Dante, verosimilmente con le rime allegoriche e dottrinarie, ne fece scala all'edificazione morale» (CSPI, 3)².

Bigongiari segue passo passo questi eventi, ed aggiunge:

[...] proprio su questo crocevia Dante pronuncia parole di colore oscuro nei riguardi dell'atteggiamento mutato di Guido, mentre esalta la fratellanza e i sensi precorritori, in poesia, del suo «primo amico» [...]. Dante si accorge che, per Guido, non è la vesta metaforica su cui la «loda» scivola [...], si accorge che non la «bieltade», con quel che comporta di idealizzante, il cuore di Guido mirava, disposto [...] a una poetica della «loda», che era invece del tutto aliena al suo animo (CSPI, 5).

Così si esplicitava chiaramente il fondamentale contrasto fra la poesia «tragica» di Guido e quella «comica» di Dante, che sarà il filo conduttore di tutto il saggio, talvolta mirando verso Dante, talvolta verso Guido. Nel primo caso, ad esempio, notiamo anzitutto la precoce scoperta della presenza cavalcantiana nel Dante «petroso», quello sul quale si è esercitata largamente la critica più recente:

Dove però la dialettica tra Dante e Cavalcanti [...] attinge il suo culmine più drammatico e avviluppato, è proprio il periodo «petroso» di Dante. Qui Dante pare esaminare il linguaggio cavalcantiano al lume di un plasticismo analitico che finisce per negarlo [...]. Dante «punisce» quel linguaggio nell'estroffletterlo dal suo piano intellettivo, [...] nel fisicizzarlo tutto per accordarlo agli atti della «bella pietra» [...]. Questo straordinario esperimento ha portato Dante a «impietrare» la stessa materia del suo canto [...] nel loro stile allusivo le petrose disincarnano intellettivamente proprio il linguaggio cavalcantiano (CSPI, 9-11).

Nel secondo caso Bigongiari scava nel linguaggio di Guido ciò che più lo allontana da Dante: il rifiuto dell'allegoria. Mentre Dante spostava la questione sul piano teologico nella grande impresa allegorica della *Commedia*, «Cavalcanti ha subito sconfinato nella sua drammatica interiore perché si è rifiutato di scaricare la questione in termini di allegoria» (CSPI, 14). Non solo: «È facile constatare quanto la visualità dantesca si risolva in termini temporali e tipici, mentre in Guido diviene subito spaziale e atipica». E il critico così verifica il confronto:

Dice Dante: «come di neve in alpe senza vento», e Guido: «e bianca neve scender senza venti». Forse Dante aveva nell'orecchio l'immagine del suo primo amico, eppure in lui la similitudine è come bloccata, nella sua stessa oggettività, e in Guido essa tinge l'aria del suo biancore, quasi la fruga nel suo *valenti*

² Con la sigla CSPI si rinvia ai *Capitoli di una storia della poesia italiana* seguita dal rimando secco di pagina.

[...] cioè rende evidente uno spazio infinito [...], una trasparenza resa sensibile all'occhio dal suo stesso fondo luminoso (CSPI, 34).

Questo Cavalcanti bigongiariano accetta dunque la sua condizione medievale di *maudit*, ma sperimenta anche, nel moltiplicarsi e succedersi delle visioni, nascenti l'una dall'altra, «l'ineluttabilità favolosa della visione e la sua intangibilità». Anzi: «il vedere supera la facoltà di comprendere». Nell'analisi, inoltre, dei singoli testi il critico evidenzia le modalità sintattiche e foniche di Guido per cui «la poesia nasce come stato di crisi, ma si risolve come rappresentazione», ma soprattutto rileva e studia la «filosofia» cavalcantiana nei suoi complessi rapporti con San Tommaso, Averroè, Aristotele, Alessandro d'Afrodisia..., che portano al riconoscimento di un'impossibilità: quella di unificare passione e conoscenza: «Cavalcanti ha interrotto il processo di una conoscenza astratta, conseguibile solo in termini logici, arroccato al suo scoglio dove tempesta la passione» (CSPI, 42). «Ed ecco che il mondo di Cavalcanti si rivela come una pura cosmografia di forze scatenate a cui l'uomo assiste a uno spettacolo di forze naturali» (CSPI, 52-53).

2. *L'itinerarium mentis in Deum*

Si potrebbe definire la strategia critica di Bigongiari secondo queste tappe: cogliere un punto sensibile del testo esaminato, analizzarlo attentamente, ricostruire intorno ad esso le complesse direzioni nelle quali lo scrittore si muove e a sua volta costruisce il testo. L'abbiamo visto nella «visionarietà» di Cavalcanti; lo vedremo ora nella «fantasia creatrice» e nella «mente che non erra» di Dante: «O mente che scrivesti ciò ch'io vidi / qui si parrà la tua nobilitate» (*Inf.* II, 8-9).

Il capitolo su Dante è intitolato: *L'inventio dantesca e il mito antico*, e Bigongiari inizia proprio nell'indicare le direzioni nelle quali si inoltra il poeta dopo la pausa dell'XI canto: «riempita dalla vena pedagogica che ci frutta l'ordinamento morale dell'Inferno, la musa dantesca pare inoltrarsi in una situazione che, mentre è di sfida [...] al mito antico, [...] anche si chiarisce nelle sue ambagi e ambiguità inventive» (CSPI, 57). E aggiunge:

Sfida al mito, dico, per contrapporvi un'invenzione che renda in concreta carne morale [...] la sua precipua qualità favolosa e, in quanto tale, di sotteso ordine razionale. Ecco dunque che il viaggio *crescit eundo* [...] sui suoi incidenti inventivi [...] e diventa verosimile non tanto come mero *itinerarium mentis in Deum*, quanto come realtà dell'itinerario [...] che proprio si verifica in quanto itinerario [...]. Il *rationabile quiddam*, insomma [...] la doppia lezione del mito, s'è insinuato in Dante attraverso la porta dell'allegoria, ma vi si è stabilito in tutta la sua complessità proprio nel suo disfarsi di tale razionalismo di partenza [...]. (CSPI, 59-63).

E sappiamo quanto il motivo del viaggio, dell'itinerario, affiori anche in Bigongiari poeta.

Nella discesa faticosa verso il fondo, di «ruina» in «ruina», Dante personaggio fa diversi incontri che si richiamano ai personaggi umani o bestiali dei miti (il Minotauro, i centauri, le Erinni, Medusa...) e il critico osserva come tali elementi non confliggano tra loro, anzi si sostengano vicendevolmente, lasciando spazio addirittura all'autobiografia. Ad esempio, nell'episodio dell'incontro con Brunetto Latini, l'amato maestro che aveva insegnato a Dante «come l'uom s'eterna», gli chiede: «Qual fortuna o destino / anzi l'ultimo dí qua giù ti mena? / e chi è questi che mostra 'l cammino?». Dante risponde: «La sù di sopra, in la vita serena / [...] mi smarrì in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena. / Pur ier mattina le volsi le spalle: / questi m'apparve, tornand'io in quella, / e reducemi a ca per questo calle». E Bigongiari commenta: «Dante, rispondendo, comincia a storicizzare il recente accaduto; è un racconto nel racconto [...] un ricordare provocato dalla stessa parte inventiva del ricordo: che è un aggiungere realtà al reale fantastico [...]. Entro questi termini Dante ricupera, proprio col suo oltremondo, a poco a poco all'uomo il mondo della storia: l'oltremondo, come antimateria localizzata attraverso il linguaggio» (CSPI, 60-65).

Qui mi permetto di aprire una parentesi: come è noto *Antimateria* sarà il titolo di un libro poetico bigongiariano, datato 1972, ma che contiene testi dal 1964 al 1971, particolarmente importante in quanto segna una delle svolte della sua poesia. Il saggio su Dante è del 1964. E dell'ottobre '65 è la risposta ad un'intervista dove gli si chiede «qual'è la sua tecnica di lettore», «qual'è il vero rapporto tra il critico e l'autore»; ed egli scrive: «La critica è in partenza una scienza, ma è in arrivo un'arte: la critica è invenzione [...], occorre preparare la storia a un testo, e allora si vedrà che ogni testo che conti ha la sua storia»³.

Torniamo a Dante, del quale Bigongiari segue con la massima attenzione non solo il viaggio, ma quello che il viaggio opera sul Dante-scrittore, quello, insomma, che modifica passo per passo il pensiero e la scrittura di Dante. Prendiamo ad esempio l'episodio di Farinata che il critico dichiara di dover considerare «non tanto come un momento della dolorosa rissosità politica del poeta, quanto anzi il momento in cui il poeta supera questo dolore di un vero acerbo nella scoperta che il vero è più maestoso degli uomini e degli avvenimenti [...]. Sicché l'episodio si risolve in una sorta di sublime soliloquio dell'animo contrastato di Dante con se stesso: è una lotta con se stesso che non per nulla lo lascia «sì smarrito» (CSPI, 80-81). Gli svenimenti del Dante-personaggio ne saranno la prova. E il critico aggiunge: «[...] la finzione dantesca, cioè l'intrattenersi dell'invenzione poetica ancora nel proprio stato mentale [...] è appunto questo

³ Piero Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 8. Ma forse anche il titolo di quel testo (inventato da Anna Dolfi a partire da un sintagma bigongiariano) ha una sua storia.

ricupero [...] da una condizione simbolica, di una realtà scatenata nella sua finale, decisiva integralità» (CSPI, 110).

Ma se Dante-personaggio sperimenta interamente la drammaticità delle situazioni e degli eventi del suo viaggio, Dante-scrittore sperimenta anche la propria *inventio* linguistica: «questo centrifugo rapprendersi in linguaggio [...] del reale messo alla prova, in cui l'uomo deve adoperare la sua facoltà d'intervento, di scelta, di lotta». Fino all'Empireo: «lo luogo di quella somme Deitade che sola sé compiutamente, vede... Questo è lo soprano edificio del mondo, nel quale tutto lo mondo s'inchiude» (*Convivio*, II, 3, 8-11; CSPI, 111-112).

Il viaggio di Dante, lo sappiamo, ha come somma meta Dio stesso; ma sappiamo anche che quel viaggio è, in realtà, una scrittura: la scrittura del poema. Bigongiari sottolinea: «Dante, intendo, arriva a Dio, trascinando Iddio nelle possibilità stesse creatrici della poesia [...]. È la poesia che realizza la propria divinità qualifica via via che si demitizza la parola [...] la parola è sentita come verbo, cioè via via che la parola si incarna rispetto all'essenza quanto più si sveste rispetto al velo torbido dell'esistenza» (CSPI, 114-115).

Ma, nella prosecuzione del viaggio «l'irreversibilità estetica della favola si corregge in Dante con la reversibilità etica, razionalmente controllata [...] dalla nuova scienza teologica» (CSPI, 152⁴). In questa nuova dimensione Dante può avvalersi, insieme, di Ovidio, di S. Tommaso, di Agostino e dello Pseudo Dionigi..., mentre l'allegoria andava svanendo: «E ora, al posto dell'allegoria [...] è la perfetta dicibilità del reale: che si sostanzia [...] nella sua esemplarità attraverso questa metamorfosi linguistica» (CSPI, 156-157). Fino a quando, al «culminare della *peregrinatio* dantesca», si affonderà anche la parola, fino alla *Enosis*; l'unione col «fulgore superessenziale della divina tenebra» si compie, e «la suprema metamorfosi è proprio nel supremo partirsi [...] della mente umana verso la mente una e immutabile di Dio» (CSPI, 163).

Nel '77 Bigongiari scrive un saggio dal titolo *L'ermetismo e Dante*⁵, in parte quasi come un consuntivo della propria lunga dimora con Dante. All'inizio del saggio si legge:

Contrariamente a una diffusa quanto erronea ipotesi critica che l'ermetismo si sia svolto sotto il segno dominante del Petrarca [...] è da dire che una delle componenti segrete, ma tra le più portanti, della cultura dell'ermetismo, è rappresentato proprio dalla poesia dantesca, in tutta la sua *ratio* [...] per cui il lavoro poetico si svolge su una materia resistente al puro lirismo [che è un ennesimo rifiuto della 'poesia pura'].

⁴ Qui come in pochi altri luoghi la successione dei passi della citazione è alterata rispetto all'originale, pur nel giusto rinvio di pagina [a.d.].

⁵ Piero Bigongiari, *L'ermetismo di Dante*, in *Poesia italiana del Novecento* [d'ora in poi PIN], Milano, Il Saggiatore, 1980, II, pp. 441-451.

E, nella penultima pagina:

È il linguaggio che possiede il poeta, e non viceversa, e questo almeno l'ho imparato da Dante, cioè dal peregrinante che restituisce a Dio, attraverso il proprio *itinerarium mentis in Deum*, una creazione che solo attraverso questo «viaggio» acquista questa possibilità di restituzione, che altrimenti vivrebbe, lontana da Dio, in uno stato caotico [...]. Questo «aiuto a Dio» è quanto l'ermetismo ha ricavato in termini consequenziali, dall'aiuto della grazia divina a Dante personaggio-poeta dal fondo più fondo dell'abisso (PIN, p. 450).

3. *La scacchiera della mente*

Giunto al Quattrocento, Bigongiarì sceglie per illustrarlo due esemplari cospicui: *Le rime di Leon Battista Alberti* e *La lirica laurenziana*. Vediamo il primo.

Proprio in questo 2005 è stata organizzata a Roma la bella mostra dal titolo *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti nella città del Quattrocento*, a cura di Paolo Fiore. Ma già nel 1966 Bigongiarì si rallegrava con Cecil Grajson per la sua intelligente fatica in favore dell'Alberti con la pubblicazione delle *Opere volgari* e delle *Rime e Trattati morali* e con Eugenio Garin «per la preziosa scoperta e l'edizione delle *Intercenali* inedite». Le differenze tuttavia sono assai indicative: la recente mostra romana è indirizzata soprattutto verso l'Alberti nella *Descriptio urbis Romae* e della *De re aedificatoria*, insomma verso un Alberti umanista e teorico sia della pittura che dell'architettura e delle arti in genere. Lo studio bigongiariano, di molti anni prima, è volto invece esclusivamente all'Alberti poeta, come subito dichiara: «[...] qui vogliamo, con qualche sparsa annotazione sul valore della lirica albertiana, estrinsecarla, avvertendo che l'Alberti si accampa di diritto [...] come il più alto anche se esiguo lirico del primo Quattrocento fiorentino» (CSPI, 176).

E, dopo avere, ovviamente, rilevato l'elemento carnascialesco della poesia quattrocentesca, si sofferma sulle particolarità albertiane: anzitutto sul valore della contraddizione (una tematica assai frequentata dal critico), esemplificata nel famoso sonetto «Io vidi già seder ne l'arme irato / uomo furioso pallido tremare...», ancorandola al problema dell'irrazionalità della natura di contro alla ragione dell'uomo:

Nel sistema albertiano si dà contraddizione per eccesso: cioè il dominio delle forze naturali, da parte dell'uomo, arriva a un limite oltre il quale la volontà umana [...] cede. Nasce allora la contrapposizione tra la potenza infinita della spinta naturale, e la condizione ablativa della risultante umana [...] con un rovesciamento della potenza infinita appunto in un atto finito [...]. È un voltarsi dal naturale infinito, per contraddizione, nella moralità istintiva e finita dell'atto [...]. La sapienza albertiana è in questo crescere istintivo di razionalità nel razionale [...]. La simmetria albertiana nasce dunque per contraddizione di elementi

che si rivelano finalisticamente opposti proprio per l'eccesso [...] di identità [...]. La possibilità di ottenere una figura da questa virtualità infinita, infine la possibilità di significarla, è coscienza della finitudine, e dunque avvertenza significativa della contraddizione (CSPI, 177-180).

Ecco, è il farsi figura della «infinita virtualità», e cioè la possibilità di significarla, che permette all'Alberti di costruire la propria poesia:

La poesia in parola dell'Alberti accoglie un'asciutta energia che le deriva da questo immediato restringersi in figura, e dunque in coscienza figurata [...] che sembra allargarsi [...] intorno ai magri segni che evocano il consistere della potenza naturale nell'atto verbale [...]. Questo Alberti [...] aggiunge la geometria dei contrasti, e un senso istoriato dell'immaginare [...] come un fissarsi compatto in bassorilievo di questa scienza umana che si fa figura (CSPI, 180-181).

Già con questo «bassorilievo» Bigongiari introduce un certo rigore nella 'figura' albertiana (e difatti poco oltre dichiara: «Alberti non è volatile, né incerto», CSPI, 181), ma propone anche la metafora di una scacchiera, che geometrizza in certo modo la poesia albertiana:

Talché risulta tangibile il pensiero lirico nel suo più alto giuoco in questa scacchiera della mente, che le *Rime* [...] ci permettono di rintracciare in tutta la sua complessità. / La sestina pare forma metrica particolarmente appropriata per la geometria albertiana [...]. Le parole ritornanti in rima divengono come i pezzi sulla scacchiera [...] (CSPI, 183).

Ma questa geometrizzazione non inaridisce la poesia, se «le parole posano nella loro ultima intensità» (CSPI, 183-184). E il critico cita ad esempio il testo di «Io miro, Amor», commentando: «Questa stupenda “bagnante” quattrocentesca è degna d'un Mallarmé raddoppiato d'un Gustave Moreau: il lume che la investe è un ceruleo *liquor* stellare» (CSPI, 184).

Quando invece Alberti recupera «una realtà non ancora messa in geometria della tensione finale del linguaggio [...], che si andava corrompendo nel rimare alla burchia, cioè in una favolosa, in una incontrollabile superfetazione [...] del reale prelinguistico», allora si avrà il realismo burchiellesco di una fermentazione [...] non ancora inquadrata nell'astrazione del linguaggio, fino al prelinguistico «Tullurullurù, suon di balocchi» (CSPI, 185). E Bigongiari aggiunge:

Insomma anche qui il fregio tematico è prima di tutto un bassorilievo linguistico: mero linguaggio che prosegue, come il prelinguaggio della frottole palazze-schiana, i «cloffete cloppete» della fontana malata, il suo zampillo. Sicché non v'è ombra di ritardo mentale: pare anzi il proprio della mente questa perfetta immedesimazione d'una levità ritmica [...] con la propria interiore morfologia. (CSPI, 190).

La «scacchiera della mente» albertiana misura così anche ritmo, nelle sue variazioni, del linguaggio poetico.

4. Lorenzo de' Medici e «la pura verità formosa e bianca»

La riflessione di Bigongiari sulla lirica di Lorenzo ha radici lontane: precisamente nel *Giornale* del 10 gennaio 1944 (pp. 50-51), dove Lorenzo è visto vivere la sua poesia in un'«atroce solitudine», «nella rappresentazione di un se stesso inconoscibile» e «nel senso prospettico mantenuto nella distanza [...] della realtà apparente». Un Lorenzo, dunque, tragico, senza alcun appiglio a qualcosa di certo. Il Lorenzo bigongiariano del nostro libro (nel saggio intitolato *La lirica laurenziana e il rapporto tra le arti nel Quattrocento*, di ben 38 pagine) è diverso, e soprattutto collocato in una zona assai più ampia, dove l'oscurità si alterna e si mescola con la luce. All'inizio egli appare impegnato faticosamente nello sforzo di «risalire agli archetipi», cioè «dal petrarchismo, attraverso il neoplatonismo, fino al ricupero di uno stilnovismo tentato come un archetipo lirico, come un *primum* delle possibilità stesse espressive del linguaggio. Allora, nell'investirsi di codesta tematica, il linguaggio risuona cupo» (CSPI, 193).

Cupo, ma non tragico. Si tratta piuttosto di una situazione permanente di crisi: quella del passaggio da un'epoca all'altra: «una situazione in perpetuo instabile equilibrio» (CSPI, 196). È «l'esperienza condizionata del Rinascimento» rispetto al futuro sperimentalismo galileiano, che «qui si manifesta in tutta la sua preservazione dei limiti, funziona solo come possibilità di polarizzazione degli estremi» (CSPI, 197). E Bigongiari cita per esteso le terzine finali del III capitolo della *Altercazione* che si chiude con i versi famosi:

L'intelletto e il desir così si stanca:
adunque mai non trova la nostr'alma
la pura verità formosa e bianca,
mentre l'aggrava esta terrestre salma.

Aggiungendo: «“La pura verità formosa e bianca” è il momento neoplatonico di questa oscillazione tra gli estremi aristotelici della scienza poetica e dell'umano operare». E soprattutto è l'impossibilità di raggiungerla fino a che l'uomo è in vita: lo potrà solo dopo la propria morte, se «nel Quattrocento il corpo fa velo all'anima, proprio mentre l'anima intellettiva è riconosciuta come la forma sostanziale del corpo umano» (CSPI, 198-199). Non solo: vi era anche la «prospettiva» che, fermando il tempo ed imponendo uno spazio definito, finisce per imporre «un'astrazione dell'arte che viene staccata dal reale e ricondotta ad un principio eterno» (CSPI, 200). Così la prospettiva, studiata attentamente proprio in quegli anni dal Brunelleschi e dall'Alberti (del *Trattato della Pittura*), con «l'assolutezza della visione prospettica [che] si risolve nel nitore senz'aria, perché

senza movimento, nella cristallina “pura verità formosa e bianca” delle *Rime* laurenziane e delle *Stanze*» (CSPI, 201).

Ecco come Bigongiari, in questo giro di parole e di allusioni, riattiva la «pura verità» che Lorenzo aveva decretato inattuabile, spostandola proprio sulla poesia. Anche se: «alla meraviglia neogotica, che prosegue sotterranea nello stupore “naturale” di Leonardo, un po’ per volta si sostituisce la malinconia della ragione rinascimentale» (CSPI, 202). Qui è comparso Leonardo, ma da qui avanti il discorso bigongiariano tocca tutta l’arte (soprattutto pittorica) del primo Rinascimento: Michelangelo, Filippo Lippi, Donatello, Botticelli, e ancora l’Alberti. Parallelamente, accanto a Lorenzo compare Poliziano, ma anche Petrarca; ad esempio: «rispetto al Petrarca, al “legato” petrarchesco, questo è un “fugato” rotto in mille luci» (CSPI, 224). In quest’ultima parte del saggio, insomma, Bigongiari, accostando la poesia alle arti figurative, dichiara ed addirittura dimostra ciò che ha da sempre creduto: l’intrecciarsi strettissimo tra la poesia e le arti figurative: «Così Lorenzo, per mezzo di immagini sottili e profonde riesce a presentarci un quadro pittorico [...] fino a renderci l’idea del pensiero poetico che oscuramente lo gestiva» (CSPI, 226). Questa, appunto, è la «poesia pensierosa» di Lorenzo de’ Medici.

5. *Le favole e la Favola*

Cerchiamo di immaginarci Piero Bigongiari che ha concluso da poco il volume *Testimone in Grecia* (1954), e, poco dopo, *Testimone in Egitto* (1958), e che si trova ancora «tutto con la mente impegnata tra gli dei-sciacalli, gli dei-tori, gli dei-Ibis dell’antico Egitto», quando gli giunge la richiesta di parlare del Clasio, il settecentesco autore di favole di gusto lafontaniano, una favolistica di discendenza arcadica, dove «questa animalistica ronza, gironzola, si direbbe, a passo di danza, si punge ad arcadici spini». Che cosa fa? Accetta «per rinfrescar la mente fra i cristallini animali parlanti del Clasio» (CSPI, 233-235).

Così, pressappoco, inizia il capitolo *Introduzione al Clasio* (1954). Ma chi gli ha fatto la richiesta forse non sa che ha toccato un punto assai sensibile del critico-poeta.

Nel *Preludio di Visibile Invisibile* (la raccolta del 1985 di saggi variamente datati) si legge:

Questo libro, [...] se lo sottintende un Bildungsroman [...], lo muove un’oscura odissea tra azione e riflessione, con accenti che [...] mirano al favoloso [...], se l’autore non s’illudesse che intorno a questi frammenti cristallizzati si riflette [...] l’avventura di una continuità. Sono pertanto racconti, riflessioni, favole, moralità, che si congiungono e si disgiungono tra loro nel tentativo di una biografia, che non sia, per quanto possa sembrarlo o fingerlo, un’autobiografia.

I «cristallini animali parlanti del Clasio» non hanno forse suggerito i «frammenti cristallizzati» di questo *Preludio*, che «mirano al favoloso» e «sono pertanto racconti, riflessioni, favole, moralità»? E perché una biografia che non sia un'autobiografia? Perché, al tempo di *Visibile Invisibile*, Bigongiari ha già sperimentato lo scindersi del proprio Io per «affidare all'altro, all'altro che è nell'Io, qualcosa [...] di decisivo, qualcosa che apparteneva all'Io prima di scindersi». Aggiungendo: «L'uomo è circondato dalla favolosità del reale, ma deve pur estrarre la realtà dalla favola per vivere il suo reale». Se: «Fabula docet più che non l'istoria»⁶.

Comunque Bigongiari rilegge il Clasio e anzitutto ricorda la differenza fondamentale tra il mito e la favola: «il mito è sempre a fondo religioso, la favola a fondo razionale» e sono proprio «le epoche razionali che sussidiano le loro scarse facoltà mitologiche col gusto favolistico». Per cui «Il retroscena della favolistica clasiana è a buon diritto il secolo dei lumi [...], in cui vengono a contatto Arcadia e ragione, Metastasio e Cartesio» (CSPI, 234). Ma ricordando anche che Leopardi ha pur iscritto nei suoi *Canti* la «povera foglia frale» che imita Arnault (appunto nell'*Imitazione*), e che d'altronde qualcosa del «riassumersi didascalico della favola è rimasto nelle brevi increspature gnomiche in cui [...] vengono a concludersi gli stessi idilli» (CSPI, 235).

Del Clasio, inoltre, rileva la capacità di attenuare, forse nascondere, il moralismo nella fantasia e musicalità dei versi: «Nella trasparenza della fantasia le cose e gli animali sono vagheggiati con un lieve, dissimulato sorriso [...] sfuggendo al tranello didascalico e moralistico [...]. Donde la gran varietà di accenti, di ritmi, di metri della sua opera» (CSPI, 237). «Favoloso allora risulta [...] l'apparire delle cose; e gli animali son di covo, gli uccelli di nido, gli alberi verdeggiano, le nevi albeggiano [...] seppure con un che di sbiadito che è tono conferito alla favola dalla sua distanza» (CSPI, 241). E Bigongiari critico ci offre anche le parole del Clasio dalla *Lezione sopra l'Apologo*, che si chiude con questa definizione della favola: «Mi sembra possa ragionevolmente definirsi la favola "una finta azione di cose corporee, che espressa e dipinta all'anima come se fosse presente, rende sensibile e per conseguenza più chiara [...] un'astratta verità morale"». Quando tuttavia egli stesso aveva scritto, congedandosi dalla *Lirica Laurenziana*: «L'uomo si rivela un inventore di favole, la cui morale la stessa perfezione favolosa gli sottrae».

6. *Il «sesto senso umano»*

Il capitolo successivo è intitolato *Leopardi e il senso dell'animo*. Nella *Notizia bibliografica* del volume che doveva essere il libro conclusivo dei suoi studi leo-

⁶ P. Bigongiari, *Visibile Invisibile*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 185-186, 224.

pardiani, cioè il *Leopardi* del 1976 (Firenze, La Nuova Italia), Bigongiari elenca i titoli e le date dei suoi scritti sul poeta che, come è noto, è stato l'assillo di tutta la sua vita. Vediamo così che per il nostro libro utilizza proprio l'ultimo saggio leopardiano che allora aveva scritto, datato 1967, dopo il *Leopardi* di Vallecchi del '62, che aveva ancora il titolo del suo primo incontro col poeta (*L'elaborazione della lirica italiana*, quello della sua tesi di laurea nel 1936 e delle successive riprese, intitolandolo appunto *Leopardi e il senso dell'animo*. E specifica anche i nuovi strumenti critici adoperati, cioè quella 'critica delle varianti', ripresa subito da Contini, che trionfò negli anni Sessanta e Settanta.

Poco più tardi (nel '73) in una intervista di Claudio Toscani, che gli chiedeva che cosa tentasse ancora nella poesia di Leopardi «tra penetrazione psicologica ed ermeneutica formale», risponde:

Leopardi è stato la mia grande e continua tentazione critica. Lei sa che non ho mai smesso di pensare a Leopardi. Il succo del mio riflettere è che occorre togliere Leopardi alla serie delle sue leggende successive [...]. È bene che il nostro tempo affronti con gli strumenti più acuti la grande struttura fluttuante dell'opera leopardiana.

Proprio questa «struttura fluttuante» costituisce il «senso dell'animo»:

[...] è un mareggiare sensibile dinanzi al vuoto creato dalla ragione [...] per far sì che il «senso dell'animo» possa dimostrarvi totalmente la propria fenomenologia [...] questo scambio tra materia e pensiero, questo imbevvero di materia del pensiero, fino a divenire una «materia pensante», che come una spugna è pronta a restituire quanto essa ha imbibito [...]. I grandi idilli sono fatti di «materia pensante»: una «materia» che [...] gronda di un pensiero concreto (CSPI, 252-254).

[...] è il sentimento che Leopardi contrappone al patetico dei moderni [...] un sentimento che ha una sua consistenza sensibile, quel sentimento che s'avvia a essere il «senso dell'animo», quasi il sesto senso umano (CSPI, 257).

Ma nella citata *Notizia bibliografica* era emerso un altro, inaspettato elemento: quello di un rapporto tra Leopardi e Manzoni. Avviandosi alla conclusione della *Notizia*, Bigongiari stringe le fila del suo lungo, intenso lavoro su Leopardi, giungendo a toccare le «profonde scaturigini» del poeta di Recanati, quelle «radici» che «affondano in un terreno meno esplorato, più distante [...] dove il poeta si inventava [...] l'età moderna, come nessuno mai in Italia saprà indicarci, se non forse con gesti opposti ma convergenti, il suo avversario dialettico: il Manzoni».

In realtà, proprio nei *Capitoli di una storia della poesia italiana* Bigongiari aveva già dichiarato sia il valore del «senso dell'animo» attraverso «la riflessione, la quale sta all'intelletto come la sensibilità sta al sentimento o "senso dell'animo"»;

sia il rapporto Leopardi-Manzoni come «il punto profondo di maggior contatto, sul piano della poetica, di due poeti tanto diversi poi sul piano della poesia: dico Leopardi e Manzoni». Indicando come «punto di sutura» tra due concezioni uguali di direzione, ma di senso opposto, l'immaginazione: «in Manzoni altrettanto forte che in Leopardi, seppure nascosta nel segreto dell'elaborazione poetica, per esempio, degli *Inni sacri*» (CSPI, 264-265).

Non per nulla il capitolo seguente si intitola: *Gli «Inni sacri» del Manzoni*, che il critico aveva già scritto nel 1956.

7. *L'impeto e la distensione*

Postosi di fronte a Manzoni, Bigongiari divide il saggio sugli *Inni sacri* in tre capitoli per coglierlo da diversi punti di vista: la poetica, la fantasia e la «dinamica» della poesia; in modo che venga visto nella storia, nelle ragioni, nelle tonalità degli *Inni sacri*; ma allargando spesso l'orizzonte verso gli altri poeti: ovviamente, Leopardi e «l'alto modello ideale» di Racine. Ma, anzitutto, tratta della straordinaria qualità della poesia negli *Inni sacri*: «una poesia di presenza tremenda del sacro»; «questo impeto ritornante, agognato, aggressivo»; «questa evidenza immediata in questo balzare dal profondo del fantasma poetico [...]». Insomma: era la poesia dei «veri» che si sostituirà alla poesia ornamentale precedente» (CSPI, 297-299).

È una violenza che tuttavia si distende quando all'impeto era ormai subentrata «la ragione attiva e dominante» e, semmai, «tendeva a compiacersi di una immaginazione foltissima, quasi, è stato detto, surreale, a inselvarsi in questo giuoco immaginativo» (CSPI, 297). E aggiunge: «È proprio di ogni poeta questo impeto e questa distensione, solo che nel Manzoni, nel momento della distensione, rientrava quella che è la sua elementare riflessività, che lo portava [...] a «sliricarsi» [...]. È, in altre parole, l'ingresso della «raison» in mezzo ai fantasmi dell'immaginazione» (CSPI, 298).

Anche se quella razionalità viene profondamente intaccata dall'«avvenimento impensato che mette in moto il meccanismo dell'emozione» (la morte di Napoleone, la morte della moglie Enrichetta nel Natale del '33), quando gli *Inni sacri* assumeranno «la forte intonazione e le impennate date da un contenuto che si rivolgeva impetuosamente nell'intimo della fantasia scossa dal suo apparire» (CSPI, 299).

Eppure, osserva Bigongiari, proprio negli *Inni sacri*, malgrado le molteplici tentazioni, «noi vediamo verificarsi [...] quella consistenza ineliminabile dei fatti in mezzo ai pericoli della loro assunzione lirica» (CSPI, 303). E ancora: «In Manzoni, nel suo operare poetico c'è un continuo atto di consegna della riflessione all'immaginazione, e un decantarsi successivo di questa in quella. Il punto in cui si incontrano è sempre in movimento, appartiene alla dinamica più segreta del suo lavoro». È questo movimento che porterà «fuori della poesia, verso la prosa del romanzo [...] via via che si passa dal primo Inno del '12, attra-

verso il diradarsi di questo impeto poetico che va di pari passo con l'accavallarsi e l'approfondirsi della vena storico-morale» (CSPI, 310-311).

A questo punto possiamo anche verificare, nelle pagine bigongiariane, gli echi delle «sorde polemiche» con Leopardi (cfr. CSPI, 303), o, al contrario, le acquisizioni ricavate da Racine (cfr. CSPI, 312-316), con le loro precise dimostrazioni. Il critico inoltre non esita a spingersi verso la prosa (ad esempio: *Fermo e Lucia*) e le tragedie, sempre con analisi acute dei testi esaminati, servendosi e citando: lettere, riviste, carteggi, e Fabris e Rezzonico e Tommaseo.

Ed è proprio Tommaseo che raccontava, a proposito dell'origine degli *Inni sacri*, che «a un tale che gli domandava come avesse fatto a trovare la poesia negli *Inni sacri*, Manzoni rispose: "pensandoci"». Che è il famoso «pensarci su» che è rimasto l'emblema della poetica manzoniana.

8. Pascoli tra simbolo ed immagine

Bigongiari, a cui spetta di concludere un'annata pascoliana, dichiara subito le sue intenzioni: quelle di esporre alcune idee sull'Anti-Pascoli, «su quella che si potrebbe ritenere l'antimateria pascoliana, cioè la poesia dei *Poemi conviviali*». Aggiungendo: «io così affermo che il Pascoli delle *Myricae*, dei *Poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* non esisterebbe, non potrebbe esistere senza il controcanto dei *Conviviali* [...] «Arbusta iuvant humilesque Myricae» [...] e dunque [...] inoltriamoci tra le piante d'alto fusto della «ingens silva» pascoliana. Dove, subito, l'orizzonte si perde». E perché mai? Perché il poeta si accorge «che la storia non tiene, che l'uomo va sempre più a fondo in un mondo figurato [...] come in un gorgo [...] che la storia è come la natura: indeterminabile altrimenti che nell'interpretazione continua del proprio io» (CSPI, 329-330). Un io, tuttavia, che il poeta deve prestare ai suoi mitici personaggi (Odisseo, Anticlo, il Ciclope, le Sirene, Calipso, Ascreo, l'etera, Psiche...), un Io che non è più una monade, ma, nello spazio del mito, «la monade si fa simbolo e simbolo di una impossibilità finale». Non solo:

Tra il Pascoli e il suo Odisseo c'è questo poter essere, in più, del secondo sul primo, un poter essere che forza il doloroso dover essere, continuo e assillante, del Pascoli verso la libertà dell'orizzonte e del sogno (CSPI, 331).

Resta insomma inattingibile quel «reale» che il poeta cercava, «sostituito da una favola fulminea che simbolizza una realtà non altrimenti percepibile» (CSPI, 331). Ma che arriva a condensare nel suo mistero tutto l'irrazionale romantico. E Bigongiari precisa, mirando al Novecento: «Al di là di tale poetica si evolve la razionalità novecentesca, quella che in uno Sbarbaro, in un Montale [...] è un fenomeno oggettivo, non una dilatazione soggettiva» (CSPI, 332). Passando poi ad analizzare in Pascoli le funzioni che più hanno sostenuto e alimentato i *Conviviali*: quella dell'immagine e quella della favola:

Nell'immagine è una pienezza umida, ondosità [...]. L'epiteto omerico [...] viene a decentrarsi in questa ottica atmosferica, creando nuovi centri favolosi [...]. L'aria dei *Conviviali* [...] è intimamente policentrica: la cosa vi sparisce – o vi traspare? – in immagine, questa a sua volta generatrice di costellazioni d'immagini, intorno, in cui l'impossibile cosa è affabulata [...]. Il poeta vede per immagini successive nitide e insieme attutite dai termini favolosi (CSPI, 334-335).

Per cui il processo discorsivo «ha un che di sacro, di litaniale» (CSPI, 335). Aiutato dall'intenso uso della congiunzione copulativa, che «ha la funzione di riunire in termini omogenei, ma in realtà supera una distanza stellare»; come ad esempio nell'*Ultimo viaggio*, quando Odisseo si inoltra nell'isola di Enea:

E nulla udì nell'isola deserta,
e nulla vide; e si tuffava il sole,
e la stellata oscurità discese

dove «il linguaggio paratattico segna le battute della litania in un ritmo incantato».

Proprio in questo *Ultimo viaggio*, là dove Pascoli si spinge non verso la morte, ma al di là della morte, «si entra nell'alone della “malattia mortale” del Novecento» (CSPI, 340). Perciò nelle ultime pagine troveremo richiami a nomi ormai novecenteschi, e non solo di letterati e poeti, ma anche (e soprattutto) di artisti e pittori che tanto interessavano, come è noto, a Bigongiari: Gauguin, Puvis de Chavannes, Seurat, Picasso, Strindberg, trovando in un'opera di quest'ultimo addirittura «un'affinità avanti-lettera stupefacente con l'atto fortuito che è alla base della pittura informale e *tachiste* dei nostri anni». E, avviandosi a concludere: «Allora l'utilità di questo Pascoli, per noi uomini del Novecento, è indiretta, ma autentica: chiude una stagione, ma la chiude *ex imis* se «è nel Pascoli “conviviale” che tale simbolo, ormai spettrale, [...] si spezza, cedendo all'uomo nuovo la libertà difficile e problematica dei propri atti indirizzati alla ricerca dei propri lari perduti» (CSPI, 342-343).

dicembre 2005

Avvertenza conclusiva (di Anna Dolfi)

Nel maggio del 2014 (dopo qualche anno di isolamento forzato, di dolorosa malattia, di cui cominciarono a manifestarsi i primi segni proprio nel dicembre 2005, la data su cui si chiudono queste pagine, rimaste fino ad oggi inedite) se ne è andato uno dei critici più moderni, colti, acuti, appartati, del nostro secondo Novecento. Se avesse avuto vita e salute, l'avremmo vista senza dubbio tra noi nel corso delle cinque giornate fiorentine, e l'avremmo sentita prendere la parola quanto meno negli spazi dedicati a Bo, a Macrí, a Luzi. A Bigongiari avrebbe invece – credo – riservato un intervento, quale testimonianza di un'intellettuale sintonia, e di una critica, amichevole, lunga fedeltà. Adesso questo

testo, da lei non rivisto (dunque più che perfettibile per la sua intransigenza), ci dà l'occasione non solo di colmare almeno parzialmente un'assenza, ma di ripercorrere velocemente la storia di un'avventura culturale sviluppatasi negli anni dell'ermetismo, a distanza ravvicinata con i suoi autori e valori. E di ricordare che mitici rimangono i suoi libri, dal giovanile *L'«Alcyone» nella poesia dannunziana*, pubblicato da Vallecchi nel 1945, a poco più di 22 anni, che le valse l'attenzione di Benedetto Croce; ai *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca* (Roma, Bulzoni, 2001), che testimonia una lunga passione per un autore (Petrarca) e per un genere, quello, inesauribile, del commento. Libri che consentono di tracciare un arco che da solo, per l'ampiezza della cronologia (dal Medioevo al Novecento) ed il rilievo e la difficoltà dei soggetti indagati (Dante e Petrarca, l'Umanesimo e il Seicento, il Neoclassicismo e il Romanticismo, Foscolo, Leopardi, i moderni, italiani e stranieri...) indica la ricchezza delle conoscenze e l'importanza delle proposte e dei rilievi, attenti ogni volta ai testi e agli autori, alla scrittura e alle poetiche.

Con un metodo duttile e aperto, contrassegnato da una straordinaria capacità di «leggere», Adelia Noferi (Firenze, 1922-2014) è riuscita a fondere le suggestioni che venivano da una grande scuola, da maestri-amici come Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Piero Bigongiari, Oreste Macrí (ai quali aggiungere magari almeno, sul filo delle opere riflessivo-teoriche, anche Valéry e Ungaretti...), con i risultati più vivi della critica semiologica (Barthes, la Kristeva), le acquisizioni della linguistica (Saussure, Jakobson), della psicanalisi (sulla linea Freud-Lacan, ma senza dimenticare l'inconscio junghiano), della filosofia (Deleuze, Derrida soprattutto), dell'ermeneutica (Gadamer, Blanchot), dell'antropologia (Foucault), del pensiero scientifico (Prigogine). Rivolgendo ai classici e ai moderni (nel Novecento italiano soprattutto Ungaretti, Montale, Bigongiari, Luzi...) una serrata interrogazione mai dimentica dello stile, misurato però nelle ricorrenze, nelle ossessioni, sì da farsi ogni volta strumento per un cammino nel senso e nel significato dell'esperienza poetica e del suo mutare nel tempo (significativi in questa direzione gli stessi titoli di alcuni libri: *L'esperienza poetica del Petrarca* [Firenze, Le Monnier, 1962]; *Le poetiche critiche novecentesche* [Firenze, Le Monnier, 1970]).

Non è un caso che un grande critico e poeta come Piero Bigongiari (a cui avrebbe dedicato il suo ultimo, splendido libro: *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003), in alcune pagine scritte in occasione dei 70 anni, ne avesse sottolineato la raddoppiata capacità definitoria, parlando, tra *Stilkritik* e psicanalisi, della noferiana «critica di cooperazione», cogliendo l'effetto deflagrante dell'accostamento (decostruttivo e ricostruttivo insieme) dei suoi prelievi e delle sue citazioni. Ma a colpirci, ancora più di questo pertinente rilievo, è la singolare e giustificata insistenza di Bigongiari sullo stilema critico utilizzato per qualificare il lavoro e la stessa persona/personaggio di Adelia: uno stilema che rimanda all'intelligenza e all'inflessibilità. In sole tre pagine (*La relatività dell'istante e la mise en abyme del testo*, in «Paradigma 10», 1992) Bigongiari usava espressioni quali «intelligenza riflessiva»; «uno dei maggiori ingegni critici di oggi», «intelligenza classificatoria», «sottile e incisiva dialessi [di...] intelligenza critica», «inter-

venti di [...] intelligenza critica», «generosità inflessibile della sua intelligenza», «intrepida, sottile e sinuosa intelligenza». Ci piace riprenderle, sottolineando proprio l'intelligenza riflessiva (ovvero spiccatamente teorica e epistemologica), classificatoria (come dire attenta a costituire sapienti griglie conoscitive), inflessibile e intrepida (varrà ricordare al proposito il rigore e la sicurezza che accompagnava – in un contesto di notoria timidezza personale – la certezza di convinzioni maturate in un lungo, sapiente e complesso riflettere), generosa (perché capace di ascoltare/capire i testi). Un'intelligenza, potremmo continuare, che combinava alla lucidità una paradossale ignoranza di se stessa; di qui ancora una sorta di ingenua e naturale generosità. E che pure era capace di giudizi severi, di auto-consapevolezza, e di *divertissements* tipicamente intellettuali (alle prese con l'intertestualità, interna ed esterna; si pensi al suo *Gioco delle tracce* [Firenze, La Nuova Italia, 1979]), di confronti, di riletture (ed ecco allora le sue *Riletture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1998; le postille alle poetiche, nell'addenda all'anastatica delle *Poetiche critiche novecentesche con una postilla alle poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»*, Trento, La Finestra, 2004), di percorsi inusitati per temi contrassegnati dal loro essere suscettibili di attraversamento, configurati come luoghi retorici, spazi simbolici (il deserto/il bosco; l'infanzia...). Che consentivano ogni volta, a una scrittura critica come la sua, che univa complessità ed eleganza, finezza di dottrina e pensiero a un andamento quasi romanzesco del discorso, di ripartire dalle origini (i suoi Platone, Aristotele, San Girolamo, Sant'Agostino, la scolastica, San Bonaventura...) per proseguire poi con Curtius, Zumthor, Bachelard..., per *loci* e *topoi* custodi di quanto è nascosto; per *luoghi simbolico-allegorici* condotti a rifluire nell'immaginario collettivo, nella selva del linguaggio, là dove la parola-rappresentazione e l'immaginario filosofico-scientifico-cosmogonico ad essa connesso (nei nomi di Dante, Petrarca, Bruno...) si uniscono, nel passaggio dal rito al mito.

Su tutto questo Adelia Noferi amava riflettere (si pensi alle metafore del viaggio, del bosco, dello specchio, oggetto di saggi e dei suoi corsi universitari di Letteratura italiana e di Letteratura italiana moderna e contemporanea), soffermandosi su ciò che nasconde e depista e su quanto consente di trovare una traccia o un cammino (di nuovo significativo un titolo: *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997), su quanto (per testo e metatesto) confonde i registri, mimando il rapporto che unisce e separa il critico dal suo oggetto. Fino a giungere là dove il luogo simbolico si soggettivizza e la critica arriva a parlare attraverso le sue stesse tracce, oggettivandosi, in una ricerca che, indipendentemente dal tema prescelto, punta a una generale ermeneutica che si sigella in scrittura. In un gioco dove non ci sono più soltanto testi ed autori, boschi e/o labirinti..., ma – con l'individuo – il linguaggio: sì che non stupirà se, lungo i suoi indimenticabili percorsi immaginari e simbolici (che attraversano la cultura occidentale, sul filo della memoria, dell'oblio...), capiterà a qualcuno di cercare nelle pagine anche *le grain de la voix*: il tono di una voce, la screziatura di uno sguardo.

IL «LEOPARDI» DI BIGONGIARI TRA DE ROBERTIS E CONTINI

Paolo Leoncini

Non ho tempo di studiare Dante e Leopardi staccati da me, nel loro mondo...

Giuseppe De Robertis, *Saper leggere*, in «La Voce», 1915

... l'attenzione epidermica che il critico pratica al tono della scrittura coincide con l'attenzione sperimentale che vi dedicava il poeta, coincide insomma con la sostanza fantastica dell'«elaborazione», delle correzioni, delle varianti, e può sorprenderne addirittura l'evoluzione.

Gianfranco Contini, *Per una tesi sul Leopardi* (1937)

L'iter dell'interpretazione leopardiana di Bigongiari, esteso per circa un quarantennio¹, e su cui sono stati compiuti sondaggi molteplici e coinvolti², co-

¹ L'esordio di Piero Bigongiari, come interprete di Leopardi, risale al 1936 e giunge a compiersi nel 1976. Il primo saggio, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, è tratto dalla tesi di laurea, discussa con Attilio Momigliano all'Università di Firenze, pubblicato nel 1937; ristampato da Marzocco ed. nel 1948; del 1937 è anche *Dal logos al Dialogos. La struttura atemporale delle «Opere morali»*; a questi saggi, incipitari di un'esperienza critica che può considerarsi una delle più intense, appassionate e coinvolte del Novecento critico, se ne aggiungono nel tempo diversi altri: *Valore dell'«Infinito»*, 1951, stesso anno di *Leopardi e la «Storia di un'anima»*; nel 1959 esce *La costituzione dell'«ottica» idillica*, tre capitoli, di cui i primi due – *Da «Alla luna» a «L'infinito»*; *Sul concetto di «finzione»* – erano usciti nel '57; *Immaginazione e sogno o tra idillio e elegia* era pure uscito nel '59; vengono riuniti nel *Leopardi* di Vallecchi, nel 1962; e, con altri due saggi, *Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei «Canti»*, del '76; e *Leopardi e l'ermetismo*, del '72, vengono raccolti in *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 555, che costituisce la «summa» dei sondaggi critici di Bigongiari su Leopardi. Da *Leopardi e l'ermetismo* citiamo il seguente passaggio: «Quello che ha distinto subito il Leopardi dell'ermetismo dal Leopardi precedente, soprattutto dal Leopardi rondista, e anche dal derobertisiano, che pure gli è stato il più prossimo (non era ancora in atto, o non era conosciuto, il Leopardi ungarettiano, che è davvero il più emozionante e il più vicino al Leopardi ermetico) è il valore inarrestato e inarrestabile della sua poesia, a cui nessun argine razionale di tipo illuministico poteva contrapporsi [...], proprio perché l'oscura ragione del canto era più forte delle ragioni antitetichie [...] per cui ogni risultato di poetica era semplicemente un dato memorizzato per un'operazione ulteriore» (ivi, p. 505). D'ora in poi, le citazioni sono qui tratte, per la maggior parte, dal *Leopardi* di Vallecchi.

² Su Bigongiari critico, riferiamoci innanzi tutto a Adelia Noferi, *Piero Bigongiari: la critica come segno di contraddizione 1. La «crisi» dell'oggetto poetico 2. L'esplosione riflessiva» e il «farsi» del-*

stituiscie un terreno enorme e spaesante, attraversato da «linee di forza»³ plurime, intersecate, ramificate. Mentre si configura, proprio per la eterodossia, come una delle acquisizioni critiche più valide del poeta di Recanati⁴, implica, d'altronde, una sfida ermeneutica: il lettore «non specialista» di Bigongiari, che tuttavia avverta per l'interpretazione novecentesca di Leopardi più dilata-ta temporalmente e più sofferta interiormente, una consentaneità derivante da quello che Paul Ricoeur chiamerebbe «l'atto *del testo*», corre il rischio di una percezione fecondamente pluridimensionale, ma tendenzialmente disgregante: più propriamente *irrisolta* o *irrisolvibile*; e questa «irrisolvibilità» può già ri-

la poesia 3. Il discorso «relativo», in Le poetiche critiche novecentesche, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 149-224; ed anche per il Bigongiari poeta, cfr. A. Noferi, Piero Bigongiari: il farsi della traccia e Per presentare «Abbandonato dall'angelo» di Piero Bigongiari, in Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 213-238; dei contributi recenti citiamo almeno Enza Biagini, Prefazione a La poesia pensa: poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Firenze, Olschki, 1999: «La poesia pensa è il titolo di un saggio del '96, dedicato a Leopardi, e l'idea di estenderlo a tutto il volume (per altro, dovuta a un felice suggerimento di Elena Bigongiari che pone questo libro sotto il segno di Leopardi), ci è sembrata opportuna perché sottolinea l'impronta incancellabile e l'incessante presenza del poeta recanatese» (ivi, p. XII); «Bigongiari [...] chiude su Leopardi ritornando sul proprio percorso degli ultimi lavori dedicati al poeta recanatese come per fissarne una visione definitiva [...]. Apparentemente ne I «Canti» come voce desiderante dell'io c'è solo uno spostamento rispetto al capitolo di quel volume [il Leopardi della Nuova Italia, del '76] intitolato Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei Canti [...] ma ora l'aspetto che preme chiarire gira attorno al rapporto tra pensiero e poesia [...]. Qui si incontra quel concetto leopardiano della mens divinior, introdotto quale metafora della coesistenza, contraddittoria, assistematica, ma necessaria alla poesia, tra "mente riflessiva" e "emotività poetica" [...]. In realtà il "sistema" leopardiano esiste, ed è colto nella misteriosa causa sui della poesia, ma, appunto, è definito in quanto "continuità segreta, romanzesca, per cui ogni effettualità testuale ha in sé il senso, insieme concorde e discorde, di una continua e continuamente rinnovantesi, casualità" (p. 3)» (ivi, pp. XVI-XVII).

³ Cfr. A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche* cit.: «Si tratta insomma di ritrovare, dentro il corpo di una determinata sostanza poetica, le linee di forza che la traversano generandola: in questo consiste per Bigongiari l'atto critico; non già dunque un giudizio assoluto, una sistemazione oggettiva e stabile, ma proprio il gesto opposto di riaprire un movimento solo temporaneamente e relativamente concluso [...] nelle componenti dinamiche di quell'oggetto che ha arrestato il proprio moto approdando ad una forma particolare che è la poesia, ma che prosegue il suo viaggio infinito dentro di noi» (ivi, p. 151); cfr. Anna Dolfi, *Bigongiari e l'«ombre rêveuse et téméraire» del palinsesto leopardiano, in Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009: «La parola leopardiana [...] come quella novecentesca, speculando sul nulla e ragionando col cuore (così come nella grande, moderna cultura simbolista a partire da Mallarmé), deborda la sua carica semantica, prova tutta la sovrabbondanza del significante, verifica appieno quella ipersemaniticità che sta nel sapere / non sapere della poesia (ma nell'equazione finale: verità uguale poesia e viceversa)» (ivi, p.103).

⁴ Un parallelismo c'è, a mio parere, con Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1979; cfr., ad esempio, la *Premessa* all'ed. 2006: «Volevo che l'interpretazione muovesse dallo stato prolungato di ascolto, in qualche modo da una prossimità interiore, alle parole del poeta, al loro timbro. Lasciar parlare Leopardi, al di là delle recinzioni o delle formule che via via ne avevano mortificato la scrittura, era già esporre la trama – abbagliante, inattuale – di un pensiero» (ivi, p. 7).

specchiare una dimensione interna del medesimo iter interpretativo. La prima «difesa» del lettore «non specialista», che è, forse, il lettore più «funzionale» allo stesso Bigongiari, è quella di reperire punti di riferimento e di enucleare motivi di apertura e di correlazione. Il mio tentativo è quindi motivato dalla possibilità di inserire la critica bigongiariana nella traiettoria della «critica delle varianti», da De Robertis a Contini. «Critica delle varianti» a cui rinvia la nozione di *elaborazione*, centrale nel Bigongiari critico di Leopardi: dove coesistono densità, estensione, proliferazione, ripercorrimenti, linee tensive e ambiti «discorsivi», segmentazioni e riprese, in un linguaggio la cui atipicità è connotata in senso espansivo-dilatato-ridondante; in uno spazio ermeneutico dove l'indagine si svolge, si avvolge, si riprende, e deborda dai limiti del testo come ambito «separato», in quanto risolto, o risolvibile, o risolutivo. Il piano dell'arte e dello stile come «non soluzione» costituisce una rispondenza tra autore e critico, e un primo movente di comprensione, per il lettore. Citiamo un passo incipitario dove Bigongiari rileva la connotazione della «non soluzione» nella scrittura-esistenza di Leopardi:

E il Leopardi troppo chiaro lo lasciamo a chi non lo vede *vivere* nella sua poesia, alla ricerca del Testo nei singoli testi, a chi non vede la sua poesia staccarsi in una vita superiore, staccarsi così da noi come da lui, come da tutti i motivi rintracciabili, in una pura onda di linguaggio [...] tanto più illeso quanto più tramato, nei suoi precedenti ideologici, linguistici e psicologici, da una verità mascherata a una leggenda, questa sì esatta e irripetibile, in una continua atematica elaborazione di significati probabili che è, ripeto, facoltà di linguaggio allo stato naturale, all'altezza naturale dell'essere, non riassuntivo o terminale o risolutivo di una realtà venuta prima, e per cui l'arte conclude. L'arte non gli risolveva, ma gli consegnava la sua vita: a questa biografia seconda io miro, a una vita riconsegnata⁵.

La «pura onda di linguaggio», «staccata» in una «leggenda» «in una continua atematica elaborazione di significati probabili», costituisce, a mio avviso, un'intuizione ermeneutica unificante. La «parola-eco», «la vibrazione atematica della fantasia leopardiana», la «parola-favola»⁶ si pongono all'insegna della «non soluzione» sul piano dell'arte e dello stile; quindi si pongono sul piano di una fenomenologia dell'esistenza «altra», i cui esiti testuali non sono riconducibili a termini «risolti», e non sono suscettibili di «separabilità» tecnico-istituzionale rispetto alla fenomenologia dell'esistenza. Gli stessi rinvii ai «generi» (idillio, canzone) si accampano in una «fluidità semiotica»⁷ non codificabile in ambito istituzionale-referenziale.

⁵ Cfr. Piero Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 10.

⁶ Ivi, pp. 482 e 485.

⁷ A. Dolfi, *L'ombre rêveuse et téméraire» del palinsesto leopardiano* cit., p. 103.

L'arte «non risolta» e «non risolvibile» di Leopardi, la scrittura continua, inscindibile e permeabile tra poesia ed esistenza, che rispinge la letteratura in ambito ancillare o propedeutico, viene assunta da Bigongiari sul versante critico come necessaria rinuncia alle settorializzazioni, e, insieme, alle metodologie generalizzanti: questa permeazione tra autore e critico sul nucleo della non risolvibilità artistica – non risolvibilità che si appella ad una prassi variantistico-elaborativa – rappresenta uno dei motivi del non allineamento storico-critico di Bigongiari.

Era il 1954 quando Claudio Gorlier compiva rilievi profetici proprio in riferimento agli studi leopardiani di Bigongiari, la cui «tendenza», scrive Gorlier, è quella di «... seguire l'itinerario interno dell'anima, com'è per Bo, ma insieme a trasferirlo nella realtà dell'opera realizzata»⁸; e ancora: «Se dovessimo precisare l'elemento saliente che si incontra nel lavoro di Bigongiari [...] vorremmo porre il dito sul fatto dell'avervi portato lo stesso metodo d'indagine con cui ha "letto" i simbolisti [...]. Cosicché, dopo decenni di critica aneddotica o di circostanza [...] abbiamo qui un nuovo esempio di avvicinamento a Leopardi, il primo davvero convincente del Novecento, se si vuol guardare alla sostanza del problema»⁹. Senza chiederci ora se e come sia attendibile il nesso lettura dei simbolisti-lettura di Leopardi, e se l'«avvicinamento» di Bigongiari a Leopardi fosse «il primo davvero convincente del Novecento», rileviamo come Gorlier colga una risposta, alla «sostanza del problema», in un «modo incalzante dell'intelligenza per ritornare al centro, lo strumento di un lavoro complessivo in cui il giudizio corrisponde alla crisi della totalità di un'anima impegnata nell'esistenza». La «crisi della totalità di un'anima impegnata nell'esistenza» si sintonizza sul testo di Bigongiari, quando, ad esempio, afferma che «la poesia di Leopardi ammette una propria pausatissima storia: la sua immobilità progrediva, secondo una logica intrinseca, umana, secondo un romanzo totale che spostava *in toto* il risultato poetico»¹⁰. I nessi anima-esistenza e immobilità-romanzo totale-risultato poetico rinviano alla anteriorità e alla priorità della dimensione spirituale e metafisica che implica uno iato, una «inadeguatezza» sul piano testuale¹¹. Questa

⁸ Claudio Gorlier, *Dimensioni della critica*, in «Paragone letteratura», V, giugno 1954, 54, p. 45.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi cit.*, p. 11.

¹¹ Circa le valenze sul piano testuale, riferiamoci già ai rilievi derobertisiani: «... con la povertà e fin monotonia di linguaggio ch'era in Leopardi, e col conseguente studio di "evitare la ripetizione", spesso da sé implicavasi in minute difficoltà, col risultato, spesso, di puri espedienti (le sinonimie forzose delle, come tu dici, "onniaccoglienti" *Ricordanze*). Ma la poesia dove toccava il segno, riscattava però anche questi espedienti, e pareva allora che inventasse. Già, nel Leopardi, l'invenzione verbale non fu mai prepotente (lo fu forse nel Petrarca?). Anche qui, è il tono che fa la musica [...]. Egli arrivava alla sublimità, a volte, coi mezzi più frusti, e quasi rifiutando che la musica s'inceppasse in sensi traslati, in analogie che non fossero un poco consuete dall'uso» (Giuseppe De Robertis, *Biglietto per Gianfranco Contini*, in «Letteratura», IX, 1947, 3; ora in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 171. Il testo di De Robertis costituisce la «risposta» a Gianfranco Contini, *Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura», IX, 1947,

«irrisolvibilità», necessaria per Leopardi, può riflettersi in una dimensione internamente interrogativa della «migliore critica novecentesca», come rileva Adelia Noferi a proposito dell'«essenza dell'atto poetico» che «si prolunga di là dal testo»; a proposito della «fisicità» della critica «compenetrata di "metafisica"»¹²: l'istanza essenziale della critica a «prolungarsi di là dal testo» richiama, di nuovo, le affermazioni di Gorlier, il quale evidenzia, in Bigongiari, l'attitudine a «valersi di svariati mezzi critici senza lasciarsene sopraffare, e costringendoli a servire l'«unicum» che è, appunto, la critica»: per cui, la critica, se passa attraverso il testo, non si ferma al testo, secondo ipoteche ideologiche o metodologie generalizzanti. Si tratta di una «precisazione», dice Gorlier, che «va tenuta in gran conto in relazione alle infinite ubriacature di critica stilistica o materialistico-storica e via discorrendo, *tutte desolatamente rigide e prive di dialettica interna* che in questi tempi abbiamo imparato a conoscere fin troppo bene»¹³. Bigongiari costituiva già allora, dunque, un'alternativa alle «ubriacature desolatamente rigide» che sarebbero divenute sempre più frequenti negli anni '60 e '70. La «irrisolvibilità» testuale di Leopardi, la non-separabilità tecnico-istituzionale della poesia dall'esistenza, e lo «sfondamento» verso interrogativi essenziali, metafisici, costituirebbe una sollecitazione che, accolta da Bigongiari sul versante critico per Leopardi, porta all'estremo della necessità il polo noetico dell'essenza, del risalimento al nucleo originale, da parte della stessa libertà interpretativa.

È del '69 il saggio di Italo Viola sulle «varianti d'autore», valido profilo della «variantistica», da De Robertis, a Contini, a Getto, a Fubini, a Caretti, a Folena¹⁴. La tecnica variantistica «non tocca l'essenza, non è una storia di questa parola [...] è un momento della storia dell'autore ma non dell'opera»¹⁵; d'altro canto, in Getto, soprattutto, la variantistica esorbita dalla tecnica e riguarda «la perpetua genesi ideale dell'opera»¹⁶. A parte il fattore «ideale», di derivazione crociana, la perpetua genesi dell'opera può sintonizzarsi sui procedimenti di Bigongiari circa la rispondenza aperta e irrisolvibile tra vita e arte, tra interiorità e testualità, in Leopardi: «... l'analisi dei procedimenti tecnici

2; ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52; che, a sua volta, era una «risposta» a G. De Robertis, *Sull'autografo del canto «A Silvia»*, in «Letteratura», VIII, 1946, ora in *Primi studi manzoniani e altre cose cit.*, pp. 169-172.

¹² Cfr. A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche* cit.: «...tutta la migliore critica del Novecento si è posta in questa aperta posizione di intelligenza dell'opera artistica, dall'interno più che dall'esterno, che, lungo direttive volta a volta prevalentemente morali o spirituali o strettamente tecnico-linguistiche, o stilistiche, mira ad una nuova inerenza all'opera, attraverso la quale si manifesti la sua realtà più segreta. Ma anche la "fisicità" della critica è compenetrata di "metafisica", se quanto più essa esplora i testi, si tiene stretta ai testi [...] tanto più essa si prolunga di là dal testo verso l'essenza dell'atto poetico» (p. 160).

¹³ Cfr. C. Gorlier, *Dimensioni della critica* cit., p. 48 (corsivo mio).

¹⁴ Cfr. Italo Viola, *Lo studio delle varianti d'autore*, in *Critica letteraria del Novecento (Gli studi dello stile e della poetica)*, Milano, Mursia, 1969, pp. 113-122.

¹⁵ Ivi, p. 114.

¹⁶ Ivi, p. 116.

e le valutazioni stilistiche divengono strumenti dell'interpretazione della poesia: per tutta l'esegesi vale l'unità di anima e parola [...] in una forma più strutturale e oggettiva di quella presentata nel saggio spitzeriano *Wortkunt und Sprachwissenschaft*¹⁷. Alla base di un'esegesi «più strutturale e oggettiva di quella di Spitzer» c'è, dunque, l'unità di anima e parola, che può costituire, per la critica, un polo noetico, rinviante all'arte che, in Leopardi, «non risolve» ma «consegna» la vita.

Riconduciamoci, allora, al *Leopardi* di De Robertis, assumibile come la matrice del *Leopardi* di Bigongiari: il quale, nel 1937, stesso anno di *L'elaborazione della lirica leopardiana*, si riferisce, a proposito del saggio leopardiano di De Robertis, a due nozioni, che riprenderemo, quella di «storia della poesia» e quella di «pedagogia poetica»:

... la storia manca malgrado l'impostazione, o appunto, per l'impostazione, che si svolge invece veramente e fortunatamente a un'alta, empirica pedagogia poetica: non è definita la poesia, ma la sua condizione, e definirla senza un punto esterno ad essa è impossibile: De Robertis lavora, da innamorato, tutto all'interno di essa e quando sarebbe vicina la definizione, lo scatto dalla sommità, egli, lettore, alza ammirato il capo¹⁸.

Anche per De Robertis, in Leopardi, dice Bigongiari, «la vita è sempre al di qua dello stile»¹⁹: la «vita», come «vita superiore», «leggenda» tenta costantemente lo stile, lo assorbe, e lo stile non giunge a risolversi. La «vita» si costituisce come «memoria corporea»²⁰, come «pausatissima storia» che espande nel tempo il nucleo sensibile-germinale dell'esperienza vissuta, fino a «riempirlo» tutto nel canto. A proposito di *A Silvia*:

La linea della poesia c'è, chiarissima; ma il poeta solo dieci anni dopo trovò la poesia. L'im maturità lo portava, nel '19, alla letteratura, ai concetti; pensava ai modelli, doveva gravare la poesia di pensiero, perché gli sembrasse meritevole.

¹⁷ Ivi, p. 117.

¹⁸ Cfr. P. Bigongiari, *Giuseppe De Robertis. Il «Saggio sul Leopardi»* in *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 17-18 [lo scritto è del 1937].

¹⁹ Ivi, p. 18.

²⁰ Nucleo critico ricorrente in Bigongiari: cfr., ad esempio: «Dal familiare allucinato all'infinito, questo è sempre il grado leopardiano, che ha per fondo *il senso corporeo della memoria*: vita allucinata da un concrescere di vita (P. Bigongiari, *Leopardi* cit., p. 155, corsivo mio); «La poesia, in questo periodo [dei "grandi idilli"] si svolge secondo un arco coincidente musicalmente con l'immagine; poiché l'empito gli era dato da tutto il passato che si fa presente, da una memoria come tempo ricostruito su altre basi, allora la musica gli porta una conclusione che è armonica quanto figurativa, con un raggelarsi dell'affetto nel dolore» (ivi, p. 156); «Tale è la memoria leopardiana, anch'essa, come l'infinito, corporea, quasi a contrastare la necessaria crisi della "finzione", l'incorporeità sostanziale e primaria del fingere nel pensiero; anzi, si direbbe essa sia il corpo stesso che permea e agglutina questo infinito» (ivi, p. 172).

E allora nascono brani composti, squarci stupendi, ma staccati [...]. Il tono lieve che trasforma la materia in poesia lo trovò nel '28 quando l'esperienza e il ricordo lo avevano calmato, ed egli poteva considerare se stesso e trovare un valore capace di riempirlo tutto²¹.

Quindi:

Il poeta è già, in miracoloso modo, tutto presente a se stesso: e quello che farà getta le gemme in quello che sta facendo. Il canto di Silvia è la prima cosa che lo attira; lo ricordava troppo bene, e ora è diventato una voce del tempo. Il brano poetico è intitolato *Il canto di una fanciulla* [il quale] è l'abbozzo molto lontano, ma preciso. Il poeta non ha ancora trovato la voce, la cadenza, e nemmeno il fiato per estenderla in un'architettura; i pensieri ci sono e gli cadono nel cuore fitti²².

Se l'«essere della poesia» «getta le sue gemme» in ciò che sta facendo», se c'è questa germinalità, d'altro canto questa germinalità non può che realizzarsi nel tempo della «memoria corposa». Questo «incarnarsi della memoria» costituisce un movimento di varianti, di elaborazione: rispetto ai primi idilli, dove le varianti «sono nulle o trascurabili»²³, negli idilli della maturità «sono più numerose e importanti»: la «ragione intrinseca» del fenomeno:

... è da trovarsi nel maggior empito, nella maggiore sonorità e felicità di quel mondo che la fruttuosa rimembranza gli andava porgendo, per cui egli si trovava a incidere in un'onda sonora e sentimentale ricchissima, favorendo la quale, appunto con un certo abbandono alle varianti, riusciva a mantenere la continuità di quell'emozione²⁴.

L'«elaborazione», così come riguarda il passaggio temporale dalle «gemme» alla «memoria corposa», riguarda il presente *continuo* del testo. Il «mondo» che gli è offerto attraverso la «fruttuosa rimembranza» si forma tra la germinalità sensibile delle «gemme» (ne *Il canto di una fanciulla* «i pensieri ci sono e gli cadono nel cuore fitti») e la «memoria corposa». Come dice Bigongiari a proposito del *Leopardi* di De Robertis: «I *Canti* sono estratti in un nulla inesauribile che è proprio la vita del poeta: con quella preparazione assidua e grammaticale nei pressi d'ogni poesia, ma disuguale da poesia a poesia: dall'una all'altra varia l'animo di codesta invocazione lirica (o, se volete, tecnica)»²⁵.

²¹ Ivi, p. 127.

²² Ivi, p. 128.

²³ Ivi, p. 173.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ P. Bigongiari, *Giuseppe De Robertis. Il «Saggio sul Leopardi»*, in *Prosa per il Novecento* cit., p. 19.

È attorno al formarsi di *A Silvia* che si creano le correlazioni tra De Robertis, Bigongiari e Contini, lungo il decennio '37-'47²⁶. Il riferimento alla zona germinale delle «gemme» (Contini direbbe «germe vital»²⁷) non riguarda soltanto *Il canto di una fanciulla*, ma anche *Rimembranze* (1816), testo sul quale si era per primo soffermato Bigongiari, confermato poi da Contini²⁸. Riferiamoci, prima di passare al «non risolvibile», ancorché ricco di sollecitazioni filologiche, versante testuale, ad una formulazione di Bigongiari relativa alla «biografia seconda» di Leopardi:

I recapiti del subconscio²⁹ di Leopardi percorrono tutto il substrato poetico come una materia organica: arrivano a destinazione, con vivi e patetici sintomi, quanto più inaspettati, a distanza di anni, legano il principio alla fine, esaltano, eliotianamente, la fine – «in my end ist my beginning» – nel principio³⁰.

I «recapiti del subconscio» costituiscono la «materia organica» della poesia leopardiana: il percorso dalle «gemme» alla «memoria corpora» si compie nell'inconscio, o nel subconscio, nei cui confronti «la realtà immediata non era altro che il punto di partenza necessario a dimostrare la verità ultima, inoppugnabile, dell'illusione»³¹. Vediamo come Bigongiari giunge, attraverso la «formula» del «moto confidente», al richiamo *Rimembranze* (1816)-*A Silvia* (1828):

²⁶ Cfr. n. 11.

²⁷ Citiamo il seguente brano di Contini che costituisce un terreno di contatto con la critica di Bigongiari, terreno di contatto (anche al di là degli studi leopardiani) su cui ritorniamo: «Supposez par contre [rispetto alla poesia come «aiguillage vers le passé» di Croce] que la poésie soit un futur, une valeur du devoir-être tendent à l'être; tachez de la surprendre non pas à partir de sa naissance [...] mais dans son avent jusqu'à son naissance: et vous aurez tracée le rapport de la poésie à la vie qui la produit dans une considération globale des valeurs à naître que pourriez même appeler critique religieuse. Notre fil privilégié est alors repéré, qui suivra la poésie dans son germe vital jusqu'à l'instant où elle se détachera: non poésie avant, non après la poésie» (Gianfranco Contini, *Introduction à l'étude de la littérature italienne contemporaine*, in «Lettres», 1944, 4; ristampato in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 335-365).

²⁸ P. Bigongiari, *Leopardi* cit.: «Il suono di questa poesia [*A Silvia*] è come la voce istintiva del sangue: oscuramente tante volte aveva tentato di trovare le sue movenze. Per esempio, ma quanto distante, la voce con cui si rivolge a Silvia risuona già, con una simile malinconia, nelle *Rimembranze*, idillio del '16, rifiutato, nell'inizio del parlare di Micone al figlioletto Dameta che gli scherza attorno. Il tuo «maggior fratello», «il tuo Filino» è come «Quel tempo della tua vita mortale». Anche là «la marina Di lontano splendea: ma la campagna era tacita ancor» (ivi, pp. 149-150); cfr. G. Contini, *Implicazioni leopardiane* cit., in *Varianti e altra linguistica* cit.: «Che nelle *Rimembranze*, quest'idillio rifiutato, si anticipi il tono della voce che parlerà a Silvia (e a Nerina) è stato già mostrato finemente da Piero Bigongiari, nel suo bello e ancora così positivo saggio sull'*Elaborazione della lirica leopardiana*» (ivi, p. 46).

²⁹ «Formula» tratta da De Robertis: «Quelli [di *Rimembranze*, 1816] erano balbettii ancora, se mai, presentimenti, recapiti del subconscio; occasioni, non già ragioni di quel ricco complesso che è la «condizione alla poesia»» (G. De Robertis, *Biglietto per Gianfranco Contini* cit., p. 171).

³⁰ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., p. 522.

³¹ Ivi, p. 147.

Abbiamo visto, parlando de *La sera del dì di festa*, cioè ancora alle origini di quel moto confidente che troverà nei grandi idilli la sua piena espressione simbolica, come il simbolo nasce nella poesia leopardiana da questa unicità della voce, cioè dall'impulso a mettere in comune un moto confidente che nasce in due figure distinte e specchiantisi l'una nell'altra, distinte solo in questa facoltà di rispecchiamento reciproco, quasi l'una fosse il soprassalto dell'altra, la plenitudine dell'altra. *Deux voix en une*, dirà oltre un secolo più tardi Éluard. Una tale unicità, o meglio univocità, fa convergere verso uno stesso polo quel moto confidente, e dunque lo ribalta fino a costituirlo, oltre i suoi termini ultimi elaborativi, come l'opposto di se stesso: simbolo imperscrutabile da cui discende liberata la realtà memore che ha contribuito a stabilirlo e che dalla stessa imperscrutabilità riceve l'avallo maggiore a che tutto il reale che ha contribuito a crearlo esista³².

La «formula» del «moto confidente» trova complemento in quella della «unicità» (o «univocità») della voce: il nesso «moto confidente»-«voce» crea il simbolo imperscrutabile che libera la «realtà memore», costitutiva di esistenza. L'esistenza si polarizza attraverso un invisibile processo simbolico. Ne deriva, per Bigongiari, che «Silvia è l'alter ego del poeta, e insieme il poeta è l'alter ego di Silvia: ognuno trova nell'intrecciarsi della voce nell'aria, in una tale univocità simbolica, il proprio riscatto»³³.

Il «moto confidente» si costituisce come «dialogo a due» che si annoda «in un tutto unico»³⁴. Questo è il processo formante della realtà altra, dell'alterità, della «biografia seconda» di Leopardi: «Questa la stabile realtà leopardiana», afferma infatti il critico; si tratta di una «stabile realtà»: «... statuitasi al sommo dello stesso processo elaborativo che ha dato un corpo concreto all'illusione, sulle sabbie mobili di un temperamento poetico che di per sé mirava inconsciamente a distruggere ogni possibile ipotesi di realtà»³⁵.

Nell'inconscio, o nel subconscio leopardiano coesistono l'istanza elaborativa di realtà, attraverso il «moto confidente» del «dialogo a due», con l'istanza distruttiva di realtà:

... in *A Silvia* la costruzione del simbolo, di questo simbolo *double*, è legata strettamente all'elaborazione poetica e alle sue fortune, cioè strettamente incarnata nella facoltà che ha il lavoro poetico leopardiano di inventarsi insieme il proprio corrispettivo morale e la propria smentita, la propria imposizione e il

³² Ivi, p. 146.

³³ Ivi, pp. 146-147.

³⁴ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit. «Vi è dunque in *A Silvia* il simbolo trasparente e centrale costituito al sommo di quel moto confidente, di quel dialogo a due che annodandosi in un tutto unico diventa il senso ultimo del proprio dubitare e del proprio credere, e insieme il limite reale del proprio dubbio e della propria fiducia, del proprio debito e del proprio credito. Questa la stabile realtà leopardiana» (p. 147).

³⁵ *Ibidem*.

proprio riscatto: dunque dando al simbolo la contraddittorietà che è insita nella vita³⁶.

Bigongiari riflette sul formarsi della metafora leopardiana in riferimento ad alcuni nuclei sensoriali della «atematica elaborazione»: il «salire» (di Silvia); il mare (de *L'infinito*); le «quiete Stanze» (di Silvia); lo «splendea» (della «beltà» di Silvia). Nella metafora di Silvia che «è vista salire... il limitar Di gioventù» «permane il germe di un atto concreto, il salire di quei poveri gradini di una casa, un atto che il poeta avrà accompagnato con tutto il suo sguardo finché Silvia non scompariva alla vista, pudica allora ma ormai pensosa, inghiottita nella sua casa, come nel suo mitico bugno simbolico»³⁷; dall'elaborazione dal sensibile al simbolico deriva il «mare» de *L'infinito*, che è «il mare effettivamente visibile sul filo dell'orizzonte dal monte Tabor»³⁸. Come il germe sensibile del «mare» così il germe sensibile della «voce», del canto di Silvia «nasce da questo interno [della casa come «mitico bugno simbolico»] come dall'interno del cuore, con una tellurica efficacia, come la voce stessa, irrimediabilmente più forte di ogni convinzione, della speranza»³⁹: il «mitico bugno simbolico» è lo spazio che permette la trasformazione del germe sensibile in simbolo imperscrutabile e che conferisce al germe sensibile la connotazione di realtà vera: la «voce» si spande nelle «quiete Stanze» e nelle «vie dintorno» quasi in luogo che rimandi all'infinito l'eco prossima di quella voce, di quel «cuore di una volta», «verace cuore in un luogo verace»⁴⁰. Dunque, il moto confidente del dialogo a due si istituisce tra la «voce» e il «cuore di una volta»; la «profondissima quiete de *L'infinito* «ove per poco il cor non si spaura» è diversa «dalle «quiete Stanze», dove «il cuore di una volta» «non può più spaurirsi perché esso recupera nel calore del simbolo finalmente quella comunanza a cui aveva teso attraverso tutta l'elaborazione poetica e riflessiva che l'aveva con involontaria lungimiranza lì condotto»⁴¹: il germe sensibile tende al simbolo che si costituisce attraverso una involontaria elaborazione nel tempo. In questo senso, la «vita» «consegna» alla poesia; nella poesia l'elaborazione si sostituisce alla «soluzione», creando una permeazione tra realtà vera e verità poetica; l'elaborazione è sottesa dalla confidenza «in una realtà suprema e unica, in una realtà esistenziale [...] fonte dell'amore leopardiano»⁴². Il critico si riferisce, quindi, al versante variantistico-testuale: connotato dalla sostituzione, dall'aggiunta, per cui quello del poeta di Recanati, è un testo *variante in essenza*, sempre in balia della «vita», intesa come «confidenza» esisten-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 148.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 149.

⁴² Ivi, p. 146.

ziale, per cui l'elaborazione dà «corpo concreto» all'«illusione»⁴³, alla «favola»; si pone in bilico tra «illusione» e «confidenza». La «biografia seconda» motiva, sul piano testuale, una nozione di «variante» «come movimento sincronico rispetto all'invariante che è il testo costituito, il quale, a sua volta, è una grande variante rispetto agli altri testi»; nozione di «variante» che «ha offerto [...] a chi qui scrive, fin dal 1936, lo strumento per vedere in atto la materia stessa del significante come ipotesi, ogni volta attendibile ma anche ogni volta inattendibile, dello spirito del significante che, colto in crisi, mentre conclude il processo inventivo, anche ne mantiene inalterata la grande sincronia formale»⁴⁴. Se il «testo costituito» è un «invariante», il testo costituito è anche, a sua volta, «una grande variante rispetto agli altri testi». Questa sincronia formale tra il fattore «variante» e il fattore «invariante» rinvia, in sostanza, al fatto che «Leopardi non era da confondere né col poeta del dolore né col poeta dell'idillio: qualcosa funzionava al di là dei poveri significati bloccati»⁴⁵:

Ed ecco che, nell'accordo perfetto delle due voci [che creano il «moto confidente» del dialogo], e nel suo modularsi, a «Quando beltà splendea», raggiunto, come s'è visto, non d'acchito, risponde «Ove il tempo mio primo e di me si spendea la miglior parte», due versi aggiunti dopo nell'autografo, e nati dopo un lungo armonizzare, un tentare e ritentare, con i risultati in fondo all'autografo, nella pagina successiva, in cui si inizia con un «Ov'io di me spendea» che, mentre nella giustapposizione sonora è spia del parallelismo con «Quando beltà splendea», è indice altresì che la messa in comune delle parti costitutive del simbolo non è stata ancora totalmente raggiunta; ma con l'impersonale, infine, «E di me si spendea», ecco che «il tempo mio primo E di me... la miglior parte» è donata, nel simbolo, a Silvia, è lo stesso tempo primo, la stessa «miglior parte» di Silvia; e c'è, in quello spendere, lo splendere della beltà stessa di Silvia, come nello splendere della beltà di lei «Negli occhi... ridenti e fuggitivi», un riflesso di quello spendersi generoso. Ed ecco anche dove in «fuggitivi» può recuperarsi oltre il senso primo di «schivi» e secondo di «mobili», il senso ultimo di, quasi, fuggiaschi nel loro luminoso spendersi⁴⁶.

Il fenomeno delle «varianti» porta ben oltre l'assonanza sonora; implica la sutura ricercata e raggiunta col piano elaborativo-simbolico: l'impersonale «E di me si spendea» rispetto a «Ov'io di me spendea» significa il dono, consente la permeazione tra «tempo primo» e la «miglior parte» di Silvia. Ciò richiama la «vita mortale» di Silvia, e, insieme con la morte, l'estinzione del desiderio dell'io: «L'unica apparenza che non è sottoposta alla finzione è l'apparire della morte: che è la morte del desiderio dell'io per dar luogo all'io desiderante, final-

⁴³ Ivi, p. 147.

⁴⁴ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 35.

⁴⁵ Ivi, p. 36.

⁴⁶ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., pp. 148-149.

mente, l'altro da sè, il grande personaggio del dramma inseguito a questo fine. La mancata storia di un'anima si risolve nell'anima che ha una storia»⁴⁷.

* * *

Nell'ambito del passaggio dal germe sensibile alla «memoria corpora», ecco la seguente formulazione:

...nella rimembranza pare, si direbbe, il ricordo ritrovare le sue membra viventi, farsi l'uguale della realtà che rievoca, e tale consistenza è acerba non solo perché riapre le antiche ferite, ma proprio [...] pel doloroso supore della sua presenza [...] eterna, ineliminabile, perché mitica, gioventù. Chi non intende questo, questa pertinace, segreta dialettica, non può intendere appieno la drammatica situazione che l'idillio postula tra presenza delle condizioni scatenanti il ricordo, col loro permanere uguali ma diverse – uguaglianza e diversità unite in un tutto unico da quell'«uso» dichiarato al verso 2 («per uso») [da *Le ricordanze*], da quel riammagliarsi della distanza attraverso l'assuefazione creatrice – e appunto la presenza fisica di un ricordo che è vita incarnata entro il tempo recuperato⁴⁸.

Nell'ambito del passaggio dal «moto confidente» al «dialogo a due» la permeazione poeta-Silvia («Silvia è l'alter ego del poeta, e, insieme, il poeta è l'alter ego di Silvia») ⁴⁹, costituita nella visività sonoro-tattile, dove si estingue il «desiderio dell'io» per dar luogo all'«io desiderante, finalmente, l'altro da sé», dello *spendea/ splendea – occhi ridenti e fuggitivi*, riporta alla «voce istintiva del sangue»: e qui si pone il richiamo a *Rimembranze*, «idillio del '16, rifiutato»⁵⁰: la distanza temporale, e testuale, non dissolve, anzi rafforza, la «voce» con cui si rivolge a Silvia⁵¹.

La sequenza *Rimembranze* (1816)-*A Silvia* (1828)-*Le ricordanze* (1829) viene confermata e «ravvicinata» sul versante degli elementi testuali da Contini⁵², a proposito del «compenso a distanza», alternativo al «compenso contiguo» , su

⁴⁷ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi*, 1976 cit., p. 35.

⁴⁸ Cfr. P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., p. 172.

⁴⁹ Cfr. n. 33.

⁵⁰ Cfr. n. 28.

⁵¹ Cfr. n. 28.

⁵² G. Contini, *Implicazioni leopardiane* cit.: «Quando si discorre di implicazioni leopardiane, se ne possono analiticamente distinguere di tre tipi. Anzitutto, correzioni che rinviano ad altri passi del medesimo componimento, siano questi contigui o anche distanti, largo essendo l'ambito del compenso che si esercita entro una stessa unità. In secondo luogo, correzioni che rinviano a passi dell'autore fuori del componimento presente, o perché attestino uno schema affine di rifacimento, o perché vi risulti preparato, secondo i casi, il punto di partenza o il punto di arrivo. Infine correzioni che rinviano [...] a luoghi esorbitanti dall'opera dell'autore, cioè a sue abitudini culturali, a sue letture immanenti alla coscienza» (ivi, p. 42); «E siamo alle *Ricordanze*, i cui rapporti stilistici con *A Silvia* sono, per alcuni elementi, molto stretti, come tu hai dimostrato per *splendea*» (ivi, p. 47).

cui si crea un confronto tra Bigongiari, Contini e De Robertis che rivela una concezione diversa dei rapporti tra moventi ed esiti testuali, e, in sostanza, una concezione diversa del testo: a Bigongiari che sostiene una temporalità dilatata dei richiami, dei rinvii, sul versante elaborativo-simbolico, fa da *pendant* Contini sul versante sistemico-diacronico del testo; De Robertis afferma che quelli che Bigongiari considera, a proposito di *Rimembranze* rispetto a *A Silvia*, «qualcosa di più che un anticipo senza legami con le sue conseguenze», ovvero già «materia organica»⁵³, sono soltanto «balbetti, presentimenti», «recapiti del subconscio», «occasioni, non già ragioni di quel ricco complesso che è la “condizione alla poesia”»⁵⁴. De Robertis difende, in accezione ancora crociana, l'individualità dell'espressione⁵⁵; Bigongiari sostiene la continuità senza fratture dei «recapiti del subconscio», in modo organico e non puntuativo, ovvero un'individualità dell'espressione non disgiunta dalla continuità sotterranea delle motivazioni. La temporalità aperta e dilatata di Bigongiari sul versante elaborativo-simbolico è affine alla diacronia sistemica di Contini sul versante variantistico-testuale, mentre diversa è la «individualità» crociano-frammentistica di De Robertis⁵⁶. Afferma Bigongiari, in termini suscettibili di ampliamenti:

...la «condizione alla poesia» non può essere – qui trovandomi senz'altro d'accordo con Contini – un «hortus conclusus» rispetto alla fioritura di una stagione. Se no, a bruciarsi le ali sarebbe la storia stessa della poesia. D'altronde mi pare anche plausibile l'ipotesi continiana a proposito di splendea-splendeva di *A Silvia* [...] anzi tale ipotesi ci permette un ulteriore inoltro nel farsi segreto di quella poesia⁵⁷.

La sintonia tra Bigongiari e Contini si pone sul terreno della «storia della poesia», alternativa all'«hortus conclusus» di De Robertis: «storia della poesia» che richiama lo «strenuo storicismo stilistico» di Longhi, assimilabile allo stesso Contini, alla «critica verbale», alla «pedagogia della forma» di Contini, alternativa alla «pedagogia poetica» di De Robertis⁵⁸. Quanto poi per Bigongiari ci

⁵³ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., p. 521.

⁵⁴ G. De Robertis, *Biglietto per Gianfranco Contini* cit., p. 171.

⁵⁵ Cfr. «Ma quando tu, per l'appunto, parli di “sistema” e di “compensi contigui” e di “compensi a distanza”, non corri il rischio di livellare un poco, pianificare i dati espressivi: sottrarre qualcosa all'individualità dell'espressione?» (ivi, p. 170).

⁵⁶ Cfr. A. Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche* cit.: «La diacronia del movimento (che come tale è percepita nei due critici citati che più lo studiarono:puntualizzato per gradi successivi in De Robertis, inseguito nel suo “stato di relazione continuo” in Bigongiari) viene concepita da Contini allo stesso modo di una “struttura” (vale a dire sincronicamente): una struttura non statica ma dinamica» (ivi, p. 108).

⁵⁷ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., pp. 521-522.

⁵⁸ Circa lo «strenuo storicismo stilistico» di Contini, «formula» che risale a Roberto Longhi, cfr. Giovanni Nencioni, *Ricordo di Gianfranco Contini*, nel fascicolo di «Filologia e critica», del 1990, dedicato a Contini (*Sulper Gianfranco Contini*), p. 198; circa la «critica verbale» di Conti-

sia una rispondenza tra elaborazione simbolica e varianti testuali può essere attestato dai seguenti riconoscimenti circa il *feri* di *A Silvia*, dove la dimensione testuale si rivela come un approdo graduale rispetto al movente elaborativo:

... il fatto che egli abbia conservato accanto al testo più tardo, ma non ancora assestatosi definitivamente, una tal massa seppure sfoltita di varianti comprova che quell'energia da esse attestata, se non era ancora capace di generare lampi, era per lo meno capace di dimostrargli ancora una volta le certezze del testo raggiunto⁵⁹.

Il «testo raggiunto» non coincide necessariamente con il compimento dell'istanza elaborativa, anzi, potremmo dire che non coincide mai, in quanto la tensione «variante»-«invariante» è una tensione costante e irrisolvibile in un «dato» testuale; e ciò riconduce al fatto che in Leopardi non c'è stile oggettivamente separabile dall'esistenza-scrittura. L'elaborazione è, qui, mossa dall'istanza volitiva di «stringere il discorso lirico elevandolo dalla continua minaccia di una confidenza troppo protratta nel suo segreto colloquiale»⁶⁰. A proposito della variante *Quando beltà splendea / Quando beltà splendeva*, Bigongiari si riferisce a un brano di Contini in *Implicazioni leopardiane*:

Contini per esempio ipotizza, per il verso 3, «Quando beltà splendea» ed è ipotesi acutissima, attraverso il reperto «splendeva», considerato entro l'*usus scribendi* leopardiano, che «si potrebbe indurre quasi con certezza (ma la probabilità rimane forte) che Leopardi intendesse scrivere dapprima non un settenario, bensì un endecasillabo, che sarebbe continuato con una parola cominciante per vocale⁶¹.

Il dislivello, costante e «irrisolvibile», tra moventi elaborativi ed esiti testuali («inferiori» rispetto ai moventi elaborativi) è rivelato nei seguenti passaggi di

ni, cfr. E. Biagini, *La 'critica verbale' degli «Esercizi» e l'interpretazione* in «Ermeneutica letteraria», VI, 2010, pp. 18-35; circa la «pedagogia della forma», cfr. Daniele Giglioli, *Pedagogia della forma*, postfazione a G. Contini, *Dove va la cultura europea?*, Macerata, Quodlibet, 2012, che ripubblica finalmente il testo continiano omonimo, già pubblicato in «La Fiera letteraria», I, 1946, 30, relativo alle «Rencontres internationales de Genève»: Giglioli mette in rilievo la correlazione di razionalità, valore e storia. L'esigenza di Contini è quella di «reinventare una pratica della pedagogia fondata da una parte sulla storia come "disciplina razionale", dall'altra sull'«approssimazione al valore artistico come valore assoluto» (ivi, p. 54); d'altro canto, se «l'attualità di Serra è nell'essere dei tempi [...] non possiamo concederla al loro dover essere se quell'impulso non si coniughi e componga con un oggetto di validità universale. In tutto questo secolo forse, nella storia esterna, diciamo, una simile probabilità d'incontro fu valida al massimo se non nel fatto della Resistenza» (la citazione da G. Contini, *Serra e l'irrazionale*, in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 100 si trova in Giglioli cit., p. 51).

⁵⁹ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962, cit., p. 131.

⁶⁰ Ivi, pp. 131-132.

⁶¹ Ivi, p. 32; cfr. G. Contini, *Implicazioni leopardiane* cit., p. 44.

Bigongiari: «... la difficoltà [consisteva] nel raggiungere il tono della voce, meglio la durata, la castità di quel tono colloquiale; infine come la memoria emettesse la sua verità fantastica, ma non così immediatamente avverata nella misura»⁶².

Qui, davvero, nel testo di Bigongiari, come scrive Contini «l'attenzione epidermica al tono della scrittura coincide con l'attenzione sperimentale che vi attribuisce il poeta»:

L'andirivieni lento, con quel veloce stringere interno, quel morso, del canto, poteva subire questi scarti tonali, più che apertamente inventivi: anche se, sì, l'invenzione era raggiungere il tono della memoria, il punto dal quale il ricordo, motivandosi, prendeva corpo: che significa toccare il presente del ricordo, ma lasciandolo unito al suo profondo nutriente passato⁶³.

Il tempo interno dell'elaborazione di *A Silvia* – dove l'«invenzione» significa un fatto tonale: toccare il presente del ricordo, vivere il piano temporale del presente/ricordo o del ricordo/presente, mantenere un segreto inventivo, per cui la memoria non dà il fatto accaduto, ma l'elaborazione del fatto mantenendone intatto il «nutriente passato», ovvero non «consumandone» il significato esperienziale – viene colto sul modularsi degli esiti testuali. Leggiamo:

Ma ecco, attinente più decisamente all'invenzione, all'inizio della quinta strofa, quel che nasconde l'attuale verso 40: «Tu pria che l'erbe inaridisse il verno» ha nella sua preistoria: «i poggi scolorisse. autunno. dopo il trapassar, l'aggirar di poche lune». Ha cioè un tentativo di colore (come al verso 18 dove, tra le varianti, sono «la miglior parte», «gli anni primi, acerbi, verdi», «l'età più verde», «l'età fiorita», il «fior de le forze»), e un successivo tentativo minuto di precisazione temporale che il verso definitivo scarta perché la precisazione nella memoria non è precisazione nel piccolo ricordo, ma è appunto rimembranza: incarnarsi nella memoria delle sue qualità più segretamente inventive, d'una vivezza corporea tutta rapportata al suo grembo fantastico. E il colore è allora colore dell'anima⁶⁴.

Qui, si potrebbe dire che il critico si pone nell'interstizio tra psiche e anima, e tra anima e poesia: il «piccolo ricordo» appartiene alla psiche; la «rimembranza» è un fenomeno di tempo-colore / invenzione-fantasia / corpo-anima; nella «rimembranza» si compie una dilatazione del «piccolo ricordo», dilatazione meta-psichica, che trova da sé le parole poetiche. «Invenzione» e «tono» si permeano: il ricordo incarna nel tempo un segreto inventivo, per cui non c'è bisogno di «invenzione» staccata dal «tono», non c'è bisogno di supporti esterni, né psicologici, né letterari. Il nesso invenzione-tono richiama il «concetto di “fin-

⁶² P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., p. 132.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 133.

zione”», se «fingere è, insieme, distaccare gli oggetti dal loro stato di natura e insieme imitare la loro essenziale naturalezza»⁶⁵. Come si permeano invenzione e tono, così si permeano imitazione e finzione, in quanto degli «oggetti», staccati dallo «stato di natura», la finzione imita la «naturalezza». Circa il rapporto poesia/vita-elaborazione simbolica/varianti testuali, vediamo le individuazioni di Bigongiari a proposito del *Bruto minore*, dove la «pace altissima e silenziosa» del tempio poetico è «premuta da mani inquiete», ovvero «dall'illimitata estensione delle varianti»:

Quell'ipnosi che esercitava su Leopardi la meditazione, la esercitava anche la poesia, nella quale tutta la caotica folla dei pensieri e la massa nebulosa, e per questo tanto più brutale, del dolore, entrava come premuta da mani inquiete; ma, entrato che era, ancora in tutto il suo disordine e la confusione, si trovava in un luogo di pace altissima e silenziosa come un tempio, dove si abbandonava alle fantasticherie. Il *Bruto minore* è lavorato con una sapienza stilistica superiore al necessario [...]. Il poeta aggruma i colori in pigri giri di pennello [...] come un Tintoretto più desolato, un Tiziano vecchio, quello di *Lucrezia minacciata da Tarquinio*. Le varianti accettate sono numerose [...] i versi sono premuti, assediati dall'illimitata estensione delle varianti [...]. I godimenti che il poeta trae dalla descrizione dei fenomeni naturali e presunti divini sono infiniti, e ci accostano alla canzone *Alla primavera*: quelle favole antiche alle quali ormai la ragione ci vieta di credere, egli le rinnova nella fatica dell'elaborazione, le ravviva come si ravviva tra la cenere (tanto sapore di cenere c'è in questo poeta) un fuoco, e vi si accumula tutta la sua nostalgia⁶⁶.

Oppure, a proposito di *Ultimo canto di Saffo*:

Tra le varianti dei versi 93-94 c'è anche questa immagine di una favolosa sensibilità: «Onda piovesse luminosa in grembo De le gelide valli». I campi, l'oceano, gli scogli, le selve, le valli, i monti (varianti del v. 58) valgono come masse uguali ondegianti. Adamo è (variante del v. 24) famoso, caduco, superbo, supremo, lodato, canuto, vetusto, lugubre, festoso, fastoso, dolente. La fantasia poetica di Leopardi moriva dilapidando la propria vitalità in un'ebbrezza sontuosa; e riaffiorava l'uomo che aveva studiato le parole prima delle cose⁶⁷.

Questo estenuarsi della fantasia fa emergere l'«uomo» come studioso delle «parole prima delle cose»: le varianti riflettono qui l'incertezza plurima e intercambiabile, delle «masse uguali ondegianti»: «Leopardi era lontano da un nucleo fortemente emotivo e, dentro una grigia incertezza, solo “voleva”. Questo

⁶⁵ Ivi, p. 360.

⁶⁶ Ivi, p. 93.

⁶⁷ Ivi, p. 108.

volere, inferiore all'animo, si scopre nelle canzoni: dove all'estraneità crescente dell'ispirazione supplisce una sensibilità assidua e assillata»⁶⁸.

A differenza che in *A Silvia*, dove si permeano invenzione e tono, finzione e imitazione, qui le varianti rispecchierebbero il momento-limite della poesia, assorbita dalla «vita»: ridotta a volizione, a sensibilità «assidua e assillata». L'attenzione infinitesimale ai movimenti interni della poesia/vita leopardiana si confonde con le modulazioni della scrittura, livellando i moventi elaborativi e i moventi variantistici.

Riconoscendo la propria posizione intermedia tra De Robertis e Contini, Bigongiari precisa la propria diversità sia rispetto alla «pedagogia poetica» di De Robertis, che rinvia alla «condizione della poesia»; sia alla «pedagogia» «in senso altissimo» di Contini, nel quale «pedagogia» e «lavoro sulla forma» si corrispondono. Si rifà, fondamentalmente, alla «grande sincronia» dell'opera leopardiana, che non si spiega se non organicamente, secondo la «storia della poesia», per cui i «recapiti del subconscio» sono non «balbettii», «presentimenti», come per De Robertis, ma «materia organica»: «... Il mio studio delle varianti leopardiane, del '36, si iscriveva a descrivere il sistema che è l'opera leopardiana come una grande sincronia; vi si iscriveva cioè non in modo additivo e pedagogico»⁶⁹.

La diversità rispetto a Contini consiste nel fatto che Bigongiari non pratica il variantismo come istanza pedagogica «aggiuntiva», che ipotizza un metodo critico; ma come una modalità intrinseca dell'opera leopardiana, un modo di sintonizzarsi dall'interno con i movimenti dell'opera stessa. La sincronia leopardiana mette in gioco continuamente la totalità-invariante dell'opera/la istantaneità-variante del testo, per cui si tratta, per Leopardi, di un'opera-vita, e ritorniamo alla «vita superiore», alla «leggenda», alla «atematica elaborazione di significati probabili»:

La variante leopardiana è proprio il mezzo con cui l'invariante si afferma attraverso tutta l'esplorazione possibile del sistema mentale-fantastico a disposizione di ogni singolo momento: è insomma la messa in opera del grande contesto da cui emerge di volta in volta il testo; le vibrazioni e le oscillazioni a cui l'*hinc et nunc* e il *verso dove* dell'invariante è sottoposto. Ma il testo leopardiano [...] è tale con tutte le sue leggi in quanto implica la continua sincronia del contesto:

⁶⁸ Ivi, p. 86. Questo «volere» e questa «sensibilità assidua e assillata» sono regressivi rispetto al «sogno» dell'«idillio»: «La canzone *Al Mai* ha trovato un modo di procedere cronologico, dove l'entusiasmo può esprimersi sullo sfondo nebbioso di tedio dell'età presente: nel risalire da un passato energico a «questo secol di fango» il poeta ha trovato come collocare quella cupa disperazione che ormai ha conosciuto; essa è in equilibrio con l'energia di quel «primo risorgimento». Con la *Sera del dì di festa* quell'equilibrio non c'è più: l'idillio cerca di nascere da quello stato di sogno dei primi idilli, ma solo frammentariamente arriva a purezza musicale. Per De Robertis «*La sera del dì di festa* si potrebbe definire: *L'Infinito* contraffatto da un commento inopportuno» (la cit. da De Robertis è tratta dall'*Introduzione a Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1922, p. LXII; ivi, p. 61).

⁶⁹ P. Bigongiari, *Giuseppe de Robertis. Il «Saggio sul Leopardi»* in *Prosa per il Novecento* cit., p. 17.

varia insomma verso l'invariante. La variante a cui porta la variante sincronica leopardiana è questa fatalità suprema dell'opera che si rivela progrediente in modo rettilineo⁷⁰.

La «rettilinea» continuità assimila i punti singoli di cui consta, i visibili e gli invisibili, questi in quanto sub- o iper-testuali, e li contraddice per attestare la propria inderogabile continuità: la contraddizione che consente la continuità è il sigillo dell'opera-vita-leggenda di Leopardi. Ma la continuità sincronica delle varianti ha a che vedere con la «storia della poesia»; gli elementi della «vibrazione» e della «oscillazione» rinviano alla irrisolvibilità, ad una estensione «totale», inesauribile, che tuttavia possiede una «fatalità superiore», un «destino»:

Ecco che allora lo smarrimento dell'*Infinito* non è che un'occhiata ancora innocente su una terra ignota ma già praticamente rassodatasi nel destino della poesia leopardiana: in fondo già echeggia il flutto indurato della *Ginestra*; il mare in cui era dolce naufragare, se pur solo increspato di presentimenti, si è tinto ora nei negri colori e delle incandescenze dello «sterminator Vesevo», ma già li implicava⁷¹.

Confrontandosi con il «così bello studio sull'ultimo Leopardi» di Walter Binni⁷², Bigongiari, comprensibilmente, dissente dalla nozione di «poetica» in Binni, che permette a Binni di ipotizzare una «nuova poetica» nell'ultimo Leopardi «quasi si tratti di due Leopardi, del tutto diversi, nati su basi diverse: l'uno, il Leopardi idillico, scoperto nel suo vero valore, ma, in rapporto all'altro, sopravvalutato dalla critica crociana, l'altro in qualche modo sottovalutato per mancanza di strumenti adatti al capire»: sollecitante il riferimento agli «strumenti adatti al capire». Alla nozione di «poetica», Bigongiari sostituisce la formula unitaria di «poesia della presenza» «tanto se essa sia presenza idillica quanto presenza eroica: è «presenza della memoria [...] è allargarsi della memoria, il suo includere una volontà, il superare un'accezione individuale, il suo farsi, *in mente diviniore*, ragione, una ragione reminiscente»⁷³. Il debordare della «potenza artistica» dalla «poetica coscientemente accettata», rilevata dal Binni, induce Bigongiari a sottolineare il fatto che in Leopardi l'inconscio prevale sulla coscienza, in quanto i «risultati» delle «convinzioni» coscienti «sono sempre risultati prepoetici»: la «musica» di Leopardi è l'inconscio, è la memoria involontaria. Tolta a *La ginestra* l'ipoteca di un «socialismo avanti lettera», rimane il «vederla in una luce di testamento: essa attestava una decisa volontà di morire, giunto

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ P. Bigongiari, *Leopardi*, 1962 cit., p. 279.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 280.

il Leopardi in mezzo al fuoco sbigottito e misericorde del suo pensiero»⁷⁴. Dirà più avanti il critico che la «solidarietà sociale della *Ginestra*» deriva dal riconoscimento della assimilazione della società alla naturalità: «di una intoccabilità finale della natura, con la conseguente maturazione, per l'umanità, di un abito accline [...] la natura nell'uomo ha provocato per difesa una sorta di naturalità, una naturalità seconda, antirousseauiana: di cui la stoica *societas* predicata dalla *Ginestra* tutta si permea»⁷⁵. Affermando, il 9 aprile 1825, che «Gli enti sensibili sono per natura enti *souffrants*, una parte essenzialmente *souffrante* dell'universo», Leopardi coglie, nella *souffrance* degli enti sensibili «un moto di solidificazione interna [...] per una vera e propria ricreazione, all'interno di tale solidarietà *souffrante*, delle condizioni stesse della vita in quello che avrebbe dovuto essere il grembo materno della natura [...]. Ed è questa l'ultima libertà che il poeta ha salvato dalla necessità sensitica»⁷⁶. Questa libertà dal «meccanismo naturale sensistico»⁷⁷ è possibile per l'«energia di stile» leopardiana⁷⁸, «stile» non nel senso di soluzione formale, ma capacità di portare «energicamente in luce i dati dell'essere»⁷⁹, ovvero di portare il linguaggio «all'altezza naturale dell'essere»⁸⁰. L'«energia di stile», che richiama l'«onda di linguaggio», la «leggenda», la «atematica elaborazione di significati probabili»⁸¹, è la «fatica dell'elaborazione, ovvero la «volontà, l'inesorabilità leopardiana»⁸². Se la sequenza energia/elaborazione/stile è un movente poligenetico, al confine tra scrittura ed esistenza, che fa di Leopardi «il grande poeta che è, di un universo possibile. A lui le idee si presentavano già bruciate dall'esperienza dell'infinito: un po' di quell'esaltazione gli era solo restituita dalla possibilità egualmente infinita del canto»⁸³; d'altro canto, la sequenza energia/essere/infinito/canto «crea spazio *in interiore homine*»⁸⁴. Quello di Leopardi è un linguaggio non privo di spaccati «verticali», che, sottraendosi alla orizzontalità dello stile, scavano nelle radici interne, coinvolgendo «il profondo fantastico del lettore», e creando una comunicazione seconda, ben lontana dal terreno canonico-istituzionale dei significati: anziché fermarsi al «presente teso che è la poesia»⁸⁵, lo incide verticalmente «con una violenza accresciuta dalla costrizione»⁸⁶ e giunge a toccare

⁷⁴ Ivi, p. 281.

⁷⁵ Ivi, p. 389.

⁷⁶ Ivi, p. 390.

⁷⁷ Ivi, p. 391.

⁷⁸ Ivi, p. 282.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, p. 10.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 282.

⁸³ Ivi, p. 287.

⁸⁴ Ivi, p. 283.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ «Prima tendeva al massimo il tessuto stilistico, sì che ingenerasse novità e moto. Poi in

... la quota di verità ch'è racchiusa nel verisimile poetico, cioè la quota di sentimento umano, dell'umana facoltà di capacitazione, la quantità psichica che è riuscito a mettere in moto. Ecco, lo stile riflessivo, la lenta capacitazione di Leopardi è un calcolo delle probabilità mantenuto aperto contro ogni smentita particolare; e mentre provoca, o rasenta, la smentita, il calcolo è già lontano, aperto su altre cifre alla sua continua probabilità. Occorre perciò, al poeta stesso prima che al suo lettore, dragare tutto il fondo poetico che un tale stile provocatorio sommuove col suo avanzare totale, che non si lascia nulla dietro, nulla nemmeno di intentato. Ed ecco che ogni momento è comprensivo di tutti i momenti precedenti, almeno come ipotesi, un'amarezza convinta o un lieve sorriso, quasi di un'eco che ne arricchisca la possibile risonanza. Quando poi alla memoria si sostituirà, come negli ultimi canti, una ragione reminiscente, revolutiva, ecco che questa remora intima causata dalla ragione viene ad allentarsi: ed è qui la ragione dell'eloquenza degli ultimi canti. La ragione trova una spinta dove prima trovava un ritardo a quel credito mentale ora tutto in primo piano, ora tutto precipite: tutto lentamente precipite⁸⁷.

Questo ricondursi all'elaborazione volitiva, dal «presente teso ch'è la poesia» alla «quota di verità ch'è racchiusa nel verisimile poetico», ovvero questo ritornare del poeta all'uomo, dalla poesia all'antropologia, contribuiscono al disinvischiamento della «storia della poesia» dalla «poesia schiava del tempo»⁸⁸.

questo presente teso che è la poesia, dunque l'unico momento di piacere vero che egli ammettesse, operava profonde incisioni sì che tutta la forza chiusa emergesse dall'imo con una violenza accresciuta dalla costrizione. E questo modo di procedere sussiste tanto nella fase vaga e indefinita degli idilli quanto in quella arida e volontaria fino alla petrosità della *Ginestra*. Una sintassi "tagliata" aiuta all'energia del testo quasi che ne radichi i sintagmi nel profondo fantastico del lettore, cioè renda, a dir così, rispondenti verticalmente i lacerti stilistici, e perché quanto il *raccourci* esclude, la parte mancante sul piano orizzontale dello stile, opera e fruga e crea spazio *in interiore homine*. Ecco, nella *Sera del dì di festa*, ai versi 20-21: "Non io, non già, ch'io spero, Al pensier ti ricorro" (ivi, p. 283).

⁸⁷ Ivi, p. 284; e, di seguito: «Un altro caso, e ne scelgo un altro in cui più tenue sintatticamente si presenta il *raccourci* fino quasi a sbiadire alla lettura: nelle *Ricordanze*, ai versi 160-161: "a radunanze, a feste Tu non ti acconci più, tu non movi", in cui Nerina si acconcia a radunanze, a feste, perché ad essa move; e la frase mette in valore il verbo "Tu non ti acconci più" rimasto a stretto fra la naturale rispondenza dei sostantivi precedenti e del verbo di moto susseguente; aumentando il pellegrino dell'espressione col latinismo "ti acconci a radunanze, a feste..." venuto a intrudersi nel senso di moto a luogo che la preposizione primitivamente aveva e che pur conserva per l'altro verbo, e che si riverbera rispetto al verbo "acconciarsi" fino a creare anche un sottinteso "per andare". Espressione bivalente dunque, ottenuta dal *raccourci*: dove allora il verbo di moto, così distanziato, risulta un verbo remoto in un golfo di voce, espresso emotivamente, nel ricupero dal profondo, vero e proprio *flatus*, e quasi *flatus vocis*" (ivi, pp. 284-285).

⁸⁸ Ivi, p. 534: «Ho tentato insomma un libro di storia della poesia: poiché io credo che una poesia senza storia, una poesia che non sopporta la sua storia, sia l'indice più evidente che quella è una poesia minore, una poesia schiava del tempo. Dove crede di perdere il contatto col tempo, lì l'opera leopardiana anzi ne ravviva le profonde scaturigini; e se dobbiamo vedere il poeta tra sensismo e romanticismo, dobbiamo però, e tanto più, vederne le radici affondare in un terreno meno esplorato, più distante, più compatto, dove il poeta di Recanati si inventava quell'età che era di Hölderlin come sarà di Baudelaire».

Gli «a fondo» critici nella dimensione elaborativo-volitiva e innovativo-progettuale della poesia leopardiana, non sono distanti da Contini, dalla «critica delle varianti», dalla filologia. Bigongiari riconosce che «Dietro il suggerimento di Contini, si va cercando l'invariante, la legge delle varianti leopardiane», per cui i sondaggi bigongiariani si rivelano sottesi dall'interrogativo circa i possibili nessi o circa le possibili frizioni tra filologia e «vero poetico»⁸⁹: interrogativi a cui il critico risponde secondo un percorso che identifica filologia e «storia della poesia», quindi, in sostanza, in senso continiano, filologia e «pedagogia della forma». È la «storia della poesia» che salva la integrità dei significati poetici, con le interne discrasie e contraddizioni; la «storia della poesia», come la filologia continiana, non separa i testi dalle correlazioni contestuali e dai retroterra motivanti, anche se dovessero creare perplessità, di volta in volta, sul versante delle soluzioni espressive. Concomitante – sul piano dell'«irrisolvibilità» – all'incisione «verticale» sul «presente teso ch'è la poesia», è la «prossimità fonica» del «gioco sintattico-sonoro», in cui è «involto» «un nucleo di pensiero» «intorbidato», che non era più in grado di raggiungere il «segno della musica quale la vena idillica aveva inventato»: si tratta di una discrasia ritmico-temporale che non può essere separatamente assunta in termini stilistico-formali, ma soltanto essere commisurata attraverso «la pausatissima ma fatalissima storia leopardiana»⁹⁰. Ancora, la «storia della poesia» disinvischia la «poesia» dalla «schiavitù del tempo»; la progettualità leopardiana va oltre sensismo e romanticismo. E induce a riconfigurare le istanze dello «strenuo storicismo stilistico» di Longhi-Contini, dove il tempo esterno è assorbito nella storia interna della poesia, in quanto la poesia, acquisita secondo un'interpretazione pluricomprendiva (intesa da Contini come «variante-limite» della «critica euristicamente filologica»⁹¹) costituisce il presente non puntuativo, ma correlativo, dei «valeurs à naitre», dei valori in divenire, dal «dover essere all'essere»⁹² in cui il «dover essere», volitivamente inesorabile, di Leopardi, discontinuo rispetto ad ogni orizzonte istituzionale del «poetico» «ci rivela la più alta lezione di moralità che un poeta abbia mai saputo impartire»⁹³.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 287: «... si tende a far sgorgare un'interpretazione di poesia da una legge che ha in sè, nel suo sostegno più meramente filologico, una sottile ma non perciò meno sostanziale possibilità di travisamento del "vero" poetico. Il proprio della poesia è dato dalla sua continua inidentità rispetto al modo reperibile del suo sorgere, rispetto cioè alla sua istituzione».

⁹⁰ *Ivi*, pp. 287-288.

⁹¹ G. Contini, *Sul metodo di Roberto Longhi*, in *Altri esercizi cit.*, p. 105.

⁹² Cfr. n. 27.

⁹³ P. Bigongiari *Leopardi*, 1962 cit., p. 533.



Giorgio Cerboni Baiardi, Neuro Bonifazi, Anna Dolfi, Donato Valli, Mario Luzi (Urbino, ottobre 1998. Foto di Laura Dolfi).

SUL SIMBOLISMO
IL PRIMO CORSO DI BIGONGIARI AL MAGISTERO DI FIRENZE

Paolo Orvieto

Dovendo mettere ordine nella mia cantina, rovistando tra le molte carte lì stipate per decenni, mi è capitata tra le mani una dispensa con relativi miei appunti al margine di un corso, se mi ricordo bene del 1964-1965, il primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze, che, benché studente al primo anno di Lettere, avevo seguito perché affascinato dal professore-poeta e perché grande amico da sempre di Mario Ajazzi Mancini, suo nipote, col quale ho poi scritto un libro su Freud e Jung e che mi aveva fatto conoscere di persona Bigongiari. Si tratta di un corso sul simbolismo, che svariava, come se niente fosse, da Foscolo a Manzoni, Leopardi, Carducci, con tappa di sosta prolungata su Baudelaire; poi Novalis, Eliot, Swedemborg, Michaux, Maeterlinck, e una miriade di poeti e saggisti allora (e in gran parte ancora) per me semisconosciuti (René Louis de Girardin, Lavater, Verhaeren, Saint Antoine, Vielé-Griffin, Huret, Pierre Simon Ballanche, Michaud, Catteuil), quindi Nerval e altra prolungata lettura di lettere e di poesie di Rimbaud (di *Voyelles*, *L'étoile a pleuré rose* e, soprattutto, di *Mémoire*). Per passare poi senza soluzione di continuità all'orfismo, antico e moderno e, tra i poeti orfici del Novecento, Bigongiari include naturalmente Campana, ma anche, per me sorprendentemente, Montale, al quale è dedicata tutta l'ultima parte del corso, con straordinarie letture e commenti di poesie dagli *Ossi* (*Marezzo*, *Barche sulla Marna* e *Per un omaggio a Rimbaud*), dalle *Occasioni* (*Estate*, *Corrispondenze*, *Bassa marea*, *La casa dei doganieri*, *La speranza di pure rivederti*) e uno dei *Mottetti* (*Il ramarro, se scocca*). È bene precisare che le penetranti analisi di alcune poesie di Montale (in particolare di *Barche sulla Marna*, *Estate*, *Corrispondenze* e *Bassa marea*) analizzate verso per verso, potrebbero assai bene integrare gli altri saggi montaliani compresi in *Poesia italiana del Novecento*¹.

Alla lettura attuale, di uno stagionato professore in pensione, il corso non è più solo un accurato e dotto commento ai grandi poeti del simbolo, dall'Otto-

¹ Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1980, II, in cui il cap. X (*L'autoriflessività del significato. Eugenio Montale dalla qualità esistenziale alla qualità essenziale*), alle pp. 321-420, è interamente dedicato a Montale.

cento al Novecento, ma anche implicitamente, letto come metatesto, un auto-commento del critico Bigongiari al poeta Bigongiari, affascinato dal simbolismo ottocentesco e da quello montaliano che definisce «orfico» e tuttavia ben consapevole che la poesia del Novecento, e soprattutto la sua poesia, aveva il difficile e gravoso compito di rinnegare quella stupenda e gloriosa stagione genitoriale, perché il simbolo nella poesia del Novecento e, soprattutto, come vedremo, nella sua poesia, deve, per rinnovarsi, assumere ben altro ruolo, se si vuole abortito nella parola, rinnegando quello del Romanticismo e di Baudelaire: «la poesia del Novecento nasce come demistificazione del Romanticismo; essa è sì in rapporto storico con quello, ma è un'altra cosa»². La poesia del Novecento deve appunto «demistificare» il simbolo ottocentesco, annientare quello «slancio mistico» dei romantici e di Baudelaire, ancorato ad un persistente platonismo: un alternarsi di slanci verso l'alto (il mondo delle idee), con relative inevitabili ricadute verso il basso, nell'abisso dell'esistenza umana. «Inabitabilità del mondo che spinge – in questo caso Baudelaire – verso lo *spleen*, il malumore da cui è dominato». La poesia dopo Baudelaire ha generato due razze di poeti: i veggenti (Rimbaud) e gli artisti; si è trovata in questa situazione doppia: o di fuga dalla civiltà e nel silenzio (Rimbaud) o di proseguire un discorso sul piano del linguaggio (Mallarmé e Valéry), ch'è il vettore che porta a Bigongiari. Baudelaire, come egli stesso afferma, deriva da Swedemborg e Lavater l'«umanizzazione dell'universo», un cosmo stipato di più o meno occulte «corrispondenze», ma poi si «perderà questa proporzione divina e nascerà la poesia del nuovo secolo, in una scienza dell'universo che riparte da zero, cioè in un universo sproporzionato».

Le *Fleurs du mal* costituiscono all'interno del corso e nella storia della poesia tracciata da Bigongiari lo snodo, il referente centripeto e insieme centrifugo al cambiamento della poesia a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Oltre tutto queste letture baudelairiane potrebbero essere accluse all'unico saggio, che io sappia, che Bigongiari ha scritto su Baudelaire: *Baudelaire e la madre*, ripubblicato più volte³. Che è una ricognizione apparentemente biografica sui rapporti tra Charles e l'odiosamata madre Mme Aupick, che assume, oltre le connotazioni del femminile in generale e genitoriali, anche un significato ben più vasto, ontologico-esistenziale:

La madre insomma è la Natura allo stato sommo, con la quale l'uomo combatte mentre se ne sente figlio; in questo senso è una falla nella perfezione del *dandysme* baudelairiano, ne è l'altro polo, un'accusa continua. [...] La madre era

² Le citazioni senza indice di nota sono tratte dal corso.

³ In «Il Corriere», 20-21-22, novembre 1952; anche in «Idea», 21 dicembre 1952, 51 e 28 novembre 1952, 52 e 5 gennaio 1953, 1 (poi in *Il senso della lirica italiana*, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 150-60, e in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 89-102, da cui citiamo).

colei che la [commedia umana] metteva continuamente in pericolo, tentando di strappare la maschera del *dandy* del volto tragico del figlio⁴.

Questo saggio mi ricorda molto il *Baudelaire* di Jean-Paul Sartre del 1947, ma certo qui non ci possiamo occupare dei rapporti Bigongiari-Sartre.

Torniamo al corso sul simbolismo. Il primo sonetto delle *Fleurs* analizzato è *Correspondences*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Con traduzione dello stesso Bigongiari:

La natura è un tempio di cui i vivi pilastri lasciano talvolta uscire confuse parole; l'uomo vi passa attraverso una foresta di simboli che lo osservano con sguardi familiari. Come lunghi echi che da lontano si confondono in una tenebrosa e profonda unità vasta come la notte e la luce, i profumi, i colori e i suoni si rispondono. Vi sono profumi freschi come carni infantili, dolci come gli oboi, verdi come le praterie ed altri corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno l'espansività delle cose infinite come l'ambra, il muschio, la resina e l'incenso che cantano i trasporti dello spirito e dei sensi.

Il commento inizia con un confronto a distanza del rapporto naturale/immaginario tra Cavalcanti (*Beltà di donna*) e Baudelaire: nel primo sono presentati in successione due momenti separati e contrapposti, mentre Baudelaire e il Romanticismo hanno fuso assieme questi due elementi (esterno ed interno), ge-

⁴ Ivi, pp. 92, 102.

nerando il fenomeno della sinestesia, per cui «profumi, colori e suoni si fondono l'uno con l'altro grazie ad una analogia universale, avvertibile, da parte dell'individuo, per mezzo di una comunanza di tonalità che supera l'apparente illogicità di questi accostamenti di sensazioni diverse». Le immagini rimbalzano nello spirito, e viceversa dallo spirito all'immagine, appunto perché la realtà è contestata di «corrispondenze», di analogie simboliche. Poi Bigongiari cita alcuni passi significativi dai poemi in prosa di Baudelaire (alla donna: «non saresti tu inquadrata nella tua analogia, e non potresti tu mirare te stessa per parlare come i mistici nella tua corrispondenza?»). Tutto in Baudelaire è un geroglifico, e il poeta ha il compito di decifrarne i simboli. Altri dati significativi nel sonetto: la «fusione tra il costruito (il tempio) e il naturale (che diventa foresta)»; e poi anche l'alternanza dicotomica tra la «prostituzione dell'anima» (la dispersione nelle apparenze della vita) e la palingenetica «comunione universale» e, quindi, la necessità di perforare il sensibile per scorgervi l'ultrasensibile; la possibilità di comunicazione tra i due emisferi è fornita appunto da simboli, metafore e analogie.

È interessante il fatto che Bigongiari per *Correspondences* segua spesso passo passo, dichiarandolo esplicitamente, il commento al sonetto fatto da Marcel Raymond nell'*Introduzione* del suo celebre saggio *De Baudelaire au surréalisme*, del 1933, in cui Raymond parla tra l'altro, del fatto che Baudelaire nella natura «vede non già una realtà esistente in sé e per sé, ma un'immensa riserva di analogie e anzi una specie di eccitante per l'immaginazione [...]. Ne consegue che la Creazione va considerata come un insieme di figure da decifrare – allo stesso modo che secondo Lavater [citato anche da Bigongiari], si legge il carattere di un uomo interpretando i tratti del suo viso – oppure, come un'allegoria mistica», perciò «il compito del poeta sarà dunque, secondo il senso divinatorio che è in lui, di percepire le analogie e le corrispondenze che assumono l'aspetto letterario della metafora, del simbolo, del paragone o dell'allegoria»; e che poi si sviluppano nella simbiosi dei vari sensi, nelle sinestesie⁵.

Ora ci sarebbe da indagare, se non è stato già fatto, questo rapporto di intima comunione tra Bigongiari critico e Marcel Raymond, uno dei fondatori, pur inconsapevole, della cosiddetta Scuola di Ginevra e, quindi, della critica tematica. Attrazione forse dettata proprio dal fatto che in Raymond e compagni di strada c'è una componente psicanalitica, però, come in Bigongiari, rivissuta tramite un transfert che coinvolge il critico in prima persona: una simpatetica e penetrante introspezione (l'abbiamo vista anche nel saggio *Baudelaire e la madre*), perché «l'atto di lettura (al quale si riduce ogni vero pensiero critico) implica la coincidenza di due coscienze: quella del lettore e quella di un autore», come sostiene Poulet all'incipit del suo *La coscienza critica*⁶. Documentati sono

⁵ Marcel Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1948 (le citazioni alle pp. 15, 17).

⁶ Georges Poulet, *La coscienza critica*, a cura di Giovanni Bentivoglio, Genova, Marietti, 1991, p. 9.

poi i rapporti di amicizia e stima reciproca di Bigongiari con Poulet. Una critica che, con il proprio linguaggio, partecipa alla poesia che critica: è come un prolungamento del pensiero poetico. Altrove Bigongiari confessa che è arrivato a Lacan tramite la lunga frequentazione che ha avuto da sempre con la cultura francese e, in particolare, «lungo la mia frequentazione di quella che è stata chiamata l'École de Genève, e lungo la mia amicizia con Starobinski»⁷.

Bigongiari stabilisce con i vari poeti analizzati un intenso rapporto di amore e di ribellione. In un'intervista pubblicata nell'illuminante volume *Nel mutismo dell'universo* curato da Anna Dolfi, dice che «il vero rapporto tra il critico e l'Autore è un rapporto amoroso, come l'amante vuol conoscere, così il critico vuol conoscere. Ma la conoscenza, nel vero amore, non finisce. Dove la conoscenza finisce, l'amore si rivela limitato. E aggiungo: spesso sempre più nel nostro secolo, critico e Autore coincidono»⁸. Un rapporto, coi vari Baudelaire, Rimbaud e Montale del corso, inizialmente di conoscenza mai conclusa – che è amore e simbiosi; ma un rapporto che, freudianamente, impone anche il più o meno traumatico taglio del cordone ombelicale, perché il figlio non sia condannato ad un eterno ruolo subalterno, una brutta copia del padre: un tradimento che tuttavia certo non esclude la riconoscenza e la devozione.

Poi Bigongiari analizza un'altra poesia di Baudelaire, l'*Albatros*:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposé sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

⁷ Piero Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 257.

⁸ Ivi, p. 9.

Con traduzione di Bigongiari:

Spesso, per divertirsi, gli uomini d'equipaggio, prendono degli albatros, grandi uccelli dei mari che seguono, indolenti compagni di viaggio, la nave che scivola sopra gli abissi amari. Appena essi li hanno deposti sulle assi della tolda, ecco che questi re dell'azzurro maldestri e vergognosi, lasciano miseramente le loro grandi ali bianche come dei remi fiottare al loro fianco. Questo viaggiatore alato, come è goffo e impotente! Lui poco prima così bello, com'è comico e brutto! Qualcuno gli stuzzica il becco con una pipa accesa, puzzolente, qualche altro imita, zoppicando, l'infermo che volava! Il Poeta è simile al principe dei nubi che abita la tempesta e si ride dell'arciere; esiliato sul suolo in mezzo agli schiamazzi, le sue ali di gigante gli impediscono di camminare.

Nel sonetto è ben evidente il tema esotico dell'evasione, della fuga, con esplicito ricordo di un viaggio effettivamente fatto da Baudelaire nel 1841-42 su una nave con rotta Calcutta, durante il quale, appunto, un albatros, cadde sul ponte della nave, rompendosi un'ala e quindi fu tormentato dai marinai, con le pipe accese. Bigongiari ricorda anche le traduzioni baudelairiane di Poe, tra le quali, nelle *Avventure di Artur Gordon Pym*, un capitolo è sull'albatros. Anche questo uccello, che tanto agile nei cieli ma goffo e claudicante quando in terra non può usare le sue grandi ali, assume la trasparente ambivalenza del simbolo, del resto assai prossima a quella de *La ballata del vecchio marinaio* di Coleridge. Simbolo di non difficile decifrazione: proprio le grandi ali dell'albatros, caduto sulla nave, tra uomini grossolani e refrattari ad ogni librante «volo» poetico, sono al poeta-albatros di ostacolo e oggetto di ludibrio: è libero e onnipotente mentre si lascia trasportare della fantasia, quando invece si trova tra gli uomini volgari è prigioniero, claudicante, quindi vilipeso.

Bigongiari cita anche, con sue traduzioni letterali, altri due sonetti di Baudelaire, *Élévation* e la *Vie antérieure*:

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible, et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides:

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
 Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
 Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élancer vers les champs lumineux et sereins!

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
 Vers les cieux le matin prennent un libre essor
 – Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 Le langage des fleurs et des choses muettes!

Al di sopra degli stagni, al di sopra delle vallate, delle montagne, dei boschi, delle nuvole, dei mari, oltre il sole, oltre gli eteri (solari), oltre i confini delle sfere stellate, tu, o mio spirito, ti muovi con agilità, e come nuotatore che si bei nell'onde, tu solchi gaiamente l'immensità profonda con una indicibile e maschia voluttà. Portati via, ben lontano, da questi miasmi malati, vatti a purificare nella sfera superiore dell'aria, e bevi come un liquore puro e divino il fuoco chiaro che riempie gli spazi limpidi. Di là dalle noie e dai grandi dolori che gravano del loro peso l'esistenza umana, felice colui che può con un'ala vigorosa slanciarsi verso i campi luminosi e sereni! Colui di cui i pensieri come alodole verso i cieli di mattina acquistano un libero slancio che si libra sulla vita e comprende senza sforzo il linguaggio dei fiori e delle cose mute.

J'ai longtemps habité sous des vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
 Mélaient d'une façon solennelle et mystique
 Les tout-puissants accords de leur riche musique
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
 Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
 Et dont l'unique soin était d'approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir.

Io ho abitato a lungo sotto vasti portici che i soli marini tingevano di mille fuochi e che i grandi pilastri dritti e maestosi rendevano simili la sera a grotte di basalto. Le onde lunghe rotolando le immagini dei cieli fondevano in un modo solenne e mistico gli onnipotenti accordi della loro ricca musica ai colori del tramonto riflesso dai miei occhi. È là che io ho vissuto in mezzo a calda voluttà, in

mezzo all'azzurro, ai flutti, agli splendori, e in mezzo a schiavi nudi tutti impregnati di odori che mi rinfrescavano la fronte con delle palme, di cui l'unica cura era quella di rendere più profondo il segreto doloroso che mi faceva languire.

In *Élévation* «abbiamo evidente il senso platonico dell'ascensione dell'anima verso le sfere superiori»; quindi ancora, come in *Albatros*, la fuga, ora iniziatica, verso l'alto: un «volo di Icaro riuscito»; un albatros che raggiunge non solo il largo, ma anche l'alto, e chi non aspira a questa ascensione non potrà mai comprendere il criptico linguaggio dei simboli.

In *La vie antérieure* invece «tocchiamo il momento della distanza psichica, il legame cioè tra una realtà vissuta qui e ora e, come dice il titolo, una vita precedente». Si tratta di un simbolismo con evidenti componenti orfico-pitagoriche, che avranno, come Bigongiari dimostrerà nello stesso corso, notevoli proseliti novecenteschi (tra i quali Nerval, Campana e Montale). Le teorie pitagoriche recuperate da Baudelaire e anche da Nerval sono riassunte in tre postulati: 1) l'idea della palingenesi universale: il mondo deve reincarnarsi dal profondo totalmente; 2) l'idea della metempsicosi, della progressiva purificazione nel passaggio da corpo a corpo; 3) il ricordo delle vite anteriori.

Le quartine di *La vie antérieure* rappresentano un paesaggio lorenese, le terzine un paesaggio esotico, che ricorda i quadri di Gauguin. Poi il poeta partecipa al lettore quel suo «segreto doloroso», che è, precisa Bigongiari, «il tentativo di mantenere il discrimine tra Grazia e Natura, è questo senso di collusione tra spirito e tempo, è insomma la necessità stessa della lotta interiore. Essa consiste nel desiderio di penetrare verso l'interno e contemporaneamente avvertire il pericolo di sentire aprirsi il proprio io come un abisso, quello che Baudelaire chiama il "gouffre", la vertigine dell'abisso». Un messaggio criptato tuttavia di cui il poeta ha perduto la chiave interpretativa.

Dunque un attento e competente commento ai simboli baudelairiani di quattro sue poesie, e tuttavia, anche, come dicevamo, un autocommento, almeno relativo a quella che è stata la per molti aspetti traumatica «demitizzazione» novecentesca, e in particolare bigongiariana, del «simbolo mitico» di Baudelaire, e solo in parte del «simbolo visionario» di Rimbaud e del «simbolo orfico» di Montale. La frattura, lo iato incolmabile tra il simbolo bigongiariano e le «corrispondenze simboliche» di Baudelaire, è più volte ribadito:

L'ermetismo nacque esaurendo dall'interno, sì, le stesse categorie del simbolismo. Nel senso che la mia generazione ha sentito come «vuoto» il simbolo poetico del simbolismo, e ha tentato di sostituirvi un simbolo «pieno», storicamente pieno. Al posto del simbolo distaccato, post-allegorico, post-eliotiano (la realtà come «correlativo oggettivo») costruito con una *méthode* di tipo valéryano, un simbolo paradossalmente «contenutistico», la mia generazione ha sentito come simbolo il linguaggio stesso che il parlante sentiva nascere in opposizione al silenzio, ma dentro il silenzio⁹.

⁹ Ivi, p. 28.

Bigongiari lo ripete a più riprese nel corso che la poesia del Novecento nasce proprio dal progressivo «svuotarsi» del simbolo romantico:

il simbolo – per il racchiudersi dentro di sé del significato, per il distaccarsi progressivo di questo da una comprensività normale – un po' per volta farà sì che questo si secchi, si svuoti o divenga incomprensibile dall'interno del simbolo stesso, vedremo allora che la lezione del Simbolismo ha compiuto questa parabola. Vedremo nascere un'opposizione a questa concezione della poesia; cioè il simbolo diverrà talmente misterioso o incomprensibile che non ci sarà più rapporto tra significante e significato; il simbolo diventerà vuoto per l'uomo; e siccome esso non può essere vuoto, arbitrario, per definizione, ecco perché nascerà una reazione che sfocerà a qualcosa di diverso dal simbolo stesso. Diremo che lo spartiacque tra l'Ottocento romantico e il nuovo secolo è proprio in questo progressivo distacco dalla lezione simbolista, dopo però che questa ha largamente nutrito la poesia del Novecento.

La successiva tappa di questa attenta cronistoria del simbolismo, nella sua incessante progressione verso il «misterioso e l'incomprensibile», è Rimbaud, sul quale il corso si sofferma a lungo. Di lui Bigongiari dapprima legge due lettere, la prima a Georges Izambard, scritta da Charleville il 13 maggio 1871, in cui il poeta dichiara la sua aspirazione a diventare un «veggente» e che per lui «si tratta di arrivare all'ignoto attraverso il disordine di tutti i sensi». Nel caso di Rimbaud il poeta non progetta il simbolo, ma è nei suoi confronti passivo, lo subisce, per cui «da Baudelaire si è fatto un passo avanti nell'abbandono della soggettività del poeta», citando la famosa affermazione di Rimbaud «Je suis un autre». Si tratta in Rimbaud di un caos, di uno improvviso «scatenamento dei sensi», tuttavia «ragionato». Le sue immagini, le sue «illuminazioni» appaiono e subito scompaiono con la velocità di una meteora. Siamo ad un ulteriore accecamento del simbolo baudelairiano, perché «c'è un passaggio dal simbolo all'immagine sensibile che è collegata a questa concezione simbolica dell'universo, ma ne è come il momento fenomenologico, il momento dell'apparizione veloce come una meteora [...] il simbolo vive solo come visione, come immagine, ma quando il poeta cerca di penetrare nell'intelligenza delle sue visioni, finisce per perderlo». In un saggio del 1964, *Solarità di Rimbaud*, Bigongiari aveva scritto che quella fulminea velocità delle immagini di Rimbaud trova nella sua «patience» un parziale «sistema di frenatura che mette in forse e al contempo esalta quella velocità»¹⁰. Poi nel corso Bigongiari cita un passo da una seconda lettera di Rimbaud, a Paul Demeny del 15 maggio 1871: «delle persone deboli si metterebbero a pensare sulla prima lettera dell'alfabeto e questi potrebbero presto piombare nella follia». Perciò la più eclatante approssimazione di Rimbaud alla poesia del Novecento e alla sua poesia, perché in lui «la parola,

¹⁰ P. Bigongiari, *Poesia francese del Novecento*, Trento, La Finestra, 2005, p. 16.

di per sé, è inizio di una sostanza in modo che la lingua ha uno spazio di carattere magico, cioè la parola crea la cosa. “Il nome crea l’esistenza”». In altri termini in Rimbaud l’ignoto si rivela solo tramite la «lingua nuova», perciò si colloca oltre il simbolismo di Baudelaire: non vuole più, come Baudelaire, simboleggiare «l’unità dell’universo». Il suo simbolo ha funzione e finalità assai differenti, è centrifugo e dirompente rispetto all’unità biunivoca baudelairiana, si esaurisce e si esalta nelle immagini e nelle parole, perché «soltanto partendo da questi elementi delle parole e dell’immagine, che divengono autonomi, il poeta può rendersi conto di quelle che egli stesso chiama le “naissances latentes”». Per cui il risultato finale sarà la «disallegorizzazione del mondo», cioè la negazione al mondo del suo «doppione allegorico». In lui l’anima non è platonicamente (come in Baudelaire) separata e contrapposta al corpo, ma in esso compenetrata e consustanziale; simbiosi psicosomatica che ottiene tramite il linguaggio:

La parola che – in un certo senso – esplose ed arriva in questa deflagrazione a fondersi ed a confondersi con i fenomeni che essa stessa o suggerisce, o ha impliciti dentro di sé, è come lanciata alla ricerca ed alla esplorazione di questo misterioso esistente in cui penetra. La parola, cioè, non ha più la caratteristica pura e semplice del proprio “significante” (mezzo con cui significa), ma è la cosa stessa nel senso che penetra, per così dire, come un gas negli interstizi minimi di questo esistente trasformandolo e modificandolo.

Naturalmente tra le poesie di Rimbaud la scelta cade su *Voyelles* («A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles», ecc.). Nella quale il linguaggio acquista un’«energia» autosignificante, per cui «ottiene l’allontanamento di esso dalla sua fase naturalistica e descrittiva. Cioè il linguaggio, inteso come stato di energia, viene a fondersi con l’esistenza stessa delle cose e del mondo; non c’è più un paravento che separi il linguaggio dalle cose che sono oggetto di esse». Affermazione del resto già anticipata nel citato saggio *Solarità di Rimbaud*:

all’“illusione” romantica il simbolismo sostituisce questa spinta dinamica insita nello stesso linguaggio poetico. Perché Rimbaud riconosce che un poeta fonda una propria lingua. Ora, proprio nella creazione di questa lingua, di cui la meta ultima è il “language universel”, ecco nascere oggettivamente questa spinta che proviene dal seno più profondo e costitutivo di questo linguaggio in perpetua formazione: là dove si disancora dalla realtà caotica¹¹.

Il linguaggio in Rimbaud «ha il potere di trasformare la cosa cui si riferisce»; ma diventa anche memoria (la poesia del Romanticismo è sogno, quella del Simbolismo memoria). Una memoria che avrebbe il difficile compito di ricostruire quell’unità negata dalle pulsioni centrifughe, e che è poi il retaggio che

¹¹ Ivi, p. 17.

la poesia di fine secolo ha lasciato a quella del Novecento: «il linguaggio cioè è obbligato a ricordare il mondo e ricordare significa creare, siamo alla memoria orfica del mondo».

Come esempio eccellente del linguaggio-memoria Bigongiari legge una delle poesie più famose di Rimbaud, *Mémoire*, che commenta splendidamente, arrivando a definire quella sua «mémoire», che, alla conclusione, si impantana nel fango e perciò «non permea più l'universo».

Ma vediamo la finale sintesi che segue il precedente commento, verso per verso, a *Mémoire* di Rimbaud:

Egli rievoca un fiume, la Mosa, sul quale ha trascorso – a Charleville – l'infanzia. La rievocazione è fatta tutta di “rime femminili”, cioè terminanti in “e”, e comincia con il tema “l'acqua chiara”, vista dal poeta come in sogno. L'acqua di questo fiume è il simbolo della memoria; ne è il suo scorrere, il suo fluire. Ma l'acqua ha carattere – si direbbe freudiano – di femminilità, cioè questa memoria che si scalda un po' per volta nel sogno è una memoria che si scalda nel grembo stesso di questa femminilità. E ad un certo punto questa femminilità è tale che l'acqua di questo fiume diventa Lei, cioè – come dice Rimbaud – la Sposa, del Sole che dall'alto la indora. Non solo. Nel vedere questa acqua-fiume-Sposa che scorre vicino alla sua città natale il poeta – nella memoria – ricorda una “Signora, una donna reale, la quale molto più probabilmente è sua madre. (I rapporti tra Rimbaud e la madre furono in vita pessimi. Rimbaud non l'amava, ritenendola troppo “fiera”, dura, poco tenera nei suoi riguardi). Questa lavora, sulle rive del fiume, calpestando delle piante; poi vede dei bambini, probabilmente lui stesso e la sorellina. Successivamente l'ora passa, e il Lui si allontana (il Lui, forse il Sole, sposo del fiume) e l'acqua sembra rincorrerlo “fredda e nera”, mentre tramonta al di là della montagna. Ma l'acqua-fiume-Sposa è nello stesso momento la madre che metaforicamente rincorre il marito che scappò di casa. Ecco che in questa avventura di un elemento naturale e di un'ora che trascorre il poeta vede fuso insieme quest'altro ricordo. Nella IV parte ecco che, avvenuto questo episodio, ritorna la visione – sempre trasferita nell'elemento trasfigurante che è la memoria – del paesaggio col fiume scorrente sotto i bastioni della città; e il rumore che fa l'acqua scorrendo sembra quasi il pianto di questo fiume abbandonato. Finché, nell'ultima strofa, il poeta si riassume in proprio; cioè noi lo vediamo bambino mentre si trova in canotto sul fiume, ancorato alla riva, e cerca di cogliere, inutilmente, dei fiori sulle rive. Poi vede la catena che regge la barca che cade nel fondo, nel fango del fiume. Il movimento, dunque, è abbastanza logico e sviluppato secondo termini abbastanza riferibili; ma, in verità, la poesia è tutta fatta di questo stato inventivo del linguaggio per cui non c'è nessuna descrizione, ma sempre una misteriosa apparizione, una presenza, del fatto stesso che viene descritto. Da tener presente anche che la poesia comincia come memoria dentro il sogno. La prima strofa, cioè, è sentita come qualcosa di sognato e quindi si vedono le orifiamme (= le nuvole) e la città difesa dalla Pulzella, etc.; poi questo sogno favorisce la memoria che si sviluppa nel suo interno. Successivamente la “memoria dentro il sogno” si trasforma in “memoria del sogno” ed ecco la rievocazione di se

stesso sul canotto, immobile. Notate che la situazione (un fiume, un canotto, il sole, le scintille delle acque, etc.) potrebbe sembrare di tipo impressionistico, ma l'impressionismo in Rimbaud è superato – si può dire – nello stesso momento in cui viene “divorato” l’oggetto naturale che dovrebbe provocare l’impressione. Quello che conta è questo: questa rievocazione del passato è rievocazione di un momento sentito come eternamente presente. Vale a dire il passato fa parte di una “durata” che non ha nessun valore di anteriorità cronologica. Esso potrebbe identificarsi col sogno, ma non lo fa. Il Simbolismo, insomma non appartiene a questo primo momento di scoperta del Romanticismo, che è riconoscimento della libertà stessa del sogno. Questo passato eternamente presente non è sogno in quanto non è concreto e è soprattutto correlativo a tutta la durata, a tutta la passibilità stessa di percezione del tempo come durata. Questo passato rimbaudiano, insomma, è un tempo che può avere influenza col presente come col futuro. C’è una specie di compresenza totale di tempo per cui non esiste nostalgia – cioè rimpianto, tentativo di recupero – del passato.

Quel particolare tipo di memoria rimbaudiana sta per Bigongiari ancora alla base della poesia di Montale, del quale commenta degli *Ossi di seppia Marezzo*. Molteplici le precise coincidenze notate da Bigongiari tra Montale e Rimbaud. Tuttavia la «mémoire» di Montale è una «memoria grigia», «che è proprio l’intorbidirsi del nitore della memoria e quindi della sua forza risolutiva. [...] Essa non sarà la chiave che apre tutte le porte e quindi il mondo si estranea rimanendo lontano il suo segreto». Seguono le letture di *Barche sulla Marna* e di *Per un omaggio a Rimbaud*. Con Montale si arriva alla crisi definitiva del simbolismo: infatti cerca, disperatamente, soprattutto negli *Ossi di seppia*, di far sì che la natura si riappropri del suo simbolo, «e ci riesce, ma la natura che ne risulta rimane qualcosa di segreto, di ostile, di imprevedibile».

Per introdurre il tipo di simbolismo montaliano, Bigongiari fa una serie di digressioni, su Nerval, su Flaubert e Bachelard, per poi soffermarsi a lungo sull’orfismo, dapprima su quello antico (con lettura di inni e di due lamelle orfiche), poi su quello moderno, sfruttando anche il saggio di George Catteuil *Orfismo e profetia presso i poeti francesi 1850-1950*. Un orfismo che, precisa, si differenzia in «tematico», della prima metà dell’Ottocento (verificato in Nerval, «cioè composto da aggregati di pensiero, di riflessioni, di movimenti sincretistici») e in «ideologico», a iniziare da Mallarmé, che «assume l’ideologia dell’orfismo superando la brutalità dei contenuti orfici quali vengono a fondersi nella grande poesia di Nerval». Alla radice sta l’assunzione di una «seconda vista»:

Dunque il vedere implica di per sé lo scatenarsi dell’immagine. Ma siccome è un vedere legato alla seconda vista, ecco che l’immagine si trasforma in qualcosa di più segreto e diventa visione. Questa è legata alla reminiscenza della vita anteriore. [...] Questa è l’immagine orfica. Un’immagine in cui traspare come realtà presente quella che in verità è una realtà reminiscente. La fusione che c’è nell’immagine tra reminiscenza della vita anteriore e pura visibilità dell’im-

magine è la caratteristica di questa poesia. La quale quindi ha la precisione di una cosa che si vede e, nello stesso tempo, ha l'intelligibilità e il senso di non-presenza della cosa che si ricorda.

Lunga e dotta la digressione sull'orfismo e sul culto dionisiaco per definire il tipo di memoria «orfica» non solo, com'è ovvio, di Campana, ma anche di Montale. Un tipo di simbolismo «orfico», quello di Montale, verso il quale Bigongiari paga il suo sincero debito di riconoscenza e di cui, come nel caso di Baudelaire, la poesia del Novecento e la sua, riconosciute le filiazioni epigonali, devono, per la loro stessa sopravvivenza ed attualità, rinnegare – forse la sua più grave colpa – la dimensione «astorica e mistica» (in quanto le origini «divine» appartengono alla preistoria, se non alla sola trascendenza):

Quando parliamo di «memoria orfica» dobbiamo intendere questa tentazione mistica che è stata alla base della poesia occidentale e che ha avuto questo stupendo periodo di fioritura soprattutto nell'Ottocento. Il Simbolo è il momento culminante di questa concezione orfica che si rivela in opposizione ad una visione storica della poesia. Quando noi parliamo di una novità della poesia del Novecento rispetto a quella simbolista ottocentesca e orfica, dobbiamo intendere questo punto fondamentale di crisi tra una concezione astorica della poesia quale fu anche nei suoi culmini quella del secolo passato e una poesia che cerca di ragionare sull'uomo come mezzo ed elemento della storia umana. Cioè dobbiamo contrapporre ad una memoria orfica – fuori della storia e mistica – una memoria storica, un ricordo degli atti dell'uomo. Questo è il punto divisore che separa l'Ottocento dal Novecento.

Seguono la lettura e il puntuale commento di *Estate*, delle *Occasioni*, in cui Bigongiari individua ancor più nettamente la «memoria orfica» di Montale: «in che cosa consiste il momento orfico in Montale? L'assenza-presenza della donna, dall'amata, in lui ha valore orfico; cioè ha valore di immedesimazione con le presenze, apparenze naturali. Quello che appare, i fenomeni, sono come elementi di questa presenza-assenza della creatura». In lui persistente la speculare rifrazione «tra elementi fisici e metafisici», per cui «l'elemento fisico ipotizza quello metafisico», e viceversa. Il *côté* metafisico è nella poesia di Montale sostanziale a quello fisico, nella

immanenza misteriosa di segni che ci vengono incontro e che dobbiamo, insieme al poeta, interpretare. Questi segni alludono ad altro; sono quindi come tracce che il poeta deve seguire per arrivare alla loro conclusione; sono tracce allusive, ma segni di una presenza terrestre [...]; non nega questo insieme di segni terrestri che non comprende. Egli allinea tutti questi elementi nella direzione possibile del messaggio, nella speranza che da essi si possa ricavare qualche cosa.

E proprio nel tentativo di ricavare da questa «naturalità» una più ontologica e salvifica «creaturalità» sta per Bigongiari l'alto tasso di orfismo della poesia di Montale. Infatti «questo dare valore umano agli aspetti disumani per ritrovare l'esistenza, al fondo di essi, dell'umano è, ripetiamo, tipicamente orfico». Quindi persistenti le iniziatiche epifanie propiziate dalle «corrispondenze» baudelairiane, anche se per lo più si tratta di «un ricordo che non ricorda»:

E cos'è il ricordo? È come un immaginario condizionato. Questo fatto indica altresì, come l'Orfismo moderno sia debitore – in quanto debitore dell'immaginario – dell'immaginazione romantica; insomma come il carattere orfico della poesia moderna abbia come porta d'ingresso nell'epoca attuale il Romanticismo. Quindi la poesia moderna, nel tentativo di superare questo orfismo, verso una storicità della poesia, cerca di superare questo vicolo cieco – seppur stupendo – del Romanticismo.

Non a caso Bigongiari legge e commenta *Corrispondenze* di Montale. Tuttavia la «memoria grigia» di Montale è già, rispetto alla memoria di Baudelaire e anche in parte a quella di Rimbaud, una tappa ulteriore nella parabola della moderna decostruzione del simbolo, perché «è il corrompersi storico-naturalistico della memoria orfica con passaggio del «ricordo che non ricorda» di Campana alla «memoria grigia» in cui la scelta storica non può attuarsi. Montale è sul punto discriminante di questa situazione tragica della poesia del Novecento, per cui si potrebbe dire che il poeta è scelto, ma non sceglie». Seguono le approfondite analisi di *Bassa marea* (in cui le varie esistenze cercano di «sbocciare», come se «fossero disciolte nella vicenda stessa della esistenza e cercassero di emergere di nuovo», altro indice di orfismo), di *Casa dei doganieri* e di un *Mottetto (Il ramarro, se scocca)*.

Dunque un ampio e documentatissimo corso, con molteplici letture di grandi poeti dell'Ottocento e del Novecento, del quale ho cercato di fornire solo un saggio, un *hors-d'œuvre*, ma almeno, spero, una dettagliata cronistoria delle alterne vicende del simbolo, dalla sua apoteosi romantica e baudelairiana al suo progressivo «svuotamento» novecentesco, per approdare alla personale concezione bigongiariana – una sorta di accorato *de profundis* – del simbolo, che da astorico e mitico-platonico-orfico precipita e si esautora nella contingenza della storia, in cui sono irrimediabilmente occluse le corrispondenze biunivoche tra elementi fisici e metafisici, tra l'immanente e il trascendente mitico e archetipico. Il simbolo è ora intrinsecamente dissolto nel linguaggio poetico, in aperta antitesi con quello non più significativo dei mass media (con probabili suggestioni oltre che da Derrida anche da Adorno):

Alla poetica dell'immagine (Campana), alla poetica rivoluzionaria della parola (Ungaretti), che poi divenne poetica conservatrice della parola nell'area della poesia pura (Quasimodo), la mia generazione subito sostituì una poetica del

discorso in cui il simbolo linguistico attuasse quanto più possibile gli archetipi profondi, sociali e individuali, in opposizione al falso parlare di una società fittizia e di un individuo mascherato. La «maschera» novecentesca [...] ha funzionato da grande reagente per l'inconscio protetto in tal modo nel suo incontro con la coscienza. Ma da quando si è capito (con Lacan) che anche l'inconscio è strutturato come un linguaggio, si è anche capito che occorre affrontare il drago nella sua tana linguistica. L'ermetismo, tra il surrealismo e l'informale, ha agito come la spada di San Giorgio liberatrice della principessa incatenata agli scogli del subconscio. Dunque la tentazione orfica, come la tentazione dell'essenza immobile, furono il vaccino con cui la mia generazione affrontò i cosiddetti mostri della ragione: non perché non ragionasse più, e si desse all'automatismo surrealista o al limo informale pel gusto di imbrattarsi nel brago; bensì per portare al limite il nuovo segno poetico, sapendo che il significato nasce al limite, tutto adempiuto, del significante [...] era la parola del discorso, colta in tutta la sua dinamica inventiva, una parola macchiata dalla sua eccedenza di significato [...]. La realtà veniva dopo, in un certo senso, perché non esiste realtà che non sia linguisticamente verificata, che non sia cioè una realtà parlabile [...]. L'ermetismo sostituì al Nulla simbolista, esperito come polo dialettico, piuttosto il silenzio a cui opporre la parola: l'«assenza» ermetica è piuttosto assenza di linguaggio; e proprio nel silenzio prima della parola maturò quel concetto di caos originario che è il mondo privo di linguaggio, in cui nasce il segno come segno di opposizione e acquista un senso che ne descrive l'intenzionalità storica¹².

Allora la corrispondenza tra *res* e *signum*, tra figurante e figurato non è più biunivoca:

in verità la grande logica dei simboli è terminale, non iniziale, il poeta inizia proprio da immagini o versi, cioè da un corpo che egli tenta di modellare [...] il modello è induttivo *ad infinitum*: la sua possibilità modellatrice, in quanto induttiva, termina solo nel simbolo, che ne accoglie questa induttività infinita¹³.

Dato l'esautorarsi del simbolo, anche l'immagine cambia il suo statuto, da stabile – quindi preciso simbolo di qualcos'altro – a instabile, polisemantica ma senza un referente:

L'immagine poetica non è mai a una sola dimensione, per quanto sempre costituzionalmente uguale a se stessa, cioè uguale a una forma che è in realtà un continuo e istituzionale stato metamorfico, in quanto l'immagine è nel linguaggio, del linguaggio, cioè in quanto è un'immagine linguistica. È qui che essa acquista il suo valore simbolico, cioè diviene un polisenso¹⁴.

¹² P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., pp. 28-29, 40-41.

¹³ P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 11.

Quindi con altre conseguenze: l'assoluta autonomia dell'«atto poetico» dal prima coesenziale e congiunto «atto vitale»:

Ciò che separa un atto poetico da un atto vitale è che il primo si realizza, in quanto significante, al limite dell'improbabile, significa al limite dell'insignificanza stessa: cioè porta più in là ogni volta un significato: rigenera continuamente nell'area simbolica, e dunque probabile, del proprio significante l'impossibilità stessa del significato; il secondo si realizza solo come improbabile, distruggendo nel realizzarsi ogni altra probabilità, ogni altra genericità¹⁵.

APPENDICE

Lettura e commento di «Bassa marea»

Sere di gridi, quando l'altalena
oscilla nella pergola d'allora
o un oscuro vapore vela appena
la fissità del mare.

Non più quel tempo. Varcano ora il muro
rapidi voli obliqui, la discesa
di tutto non s'arresta e si confonde
sulla proda scoscesa anche lo scoglio
che ti portò primo sull'onde.

Viene col soffio della primavera
un lugubre risucchio
d'assorbite esistenze; e nella sera
negro vilucchio, solo il tuo ricordo
s'attorce e si difende.
S'alza sulle spallette, sul tunnel più lunghe
dove il treno lentissimo s'imbuca.
Una mandria lunare sopraggiunge
poi sui colli, invisibile, e li bruca.

Commento: *Bassa marea* è del 1932, cioè di quattro anni precedente a *Corrispondenze*. È una poesia che Montale ha composto lontano dall'«occasione» che viene revocata. Si direbbe anzi, che l'«occasione» è il ritornare non tanto di una determinata coincidenza temporale, quanto il ritornare del ricordo. Cioè l'occasione è qualcosa che provoca il concretere intorno a questo qualche cosa dell'insieme della memoria; insomma l'occasione è il granello di rena che crea la perla. In questo caso la verità mentale dell'assenza della creatura che si sor-

¹⁵ P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 32.

veglia o si spia nei sintomi di una presenza puramente eventuale, varia di condizione, si modifica, cresce come un fatto naturale da *La casa dei doganieri* del 1930 a *Bassa marea* del '32 e a *Corrispondenze* del '36.

Un'altra cosa da notare è la metrica di Montale. Questa è incentrata sul verso libero con frequenza di rime che ritornano qua e là, come rime al mezzo, o come assonanze. Questo perché Montale ha bisogno di un impasto fonico, di un magma ritmico, che in un certo senso favorisca la fuoriuscita del fantasma poetico. Non quindi una metrica esatta, ma una metrica approssimativa, di approssimazione al fantasma. Le strofe stesse sono varie di lunghezza e di metri, perché non sono altro che «nuclei di intensità inventiva» con una continua eccedenza melodica del discorso che ha le sue fonti nella metrica barbara. Qualcuno aveva notato una strofe esattamente saffica nel mottetto *Perché tardi?* (Silvio Ramat). Ma una falsariga barbara è in molte poesie di Montale, ad es. nella prima strofe di *Corrispondenze*, nella prima strofe di *Estate*, ecc. Insomma Montale prosegue e riprende su un altro piano quella che era la situazione metrica italiana tra i metri barbari del Carducci e la poesia prosastica dei Crepuscolari. Montale intensifica questa condizione prosastica, ma riprende questa direzione verso la prosa indicata dalla metrica barbara. Una spia di questa volontà di richiamarsi ad una iniziale metrica barbara consiste in questo: che queste spie che abbiamo citato sono soprattutto nelle partenze delle poesie montaliane, quando il poeta ha ancora quel tanto di «coscienza» indispensabile all'inizio di ogni composizione. Allora il poeta cerca di modellare, secondo una determinata metrica – la quale successivamente si libera col progredire della poesia – l'invenzione fantastica. È un po' il destino del poeta moderno, questo costringersi a un minimo legame per inventarsi il legame vero e autentico col processo stesso inventivo. È, ripetiamo, questa, una caratteristica della poesia contemporanea, la quale non è vero che non abbia dei metri o una esattezza interna. Essa ha soprattutto – come dice Foscolo – una metrica interna.

Bassa marea è composta di quattro strofe che hanno sviluppo abbastanza simmetrico: una quartina iniziale, due strofe interne di cinque versi l'una e poi ancora una quartina a conclusione. La bellissima poesia, viene a godere di questa situazione naturale, di questo incarnarsi di una situazione psico-fisica, di questo ricordo che cerca il suo corpo nel tema, cioè nell'immaginazione e contemporaneamente nel procedere di queste condizioni verso la situazione avvenire. A proposito della prima strofe, Silvio Ramat ha parlato di «pulito pascoliamo», forse richiamato dall'espressione «sere di gridi» ecc. La verità è che siamo ben lontani. Intanto questi «gridi» appartengono a quello che nella terza strofe ha chiamato un «lugubre risucchio di assorbite esistenze». Insomma questi gridi sono quasi gridi di qualcuno o di qualcosa involto in questo Maelstrom che pare assorbire la vita. E questa «altalena che oscilla nella pergola d'allora» è un ricordo che si è fissato. Cioè noi vediamo oscillare questa altalena come una specie di metro-nomo dimenticato della memoria. Praticamente l'altalena oscilla nella pergola d'allora senza più la figura muliebre che essa sosteneva. Rimane come una spe-

cie di macabro movimento inoggettivo. L'«oscuro vapore» non è solo quello presente di allora, questa foschia di quando il poeta contemplava questo paesaggio dalla sua villa sul mare, ma è dato dall'accumularsi del tempo su quelle «fissità». La quale vuol ricordare l'immobilità del mare contemplato dall'alto, ma anche rendere questo senso atono, come una pupilla accecata. In terzo luogo la «fissità del mare» è tale perché il mare non può staccarsi da quella vicenda che diviene sempre più remota nel tempo. Cioè è il mare fisso a quell'«allora» che il poeta recupera in questo modo. A questo proposito in *Corrispondenze* si ha questo «miraggio di vapori»; cioè dall'«oscuro vapore» di oggi siamo passati a questo vapore un po' meno oscuro, a questo miraggio che tende ad aprirsi come un velario. Questo ad indicare la progressione fra i due momenti, ricordando che entrambe le poesie furono composte mentre il poeta era lontano dalla situazione geografica dell'invenzione. «Non più quel tempo»: siamo lontani ormai da quella condizione. Nasce, però, adesso l'«occasione». «Varcano ora il muro ... obliqui». Il poeta ricorda, adesso, questo «svariare», questi voli che in *Bassa marea* sono «rapidi e obliqui», mentre in *Corrispondenze* si parla di «voli che svariano sul passo», aventi quindi ancora la loro vitalità, la loro possibilità di esistenza. Questi voli «varcano il muro», cioè qualcosa che si oppone, che chiude l'orizzonte al di là del quale c'è la caduta. «La discesa di tutto non s'arresta»: cioè il poeta vede come tutto decade da una determinata situazione. «E si confonde ... onde». Cioè sulla proda scoscesa (= che scende a picco sul mare) anche lo scoglio che ti portò primo adesso si confonde con la roccia a precipizio. Cioè essendo questa una situazione di «bassa marea» (naturalmente il titolo è simbolico: «bassa marea» allude alla marea dei ricordi e alla presenza che si ritira e lascia all'asciutto questo paesaggio) lo scoglio che con l'alta marea (cioè con questo venire verso di me dell'esistenza – dice il poeta) aveva come portato questo personaggio x – come una Venere – è anch'esso asciutto, secco, non avendo più la possibilità di portare esistenza, vita. Questa «Venere approdata» viene a costituirsi proprio dalla oscura, eterna vicenda del mare che ora nella sua «fissità» pare non avere più questa forza motiva, genetica, cioè questa possibilità di inventare per il poeta l'immagine stessa di una presenza venuta da lontano. La terza strofa indica, appunto, questa differenza. «Viene ... esistenze». Con la primavera che dovrebbe portare un risucchio di esistenze in boccio, si ha invece questo «lugubre risucchio...»: cioè un tentativo di sbocciare esiste, però è come se queste esistenze fossero disciolte nella vicenda stessa della esistenza e cercassero di emergere di nuovo. Ricordiamoci che le «assorbite esistenze» appartengono all'arco dell'orfismo, a questo orfico essere nel tutto. Cioè l'esistenza se è «assorbita» nell'esistente è naturalmente disciolto lo stesso esistere. «E nella sera, negro vilucchio...»: il vilucchio è una pianta rampicante, leggera, fragile. È negro a causa del colore della sera. «Solo il tuo ricordo...»: la poesia post-simbolistica abolisce il «come» e il paragone non è più tale. In verità il poeta vede il ricordo di Lei realizzato orficamente in questo «vilucchio» che si attorce sui muriccioli della Liguria. Il quale vilucchio è «il tuo ricordo», cioè questa forza che premen-

do è continuamente al limite della propria nascita, per nascere diventa il proprio ricordo. Vale a dire questa forza di creazione dal basso diventa in verità la linfa stessa del ricordo che «si attorce e si difende» nella mia presenza – dice il poeta. Si direbbe che il ricordo si attorce per difendersi, è un ricordo visto come prolungamento dell'esistenza, metafora dell'esistenza. (Il ricordo in Montale è la metafora stessa dell'esistere). «S'alza sulle spallette ... s'imbuca». Il soggetto sottinteso è in prima istanza il «lugubre risucchio» e in seconda istanza «il tuo ricordo». «Sul tunnel...». Il tunnel è quello dove il treno «s'imbuca», cioè è il tentativo di rompere, di varcare, di essere al di là. «Lontanissimo» a causa di una sensazione ottica derivata dalla distanza. «Lontanissimo» dice il poeta, quasi si opponesse all'inghiottimento (vedi la fine di *Corrispondenze* dove per opposizione si parla di «febbre nascosta dei diretti»). «Una mandria lunare...». Vuol semplicemente dire che con l'avvicinarsi della sera i colli si coprono di luce lunare, di luce fatiscante che sembra come una mandria invisibile che «bruchi» i colli stessi. Abbiamo ritrovato in *Corrispondenze* i «folli mugoli di arieti sulle toppe arse dei colli». La mandria è «lunare» cioè dà l'impressione di una irrealtà, o meglio di una realtà spogliatasi fino alla irrealtà, cioè fino alla memoria. È comunque la mandria che precede la «pastora senza greggi» di *Corrispondenze*. «Senza greggi» perché la mandria lunare l'ha preceduta e come annunciata. C'è un distacco tra i due momenti temporali che sono diventati due momenti della poesia.



Per le strade di Firenze, *en souvenir d'antan* (foto di Anna Dolfi).

BIGONGIARI TEORICO
LA POESIA COME FUNZIONE SIMBOLICA DEL LINGUAGGIO

Federico Fastelli

Il rigore del pensiero non consiste, a differenza delle scienze, semplicemente nella esattezza artificiale, cioè tecnico-teorica dei concetti. Esso riposa nel fatto che il dire rimane integralmente nell'elemento dell'Essere e lascia dominare ciò che, nella molteplicità delle sue dimensioni, è semplice.

Martin Heidegger

C'è un'equazione, per quanto non lineare, che si sussume dalle dichiarazioni sulla funzione dell'opera letteraria del Bigongiari teorico degli anni Sessanta, o, se si vuol credere alle sue stesse affermazioni, già a partire dalle coordinate metodologiche poste nei tardi anni Trenta¹. La pronuncerei, dunque, nella maniera più indicativa e sintetica possibile: la poesia, ma si deve intendere, almeno al principio², l'opera letteraria in generale, sta al linguaggio, come la funzione simbolica sta alle facoltà mentali umane. Ne è principio intanto indispensabile in quanto co-essenziale al suo funzionamento: come la codifica di un qualsiasi dispositivo percettivo, ovvero la possibilità della rappresentazione *in absentia* è fondante del pensiero umano stesso, il quale, è noto, fa della sua capacità simbolica – di quella capacità di sostituire qualcosa con qualcosa che lo rappresenta – uno dei tratti determinanti della propria struttura, allo stesso modo la poesia è indispensabile al linguaggio, il suo valore ultimo coincidendo con la funzione di «ripetere quanto non esiste»³, ovvero, con un gioco di parole, di «rendere possibile la sua stessa possibilità». Quando anche tale funzione linguistica

¹ Cfr. Piero Bigongiari, *La solitudine dei testi*, in «Campo di Marte», 15 agosto 1938.

² Più tardi Bigongiari affronterà in maniera più approfondita la distinzione tra prosa e poesia relativamente alle rispettive implicazioni linguistiche, e isolerà una disuguaglianza essenziale tra le due circa il rapporto tra *graphé* e *phoné*. Cfr. P. Bigongiari, *L'evento immobile* [1985], Milano, Jaka Book, 1987.

³ P. Bigongiari, *Il non luogo della poesia* [Risposte a Mario Miccinesi], in *Il mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 12.

dell'opera letteraria possa apparire come non «innata», o addirittura accessoria, essa si dimostra come indispensabile al corretto funzionamento del linguaggio, almeno se si presume la completezza del processo comunicativo dell'uomo nel tempo (e subito si noterà che l'apparenza già inganna: Chomsky e Jakobson ce ne saranno testimoni con Piaget).

Ecco: chiarire tale equazione è l'obiettivo di questo intervento. Preliminare, dunque, sarà la ricostruzione di cosa si debba specificamente intendere per «funzione simbolica», e si dovrà subito ricercarne una definizione fondamentalmente inedita, la critica essendosi piuttosto concentrata sulle conseguenze immediatamente poetiche di tale riflessione (la poesia come meccanismo generatore di simboli), che su quelle più generali di teoria del linguaggio o gnoseologiche *tout court*, pure indirettamente sondate da taluni, e, certo, non senza profitto⁴. Ma che Bigongiari volesse affrontare già a questa altezza cronologica una riflessione generale di teoria del linguaggio è autodichiarazione più volte ribadita – si pensi al tardo *Dal simbolo simbolista al segno* – e mi pare non vi siano che ragioni maliziose per dubitarne. Per far luce su tale questione, dunque, si interrogheranno esclusivamente i primi tre saggi raccolti all'interno di *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, concepiti, evidentemente, come una sorta di trilogia, a giustificazione metodologica dell'intera speculazione teoretica del periodo, che si concluderà poi, come noto, ne *L'evento immobile*. Momento di snodo, quindi, che ci è parso particolarmente rilevante da un punto di vista ermeneutico e teoretico, perché aurorale rispetto ai nuovi interessi di filosofia del linguaggio e, direi, quasi pioneristico per l'ambito della critica letteraria italiana. Nel primo saggio, Bigongiari si sofferma sulla *funzione qualitativa del discorso simbolico* a partire da alcuni scritti di Roland Barthes. I due principi basilari che egli deriva da *Critica e verità* sono accolti, subito, nella sostanza: 1. Il metodo non è principio che può precedere la ricerca, ma è costitutivo della ricerca stessa, anzi, come scrive Bigongiari esso è «lo strutturarsi *in re* della stessa possibilità di ricerca che le è

⁴ Si devono qui ricordare almeno gli studi di Maria Carla Papini sul linguaggio bigongiariano e i rapporti tra la sua riflessione teorica e l'esistenzialismo heideggeriano (*Resistenza e tensione nel linguaggio di Piero Bigongiari*, in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, 103-143; *Bigongiari tra ermetismo e no*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 171-230); quelli condotti da Enza Biagini sul complesso rapporto tra caos e caso nella speculazione teorica di Piero Bigongiari (*Piero Bigongiari: i «giochi del caso» fra teoria, critica e poesia*, in *«Italies»*, 9, 2005, pp. 255-281) oltretutto su *L'evento immobile* (*Figure dall'«Evento immobile»*, in *Per Piero Bigongiari*. Atti della giornata di studio, Firenze Gabinetto Vieusseux, 25 novembre 1994, a cura di Enza Biagini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 175-186), insieme alle illuminanti riflessioni di Adelia Noferi (specialmente *Piero Bigongiari: l'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003). Sempre in chiave teorica si veda anche lo studio di Riccardo Donati, che, sebbene dedicato al Bigongiari critico d'arte, chiarisce molto opportunamente alcune questioni di ordine generale (Riccardo Donati, *L'invito e il divieto. Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, Sef, 2002).

implicita»⁵; 2. Conseguentemente, l'atto critico, lontano, secondo il linguaggio di Barthes, dagli «alibi della scienza» e delle istituzioni che la sovrintendono, pone il critico, in quanto scrittore, come da «solo di fronte al linguaggio»⁶. L'atto critico è in sostanza un atto linguistico: una presa di posizione fatta a fronte delle infinite possibilità offerte dalla totalità del linguaggio. Tale punto di partenza presenta già un dato di disaccordo con Barthes: «quello che ci lascia perplessi» scrive Bigongiari «è l'affermazione barthesiana che "l'opera è per noi senza contingenza"; quando ci pare che l'opera sia, al contrario, una continua contingenza, una continua, se vogliamo, cotangenza, un sistema di rapporti che essa ogni volta istituisce non solo con la propria situazione storica di partenza ma con ogni situazione storica d'arrivo, o meglio, con ogni situazione di arrivo che in quanto tale diviene storica»⁷. Nel dettaglio, l'opera letteraria, tanto per Barthes quanto per Bigongiari, trapassa quel che le società nel tempo «decretano» e «pensano», sono ancora i termini di Barthes⁸, come una forma di sensi contingenti, storici, che può essere semantizzata momento dopo momento dalla sua perenne e «differente» attualizzazione (dove la parola differente si può pure intendere, per Bigongiari, già con il suo intero portato filosofico poststrutturalista, in quanto, proprio, differimento⁹ del senso). Opera eterna dunque, non nel senso classico del proprio immutabile significato, ma piuttosto eterna poiché suggerisce diversi sensi ad un «uomo unico, che parla la stessa lingua simbolica in tempi multipli»¹⁰: «l'opera propone, l'uomo dispone»¹¹, scrive Barthes.

⁵ P. Bigongiari, *Barthes e La funzione qualitativa del discorso simbolico*, in *Poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., p. 10. Cfr. Roland Barthes, *Critique et vérité*, in *Ouvres complètes*, II (1966-1975), Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 20: «la méthode est au contraire l'acte de doute par lequel on s'interroge sur le hasard ou la nature».

⁶ R. Barthes, *Critique et vérité* cit., p. 36: «si la critique nouvelle a quelque réalité, elle est là: non dans l'unité de ses méthodes, encore moins dans le snobisme qui, dit-on commodément, la soutient, mais dans la solitude de l'acte critique, affirmé désormais, loin des alibis de la science ou des institutions, comme un acte de pleine écriture».

⁷ P. Bigongiari, *Barthes e La funzione qualitativa del discorso simbolico* cit., p. 11. Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité* cit., p. 39: «l'œuvre est pour nous sans contingence, et c'est même peut-être ce qui la définit le mieux: l'œuvre n'est entourée, désignée, protégée, dirigée par aucune situation, aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner; elle a toujours quelque chose de citationnel: en elle l'ambiguïté est tout pure».

⁸ Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité* cit., p. 38: «quoi que les sociétés pensent ou décrètent, l'œuvre est éternelle, non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples».

⁹ Ciò avrà importanti conseguenze teoriche ne *L'evento immobile*, proprio relativamente al concetto di traccia, approfondito dalla riflessione sugli scritti di Jacques Derrida, e motivo fondamentale di revisione del carattere statico e «centrato» dell'opera nella storia, che ancora caratterizza *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*. Cfr. per esempio p. 14: «a questo punto può, sì, descriversi la condizione centrale di un'opera rispetto alla storia che la verifica continuamente: essa è un centro da cui il senso deriva in forma stellare».

¹⁰ Cfr. P. Bigongiari, *Barthes e La funzione qualitativa del discorso simbolico* cit., p. 12.

¹¹ R. Barthes, *Critique et vérité* cit., p. 38.

Qui, allora, si chiarisce l'aspetto fondamentale del disaccordo con il critico francese: la storia, afferma Bigongiari, è la continua metafora umana, attraverso cui il linguaggio si pone ogni volta come significato di quel significante che è mito antropologico dell'esistenza umana sulla terra. L'esistenza umana, quindi, rappresenta il significante, l'aspetto materiale, la cui formalizzazione (induttiva) e il cui significato (deduttivo) sono garantiti e sovrintesi solo dalla storia stessa, così come qualsiasi processo di significazione/interpretazione deve supporre. La differenza, rispetto a Barthes, sta tutta nel livello da conferire alla storia in questa costante dialettica: la storia, concepita da Bigongiari come «metafora antinaturalistica»¹², è da porsi in una dialettica continua, in una complementarità irreversibile, con i segni che la significano, ovvero, «le costanti strutturali consistono nel rapporto dialettico per cui una preistoria significativa non può darsi ove non esista una storia significata»¹³, che vuol poi dire non solo che una *langue* non potrebbe darsi senza la sua declinazione in *parole*, ma anche che non si dà infinito senza finito, simbolo senza poesia, poesia senza linguaggio, linguaggio senza silenzio. La pietra di volta della riflessione bigongiariana è, allora, la funzione della storia in questo processo, ed è forse sorprendente. Dico sorprendente perché nella volgarizzazione del pensiero ermetico (e post-ermetico), nel tutt'uno che a volte se n'è fatto dove le sbrigative necessità tassonomiche e storiografiche da manuale hanno prevalso, la sottolineatura degli aspetti per così dire a-storici di tale riflessione non si è accompagnata che in rare eccezioni ad una messa in luce dell'«imminenza storica», come la chiama Bigongiari, cui l'opera – si pensi anche a *la solitudine dei testi*, proprio – è continuamente sottoposta¹⁴. Non dunque astratto a-storicismo, non dunque un fuori dalla storia per assoluto, niente a che vedere con qualsivoglia fuga dell'opera dalla più specifica condizione reale, ma posizione dialettica, per questo in solitudine, dei testi con il divenire. Il testo, proprio per tale motivo, non esaurisce se stesso nella sua contingenza, ma trova potenzialità semantiche solo in rapporto a essa, palesandosi eterno nella misura in cui la storia è, direbbe Bigongiari, «in-esauribile». In tal senso l'affermazione di Barthes per cui l'opera è senza contingenza, è in contrasto con l'idea fondamentale di Bigongiari, ovvero sia che il testo «è la storia dell'uomo nella possibilità che ha l'uomo di annullare la stessa condizione storica»¹⁵: contrariamente a quanto si è volgarizzato, non vi è, quindi, niente di metafisico in questo passaggio. Anzi, se possibile, vi è qualcosa di sorprendentemente nuovo per il contesto critico italiano del 1966: vi è l'intuizione del

¹² Conseguenza di quell'azione di storicizzazione della natura, merito fondamentale della poesia moderna, ricordata in *Poesia italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1978.

¹³ P. Bigongiari, *Barthes e la funzione qualitativa del discorso simbolico* cit., p. 12.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 13: «già nelle riflessioni degli anni Trenta, si postulava in Italia una solitudine dei testi, che non significa una loro astoricità, bensì una loro continua imminenza storica, essendo tale solitudine nient'altro che una posizione dialettica».

¹⁵ *Ibidem*.

carattere statico dell'idea strutturalista, ovvero la percezione di una costruzione analitica inevitabilmente miope al dato diacronico. E si consideri che il celebre, rivoluzionario intervento di Derrida su *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane*¹⁶ è pronunciato presso la John Hopkins University nello stesso anno. In ogni caso, per giungere alla conclusione di una «solitudine del testo», e cioè della posizione «senza alibi» dello scrittore (e del critico) di fronte al linguaggio e solo di fronte ad esso, dell'atto critico come «invenzione», lo strutturalismo aveva dovuto postulare una sorta di idea del linguaggio, idea metastorica – «platonica» in fondo, come rileva Bigongiari: l'atto di piena scrittura, unica giustificazione del solitario atto critico della *nouvelle critique* barthesiana, supera, certo, «gli alibi della scienza e delle istituzioni», ma deve fondarsi, per farlo, su di un linguaggio che, diciamo, nella sua forma ancora non significata (nel suo stato pre-linguistico, per Bigongiari), sia al di là della storia, sia appunto non-contingente, ovverosia, sostanzialmente, ideale. Per Bigongiari, al contrario, «gli uomini sono animali parlanti nella storia, non fuori della storia, e la scienza dell'uomo, che è praticamente l'avverarsi di un'ipotesi, non può darsi in altri termini che in quelli implicanti la storia dell'uomo, infine in termini storici»¹⁷. L'opera in sé, quindi, non viene prima del linguaggio, ma è linguaggio in atto, è la sua perpetua determinazione storica. O, per dirla in altro modo, l'idea barthesiana per cui davanti a chi la scrive o a chi la legge l'opera diventi una questione posta al linguaggio, del quale quindi si possono provare i fondamenti e toccare i limiti¹⁸, può essere accettata da Bigongiari soltanto se si considera l'opera come funzione del linguaggio, la cui «operabilità», ovvero la ricerca dei suoi fondamenti e limiti, è data precisamente dalla possibilità del suo operare, dall'agire nella storia in quanto linguaggio. Ciò che si sottrae, semmai, rispetto a questa dialettica è ciò che «viene prima» dell'opera: ma si dovrà tornare poco più sotto su questo punto. La potenzialità di senso dell'opera, invece, resta in funzione dell'avverarsi di quel senso, di un avverarsi storico di quel senso, non al di là di esso per sua condizione ideale, ma sempre in un serrato rapporto interattivo tra la capacità simbolica di contenere tutti i sensi, questa sì condivisa con il critico francese, e il suo non senso, che infine, spiega Bigongiari, coincide proprio questa stessa capacità.

Rispetto a Barthes, per il quale si ricorderà non ci sono immagini, idee o versi che la Musa infonde (*souffle*, come scrive sempre in *Critica e verità*¹⁹) allo scrit-

¹⁶ Cfr. Jacques Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (1966), in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

¹⁷ P. Bigongiari, *La funzione qualitativa del discorso simbolico* cit., p. 13.

¹⁸ Cfr. R. Barthes, *Critique et vérité* cit., p. 40: «Retirée de toute situation, l'œuvre se donne par là même à explorer: devant celui qui l'écrit ou la lit, elle devient une question posée au langage, dont on éprouve les fondements, dont on touche les limites».

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 50: «ce ne sont pas des images, des idées ou des vers que la voix mythique de la Muse souffle à l'écrivain, c'est la grande logique des symboles, ce sont les grandes formes vides qui permettent de parler et d'opérer».

tore, ma «la grande logica dei simboli, forme vuote, insomma, che permettono all'artista di operare», in Bigongiari vi è un rovesciamento direi completo, che dipende proprio dall'azione dialettica tra linguaggio e storia: «il poeta inizia proprio da immagini o versi»²⁰ nel tentativo di comporli secondo, appunto, un modello che vede come «terminale» di tale processo di manipolazione della materia linguistica. È la possibilità modellatrice, essendo il modello «induttivo *ad infinitum*», come scrive Bigongiari, a terminare nel simbolo, o, per dirlo più chiaramente, allorché dal silenzio prelinguistico si arriva al linguaggio, il simbolo diviene interrogabile, e quindi significabile. L'attività interpretativa avverrà allora a rovescio rispetto all'atto di creazione, ovvero, inevitabilmente, per deduzione. Contrariamente a quanto sembra suggerire Barthes, per Bigongiari il momento di modellizzazione dell'opera, quando l'opera non è ancora tale, ha un preciso significato, ad inseguimento di un preciso modello: il poeta, insomma, ha una propria, definibile, volontà, la cui ragione linguistica, che tende all'improbabile per la natura stessa della poesia, e cioè alla dissoluzione delle forme linguistiche correnti, dipende comunque dalla contingenza storica in cui questi si trova ad operare. Il momento di sospensione di quel primo significato, di quella intenzione dell'autore, si raggiunge, piuttosto, al termine della sua elaborazione, quando dal prelinguaggio essa raggiunge lo stato linguistico, poiché quello «stato» appena toccato subito diventa totalmente significabile, contenendo cioè, per il tramite dei suoi significanti, tutti i significati che la storia si incarica di significare, o come chiarisce Bigongiari ne *L'evento immobile*: «il significato, allora, una volta raggiunto, cioè l'atto della costituzione del testo, non è altro che l'avvertenza che il significante ha compiuto la parabola della propria produttività»²¹. Questo stato è quindi, in verità, una condizione di perenne mutazione, che realizza uno o più significati ad ogni nuova lettura²², ma, in sé, conserva l'intenzione poetica dell'autore. In sintesi estrema, quindi, l'opera letteraria come funzione simbolica del linguaggio si raggiunge con un doppio movimento: inizialmente abbiamo una condizione pre-linguistica con un modello generativo cui, per induzione, il poeta aspira. In un secondo momento, invece, abbiamo una condizione linguistica in atto che, in quanto tale, subito è simbolica, poiché ogni sua fruizione rinnova, per deduzione del fruitore, il proprio sistema linguistico. Dalla «scrittura» si arriverà, per questa via, all'«opera» vera e propria. Ovvero dai segni si passerà ai simboli. E appunto la funzione simbolica è questa sostituzione: stat aliquid pro aliquo: l'opera sta al linguaggio come la funzione simbolica alle facoltà umane. L'opera, infatti, rinnova attraverso questa sostituzione gli istituti linguistici che altrimenti si logorerebbero per stasi.

²⁰ P. Bigongiari, *Barthes e la funzione qualitativa del discorso simbolico* cit., p. 15.

²¹ P. Bigongiari, *Tra phoné e graphé* [1982], in *L'evento immobile* cit., p. 16.

²² E qui si intravede, ancora, la vicinanza della teorizzazione bigongiariana rispetto al concetto di *différence/différance* formalizzato da Derrida e assunto direttamente da Bigongiari ne *L'evento immobile*.

L'aspetto «qualitativo» di tale funzionamento, che Bigongiari ricostruisce attraverso l'analisi degli scritti di Barthes, è propriamente questo passaggio, e si tratta di analizzare i meccanismi o gli atteggiamenti mentali attraverso cui il «ricevente» – poniamo un lettore – percepisce come simbolico un certo segno, per il fatto stesso che esso apparirà ambiguo al momento del suo processo ermeneutico (deduttivo), ad effettivo superamento dell'intenzionalità storica (induttiva) che pure ne aveva guidato la formalizzazione nel lavoro del poeta. Ora, Bigongiari sembra perfettamente consapevole che tale modello relazionale di poesia e linguaggio funziona senza problemi rispetto alla letteratura tradizionale, mentre, con l'avvento di ciò che Umberto Eco definisce come «apertura esplicita» di certe poetiche a lui contemporanee, ovvero dell'organizzazione estetica «di un apparato referenziale» che già di per sé stesso risulta ambiguo, esso necessita di alcune ulteriori specificazioni²³, che infatti non tarda a chiarire. La proliferazione incessante di simboli da simboli, di letteratura da letteratura²⁴, che apparentemente sabotava il meccanismo di formalizzazione induttiva del significato e della successiva apertura deduttiva del significato, per riempire linguisticamente in maniera volontariamente ambigua un percepibile e rinnovato *horror vacui*²⁵, è spiegata da Bigongiari a partire dal saggio *La critique et l'invention* di Michel Butor, sebbene sia evidentissimo il precipitato concettuale derivato dalla lettura dei romanzi *La modificazione*²⁶ e *L'impiego del tempo*²⁷. Dopo aver ribadito che «l'ambiguità del segno è tale in quanto, nato in termini di necessità storica, ne supera il continuo condizionamento proprio distruggendone, preservandone, superandone l'unità contraddittoria che in esso si simbolizza»²⁸, Bigongiari afferma che la specificità dell'azione critica novecentesca è quella di «inventarsi le strutture della funzione a cui l'opera deve adempiere»²⁹. In questo quadro si inseriscono le tre tesi espresse da *La critique et l'invention*, ovvero: «ogni inven-

²³ Cfr. U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 78.

²⁴ M. Butor, *La critique et l'invention* [1967], in *Repertoire III*, Paris, Les éditions du Minuit, 1968, p. 7: «toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur».

²⁵ Ciò che qui Bigongiari omette, ma che ci pare di cogliere in maniera distinta, è che sta tratteggiando pure una risposta, ovviamente indiretta, ad alcune questioni immesse nel dibattito degli anni Sessanta dall'ambito della neoavanguardia. Si pensi anche alla stessa distinzione di funzione qualitativa e funzione quantitativa in relazione alla teoria dell'informazione descritta da Eco in *Opera aperta*, ovvero alla necessità di rinvigorire l'intenzionalità dell'autore e dell'io poetico in anni dominati dai tentativi – con *I novissimi* in testa – di riduzione dell'io e/o della celeberrima «morte dell'autore».

²⁶ M. Butor, *La modification*, Paris, Les éditions du Minuit, 1957.

²⁷ M. Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Les éditions du Minuit, 1956.

²⁸ P. Bigongiari, *La scrittura di Butor o la funzione quantitativa del discorso simbolico*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., p. 21.

²⁹ Ivi, p. 22.

zione è una critica»; il suo correlativo «ogni critica è un'invenzione»; e, la terza, secondo cui «il poeta o il romanziere che si riconosce come critico deve considerare le sua opera e le altrui come incompiute».

Il primo punto è autoevidente, tanto che Bigongiari non lo approfondisce in questo ambito, sebbene ritorni sulla questione in una delle interviste raccolte ne *Il mutismo dell'universo*: è chiaro, comunque, che l'invenzione altro non può configurarsi che come critica della realtà, o, nel caso dell'invenzione letteraria, come critica della letteratura o critica della critica. Il secondo punto dà modo a Bigongiari di riconnettere il discorso che sta formulando su Butor con gli assunti teorici della *nouvelle critique*, su cui si era soffermato nel saggio su Barthes, rivendicando quella libertà simbolica – libertà cioè d'invenzione della critica, in quanto genere letterario e atto linguistico. Più problematico il terzo punto, poiché, in maniera non dissimile da quella utilizzata nel saggio su Barthes, Bigongiari accoglie la sostanza dell'affermazione butoriana, ma non il ragionamento attraverso cui vi si arriva. Secondo Bigongiari, Butor constaterrebbe che il carattere incompiuto dell'opera letteraria elimina la differenza di genere tra critica e invenzione rendendo i due aspetti eteronomi, momenti parziali della medesima attività. Tale constatazione, però, avverrebbe in un ambito puramente intraletterario – «noi scriviamo sempre dentro la letteratura»³⁰ afferma Butor – che premia, quindi, la continua riscrivibilità dell'opera come risultato ipertestuale di un processo combinatorio citazionale intra- e inter-letterario, esaltando così il valore «parodico»³¹ dell'operazione letteraria, dove parodico varrà piuttosto come imitativo, capace di prolungare cioè in maniera impropria una funzione apparentemente perduta dell'opera (una funzione per così dire meta-simbolica), che nel senso di «travestimento burlesco». Ciò, allora, costituisce il limite di un uso consapevolmente quantitativo della funzione simbolica esercitata dall'opera letteraria sul linguaggio: la interminabile reiterabilità del processo parodico, insomma, non si relaziona correttamente con l'aspetto qualitativo che gli è proprio, ovvero non spiega correttamente i vincoli che l'operazione letteraria intesse con i valori estetici. Cosa manca, in verità, a tale uso quantitativo? Di nuovo (e ancora sorprendentemente), è la contingenza storica ad essere sottovalutata, secondo Bigongiari. L'idea butoriana che si scriva sempre «dentro» la letteratura omet-

³⁰ Cfr. M. Butor, *La critique et l'invention* cit., p. 18: «nous écrivons toujours dans la littérature. Puisque nous représentons notre ouvrage (non seulement le résultat mais le travail), nous devons aussi y représenter la littérature qui est son milieu ou son élément, par des citations (ce dont la critique nous a toujours donné l'exemple), intactes ou transformées (parodies). Toute parodies affirmée dénonce celle qui est larvée dans la littérature courante ignorante de ses propres modèles, nous rend ceux-ci».

³¹ Ivi, p. 9: «la formule du roman habituel est donc tout simplement une sorte de parodie. La plupart des écrivains, le sachent ou non, prennent des livres célèbres d'autrefois et maquillent leurs rides. Combinant un schéma bien connu, dont notre éducation nous a donné l'habitude, et des signes extérieurs de modernité, leurs ouvrages peuvent bénéficier d'une diffusion rapide et atteignent parfois de grands tirages».

te infatti il passaggio, fondamentale, che prevede la trasformazione del linguaggio in letteratura: il valore estetico, che la letteratura recupera in tale passaggio, quando cioè come linguaggio entra *dentro* la letteratura, può avvenire solo nella storia, o, come scrive Bigongiari: «i valori estetici sono recuperabili solo nella storia, sono la stessa “descrizione storica” dell’opera d’arte. Prima i valori estetici sono dei “non valori”; meri simboli»³². Per questa ragione compito precipuo dello strutturalismo non è quello di operare sopra un linguaggio ideale e sovra-storico, indagandone le implicazioni estetiche, ma quello di recuperare nell’opera, in quanto linguaggio in atto, e dunque storico, i suoi «non valori» estetici, ovvero risalire alla «libertà formatrice del simbolo» precedente alla stasi delle «forme simboleggiate» che sono, essenzialmente, un portato storico, o meglio, che appaiono come forme trascendentali in senso kantiano, che solo la storia riempie. Insomma, di un’opera, occorre cogliere quella «primordialità poetica» che precede il giudizio estetico, in quanto giudizio di paragone tra essa e la condizione estetica nella storia, ovvero la tradizione (come scarto, essenzialmente, ma anche, se si vuole, come continuità). Su questo punto, cruciale, Bigongiari torna in più occasioni. Si pensi all’intervista rilasciata a Mario Miccinesi del dicembre del 1971: «la poesia non nasce – e guai se nasce – dentro un’esperienza estetica. Diviene estetico quello che, all’atto della sua nascita, appartiene solo all’ambito della necessità. Al posto dell’estetico è il necessario; s’intende, un necessario che ha volontà – mi richiamo alla bona voluntas storica – e possibilità di linguaggio allo stato nascente»³³. E poco più sotto precisa: «la poesia, prima di essere un valore, è un non valore, e guai se non avesse implicita la tendenza a superare continuamente questa condizione “necessaria” di partenza; non avrebbe la carica necessaria per attestarsi nei suoi valori simbolici, cioè per impegnare l’integralità linguistica, che è subordinatamente comunicativa, ma è primariamente inventiva, dell’uomo, al di là della sua stessa condizione genetica»³⁴. Ma è proprio ciò a conferire alla poesia una funzione essenziale rispetto al linguaggio *tout court*, come Bigongiari ribadisce approfonditamente nell’ultimo e più complesso saggio di questa trilogia, intitolato *Follia di Saussure*.

Partendo dalle riflessioni di Starobinski e soprattutto da quelle di Deguy su alcuni (all’epoca) inediti del grande linguista ginevrino, Bigongiari svela finalmente il meccanismo che rende indispensabile la poesia al linguaggio. In particolare, rispetto alla riflessione saussuriana sul concetto di anagramma, di cui Starobinski dà una analitica ricostruzione in un saggio del 1966³⁵, Bigongiari

³² P. Bigongiari, *La scrittura di Butor o la funzione quantitativa del discorso simbolico* cit., p. 25.

³³ P. Bigongiari, *Il non luogo della poesia* cit., p. 12.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. J. Starobinski, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, in «Mercure de France», n. 1204, febbraio 1964, poi rielaborato e compreso nel volume *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

critica l'idea di un ipolinguaggio, che Saussure indica come «base fonetica» del processo combinatorio che sovrintende ogni atto poetico e che si fonda su una parola tema. Nell'atto combinatorio della creazione poetica, infatti, occorre ri-considerare, per Bigongiari, pure l'intenzionalità poetica, sottostimata dall'analisi puramente combinatoria delle parole (del loro suono) condotta da Saussure.

La questione appare intimamente connessa a quel rapporto tra caos e caso, strutturale in Bigongiari, e, in particolare, agli aspetti di intenzionalità e necessità che esso implica: aspetti già autorevolmente affrontati da uno studio del 2005 di Enza Biagini, cui rimando. In ogni caso, l'intenzionalità poetica non si dovrà considerare nel senso classico di *intentio auctoris*, come interpretazione privilegiata e a posteriori che l'autore darebbe della propria opera, ma, come abbiamo già spiegato, in quanto risultato del processo di modellizzazione che, per induzione, prevede un modello univoco. In questo senso la poesia, cioè la presa di parola del poeta di fronte al mutismo dell'universo, si incarica di un compito simbolico, che sarà univoco in entrata, ma inevitabilmente polivalente in uscita, o, come scrive Bigongiari: «per il poeta l'opera si compie al limite della sua improbabilità: cioè dove il linguaggio ha raggiunto un solo significato, l'unico che il poeta non sapeva»³⁶. La poesia è tale, quindi, soltanto in rapporto al suo momento prelinguistico, al silenzio; e se silenzio e parola poetica sono le due fasi consecutive di uno stesso atto, «la parola» dovrà considerarsi già come «la fine di qualcosa» in un meccanismo continuamente differito che fa del linguaggio ciò che Bigongiari chiama, con Heidegger, «un inoltrare nell'essere». Lo «scatto simbolico» si pone, perciò, già come termine di un processo combinatorio che non avviene ancora dentro al linguaggio, ma sul limite del silenzio, e che si ripete per ogni parola. Al fondo del processo combinatorio del linguaggio, quindi, perfino nelle esasperazioni del Novecento, persino nel tentativo parodico di Butor di modificare con la scrittura «il luogo e il tempo in cui» essa stessa «si evolve», e persino nel caso limite dello *Ulysses* di James Joyce³⁷, che attraverso permutazioni e incastri verbali oppone «al passato archetipico» «una sorta di eterno presente», non può esserci che un inizio che non è ancora parola.

La poesia come funzione simbolica del linguaggio non è dunque soltanto Iside che riunisce ogni parte smembrata di Osiride, per utilizzare la suggestiva metafora che Bigongiari trae da Starobinski³⁸, ma, rovesciando questa visione, è

³⁶ P. Bigongiari, *La follia di Saussure*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., p. 30. Ma su questo punto Bigongiari ritorna moltissime altre volte. Si veda, per esempio, *Dal simbolo simbolista al segno, dal segno al simbolo linguistico*, in *L'evento immobile* cit., p. 34: «il significato univoco è non altro che l'indicatore che un significante ha compiuto il suo lavoro; che la voce ha finito di suggerire».

³⁷ E anche su questo punto Bigongiari sembra rispondere soprattutto all'Umberto Eco di *Dalla Summa al Finnegans Wake (Le poetiche di Joyce)*.

³⁸ Cfr. J. Starobinski, «*Le souci de la répétition*», in *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 33.

il corpo stesso di Osiride, «sempre riunito e sempre disiecto»³⁹, soggetto, in verità, a ciò che nel saggio è definito come «anamnesi integrale», e che poi significa, sostanzialmente, l'obbedire d'ogni parola a questo stesso procedimento, sempre e in maniera integrale: dal silenzio prelinguistico essa diventa linguaggio e dal linguaggio, per dialettica con la storia, diventa opera. Il *mot-thème* saussuriano, base già linguistica o meglio ipo-linguistica del processo combinatorio, risulterà anch'esso, finalmente, nient'altro che «lo stato primario della stessa coscienza soggettiva»⁴⁰ e l'inganno di Saussure, la sua «follia», sta tutta nell'aver creduto di poter separare la parola dal suo «corpo prelinguistico» ovvero elidere a priori il significante dal suo significato, che, in entrata, è invece, lo ripetiamo, univoco. La funzione simbolica del linguaggio ricoperta dall'opera letteraria, per concludere, si spiega come risultato di questo stesso calcolo, di «caso intenzionato», come scrive Enza Biagini: i poeti con il loro «parlare al limite dell'impossibile»⁴¹ mettono continuamente in crisi i limiti dell'istituto linguistico, prevenendo così l'usura della comunicazione stessa. In questo senso, i poeti compiono un'operazione inversa a quella dei linguisti, distruggendo gli istituti che questi si affannano a ricercare. Ed è proprio in ciò che «superano» l'istituzione linguistica: nella consapevolezza della provenienza della parola dal silenzio, e dunque di una funzione che non è solamente quella di toccare con il «linguaggio le cose»⁴², ma, di più, quella di restituire le cose alle proprie funzioni, nel tempo. Così, con le parole di Bigongiari, «se non esistessero i poeti, arriverebbe il momento in cui gli uomini, per usura, non riuscirebbero più a intendersi tra loro»⁴³.

³⁹ P. Bigongiari, *La follia di Saussure* cit., p. 29.

⁴⁰ Ivi, p. 34.

⁴¹ E. Biagini, *Piero Bigongiari: i « giochi del caso » fra teoria, critica e poesia* cit., p. 280.

⁴² Cfr. P. Bigongiari, *La follia di Saussure* cit., p. 34.

⁴³ Ivi, p. 31.



Pietro Bigongiari con Adelia Noferi, Elena Aiazzi Mancini Bigongiari, Enza Biagini (Barberino, luglio 1997 – foto di Anna Dolfi).

BIGONGIARI E L'AMBIGUITÀ DEL SEGNO LINGUISTICO

Martina Romanelli

[...] gli Egizii in tutti e' loro templi aveano sculpite le Sfinge, se non per dichiarare doversi le cose divine, quando pure si scrivano, sotto enigmatici velamenti e poetica dissimulazione coprire.

Giovanni Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone d'amore*¹

[...] impetuosi, in chi scrive, i misteri
si accalcano nei segni più turbati

Piero Bigongiari, *Dove finiscono le tracce*²

1. Tra «forme della narratività» e nuove premesse ontologiche

1.1. Per una diversa idea del «medium»: il pretesto schopenhaueriano

Se l'amore muore, componimento della nona sezione (*L'amore è...*) dell'ultimo libro poetico bigongiariano, si apre nel segno di un chiaro riferimento a Schopenhauer: cosa altrimenti potrebbe essere quel «velo di Maia» che compare ai vv. 3-4, se non ciò che secondo il pensiero del filosofo compromette e vanifica il processo epistemologico in grado di risolvere la condizione dell'umanità (o, almeno, se si considera la vocazione aristocratica della dottrina di Schopenhauer, di una parte di essa)? Sorprendentemente però rispetto a quanto si sarebbe potuto arguire, la prima strofe del componimento scongiura proprio lo strappo del

¹ Cfr. l'annotazione di Bigongiari del 16 dicembre nel *Giornale*: «La verità è un mistero che ha bisogno della finzione per rivelarsi, ma questo è sempre una rivelazione enigmatica, che cioè sposta sempre un po' più in là i suoi significati» (Piero Bigongiari, *Giornale 1996*, in *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi e Adelia Noferi, Firenze, Olschki, 1999, p. 65).

² Si tratta dei vv. 5-6 de *Il limite che separa e unisce*, dalla quarta sezione di *Dove finiscono le tracce*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 76.

velo («Troppo dolore ha proposto il cielo / a un amore che muore. Dove il velo / di Maia è strappato, tra il visibile / e l'invisibile è spezzato il patto»³), un invito che solo apparentemente sembra porsi in contraddizione rispetto allo slancio che nel lungo viaggio del poeta tendeva a riconoscere e, forse, a ricongiungersi con, un Uno nascosto, presente nella sua piena assenza, in vestigio. È il voluto richiamo a Schopenhauer, all'intero portato, consistente, della sua filosofia a generare la necessità di un approfondimento pur minimo, la necessità di soffermarsi su un punto – certo non isolato – che apre possibilità interpretative di un problema non solo gnoseologico o metalinguistico, ma che va a toccare per forza di cose fondamenti che rientrano in precise connotazioni ontologiche. Sul versante critico, la discussione del particolare e complesso senso del linguaggio proprio di Bigongiari ha costituito – e non poteva essere altrimenti – un *leitmotiv* di indiscutibile rilevanza; assieme ai così detti «compagni di strada» Bo e Macrí, sono indiscutibilmente da tenere presenti i numerosi e continui studi di Adelia Noferi, la cui attenzione e la cui lezione hanno costituito una pietra miliare per i contributi successivi, quali quelli di Silvio Ramat, Enza Biagini, Maria Carla Papini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, fino agli apporti pubblicati più di recente e soprattutto tesi ad approfondire le tematiche e i percorsi sulla sua critica d'arte.

Libro poliedrico, composto di livelli molteplici e di strade, non a caso, multiformi, *Dove finiscono le tracce* è in fondo davvero un grande libro di viaggio; un'autobiografia-breviario, un compendio sempre *in fieri*, inscritto anche sotto il nome di Derrida; perché il viaggio, il suo perpetuarsi come moto (non esclusivamente fisico), è quanto replica o realizza, nell'effimero, lo stato di quell'Uno sfuggevole ma presente nel suo non apparire; lo stato del Caos, una sorta di indifferenziato, naturalmente identificabile con Dio come «primalità» perfetta (strana identità, complessa, nell'essere alterità sempre di se stessa⁴). Fondamentale, sotto questo punto di vista, l'analisi di Adelia Noferi⁵, nel suo individuare, nello specifico per le prime sezioni dell'opera, un vero e proprio programma di esplorazione delle forme letterarie o, meglio, della pratica verbale in sé, soprattutto se scritta: occasioni di ricerca che sovrappongono livelli letterari diversi (parabola, fiaba, mito...), tutti convergenti in direzione della poesia, ma che sono anche occasione di veri e propri percorsi autonomi del linguaggio, oggetto di un'indagine interminabile e capitale. È difatti, oltre la vera e propria forma della narritività (così Adelia Noferi), la specifica vocazione del linguaggio a determinare il segreto della poesia – *genre* prediletto in sé e per sé – e, di conseguenza, l'ato-

³ P. Bigongiari, *Se l'amore muore*, vv. 1-4 (*Dove finiscono le tracce* cit., p. 169).

⁴ Si veda la conclusione del libro: alterità è identità proprio perché non siamo davanti a un *punctum*, a un motore immobile, bensì a un principio volubile, non a caso indicato iconologicamente col fuoco o col mare.

⁵ Si fa riferimento in particolare al cap. IV (*La parabola del Figliuol Prodigo*), in Adelia Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003. In particolare si veda p. 70.

mo imprevedibile, quell'infinito inarrivabile di leopardiana memoria che è meta costante delle cose del mondo e dell'uomo *in primis*⁶, teso in una progressione che, in realtà, è forse più speranza di regressione in quanto *reductio ad unum*.

Proprio il linguaggio, tradizionalmente inteso come codificazione dell'insieme di idee sotto forma di compromesso fra la cosa e il nome a essa assegnato per renderla concepibile e comunicabile, è al centro della revisione radicale, rovesciamento manifesto, del fondamento ideologico del *Die Welt als Wille und Vorstellung*; ne è, insomma, il motivo. Se fosse valsa anche in Bigongiari la sfiducia nei confronti del valore del «fenomeno» (per com'è presentata nel lapidario *incipit* dell'opera schopenhaueriana e nel terzo capitolo del libro primo), con l'esclusione di qualsiasi componente fisica rispetto all'Essere (il mondo come riflesso della Volontà), non avrebbero potuto che originarsi conseguenze non indifferenti. L'opposizione fatale tra l'insufficienza sostanziale del mondo (un esecutore subordinato e superficiale degli ordini di un padrone uniforme e nascosto) e un principio radicale come la Volontà (energia cosmica, è vero, però separata dal mondo) sarebbe stata in grado di mettere in crisi non solo un intero sistema fondato su presunti assiomi e ogni certezza escatologica fino a quel momento sostenuta, bensì, su un piano traslato, avrebbe potuto alterare il procedimento artistico (intendendo «fenomeno» come evidenza del testo). Nel caso in cui anche in Bigongiari si fosse ripresentata la medesima impostazione ontocosmologica, gli strumenti e le facoltà proprie dell'uomo sarebbero stati sostanzialmente vanificati per il loro essere superficie, orpelli autoreferenziali e sterili in quanto inetti a esaurire nella forma dell'evidenza il Vero – «la verità è avanti tutte le cose, è con tutte le cose, è dopo tutte le cose, è sopra tutto, con tutto, dopo tutto; ha ragione di principio, mezzo e fine. [...] la verità è la cosa più sincera, più divina di tutte; anzi la divinità e la sincerità, bontà e bellezza de le cose è la verità; la quale né per violenza si toglie, né per antichità di corrompe, né per occultazione si sminuisce, né per comunicazione si disperde», per prendere in prestito forse la definizione più forte e suggestiva in assoluto del Vero dalla filosofia di Giordano Bruno⁷. Che si parli del Vero non deve chiaramente riportare alla vulgata opposizione tra filosofia e poesia⁸. Leggendo Bigongiari non si può

⁶ Cfr., per esempio, dalla sesta sezione, *Il pellicano di Malibù*: «C'è intorno ai pali un ribollito quieto, / un lento andirivieni d'onde intorno / a quella loro ruggine, un soggiorno / di trasparenze in un indiscreto / occhieggiare dal fondo. [...] Ma che cosa ricerca, quale stizza / andata troppo al di là di se stessa? / La marea già sale, e non cessa / di mordere la terra, di scalzarne / le giallognole friabili dune. / Nemmeno queste sue estreme cune / davanti all'infinito ora le bastano?» (*Dove finiscono le tracce* cit., pp. 124-125)

⁷ Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante* (dialogo secondo; porzioni di testo tratte sia dall'intervento di Sofia che da quello, subito successivo, di Saulino), introduzione e commento di Michele Ciliberto, Milano, Rizzoli, «BUR», 2014⁸, pp. 154-155. È rilevante che Bruno scriva che la comunicazione della verità non indebolisce la sua autenticità, contando che la questione linguistica fu per lui alquanto rilevante e articolata in trattazioni che toccano forse nell'interezza la sua opera.

⁸ Per cui cfr. P. Bigongiari, *La poesia, una Weltanschauung?*, in *La poesia pensa...* cit., pp. 205-212.

ignorare l'importanza della tensione al Vero (essendo esso cifra di tutte le cose), guidata da una primaria e nodale funzione della scrittura o della creazione artistica in sé che va a sovrapporre Dio al poeta, allo scrittore o all'artista in generale, con una precisa corrispondenza fra atto della creazione del mondo e dell'uomo e atto che origina l'opera d'arte (atto sia per sottrazione che per emissione). Nessun dubbio inoltre sulla possibile drammaticità di questo evento, che si dispiega come un movimento reciproco e opposto di un Dio-Tutto che si ritrae e di un uomo che necessariamente tende a essere e a sviluppare, pur nel contesto transeunte, la sua accidentale formalità – formalità che, soprattutto nell'opera d'arte, proietta e diffonde teoricamente all'infinito il medesimo principio della *variatio* e quindi della vita: «da quel distacco-abbandono inizia per l'uomo la ricerca della perduta unità (anteriore a qualsiasi inizio) che la creazione ha spezzato e si moltiplicherà nelle ulteriori frammentazioni. Non la nietzschiana morte di Dio, ma il suo “distacco” determina, in questo contesto, quella sottrazione ontologica che spalanca lo spazio (sottile e immenso) che diviene lo spazio dell'esilio e dell'erranza dell'uomo»⁹.

Tutto ciò potrebbe benissimo contribuire alla riaffermazione di una generale dicotomia insuperabile e di stampo quasi manicheo, anche perché, come ha per esempio spiegato Maria Carla Papini, se la parola «da un lato è l'unica possibile realizzazione di quell'infinito che rappresenta, d'altra parte, pronunciandosi in una realtà temporale e spaziale ben determinata, si dimostra immediatamente inferiore al suo compito, proprio perché rende definito e compiuto ciò che è indefinito e interminabile»¹⁰.

C'è tuttavia un livello ulteriore da considerare, in Bigongiari; bisogna cioè rinnovare in tale contesto l'idea ontologica discostandola da una tradizionale – quella che identifica l'Essere come un Ente, motore immobile – e portarla a essere valutata proprio in virtù di nuovi criteri quali, ad esempio, quello della sua qualità. Se pure esiste, in Bigongiari, almeno un dualismo superficiale tra quel che è l'oggetto di una costante ricerca (un *quid* esterno e interno all'uomo, il quale è a sua volta creatura e frammento dell'Uno primordiale, quindi traccia) e il mondo che ne è il prodotto (specchio oppure ombra, come Schopenhauer stesso lo aveva denominato), la sua posizione si muove in senso quasi opposto ri-

⁹ A. Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita* (cap. II – *Messaggio sinaitico: il testo introduttivo*) cit., p. 33. Questo risolve il problema del nichilismo, cioè dell'inesistenza della traccia-origine individuata da Derrida come traccia sparita per sempre (probabilmente anche in questo ha rilevanza l'opposizione Osiride-Thot ne *La farmacia di Platone*), irrecuperabile: il ritorno, in Bigongiari, pare essere contemplato perché l'esperienza transeunte/effimera (dell'uomo e della traccia una volta tracciata) sembra tendere all'Uno, il che tuttavia non chiude affatto il circolo universale, anzi ha significato un passo – tra l'altro foriero di altre tracce – nell'evolversi perpetuo del Caos come potenza infinita. Cfr. anche la lirica *Il mare gioca col fanciullo*.

¹⁰ Maria Carla Papini, *Resistenza e tensione nel linguaggio di Piero Bigongiari* (1. *La parola agonica della «Figlia di Babilonia»*), in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 105.

petto al *Die Welt*... , perché il mondo-simulacro – e con mondo-simulacro non si intendono solo i fenomeni esperibili, bensì tutto ciò che rientra nell'umana facoltà, compreso (e soprattutto) il linguaggio – non è affatto il non-vero che si presenta agli occhi del filosofo nascondendogli la realtà noumenica, bensì è fedelissima e necessarissima traccia, indizio, dell'Uno che entrambi, poeta e filosofo, cercano di raggiungere. Siamo, con Bigongiari, davanti a una piena rivalutazione del *medium*; processo che nel suo caso investe non soltanto il campo privilegiato della poesia, ma pure quello dell'arte e della critica, tant'è che è impossibile non pensare al Barocco e al suo essere una cristallizzazione superficiale, provvisoria, del moto in continuo e concertato divenire. Bisogna presupporre che la natura della parola/segno sia quella di una «possessione disappropriante» del tutto coerente col proprio oggetto (e matrice) poiché ne ricalca e ne esprime l'indefinibilità logica che coincide col suo stesso essere *dynamis*, vita. Bisogna, insomma, ricostruire in termini teorici la legge che regola e comporta l'esplicitarsi della scrittura bigongiariana come scrittura dell'Infinito/Indeterminato, come «il senso della morte di qualcosa, ma anche della rinascita di qualche altra cosa»¹¹. Nuova angolazione dalla quale si considera l'Ente: il suo essere potenza.

1.2. *Segno significato e segno significante: la risposta a Schopenhauer in «Se l'amore muore»*

Le fonti e gli scritti che hanno contribuito alla riflessione linguistico-poetica di Bigongiari sono molteplici (Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, per far riferimento all'ambito puramente filosofico e linguistico; contando che fin dall'inizio lo studio sul Leopardi aveva promosso, in lui, la sensibilità verso il linguaggio come baricentro assoluto dell'inchiesta critico-letteraria nel suo essere «apertura», «potenza»): tutti fanno capo a un semplice principio – quella dinamicità della «possessione disappropriante» mai definitiva – e tutti possono riassumersi nell'idea secondo cui, se «visibile è il reale, invisibile il vero»¹², certo non esiste (apparente paradosso) cosa più completa di questo moto interno al referente, che è un moto interno alla sostanza, descritto sia come emanazione propositiva che come denuncia della sottrazione ontologica (inconcipiabilità dell'Uno). Il contributo che dunque deve riconoscersi come fondamentale è proprio una varia-

¹¹ Così Bigongiari in risposta a Roberto Carifi in un'intervista raccolta all'interno del volume *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 210. Cfr. perciò le affermazioni di Bigongiari in *Visibile invisibile*: «Mi sono accorto che per me sono più facili le cose difficili; amo rasentare l'impossibilità; spingere al massimo il possibile è per me una regola assolutamente elementare. Non chiedetemene il perché; dovrei rispondervi con una intuizione generale: perché credo alla continuità di ciò che esiste, anzi di ciò che si può dire; poiché anche credo alla assoluta creatività della parola. Credo alla continuità, e alla "contiguità" di ciò che esiste. Il vuoto, l'inesistente è la punteggiatura dell'essere» (P. Bigongiari, *Visibile e invisibile*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 38).

¹² Ivi, p. 5.

zione del concetto ontologico, sottratto alla sua integrità: la qualità dell'Origine è considerata qui soprattutto nel suo attributo primario, perché unico costitutivo, di potenzialità, quindi di alterità continua rispetto a un'identità fissa (in quanto uniformità è, in senso pienamente leopardiano, non-vita).

Cosa significa allora augurarsi che mai il velo di Maya venga strappato? Semplicemente sviluppare un differente tipo di relazione con la realtà che ha precise ricadute sullo stesso percorso gnoseologico che costituisce lo scheletro, o perlomeno una consistente sua parte in quanto dipendente dalla poetica, di *Dove finiscono le tracce* (processo creativo ed epistemologia sembrano essere tutt'uno, a partire da una basilare premessa di fondo¹³). Tutto converge, dalla poesia di Bigongiari agli scritti di critica di varia natura, verso la necessità di cambiare quei parametri tradizionali attraverso cui sempre si sono spiegati il linguaggio e il fondamento delle cose, l'Essere, nonché il suo rapporto con la sfera dell'effimero. In Bigongiari la domanda sul linguaggio dovrà davvero essere posta in termini che tengono conto di un presupposto ontologico assai diverso rispetto alle premesse da cui parte Schopenhauer, perché la qualità del principio primo, se così lo si può chiamare, non è la stessa della Volontà. È proprio il carattere dell'essenza a cambiare le carte in tavola, provocando in parte, o forse del tutto, quella inconciliabilità: si tratta di un principio che vive della propria potenzialità¹⁴; se nel caso della Volontà la tensione filosofica era tutta dedicata alla sua indicazione come principio primo, come sostanza (in una corsa in preferenza epistemologica e, secondariamente, esistenziale), parlando del Caos bigongiariano ciò che risalta e ciò che costituisce il fondamento di ogni possibile speculazione è la qualità del principio primo, la sua costituzione, la sua natura strutturale¹⁵. Su queste basi, è poi di logica conseguenza considerare l'enigma (impossibilità di decifrazione del reale e, quindi, di riconoscimento del Vero) come lo stato più alto della chiarezza espressiva (e viceversa¹⁶).

¹³ M. C. Papini, *Resistenza e tensione nel linguaggio di Piero Bigongiari* (2. *L'irrisolvibile quesito della «Donna Miriade»*) in *Il linguaggio del moto...* cit., p. 129.

¹⁴ «L'alterno, il multiforme procedere dell'iter linguistico corrisponde, insomma,» come scrive Maria Carla Papini «al flusso evolutivo dell'essere stesso, mai interamente percepibile nella propria complessa interezza ma solo nel metamorfico affermarsi della propria proiezione sensibile; nel linguaggio si realizza, l'agonica tensione tra l'ente e l'essere che lo ha originato ed a cui incessantemente esso mira nell'intento, sempre sconfitto ma infinitamente ribadito, di reperirne l'intera sostanza recuperando così compiutamente la propria stessa natura» (M. C. Papini, *Resistenza e tensione del linguaggio di Piero Bigongiari*, ivi, p. 131).

¹⁵ In sintesi, se la Volontà è la Legge del mondo (poi da fuggire e disconoscere attraverso l'ascesi: altro punto di distacco da Bigongiari, poiché per quanto ineffabile e per quanto attuata per anche per sottrazione l'esistenza, l'Uno non è mai un principio ostile), il Caos bigongiariano compie un passo in più, cioè identifica non solo la Legge, ma la qualità della Legge oltre i già noti *principia individuationis*.

¹⁶ Il che, tra le altre cose, non è affatto estraneo al giudizio del Leopardi. L'affermazione (riscontrabile in un'intervista contenuta nel volume curato da Anna Dolfi, *Nel mutismo dell'universo...* cit., pp. 135-138, in particolare pp. 135-136) potrebbe richiamare Zibaldone 1372-1373: «Perché l'effetto della chiarezza non è propriamente far concepire al lettore un'idea chiara di una

Guardiamo ora al testo:

Troppo dolore ha proposto il cielo
 a un amore che muore. Dove il velo
 di Maia è strappato, tra il visibile
 e l'invisibile è spezzato il patto.
 Non si vede che quello che si vede
 e si crede soltanto il credibile.
 Si affida solo al suo piccolo scibile
 chi, con la morte nel cuore, è l'erede
 delle cupide labbra dell'enigma.¹⁷

Strappare il velo di Maya significa ridurre il mondo (suoni, profumi, movimenti, parole: immagini e idoli privilegiati dalla poesia di quest'ultima raccolta come tracce evidenti dell'Assente) a un arido insieme di elementi puramente fisici, privati della loro significazione attivo-passiva, del loro senso. Se si abolisce la valenza del fenomeno, non si farà che ridurlo all'aristotelica materia inerme; un corpo ingombrante e imperfetto, piuttosto che effettivamente atto a ricevere e incarnare l'indissolubile legame, proprio del Chaos, tra unità fisica e metafisica, esso che è vero principio cosmogonico, sede del proprio platonico demiurgo. Tutto ciò in Bigongiari non è concepibile e tale impossibilità dipende dal presupposto ontologico che impedisce la separazione dualistica tra mondo e Dio e salva (sul piano poetico e non «scientifico») lo stesso processo epistemologico: un processo di appropriazione spossessante («il significato, mentre conclude l'operazione poetica, apre una serie infinita di interpretazioni»¹⁸) che diviene risultato della nuova concezione prospettica davanti all'Uno. Quindi, per prima cosa, si conferma l'idea di poesia bigongiariana come atto che non può sussistere dopo la decadenza del «fenomeno», che è invece elemento proprio all'Ente («la poesia insomma, dato il suo carattere visionario, non può abbandonare il fenomeno per il noumeno proprio perché crede nell'importanza drammatica dell'apparizione emotiva rispetto alla sostanza stessa, inconoscibile in sé, e perché il noumeno non divenga un'impasse rispetto alla varietà e all'insorgenza della vita»¹⁹); in seconda istanza, risulta chiaro che l'identità sfuggibile di questa strana *archè* presuppone, essendo potenza perpetua, il mondo come effetto (nonché addirittura concausa nel caso del segno) adeguato: mutevole e significante; un, parafrasato, infinito effetto dell'infinita causa.

cosa in se stessa, ma un'idea chiara dello stato preciso della nostra mente, o ch'ella veda chiaro, o veda scuro, giacché questo è fuor del caso, e indifferente alla chiarezza della scrittura o dell'espressione propriamente considerata, o in se stessa». Abbiamo come riferimento l'edizione dello *Zibaldone di pensieri* a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁷ P. Bigongiari, *Se l'amore muore*, vv. 1-9.

¹⁸ P. Bigongiari, intervista *Lenigma della chiarezza*, contenuta nel volume *Nel mutismo dell'universo...* cit., p. 136.

¹⁹ P. Bigongiari, *La poesia, una Weltanschauung?* in *La poesia pensa* cit., p. 209.

Tornando perciò al testo, vediamo che Bigongiari parla esplicitamente di un patto: strappato il velo, esso si smaterializza, crolla. Di che *foedus* si tratta? La risposta si potrebbe articolare tenendo presenti tre elementi testuali: l'amore movente, il binomio visibile-invisibile e quello credibile-scibile. In *Dove finiscono le tracce* si fa spesso riferimento all'amore, soprattutto nella sua funzione salvifica, in grado di animare, restituire vita e significazione alle tracce (fratture per questo intese in qualità di varchi ambigui o schegge di un'unità perduta); l'amore, unico motore e unico fine, cui nei primi versi si fa riferimento potrebbe qui essere interpretato come *happetitus* del bene e quindi del vero (in un processo simile all'eroico furore bruniano, fino a un percorso a ritroso verso l'iperuranio platonico che ne è stato, poste le dovute differenze, l'ispiratore originario). Tensione/speranza, forte al pari del dolore schopenhaueriano in veste di desiderio, in grado di guidare sul sentiero cosparso di tracce fino al luogo in cui esse spariscono per lasciar posto a un indifferenziato totalizzante, che vive della sua monade. Di conseguenza, se si interrompe quel viaggio, si altera il rapporto tra visibile e invisibile (lo statuto della traccia). Si raggiunge un vuoto autoreferenziale che ricostruisce la superficialità vacua della rappresentazione come specchio (ciò che è «devitalizzante [...], solo superficie riflettente [*ove*] la coscienza [...] sperimenta la riflessione in modo passivo» per dirla con Starobinski²⁰). Non importa dipendere direttamente, a questo punto, dalla filosofia di Schopenhauer: si è trattato di un pretesto, certo eclatante, che subito in Bigongiari vira in direzione di una più particolare e specifica questione poetica, legata a doppio filo con il problema della scrittura. Rinunciare alla funzione del «velo di Maia» significa rinunciare allo stesso mantenersi «vita» dell'Origine; significa rinunciare al ruolo poetico, quello di «perenne gioventù del linguaggio» in un universo che vede l'uomo «straziato da questa continua scossa semiotica»²¹.

Perché era necessario un patto fra l'invisibile (Caos o Infinito colto in sé) e il visibile (significato poi significante), divellere il *medium* comunicativo comporta la una contravvenzione dei principi dell'Ente – della fonte di vita –, arrivando all'immobilizzazione del significato: diventerebbe impossibile riconoscere al segno (fisico, ma soprattutto artistico) il suo essere esecuzione e attuazione del processo dinamico che è struttura, fondamento, dell'Uno. È in questo modo che il *credibile* diviene l'unica realtà, al di là della quale non è figurabile niente, neppure per ipotesi: oramai «non si vede che quello che si vede»²² (*Se*

²⁰ Jean Starobinski, *La Malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, prefazione di Yves Bonnefoy, a cura di Daniela De Agostini, Milano, Garzanti, «I Coriandoli», 1990, p. 26.

²¹ Entrambe le citazioni derivano da un'intervista rilasciata da Piero Bigongiari a Claudio Toscani, contenuta nel volume *Nel mutismo dell'universo...* cit., pp. 32 e 39.

²² E va ricordato perciò Merleau-Ponty, contando la fortunata coincidenza fra titoli/definizioni (*Le visible et l'invisible* dell'opera incompiuta di Merleau-Ponty e *Visibile invisibile* per le prose bigongiariane): il «visibile» sarebbe così il «fenomeno» schopenhaueriano, considerato nella sua assoluta estraneità rispetto alla «cosa in sé», vuoto e arido, un inganno e non un segno.

l'amore muore, v. 5) e, se si vede soltanto, con quest'azione falsamente ingressiva sull'oggetto, certo ci si lascia sfuggire quello scarto, quella differenza fondamentale che, pure rimanendo in stretti limiti letterari, fa invece della lingua poetica un sistema composto di *parole* e non di circoscritti *termini*, i quali appunto «determinano e definiscono la cosa da tutte le parti [... *mentre*...] sono cose ben diverse la proprietà delle parole e la nudità o secchezza, e se quella dà efficacia ed evidenza al discorso, questa non gli dà altro che aridità» (così Leopardi, in *Zibaldone* 110). Parole già di per sé espressione dell'Uno in quanto significanti, con tutto quel che può implicare il vero senso heideggeriano rintracciabile fra le numerose fonti e letture di Bigongiari: «parola pura è quella in cui la pienezza del dire, che è carattere costitutivo della parola detta, si configura come pienezza iniziante. Parola pura è la poesia»²³ aveva sostenuto Heidegger; nulla di più vicino, con quella «pienezza iniziante» al senso della parola in Bigongiari in quanto «per la poesia, la realtà, e la realtà dell'uomo, è un libro tutto da scrivere: l'enigma consiste nella sua perpetua riscrittura»²⁴.

Per questo motivo bisognava, nel testo, rettificare immediatamente, correggere il tiro e scongiurare ancora lo strappo del velo: «Si affida solo al suo piccolo scibile / chi, con la morte nel cuore, è l'erede / delle cupide labbra dell'enigma». «Enigma» è un lemma che torna molto spesso in *Dove finiscono le tracce*, in varie forme e declinazioni, e caratterizza la titolazione di due sezioni (la seconda e la decima): indica il mistero, l'intricato groviglio, l'apparente impenetrabilità di un simulacro adamantino che sembra indecifrabile e soprattutto muto, si tratti del mondo affabile della fiaba²⁵ o si tratti della natura *naturata* – e a suo modo *naturans* nel suo proseguire la Legge provvidenziale – e dell'esperienza (il mare, la rosa, la luna, lo sguardo scambievole, muto, col rovo del Sinai, pseudo-eracleiteo, che vive della propria combustione). L'enigma, dalle labbra «cupide» di quell'amore totale che il Signore in *Graffiti* sembra voler liberare nonostante che il «cuore, del mondo» (vv. 24-25) probabilmente non sia in grado di sopportarlo, garantisce la persistenza del «piccolo scibile» contro il «credibile»: fiducia nella rappresentazione come molteplicità feconda, positiva, che subito tralata sul piano poetico riporta ai costanti riferimenti alla scrittura, alla lingua, al segno. Un segno investito di una forza particolare, che non esclude il dio occasionato e la sacralità della Lingua (quella della Legge illeggibile sulle tavole abbandonate, infrante, forse ritrovate dopo un lungo viaggio), poiché «orme bifronti» e «steli / [...] sulle tombe [...] dicono, / caduti i veli, che è inscindibile /

²³ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio (I. Il linguaggio)*, trad. it. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, Milano, Mursia, 1973, p. 31.

²⁴ P. Bigongiari, *La critica dal metalinguaggio al linguaggio*, in «Paradigma», 8, Firenze, Opus Libri, Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze/Facoltà di Magistero, 1988, p. 15.

²⁵ In realtà rassicurante forma solo a prima vista, soprattutto se si pensa alla fiaba dei Grimm o di Andersen, ai racconti popolari narrati dalle bambinaie hoffmanniane (si prenda a esempio *Der Sandmann*).

nei suoi due sensi il limite: è il silenzio / che è fonte inesauribile di senso»²⁶; un senso che «slitta, non può stare fermo»²⁷.

2. Oltre Schopenhauer, fino a Derrida: la traccia e la «caoticità preverbale»²⁸

2.1. Il segno scritto come enigma e dinamicità: la «poesia come azione»²⁹

Essendo oramai chiaro che la citazione di Schopenhauer ha fornito l'occasione, il *casus belli* perfetto nella sua vulgata notorietà, per l'affermazione del valore del linguaggio su presupposti ontologici opposti, è naturale che si moltiplichino le fonti bigongiariane attraverso le quali vedere il segno linguistico come possibile strumento che, atto ad avvicinare la piccolezza dell'uomo-esule alla grandezza del Dio-origine (in questo senso il rincorrersi delle tracce poetiche, continuo supplemento alla non presenza), arriva alla possibilità di risolvere, secondo un apparente paradosso, nella non risoluzione il problema dell'arte e, quindi, dell'Ente in quanto realizzazione del suo principio (Vita). Lo stesso percorso del Bigongiari critico offre spunti e richiami tipici di un dialogo interno, interdisciplinare. Si possono citare in merito non solo lessico e sintagmi specifici adoperati nei saggi di critica d'arte (per esempio nel secondo volume de *Il caso e il caos. Dal Barocco all'Informale* non è raro incrociare giudizi teorici, formulazioni che strutturano, poniamo, l'analisi di Pollock o De Staël e sono al tempo stesso applicabili al campo delle lettere), ma pure l'attenzione costante, che nelle cinque macro-sezioni de *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, viene dedicata alla potenzialità della parola o, meglio, al *quid* che vi si incarna come inseparabile referente, laddove non si tratti soltanto di un tecnicismo che si alterna sul binomio significante/significato, ma di uno «sfuggire del segno nella sua stessa segnalazione»³⁰. Tant'è che il lavoro dello scrittore – e del lettore – è costantemente *in fieri*, non raggiunge mai un punto stabile: «le *paperoles* gli [a Proust] dimostravano la necessaria infinità di una scrittura perché non solo il più resta sempre da dire ma anche perché il tempo perduto diveniva uno spazio infinito da ricoprire di segni: lo spazio dei segni. Scoprire era ricoprire di segni questo infinito pericoloso ma necessario»³¹.

²⁶ P. Bigongiari, *Dove vive il linguaggio?*, vv. 8-13 (nell'ottava sezione di *Dove finiscono le tracce* cit., p. 158). Chiaramente il velo, qui, non è schopenhaueriano: è la forma (imballo, altrove) del messaggio.

²⁷ P. Bigongiari, *Il senso slitta*, v. 1 (ivi, p. 155).

²⁸ Così Bigongiari ne *La critica dal metalinguaggio al linguaggio* cit., p. 9.

²⁹ Sintagma tratto dalla *Prefazione* di Enza Biagini a P. Bigongiari, *La poesia pensa...* cit., p. XVII.

³⁰ P. Bigongiari, *Proust dal tempo allo spazio*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 121.

³¹ Ivi, p. 122.

Segni, appunto. Elementi che si pongono come veicolo, come tramite comunicativo però non passivo. Indizi, tracce esperibili, che soltanto il recupero dell'atto creativo (di Dio come dell'uomo) insito nella poesia trasmuta in simboli: tracce significate (cioè evidenti) e significanti, come il pensiero di Derrida insegnava, non riconducibili a una pacificazione definitiva. Servirà citare, a questo punto, una parte della poesia *Piccolo catechismo* (dalla terza partizione) della sezione di *Tra favola e storia* di *Dove finiscono le tracce* (p. 55).

La poesia è la desinenza
di un verbo che nasconde il suo mistero,
ma non è un'eco nella trasparenza
del tuo povero cielo.
Misteriosa metà di ciò che è vero,
tu non puoi fare senza il suo intero.

Punto focale è la definizione di poesia, che ci permette così di indicare il *fo-edus* e il segno/simbolo: desinenza di un verbo (quanto vicino o distante dal Verbo?). Ossia: parte declinabile di una base, salvo eccezioni, invariabile³². Per l'interpretazione di «verbo», scritto con la minuscola, potrebbero aprirsi due strade, che forse, in fondo, non si escludono: intenderlo come semplice latinismo (*verbum*) o come quella parte del discorso che indica un accadimento, un'azione. Se il riferimento si fa alla lingua latina, *verbum* può indicare: una generica *parola* o ciò che corrisponde al nostro «verbo» (così anche nelle grammatiche latine) in quanto diverso dalla categoria di *nomen* o *vocabulum*³³. Che si tratti di una *parola* o di un'azione in sé (pur essendo interessante la speranza di vedervi la conferma più diretta della *dynamis* tanto cara a Bigongiari), forse non è proprio questo il nodo del discorso che ora ci serve: per quanto possa essere rilevante l'antiorità di un elemento rispetto all'altro³⁴, in questo caso si tratta di

³² In un certo senso la stessa variabilità della radice potrebbe esser segno della potenzialità dell'Origine: sempre se stessa ma nell'alterità.

³³ Cfr. per esempio Quintiliano (che però vede l'opposizione *nomen-vocabulum*) o Donato. Bisogna tener presente, in ogni caso, che nelle grammatiche antiche (e almeno per l'italiano la consuetudine rimane fino all'Ottocento) sotto la categoria del nome veniva indicato anche l'aggettivo, con la distinzione tra *nomen substantivum* e *nomen adiectivum*, creando una relazione subordinante per cui l'aggettivo (nell'orbita del verbo *adicio*) è una forma aggiunta, un attributo, quindi qualcosa di non autonomo. Con ciò probabilmente risulta evidente che in questo caso non si sta affrontando la questione in puro ed esclusivo senso grammaticale.

³⁴ Per cui, per esempio, si veda Giacomo Leopardi, in particolare *Zibaldone* 1205, da ricollegare alla teoria dei monosillabi: «certo molto prima ebbero gli uomini un nome da significare colui da cui veniva il comando, che un altro da significar l'azione stessa del comandare. L'idea dell'azione la più materiale, e per conseguenza l'idea espressa da' verbi, è sempre metafisica, e quindi posteriore a quella significata da' nomi. V. in proposito la p. 1388-91. Dico posteriore a esser significata, non sempre però posteriore nella concezione; ma benché anteriore nella concezione (come in questo esempio) l'uomo prima stabilì un segno per esprimere colui che la faceva, e che era materiale e visibile, (come il *re*, cioè quegli che comanda) di quello che arrivasse a determinare con un segno l'idea

riconoscere una radice (Dio/Caos) che è origine, ma origine nascosta, di cui la poesia è la parte visibile e altrettanto attiva, qualsiasi sia il suo aspetto grammaticale. Non è un riflesso sbiadito, parziale o debole («non è un'eco nella trasparenza / del tuo povero cielo»), ma è desinenza perché realizza come molteplicità quantitativa e qualitativa la primalità perfetta dell'Uno, della sua Legge. La poesia è «misteriosa metà di ciò che è vero» e quindi, intesa nel suo atto pratico di scrittura, la *traccia* letteraria per eccellenza³⁵. Un'idea, questa, che in fin dei conti va a richiamare anche quello Heidegger che rifletteva sul luogo (non-luogo) della poesia dal quale ogni componimento muove³⁶.

Nel parlare di tracce, di cose visibili che denunciano un *quid*, diventa più evidente la necessità di ricorrere a Derrida, della cui opera Bigongiari fu un acutissimo conoscitore. Al di là dei principi fondanti la supposta scienza grammatologica, quanto del pensiero di Derrida trapela, per esempio, nelle parole di *Piccolo catechismo* e *Se l'amore muore* è il concetto di supplemento o, più generalmente, quello della scrittura. Recuperiamo allora l'idea di enigma e i versi in cui si fa riferimento al *foedus* («Dove il velo / di Maia è strappato, tra il visibile / e l'invisibile è spezzato il patto»). È evidente che il patto spezzato davvero si riferisce più nello specifico al patto poetico, quello della scrittura, anche e soprattutto passando per la via ispirata da Derrida. Quasi su esempio della rivalità tra Osiride e il dio Thot

metafisica di ciò che questi faceva. Perché questa idea, benché seconda nell'ordine, fu la prima idea ch'egli concepisse *chiaramente*, in modo da poterla determinare e circoscrivere con un segno» (sembra, non essendo egli citato che per interposta persona in un articolo riportato dallo «Spettatore di Milano» in *Zibaldone* 950-952, un'interessante ripresa della teoria riscontrabile in Herder, il quale esplicitamente parlava di *nomina* come di astrazioni dei *verba*, in quanto fondava la necessità del dire e la fonte della concezione sull'evento, e che arrivava tuttavia alla medesima conclusione sulla necessità di una realtà esperibile per l'introduzione di idee astratte nel linguaggio).

³⁵ Sarebbe possibile avvicinarne la funzione a quello che può rappresentare, da un punto di vista esclusivamente grammaticale, il pronome? Esso è del resto considerato una parola vuota, nel senso che rinvia a un'entità perduta e assente (il nome sostituito: sostanza-*quid*) e ne denuncia l'assenza-presenza riempiendosi di quella; anche quando si appoggia ai concetti circostanti (subendo transcategorizzazione) resta in ogni caso deittico: mantiene aperto lo spazio al non-detto e al non-definitivamente-dicibile in quanto indicazione di un'identità (Questo = Individuo in sé) che non si può definire, certo non esaurientemente e non in senso aperto, se non attraverso l'atto linguistico-poetico. Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 1982.

³⁶ Cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio (II. Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl)*; non indifferente in Heidegger l'uso della metafora delle onde e dell'emergere, come ritmo, della poesia dalla grande matrice originaria, che rimanda al saggio bigongiariano su Maurice Scève. Si aggiunga un'altra considerazione di Bigongiari (tratta dal testo *Dal referente al significante*, in *La poesia pensa* cit., p. 197): «ci si è accorti che la parola come l'atomo se spezzata nella sua entità, nel suo guscio significativo, è qualcosa che emette energia, è una forma di propulsione di energia». Al tempo stesso: è possibile un rapporto diretto con la concezione poetica di Shelley («Every original language near to its source is in itself the chaos of a cyclic poem; the copiousness of lexicography and the distinctions of grammar are the works of a later age and are merely the catalogue and the form of the creations of poetry»); così in *A Defence of Poetry*, in Percy Bysshe Shelley, *Difesa della poesia – In Appendice Inno alla Bellezza Intellegibile, Monte Bianco, Ozymandias*, a cura di Angiola Mazzola, Milano, Rusconi, 1999, p. 72)?

(*La farmacia di Platone*), l'Uno perduto (in Bigongiari tuttavia l'essenza dell'Uno è proprio la sua instabilità, derivante dal suo essere potenzialità) può vivere solo attraverso una sua negazione (omicidio, dispersione), anche se la traccia è, per inquietante paradosso, proprio ciò che l'ha sottratto all'unità (Osiride non può generare, il suo ambiguo uccisore-medico Thot si è appropriato di questo suo potere).

Enigma altro non è che l'evento testuale: Bigongiari titola una sezione di *Dove finiscono le tracce*, la decima, *Se enigma è l'evento solo ciò che non accade non ha enigma*, come a significare che, se già l'Uno/Caos è attività e quindi perpetua alterità (cfr. l'ultima lirica), dal punto di vista dell'uomo-esule l'unica possibilità di significare mediante l'atto artistico avviene proprio attraverso il gioco pericoloso della scrittura («scoprire era ricoprire di segni questo infinito pericoloso ma necessario» aveva scritto per Proust), della risposta in forme tutto sommato fisiche a un afflato (e la necessità del poetare, il *disio* del dire, non deriva dopotutto da una mancanza?). Il testo, per citare Derrida, «resta sempre impercettibile», come si legge ne *La farmacia di Platone*, in quanto non esiste un senso ultimo, non esiste un'interpretazione univoca, ma la scrittura e la riscrittura, la lettura e la rilettura sono continue incursioni da parte di chi vi si avvicina nella «trama» del testo (subito traslato in tela, ordito) e, soprattutto, assumono valenze sempre diverse, sfumature sempre nuove, che non coincidono mai del tutto e sono poste sotto un'unica legislazione: quella dell'indecidibile. Ciò determina un ininterrotto processo dinamico, proprio anche di Bigongiari ed estraneo – qui il punto di sostanziale disaccordo che era stato riscontrato con Schopenhauer e con un dualismo di qualsiasi tipo³⁷ – a un qualsiasi dubbio sull'adeguatezza del linguaggio (la scrittura derridiana) al suo compito.

2.2. *Le credenziali del segno: «La poesia come funzione simbolica del linguaggio»*

Ma perché chiamare rischioso il salvifico gesto del fare poesia, così necessario? Il processo della scrittura, del vaglio infinito di ipotesi e geminazioni, si svolge su un terreno inesplorato, fonte di continue scoperte anche per l'autore stesso che, eppure, dovrà lasciare l'opera anche agli occhi di qualcun altro. La scrittura di per sé è stata nel tempo, come Derrida ebbe modo di ripetere più volte, addirittura recepita come *violenza*, la morte del pensiero, il maldestro tentativo di fermare un'idea con mezzi inadeguati³⁸: «Per Platone [...] la scrit-

³⁷ Il dualismo schopenhaueriano, pur essendo imperfetto perché non esiste equivalenza sostanziale fra la Volontà e la rappresentazione, vale come dualismo superficiale in grado, soprattutto se osservato a partire dalla prospettiva bigongiariana, di negare la realizzazione monistica assoluta (monismo, non uniformità): in questo senso esso risulta inconciliabile con una concezione ontocosmologica magari, ma lo si dice con prudenza, più vicina a un'impostazione bruniana, ricalcandone l'idea di sostanza come potenza assoluta (pura attività) esplicitata nell'universo-organismo.

³⁸ L'ampia trattazione di Derrida è, oltre che nella già citata *Farmacia di Platone*, nella *Grammatologia*. Naturalmente il problema riguarda non solo la scrittura filosofica, che qui è in effetti la grande indiziata (è vero, insieme alla scrittura in genere, per Platone), ma lo stesso far poesia:

tura non è un ordine di significazione indipendente, è una parola indebolita, non è propriamente una cosa morta: è un morto-vivo, un morto in rinvio, una vita differita»³⁹. La tradizionale fobia del segno scritto, della traccia evidentissima, riduttiva, compromissoria (tanto da rendere le *cose* costrette al «giogo della metafora», alla «superflua [...] grammatica», come avrebbe detto Luzi⁴⁰), veniva spiegata da Derrida come il desiderio di verità comprovabile. Si trattava, in altre parole, di un tentativo di ovviare al rischio dell'errore, dell'allontanamento dalla conoscenza (di qui l'interesse per Socrate, notoriamente restio a mettere per iscritto la sua filosofia, e la posizione fortemente ostile di Platone verso la scrittura e l'arte) e, forse, da un processo – che fa però il gioco di Derrida e di Bigongiari – di paradossale indefinibilità logica del Vero:

Nel *Fedro*, il dio della scrittura è dunque un personaggio subordinato, un secondo, un tecnocrate senza poteri di decisione, un ingegnere, un servitore astuto e ingegnoso ammesso a comparire davanti al re degli dei. [...] E come il suo omologo Ermete, di cui Platone d'altronde non parla mai, detiene il ruolo di dio messaggero, di intermediario astuto, ingegnoso e raffinato che sottrae e si sottrae sempre. [...] Egli introduce al contrario la differenza nella lingua ed è a lui che si attribuisce l'origine della pluralità delle lingue. [...] Distinguendosi dal suo altro, Thot lo imita al tempo stesso, se ne fa segno e rappresentante, gli ubbidisce, gli si *conforma*, lo sostituisce, se occorre con la violenza⁴¹.

Dopo una lunga analisi dedicata al dio-parricida verso Ammone od Osiride (e pensando a Bigongiari: non è fatalmente colpa, tradimento, l'allontanamento dell'uomo da Dio o del bambino dalla madre, non ne è segno il suo ineluttabile esilio?), finalmente l'indicazione esplicita del problema: «una buona scrittura (naturale, viva, sapiente, intellegibile, interiore, parlante) viene opposta ad una cattiva scrittura (moribonda, ignorante, sensibile, esteriore, muta) [... *tanto che*] la conclusione del *Fedro* più che una condanna della scrittura in nome della parola presente è la preferenza per una scrittura piuttosto che per un'altra, per una traccia feconda piuttosto che per una traccia sterile, per un seme generatore, perché deposto al di dentro, piuttosto che per un seme disperso al di fuori senza profitto»⁴². Un tentativo di scongiurare un velo di Maya *ante litteram*,

cfr., come esempio evidentissimo, *A Defence of Poetry* di Shelley («when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world in probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet») o, come esempio più recente, la poetica di Caproni. Il testo di Shelley è citato da P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Difesa della poesia...* cit., p. 132.

³⁹ Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione*, a cura di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 171-172.

⁴⁰ Così nella seconda poesia (*Al giogo della metafora*, vv. 1 e 8-9) della sezione incipitaria (*Dizione*) di *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985).

⁴¹ J. Derrida, *La farmacia di Platone*, in *La disseminazione* cit., pp. 122-124 e 128.

⁴² Ivi, p. 177.

tramite la rimozione dell'inquietudine destata invece dall'inafferrabilità, anche solo teoretica, del Vero/Bene in sé.

Proprio questo «lato oscuro» del linguaggio è il punto dal quale Bigongiari e Derrida pongono il principio della loro concezione di linguaggio/scrittura: è un punto controverso su cui fondare una teoria propositiva, ma entrambi sono consapevoli del fatto che c'è un effettivo rischio di morte del testo o del segno⁴³. Il mondo del linguaggio, quasi come se fosse chiave e ostacolo a se stesso, brucia e vive della propria combustione mantenendo aperta l'«immedicabile ferita»⁴⁴, il segno di un'unità interrotta e turbata ma latrice di vita, tragicamente necessaria testimone di una Legge inesorabile, splendida quanto terribile: destino comune è quello «del mare che rivolta il suo cammino / per non trovare che se stesso»⁴⁵. Per portare avanti il principio della Legge non bisogna che lasciar sanguinare il corpo perché, come lo stesso poeta sostiene, nessun significato finisce in se stesso: se al contrario così fosse, non esisterebbe vita (né verità, per quanto occulta). In molti altri punti de *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* – come nel caso del già citato scritto su Proust – Bigongiari ribadisce questo specifico senso, dal sapore forse non troppo lontanamente leopardiano, della parola e della poesia. Se ne *La follia di Saussure* il compito della poesia è esplicitamente simbolico («di simbolo univoco in entrata [...] e polivalente in uscita») in quanto ogni frammento del corpo di Osiride «è per la poesia il corpo intero, ogni parola è soggetta a un'anamnesi integrale, a una fulminea percezione di integralità primaria»⁴⁶ – il che non può non ricordare la traccia in sé e l'essere la poesia, come si leggeva in *Piccolo catechismo*, la desinenza di una radice, parte evidente di un intero –, nel saggio dedicato a Maurice Scève si struttura un'analisi fatta di temi, lessico e immagini in continuo dialogo con l'opera dello stesso Bigongiari. La poesia di Scève è portatrice di una:

⁴³ Un giudizio che sembra rispondere al saggio dedicato a Michel Butor in cui Bigongiari ha occasione di individuare proprio questo rischio: «Il colmars di un vuoto concettuale è altresì la fine della stessa possibilità concettuale. Ed ecco come la ricerca accanita di un significato ridonda in Butor nella plenitudine stessa, nella écriture che non può non constatare il proprio limite per saturazione. [...] L'uccisione del segno è il "flagrant délit" a cui mira fatalmente la sua letteratura proliferatrice di segni che si generano mostruosamente dall'interno di altri segni. [...] È proprio nella quantità delle tracce, nell'entità preterintenzionale del proprio tracciato, il segno d'una colpa che l'écriture si porta paradossalmente dietro [...]» (P. Bigongiari, *La scrittura di Butor o la funzione quantitativa del discorso simbolico*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., pp. 22-23).

⁴⁴ Così ne *Il fanciullo e la rondine* (dalla sezione quinta, *È qui, o dove?*, di *Dove finiscono le tracce*).

⁴⁵ Dalla sezione omonima alla lirica, l'ottava, *Il poema ha bisogno di molti ritocchi*, vv. 7-8 (ivi, p. 155).

⁴⁶ Entrambe le citazioni sono tratte dal saggio di Bigongiari *La follia di Saussure*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, pp. 29-30. Da notare che Derrida nella *Farmacia di Platone* ripercorre ogni tratto della figura del dio egizio Thot e riporta anche il complotto ordito ai danni di Osiride cui il dio-ibis partecipa sia come congiurato che come risanatore di colui che sarà il dio dei morti, il che dimostra la terribile ambiguità (forza) della scrittura.

diluizione, [...] ricerca della gradazione che colga il passare del sentimento attraverso tutte le sue sfumature come qualcosa di continuo, di non interrompibile nella sua fluidità [...]. L'immagine di Scève è colta, nella sua classicità di impianto, da un inspiegabile formicolio interno, che non la fa star ferma e le toglie la compostezza in cui pure vorrebbe resistere come puro visibile. [...] Il linguaggio accetta di sentirsi conquistato da tale marea semantica che oscilla e sale sulle sue rive di puri segni e porta oscura tempesta del fondo a mareggiare in superficie, a riempire fiordi e rade di tale cupo, cupido ascendere dal basso. I segni linguistici, rimasti presi entro tale marea montante, si levano come isole, livelli perduti per entro tale semanticità continua, ostinata, oscillante, che riduce, nelle parole, al loro tetto tale loro possibilità sorprendente: i puri segni culminano sotto la spinta di significati [...]. Nella *Délie* è dunque il moto della creazione ma anche, che lo presuppone e lo conclude, l'immobilità del creatore. Pare allora la forma poetica come qualcosa di fisico, trattenere lo stesso contraddittorio affermarsi dell'idea, che tende a esalare, a sfuggire verso l'alto, con una specie di dolce ostinazione nei suoi slanci materializzati, quasi guglie tardogotiche, spruzzi preziosi di questo rinascimentale mare oscuro di fondo che implica la contraddizione e non la risolve altrimenti che nell'affermarla necessaria [...]. La poesia scèviana è questo rapporto continuo e continuamente instabile, questa osmosi, tra vita e morte: nella parola transita nei due sensi, dandole quel carattere insieme luminoso e oscuro, tale primigenia materia di vita e di morte, fucinata nella «fornaise umbreuse» del cuore.⁴⁷

È un testo, il saggio del 1962-1966, che potrebbe anche da solo arrivare a istituirsì come una dichiarazione di poetica. «Diluizione», «sfumature», «formicolio interno», «marea semantica», «puri segni [*che*] culminano sotto la spinta di significati», «semanticità continua»: è semplice riscontrare quelli che si possono considerare i fondamenti costitutivi della poetica bigongiariana, e cioè quella ferma fiducia nel segno che è indispensabile per proseguire e la ricerca dell'Uno e la sua stessa legge. Bigongiari del resto, nella prosa pubblicata su «Paradigma» nel 1988 (pp. 8-9), aveva parlato di «spazio fantastico», di «caoticità preverbale» e di «energia segreta» per rintracciare il farsi del discorso poetico come processo universale e, soprattutto, come diretta, autentica, espressione della ricchezza potenziale dell'Essere; il che non significa affatto proiezione o riflesso («fenomeno» nel senso schopenhaueriano), ma emanazione.

Fondamentale pertanto il linguaggio di Bigongiari: abbiamo deciso di riportare una citazione abbastanza estesa in modo da aver presente il ricorrere della metafora marina. Il riferimento al mare, al suo moto perpetuo, sempre uguale e sempre diverso, è molto frequente laddove lo si accosti alla parola; basti pensare ai versi de *Il pellicano di Malibù*. Il mare gode di una molteplicità di significati non indifferente, pari a quelli propri della dialettica dicotomia fuoco-ce-

⁴⁷ P. Bigongiari, *Scève tra Petrarca e Mallarmé*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* cit., pp. 41 e 46-48.

nere; con facilità assoluta difatti esso può essere proiezione dell'uomo e di Dio, nonché figurazione naturale del linguaggio stesso e del senso che gli si riconosce. Continuo, agonico, è il movimento del mare («atroce in quel suo immenso plorare»)⁴⁸, continuo è il ricercare dell'uomo-esule, continuo è anche l'atto dell'indice divino che cerca di dichiararsi al suo *tarlo* in *Graffiti* (cit.); continuo, infinito, è il ritornare della parola al suo significato. Le parole di Scève, stando alla definizione data da Bigongiari, sono isole, tracce evidenti, che emergono dal fondo oscuro della Lingua (un brodo primordiale), e cioè dal luogo ove sono state formate e nutrite, dal luogo la cui potenzialità vitale rimane *in nuce* anche in loro. Tutto ciò altro non è che la figurazione del valore attribuito al segno e, di rimando, al codice che lo contiene; ed è un valore inscritto sotto l'egida della fecondità della lingua⁴⁹, che vive della «contraddizione» (l'idea sempre sfuggibile, non circoscrivibile, non concepibile) risolta solo «nell'affermarla necessaria» (il segno, che la ferma nel testo, come *dinamicità*): questo è il senso del patto, questo rappresenta la sua ragione; questo il velo, quanto spaventava della scrittura ma che, invece, è proprio la sua forza.

Se difatti, come afferma Leopardi, «non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose: e in ciò consiste la perfezione dell'arte, e la somma qualità dell'artefice»⁵⁰, e se oggetto della poesia, suo motivo e suo fine, altro non è che quell'unità perduta perché imprevedibile, bisognerà che quel mezzo, per tanto tempo guardato con sospetto (seppure ciò sia espressione di problema nient'affatto secondario), sia adeguato alla *cosa*, vi si conformi, divenendo un tramite, un veicolo espressivo che non ne muti l'essenza o la distorca. L'Uno, il Caos, è potenzialità pura e per questo la sua «identità si interna / nella propria continua alterità»⁵¹. Non può essere uniforme che come fonte di tutte le forme; è il suo stesso statuto, la sua costituzione a prevedere una variazione continua, che lo spossa di una immutata identità, in quanto quest'ultima è potenzialità, infinito, e perciò esplicabile solo attraverso un processo continuato del molteplice, che solo come traccia, scarto mai definitivo, ne rispetta le qualità. Norma, centro, pernio dello *stile* non può dunque essere, come si legge nel secondo volume de *Il caso e il caos*, che «qualcosa che funziona da significante anche nel significato»⁵². Una *parola* viva, prometeica ma non per questo invisibile. Una parola che non è incatenata entro geome-

⁴⁸ P. Bigongiari, *Nessuno su un'isola deserta*, v. 96 (quarta sezione), in *Dove finiscono le tracce* cit., p. 86.

⁴⁹ Resa, se si vuole, oltre che dalla polisemia anche da geminazioni lessicali, variazioni grafiche (cfr. *lago-l'ago* in *Sul Lemano*, ivi, p. 120), dalle rime a dall'uso della rimalmezzo.

⁵⁰ *Zibaldone* 2611.

⁵¹ Ultimi due versi di *Era in me assenza* (diciottesima sezione, *Sarà solo uno sguardo il mio passo*), *Dove finiscono le tracce* cit., p. 286.

⁵² P. Bigongiari, *Avvertenza a Il caso e il caos II. Dal Barocco all'Informale*, Padova, Cappelli, 1980, p. 7.

trie nude, le quali le strapperebbero il leopardiano «continuo e vivissimo moto» (*Zibaldone* 2049) che invece le è proprio. Una parola (l'espressione è parafrasata dall'epistola dell'Algarotti a Voltaire del 10 dicembre 1746) che sboccia come un fiore ma che è al tempo stesso frutto, pura sostanzialità, *cosa*, in grado di generare ancora e forse perpetuamente. Una parola e una poesia che sono, create, a loro volta sorgente, sono viaggio, sono onde che s'infrangono su altre onde nutrite dal medesimo mare.

«UT POESIS PICTURA»: LA PAROLA E L'IMMAGINE

Teresa Spignoli

Pubblicato nel 1994 sulla rivista senese «la collina», all'interno di un numero monografico dedicato al tema *La parola & l'immagine*, il saggio di Piero Bigongiari – *Ut poesis pictura*¹ – rovescia volutamente i termini della celebre formula oraziana dell'*ut pictura poesis*, che con varia fortuna ha condizionato nei secoli il rapporto tra le due «arti sorelle». Tema, questo, introdotto, ad apertura del numero da Ferruccio Ulivi, con due domande: «Fin dove interferisce, realmente, l'immagine figurale nell'orbita, multiforme, della scrittura? Fin dove collabora *in intrinseco*, all'elaborazione dell'immagine la reminiscenza pittorica, spostando con la sua densità l'indice di controllo della parola?»².

Se il critico conclude osservando che «la risposta, qualunque fosse, non farebbe che ricondurci ai primordi, iscritti per forza nell'area della parola»³, la sua attenzione, nel prosieguo dell'intervento, si sposta però sul rapporto «culturale» che interviene tra ambito artistico e letterario nella determinazione della poetica di un autore, e ancor più latamente nella determinazione di un intero periodo: «quando l'istanza dei legami tra le arti, per ragioni molteplici viene a dominare un'intera civiltà, resta da vedere chi ne abbia maggiore o minore consapevolezza»⁴. Da un lato dunque l'accento è posto sulle interferenze tra registro verbale e visivo nella rappresentazione della realtà, divaricato, secondo Ulivi, tra la teoria dell'imitazione rinascimentale e la «fantasmagoria» barocca, dall'altro invece predomina un discorso sulle poetiche che riguarda tanto i singoli autori quanto un dato momento culturale.

¹ Piero Bigongiari, *Ut poesis pictura*, in «la collina», luglio 1992/dicembre 1994, 19-23, pp. 17-28 (da cui sono tratte le seguenti citazioni); il saggio è stato poi ripubblicato nel volume postumo: P. Bigongiari, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

² Ferruccio Ulivi, «*Arti sorelle*» e *autonomia poetica*, in «la collina» cit., p. 14. Si ricordano, a margine, i volumi dedicati da Ferruccio Ulivi a letteratura e arti figurative: *Poesia come pittura*, Bari, Adriatica, 1969; *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti fra lettere e arti*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1978; *La parola pittorica*, Caltanissetta, Sciascia, 1990.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 15.

Bigongiari parte proprio da quest'ultimo punto per individuare, attraverso il rapporto tra poesia e pittura (cui si aggiunge anche la musica), lo scarto tra due poetiche differenti, quali quella rinascimentale e quella barocca. Il rovesciamento della formula oraziana mira quindi a rendere palese il mutamento che investe tutto il sistema delle arti nel passaggio tra i due periodi, soprattutto relativamente al concetto di imitazione. La trattatistica del Cinquecento, riprendendo la concezione umanistica dell'unità delle arti, tende infatti a porre al centro dell'analogia tra poesia e pittura proprio il comune fine dell'imitazione della natura. A prescindere dalla discussione sulla supremazia dell'una o dell'altra arte – è celebre in questo senso il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci –, lo scarto tra poesia e pittura si misura sulla minore o maggiore capacità di aderenza al piano naturale, secondo, appunto, i dettami della teoria dell'imitazione. Così Lodovico Dolce nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* del 1557 individua la differenza tra l'opera del pittore e quella del poeta non già nel fine che entrambe si propongono, quanto nel «modo d'imitare», laddove l'imitazione del pittore è tutta visiva, e quella del poeta è insieme visiva e intellettuale⁵. La sostanziale analogia tra le due arti è inoltre ribadita dalla folta manualistica che tra Cinque e Seicento canonizza il vocabolario delle immagini. Proseguendo nel solco della corrispondenza tutta umanistica tra «figura significata» e «significato figurale» – rappresentata, ad esempio, dall'*Emblematum Liber* di Andrea Alciato (1531) –, la relazione tra parola e immagine si pone come acme dell'allegorismo medievale, laddove nell'emblema, il motto, la parola, indirizza l'immagine verso un significato unico. Questa relazione biunivoca entra in crisi, secondo Bigongiari, a partire dal Manierismo e si fa eclatante nel Barocco. Il conflitto tra le due concezioni è ben rappresentato, nella rivista, dalla riproduzione del quadro *La poesia e la pittura* di Francesco Furini⁶, dove le due figure femminili – ovvero la Poesia e la Pittura

⁵ Cfr. Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvegono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Vinegia, appresso Gabriel Giolito, de' Ferrari [1557]*, ora in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, I, p. 152: «Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura; e colui che più nelle sue opere le si avvicina, è più perfetto maestro. Ma perché questa diffinizione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto. L'onde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si posson o dir quasi fratelli».

⁶ Il dipinto, realizzato nel 1626, è conservato a Firenze presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti; per maggiori informazioni si veda la scheda pubblicata nel catalogo: *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III* (Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Firenze, Cantini, 1986; si segnala inoltre la recente mostra dedicata all'opera del pittore: *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, a cura di Mina Gregori e Rodolfo Maffei, Firenze, Mandragora, 2007.

– sono classicamente avvinte in un abbraccio, che ne dimostra, come recita la pergamena («Concordi Lumine Maior»), la «concordia» all'interno di un'ideale sfera di perfezione. La chiara allegoria di matrice oraziana, ribadita dalle parole iscritte nel quadro – quasi emblema del sodalizio tra le due arti sorelle –, è però di fatto incrinata dai valori cromatici della tela, che si fanno espressione di una visione drammatica e irrazionale, particolarmente evidente nel rapporto tra la «calma perlacea»⁷ delle figure, ottenuta attraverso una prevalenza di toni freddi, e l'«ambiente di fondo tempestoso»⁸, caratterizzato dai colori plumbei del cielo e delle nubi; questo effetto è inoltre aumentato dalla torsione delle figure e dalla loro spiccata sensualità. In tal modo il significato del dipinto non si chiude nel cerchio dall'allegoria, ma si carica di una valenza ambigua e polisemica. Ed è proprio qui che interviene quel rovesciamento tra poesia e pittura che traspone nelle arti figurative il portato simbolico e polisemico della parola poetica, incrinando il concetto di imitazione, laddove esso, platonicamente, si proponeva di raggiungere, attraverso l'opera, l'ideale bellezza e perfezione della natura⁹.

Il discorso coinvolge tanto il Barocco quanto il Novecento, poiché se il primo è caratterizzato dalla sostanziale messa in crisi del «naturalismo idealistico» rinascimentale, in connessione alla profonda rivoluzione delle conoscenze scientifiche, così il secondo è parimenti interessato da una sostanziale revisione del concetto di natura e delle sue possibili modalità di rappresentazione, che si svolge in parallelo, anche in questo caso, sia ai cambiamenti epistemologici introdotti dalle nuove scoperte di natura scientifica, che alla riflessione filosofica sulla natura del linguaggio (penso soprattutto per il primo periodo all'importanza di Heidegger¹⁰). Il collegamento tra i due periodi, com'è noto, segue un percorso che raggiunge la sua piena formalizzazione nel 1980, con il secondo volume de *Il caso e il caos – Dal Barocco all'Informale*¹¹ –, nel cui titolo non è improbabile ravvisare una sorta di «correzione» all'indietro del celebre libro *Dal*

⁷ Si veda a questo proposito il saggio *Francesco Furini* dedicato da Bigongiari al pittore, in *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino: tra Galileo e il «recitar cantando»*, Firenze, Sansoni, 1982, da cui è tratta la citazione (p. 86).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sul concetto rinascimentale di «perfettibilità della natura», si veda quanto osserva Bigongiari in *Ut poesis pictura* (in «la collina» cit., p. 18): «L'uomo quanto più penetra nel segreto del fatto naturale quanto più sembra avvicinarlo al modello ideale, e ciò deriva dal naturalismo neo-platonico che è alla base del pensiero rinascimentale, per cui la perfettibilità dell'*homo faber* è una conseguenza della perfettibilità della natura intesa come trasformazione continua per raggiungere la propria idea».

¹⁰ Per questo punto si rinvia in particolare agli studi di Maria Carla Papini, *Resistenza e tensione nel linguaggio di Piero Bigongiari*, in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 103-143; *Il viaggio poetico di Bigongiari e Tra voce e silenzio la scrittura di Piero Bigongiari*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 189-222; 223-229.

¹¹ Piero Bigongiari, *Dal Barocco all'Informale. Il caso e il caos II*, Bologna, Cappelli, 1980.

Romanticismo all'Informale, che, pubblicato quattro prima, raccoglie gli scritti di Francesco Arcangeli¹².

Il ribaltamento della formula oraziana, quindi – sembra suggerire Bigongiari – funziona tanto per il Seicento quanto per l'epoca contemporanea, nella quale si assiste ad una convergenza tra ermetismo ed informale¹³, ed anzi è proprio l'ambito figurativo – o meglio l'analisi critica dei fatti d'arte – a prestare i suoi simboli per una rilettura dell'esperienza poetica della «terza generazione», e soprattutto per elaborare una definizione critica di ciò che cronologicamente si colloca di fatto dopo l'ermetismo¹⁴.

Prima di affrontare l'ultimo punto – ovvero la proposizione in sede critica di un nuovo tipo di poetica – è opportuno partire dalle differenze tra codice linguistico e pittorico individuate da Bigongiari all'inizio del saggio:

La risonanza della parola, pur nella sua plenarietà di senso, è ambigua nei suoi significati, lascia cioè aperto all'immaginario del pittore di specificarsi visivamente, mentre compito specifico o destino dell'immagine figurale per sua natura, par essere quello di avviare la plusvalenza immaginaria del significato verso un'interpretazione unica, in quanto come scimmia della natura la pittura mette prioritariamente sotto gli occhi dello spettatore una scena naturale, il fatto visivo, sollecitando attraverso di esso il concetto implicito¹⁵.

È proprio questa relazione oppositiva tra parola e immagine ad entrare in crisi sia nel Barocco che nell'informale, laddove si assiste ad una assunzione da parte della pittura di quella «ambiguità significativa che è alla base di ogni atto poetico in parola»¹⁶; anche la musica partecipa di un identico rinnovamento nel Seicento, con il «recitar cantando» della Camerata de' Bardi, che sembra tentare un avvicinamento alla musica «quale si pensava che fosse nella Grecia clas-

¹² Francesco Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale*, Bologna, Alfa, 1976, 2 voll. Al volume, tra l'altro, è dedicata una mostra che si è tenuta al Mar di Ravenna dal 19 marzo al 23 luglio 2007: "Turner Monet Pollock". *Dal Romanticismo all'Informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo a cura di Claudio Spadoni, Milano, Electa, 2007.

¹³ Ricordo a questo proposito il fondamentale saggio di Adelia Noferi, *Introduzione a Margherita Bernardi Leoni, Informale e terza generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, poi ripubblicato con il titolo di *Ipotesi sull'informale e la poesia della terza generazione*, in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, l'informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 329-363. Si veda inoltre, sul medesimo argomento, il saggio di Stefano Agosti, *La poesia «informale» di Bigongiari*, in *Per Piero Bigongiari*. Atti della giornata di studio, Firenze – 25 novembre 1994, a cura di Enza Biagini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 13-24, nonché il più recente volume di Riccardo Donati, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, SEF, 2002.

¹⁴ Per la definizione di «terza generazione» – concetto mediato dalla «teoria delle generazioni» di Oreste Macrì – e per l'individuazione dei limiti cronologici dell'ermetismo, rimando al saggio di Anna Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 91-99.

¹⁵ P. Bigongiari, *Ut poesis pictura*, in «la collina» cit., p. 17.

¹⁶ *Ibidem*.

sica, cioè la musica accompagnatrice della parola»¹⁷. Se da un lato la pittura si carica dei valori propri della poesia, dall'altro la poesia si fa «elemento teatrale del visibile»¹⁸, «gesto scenico»¹⁹ che ritrova nell'unione con il canto – e a questo proposito Bigongiari cita soprattutto Ottavio Rinuccini – la sua dimensione sonora e musicale: «sarà questa l'ultima eco di un canto che risorgerà nella storia della poesia italiana, attento ai propri echi interiori, solo dopo due secoli, nei *Canti leopardiani*»²⁰. Si tratta, a questo punto, di svolgere un discorso su quelli che sono i cardini stessi della poesia: da un lato il problema della «raffigurabilità del mondo» connesso alla pittura e alla possibilità di rappresentare il visibile attraverso figure, dall'altro invece il rapporto della parola con il suono, e dunque con lo spazio bianco e vuoto dell'astrazione²¹. Nel saggio *Sulle convergenze tra pittura e poesia*, pubblicato sempre nel numero monografico del «la collina», Antonio Prete rileva come esso, in ultima analisi, sia un problema che attiene alla questione della *mimesis*, sia per quanto riguarda il rapporto immagine-parola, che raggiunge la sua acme nel farsi figura della scrittura ossia nel tentativo di radicare l'astrazione del senso in una forma che lo rappresenta²², che nel rapporto suono-parola. Conviene a questo proposito, riportare per intero la citazione:

La poesia, sin dalla prima *mimesis*, tende a trasformarsi nella lingua della natura, anzi in una lingua senza parole [...], una lingua che è puro stormire, puro bisbiglio. Questa lingua della natura non è lingua strutturata, ma è lingua di suoni, di vento, è *anemos* che passa tra le piante. Trasformare questo stormire in lingua è il problema del poeta all'origine. [...]. Imitare voleva dire all'origine proprio dare una lingua alla natura che lingua non ha, o meglio, che ha una lingua non strutturata: portare lo stormire verso il dire²³.

Riprendendo la domanda iniziale di Ferruccio Ulivi – «Fin dove interferisce, realmente, l'immagine figurale nell'orbita, multiforme, della scrittura?»²⁴ –

¹⁷ Ivi, p. 18.

¹⁸ Ivi, p. 24.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 26.

²¹ Cfr. Antonio Prete, *Sulle convergenze tra pittura e poesia*, in «la collina» cit., p. 95: «Se è vero che la poesia ha, nel rapporto con senso, il problema della figurabilità del mondo, e dunque può subire una sollecitazione da parte della pittura, è anche vero che è proprio dell'essenza della poesia il rapporto col suono».

²² Prete si riferisce soprattutto al valore iconico della scrittura poetica, dai codici miniati di epoca alessandrina sino ai calligrammi di Apollinaire e alle composizioni dei poeti futuristi (ivi, pp. 94-95).

²³ Ivi, p. 95. Ma si veda anche il prosieguo della citazione: «Dunque, all'origine, nei suoi fondamenti, la poesia è in rapporto col suono. È chiaro che se è un problema originario questo della *mimesis*, sarà anche un problema del cammino della poesia: poesia verso la musica, musica nella poesia, musica della poesia».

²⁴ F. Ulivi, «*Arti sorelle*» e *autonomia poetica*, in «la collina», cit., p. 14.

partiamo dalla questione del rapporto tra immagine, parola e segno, lasciando per ora in sospeso la relazione tra musica e poesia.

Nel saggio su Éluard del 1968 Bigongiari individua nel superamento della tecnica analogica il punto di maggior distacco tra surrealismo ed ermetismo (che pure mostra molti tratti in comune proprio con il surrealismo): «La figura, per l'ermetismo e l'informale, nasce dappertutto, da un suo stato non figurato; la figura surrealista nasce per analogia, dunque da un'altra figura»²⁵. Come esempio cita *Les Mains libres* che è costituito «di disegni di Man Ray illustrati dalle poesie di Éluard»²⁶. Il genere del libro d'artista ben mette in evidenza la relazione biunivoca tra parole e immagini, laddove sia che l'immagine illustri un testo, o che viceversa le parole nascano da un'immagine pittorica (come in questo caso), si realizza a posteriori una convergenza tra i due linguaggi che rientra nell'ambito dell'allegoria (come per gli emblemi) o, appunto, dell'analogia. Di tutt'altra natura è invece l'asse di convergenza tra informale ed ermetismo, che riguarda una ragione di poetica più che di similarità tra due codici: «alle origini dell'ermetismo – e dunque dell'informale –, che ha abolito ogni analogia, sta un farsi, e non un fatto, figurale»²⁷. Non si tratta quindi di quanto e come l'immagine figurale o la reminiscenza pittorica interferiscano nella scrittura, ma semmai di una nuova modalità – comune sia all'informale che all'ermetismo – di porre la questione della raffigurabilità del mondo.

Prendiamo ad esempio il caso di Ennio Morlotti e di Jackson Pollock, entrambi a lungo studiati da Bigongiari, e tra l'altro oggetto di due saggi dal titolo quanto mai emblematico: *Io, Pollock*²⁸, *Io e Morlotti*²⁹. Le considerazioni di Bigongiari prendono le mosse in primo luogo dal problema originario del rapporto tra arte e natura – dunque della *mimesis* – per arrivare a formulare una nuova concezione:

Era una natura, la nostra, che tentava di affermare dal suo seno più profondo le ragioni di un discorso naturale contro ogni presunta astrazione e ogni presunto neorealismo [...] L'informale nasceva [...] nell'avvertenza che tra il fondo e la

²⁵ P. Bigongiari, *Éluard, un classico* [1968], in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 244-245.

²⁶ Ivi, p. 245. *Les Mains libres*, con poesie di Éluard e disegni di Man Ray, fu pubblicato per la prima volta nel 1937 per i tipi di Gallimard (Parigi). È interessante sottolineare come il libro rovesci volutamente i tradizionali rapporti tra testo e immagini, giacché non sono quest'ultime a illustrare le poesie, ma viceversa sono i testi ad illustrare i disegni dell'artista, come recita lo stesso frontespizio: «dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Pubblicato con questo titolo su «La Nazione» (19 aprile 1982, p. 3), il testo è poi confluito con la nuova titolazione *Adhaesit pavimento amina mea*, in P. Bigongiari, *Taccuino pittorico. Il caso e il caos III*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994, pp. 69-72.

²⁹ Comparso per la prima volta nella rivista «Arte e Vacanze», marzo-aprile 1989, n. 5, p. 3, il testo è quindi confluito in *Taccuino pittorico* cit., pp. 193-194.

superficie lo spessore dell'essere diveniente, dell'essere esistenziale – o del “divenire essente”, come allora dicevo –, era sommosso come un tutt'uno: la forma traeva origine dal caos originario [...] il proprio impulso verso i propri ignoti significati³⁰.

Il «naturalismo morlottiano»³¹, afferma ancora Bigongiari in un saggio del 1962, non nasce da una volontà astorica, ma al contrario esso afferma l'intenzione di riportare la storia dell'uomo all'interno delle sue «profonde scaturigini naturali»³², laddove con il termine storia si intende non già il fatto in sé compiuto e declinato al passato, quanto il suo progressivo avvenire all'interno di un presente continuo che ne coglie il processo di formazione³³. Rilevo per inciso la chiara matrice heideggeriana del discorso³⁴, qui invece mi limito a sottolineare come alla base tanto dell'ermetismo quanto dell'informale, stia appunto – come osservava Bigongiari – «non un fatto, ma un farsi figurale», che diviene concreto nelle dense paste della tela, dove spazio e tempo rimangono come imbrigliati:

³⁰ Ivi, p. 193.

³¹ Questa la definizione che Bigongiari impiega nell'*incipit* di un testo intitolato proprio *Il naturalismo di Morlotti*, pubblicato dapprima su «La Nazione» (27 luglio 1962, p. 3) e poi compreso nel più ampio saggio *Morlotti dalla natura alla storia*, in *Dal Barocco all'Informale* cit., pp. 290-305.

³² Cfr. P. Bigongiari, *Morlotti dalla natura alla storia*, in *Dal Barocco all'Informale* cit., p. 290: «non dunque un fuggire la storia dell'uomo, ma un portare la storia dell'uomo alle sue profonde scaturigini naturali».

³³ Da notare, come sulla medesima linea si collochi anche il discorso di Giovanni Testori, che lo stesso Bigongiari cita esplicitamente a proposito della qualificazione dell'opera di Morlotti come «presente continuo» (ivi p. 302). Basterà qui richiamare quanto afferma Testori nella conclusione del saggio *Realtà e natura*, pubblicato su «Paragone-Arte» (n. 85, gennaio 1957, pp. 45-62) e dedicato proprio all'informale: «Tra realtà e natura non esiste un contrasto: esiste solo la faticosa complessità con cui la natura di volta in volta diviene realtà, vive, muore dei suoi stessi anni, si nutre di acquisizioni e retaggi, per ridiventare continuamente realtà diversa: cioè a dire storia». I saggi di Testori su Morlotti e sull'informale sono adesso in gran parte consultabili nel volume *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2001; ma si veda anche il catalogo *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne* (Ravenna, Museo d'Arte, 19 febbraio-17 giugno 2012), a cura di Claudio Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

³⁴ Del resto non è un caso che nel saggio *Io e Morlotti*, Bigongiari riconduca l'opera dell'artista ad un ambito generazionale, che ha tra i suoi momenti fondamentali la rivista «Corrente» (cui entrambi avevano collaborato): «la mia fedeltà intuitiva ad un tale pittore, risale anzi ai primi exploits morlottiani, ai tempi di “Corrente”, è insomma generazionale, quando un consimile “dolore informale”, o se vogliamo una pretestualità tutta scontata nei suoi occulti segni propulsivi, agitava i fondi remoti e turbati del nostro “essere-per-la vita” di fronte all'incombente “essere-per-la morte” inculcato in una società condotta supinamente alla catastrofe di una guerra tanto imminente e fatale, quanto ingiusta, consolidatrice di un'ideologia di sopraffazione dell'uomo sull'uomo» (in *Taccuino pittorico* cit., p. 193). Da notare, in questa come nella precedente citazione nel corpo del testo, l'impiego di locuzioni di chiara matrice heideggeriana come «divenire essente», «essere-per-la vita», «essere-per-la morte», ma su questo punto rimando nuovamente ai saggi di Maria Carla Papini citati alla n. 10.

Morlotti, strato su strato, addensa i minuti del mondo che passano in un'ora, in uno spessore irripetibile: il paesaggio e l'oggetto morlottiani hanno questa inestricabilità di un tempo fattosi spazio verticale, di un'ora divenuta un luogo, quello dell'apparire dal proprio intrico, del proprio intrico³⁵.

A partire dagli elementi primi della natura, il pittore rende concreto il visibile nel momento della sua emersione dallo stato caotico e informale:

È in verità un respiro organico, il respiro creatore della luce nascente: il continuo passaggio dal caotico al formato: la prima difesa della forma vincitrice sull'angoscioso premere degli impulsi caotici che vorrebbero riassorbirla e che in realtà la nutrono delle sue ulteriori certezze³⁶.

Palese la tangenza con quanto tentato da Bigongiari nel coevo ciclo poetico di *Stato di cose*³⁷, dove i singoli libri che lo compongono si richiamano esplicitamente ai quattro elementi esiodici: aria (*La figlia di Babilonia*), fuoco (*Rogo*), acqua (*Il corvo bianco*), terra (*Le mura di Pistoia*), per concludere con *Torre di Arnolfo* che tutti li contiene. Dalla «trascendenza aerea» della *Figlia di Babilonia*, le raccolte successive evolvono «in una più prossima adesione alle forme apparenti»³⁸ della realtà, concretizzandosi nella materialità di un mondo sempre in bilico tra caos e cosmo,

³⁵ P. Bigongiari, *Morlotti dalla natura alla storia*, in *Dal Barocco all'Informale* cit., p. 302. Ma si veda anche un passo precedente del medesimo saggio, in cui il critico insiste sulla inestricabilità delle coordinate spazio-temporali nel quadro: «Ed allora genesi delle cose è il generarsi stesso, in un nodo unico, dello spazio e del tempo, in un tentativo di definizione reciproca dei due momenti elementari, nel loro dialettico inerire; l'uno nell'altro, l'uno per l'altro; sicché un'emozione è tale in quanto ha una consistenza, cioè sta, consiste, e uno spazio, un tempo formato» (ivi, p. 290); e ancora, osserva: «È l'oggetto che si fa [...] questo organismo di colori: che vuol dire: oggetto che si fa immagine progressiva, storia grondante della propria realtà in formazione» (ivi, p. 294).

³⁶ Ivi, p. 299.

³⁷ *Stato di cose*, Milano, Mondadori, 1968. La raccolta comprende *La figlia di Babilonia* (Firenze, Parenti, 1942); *Rogo* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1952); *Il corvo bianco* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1955). Essa avrebbe dovuto comprendere anche *Le mura di Pistoia* (Milano, Mondadori, 1958) e *Torre di Arnolfo* (Milano, Mondadori, 1964), escluse per ragioni editoriali. Si veda la nota di lettura posta in calce a *Torre di Arnolfo* – che tra l'altro reca il sottotitolo *Stato di cose V* – «Questo è il quinto libro di un'opera poetica cominciata con *La figlia di Babilonia* (1942) e proseguita con *Rogo* (1952), *Il corvo bianco* (1955) e *Le mura di Pistoia* (1958). Nel disegno di una ristampa, sotto il titolo unico di *Stato di cose*, dei cinque libri, e dunque anche di questo che oggi presento al lettore, m'è avvenuto di pensare a una *post-face* che più o meno potrebbe darsi in questi termini» (p. 197). Per informazioni sulla vicenda editoriale si rimanda al volume *Piero Bigongiari. Voci in un labirinto*, a cura di P. F. Iacuzzi, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 140-141.

³⁸ M. C. Papini, *Il viaggio poetico di Bigongiari*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale* cit., p. 196. La studiosa, infatti, rileva come da *La figlia di Babilonia* a *Rogo* il discorso di Bigongiari si sposti «dall'ambito di aerea trascendenza in cui si compie l'irreparabile sorte del linguaggio ad un'area semica più tangibile in quanto rappresentativa di una realtà immanente che diviene il centro a cui mira e da cui muove la penetrante riflessione del poeta» (*ibidem*).

definizione formale e tensione verso l'indistinzione originaria. Così, di pari passo, aumenta l'indice figurale della poesia, nel recupero di una realtà immanente che tuttavia non arriva mai a definirsi in un'immagine stabile e in sé compiuta. Si pensi alla statua raffigurata in *Amore*³⁹, ad un tempo speculare ed opposta, nei significati, alla *Statua*⁴⁰ ungarettiana (tra l'altro dedicata allo scultore Hans Arp)⁴¹: qua l'immobilità e la resistenza della «pietra» viene a contrapporsi all'azione distruttrice del tempo⁴², mentre là, al contrario, essa libera la forma dalla sua immobile determinazione: «Le sabbie che t'investono/ ti liberano ancora dalla statua/ che in te moriva». Difatti in *Cosmoagonia*⁴³ il processo di creazione è rappresentato dalla programmata labilità della consistenza figurale del reale, laddove la vita «s'apprende»⁴⁴ a un'immagine che «gracile» «cede al primo vento della primavera»⁴⁵. Il processo metamorfico della realtà è cioè veicolato, in questa fase della produzione bigongiariana, dalla continua suscitazione di un visibile che si mostra attraverso il dischiudersi «di forma in forma» dell'immagine⁴⁶, e che di volta in volta rende concreto – dà un corpo, come recita la postfazione a *Torre di Arnolfo*⁴⁷ – il soggetto e l'oggetto del discorso: «Ti ho scoperto mia vita in un segreto / parlottio di elementi: ti compone / il mondo e ti scompone che a tua volta / scomponi e ricomponi»⁴⁸.

In questo risiede dunque il naturalismo cui Bigongiari allude sia negli scritti su Morlotti, che nella coeva prefazione a *Poesia italiana del Novecento*⁴⁹:

³⁹ Da *Rogo*, in *Stato di cose* cit., p. 118.

⁴⁰ Giuseppe Ungaretti, *Statua* (da *Sentimento del Tempo*), ora *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2009, p. 179.

⁴¹ Secondo quanto affermato nel *Commento* (ivi, p. 949), tra le carte autografe del poeta si conserva una versione successiva della poesia, databile attorno al 1966, con dedicata ad Hans Arp esplicitata nel titolo: *Per una statua di Arp*.

⁴² Si riporta il testo di *Statua*: «Gioventù impietrita,/ O statua, o statua dell'abisso umano...// Il gran tumulto dopo tanto viaggio/ Corrode uno scoglio/ A fiore di labbra» (ivi, p. 179)

⁴³ Da *Le mura di Pistoia* cit., p. 56.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Si veda, ancora una volta, la tangenza con le considerazioni sulla pittura di Morlotti (*Morlotti dalla natura alla storia*, in *Dal Barocco all'Informale* cit., p. 300): «La forma nasce dal colloquio perpetuo [...] tra quell'informe e queste dighe dove la *voluntas* umana oppone il proprio dinamismo, indirizzato verso la fermezza e la decisione, interpreta col proprio gesto deciso, carico psicologicamente, questo perpetuo viavai tra natura e forma, predando alla natura la sua naturalezza spogliata strada facendo, cioè via via che se ne appropria, della sua casualità impulsiva, lasciando d'altronde libera la forma, non solo nascente ma già realizzata, di risentire in sé tutta la propria spinta naturale, il proprio "caos" originale, il proprio pescare entro quella linfa caotica».

⁴⁷ Cfr. la nota di lettura posta in calce a *Torre di Arnolfo* (cit., p. 198): «credo che in questo disagio [la verità] acquisti corpo, un corpo concreto e sofferente, un corpo, al caso, di immagini che sanno di essere al tempo stesso duplici (non perché guardano, ma perché sono, esse stesse, e passato e futuro) e unitarie (perché sono quel puro presente che dire storia è troppo forte mentre è solo, e per sua fortuna, presente)»

⁴⁸ *Rive*, da *Le mura di Pistoia* cit., p. 55.

⁴⁹ Mi riferisco alla seconda edizione «accresciuta» del volume *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 9-11 (la prima edizione è del 1960, Milano, Fabbri). La *Premessa*

Se la poesia del Novecento ha un merito, ma questo fondamentale, è appunto d'aver iniziato un discorso, su nuove basi, tra l'uomo e la natura: d'aver impostato un discorso naturale, in cui le dimensioni secolari del classico e del romantico, il loro rapporto dialettico e formale, sono superati. Un discorso che s'è avviato dalla naturalizzazione della storia alla storicizzazione della natura⁵⁰.

È interessante notare come le locuzioni «naturalizzazione della storia» e «storicizzazione della natura» ricorrono anche in *Dal Barocco dall'Informale*, nel titolo di due sezioni, la prima dedicata al Romanticismo⁵¹ e la seconda ad artisti come Carrà, Morandi, De Chirico, Rosai, De Pisis⁵², a individuare appunto le tappe che precedono l'arte informale, su cui è centrato il terzo e ultimo capitolo⁵³. È quindi in questa accezione che Pollock viene definito come esempio di un «naturalismo perfetto»⁵⁴, laddove l'opera non si configura come rappresentazione della natura, bensì come parte di essa, in virtù del suo stesso procedimento creativo. Il recupero del rapporto tra uomo e cosmo passa attraverso il superamento della nozione di abisso simbolista, che si fa spazio e tempo della creazione: non più raggelante vuoto pascaliano (in questo senso ripreso anche da Ungaretti), ma groviglio caotico da cui germina la forma attraverso l'intenzione

è pubblicata anche in *Poesia italiana del Novecento. La prima generazione*, Milano, il Saggiatore, 1978, pp. 7-9.

⁵⁰ Ivi, p. 9.

⁵¹ Questo il titolo del capitolo: «Imitare la natura con la quale si trasforma la materia» ovvero *La naturalizzazione della storia*. Gli artisti presi in considerazione sono Turner, Bonington, Delacroix, Courbet.

⁵² Speculare al primo, il secondo titolo recita: *Inventare la maniera con la quale la natura trasforma la materia ovvero La storicizzazione della natura*. Oltre a Carrà, Morandi, De Chirico, Rosai, De Pisis, il capitolo comprende anche studi su Klee, Chagall, Viani, Tobey, Ernst, Soutine, Capocchini.

⁵³ Il terzo titolo è invece centrato sul rapporto tra memoria e materia, che è uno dei cardini della poetica ermetica: *Dalla «matière»-«mémoire» bergsoniana all'antimateria di Dirac ovvero Dalla materia che ricorda al «ricordo che non ricorda»*. Il capitolo comprende studi su Hartung, Pollock, de Staël, Morlotti, Garache, Balthus.

⁵⁴ Cfr. P. Bigongiari, *Il caso e il caos*, Lecce, Quaderni del «Critone», 1961, pp. 31-32: «E io spettatore, dinanzi a quelle "entità" fuori dal groviglio, ho avuto le stesse idee e sensazioni che ho provato dinanzi alle figurazioni naturalistiche dipinte sui vasi e sulle anfore e sulle pareti minoiche: di un naturalismo perfetto, primo, senza interventi», e di seguito aggiunge: «è l'atto che inventa, nella pittura, quello che la decide alla sua più profonda naturalezza: l'uomo cioè non dimentica il suo stato passivo e possibile quando depone il suo bagaglio di cognizioni rese astratte dall'uso, ma anzi esalta il suo essere all'unisono col valore esistenziale che si fa». A questo proposito si veda anche la definizione di informale contenuta nel *Giornale 1933-1997 in Un pensiero che seguita a pensare. Giornale 1933-1997*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, prefazione di Carlo Ossola, Torino, Nino Aragno Editore, 2000, p. 346: «Informale. Che mira a raggiungere finalisticamente una forma attraverso la sollecitazione psichica della stessa materia formante. Movimento pittorico nato sul ceppo e in contrapposizione alle ultime risultanze del cubismo, con gli affluenti dell'espressionismo e del gratuito surrealista, mirante ad affermare [...] il valore di un indefinito formale in cui il pittore si sente immerso in una sorta di naturalismo organico, alla ricerca di una nuova nozione del reale. In questa consonanza con la spinta magmatica della materia l'artista cerca di farsene tramite e pertanto di immerterla nella coscienza».

dell'artista, che indirizza appunto il «caos» verso il «caso» della sua probabile realizzazione formale⁵⁵. Si tratta quindi di ritornare in modo nuovo a ripensare quella cesura introdotta da Baudelaire⁵⁶, che è all'origine della modernità, e che passa attraverso «una reinvenzione del fatto naturale, una reinvenzione con un altro linguaggio»⁵⁷. È questo un punto di cui si discuteva in quegli'anni proprio sulle pagine di «Paragone», della cui redazione Bigongiari faceva parte. Si pensi ai saggi sul Seicento lombardo e sull'informale di Giovanni Testori⁵⁸, nonché agli interventi critici di Francesco Arcangeli, che conia la fortunata etichetta di *Ultimi naturalisti*⁵⁹ per una serie di artisti che operano nell'Italia settentrionale (Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Sergio Vacchi, Sergio Romiti, Vasco Bendini). La riflessione critica di Bigongiari, pur nascendo in questo ambito, propone una linea interpretativa autonoma e originale, che fa perno sulla diade dialettica di «caos» e «caso», applicata, in prima battuta, nell'analisi dell'opera di Pollock⁶⁰. Parallelamente, sul versante poetico, essa contraddistingue soprattutto

⁵⁵ Cfr. P. Bigongiari, *La pittura oggettiva di Jackson Pollock o l'informale astratto-concreto*, in *Dal Barocco all'Informale* cit., p. 253: «Ora Pollock [...] cercando di immedesimarsi "aux acume originelles", riconoscendo ovunque "la neutralité identique du gouffre", ha scoperto, con la miglior poesia postsimbolista ed esistenziale, che un "gouffre" di colta fatta genera di per sé, col suo respiro indifferenziato, qualcosa che al "gouffre" stesso s'oppone, un antipodo oggettivo: è una realtà non anticipata, un'immagine insomma che in tal caso possiamo ben definire figurale in cui l'abisso respira e si scioglie dal caos obbedendo al proprio destino che è quello di venire alla luce». Sulla differenza tra la concezione di «vuoto» in Bigongiari e Ungaretti mi permetto di rimandare alla mia *Introduzione* al volume P. Bigongiari, G. Ungaretti, «La certezza della poesia». *Lettere 1942-1970*, a cura di Teresa Spignoli, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 25-30.

⁵⁶ Si veda a questo proposito il saggio di Bigongiari *Baudelaire e la madre*, in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 89-102. Il saggio, tutto giocato sul rapporto tra «natura» e «artificiale» nell'opera di Baudelaire, è datato 1952, ed è dunque coevo al discorso critico sull'informale. Per l'interpretazione dell'opera di Baudelaire da parte di Bigongiari, si rimanda a Paolo Orvieto, *Sul simbolismo. Il primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze*, nel presente volume.

⁵⁷ A. Prete, *Sulle convergenze tra pittura e poesia*, in «la collina» cit., p. 92.

⁵⁸ Per fare solo due esempi, ricordo il saggio *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone – Arte», marzo 1952, 27, pp. 24-43 e uno dei primi contributi critici su Ennio Morlotti, *Appunti su Ennio Morlotti*, «Paragone – Arte», settembre 1952, 33, pp. 21-30.

⁵⁹ Il celebre saggio di Francesco Arcangeli – *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», novembre 1954, 59, pp. 29-43 – dà luogo ad un acceso dibattito all'interno della rivista «Paragone», che raggiunge la sua acme nel 1957, quando Roberto Longhi affianca all'interno di uno stesso numero i contributi critici di Arcangeli (*Una situazione non improbabile*, «Paragone – Arte», gennaio 1957, 85, pp. 3-45) e di Testori (*Realtà e natura*, cit.), cui si aggiunge lo scritto di Renato Guttuso *Del realismo, del presente, d'altro*. I tre saggi, pur partendo da una base comune (soprattutto nel caso di Arcangeli e Testori), individuano un diverso modo di intendere i concetti di «realtà», «natura» e «storia», soprattutto in relazione a quest'ultimo termine, tanto è vero che, nella conclusione, Testori polemizza fortemente con la definizione di *Art autre* di Michel Tapié (e indirettamente anche con Arcangeli), intesa come evasione dalla realtà, e creazione di una realtà alternativa, avulsa dalla storia: «questa la realtà: questo il terreno: una realtà e un terreno che pur minacciati da forze, ronzii e paure, restano sempre una realtà e un terreno concretamente storici» (ivi, p. 56).

⁶⁰ Si ricorda in questo senso il già citato volume *Il caso e il caos* del 1961, che si apre proprio con un lungo saggio dedicato a Pollock (*La pittura oggettiva di Jackson Pollock*), poi ampliato e

to una raccolta come *Torre di Arnolfo*, dove la «confusione di tutti gli elementi»⁶¹ rappresenta in modo palmare quello stato caotico che costituisce il tratto distintivo dell'opera del pittore statunitense e che sempre più viene a connotarsi, nella coeva riflessione teorica come pre-linguaggio, ovvero come tensione costante tra il caos e la forma⁶². Alla rappresentazione metamorfica dell'immagine, si sostituisce qui, in modo speculare rispetto a *La figlia di Babilonia*, un discorso centrato interamente sulla parola stessa, e sul suo valore significante. E tuttavia, se la raccolta incipitaria, si proponeva, attraverso le tre sezioni «orfiche» in cui è articolata⁶³, di indagare la parabola della parola nello spazio linguistico in cui si costituisce l'immagine⁶⁴, divaricata tra dicibile e indicibile, visibile e invisibile, *Torre di Arnolfo* invece riproduce «allo stadio linguistico, il processo esistenziale di un'immagine il cui primo significante è la parola stessa»⁶⁵.

Impercettibilmente il discorso si sposta dall'immagine al suono, e dunque verso l'astrazione musicale, mentre la corporeità del segno scrittoria viene recuperata attraverso la nozione di «traccia» (mutuata da Derrida). Divaricata tra *phoné* e *graphé*⁶⁶, la scrittura si dispiega sulla pagina attraverso un lavoro sul significante

riproposto in *Dal Barocco all'Informale. Il caso e il caos II* cit., pp. 245-262. Per un'analisi della diade caso-caos, si rimanda inoltre al saggio di E. Biagini, *Piero Bigongiari: i «giochi del caso» fra teoria, critica e poesia*, in «Italiés», 9, 2005, pp. 255-281.

⁶¹ Cfr. P. Bigongiari, *La ferita nell'invisibile*, in *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 117: «Lei sa che io dico che i primi quattro libri rappresentano ognuno un elemento, non perché l'abbia voluto. La mia, in questo caso, è stata una constatazione *a posteriori*; come anche dico che il quinto volume, cioè *Torre di Arnolfo*, è la confusione di tutti questi elementi, la coazione reciproca di questi».

⁶² Cfr. *ivi*, p. 118: «Ora, come all'inizio della creazione c'è stata la separazione dell'aria, dell'acqua, della terra, della luce ecc..., cioè come la creazione di per sé implica questa possibilità di distinguere e di unire, così per me all'inizio c'è stato questo inconscio bisogno di richiamarmi ad una dominante elementare perché è quella che mette in rapporto il caos con la forma, quella che esiste allo stato caotico prima di essere nominata e che esiste allo stato formale attraverso la parola. Quindi come la realtà è costituita da valori elementari, così anche la parola è costituita da questi nuclei di elementarità, da questo fuoco da quest'aria, da questa possibilità generativa che ha la parola».

⁶³ Su questo punto cfr. M. C. Papini, *Il viaggio poetico di Bigongiari*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale* cit., p. 191: «I tre momenti in cui si suddivide *La figlia di Babilonia* corrispondono precisamente al procedere della parola che si addentra nella notte dell'inconoscibile e che, nella constatazione della incorporeità della propria presenza, dell'inetitudine del proprio atto, si riconosce, nel suo annullamento, come elemento di quell'assenza in cui sprofonda: *Ella andava verso la notte*: assenza; *Era triste forse piangeva*: pensiero dell'assenza; *Si è voltata, sono perduto*: atto, il voltarsi, in cui l'assenza si realizza e determina lo scacco della parola». I titoli delle sezioni alludono chiaramente al mito di Orfeo, ribaltandone i termini: non è difatti Orfeo a voltarsi, ma è la parola-Euridice ad abbandonare il poeta.

⁶⁴ Secondo Adelia Noferi (*Introduzione* a M. Bernardi Leoni, *Informale e terza generazione* cit., p. XXVIII) l'immagine nella *Figlia di Babilonia* è «insieme ed inscindibilmente coloristica e metrica, oltre che già subito articolata su combinazioni fonico-anagrammatiche e pronomasie».

⁶⁵ M. C. Papini, *Il viaggio poetico di Bigongiari*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale* cit., p. 212.

⁶⁶ Il riferimento è al saggio di P. Bigongiari, *Tra phoné e graphé*, in *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987, pp. 11-22.

che ne determina il suo svolgersi, mentre la «traccia» che ne segna l'andamento attesta la sua presenza all'interno del libro⁶⁷. Ciò presuppone, relativamente al rapporto tra arte e natura, una concezione dell'atto poetico come atto originario, ovvero come nominazione del mondo, e quindi, richiamando di nuovo le parole di Antonio Prete, come passaggio dallo «stormire al dire»: dal silenzio originario e dal «rumore senza fondo» della lingua⁶⁸, all'articolarsi della parola⁶⁹. È dunque ancora una volta un problema di «imitare», ossia di dare alla natura una lingua strutturata che la possa rappresentare, difatti Bigongiari nella saggio *Tra phoné e graphé*, torna a riflettere sul canto monodico della Camerata de' Bardi, osservando come esso costituisca il tentativo di «raggiungere [...] l'innocenza primaria della voce»⁷⁰: «È ricerca del paradiso perduto, dove il nome è "naturale" come il canto di un uccello e il mormorio della selva»⁷¹. Il processo di creazione si sposta dal piano figurale a quello linguistico, e alla diade forma-informe si soprammette un po' per volta la parabola del linguaggio: dallo stadio a-formale dell'a-linguaggio (il silenzio iniziale), allo stato caotico del pre-linguaggio (informale), sino al momento linguistico (o formale) che costituisce l'acme del processo, cui segue il ritorno al silenzio (post-linguistico)⁷².

Potremmo dunque affermare, parafrasando le parole di Bigongiari nel saggio su Éluard, che se fino a *Le mura di Pistoia* all'origine dell'ermetismo «sta un farsi, e non un fatto, figurale», da *Torre di Arnolfo* in poi, sta un «dirsi» e non un «detto». Difatti l'area di intervento del poeta non si rivolge più al concreto visibile, ma alla consistenza astratta dell'antimateria – questo il titolo della successiva raccolta⁷³ –, laddove la nozione di «traccia» rimane l'unica sopravvivenza della materia che si fa *energheia* e *dynamis*, indagando le ragioni naturali che regolano l'universo⁷⁴.

⁶⁷ Se la *phoné* pertiene al tempo e all'articolarsi della voce in opposizione al silenzio, la *graphé* invece «è tempo che cerca di immedesimarsi nel proprio spazio» (ivi, p. 19).

⁶⁸ L'espressione è più volte utilizzata da Piero Bigongiari nei saggi che compongono *L'evento immobile*, ed è mutuata da Michel Deguy che la impiega in *La folie de Saussure* («Critique», gennaio 1969, n. 260).

⁶⁹ Cfr. P. Bigongiari, *Tra phoné e graphé*, in *L'evento immobile* cit., p. 17: «Il fatto è che la voce, che implica il "rumore senza fondo" della lingua, nasce nel silenzio, dal silenzio, è un intervallo del silenzio e una contraddizione del silenzio anche laddove ne è il prolungamento figurato. Implica cioè il tempo-spazio in cui curvarsi, cioè articolarsi in figura, come massa (scrittoria) e energia (vocale)».

⁷⁰ Ivi, p. 12.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Si rimanda a questo proposito al capitolo *Dal simbolo simbolista al segno, dal segno al simbolo linguistico*, sempre contenuto in *L'evento immobile* cit., pp. 23-60 (in particolare le pp. 23; 46-47).

⁷³ P. Bigongiari, *Antimateria (1964-1971)*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1972.

⁷⁴ Per quanto riguarda la nozione di «antimateria», si veda quanto afferma lo stesso Bigongiari nella *Avvertenza e qualche nota*, a *Antimateria* (cit., p. 296): «L'uomo che agisce nei termini della propria azione, deve inoltrarli dove essa volta, dove la materia che lo riempie si ostina nell'antimateria che lo vuota, in ogni istante, della sua stessa fabula drammatica».

Il pendolo si sposta dall'immagine al suono, dalla pittura alla musica, dalla concretezza materica della forma, all'astrazione dell'accordo musicale. Scrive infatti Bigongiari a proposito di Hartung nel 1966, e dunque in piena area elaborativa di *Antimateria*:

Questo lavoro che imita la natura nei suoi minimi termini genetici, ma che supera la teoria dell'imitazione per la metafora che mette in moto, in verità crea il mondo e non lo commenta, non lo ripete, e dunque nemmeno può ricordarlo, ma solo accordarlo⁷⁵.

Il labile segno scrittorio tracciato dal pittore si connota dunque come un'azione musicale, laddove «il pittore non vede le cose, ma sente accordi»⁷⁶. La «suasione musicale» individuata anche nel saggio *Ut poesis pictura* come tratto d'unione di pittura e poesia, diviene il fulcro attorno a cui ruota l'operazione messa in atto in *Antimateria*, allorché lo stesso Bigongiari utilizza una serie di termini musicali per definire la raccolta:

Questo libro ha ambizioni unitarie, poetiche: diviso in nove parti con temi ritornanti, la partitura è unica, e l'ambizione dell'autore sarebbe per una lettura pausata, aedica. I ritorni tematici sono cambi di tono che istituiscono una verticalità temporale nell'orizzontalità spaziale dell'avventura⁷⁷.

E gli esempi «musicali» all'interno della raccolta sono difatti molti, mi limito qui a enumerare alcuni casi particolarmente significativi, come la terza parte della poesia *Cartigli, cartilagini*, che si intitola *L'universo dentro la parola*⁷⁸ – dove la seconda strofa è introdotta dalla parola «adagio» isolata a centro pagina, cui risponde graficamente, la parola «coro» posta a conclusione del componimento.

⁷⁵ P. Bigongiari, *Hans Hartung o l'informale astratto* [1966], in *Dal Barocco all'Informale* cit., p. 234.

⁷⁶ Ivi, p. 234. Si ricorda, a margine, come la pittura di Hartung parta proprio dall'intento di indagare le tensioni atmosferiche e cosmiche, con le energie, con le radiazioni che governano l'universo, rappresentato quasi allo stadio di nebulosa, prima che la luce e le tenebre siano divisi: «è il nero seppia di un mondo in cui la creazione è rimasta a mezzo e le tenebre non sono ancora separate dalla luce. Una polvere di nebulosa, un chiarore che non si delinea, sembra accenni qualcosa. Un'oscura granulazione, ma con tracce azzurrine cresce d'intensità. C'è un attimo di sospensione: l'uomo si sente ancora a venire» (ivi, pp. 235-236). Si tratta, dunque, di una rappresentazione figurale che si approssima, secondo Bigongiari, alle recenti scoperte della fisica – e in particolare di Dirac – sulle antiparticelle: «E quanto il fisico qui direbbe non è che un'allusione metaforica a quella che è l'arte di Hartung, che non è scienza, seppur evidentemente essa non potrebbe esistere se non avesse la sensazione psichica dell'antimateria che la fisica contemporanea sta sempre più chiaramente postulando» (ivi, p. 236).

⁷⁷ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, in *Antimateria* cit., p. 267.

⁷⁸ Ivi, p. 118.

adagio,
 le sillabe, i segni
 grigi s'inframmano, la luna perde
 la sua polvere dentro l'universo,
 canuto pensiero che vola verso
 la nuova dilatata parola:
 nel coro.

Si noti come la «nuova dilatata parola» venga di fatto a coincidere con il coro, e dunque con quella dizione originaria della poesia, fusa in uno con il canto, cui risponde un'immagine dell'universo allo stadio di nebulosa primordiale, che rende palese la convergenza con la coeva operazione compiuta da Hartung. La costante ricerca di una parola originaria trova un esito nella «parola insensata» – questo il titolo di un'altra poesia⁷⁹ – ossia nella rinuncia ad ogni tipo di determinazione semantica («il nome è ancora l'inferno di una bugia»), ma proprio in virtù di ciò assai prossima a quel «primo grido» che ha rotto il silenzio: «un grido gutturale, una foglia stormente nell'ugola / del vento»⁸⁰. Difatti nell'*Inno quarto*, non sono le «parole che sempre chiedono di identificarsi»⁸¹ a «parlare», ma il silenzio stesso – «Ecco il silenzio che parla: non le parole: platani, viali / strade, la terra che non occorre che sia immutabile» – ed è per l'appunto il silenzio che in *Frammento speculativo* viene a coincidere con il visibile: «il vortice è in ascolto come un occhio / che ode il visibile simile al suo silenzio»⁸². Vale la pena soffermarsi, inoltre proprio sulla forma dell'inno, sperimentata sin dal *Corvo bianco*:

Di quando in quando, a certe insorgenze dell'essere, scatta questo valore timbrico riassuntivo di una continuità dal fondo ch'io intitulo all'inno; e che nell'insieme della partitura forse dovrebbe riecheggiare, a intervalli, come una risorsa della verticalità della voce degli strumenti, o meglio una vorticosità post-liminare⁸³.

Risalire al valore primordiale della parola come suono, e dunque alle origini dell'atto poetico nella sua unione con il canto (e l'inno a questo allude), consente di recuperare idealmente la sostanza primigenia – e naturale – dell'atto poetico:

La parola sarebbe nata, come il vento che agita la foresta o s'inoltra ululando in una gola montana, agitando la gola, l'ugola, la lingua e atteggiando la bocca

⁷⁹ La poesia *La parola insensata* (ivi, pp. 189-190) fa parte della sezione omonima.

⁸⁰ Ivi, p. 189.

⁸¹ Ivi, p. 26.

⁸² Ivi, p. 191.

⁸³ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, ivi, p. 270. A testimoniare l'importanza di questa forma poetica, Bigongiari pubblica nel 1986 un'edizione che raccoglie i diversi «inni», accompagnati dai disegni di Ennio Morlotti e da uno scritto di Carlo Bo (*Gli Inni*, Firenze, Premio di Poesia Pandolfo, 1986).

dei primi parlanti, in una fonazione simile a una sorta di canto naturale, di manifestazione della fenomenologia della natura immedesimata nell'uomo. È quando l'uomo vede e sente la natura come qualcosa di diverso da se stesso, che le cose cambiano, e il canto si fa nostalgia di una parola plenaria perduta, di una parola naturale⁸⁴.

Sia nella *Poesia come funzione simbolica del linguaggio* che nei saggi dell'*E-vento immobile*⁸⁵, torna infatti con insistenza l'equivalenza tra poesia e canto in connessione all'elaborazione di una nuova concezione di naturalismo (il problema della *mimesis* da cui siamo partiti), in un percorso *à rebours* verso il momento di nascita dell'universo e del linguaggio, laddove è proprio l'articolarsi del corpo fonosimbolico della parola ad «accordare» l'esistente verso una direzione (sempre differita) di senso.

La ripresa della questione del rapporto tra arte e natura nei suoi momenti di massima crisi (come appunto avviene nel Rinascimento e nella modernità) è strettamente connessa alla proposizione di una nuova poetica che si dà come sostanziale alternativa alle poetiche allora emergenti. Non è un caso che il «discorso naturale»⁸⁶ – ossia il rapporto tra «uomo-natura» – impostato su «nuove basi» in *Poesia italiana del Novecento* sia propedeutico alla definizione dell'ermetismo come «un'avanguardia stretta tra il surrealismo e l'informale»⁸⁷ contenuta nel saggio *Il surrealismo e l'Italia*, in evidente contrapposizione dialettica con la neoavanguardia (ricordo, per inciso, che anche gli esponenti del Gruppo 63 si richiamavano, in modo ovviamente diverso, sia alla lezione surrealista che all'informale). Valga il riferimento al testo *Poesia informale?* di Sanguineti⁸⁸, ricordato dallo stesso Bigongiari sempre nel saggio *Il surrealismo e l'Italia*, proprio per segnare la differenza con la terza generazione:

Mi spetta ora, avviandomi alla conclusione, chiarire che forse la posizione, rispetto all'informale, di alcuni poeti «novissimi», e mi riferisco soprattutto a

⁸⁴ P. Bigongiari, *La parola e la musica*, «Paradigma 10», *Studi per A. Noferi in onore dei suoi 70 anni*, a cura di Piero Bigongiari, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 95 (poi in *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo* cit.).

⁸⁵ Mi riferisco in particolare ai saggi già citati *Tra phoné e graphé* e *Dal simbolo simbolista al segno, dal segno al simbolo linguistico*.

⁸⁶ Ma si ricordi in questo senso anche la riflessione di Mario Luzi, in saggi come *Sul concetto di natura* (1947), *La naturalezza del poeta* (1951), ora consultabili in *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995.

⁸⁷ P. Bigongiari, *Il surrealismo e l'Italia* [1975], in *Poesia italiana del Novecento. Tomo II. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 466: «l'ermetismo, mentre è sfasato di un decennio circa rispetto al surrealismo, è in anticipo di qualche anno rispetto all'informale; ma è un movimento, di avanguardia non codificata da alcun manifesto, come io insisto a dire da anni, che trova il proprio ambito storico proprio tra il surrealismo e l'informale».

⁸⁸ Edoardo Sanguineti, *Poesia informale?*, in «il verri», 1961, 3, poi in *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Feltrinelli, 1961, ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Torino, Controsegna, 2003, pp. 50-54.

Sanguineti e al suo *Laborintus* del '56, e a quanto Sanguineti ebbe ad affermare nel suo articolo *Poesia informale?*, è analoga ma non necessariamente uguale alla nostra posizione rispetto al surrealismo. Solo direi che in Sanguineti, il che non vuol dire in tutti i «novissimi» [...], è avvenuta una formalizzazione dell'informale o almeno una sua cristallizzazione, per una voluta imitazione da parte del segno poetico rispetto al segno pittorico o musicale dell'espressionismo astratto, che già si erano dati come tali, mentre l'ermetismo era in fase solubile, era un «poisson soluble», rispetto al surrealismo e in fase assolutamente inventiva e, se volete, astutamente profetica rispetto all'informale⁸⁹.

Ed ecco quindi che la questione del rapporto tra le «arti sorelle» slitta continuamente dal piano «linguistico» della interferenza tra i due codici (verbale e iconico), al piano culturale (come ricordava Ferruccio Ulivi), e si dimostra centrale per comprendere – all'interno del sistema delle arti – il rapporto dinamico, di convergenza o di opposizione tra le diverse poetiche.

Basti pensare, ad esempio, alle differenti interpretazioni critiche dell'informale proposte nel 1961 dal celebre numero monografico de «il verri»⁹⁰, e dal primo volumetto intitolato *Il caso e il caos*, pubblicato da Bigongiari per i tipi del Critone proprio nel medesimo anno, e che di fatto tirano le fila di una riflessione che occupa la seconda metà degli anni Cinquanta. Difatti nella *Premessa alla terza edizione di Poesia italiana del Novecento*, Bigongiari indica sia nella neo-avanguardia che nell'«avanguardia non codificata» dell'ermetismo i principali artefici della salutare reazione alla cultura dell'immediato dopoguerra, seppur ovviamente attraverso modalità differenti, che però – a suo dire – presentano una analoga matrice avanguardistica⁹¹, quasi a voler incrinare a posteriori il l'idea di un'unica avanguardia coincidente con l'operazione del Gruppo 63. Già nella *Premessa a Poesia francese del Novecento*, infatti, il critico profilava un discorso volto ad affermare – come nota Enza Biagini⁹² – «una diversa bandiera della novità», «derivante in qualche modo da una tradizione parallela», che trova una convergenza d'intenti e di realizzazioni soprattutto con «la prima linea della poesia francese», e in particolare con l'opera di poeti come Michaux, Ponge, Char, Bonnefoy, Dupin, Deguy: «Il loro sforzo è parallelo a quanto ha fatto qui da

⁸⁹ P. Bigongiari, *Il surrealismo e l'Italia*, in *Poesia italiana del Novecento. Tomo II. Da Ungaretti alla terza generazione* cit., p. 469.

⁹⁰ Il numero 3 della rivista è stato recentemente riproposto dalla casa editrice Mimesis nella collana «Arte e Critica»: *L'informale*, a cura di Maria Passaro, Milano, 2010.

⁹¹ Cfr. P. Bigongiari, *Premessa alla terza edizione*, in *Poesia italiana del Novecento. tomo I. La prima generazione*, Milano, il Saggiatore, 1978, p. 12: «L'avanguardia non codificata che ebbe il nome di ermetismo, per esempio, in una con la neo-avanguardia, ebbe il merito, pagato a duro prezzo, di fare invecchiare di colpo, prima del tempo, tutta una cattiva coscienza e una mal fondata cultura post-bellica che purtroppo prolungò i suoi nefasti effetti su alcune posizioni apodittiche della stessa neo-avanguardia».

⁹² E. Biagini, *Rileggendo «Poesia francese del Novecento» di Piero Bigongiari*, introduzione alla ristampa di *Poesia francese del Novecento*, Trento, La Finestra, 2005, p. X.

noi la poesia della seconda e terza generazione et ultra, o in Spagna da Guillén, Lorca, Salinas in giù. Non possiamo ignorarlo più oltre»⁹³.

È, questa, un'ipotesi che lascia tutt'ora aperta una nuova prospettiva di interpretazione critica, che riguarda soprattutto gli esiti successivi alla definitiva chiusura della stagione ermetica, e che invita a riconsiderare una serie di esperienze che interessano gli anni Cinquanta e Sessanta all'interno di una corrente sperimentale europea sostanzialmente alternativa alla poetica della neoavanguardia.

⁹³ P. Bigongiari, *Premessa a Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 9.

LA «GIOVENTÙ POETICA DI OPPOSIZIONE» SULLE PAGINE
DI «CAMPO DI MARTE» E DI «CORRENTE»

Elena Guerrieri

Furono gli anni in cui una generazione esplose alla vita, e alla vita della poesia, mentre il regime dominante avviava l'Italia verso quel senso di terra morta insito nell'alleanza con la Germania nazista. Firenze fu l'ultimo segnacolo di libertà in nome della poesia. [...] Vivevamo come in una città assediata, prigionieri in patria, con la felicità insopprimibile della gioventù e insieme il dolore e il presentimento della *fnis Europae*. [...] I giovani poeti e critici dell'ermetismo vissero in un sodalizio esaltante e scrissero parole sofferenti di libertà e di rivolta alle parole d'ordine della cultura ufficiale del regime. Leggevamo sottobanco i libri proibiti [...] e ne scrivevamo su [...] quei fogli di fortuna quali furono «Campo di Marte» e «Corrente»¹.

Così Piero Bigongiari ricorda, in un'intervista a Maria Paola Fisauli del 1985, l'esperienza dei giovani intellettuali che animarono la scena culturale italiana sul finire degli anni Trenta; i quali, presa definitivamente coscienza della drammaticità della situazione storica in cui era venuto a trovarsi il paese, giunsero progressivamente a prendere posizione di fronte a una dittatura – e quindi a una cultura di regime – che, come avrebbe sottolineato l'autore, aveva ridotto la parola entro un «corso civile forzoso»². La parola della terza generazione nasce dunque in opposizione all'eloquio codificato imposto dal fascismo, e svolge il proprio apprendistato poetico e critico proprio sulle pagine di quei «fogli di fortuna»³, quali furono «Campo di Marte» e «Corrente». Le due riviste, grazie anche a una relativa autonomia rispetto agli organi di regime, riuscirono infatti a convogliare una molteplicità di voci che – per quanto eterogenee – agirono su una «base comune di non accettazione di quella che allora era la cultura ufficiale»⁴ e rap-

¹ Piero Bigongiari, *Vivere la contraddizione*, risposte a Maria Paola Fisauli, in P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 129.

² P. Bigongiari, *Autoritratto poetico*, in P. Bigongiari, *Tutte le poesie I: 1933-1963*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 383.

³ P. Bigongiari, *Vivere la contraddizione* cit., p. 130.

⁴ P. Bigongiari, *La lenta maieusi*, risposte a Marin Minicu, in P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 164.

presentarono il momento di punta di una crisi da cui sfociò quella che lo stesso Bigongiari ha in seguito qualificato come un'«avanguardia non codificata» il cui «nucleo vero consisteva nella rifondazione di un rapporto autentico dell'individuo col mondo»⁵.

A Firenze gli incontri quotidiani [...] affinarono questa vera e propria bramosia di libertà interiore, [...] di decenza quotidiana, come nucleo e nocciolo della libertà individuale e superindividuale quale base di una società più giusta, a misura umana. Erano i perdenti, i solitari, i ribelli, i misconosciuti, il prezioso limo che poteva e doveva fecondare il deserto dell'aridità politica ed etica dominante. [...] Un'avanguardia non codificata, che [...] cercava e valorizzava nella loro vera entità storica i suoi maestri [...] allora o sconosciuti ai più, o mal compresi, o addirittura ridicolizzati da un'opinione pubblica che li dichiarava incomprendibili; [...] gli scrittori di un'Europa libera che la censura [...] proibiva [...] erano il nostro pane quotidiano, letti al di fuori degli schemi accademici, e la cui progressiva conoscenza veniva incontro alla nostra fame gnoseologica. La poesia insomma funzionava come nutrimento esaltante e insieme dubbio quotidiano contro le affermazioni devianti e le parole d'ordine delle ideologie dominanti⁶.

Ecco quindi che, come avrebbe ricordato lo stesso Bigongiari nel suo *Autoritratto poetico*, la parola degli esuli in patria necessariamente si costituisce in una condizione di «duro silenzio»⁷; ma è del resto proprio da tale primitivo e primordiale silenzio che essa si sostanzia, proiettandosi dunque verso una pronuncia del tutto operativa: si tratta infatti di una parola che agisce nell'esistenza, e in funzione di essa svolge un discorso critico e poetico creativo e creatore esso stesso di realtà, e in cui si riassume anche il significato di quella che Bigongiari avrebbe definito come una «dichiarazione di disagio di una generazione inquieta»⁸ rappresentata dalla formula della «letteratura come vita».

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Bigongiari, *La positivizzazione del negativo*, risposte a Sergio Palumbo, in P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., pp. 174-176.

⁷ Nell'*Autoritratto poetico* cit., pp. 383-384, Bigongiari sottolinea infatti: «La mia, come la poesia della mia generazione, è nata strettamente condizionata dalla situazione storica, in cui primamente si rese conto di esistere. In anni difficili [...] quando le parole avevano un corso civile forzoso che si rifletteva, in chi voleva mantenere la proporzione dei valori, in duro silenzio. Fu l'epoca dei prigionieri in patria. E fu in questo straordinario, ma drammatico silenzio che nacque la parola della terza generazione, quando aperta a una sorta di intenerimento interiore, quando orgogliosamente chiusa a una civiltà esterna ch'essa rifiutava in blocco».

⁸ P. Bigongiari, *La positivizzazione del negativo* cit., p. 178; nell'intervista l'autore sottolinea inoltre il valore rivestito dall'attività poetica e critica per la terza generazione, la quale concepiva «la poesia [...] come nutrimento esaltante e insieme dubbio quotidiano contro le affermazioni devianti e le parole d'ordine delle ideologie dominanti. *Letteratura come vita* fu, in questo senso, non tanto un manifesto e nemmeno un codice di comportamento [...]: fu un po' la voce comune di aspirazioni diverse ma messe in comune dalle costrizioni dell'ora: come un legame che stringe in un unico mazzo fiori diversi».

Gli interventi teorici e critici⁹ pubblicati da Piero Bigongiari su «Campo di Marte» e su «Corrente» rappresentano un importante contributo alla comprensione di questa esperienza generazionale, e in particolare chiariscono il senso e la portata sia dell'attività teorico-critica che della prassi poetica dello stesso autore. Gli scritti, pubblicati sulle due riviste tra il 1938 e il 1939, costituiscono infatti il primo e fondamentale nucleo di un impegno esegetico costantemente esercitato da Bigongiari, confermandone la continuità di fondo e chiarendone la finalità ermeneutica, che è immediatamente individuabile nella formula che identifica il «critico come scrittore»¹⁰:

Siamo assolutamente [...] per il critico come scrittore: in termini ricchi, per il critico come uomo spirituale, cioè dotato di una novità interiore; in termini poveri, per una critica di stile, il cui magico destino non è la ricreazione desantisciana, un ricalco degnissimo per condolarsi e consentire, [...] e in generale non la riprova di chi si fida o di chi non si fida, ma il sentimento del tempo creativo verso il suo assoluto¹¹.

In questa dichiarazione, culmine della *Postilla a Bocelli* – pubblicata su «Corrente» nel settembre 1939 e significativamente posta a congedo degli *Studi*¹² che Bigongiari pubblicherà per i tipi di Vallecchi nel 1946 – l'autore ribadisce quanto già affermato sulle pagine del «Bargello» nel luglio del 1938:

Non esiste il vero critico, e la vera critica, se non esiste lo scrittore, e un'arte letteraria con le sue leggi logico fantastiche a crearne l'autonomia: a creare infine una verità. Solo una *verità* autonoma, insistente proprio nell'opera critica, può verificarci una verità nell'opera criticata¹³.

In tale formulazione è possibile cogliere il senso profondamente innovativo di una lettura e di una scrittura critica che, lungi dal mantenersi entro l'ambito del commento, si caratterizzano innanzitutto come autonome rispetto al

⁹ Per una rassegna completa degli scritti pubblicati dall'autore sulle due riviste si faccia riferimento alla *Bibliografia di Piero Bigongiari (marzo 1933- aprile 1986)*, a cura di Maria Carla Papini, Firenze, Opus Libri, 1986, e al volume P. Bigongiari, *Il critico come scrittore. Prose e aforismi (1933-1942)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1994.

¹⁰ Bigongiari utilizza la formula per la prima volta nello scritto *Il critico come scrittore*, in «Il Bargello», Firenze, 31 luglio 1938, 40 (ora in P. Bigongiari, *Il critico come scrittore. Prose e aforismi (1933-1942)* cit.).

¹¹ P. Bigongiari, *Postilla a Bocelli*, «Corrente», II, 30 settembre 1939, 17, p. 1.

¹² P. Bigongiari, *Studi*, Firenze, Vallecchi, 1946 (gli interventi sono ora riproposti in P. Bigongiari, *Studi*, con uno scritto di Maria Carla Papini, Trento, La Finestra, 2003; allegato al libro un CD-Rom con l'aggiornamento della bibliografia di Bigongiari e la schedatura della corrispondenza).

¹³ P. Bigongiari, *Il critico come scrittore* cit.

messaggio testuale colto nella sua immediatezza, e recepito piuttosto nella sua continuità dinamica. L'impostazione che caratterizza tale approccio critico si traduce infatti in una continua sollecitazione e rimessa in funzione – e in discussione – del messaggio testuale stesso¹⁴: a partire dalla ricostruzione scientifica e puntuale dell'*iter* elaborativo, colto nella sua dinamica totalità semantica, il critico come scrittore estrapola il significato dal contesto spazio-temporale in cui il testo è stato elaborato e di fatto prosegue nell'operazione creativa. In tal modo non solo viene garantita la continuità dell'opera, ma anche, soprattutto, si apre ad essa la possibilità di significare oltre la contingenza storica entro cui è stata concepita e formalizzata, rivitalizzandone il senso e il significato. Ecco quindi che l'attività del critico, intesa come «in partenza [...] una scienza ma in arrivo [...] un'arte [...] un'«invenzione»¹⁵, si sviluppa entro un sistema di «leggi logico fantastiche»¹⁶ del tutto estranee alla concezione dell'idealismo crociano, ossia a quello che l'autore avrebbe in seguito definito come il «più grande giuoco umorale che ci abbia fatto la storia quando ci siamo affidati ad essa come a una persona che dovevamo soltanto assistere, a una presenza dinanzi alla quale ci siamo fatti spettatori»¹⁷. Al contrario di questo tipo di lettura, che nello scritto *Solitudine dei testi*, pubblicato su «Campo di Marte» nel 1938, Bigongiari definisce come «lettura dell'uomo sazio, una lettura senza tempo [...] che tende a dissociare i testi nei loro temi»¹⁸, è piuttosto necessaria una lettura effettivamente critica, la quale di fatto si traduce in un'operazione di tipo storico:

Il critico rappresenta una facoltà tumultuosa di cristallizzazione: deve, cotesta facoltà, essere abbandonata parecchio al suo tumulto, perché ivi possa toccare in estremi quel tempo che pervade i testi, e in qualche modo misurarli [...]. Chi legge non può abbandonare il suo tempo quotidiano senza il dialogo col testo: poi sì, il dialogo è campito in un metro che lo supera, e qui il critico è davanti

¹⁴ Nello scritto introduttivo a P. Bigongiari, *Studi* cit., pp. IX-X, la Papini sottolinea infatti come «l'assunto basilare della [...] concezione della critica» dell'autore sia la «continua rimessa in azione – e in discussione – di un messaggio testuale mai da intendere come circoscritto e sedimentato entro i limiti della propria contingenza storico-culturale, né tantomeno esaurito nei termini della propria scrittura ma, viceversa, reso volta a volta alla piena potenzialità della sua virtualità semantica dall'approccio rivitalizzante della lettura e, soprattutto, della scrittura del critico».

¹⁵ P. Bigongiari, *La critica è invenzione*, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 8.

¹⁶ Nell'articolo *Il critico come scrittore* Bigongiari sottolinea: «Superata la descrizione, eluso il tempo inferiore del documentario psicologico, il critico è davanti all'imprescindibile dovere di un'invenzione. Noi cioè dobbiamo porre l'assoluta esigenza del critico come scrittore, posta l'autonomia della critica come fenomeno letterario. Non esiste il vero critico e la vera critica se non esiste lo scrittore, e un'arte letteraria con le sue leggi logico-fantastiche sufficienti a crearne l'autonomia: a creare cioè, infine, una verità».

¹⁷ P. Bigongiari, *Capitolo introduttivo*, in P. Bigongiari, *Studi* cit., p. 14.

¹⁸ P. Bigongiari, *Solitudine dei testi*, in «Campo di Marte», I, 15 agosto 1938, 2, p. 1.

alla sua ascesi, la necessità di un'invenzione che assuma i testi nella loro solitudine, evadendo in una imitazione dell'eterno la loro intraducibilità tematica¹⁹.

Anche l'attività del critico dunque si inserisce nel discorso di opposizione, laddove essa è intesa come continua messa in crisi²⁰ del messaggio testuale, ma anche come dissoluzione di quei "temi" adottati dalla critica storicistica e idealistica, dietro i quali si nasconde uno stereotipo di tipo ideologico: «seguire i testi nei loro temi» – afferma infatti Bigongiari – significa sottometerli a «un ciclo civile»²¹ cui di fatto diventano funzionali. Non più una storia intesa come «magnifico esempio»²² e «irretita in false mitologie»²³, bensì la storia come «linguaggio con la purezza di se stesso» una «creatrice di personalità: [...] un continuo superamento di se stessa in solitudine» deve essere alla base di una critica «che mira a farsi storia nella misura che riesce a fare storia *in re*, non *post rem*»²⁴.

In tale prospettiva, si declina del resto non solo l'attività del critico, ma anche quella dello scrittore, accumulati nell'ambito di una ricerca che – per mezzo della parola e quindi del comune *medium* linguistico – prende necessariamente avvio da quella che Bigongiari definisce come zona «d'ombra e d'essere»²⁵, in cui è individuata l'origine prima del linguaggio stesso e quindi l'origine del reale inteso come creazione del linguaggio. Tale fondo archetipico deve necessariamente essere esperito nell'ambito dell'operazione poetica e critica, la quale diventa volontariamente tramite di questo silenzio primordiale e indistinto, e quindi mezzo per l'acquisizione di senso di una parola che, costituendosi e sostanziosamente appunto a partire dal silenzio, viene ricollegata alle cose, al reale. Da una iniziale condizione di «memoria semispenta»²⁶ dunque, lo «sguardo» del poeta è «dilatato nell'ora profonda [...] l'ora dei rapporti tra le cose»²⁷: e merito della

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. P. Bigongiari, *Vestibolo*, in «Corrente», II, 15 giugno 1939, 11, p. 3: «possiamo ancora parlare, tentare in "tempi" critici chi ci ha preceduto: cioè mettere in crisi il suo risultato: senza credere al tema del suo compito, ma al tempo dei suoi motivi, cioè al tempo della sua ricerca».

²¹ P. Bigongiari, *Solitudine dei testi* cit., p. 1.

²² *Ibidem*.

²³ P. Bigongiari, *Autoritratto poetico* cit., p. 384.

²⁴ P. Bigongiari, *Intervista non immaginaria*, risposte a Claudio Toscani, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 51.

²⁵ P. Bigongiari, *Postilla a Bocelli* cit., p. 1.

²⁶ P. Bigongiari, *Un lume velenoso*, in *Rogo* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1952): «Forse una stella, ma forse una lacrima, / assorta irradiando a una memoria / semispenta una luce dolorosa, / se riappari riappare o si dilegua». Nell'*Autoritratto poetico*, cit., p. 386, Bigongiari identifica infatti la «memoria / semispenta» dell'ultimo componimento di *Rogo* con «la memoria orfica che più non travasa segreti verso l'*hic et nunc*», e precisa dunque l'intento di tipo storico che sta alla base della prassi poetico-critica: «Ma al di là del flusso oscuro, orficamente recuperabile, dell'essere, sta l'essere, sta cioè la storicità dell'essere: il momento in cui l'uomo si trasforma da oggetto a soggetto di storia; il momento in cui la memoria si dilunga nella vicenda umana come in una natura recuperata, totalmente solidale».

²⁷ P. Bigongiari, *Giornale*, in «Campo di Marte», II, 1-15 giugno 1939, 10, p. 1.

terza generazione, dirà Bigongiari, fu proprio quello di «avvicinarsi alle cose oltre la [...] fenomenicità»²⁸, mediante un moto ingressivo che accerta la natura costituzionalmente contrastiva della parola nata dal silenzio.

Nella *Nota per il lettore d'oggi* posta in calce al volume di *Studi* pubblicati nell'immediato dopoguerra – e in cui confluiscono molti degli scritti apparsi sulle due riviste – l'autore avrebbe ribadito che merito indubbio della condizione di esilio in patria, individuabile nello stallo non solo storico politico, ma anche ideologico e culturale, nonché propriamente linguistico, fu quello di condurre a un'operazione poetico-critica svolta nell'ambito di un discorso allargato, un discorso tenuto «sempre aperto nel flusso inarginato della coscienza, in vista di qualcosa che sapevo esistere al di là della nostra povertà di lettori interessati»²⁹. La valenza gnoseologica che caratterizza la ricerca della terza generazione si sostanzia appunto in tale senso di apertura, che è poi una continua interrogazione, un dubbio assunto a metodo e a garanzia di un'operazione poetica autenticamente innovativa, proprio perché inserita nell'ambito di una dialettica che rifiuta la tranquillità della sintesi.

In occasione di numerose interviste successive, Bigongiari avrebbe riassunto tale impostazione nella formula della «positivizzazione del negativo»³⁰, dichiarando che la poetica della terza generazione si proponeva di proseguire il discorso negativo montaliano – fermo al «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» – e di risolverlo mediante una contemplazione del positivo. Se Montale, il «maestro [...] quotidiano», negando – avrebbe chiarito in seguito Bigongiari – già «afferitava qualcosa»³¹ – la generazione dei giovani ermetici, porta avanti un'operazione di tipo dialettico che, nell'ambito di una continua interrogazione, esperisce appunto sia il polo positivo che quello negativo:

A me e alla mia generazione credo sia avvenuto di mettere in rapporto gli estremi d'ogni possibile significatività. [...] Il negativo non elimina il positivo, il positivo non elimina il negativo. La possibilità del *poien*, cioè del fare poesia, consiste nel sentirsi legati e radicati in situazioni in cui sia il negativo che il positivo coesistono. La polarità del discorso si ripete drammaticamente all'interno di una [...] situazione poetica, e quindi verbale e semantica, [...] significa stato tensivo [...]. La nostra azione [...] non mirava alla catarsi, cioè alla purificazio-

²⁸ P. Bigongiari, *Autoritratto poetico* cit., p. 384.

²⁹ P. Bigongiari, *Nota per il lettore d'oggi*, in P. Bigongiari, *Studi* cit., p. 271.

³⁰ Nell'*Intervista non immaginaria*, rilasciata a Claudio Toscani (in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 24), Bigongiari chiarisce come tale formula si riferisca alla «reintroduzione funzionale del tutto nella parte»; nell'ambito della già citata intervista a Marin Minicu, *La lenta maiesti* (ivi, p. 165), chiarisce: «Alla cosiddetta poetica della parola sostituimmo una vera e propria poetica del discorso [...]. Il discorso che era nato negativo in Montale ("ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo") io credo che l'ermetismo finì per dialettizzarlo con la sua positività, nel cosiddetto "scandalo della speranza": noi cercavamo ciò che eravamo, ciò che volevamo».

³¹ P. Bigongiari, *È ancora possibile la poesia?*, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 243.

ne d'una determinata situazione, all'eliminazione della sua drammaticità, quanto piuttosto a ferirla più a fondo, a graffiarla [...], a toccare il fondo della ferita, a metterne in luce la suppurazione³².

Il valore gnoseologico di quella che Bigongiari avrebbe individuato come una «poesia che vuole qualcosa»³³, e quindi di «questa conoscenza per errore»³⁴, si traduce in una ricerca che a partire dal fondo, dall'uomo interiore, procede nell'indagine di una verità che è di per se stessa ambigua, in quanto frutto della costante perturbazione semantica che caratterizza una parola drammaticamente posta tra il positivo e il negativo, tra eternità e tempo, tra possibile e impossibile, tra essere e non essere:

Noi dobbiamo conquistarci il nostro essere [...] dobbiamo conquistarlo attraverso l'esistenza. L'esistenza non è qualcosa di assolutamente separato dall'essere, ma contiene in sé il divenire essente [...]. L'essere non è *ab aeterno stabilito*, ma è qualcosa che dobbiamo in un certo senso costruire dentro di noi, e ognuno in noi, costruendo la propria personalità³⁵.

È infatti nella *Persona*³⁶ che Bigongiari individua la sintesi di questa possibilità infinita di rapporto, che si traduce in possibilità di costruzione, nel momento in cui nella *Postilla a Bocelli* essa è intesa come «perpetuo e biografico trampolino di lancio di movimenti assoluti e meditati [...] continua tensione di rapporti nella sfera monotona di un *corpo* in cui tutto il mondo si raduna e si scioglie»³⁷, e che viene appunto sollecitata ad una «continua posizione attiva»³⁸: ad un atto di presenza che rende la Persona del tutto antitetica al «personaggio», laddove questo «è colui che accetta il “giuoco delle parti” [...] per assumere qualsiasi forma gli sia imposta, a cui si manterrà fedele, come a un tic, sino alla fine»³⁹.

È questa la condizione di disattenzione e assuefazione che caratterizza la civiltà contemporanea, e che viene apertamente denunciata nello scritto *Ragionamento sulla civiltà*⁴⁰, apparso su «Campo di Marte» nel 1938:

³² P. Bigongiari, *Il lieve soffio dell'ala*, risposte a Mario Ajazzi Mancini e a Giancarlo Ricci, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 255.

³³ P. Bigongiari, *L'orfismo in crisi*, risposte a Paola Brizzi Trabucco, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 235.

³⁴ P. Bigongiari, *Perifrasi sulla poesia*, intervista con Roberto Mussapi, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 150.

³⁵ P. Bigongiari, *L'orfismo in crisi* cit., p. 238.

³⁶ P. Bigongiari, *Persona*, in «Campo di Marte», I, 1° settembre 1938, 3, p. 3.

³⁷ P. Bigongiari, *Postilla a Bocelli* cit., p. 1.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. Bigongiari, *Intervista non immaginaria* cit., p. 36.

⁴⁰ P. Bigongiari, *Ragionamento sulla civiltà*, in «Campo di Marte», I, 15 settembre 1938, 4, p. 1.

lo spirito contemporaneo tentandosi continuamente come eredità, vive in un'attenzione discontinua, saggia il futuro come un'evidenza del suo passato. La civiltà vuol *provare* se stessa invece che un esaurimento continuo di se stessa [...]. Si crea la logica della propria corsa razionalmente predisposta [...]: finché la capillarità della sua assuefazione si trova davanti alle crisi di un'antistoria cretasi all'estremo di una sopportazione⁴¹.

Al contrario, la civiltà letteraria deve essere intesa come necessario «tentativo di elaborazione [...] di un'evidenza che continuamente si sorpassa nelle sue ipotesi appena formulate»⁴², e quindi come «imperfezione che è la sua vitalità continua»⁴³; ed è questa civiltà che viene sollecitata all'accertamento del «favillato reale»⁴⁴ nel momento del suo trapasso: ossia nel momento in cui si intravede «il sorriso di una saggezza» che è «tutta creduta in un punto, in quel punto, poi immediatamente dissolta»⁴⁵.

Tale civiltà, sottolinea Bigongiari, «esiste come andatura e durata»⁴⁶ come «annuire non solo logico»⁴⁷, perché traduce in una «prosa necessaria [...] prosa di chiarimento e di portata verso la verità» una parola esperita «oltre tutta la sua luce razionale»⁴⁸: è questa la parola che si è sostanzialmente nella «zona di ombra e d'essere»⁴⁹, traendo da essa il senso misterioso del suo continuo divenire.

La parola macchiata di silenzio si sostanzia e acquisisce un senso, diventando un simbolo storicamente pieno: tale simbolo linguistico caratterizza l'«opera in progresso»⁵⁰ in cui Bigongiari individua il valore della propria prassi poetica e critica. Scandita nella sua assolutezza la linea interiore⁵¹, la scrittura conserva il senso di moto «inarginato», continuo e totalmente aperto alla possibilità semantica, e quindi svincolato da strutture codificate e che si risolve in una «scienza nutrita di stupori»⁵². Nell'ambito di un contesto storico, politico e culturale dove «la storia sembrava non passare più»⁵³, il valore conoscitivo dell'operazione poetica diviene un atto di responsabilità da par-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² P. Bigongiari, *Il caso nella civiltà*, in «Campo di Marte», I-II, 1° gennaio 1939, 10-11, p. 4.

⁴³ P. Bigongiari, *Ragionamento sulla civiltà* cit., p. 1.

⁴⁴ P. Bigongiari, *Disobbedienza al tema* cit., p. 1.

⁴⁵ P. Bigongiari, *Ragionamento sulla civiltà* cit., p. 1.

⁴⁶ P. Bigongiari, *Persona* cit., p. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ P. Bigongiari, *Postilla a Bocelli* cit., p. 1.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Cfr. P. Bigongiari, *Disobbedienza al tema* cit., p. 1: «Proprio qui, in questi punti d'incrocio, in questi piloni della linea inventiva, è visibile la maggiore, o no, validità degli sforzi di ogni creatore: quanto la linea è inventata, oppure si adatta agli aiuti cronistici. La possibilità di poesia vera è proprio nell'assoluta scandibilità interiore di quella linea».

⁵² *Ibidem*.

⁵³ P. Bigongiari, *Autoritratto poetico* cit., p. 384.

te di un soggetto che non è più spettatore, bensì attore e creatore esso stesso di storia: «Nel “costruire è il segreto”: e in esso veramente non è la vita che ridonda nell'opera, ma l'opera nella vita. [...] Occorre questa continua posizione attiva»⁵⁴.

È questa la letteratura come vita di una gioventù poetica che prende posizione opponendosi, disobbedendo al tema dell'ideologia dominante e operando appunto una letteratura «nutrita di stupori»⁵⁵: in *Giornale*, l'ultimo intervento pubblicato su «Campo di Marte» nel giugno 1939, Bigongiari dichiara l'impossibilità morale di ingannare il tempo⁵⁶: se il futuro è «un presente [...] portato più in là»⁵⁷, il tempo quotidiano è la «condizione» e il «mezzo colloquiale»⁵⁸ per la resa di questo continuo e imprescindibile slittamento, che è poi la riproposizione della dialettica che collega essere ed esserci. Lo stupore di cui si nutre la creazione poetica e critica coincide dunque con la resa di una dismisura: l'asserto storico viene messo in crisi mediante una presa di posizione che è anche un atto di responsabilità, non più demandata alla contingenza storica, ma all'individualità di un soggetto critico che confronta la successione delle azioni storiche con quello che Bigongiari definisce «l'infinito possibile del tempo»⁵⁹.

La terza generazione, afferma l'autore nello scritto intitolato *Vestibolo* e apparso su «Corrente», è quella che ha aperto gli occhi «sui gradini», ossia nello «spazio tra l'interno e l'esterno», e «tristemente delusa dalla grande sicurezza» della cultura ufficiale proclama la propria fedeltà alla «vera poesia: un oggetto risalibile fino al gesto puro, che è il non terminare di tutto l'essere»⁶⁰. È questo senso del limite, dello spazio tra l'interno e l'esterno, che viene esperito in virtù di uno stupore inesauribile, e che sostanzia un'opera del tutto proiettata verso

⁵⁴ P. Bigongiari, *Postilla a Bocelli* cit., p. 1.

⁵⁵ P. Bigongiari, *Disobbedienza al tema* cit., p. 1.

⁵⁶ Cfr. P. Bigongiari, *Giornale* cit., p. 1: «So che il tempo ha in sé lo spessore e la complessità di un atto decisivo: so matematicamente che non è possibile trarlo in inganno. Come? Interrompendolo, traendoci sul ciglio. So che non è possibile, moralmente, chiudere gli occhi. E che ci resta una risorsa imponente, ma l'unica, danzarlo, seguendone il filo vorticoso».

⁵⁷ P. Bigongiari, *Asia*, in «Campo di Marte», I, 15 ottobre 1938, 6, p. 3.

⁵⁸ *Ibidem*: «l'opera stratificata è un assorbimento del presente, quindi creatrice di questo; è un presente, insisto, condizionale; un presente capito come mezzo; colloquiale, non sensuale [...]. Ora so che è la nostra unica disposizione all'eternità; nella quale saremo lentamente soltanto giovinezza; cioè prova di una condizione immemorabile della memoria».

⁵⁹ P. Bigongiari, *Autoritratto poetico* cit., pp. 388-389: «È la storia, la voce dell'uomo; alla naturalezza del poeta, che è situazione valida sempre, occorre aggiungere questa perenne convalida dell'esistenza che è il suo avvertirla fatalmente unica. Al *continuum* esistenziale insomma *l'unicum* storico. Che dà luce drammatica all'essere. Se il tempo, che cova le passioni, e quasi dà loro forma, anche le estingue. Dunque bisogna che le passioni, oltre che “descrivere” il tempo, come l'oggetto formato descrive lo stampo in cui il fonditore l'ha colato come ancora materia incandescente, anche posseggano una materia ch'io vorrei chiamare l'infinito possibile del tempo».

⁶⁰ P. Bigongiari, *Vestibolo* cit., p. 3.

il tempo, che deve essere inteso a questo punto come «imitazione dell'eterno» e quindi «passibile di storia proprio in questa sua imitazione, cioè nella volontà continua di evadere da se stesso percependosi totalmente»⁶¹.

⁶¹ P. Bigongiari, *Solitudine dei testi* cit., p. 1.

«QUELLA PATRIA CHE SI CONFONDE ALL'ORIZZONTE»
ERRANZA, DESIDERIO E SCRITTURA NELL'ULTIMO BIGONGIARI

Gilberto Isella

*Omniprésent à l'univers bien qu'y étant partout absent
Mon absence est l'illusion où prend forme sa consistance*

Pierre Emmanuel

Il «nessun luogo» [...] è il luogo dove passa Nessuno, questa temeraria ombra omerica del personaggio che cerca la sua patria in ogni luogo delle sue tentazioni, e in ogni luogo ne trova un brandello, un tocco dell'umana follia, intesa in senso insieme positivo e negativo, che non è altro che un brandello delle sue tentazioni e del desiderio di poterla raggiungere, quella patria che si confonde all'orizzonte con la brama stessa dell'irraggiungibile laddove appare la sostanzialità dell'apparente, ma anche la mera apparenza di una sostanza ancora informe¹.

Il nessun-luogo, Odisseo-Nessuno, la patria dilacerata. Una costellazione tematica bigongiariana per eccellenza, che gravita intorno al motivo dell'erranza. Vale a dire l'ultima grande narrazione rimasta all'uomo occidentale, la più tenace, la più duratura, se è vero che la sua origine, nel mondo omerico, coincide con i fondamenti stessi del narrare, fondamenti nati mentre l'uomo inventava il viaggio e ne faceva un perno della propria *Bildung* esistenziale e intellettuale. Ma occorre sgomberare il terreno da possibili equivoci. Qui non s'intende assegnare a erranza e nomadismo l'accezione ristretta di un sentimento epocale dominante, di un *topos* antropologico – non estraneo d'altronde al sentire di Bigongiari – quanto piuttosto iscrivere il tema in una categoria polisemica ampia, comprensiva di tutto ciò che, in rapporto con il viaggio, la *Wanderung*, il procedere non lineare e altro, si trovi in stretta relazione con la scrittura poetica bigongiariana. Una questione di motilità «intenzionale», per

¹ Piero Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo*, Locarno, Dadò Editore, 1992, p. 83. Di riflessioni simili è costellato il pensiero di Bigongiari. Un solo esempio: «Cerco di raggiungere la mia patria nel “non so dove”, che è un luogo preciso; ma anche so che in ogni “dove” è la mia patria, anche se il non sapere dove, non toglie al dove la sua localizzazione» (P. Bigongiari, *La poesia pensata*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi, Firenze, Olschki, 1999, p. 203).

precisare, che supponiamo inerisca a ogni ipotesi di semiosi illimitata collegabile alle vicende del logos.

Ne sarebbe implicato in modo evidente, accolta l'istanza metamorfica di base, il processo semiotico in poesia, dal momento che «la poesia è da intendersi come perpetua metamorfosi della propria identità»², e «l'arte sarebbe morta solo dove avesse a perdersi questo senso generico dell'alterità che cresce nell'identità come processo di progressiva identificazione»³. Se il testo consiste nel suo perpetuo divenire (il «divenire essente»), del fatto è anche responsabile, *in itinere*, il continuo slittare dei significanti sui significati fino a produrre «eccedenze» di senso, per un'asimmetria di percorsi che contraddice, o almeno rende meno rigida, la loro saussuriana corrispondenza biunivoca all'interno del segno. E ciò a partire dal ruolo svolto dall'anasemia, quella figura «dislocante» di natura fonologica su cui, in base a definizioni già formulate da Stefano Agosti e dallo stesso Bigongiari, si sofferma Luigi Tassoni: «il corpo fonico della parola produce un tracciato di senso per riferimento implicito ad altra parola o significato»⁴. Col concorso, aggiungerei, degli inquieti materiali pre-simbolici o tracce pulsionali derivanti dal primo agitarsi della vita nel soggetto, che persistono e incidono retroattivamente nel segno poetico anche quando esso, «precisandosi e distinguendosi dall'informe magmaticità sommosa da una primordiale energia irrelata»⁵, sembra avviarsi al consolidamento del proprio sistema di relazioni formali. Sta di fatto che, per Bigongiari, «il significato è una sosta, non una conclusione. Come nello sgorgare di una fonte o nello scorrere di un fiume è la diversità delle sue molecole liquide sempre altre che crea l'identità della sua immagine»⁶.

Una volta promosso a manifestazione-cardine dell'erranza, il nomadismo rivela la sua profonda complicità con l'avventura del linguaggio:

Derrida che ricorda la frase proustiana «I bei libri sono scritti in una sorta di lingua straniera», nomadica. Se il nomade è colui che ricerca il *nomos*, e con ciò intesse il *nomos*, il compito, e con esso il paese perduto, e se poeta è colui che il *nomos* ricerca nel linguaggio verso il *nomen*, che è il recesso stesso del *numen*, di colui che fa un cenno di assenso⁷.

Con la sua prosodia accattivante questa complessa proposizione spiega, evidenziando un tratto distintivo del pensiero poetico-critico bigongiariano, come

² P. Bigongiari, *La poesia pensa* cit., p.173.

³ P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p.13.

⁴ Luigi Tassoni, *Una sperimentazione non silenziosa. Alcuni dati per la storia di Bigongiari*, in «Rivista di letteratura italiana», 2014, XXXII, 3, p. 95.

⁵ P. Bigongiari, *E non vi è alcuna dimora*, s.l., Albatro Edizioni, 1999, p. 72.

⁶ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Torino, Aragno, 2001, cit., p.223.

⁷ Ivi, p. 348.

l'investigazione etimologica (tesa all'*ètimos*, al «vero» in quanto «originario») esiga, nel suo *excursus*, una robusta coimplicazione di semantema e fonema. Si tratta in sostanza, per dire con Jakobson, della proiezione dell'asse paradigmatico sul sintagma, ovvero quel fenomeno che sta alla base del messaggio poetico. Vediamo come stanno le cose. Il nomade-poeta richiama il *nomos*, che è l'ordine fondativo del linguaggio, ma quest'ordine non può imporsi al di fuori della nominazione, e la nominazione pervenuta alle soglie del suo esaurirsi, affidata ormai alla *Gelassenheit* e alle atmosfere rarefatte del «non ancora dicibile», condurrà all'avvistamento di un'entità trascendente (il *numen*), la cui dimora presunta è quella del «paese perduto», della «patria che si confonde all'orizzonte con la brama stessa dell'irraggiungibile». Sempre tenendo ferma la premessa che il linguaggio poetico equivale a «una forma di imitazione nominante del gesto originario di Dio»⁸ e che «Dio è nascosto dietro la poesia»⁹.

Ma la catena degli occorrimenti solidali non finisce qui. Dal *nomos* idest compito e ordine passeremo agevolmente (e per *raccourci* etimologico) a *nomàs*, «colui che vaga con il gregge al pascolo». Come non riconoscere allora in questo nomade pastore il protagonista del leopardiano *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, l'assetato d'infinito, il detentore per antonomasia dell'interrogazione sull'essere e il nulla, quell'individuo che, «se è “assis sur une pierre”, è come fisicamente immerso in un giro immortale?»¹⁰

* * *

L'erranza, ancora per apparentamento etimologico, è associata all'errore, di cui la scrittura – all'insegna del rischio – non smette di fare esperienza nel proprio trasgredirsi e contraddirsi, in particolare se il testo è consapevole di poter testimoniare un evento solo in assenza del medesimo: «Riposa il testo nel suo doloroso errore/ di testimone che non era presente al fatto»¹¹. Ciò si verifica ogniqualvolta la scrittura, per vocazione e con foga odisseica, osa affacciarsi sull'oltre, sull'ignoto: «Errore anche nel senso di errare dietro indizi stupefacenti alla ricerca di qualcosa che si sta rivelando come il corpo stesso mitico dell'inconoscibile»¹². È che in realtà, affrontando l'insidioso mare dell'essere e del dis-correre, Ulisse-Nessuno-il poeta presagisce la propria insufficienza radicale rispetto alla patria del senso. Se l'unità di quest'ultima vien meno e non rimane che polvere («La patria è in polvere, muti i frammenti, / i taciuti e i gridati»¹³) l'errante porterà su di sé per sempre le stigmate di una scissione avvenuta oltre i confini del rappresentabile.

⁸ P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 222.

⁹ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare* cit., p. 215.

¹⁰ P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 181.

¹¹ P. Bigongiari, *Diario americano 1987*, Montebelluna, Amadeus, 1987, p. 37.

¹² P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 150.

¹³ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo* cit., p. 69.

Sostanziata dal non-luogo e non-tempo odisseici e malgrado il potere euforizzante della parola amorosa che la pervade eludendo ogni inganno speculare («L'amore alita, brezza sullo specchio/ dove nemmeno di Nessuno è traccia»¹⁴), la poesia di Bigongiari veleggia sempre ai bordi di fratture primarie: drammatica separazione dalle Tavole e reiezione dalla patria, indizi della *Spaltung* del soggetto. Molteplici declinazioni di essa, col supporto di paradigmi di natura ontoteologica in prevalenza veterotestamentaria man mano che ci avviciniamo all'opera della piena maturità – diciamo da *Moses* (1979) a *Dove finiscono le tracce* (1996) e ai testi postumi –, lasciano intuire l'enigmatico venire-a-essere di queste fratture. Non sembri arbitrario allora collegare molte delle domande che la nostra poesia solleva a quella che ascoltiamo nel *III Sonetto a Orfeo* di Rilke: «Un dio può. Ma come, dimmi, come può / un uomo seguirlo con la sua lira inadeguata? / Il suo senso è la scissione»¹⁵.

Per Bigongiari, come per il poeta tedesco, anche nell'era dell'hölderliniana indigenza e della perdita del centro il «canto è esistenza». È il canto di un Nessuno spaesato tra mille angustie e volto ciò nondimeno – quando il *kai-ròs* (l'opportunità offerta dall'iter poematologico) se ne fa garante – a esprimere amore per la condizione precaria che gli è data in sorte. «Eppure», si legge nell'Avvertenza a *Dove finiscono le tracce*, «abbiamo amato quella precarietà». Di qui la sensazione che un punto d'appoggio anche instabile, oscillante, sia sufficiente a scongiurare il naufragio. Cito ancora dall'Avvertenza: «Un ramo oscillante al vento ci è sembrato quello a cui si aggrappò Enea sballottato tra Scilla e Cariddi». In quel solitario ramo provvidenziale piace veder proiettato, per sineddoche, il diramarsi vitale di un intero ordine fondativo nella scrittura.

* * *

L'essere «non ha altra perfezione / ch'essere disuguale da se stesso»¹⁶. Qualsiasi immagine che, dopo averne segnalato la pienezza sotto forma di «imperioso vortice quasi immoto», volesse riprodurre un'episodica e ribollente *Lichtung*, finirebbe col confermare, dell'essere, la disseminazione e l'occultamento: «Un centro che ribolle / nella caligine della schiuma notturna, / quasi urna del proprio scomparire»¹⁷. Ciò a prova del fatto che, colto «nel limo archetipico dell'esistente» ossia nella sua vischiosa differenza ontologica, l'essere è solo una manifestazione, non importa se la più sublime, dell'erranza: l'erranza nel significato nucleare di dislocamento, non presenza a sé dell'ente.

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Sonetti a Orfeo*, trad. di Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 23.

¹⁶ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo* cit., p. 46.

¹⁷ P. Bigongiari, *E non vi è alcuna dimora* cit., p. 19.

Forse l'idea di *pleroma* concepita dagli gnostici è mero inganno. Eppure il poeta, scribe dell'intervallo tra l'essere e il nulla, non si astiene dal volgersi a quella perfezione-totalità dalla quale l'avvertimento della fatale incompiutezza di ogni poema, generatrice di lacerazioni e entropia, dovrebbe invece distoglierlo: «La scintilla del poema muore / mentre qualcosa che si disunisce / e si separa, deperisce a poco / a poco»¹⁸. Mentre il freddo ragionamento lo convincerà che «la concezione del mondo implica, per l'aprirsi di un discorso *in re*, una preliminare eliminazione della sua totalità»¹⁹, passione e desiderio non cesseranno di avvincherlo ad essa, quand'anche il *panta* assumesse i sembianti di un deserto «fomentatore di miraggi». In questo caso sarebbe lecito interpretare le lande desertiche tormentate dalla polvere come il rovesciamento notturno e antifrastico, certo non improduttivo, della patria celeste. Ma a condizione di ammettere, al di là dello stratagemma euristico, che per Bigongiari in ogni dicotomia radicale positivo e negativo si trasfondono a vicenda, quasi in ossequio a un superiore, misterioso principio di costanza, vale a dire il principio che governa il limite:

Ogni limite che separa unisce
più a fondo ciò che è inseparabile
come la sciara il magma al deserto²⁰.

In modo analogo – e ora ci spostiamo sul versante teologico – l'essere-aldilà del nome, che spetta a Dio, trova il suo polo negativo nel senza-nome di Nessuno. Sennonché tale negatività denoterebbe solo, per dar credito a una «logica mistica» che da San Bonaventura porta a Maestro Eckhart, una situazione di passaggio. Più precisamente quella fase superiore dell'*intinerarium mentis* che vede nell'autoannullamento un preliminare alla con-versione (ed eventualmente fusione con l'Altro). Ascoltiamo Bigongiari: «È venuto fuori questo personaggio, "Nessuno", cioè colui che abbandona il suo nome, proprio per mettersi nella possibilità di raggiungere questo nome dell'Innominabile. Questo è il punto drammatico del linguaggio»²¹.

* * *

L'oltranza del desiderio, generatrice di errore, è la forza che anima la *quête* del rilkiano-heideggeriano poeta arrischiante. E se errare commettendo errori equivale a vivere, vivere in senso «autentico» è la stessa cosa che dimorare sulle falde di un vulcano, «il formidabil monte sterminator Vesevo» di leopardiana memoria. Lo affermerà con autorevolezza Nietzsche: «Il segreto per raccogliere

¹⁸ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo* cit., p. 22.

¹⁹ P. Bigongiari, *La poesia pensa* cit., p. 207.

²⁰ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 77.

²¹ P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 221.

dall'esistenza la fecondità più grande e il diletto più grande, si esprime così: *vivere pericolosamente!* Costruite le vostre città sul Vesuvio. [...] Finalmente la conoscenza stenderà la mano verso ciò che le è dovuto»²². Fecondità e godimento nelle traversie più acerbe non possono non rammentare l'«odorata ginestra contenta dei deserti», il fiore che Leopardi trasformava in simbolo dell'esorcizzante, euforica resistenza della poesia al Male. L'errore sarà per forza di cose un agire che, mentre ci convoca nei luoghi del pericolo, rende conseguibile la salvezza. Lo aveva intuito Hölderlin in un celebre detto: «Là dove c'è pericolo, cresce anche ciò che salva», a margine del quale Heidegger annotava: «Il pericolo consiste nella minaccia che investe l'essenza dell'uomo nel suo rapporto all'essere e non in qualche pericolo momentaneo»²³. È dunque nel cerchio magico dell'essere e degli elementi primi – sue grandi sineddochi – che si stagliano faccia a faccia pericolo e salvezza. Tra questi elementi primeggia il fuoco.

Restituzione

Rapinosa dolcezza dell'errore...
Chi osa, getta un fiore nella bocca
del vulcano.

E lo ha chiamato amore,
ma gli pareva strano, anche se strano
era il fiore, tenerlo nella mano,
tenere nella mano stretto il fuoco²⁴.

Qui non si riscontrano impatti violenti con il reale devastatore (la «cosa» asimbolica, la terribilità ctonia), dato che l'arrischiante, «chi osa», è avvinto fin dall'inizio nella «rapinosa dolcezza» del proprio gesto. È come se l'«invio» (il lancio del fiore) corrispondesse in tutto e per tutto, per un benefico omologarsi dei contrari, alla «restituzione» da parte del vulcano – un *Geschick* che l'essere-linguaggio promuove dalle sue tenebrose voragini – di un fiore ormai trasfigurato in fuoco di passione talismanico, e la bocca, in funzione di cataresi rivitalizzata, evocasse alla lontana il miracolo della parola poetica²⁵. «Strano» apparirà allora il «tenere stretto», poiché estraniante e sorprendente sarà stata la ricreazione

²² Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, IV, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Mondadori, Milano, 1971, p. 157.

²³ Martin Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 272.

²⁴ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'angelo* cit., p. 75. Cfr., per la stretta corrispondenza tematica, *Tocca il magma*, in particolare i vv.1-5: «Tocca il magma col suo dito di fuoco / la vita e fugge via, // ma ti porta, / è sempre lei, poi ti porta un fiore, / un fiore dal vulcano» (ivi, p. 43).

²⁵ In molte occasioni il poeta crea stretti legami metaforici tra «parola»-«bocca» ed elementi primi. Ad es.: «Parole? O acqua? O fuoco? Non lo so /, e non voglio saperlo, sulle labbra / screpolate che continuano a berlo, / quale acqua che fluisce, o forse fuoco» (P. Bigongiari, *La fonte dello specchio*, in *Abbandonato dall'Angelo*, p. 39).

poetica dell'evento, grazie in particolare all'inedita saldatura semantica, esplicitata dalla rima, tra la coppia sovradeterminata *amore-fiore* – forse tra le più «soavi» e probabili nella poesia di ogni tempo – e il lemma *errore*, ora assolto dalla sua improbabilità contestuale e innalzato a elemento connettivo.

L'arrischiante, all'occasione, corrisponde al poeta che allega al suo *poiein* la «veridicità» di un étimon improbabile e che all'interno di un flusso allitterativo «ispirato» coglie la cifra genetica del significare.

* * *

L'opera di Bigongiari risulta immune dalle derive nichilistiche di tanta poesia novecentesca, come non mancava di osservare Oreste Macrì²⁶. La stessa concezione di erranza e nomadismo affonda le radici, più che in uno stato d'animo storicamente circoscritto, nel vitalismo ulissico promosso a categoria universale, in quel desiderio che si rinnova e rinvigorisce di fronte agli ostacoli del viaggio e perfino all'esperienza parossistica dei non-luoghi. E che misconosce la morte in quanto punto terminale del desiderio nonché sua simbolica catastrofe, siccome la brama è produzione di infinito. Così l'io, nell'apostrofare l'alter ego Nessuno:

sappi che nessun luogo è sufficiente
alla tua brama, ma ogni luogo, esente
dal più insospettato desiderio,
è pronto a dire che l'ultimo passo,
e l'ultimo inerire, non è quello
della morte, se tu non puoi morire
che in te stesso²⁷.

E difatti «la vita non vuole farsi sopraffare dalla morte, ma percorrerla viva»²⁸. Vita ovviamente da intendere non come onnipresenza a sé (ipostatica) dell'ente e del soggetto, bensì nel senso di incessante perdita e ritrovamento attraverso il lavoro ri-tracciante della scrittura, nel suo risignificarsi entro un gioco di tracce in virtù del quale, fra l'altro, il soggetto esperisce il proprio spossessamento psichico e/o anagrafico (es. *Piero-Pireo*, «Ero al Pireo come nel mio anagramma...»). Ed è così che, al limite della dispersione anagrammatica, il nome dell'io scrivente diviene il non-nome di Nessuno. Assisteremo in tal caso alla sparizione dell'*auctor*? Osserva a ragion veduta Adelia Noferi:

²⁶ «Questa [la scepsti immanentista novecentesca] nel secondo Novecento – è Bigongiari tra i maggiori testimoni – si ribalta in una nuova fede elementare, protesa a cercare il creatore smarrito nella sua creatura, per mimesi del poeta che omologamente si cerca nella foresta irrazionale della materia verbale simbolizzante realmente la materia vivente» (Oreste Macrì, *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988, p. 75).

²⁷ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 76.

²⁸ Ivi, pp. 288-289.

È questo il rischio che Bigongiari valuta sempre più drammaticamente, ma che affronta proprio in quella possibilità (necessità) di rintracciare le orme, di essere presente fin nella «propria continua perdita», nella dinamica del divenire e dell'«essere divenuto», foss'anche irricognoscibile a se stesso²⁹.

«Sull'orlo della morte nasce. Parla, e il suo parlare è già ripetere; traccia, e il suo tracciare è già rintracciare»³⁰: tale è il destino della poesia, ma direi anche dei quesiti ontologici che essa racchiude. Della decostruzione delle dicotomie vita/morte, presenza/assenza, interno/esterno, ecc., che l'enunciazione logico-linguistica di superficie postula in termini netti ma viziati da pregiudizi metafisici, è responsabile secondo Derrida il lavoro della traccia. Un'arci-scrittura (oltre che arci-fenomeno della memoria, e ciò è essenziale per Bigongiari) che facendo emergere l'alterità incondizionata sviluppa modi inconsueti del dire e del rappresentare. Si pensi, per cominciare, a tutto ciò che la «labirinticità» del gesto scrittoria realizza in termini di supplementi di senso trascendenti la mera verbalità. Vediamo il caso di *Messaggio sinaitico*:

Fu lì che egli capì che quel suo andare
era senza ritorno: nel deserto
soggiorno di un futuro senza tempo
si alzava un muro in cui si aprì la porta
verso il canto della Resurrezione
che, dai loro stalli siderali,
infreddoliti monaci levavano
come da un precipizio in excelsis.
Erano già i morti che cantavano
dalla tomba? Rombava quel silenzio
in una luce fonda, imperscrutabile,
come in una ronda tra morte e vita
in una felicità inaudita³¹.

(vv. 30-42)

Si consideri dapprima il sintagma paronomastico e ossimorico «precipizio in excelsis» («stalli siderali» e «tomba», l'alta catabasi), in cui si riassume l'intero messaggio della sequenza. Entro il complesso dispositivo semiotico d'insieme le diadi alto/basso, vita/morte, risultano poco operative o sospese in quanto dicotomie. Tempo e spazio, rimodulati, danno vita a un'inedita liturgia dell'anima. Senza soluzione di continuità si passa da un indizio d'oltretomba («si alzava un muro») a quell'apertura («si aprì la porta») verso un microuniverso acusmatico – l'acustica mistica incentrata sull'ascolto dei suoni dell'*arkhé* – capace di trasferi-

²⁹ Adelia Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 15.

³⁰ P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 14.

³¹ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 10.

re l'esperienza dell'errante su una «scena altra» situata in un «futuro senza tempo» ma, se riferito al desiderio, di segno resurrettivo. Qui il senso supplementare affluisce, per pura magia acustica, da «stalli siderali». Alla lingua, cui mancano opportunità di transcodificarsi al suo interno, rimane unicamente il compito (*nomos*) di demandare a un codice «parallelo», evocandolo, la descrizione di un microuniverso del genere, dove morte e resurrezione, dolore e felicità, nel fondersi in pure gamme musicali e silenzi, cancellano la loro tradizionale bipolarità. Facciamo ora un passo indietro:

Su questo mirabolante tappeto
della morte lucente camminerai
come su un vetro spezzato, per giungere
sui luoghi del discreto Nascondiglio:
là verdeggiava il roveto ardente³².
(vv. 14-18)

Questo frammento funge da proemio alla scena esaminata. In esso, tuttavia, la relazione con l'Altro, la fiammeggiante scaturigine del Sacro, è posta nell'ordine del visivo. Un ordine paradossale, in quanto concede all'epifania di attuarci solo attraverso il suo occultamento. Ma è proprio trovando riparo in un «discreto Nascondiglio» che il soggetto umano tenterà di appercepire la transluminosità del Nascosto e in tal modo rimuovere, almeno intenzionalmente, lo iato tra separatore e separato. Ce lo conferma in maniera esemplare il componimento *Toccato da una luce*: «Mi sono riparato dove è più visibile / il nascosto. Ma evidentemente / non ho le qualità del Deus absconditus»³³. Per trattenere un barlume di questa esperienza, in sé estatica e indicibile, occorre talvolta affidarne le sinopie segniche all'impassibilità di un dettato «sperimentalmente» razionale, di tipo per così dire metapoetico:

Solo il Nascosto può dettare legge.
Ne raccolgo le briciole, raccatto
e metto in fila quanto ormai soltanto
è un alfabeto. S'io ne tento il canto
disordinandolo per trarne un senso,
perdonami, aiutami a cercarlo.
(ivi, vv.35-40)

Se la poesia, insomma – trasversale ai luoghi del desiderio nomade – consiste nel suo «divenire essente» e nel dire «quello che non è, ma appunto perché

³² Ivi, p. 9.

³³ P. Bigongiari, *E non vi è alcuna dimora* cit., p. 55.

diviene»³⁴, questo processo eracliteo dovrà pur consentire al fibrillare di briciole e tracce che ne costituiscono il flusso desiderante – tracce, risolte in *pathos*, della Legge perduta – di accogliere la voce, le cadenze della discorsività apollinea. Questa la scommessa della poesia bigongiariana, memore in taluni casi della «temperata intemperanza» propria al *dérèglement* rimbaudiano: disordinare il canto per riordinarlo nella linearità «vigilata» delle sequenze verbali, fare dell'erranza un «evento immobile». Mai si disgiunga Apollo da Dioniso.

* * *

Bisogna, sulla scorta di quanto visto, garantire all'erranza un arco tetico e semantico il più ampio e articolato possibile e, se mi si permette il termine, ontopoeticamente istitutivo. Bigongiar sa quanto sia appagante a tal fine ravvisarne e ravvivarne la genesi nei miti e nelle favole della tradizione, giacché «il mito è codice archetipico della verità»³⁵. È in quelle narrazioni che potremo intravedere la sinopia chiaroscura e in movimento della Patria, ed è nel loro alveo che andrà a delinearsi l'ampio tracciato-tracciante (e feritore) di ogni ricognizione, dove al culmine, e in rapporto al soggetto, incroceremo di continuo la complessa e perturbante dialettica del sé e dell'altro. Un tracciato ellittico e sinuoso, costantemente interrotto, come documenta il mito-archetipo del Labirinto (mostro del disastro, nell'età moderna, che «ha assunto una maschera invisibile»³⁶), il quale diviene in Bigongiar icona dell'individuazione del sé e cronotopo veritativo del dimorare-poetare:

La dimora, che non è la stasi, propone con la sua mancanza proprio la necessità del movimento. La mancata dimora non è che l'avvertenza del labirinto, ammette cioè il dimorare nell'inoltrarsi nelle ambagi dell'opera che, mentre si libera e si compie come tale nella sua complessità, anche finisce per racchiudere sempre più il poeta nell'illusorietà necessaria dei propri meandri³⁷.

Non smette di sorprendere, nell'opera matura del poeta, l'iscrizione produttiva dell'antico nel nuovo, il fatto che un palinsesto di tracce e risonanze del passato sia in grado di confrontarsi con l'episteme contemporanea e la fisica postnewtoniana³⁸. La faccenda ha un chiaro fondamento assiologico: appurato il

³⁴ P. Bigongiar, *Nel mutismo* cit., p. 40.

³⁵ P. Bigongiar, *Un pensiero che seguita a pensare* cit., p. 130.

³⁶ P. Bigongiar, *E non vi è alcuna dimora* cit., p. 29.

³⁷ P. Bigongiar, *E non vi è alcuna dimora* cit., p. 74.

³⁸ In merito, ad esempio, alla personale intuizione della contraddittorietà implicita in ogni dizione, che suppone l'agire di un tempo spazializzato, l'autore trova conferme nel pensiero di Einstein: «Il tempo-spazio einsteiniano, il cronotopo, non è altro che questo tentativo di rappresentazione della compresenza dei contrari in un'unica entità, della differenza che contiene l'identità» (P. Bigongiar, *La poesia pensa* cit., p. 207). Sul ruolo del pensiero scientifico nella formazione dell'epistemologia poetica bigongiariana, cfr. Enza Biagini: «Anche se amava riferirsi

gesto sacrale e paradigmatico di Mosè che riscrive le Tavole della Legge infrante, «la scrittura va riscritta; e noi in qualche modo non facciamo che riscrivere qualcosa, ma cosa in verità riscriviamo?»³⁹. Riscrivere, vale a dire sforzarsi di suturare una frattura pregressa a costo di impregnarsi ancora del suo sangue, è il suggello di un'imprescindibile «ripetizione differente» e inoltre, occorre convenire, la maniera meno ipocrita di sentirsi contemporanei. Vorrei estendere a Bigongiari un'osservazione di Agamben concernente Mandel'stam: «Il poeta, in quanto contemporaneo, è questa frattura, è ciò che impedisce al tempo di comporsi e, insieme, il sangue che deve suturare la rottura»⁴⁰.

Ogni riscrittura è gravida di conseguenze. Il generoso e problematico interagire letterario bigongiariano, da ricondurre a un'intensa revisione concettuale del rapporto sincronia-diacronia, sembra non solo rimescolare le carte dei processi autoermeneutici interni alla *praxis* creativa ma anche dispensare, fin nella grana della voce poetica, un sentire dionisiaco e apollineo (si tengano in rapporto dialettico i due attributi) di indubbia efficacia sul piano della tonalità complessiva. E che potremo rilevare rispettivamente nel sensualismo-vitalismo della rappresentazione, sotto la spinta di una realtà presente sempre palpitante, ancora fresca del suo anteriore stato caotico, e, sul piano formale, nella compostezza ritmica e frastica della dizione. Due facce della stessa medaglia, verrebbe da dire, in quanto «il simbolo linguistico ha una carne, è incarnazione: la realtà muore come caos e rinasce continuamente come simbolo incarnato»⁴¹. In quest'ordine di idee, un attento studioso di Leopardi come Bigongiari non poteva misconoscere il potere rigeneratore, apotropaiico, dei miti e delle favole antiche. Ma a entrambi gli scrittori – avversi per giustificati motivi alla restaurazione neoclassica – era necessario operare al loro riguardo il necessario distanziamento, senza per questo lasciarne estinguere la scintilla originaria.

E cos'è questa scintilla se non l'*enigma* custodito nel nucleo segreto delle favole? Non tanto quello circoscritto alla singola favola, quanto l'enigma in sé, còlto nella sua pregnanza ontologica seppure nei restituiti sembianti di un torso oscuro. Come rileva la Noferi, interpretando il titolo *Le favole hanno ancora un senso enigmatico?*, della seconda sezione di *Dove finiscono le tracce*:

Così la domanda del titolo diviene una domanda retorica con funzione affermativa, perché è proprio l'insolubile enigma del "vero" che deve essere nascosto

a quei principi scientifici che si "comportano come la letteratura", di scienza ed epistemologia, egli è stato attento e informato, tanto da iniziare le sue lezioni di letteratura non solo evocando l'importanza delle teorie heideggeriane del "divenire essente", ma collegando gli eventi letterari, la natura della poesia come "funzione simbolica" del linguaggio, a quelli della scienza» (in Enza Biagini, *Piero Bigongiari: i "giochi del caso" fra teoria, critica e poesia*, in «Italies» 9/2005, <http://italies.revuse.org/474>).

³⁹ P. Bigongiari, *La poesia pensa* cit., p. 201.

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, p. 22.

⁴¹ P. Bigongiari, *Un pensiero che sequita a pensare* cit., p. 235.

nella finzione favolistico-fiabesca, per mantenere attivi e propulsivi tanto l'enigma, quanto l'interrogazione, che nessun svelamento dovrà né potrà tacitare in una soluzione o in una risposta⁴².

Mirando a quella zona abissale⁴³ dell'intendere che è l'enigma, le traiettorie del senso costantemente dette e contraddette riproducono per omologia la *quête* vertiginosa affrontata dall'io errante. Il loro moto è variamente asintotico, mentre l'enigma, in cui il vero si nasconde, è trattenuto costantemente al limite dei propri punti di fuga. Perfino la natura, curante e curiosa, vi alluga le antenne: «Piante / agitate dal vento, con le fronde / scrutano come sguardi indiscreti / se le favole ancora hanno un enigma / che ne nasconde il significato / quanto più esse sembrano esaltarlo»⁴⁴. L'enigma, trasfigurato dagli integumenti della *factio*, si nega in definitiva alla rivelazione. La sua funzione *in re* è quella di farsi crogiolo di domande, con tutti gli irrisolvibili aut aut che da esse discendono e nel cono d'ombra di proliferanti modulazioni enunciative. Esso può venir raffigurato, per ipotiposi, come il diaframma che dentro la favola, alla radice dunque del *fari*, della parola proferente, si frappone tra l'epifania e il suo prevedibile inabissarsi. Ma quel diaframma, lo si intuirà dal frammento poetico che segue, è così sfuggente alla presa diretta, che tra specchio e muro, chiarezza e oscurità, trasparenza e ostacolo, la differenza percepita pare all'istante risolversi in uguaglianza salvo poi confermare, sull'onda degli interrogativi aperti, la natura pendolare del processo. Sono versi che, alludendo alla matrice dell'enigma racchiuso in ogni favola, rammemorano implicitamente la scissione primaria e l'ambigua dualità speculare che essa convoglia:

Ho vissuto una favola, o l'ho
narrata nel suo oscuro specularsi?
Passo attraverso un muro? Sono apparsi
o scomparsi orizzonti come se
un fatto altro non fosse che il suo farsi
più chiaro o più oscuro nello specchio
che ora ritorna muro. [...]
(*Una poesia tra arsi e tesi*, giugno '87, vv.1-7).

* * *

⁴² A. Noferi, *Piero Bigongiari* cit., p. 85.

⁴³ L'enigma potrebbe esser comparato a un abisso, l'inquietante anti-luogo suscettibile di racchiudere l'elemento genetico e ancora indifferenziato di ogni contraddizione, di ogni opposizione verità/errore. Commentando l'opera di Emilio Villa, un poeta esattamente coetaneo di Bigongiari, Aldo Tagliaferri osserva: «Ancor prima di riferirsi a una specifica coppia di termini antitetici, l'abisso è coappartenenza di verità-errore, santo-demoniaco, e appartiene a quel tempo-spazio dell'essere che costituisce la scaturigine (il seme) di ogni antitesi e al quale la poesia tende come all'unica origine cui valga la pena di attingere, affrontando le inevitabili spire e le spine del labirinto» (Emilio Villa, *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Roma, L'orma editore, 2014).

⁴⁴ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 28.

Le favole ci consentono di vivere «la terribile ambiguità» del tempo – esperibile in prevalenza attraverso la contiguità del lontano riattivata dalla memoria – e per questo di chiamare in causa la verità: «La verità non s'inchiostra se non/nascosta nella più lontana favola»⁴⁵. E, ancora nel *Giornale 1996*: «La verità è favolosa, e comunque non ama esser detta che attraverso metafore che ne spostino verso di noi, in modo da poterla quanto meno intravedere, la consistenza»⁴⁶. Catturato nella sfera del dire manifesto, il vero presenterà un volto metaforico e fantasioso, in altri termini una «consistenza» traslata e fatalmente coinvolta con l'impostura: «La verità non può essere affermata nella sua vera entità che attraverso la menzogna, cioè attraverso l'elaborazione della realtà nella memoria»⁴⁷. L'importante, in ogni modo, è impedire che il vero si riduca a una vergine astrazione scollegata dalla nostra esperienza sensibile, ad esempio quella di lasciarsi sorprendere dall'incanto di una natura sorgiva: «Cos'è la verità di fronte all'umile / sguardo cieco dell'erba o all'occhieggiare / immobile ma trepido del gecko / tra embrice e embrice del tetto?»⁴⁸.

È intorno al vero in quanto enigma, insomma, che ruotano le peripezie della *signifiance*, e a questo postulato richiama la domanda capitale «Le favole hanno ancora un senso enigmatico?» cui si è già fatto accenno. Due componimenti sono particolarmente indicativi al proposito: *Favola di un mercante di sogni* e *La primultima sovrana*. Vi si apprende, a conferma di un noto canone d'autore, come la terra di nessuno – nel primo testo incarnata da un'emblematica riviera marina impregnata di nostalgia – sia in ampia misura luogo d'iscrizione di tracce mnestiche dell'io, che riconducono il senso generale d'inappartenenza alle vicissitudini dell'interiorità profonda. Di nuovo entra in gioco la patria, il suo orizzonte. Leggiamo in *La primultima sovrana*:

L'esilio è nell'interno del tuo cuore,
 come la patria, amore, è dappertutto
 dove tu puoi coglierne il tremore
 come il vento in un mandorlo in cui il fiore
 stia cedendo dolcemente al frutto⁴⁹.

Ma ha senso allora parlare di esclusione e inappartenenza, se l'esilio interiore promuove paradossalmente l'incondizionata apertura alla casa dell'essere? Se la psiche pare soccombere a una singolarissima cleptofilia o addirittura cleptomanzia nei riguardi del tutto, che qui occupa il posto del laciano *signifiant maître*? In discussione, a dire il vero, è la fondatezza o meno di questo si-

⁴⁵ Ivi, p. 38.

⁴⁶ P. Bigongiari, *La poesia pensa* cit., p. 60.

⁴⁷ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare* cit., p. 252.

⁴⁸ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 40.

⁴⁹ Ivi, p. 29.

gnificante totalitario. La patria riluce ovunque – così come «l'amore è dappertutto» – complici i sotterfugi, gli artifizii e dunque i *leurrres* del desiderio (tocchi dell'«umana follia»), eppure i suoi edifici tremano⁵⁰, proprio perché costruiti nell'illimitato, nel non fondante: «Le dimore hanno mura che tremano»⁵¹. E in quello spazio dominato dallo spaesamento e dall'irreparabile – in cui l'essere stesso sembra vacillare – «trema qualcosa che non so capire: / lo spavento di ciò che vi è sospeso»⁵².

In un altro passo, parafrasando la nota formula di Cartesio e condendola con sentimenti di timore e tremore di impronta kierkegaardiana, il poeta fa dipendere, per ciò che concerne la sua persona, il tremare dall'esistere. Lo sorprendiamo in *ek-stasi* mentre proietta il proprio stato d'animo nella vastità cosmica, similmente a Dante davanti allo spettacolo del mare all'alba («si che di lontano/ conobbi il tremolar della marina», *Purg. I*, 116-117):

[...] In quanto esisto, io tremo,
mentre sembra tremare tutto l'altro
simile all'infinità del mare
carezzata dal suo proprio sgomento⁵³.

«Non può appartenerci che ciò che non è nostro»⁵⁴: un modo obliquo, se mi è consentito, di indicare la condizione del soggetto in fieri, grumo di pure virtualità. La nostra mente va a quel corpo senza organi ipotizzato da Deleuze e Guattari («on ne peut pas y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder»⁵⁵), paragonabile a un campo di forze in cui le tensioni differenti – caotiche dappriincipio – che si contrappongono senza tregua sono all'origine del desiderio «oceanico» e preludono alla ricerca erratica ed infinita del senso: «Anche se so / che io non finirò di ricercare / quello che in ogni istante, in ogni gesto, / appare e scompare»⁵⁶. Mentre avanza nella sua *quête* senza garanzie, il poeta scopre il fascino dell'intermittenza e prende atto che «brandelli» di verità (e dunque di patria) possono emergere dalle associazioni libere e fluttuanti dei sogni. Meglio se questi hanno il sapore di favole attinte dalle acque dell'ulissico mare. Il poeta si scopre allora mercante di sogni, un individuo che, offrendo al lettore il tessuto della vita, ne ostenta soprattutto quei lembi da cui traspaia «quello che ognuno non ha mai avuto», ossia la propria fiaba. Ma a questo punto lo stesso reperto-

⁵⁰ In questo frammento il tremore («puoi coglierne il tremore») è riferito alla dolcezza ansiosa che accompagna i fenomeni di natura nel loro divenire («un mandorlo in cui il fiore / stia cedendo dolcemente al frutto»).

⁵¹ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo* cit., pp. 57- 58.

⁵² Ivi, p. 56.

⁵³ Ivi, p. 23.

⁵⁴ Ivi, p. 15.

⁵⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980, p. 186.

⁵⁶ P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 30.

rio fiabesco dell'erranza, fantasmagorico teatro mentale concepito dalla *mnéme* onto- e filogenetica, si scopre «illudente mercanzia». La *fictio* confessa, come ci si poteva aspettare, il suo menzognero statuto:

L'uomo venuto dal mare ti mostra
la sua più illudente mercanzia,
l'ostro dei suoi tramonti, la bugia
di Ulisse, le sue fughe, i suoi ritorni,
i suoi giorni, quelli che nemmeno
lui ha saputo fermare⁵⁷.

* * *

Errare tra vero e non vero, tra medesimezza e alterità, tra presenza e assenza, tra realtà e simbolo dentro una convulsa rete di domande non è forse il tratto distintivo della navigazione poetica bigongiariana, la sua metamorfica icona? C'è da supporlo, in particolare se si associa il poeta adulto all'io fanciullo che, euforico e timoroso a un tempo, contempla la marina e la «terra che trascolora bassa all'orizzonte», per divenire poi, una volta rielaborati questi materiali senza derogare ai principi del *puer aeternus*, un «inconfessabile reo confesso di favole». Un mercante, appunto, al pari di Ulisse che in tale foggia si era presentato ad Achille sull'isola di Sciro; e come lui astuto e *polytropos*, professionista del fingere. Ma prima di tutto un *narrator*, dunque uno *gnarus* (esperto) delle cose viste e vissute.

Quali sembianti di patria troverà infine questo scriba, questo mercante di testi? Là dove «non vi è alcuna dimora» e la patria si frantuma – allo stesso modo in cui si era frantumato l'ordine divino istituito dalle Tavole della Legge – ecco che la casa della scrittura si edifica, perché al poeta l'accoglienza più autentica è offerta dal linguaggio. Il linguaggio come luogo capitale da cui, in virtù della heideggeriana *Erörterung*, «scaturisce l'onda che di volta in volta sommuove il dire in quanto dire poetico»⁵⁸. Grazie a quell'onda sommovente il poema bigongiariano è cresciuto, fluviale, insieme alle proprie contraddizioni e conscio di appartenere alla piena modernità: «Ora è da dire che il proprio della poesia dei nostri giorni è consistere nella presenza della propria contraddizione»⁵⁹. Contraddizioni mai di natura disgiuntiva – lo si è visto sopra – perché, spiega Adelia Noferi:

[...] i due poli di esse non si escludono a vicenda, né si dileguano nella *coincidentia oppositorum*, ma, conservando il loro stato di opposizione, si articolano

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ M. Heidegger, *Il linguaggio della poesia*, in *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Mursia, Milano, 1973, p. 45.

⁵⁹ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare* cit., p. 112.

strettamente l'uno all'altro come due facce di una stessa profonda unità, due (o più) volti di una stessa enigmatica realtà⁶⁰.

La dimora del poeta è l'opera, dunque. E l'opera di Bigongiari attinge forza, per una parte considerevole, da scenari di natura dilemmatica. Ma l'interrogazione, entro la quale il dilemma trova concepimento e il primo *essor*, non punteggia forse ogni discorso poetico radicale a partire almeno da Leopardi? Ogni canto, ogni poema, non è forse il canto o il poema di un «pastore errante», di quell'umano punto interrogativo abitato dal *thauma* che s'aggira nei non-luoghi (o meta-luoghi) ai margini dell'infinito? Che vaga con la consapevolezza di poter contare soltanto su una parola poetica a sua volta marginale? Poiché, stando a Celan: «Il poema si afferma al margine di se stesso; per poter sussistere esso incessantemente si evoca e si riconduce dal suo Ormai-non-più al suo Pur-sempre»⁶¹.

Questo denso e replicante margine è appunto il luogo della domanda. Di una domanda che, insorgendo da un *nous* ipertroficamente sospeso e indeciso, non trova evasione se non nel proliferare di se stessa: «Quante domande! Il mio discorso si è fatto troppo interrogativo rispetto all'assertività che si richiede a ogni onesto parlare?»⁶². È peraltro grazie a un simile eccesso discorsivo, ai dispiegamenti della coltre «altra» che funge da eidetico contrappunto all'«assertività», dove ogni domanda reca con sé l'ombra enigmatica dell'informulabile, che la parola poetica riesce a potenziare la gaudiosa gratuità del suo canto. Confinata all'orizzonte del dire, e confondendosi con «la brama stessa dell'irraggiungibile», essa genera il suo specifico «tempo sonoro», «quel flusso linguistico che attraversando il poeta/scriba diventa parola nuova, di valore insieme profetico e pragmatico», come scrive Anna Dolfi⁶³. Un moto alterno di vibrazioni e onde che a livello fonico e semantico concretizzano la «varianza verbale» nella sua provvisorietà, ossia quel gioco di minimi scarti «in cui già l'altro appare», ma sempre sulla soglia paradossale di un «evento immobile». Immobile e nel contempo trasgressivo, per ammissione dell'autore (*transgredi*, «andare oltre», e così «una poesia non ritmerà più l'azione, sarà più avanti», nell'ottica di Rimbaud), perché l'immobilità lasciata balenare dallo pseudo-ossimoro «è un'immobilità come pausa implicita a ogni movimento, luogo dello slancio, e di travalicamento tra il pensato e l'impensabile»⁶⁴. Vale la pena riportare l'osservazione della Dolfi: «Nella poesia e nella sua imprevedibilità sta per Bigongiari la trasgressione più vera al futuro bloccato, all'assenza di possi-

⁶⁰ A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 214.

⁶¹ Paul Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 15.

⁶² Avvertenza a P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* cit., p. 287.

⁶³ Anna Dolfi, *Dizione e poesia*, in P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 283.

⁶⁴ P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare* cit., p. 261.

bili che la realtà ci presenta»⁶⁵. Come se la poesia, all'acme del suo esplicarsi, non facesse che occupare mobili soglie.

L'offerta del sangue sulla soglia è
una goccia lasciata lì dall'Angelo
Sterminatore che ha perdonato?⁶⁶

La dimora poetica di Bigongiari – mare illimito mosso dal «differirsi» del senso – è una dimora di soglie incantate, su ognuna delle quali s'imprime lo stigma di una ferita originaria.

⁶⁵ A. Dolfi, *Dizione e poesia* cit., p. 283.

⁶⁶ P. Bigongiari, *La legge e la leggenda* cit., p. 63.



La BNCF (foto di Laura Dolfi).

I VIAGGI FUORI DI CASA

Theodore Ell

Tra i poeti della cosiddetta *terza generazione* dell'ermetismo, i quali in un certo momento hanno approfittato, tutti, dell'aumentata libertà di movimento internazionale del secondo Novecento – per citare solo due esempi eccezionali, Mario Luzi ha raggiunto l'India ed Alessandro Parronchi il Giappone – è stato Piero Bigongiari a compiere i viaggi più prolungati e distanti, tra i luoghi geograficamente e storicamente più variegati. A parte i viaggi estensivi per tutta l'Italia, ed in Francia, in Olanda, in Germania, in Austria ed in Svizzera, Bigongiari ha trascorso periodi estesi in Grecia, in Egitto ed inoltre in paesi anglofoni, in ciascuna parte delle Isole Britanniche con notevoli visite a Londra, Dublino e Belfast e la campagna irlandese e gallese ed in larghe zone degli Stati Uniti, da New York fino alla costiera pacifica della California, passando anche per Ohio, Texas, Oklahoma. Le possibili influenze dei viaggi sulle opere poetiche di Luzi e Parronchi non dovrebbero essere considerate trascurabili, né i paralleli filosofici, stilistici e comparativi che si potrebbero delineare tra le loro composizioni e certe espressioni delle culture lontane con le quali sono entrati in contatto. Comunque, in tutti e due i casi, il viaggio, come esperienza sia circostanziale che concettuale, rimane infine un elemento occasionale, per non dire per certi versi secondario, nella produzione poetica. Per Luzi e Parronchi lo stile, gli argomenti e soprattutto lo sguardo della poesia hanno continuato a dimostrare fortemente il condizionamento dell'ambiente, della tradizione e della contemporaneità italiane, siano pure queste intrecciate all'esperienza europea più larga ed in esse eminentemente trasmissibili altrove. Senz'altro il paese d'origine è rimasto il primo terreno nutriente anche dell'opera di Bigongiari. Ciononostante, la produzione sia poetica che prosastica bigongiariana ha dimostrato una suscettibilità considerevolmente più aperta alle esperienze estranianti e trasformative del viaggio e dell'esplorazione all'estero, insieme ad un'elasticità stilistica capace non solo di sostenere l'espressione di tali riconfigurazioni, ma addirittura ad incorporarle ed integrarle nella considerazione di certi elementi della vita italiana.

A Bigongiari i viaggi non hanno offerto occasioni poetiche meramente esotiche, né si dovrebbero considerare i risultati poetici sontuosi e sorprendentemente numerosi come delle deviazioni dalle linee centrali della sua attività let-

teraria. Anzi, l'evocazione dei lontani luoghi e culture che il poeta è riuscito ad esplorare, insieme alla sua estesa e variegata contemplazione del fenomeno stesso del viaggio, può illuminare certi elementi motivanti di un vasto *corpus* che per certi versi potrebbe sembrare aver superato i confini agevolmente navigabili, lasciando forse pochi segnali evidenti del suo percorso tematico principale.

In effetti, il metodo di composizione e di pubblicazione bigongiariano in se stesso richiama alla mente l'esperienza di un viaggio, in quanto concepisce l'atto di scrivere come tentativo di percorrere e attraversare il dominio dell'attimo vissuto, caricato dal suo condizionamento di ricordi e di cultura, ed orientata verso la nuova destinazione della prossima occasione espressiva. Lungo la sua intera carriera letteraria, durata dagli anni 1930 fino alla settimana della morte, nel 1997 – e significativamente senza lunghi abbandoni anche durante i viaggi, sebbene fossero estesi – Bigongiari ha mantenuto una continua pratica di scrittura, sia tramite le forme prosastiche di saggi e riflessioni autobiografiche, compreso il suo giornale personale, che tramite la *poiesis*, che si manteneva in un prodigioso ed ininterrotto flusso d'invenzione e d'elaborazione, spesso trasportandosi avanti in endecasillabi sciolti capaci di conglomerarsi in strofe movimentate ed inostacolate, racchiudendo e mescolando elementi ed associazioni in singole forme talvolta vaste e divaganti. Le raccolte poetiche mature di Bigongiari, da *Rogo* del secondo dopoguerra in poi, presentano le liriche in ordine cronologico e segnate dalle loro date di componimento, mettendo in evidenza così la successione stessa delle esperienze, della loro trasformazione in immagini mentali e della loro confluenza nell'articolazione espressiva. Voltando pagina da una poesia all'altra, il poeta è portato a trasportare la sua attenzione all'improvviso dagli ambienti familiari della Toscana a un'occasione di viaggio in luogo lontanissimo, per poi rivolgere lo sguardo di nuovo ai luoghi di residenza. Inoltre, pur sistemandosi generalmente senza rima definita, la strofa bigongiariana spesso contiene delle rime interne, degli omofoni chiari o delle assonanze approssimative che si rintracciano e si riprendono a vicenda, apparentemente seguendo una linea di associazioni inconsce involontarie, provocandosi e scatenandosi reciprocamente. L'effetto cumulativo della poesia bigongiariana matura è un'impressione di attività mentale continua, catturata e registrata nel suo linguaggio simbolico spontaneo ed astratto, e lasciata a rispecchiare, lungo la distesa del tempo di una vita, una narrativa improvvisata ed autosufficiente – un «poema», come l'ha designato Bigongiari, dell'esperienza vissuta.

In una tale concezione della *poiesis*, le qualità dell'ispirazione e dello stimolo vengono mediate e trasfigurate in rappresentazione non solo per via della pertinenza del loro particolare fascino filosofico o emozionale in un dato schema, ma soprattutto in quanto siano capaci proprio di provocare la risposta espressiva stessa. Perciò, forse, le relativamente scarse tracce dell'influenza dei viaggi di Luzi e Parronchi nelle loro produzioni poetiche più tradizionalmente concepite e formate, e l'enfasi notevolissima, in verità infine quasi preponderante, sui luoghi estranei e le loro potenzialità simboliche nella lirica bigongiariana. Per

Bigongiari è l'avvenimento stesso, ovunque accada, ad offrire l'occasione della *poiesis*, a cui la forma, oppure la struttura in un certo senso informale, risponderà, e che servirà; durante i viaggi del poeta, e anche dopo, nelle dimensioni della memoria e dell'associazione inconscia, questa modalità di composizione si è mantenuta senza alterazioni, permettendo alle ambientazioni straniere ed ai loro stimoli simbolici libero sfogo nella sostanza della poesia.

Considerata tutta la sua curiosità ed apertura mentale, l'ironia centrale dell'opera di Bigongiari è il fatto che è stato forse il poeta della *terza generazione* più legato ai suoi luoghi di origine e di residenza. Tra questi si notano non solo la sua città adottiva Firenze, dove egli ha trascorso i decenni dell'età matura e che fa sfondo ad una larga porzione dei suoi scritti, ma soprattutto le città ed i paesaggi della sua giovinezza nella Toscana occidentale, le terre verdi, montagnose e marine intorno a Pistoia, Pisa, Pescia, Lucca e Forte dei Marmi. Tali territori hanno costituito nelle opere di Bigongiari uno sfondo fondamentale paragonabile alla presenza delle colline venete nella poesia di Andrea Zanzotto o della pianura friulana in quella di Pier Paolo Pasolini. Comunque, nonostante l'influenza finalmente benefica ed essenziale del paesaggio toscano, un elemento determinante del primo ventennio della produzione poetica bigongiariana è stata la prolungata frustrazione del desiderio di lasciare l'originaria dimora provinciale, per entrare nel mondo psicologicamente libero¹. La meditazione bigongiariana sul viaggio parte appunto dai falliti tentativi di varcare la soglia della propria casa.

Nel decennio del suo esordio poetico, tra Pistoia nel 1933 e Firenze nel 1942, benché la maggioranza delle liriche e dei racconti trovino i loro stimoli e le loro ambientazioni nell'esperienza vissuta di Pistoia, la sensibilità che vi si esprime è ostinatamente malinconica e languente, mentre nelle sue lettere private Bigongiari disprezza costantemente la «noia incantevole» della sua città, idealizzando le prospettive intellettuali eccitanti e cosmopolite di Firenze. È un contrasto che sembra sempre più apparente e fatale per via del quotidiano viaggio in treno tra le due città. Col trasferimento definitivo a Firenze nel 1937, per quasi un decennio l'intera attività letteraria bigongiariana si occupa di questioni variegatissime con un'acutezza intellettuale ormai celebre, ma in modo tale che quasi ogni cenno del suo luogo d'origine e del desiderio di lasciarlo viene soffocato. La trasfigurazione intima e barocca di ogni elemento della Firenze rappresentata nella prima raccolta poetica *La figlia di Babilonia* (1942) sembra asserire la convinzione di essere arrivato definitivamente all'ultima destinazione, dalla quale non si immagina di dover partire più. Comunque, paragonando tale prima raccolta al resto dell'arco della produzione poetica bigongiariana, al di sotto delle sue sottigliezze e rarefazioni si percepiscono una marcata assenza di radi-

¹ Non sarebbe impossibile interpretare in chiave psicanalitica l'espansiva esplorazione poetica di luoghi distanti negli anni di maturità come una specie di reazione compensativa per il senso giovanile di chiusura.

camenti negli impulsi governanti della *poiesis* e nell'autodefinizione della figura del poeta, ed una mancanza di scopo, anche immaginario o del tutto astratto, nella concezione dei suoi mirati destinatari, o destinazioni. L'orfismo de *La figlia di Babilonia*, la cui sofisticazione non è assolutamente insignificante, tende a concepirsi come labirinto del canto, una complicazione che la figura esaltata del poeta tende a sorvolare spigliatamente, ma che di lì a poco viene a risentire ed a patire acutamente come scarsità di motivazione e direzione.

Nelle addolorate e turbatissime liriche della prima metà della raccolta del periodo bellico e post-bellico *Rogo (1944-1952)*, i simboli, le metafore ed i *leitmotif* principali e secondari, addirittura la metrica e la dizione dimostrano un pronunciato stato di squilibrio e sradicamento, manifestando un tentativo disperato di ritrovare un percorso sia poetico che morale e filosofico smarrito. Risale a questo periodo la decisione fondamentale del poeta di conservare l'ordine cronologico delle sue produzioni e di segnarne le date di componimento, creando così una specie di registrazione, addirittura un diario simbolico, di quel processo lungo e difficile. Anche nei loro momenti più oscuri le sessantacinque liriche della raccolta *Rogo*, insieme al largo *corpus* di prose autobiografiche e critiche e alle lettere, rappresentano conferme e prove di certezze psicologiche ed emotive gradualmente guadagnate, e offrono una prospettiva insolitamente intima di un intero ri-orientamento estetico e tematico. Dopo numerose sfortune tra gli anni 1944 e 1947 – la lacerante liberazione di Firenze dai tedeschi e l'anno di tensione della Linea gotica, la separazione amara dalla prima moglie, i disaccordi con editori che hanno provocato la cancellazione di certi progetti – è stato un legame del tutto inaspettato con un paese distante, e con la sua lingua e la sua poesia, a suggerire a Bigongiari non solo l'apertura potenziale della sua produzione poetica ad esperienze e stimoli stranieri, ma soprattutto il valore simbolico non trascurabile dei suoi luoghi d'origine. L'accaduto, in un certo senso, ha fornito Bigongiari non solo di nuove destinazioni mirate, ma anche di un punto di partenza che poteva offrire un sicuro orientamento.

Quasi come un *deus ex machina*, nell'estate del 1947 si è recato a Firenze il poeta gallese Dylan Thomas, coetaneo esatto di Bigongiari e dei suoi compagni della terza generazione – ricordiamoci allora anche del suo centenario – la cui liriche Bigongiari aveva già cominciato a tradurre in italiano e cui riguardava come una specie di *alter-ego* mitico. Malgrado le abitudini generalmente eccentriche del visitatore e le difficoltà linguistiche – Bigongiari e Thomas riuscivano a comunicare personalmente con poche parole d'inglese, oltre alle quali si affidavano ai gesti – la celebre *Poesia in ottobre*, lirica chiave della produzione di Thomas e delle traduzioni di Bigongiari, ha offerto al poeta fiorentino la soluzione filosofica e simbolica che esigeva. Una meditazione rapsodica sul trentesimo compleanno del suo compositore, *Poesia in ottobre* esalta la simmetria cronologica dell'occasione percorrendo diversi luoghi del paesaggio gallese familiari dall'infanzia, dove il poeta sembra addirittura incontrare le versioni passate di se stesso, percependo così la natura potenziale del suo vivere futuro. È la

stessa topografia personale a fornire una sistemazione metaforica affidabile della memoria e dei sentimenti e a suggerire la proiezione mirata dell'io nel mondo. Traducendo Thomas, anche senza parlare correntemente l'inglese, Bigongiari ha conosciuto a fondo le sue usanze linguistiche e caratteristiche formali senza poi incorporarle manifestamente nella sua propria produzione. L'insegnamento morale e psicologico, comunque, è rimasto cardinale, ed è rimasto alla base di tutti i viaggi, di andata e di ritorno, che Bigongiari ha compiuto e che hanno lasciato le loro tracce nella sua opera.

I primi viaggi infatti cominciano pochissimo tempo dopo l'incontro con Dylan Thomas e i loro risultati letterari suggeriscono fortemente che sia stato l'*ethos* del poeta gallese a colorire il loro scopo e le reazioni del nuovo viaggiatore-scrittore fiorentino. Il primo viaggio all'estero di Bigongiari avviene meno di un anno dopo l'incontro inaspettato con Thomas, e sembra costituire una specie di ricambio: nel marzo 1948 Bigongiari si reca non ancora in Galles ma nella città centrale di tutta la poesia britannica, Londra. È un viaggio rimasto sconosciuto nella biografia e nella bibliografia bigongiariane fino a pochi anni fa, ma la sua documentazione testuale ed archivistica, sia pure scarsa, lo conferma senza possibilità di dubbio. L'evidenza si manifesta in una cartolina, datata e timbrata con un francobollo da due scellini raffigurante la testa del re Giorgio VI, spedita da Bigongiari all'amico Oreste Macrí. La durata di questo soggiorno inglese, le altre località che il poeta avrebbe potuto visitare, le modalità del suo arrivo e della sua partenza (probabilmente Bigongiari ha viaggiato in treno tra Firenze e Calais, attraversando la Manica in traghetto) e, soprattutto, il suo preciso motivo, rimangono misteriosi. È possibile che Bigongiari abbia accompagnato Eugenio Montale come assistente o segretario, visto che in quello stesso momento Montale stava visitando la Gran Bretagna su invito del British Council insieme ad Alberto Moravia ed Elsa Morante, ma sulla cartolina Bigongiari informa Macrí di aver «visto Montale», non di averlo accompagnato in modo formale. Non si può sapere neanche se Bigongiari avesse avuto l'occasione di rincontrare Dylan Thomas. Nonostante le incertezze, questo viaggio ha provocato un risultato poetico fondamentale nella forma della lirica eponima della raccolta *Rogo*. La sua data di componimento è quella della cartolina, il 15 marzo 1948, ma il legame tra i due scritti è più che casuale. La cartolina è un prodotto ufficiale della National Gallery, e sul *recto* essa riproduce un quadro di Francisco Goya, *L'uomo stregato*, una vignetta grottesca in cui un prete, versando un bricco d'olio in una lampada tenuta nelle mani di un demone, si trova minacciato da figure mostruose avvolte in fiamme ed ombre e guarda verso lo spettatore con occhi rigonfi di paura. *L'incipit* della lirica bigongiariana *Rogo* si rivolge precisamente a questa figura: «Il tuo dolore sorvegliato / quasi fosse una speranza, / eccotelo negli occhi.» Più che meramente *ekfrasis*, sembra che il quadro di Goya abbia provocato nel poeta un'esperienza rivelatrice di riconoscimento filosofico. Sul verso della cartolina, Bigongiari scrive in calligrafia furiosa a Macrí delle parole enigmatiche ma estatiche: «sempre la vita conti-

nua ad essere per me l'esaltazione di un sogno, e il sogno continua, anche sotto questi cieli, e non ho ancora aperti gli occhi eppur vedo e sento più lontano ciò che è vicino; io non so cosa ci sia in me!!!»².

Sembra che sia stata la poesia *Rogo* a cristallizzare l'euforia informale. Scritta sul 15 e sul 16 marzo 1948, come conferma il suo manoscritto – e cioè forse durante la notte tra le due giornate – la lirica riesce a condensare in termini fulminanti ed assoluti i tormenti tecnici, filosofici ed emotivi risentiti attraverso le quaranta dense liriche già accumulate nel immediato dopoguerra, ma mai articolati definitivamente:

le ombre ormai sono così consistenti,
 leggeri sono solo i viventi, ma le parole
 che cercano qualcosa da descrivere,
 i loro sentimenti,
 che cercano di riconoscere qualcosa,
 i loro gesti,
 sono perse, glauche, indefinibili
 parole del Logos,
 è la morte che parla, il silenzio che pesa nelle parole.

[...]

Ma vero e non vero sono forse la stessa cosa,
 l'unica frontiera è forse quella che non si può varcare,
 e il resto appartiene al discorso urlato dai morti
 iene attorno al rogo³.

Dall'immagine grottesca di Goya, allora, Bigongiari deriva non solo un senso di autoidentificazione, dopo le esperienze della dittatura, della guerra e della tensione costante, ma anche tutto un apparato di concetti e metafore capaci di sostenerlo e riportarlo dentro la propria produzione corrente. Per via di questa ricapitolazione precisissima, la lirica *Rogo* viene a sigillare l'intera raccolta post-bellica col suo proprio titolo. Così l'atto di viaggiare all'estero lascia la sua prima traccia decisiva nell'opera bigongiariana.

Ciononostante, l'episodio a Londra rappresenta un caso straordinario rispetto agli altri viaggi compiuti da Bigongiari e trasfigurati in poesia. In tutti gli altri casi, la relazione tra il luogo visitato e le sue tracce testuali non vengo-

² Piero Bigongiari, cartolina ad Oreste Macrí, 15 March 1948 (Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto Vieusseux, Fondo Oreste Macrí, corrispondenza Bigongiari-Macrí, 1a.260.38. Si ringraziano il Gabinetto Vieusseux e la dr. Albarosa Macrí per l'autorizzazione a citare questo documento, qui ed altrove).

³ P. Bigongiari, *Rogo*, in *Tutte le poesie I: 1933-1963*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 158-159.

no trascurate; anzi, intorno ad ogni altro viaggio bigongiariano esiste una ricca documentazione, tramite la quale le impressioni dell'esperienza si trasmettono chiaramente.

Il primo esempio del genere risale infatti ai mesi prima del viaggio a Londra. Nel settembre del 1947 Bigongiarini si è recato, in una sorta di pellegrinaggio smerico, a Recanati, il luogo d'origine del suo poeta-maestro Leopardi, già oggetto di diversi scritti, compresa la sua tesi universitaria *L'elaborazione della lirica leopardiana* che nel 1948 è stata pubblicata in un'edizione ampliata. Il primo vero scritto di viaggio bigongiariano, il saggio autobiografico *Viaggio nelle Marche*, rivela che a Recanati Bigongiarini aveva voluto investigare le possibili condizioni fisiche e geografiche de *L'Infinito* leopardiano, e per quanto un tale obiettivo fosse stato sentimentale, il saggio dimostra che Bigongiarini credeva vivamente nell'efficacia filosofica delle intuizioni poetiche che comportava:

La terra [a Recanati] pare non tenerti, non tenere [...] cala continuamente, con vaste poggiate, entro un orizzonte assopito che si fa sempre più vasto e imminente. [...] È il concretarsi dell'infinito non in un pensiero ma in una dimensione umana che ha trovato la sua pietra per edificarsi⁴.

Quest'esplorazione di Recanati è servita infatti ad indicare a Bigongiarini la sua propria cosiddetta «pietra». Dopo la considerazione delle proprietà particolari del paesaggio leopardiano, egli dichiara esplicitamente in *Viaggio nelle Marche* una misura di identificazione personale con l'esperienza psico-geografica del poeta recanatese, oltre alle affinità poetiche, in quanto anche Leopardi aveva patito l'isolamento giovanile in provincia. Bigongiarini sostiene: «se Leopardi volle strapparsi da un luogo che odiava ma che portò con sé fino alla fine, io non potevo non pensare ai casi miei, non potevo non cercare la mia terra per vedere se potevo ancora con coscienza tranquilla sentirmene figlio [...]»⁵.

Sono state le Marche leopardiane, allora, ad incoraggiare Bigongiarini a tornare finalmente ad affrontare i suoi propri luoghi d'origine, a Pistoia e altrove nella Toscana occidentale; in un certo senso è stato Leopardi a rendere valida la lezione di Dylan Thomas e dell'altro poeta anglofono venerato da Bigongiarini a quell'epoca, Thomas Stearns Eliot, il quale ha scritto aforisticamente nella quarta poesia dei suoi *Quattro quartetti* [*Four Quartets*], *East Coker*, «Home is where one starts from»⁶.

Dopo la visita a Recanati, verso la fine del 1947 Bigongiarini torna a Pistoia, in una visita rivelatrice che egli ha poi descritto nella sequenza di prose intitolata *Una città scintillante*, in cui, in modo simile alla figura del poeta in *Poesia in*

⁴ P. Bigongiarini, *Viaggio nelle Marche*, in *Visibile invisibile*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 13.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Thomas Stearns Eliot, *East Coker*, in *Collected Poems 1909-1962*, Londra, Faber, 2002, p. 190.

ottobre di Dylan Thomas, Bigongiari immagina una serie d'incontri con le incarnazioni passate di se stesso, dalle quali riesce a derivare un senso della «progressiva situazione» dell'identità:

Lo so che devo molto a questa città. Questo teatro interiore in cui memoria e fantasia si confondono [...] [R]itrovarmi a Pistoia è essere altro, un irriconoscibile altro che ritrova gli infiniti Pieri che hanno creduto che la vita fosse qualcosa che non si allontana mai da se stessa; e ora, ritrovandoli, questi fantasmi, gli dico, magari con movenze dissimulate di allegria, che la vita non è mai compiuta in se stessa [...]⁷.

Sono questi i poli contrastanti eppur interdipendenti e definitivi del rapporto tra Bigongiari e il suo luogo d'origine, soprattutto in tempi di viaggio: l'allontanamento e la novità si misurano per la loro relazione alle cose rimaste più profondamente nella memoria; le nuove esperienze e scoperte all'estero trovano la loro significanza rispecchiandosi negli elementi della vita più familiari, addirittura più assuefatti; l'apertura e la curiosità si rivelano e si confermano per via del loro confronto costante con la chiusura che le ha preceduto.

Dagli ultimi anni '40 fino alla fine della vita nel 1997, nessuno dei viaggi che Bigongiari ha evocato in versi o in prosa è rimasto senza un'eco nella dimensione originaria. Fin dai primi grandi viaggi rivelatori del 1947 e 1948, le destinazioni hanno sempre ricordato, ricolorato ed arricchito il punto di partenza. Dopo l'esperienza sradicata di *Rogo (1944-1952)*, l'opera bigongiariana è segnata da un istinto perenne di ritorno alle origini, sia nel senso più letterale e materiale, per via delle numerosissime raffigurazioni di ricordi d'infanzia e delle sue ambientazioni e topografie familiari, che nel senso del condizionamento psicologico e simbolico della poetica, la quale spesso sembra presentarsi come variazione personalizzata sulla poetica del fanciullino pascoliano. Fin dagli anni '50, in forma incipiente in certe liriche della raccolta poetica *Il corvo bianco (1952-1954)* e poi in articolazioni definitive lungo l'intero percorso delle raccolte successive *Le mura di Pistoia (1955-1958)* e *Torre di Arnolfo (1958-1963)*, Bigongiari evoca ripetutamente la rianimazione di una *Weltanschauung* primaria e giovanile. Rintracciando tra le associazioni ed i ricordi legati ad elementi della geografia personale, le liriche portano alla luce certe impressioni vivide di una dimensione psicologica anticamente vissuta e tuttora conservata ed accessibile, in cui le immagini, le presenze e gli elementi ambientali ed immaginari si presentano con un'intensa indecifrabilità pre-razionale, la cui significanza consiste proprio nella potenzialità primitiva, sempre apparentemente pronta a definirsi e spiegarsi, ma infine lasciata come forza imminente dentro i confini delle singole liriche. Trasportatasi indietro nel tempo, nello spazio e nell'esperienza, la mente poetica bigongiariana riconosce pienamente la condizione *naïve* e strabiliata

⁷ P. Bigongiari, *Lo sguardo della felicità*, in *Visibile invisibile* cit., p. 19.

che sta alle radici del suo stato adulto e sofisticato. Nell'attimo della *poiesis* essa ricorre ad un intero periodo di vita illuminato dalla coscienza di aver appena varcato le soglie dell'inconscio, per entrare nel mondo ed iniziare a interpretarlo comprensivamente, delineandone una propria simbologia.

Le liriche segnate da questa tendenza sono numerose, ma esemplari sono *Stazione di Pistoia* del 1955 e *Piazza d'armi* del 1956, raccolte poi ne *Le mura di Pistoia*, e *Via del Vento*, 5 del 1963, raccolta in *Torre di Arnolfo*. Al centro di tutte e tre le poesie sono le due residenze giovanili del poeta a Pistoia – la prima in via del Vento e la seconda presso la stazione ferroviaria, dove la famiglia Bigongiari si trasferì – e appunto l'atto stesso di varcare la soglia, sia come bambino che corre in strada in momenti e scene ricordati nella maturità, che come uomo maturo che torna a visitare i suoi luoghi giovanili varcando la soglia in direzione contraria. Attraverso le tre liriche, Bigongiari elabora gradualmente diverse fasi nel tentativo della coscienza nuovamente attivata di trovare una strada e costruirsi dei rapporti con le realtà circostanti.

In *Stazione di Pistoia* il «trepesta[re] sugli scambi» di un «vagone lanciato per manovra [...] sotto il ponte» ricorda al poeta «la voce della tigre / del circo Gleigh», una presenza sconcertante che ad un certo momento nella giovinezza ha provocato degli incubi carichi di immagini fantasmagoriche che sembrano assediare ed imprigionarlo in casa («Hai la casa attorniata dalle tigri, / improvvido bambino, tra i lillà / rispunta una proboscide») e che nel momento della *poiesis* provoca un ricordo ulteriore di un'esperienza dolorosa ancora più profonda nel passato, quando appena «sbucato in corsa un bimbo / da via del Vento» egli ha provato all'improvviso

[il] suo primo piangere
e d'amore e di morte sui gradini,
sui poveri gradini d'una casa
dove abitava in vesti di fanciulla
la sua illusione⁸.

Appena varcata la soglia, allora, si scopre dietro le immagini sconvolgenti della fantasia il vero e più articolato complesso del desiderio, della delusione e del dolore che governerà non poche esperienze della psiche adulta.

Il poeta sembra confermare e sigillare l'inevitabilità di quella prospettiva quando riprende il *leitmotif* del giovane in corsa per Pistoia nella poesia *Piazza d'armi*, il cui *incipit* riconosce e riassume lo schema psicologico antecedente – accenna il poeta «L'ultimo turbamento d'una mia / inquietudine antica», per poi ipotizzare «se ritrovano nel fanciullo l'uomo» – ed in cui le intuizioni generali ed informi del momento della *poiesis* trovano di nuovo rappresentazione pre-

⁸ P. Bigongiari, *Stazione di Pistoia*, in *Poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1982, pp. 41-42.

cisa nel ricordo di un incontro col dolore, uno «sdrucchiolo a un tratto fatto ripido» in cui, cadendo a terra, il «fanciullo» si ferisce le ginocchia, mentre corre dalla sua casa verso il Duomo di Pistoia⁹. Rinforzata, così, l'impressione di una coscienza giovanile entusiasmata dalla prospettiva di scappare ad esplorare fuori dall'ambiente domestico ma che si trova costantemente in preda a contrattempi e frustrazioni oltre alle sue proprie incognite psicologiche, il poeta procede a considerare la situazione in modo meno disincarnato, trasportando l'occasione stessa della *poiesis* attraverso la soglia di una delle case della giovinezza, quella di via del Vento, per affrontare come elemento dell'esperienza presente il nodo di curiosità e d'intralci che tuttora stringe e crea «turbamento» nella psiche adulta. Comunque la lirica *Via del Vento*, 5 rivela che non si possono derivare semplicemente soluzioni o spiegazioni assolute, neanche affrontando in prima persona il teatro stesso della rappresentazione mentale del complesso. I suoi meccanismi – così riconosce il poeta che descrive la sua prima entrata nell'atrio di via del Vento, dopo anni di assenza – restano al di là del conscio, dall'altra parte di una soglia che la mente sveglia non riesce a varcare («nel sonno naviga ogni voce, ogni grido, ogni gesto») mentre nel momento attuale, come in ogni momento della giovinezza, la disposizione fisica del luogo stesso conferma l'essenziale infrangibilità ed imperscrutabilità della sua presa formativa:

Le vie si torcono come anguille
 prese nella griglia che ottura la palude.
 È impossibile andarsene, impossibile rimanere.
 Occorre la parola d'ordine, la parola più affettuosa
 bisbigliata prima del sonno, ma senza scolta
 il vento ha preso possesso del giardino,
 penetra per la rosta un vento fine ch'è parola
 ma io non l'intendo, è per terra, luce
 che si ramifica, luna che s'allontana¹⁰.

Così anche in un atto di rimembranza a distanza di anni il poeta sembra trovarsi sconfitto tra due strette frontiere, impedito sia di concepire un via d'uscita dalla recinzione di associazioni fantasmagoriche e frustranti che di rientrare nel metaforico spazio interno pre-razionale dove, almeno così il poeta immagina, si potrebbe articolare la soluzione al paradosso in cui il ricordo poetico – non solo raffigurando ma addirittura rivivendo nelle sue qualità precise l'esperienza psicologica passata – si è annodato.

Sebbene sia essenziale, in questo periodo chiave nella produzione poetica di Bigongiari, il riconoscimento che la distanza degli anni e dello spazio non offrono scampo all'immaginazione dai suoi impulsi e barriere determinanti, è

⁹ *Piazza d'armi*, ivi, pp. 44-45.

¹⁰ *Via del Vento*, 5, ivi, pp. 68-69.

ugualmente significativo il modo in cui la coscienza poetica riesce a concepire delle metafore e dei simboli che offrono sentieri e percorsi narrativi e psicologici dentro questa delineaione inevitabile, e che si dimostrano paradossalmente doti di uno scopo geografico e mentale assai più vasto. «Uno ha dentro di sé la propria origine come la propria morte»¹¹, ha scritto Bigongiari nel 1947 in *Una città scintillante*. L'accenno alla morte allude non solo ai pericoli bellici appena evitati, o alla sfortuna di certi compagni della giovinezza a Pistoia, i quali non erano riusciti ad evitarli. La concomitanza aforistica e apparentemente fatalistica delle origini e della morte le rende uguali ed opposte, caricando d'immensa potenzialità lo spazio immaginario di mezzo. L'aforisma definisce e contiene nettamente il senso, prevalente nella poesia bigongiariana, dell'esperienza delle origini toscane come circuito chiuso.

Tale nozione si può rintracciare, nel modo biografico più circostanziale, nei ripetuti trasferimenti della famiglia Bigongiari da una città all'altra in quella regione durante gli anni d'infanzia del poeta, per via delle assegnazioni professionali del padre, capostazione. Tra il villaggio di nascita Navacchio, e poi le residenze provvisorie a Grosseto, Pisa, Pescia e Lucca, e finalmente Pistoia, dove la famiglia ha trascorso il suo periodo più lungo e stabile, lo spostamento ed il viaggio si svolgono sempre dentro la stessa rete di percorsi. Comunque, paradossalmente, è stato quest'elemento della formazione, l'esperienza continua di un andirivieni circolare, ad offrire alla lirica bigongiariana delle metafore e dei simboli governanti capaci di rispecchiare gli espansivi panorami geografici e mentali che il poeta ha avuto l'occasione di esplorare davvero nella maturità. Nella sua contemplazione delle costrizioni delle origini, la lirica matura bigongiariana manifesta il riconoscimento che in realtà varcare la soglia della casa non è stata questione di una semplice partenza definitiva, addirittura di una fuga dall'immaginario circuito chiuso, ma di una sua dilatazione graduale, sempre intorno allo stesso centro intricato, ma ugualmente continua nell'espansione e nell'arricchimento improvvisato della circonferenza.

È questo il principio non solo concettuale ma anche strutturale della lirica bigongiariana forse più conosciuta e più spesso citata, *Pescia-Lucca*, del 1956, poi confluita ne *Le mura di Pistoia*. Derivando il suo stimolo dall'ansa forse più piccola e stretta in tutto il circuito chiuso delle ferrovie toscane – cioè il *tram* che una volta seguiva un'unica linea circolare per il terreno rigoglioso tra Lucca e la cittadina di Pescia e che per un periodo trasportava il giovane Bigongiari tra la casa e la scuola – questa lirica sembra ripercorrere una serie di associazioni libere di ricordi, formati in versi di metrica assolutamente sciolta. Comunque, sotto l'apparente libertà di movimento agisce una salda inerente strutturale e simbolica, che ancora la psiche poetica nel luogo precisamente evocato mentre contemporaneamente lo proietta in spazi generalizzati e distanze concettualmente aperte. Il

¹¹ P. Bigongiari, *La città di Livia*, in *Visibile invisibile* cit., p. 22.

leitmotif della «rondine passeggera» nell'*incipit* della lirica sembra caratterizzare la figura giovanile del poeta a Pescia come una presenza del tutto fuggevole, ma la sua riapparizione in chiusura di poesia racchiude i suoi elementi e il suo passaggio apparentemente lineare in una forma perfettamente circolare. La frustrazione della chiusura provinciale, rievocata dall'accenno al «nido difficile» delle strade di Lucca ed un nuovo accenno alla correlativa nozione di una morte inevitabile che soffoca l'impulso vitale, coesistono in quest'unico flusso di associazioni insieme ad un atteggiamento completamente riconciliato: le «rondini», legando gli ultimi versi della poesia ai primi, fissano al centro simmetrico della struttura – il decimo verso su diciannove – l'espressione paradossale di una duratura novità, «antica giovinezza», che nel volo ciclico di partenza e di ritorno delle rondini sembra evocare una circonferenza esaltata intorno a questo centro ostinato:

Ho vissuto
 nelle città più dolci della terra
 come una rondine passeggera.
 Lucca era
 un nido difficile tra le vigne
 impolverate, in fondo a bianche strade,
 donde sarebbe traboccata
 con ali troppo folli
 pe' tuoi cieli molli, Toscana,
 antica giovinezza.
 Malcerta ebbrezza, malcelata infanzia
 lungo le case di Lunata
 sfiorate in un tram accanto al guidatore,
 la morte è questa
 occhiata fissa ai tuoi cortili
 che una dice sorpresa
 facendosi solecchio dalla soglia:
è nata primavera,
 sono tornate le rondini¹².

Contemporanei a questi riconoscimenti dello sviluppo primario e determinante della psiche individuale, con le sue strade interne aperte, bloccate o circolari e le sue sicurezze ed insicurezze esistenziali, sono i viaggi di carattere forse più visionario nella carriera di Bigongiari, che lo hanno portato in terre segnate da presenze umane antichissime, in interazione con le forze tuttora potenti della natura.

Nel 1952, insieme alla seconda moglie Elena ed i giornalisti Giovan Battista Angioletti e Sergio Zavoli, Bigongiari si reca nella cosiddetta Magna Grecia, cioè in quelle regioni del sud dell'Italia – Puglia, Calabria, Sicilia, Campania – in cui i greci antichi avevano stabilito delle colonie. Lì Bigongiari, Angioletti e Zavoli

¹² P. Bigongiari, *Pescia-Lucca*, in *Poesie cit.*, pp. 43-44.

si sono impegnati a fare dei *reportages* culturali per la RAI. Nell'anno seguente, lo stesso gruppo, in una simile missione, è andato nella stessa Grecia. Nel 1954, di nuovo, tutti e quattro sono andati in Egitto. Queste visite hanno prodotto gli scritti di viaggio più estesi ed esteticamente ricchi di Bigongiari: la sequenza di prose *La Grecia in Italia, ovvero un grande silenzio* sulla Magna Grecia, ed i grandi volumi di storia dell'arte e di fotografia, *Testimone in Grecia* e *Testimone in Egitto*. Scritti tutti sempre *in tandem* alla lirica, questi testi dimostrano non un'occupazione meramente parallela alle questioni delle radici personali, ma addirittura una confluenza tra queste origini e quelle, lontane ma ugualmente radicate nella stessa psiche, dei miti e delle narrative governanti.

È la poesia stessa a far confluire i due percorsi in un singolo tentativo di comprensione sintetica, il quale si dimostra con particolare chiarezza nella raccolta *Il corvo bianco*. I primi due terzi di quella raccolta, cioè le poesie scritte tra il 1952 ed il 1953, offrono delle meditazioni tra le più concentrate sui luoghi familiari toscani, ma l'ultimo terzo del libro riceve un'improvvisa infusione di idee ed immagini ispirate direttamente dall'Egitto: il deserto, il tratto vasto del Nilo, contrasti feroci di caldo ed ombra, sabbia ed acqua, l'intimo rapporto tra le strutture umane antiche ed i loro ambienti naturali, e soprattutto dei *leitmotif* religiosi antichi, il simbolismo degli animali e gli incontri tra Jahweh e Mosé nel deserto del Sinai. Il «corvo bianco» stesso è un'allusione ad una profezia di trasformazione apocalittica attribuita al faraone Akhenaten: *il cigno divverà nero, il corvo bianco*. Nella lirica eponima e concludente della raccolta, l'immagine del corvo bianco viene introdotto improvvisamente in una descrizione già quasi allucinatoria della soglia tra l'inverno e la primavera sull'Appennino toscano – «Il corvo bianco beccherà tra l'erba / d'un'eterna stagione: sarà un fiocco / di neve mosso dall'alto dei cieli»¹³ – trasferendo insieme l'esperienza familiare pistoiese e quella recente e sbalorditiva dell'Egitto in un nuovo, singolo dominio. La combinazione è impossibile, un'illusione totale, eppure si articola come esperienza reale, appunto perché viene vissuta dentro la coscienza di una persona.

Lo stesso principio è valido per il tema della rivelazione divina nel deserto, anche se questa pone un paradigma metafisico assai più esigente, il cui approfondimento ed articolazione occupa continuamente l'opera bigongiariana quasi fino alle liriche terminali degli anni 1990. Il colloquio tra Jahweh e Mosé nel deserto e sul monte Sinai costituisce contemporaneamente un contatto diretto tra il divino e l'umano e una loro divisione irriducibile. Il Dio si rivela nascondendosi: offre la sua Parola, ma per parlare si avvolge o nel fuoco di un arbusto che brucia, o nelle nubi temporalesche, dalle quali incide le tavole della legge attraverso i fulmini. L'esperienza personale di Bigongiari delle condizioni quasi surrealmente estreme della penisola del Sinai – gli spazi sconfinati del deser-

¹³ P. Bigongiari, *Il corvo bianco*, in *Poesie 1942-1992*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Jaca Book, 1994, 35. Dopo la sua prima pubblicazione nel 1954, Bigongiari ha modificato questa lirica. La versione presentata in quest'antologia del 1994 si deve considerare definitiva.

to, il caldo, le montagne ed i burroni frastagliati, i monasteri antichissimi isolati, tutti elementi che sembrano costituire «una dimensione non umana¹⁴» in cui la sensazione della propria presenza fisica pare venir inghiottita da forze incomprensibili – instilla nella sua poesia un'irrequieta sete di capire la precisa qualità dell'esperienza, raccontata nel libro dell'Esodo, di questa divina presenza-assenza, visibilità-invisibilità, contatto-distanza. Questa perenne ansietà diventa non solo un elemento persistente della poesia bigongiariana ma anche in effetti la sua caratteristica più durevolmente ermetica, dopo che essa ha lasciato indietro l'esperienza dell'ermetismo come fenomeno storico. Subito dopo il ritorno dall'Egitto nel 1954, l'euforia del viaggio sembra di impregnare le sue rimembranze poetiche di una sensazione di fede assoluta ed irremovibile; sembra che nel Sinai un contatto col divino in qualche modo ci sia stato. «Ti lasciai», la poesia *Monaco del Sinai* dichiara alla sua figura eponima,

scendendo di uadi in uadi
 fino alle sabbie fini del Mar Rosso
 dove viscido come un otre il sole
 bianco pareva non volesse immergersi.

[...]
 sulle sabbie salate scintillava
 la Legge in ogni grano¹⁵.

È su questa base di sicurezza spirituale che Bigongiari concepisce la confluenza simbolica del «corvo bianco» nel terreno toscano personale.

Comunque, lo spettacolo dell'esperienza egiziana cede presto a sentimenti assai meno giubilanti. Anche se le poesie del resto degli anni '50 e dei primi anni '60 tendono ad occuparsi del non meno affascinante tema delle origini geografiche e psicologiche personali, il senso dell'assolutezza e della comprensiva diffusione della «Legge» sembra diradersi rapidamente. Più il poeta esplora le forze determinanti della propria formazione umana, più sembra allontanarsi da quelle della formazione spirituale. Per un periodo egli sviluppa addirittura un atteggiamento di scetticismo direttamente contrastante all'entusiasmo di pochi anni prima. Nella lirica *Risalendo con Mario la valle dell'Orsigna*, Bigongiari definisce un punto di contrasto filosofico col suo coetaneo Mario Luzi, cattolico convinto (seppur roso dalle proprie difficoltà spirituali). In un endecasillabo languido, la lirica passa da un'immagine di abbandono all'altra, tra silenzio e torpore, suggerendo gradualmente un senso di essenziale vuotezza in cui ogni elemento della scena si trova isolato ed inerte nella sua mera apprensione. Gli oggetti che cadono sotto lo sguardo del poeta ormai sono privi di una potenzialità numinosa, la

¹⁴ P. Bigongiari, *Testimone in Egitto*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 202.

¹⁵ P. Bigongiari, *Monaco del Sinai*, in *Tutte le poesie I: 1933-1963* cit., p. 207.

quale viene menzionata solo per essere subito dimessa; anche la figura del corvo è decaduta dalla sua condizione esaltata e visionaria, riassumendo invece il ruolo simbolico, più familiare ed inquietante, di presenza necrofaga. Finalmente, l'aumento di tutti questi accenni porta il poeta ad offrire un'avvertenza aperta – destinata, come suggerisce il titolo, al compagno di viaggio – che l'esperienza di questa passeggiata esige l'accettazione di una fondamentale assenza divina:

Non dà farina all'ostia del silenzio
 la ruota ferma (anche quassù è domenica),
 poco più oltre vi banchetta il corvo
 dove il ponte lunghissimo traversa
 la sassaia percorsa da più vivi
 che s'ignorano limpidi tra loro:
 vi solleva le pietre da una lama
 d'acqua il pescatore, a piedi nudi,
 di pesci addormentati nelle loro
 oscure lamine. Altera le cime
 che chiudono la valle ignoto il senso
 che Dio non è qui: non lo cercare¹⁶.

A questa poesia Bigongiari aggiunge in nota le parole di Simone Weil: «*La création est abandon. En créant ce qui est autre que lui, Dieu l'a nécessairement abandonné*»¹⁷. Questo viaggio per il terreno natio, allora, sembra aver contro-bilanciato e neutralizzato quello nel terreno più lontano in cui Bigongiari fosse mai andato. Mentre nel deserto del Sinai Bigongiari ha trovato un senso di abbondanza, nella fertile valle dell'Orsigna sembra aver incontrato il vuoto.

Allo stesso tempo, comunque, nello sviluppo a lungo termine della poesia bigongiariana, l'atteggiamento di *Risalendo con Mario la valle dell'Orsigna* si è dimostrato così insicuro come quello di *Monaco del Sinai*. È il confronto tra queste sensazioni assolute della presenza divina e del vuoto a provocare la lunga e talvolta tormentata oscillazione spirituale nella poesia bigongiariana, che per decenni fa ricorso alle immagini talismaniche della visita in Egitto. Il deserto del Sinai, con i suoi cenni leggendari di presenza divina, diventa il teatro della lotta simbolica per capire se quei cenni dimostrino una forma più vasta, o se siano solo lampi di una forza ormai svanita. La poesia *Col dito in terra* del 1980, per esempio, presuppone in pieno un elemento divino (il titolo unisce le tavole della legge del libro dell'Esodo alla scrittura in terra di Gesù Cristo registrata nel Vangelo secondo Giovanni), ma suggerisce che il conflitto spirituale del poeta sia dovuto ad una fondamentale confusione di linguaggio tra l'umano ed il divino, una possibilità che, pur essendo sfortunata, almeno offre una prospettiva di riconciliazione:

¹⁶ P. Bigongiari, *Risalendo con Mario la valle dell'Orsigna*, in *Poesie cit.*, p. 49.

¹⁷ Ivi, p. 48.

le lacrime che ti tolsi
dal cavo degli occhi sono pietre trasparenti – o forse parole impronunciate –
per aiutare quel Dio che ha scritto e riscritto, verso il suo ultimo non senso¹⁸.

Ad altri momenti, comunque, il poeta cede alla sua disperazione. La lirica *Uadi Faran*, dello stesso periodo di *Col dito in terra*, articola un senso – destinato di nuovo a cambiare, ma non meno vivido perciò nel momento – di sconfitta. Qui l'incessante ricerca, attraverso la parola, di qualche dato di stabilità spirituale sembra di aver esaurito i poteri del linguaggio stesso:

Ho grafito la pietra con poche parole che poi non ho ristampato,
l'età di uno splendore che poi non ho rivisto,
non ho creduto compiuto quanto vedevo...
[...]
quante pagine ho iscritto di un segno più intenso prima della
parola
ma quanti segni attutivano l'irraggiungibile, affrettavano l'oscuro
accecante del lampo¹⁹.

Questo dibattito del poeta con se stesso, elaborato tramite una profusione di meditazioni sui ricordi dell'Egitto, non trova mai una soluzione. Anzi, è lo stesso senso del vuoto, che divide la certezza della presenza divina dalla certezza della sua assenza, a concentrare la forza più notevole dell'intero dramma interiore. La lirica *Invitando a bere una figlia di Jethro*, anch'essa degli anni '70, conferma semplicemente la realtà esigente della situazione spirituale bigongiariana. Il viaggio nel deserto rappresenta non una ricerca di quantità definibili, ma della qualità del tentativo stesso, effimero, di definire, in cui l'unica certezza è il passaggio del singolo viaggiatore: «Ognuno cammina in un luogo che non gli appartiene, / che appartiene solo ai suoi passi»²⁰.

Quasi tutti gli altri viaggi di Bigongiari, almeno in quanto siano stati rappresentati nella scrittura, hanno comportato una simile presa di coscienza. Le liriche e le prose dedicate al viaggio mettono sempre più enfasi sulla contemplazione solitaria del vuoto oltre i confini dell'esperienza materiale, i quali, col passar del tempo, ogni viaggio sembra di costeggiare più strettamente. Più Bigongiari ha attraversato le frontiere internazionali e più la sua esperienza ha compreso luoghi lontani e diversi, più egli sembra aver meditato sull'isolamento della vita individuale nell'immensità della presenza umana attraverso l'intero pianeta. È questa la sostanza della risposta poetica ai viaggi degli anni più tardi, nel-

¹⁸ P. Bigongiari, *Col dito in terra*, in *Nel delta del poema: Capitoli I-V con un Esergo 1984-1977*, Milano, Mondadori, 1989, p. 89.

¹⁹ P. Bigongiari, *Uadi Faran*, in *Moses*, Milano, Mondadori, 1979, p. 142.

²⁰ P. Bigongiari, *Invitando a bere una figlia di Jethro*, in *Moses* cit., p. 42.

le Isole Britanniche e negli Stati Uniti, dove Bigongiari si è recato diverse volte negli anni '60, '70 e '80 come *visiting professor* in numerose università, oltre a qualche soggiorno privato. Durante tali viaggi, l'esperienza delle condizioni comprensivamente moderne – i grattacieli, i trasporti di massa, la distesa enorme delle zone urbanizzate, lo sviluppo industriale sfrenato seppur già stagnante – ha rappresentato l'assoluto polo opposto all'esplorazione dei paesaggi apparentemente immutati ed eterni della Grecia o dell'Egitto, «perché», Bigongiari ha scritto nel 1970, «in un paese della frontiera come gli Stati Uniti, più l'uomo costruisce, inventa, più tutto ciò diventa un fenomeno di natura, e tanto più l'uomo si ritrova alla frontiera dei propri istinti primordiali [...] [L]a storia, per una nazione giovane e ecumenica come gli Stati Uniti, non può essere che tutta la storia»²¹. Oltre alla curiosità, la perspicacia e la varietà di sensazioni sempre evidenti nei testi come nei viaggi stessi, la caratteristica predominante che si percepisce negli scritti bigongiariani ispirati dalle Isole Britanniche e dagli Stati Uniti è un senso di fragilità ed insicurezza. La modernizzazione estrema sembra una condizione sconvolgente e remotissima, lasciando l'individuo, a cui il poeta si offre come portavoce, a temere il suo eventuale superamento ed insignificanza.

La poesia *Affondando i denti della mente in un misericordioso English muffin*, del 1979, smentisce il suo titolo leggermente umoristico per deplorare il grigiore e la decadenza dei porti di New York e Brooklyn, lamentando «[le] isole felici ormai preda della putredine nel sale opalescente dei Narrows», e descrivendo i moli della parte meridionale di Long Island:

Come un delitto consumato sulla fronte dell'onore
 come un'ora di poche estasi e di molto pianto
 non pianto, ecco le cose che mancano
 accanto alle troppe presenze sui docks indolenti, abbandonati, del sud²².

Scritta all'altra parte del oceano atlantico, la poesia *Da Dover a Calais* rispecchia quel sentimento, ma ora in una specie di avvertenza di una simile sorte per l'Europa. La lirica riprende il *leitmotif* del circuito chiuso come simbolo della simmetria dell'andare lontano e del tornare a casa. Comunque, mentre il poeta attraversa di nuovo la Manica dopo un soggiorno inglese apparentemente privo dell'esaltazione di quello provato in anni passati, suggerisce che l'espansione del cerchio dell'iniziativa rischi di superare la sua propria integrità:

Circoli, non più che circoli, si allargano all'orizzonte
 con una tale perfezione.
 Il pianto fisionomico dell'uomo

²¹ P. Bigongiari, *Oh! New York!* in *Visibile invisibile* cit., p. 114.

²² P. Bigongiari, *Affondando i denti della mente in un misericordioso English muffin*, in *Nel delta del poema* cit., pp. 33-34.

piange sull'orizzonte, lo sorveglia:
 strano sorriso che piange, chi sa perché,
 sulla differenza che si colma,
 sulla frontiera che non esiste: è un centro
 che si allontana concentrico per deconcentrarsi
 e sorridere piangendo.

Se una riva s'allontana
 un'altra riva s'avvicina. Un fiore
 cade nel vuoto del vulcano in luogo di Empedocle,
 ritrova il rosso scuro della fiamma magmatica anche se cade nella Manica
 donato a te piccola Europa del grande cosmo che avviene poroso²³.

In un rispecchiamento dell'irrisoluzione della ricerca della presenza divina, è lo stesso atto di viaggiare a rappresentare la qualità essenziale del dubbio insistente dietro il simbolo dei «circoli» franati ed il senso di rovina profetizzata attraverso l'oceano atlantico. Nel saggio *Oh! New York!* del 1970, le impressioni vivide della «nazione giovane e ecumenica», incarnata nello spettacolo tecnologico ed architettonico del Downtown di Manhattan, cede ad una meditazione malinconica sulla prospettiva del decadimento, attraverso la metafora dominante, addirittura magistrale, del volo transatlantico. Questa volta, comunque, l'apparente profezia non si dirige in una direzione sola, dall'America all'Europa. Il ritorno in Europa tramite un volo eseguito interamente di notte sembra sigillare una compenetrazione storica di obsolescenza programmata, la quale si conferma con ogni trasferimento umano tra i due campi dell'iniziativa. È il viaggiatore transatlantico stesso, l'individuo infinitesimale e mortale, sospeso ed isolato nell'aereo, a costituire e contenere l'intero scambio di ammissioni di transitorietà:

Quando la voce nell'aereo, soffiata dai bassoparlanti, annuncia che stiamo sorvolando la Nova Scotia, significa che davanti a noi ormai è l'Oceano e la notte. Mi appoggiai con la tempia all'oblò come sulla visione d'un mondo perduto per sempre, come su un cuscino che contenesse, pungenti piume, tutti gli avvenimenti della mia vita affollati dalla parte dove è scritto: si esce. Uscivano dalla mia coscienza, entravano nella gran notte cosmica. [...] / L'America vista dall'alto, è un buio con stelle immense, radianti all'infinito sotto di noi: le lunghe strade che a un certo punto si dicono città perché attraversate in diagonale da altre strisce luminose, sono liste di luce senza orizzonte definito: roteano, col muoversi immobile dell'aereo, in un orizzonte di brace che si spegne, polipi azzurrini sul fondo. Rimane nella retina la sensazione d'un filamento oscuro, e il mondo diventa tutto centro: non v'è sopra né sotto, né destra né sinistra: si entra nel regno dei punti cardinali, apparteniamo a una gravità che non ci appartiene, pattuita con le oscure, ma certe, o almeno fino a un certo punto

²³ P. Bigongiari, *Da Dover a Calais*, in *Poesie 1942-1992* cit., p. 86.

accertate, leggi del cosmo da ingegneri e costruttori del Boeing in cui tutto è in ordine, fino il sorriso della hostess, per una convenzione accettata da chi vi partecipa. Fa parte delle regole del giuoco che il whisky stia immobile, giallognolo e trasparente come il pensiero d'un grano antico stormente su orizzonti perduti, nel bicchiere posato innanzi a te: anche le leggi del cosmo sono i invitati di pietra intorno all'orlo del tuo bicchiere. Il sapore è nella tua saliva che contiene la parola che non dici. Fuori è ormai l'Oceano e la notte, con foschi bagliori simili a pesci nuotanti accanto all'oblò. Anche i segnali di posizione rossastri a intermittenze sulle ali, nella foschia, prima sembrano mettere a fuoco il precario apparecchio che ti sostiene [...] / Sopra il compatto pavimento delle nuvole, a diecimila metri d'altezza, percorrevamo a ritroso della apparente carriera solare il viaggio verso il luogo minuscolo e occasionale delle nostre origini. E sentivamo la fatica di questa ritrosia da vincere: penetravo come un baco nella mela dell'universo di cui dovevo mangiarmi il tunnel che mi scavavo per andare a est, sempre a est ormai: un est convenzionale, il luogo delle tenebre più fitte. Dovevo ripagare le lunghe ore di luce del viaggio d'un mese prima, regalatemi nel mio trasferimento da est a ovest: il lungo giorno che mi aveva portato nel centro dell'America dovevo restituirlo in una breve, ma intensissima notte, che mi avrebbe ridato alla cosiddetta immobile Europa. E non so se me ne sentivo degno: l'uomo prova una specie di vichiana indegnità fisiologica nel lasciar ruotare la terra sotto di sé, specialmente poi se la terra ruota nello stesso senso, e non sai se potrai starle a paro: è in uno stato di morte apparente, sorride da un limbo tecnologico quanto mai precario. Vede che i calcoli tornano, che le ipotesi si avviano lentamente, ma anche in modo fulmineo, alla sintesi, una volta posta la tesi che la vita sulla terra per l'uomo somiglia in tutto a un pensiero che si dia riflessivamente un punto di partenza. L'uomo in balia della propria irresponsabilità personale, diventa un ostaggio di tutta l'umanità che ha fatto quello che ha fatto, che seguita a fare quello che fa²⁴.

Non tutte le impressioni dei paesi anglofoni che Bigongiari trasmette nelle sue poesie esprimono un tale disincanto, ma è sempre più evidente, in quelle ispirate dagli Stati Uniti, un senso acuto che la modernità quasi decadente di certi luoghi si risente nel proprio progresso verso la morte. Nella lunga poesia intitolata appunto con la frase inglese *Toledo [Ohio] was very beautiful*, il poeta si rivolge ad una personificazione femminile della gioventù stessa, ofrendole addirittura un addio e concependo la propria scomparsa come avvenimento lento, indolore, anche dolce: «Toledo, il lago Erie, il vento in bocca, / la menta d'un evento che si scioglie / a poco a poco come il freddo e il fuoco...²⁵». Nonostante l'enfasi sulla mortalità e la dissolvenza, la stessa lirica suggerisce anche un rinnovamento del saldo circuito chiuso dell'esperienza divagante, il quale racchiude l'intera variegata meditazione bigongiariana

²⁴ P. Bigongiari, *Oh! New York!* in *Visibile invisibile* cit., pp. 115-116.

²⁵ P. Bigongiari, *Toledo [Ohio] was very beautiful*, in *Nel delta del poema* cit., p. 43.

sul viaggio in un unico discorso improvvisato. Dice il poeta, «Disteso, il labirinto è una sola / linea»²⁶.

È un'altra lirica stimolata dai viaggi americani a confermarlo. *Nella palla ruotante della Reunion Tower* risale al 1986, quando Bigongiari ha visitato l'eponimo grattacielo a Dallas, Texas, un edificio davvero dell'era spaziale, comprendendo un'immensa sfera dorata di luci sorretta su una singola altissima colonna. La caratterizzazione visuale che Bigongiari riesce a concepire unisce, in un'unica immagine, l'intero arco simbolico dei viaggi del poeta dalle culture antiche a quelle nuove, dall'infanzia all'anzianità, dalla memoria all'ora presente. All'*incipit* della lirica texana, il poeta osserva a se stesso, seduto nel ristorante in cima all'enorme sfera illuminata, «Sei all'interno della gran bugia»²⁷. L'usanza della parola *bugia* associa l'esperienza stupefacente di quest'edificio al senso d'incredulità già discusso, ma il termine ha un doppio senso: è la denominazione dialettale pistoiese del dente di leone, la piccola sfera di semi con cui il poeta, da bambino, ha giocato col soffio. L'edificio americano modernissimo incontrato nella maturità ispira la stessa meraviglia curiosa di una creazione della natura contemplata nell'infanzia dall'altra parte del mondo, in Toscana. L'immagine completa la delineazione di una vasta analogia, accumulata e sviluppata lungo decenni di produzione poetica. Più ha viaggiato, e più ha connesso la misura storica dei luoghi alle immagini impresse alla memoria, più Bigongiari ha gradualmente identificato la durata della vita di una persona a quella della sua cultura. L'infanzia, con la sua potenza raggianti, impressionabile e creatrice di simboli duraturi, e la sua rapida scomparsa, è diventata l'equivalente del mondo antico, mentre negli artefatti ambienti della contemporaneità Bigongiari ha percepito una vecchiaia nostalgica, sovraccaricata e possibilmente in preda alle illusioni. Tra le numerose motivazioni dell'opera letteraria bigongiariana, i fenomeni del viaggio e della scrittura di viaggio ne rivelano una fondamentale all'apprezzamento del lavoro del poeta, ma finora rimasta poco considerata²⁸: cioè, la considerazione di come un italiano dell'epoca contemporanea, dotato mentalmente delle qualità antichissime del suo paese («antica giovinezza»), potrebbe affrontare un mondo che frettolosamente si modernizza, e sentirsi ancora a casa.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ P. Bigongiari, *Nella palla ruotante della Reunion Tower*, in *Piero Bigongiari: Voci in un labirinto*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Firenze, Edizioni Pagliani Polistampa, 2000, p. 207.

²⁸ Ciononostante, non si deve ignorare la pubblicazione recentissima del saggio di Riccardo Donati, *Tra le dune d'Egitto e la proda di Versilia: Piero Bigongiari in viaggio*, in «Italiens», 2014, 17/18, pp. 331-349 (ora in P. Bigongiari, *Agosto al Forte. Poesie inedite e disperse (1978-1991)*, a cura e con un saggio di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Pistoia, Gli Ori, 2014).

ERBARIO E BESTIARIO IN «ANTIMATERIA»

Diego Salvadori

*Antimateria*¹ muove le fila da uno spazio prossimo alla dilatazione («spazio» è una delle prime parole del libro²), dove «tutto, dentro e fuori, / ugualmente e tutto insieme si apre»³. Uno spazio che accoglie da subito immagini vegetali e animali, pronte ad accompagnarlo per tutto il suo corso: dai componimenti di apertura (si pensi al «mallo amaro» di *Amore*⁴; «i fiori...» e «il seme» in *6 aprile 1964*⁵; o i «litodomi», le «seppie» e «i fichi» di *Et omnia non vanitas*⁶) sino alla pagina conclusiva, con i «fiorellini azzurrognoli» e l'«uccello tempestoso diretto dalle aie azzurre verso il / lombrico del cuore»⁷. Vogliamo tracciare questa prima linea, tematica e di raccordo, proprio perché la forza strutturante dei *tòpoi* si traduce in una griglia di isotopie, le cui maglie sono strette e allargate in virtù di una *dynamis* sempre attiva, legata al ruolo e alla funzione assunti dal linguaggio bigongiariano: un linguaggio – come già rilevato da Maria Carla Papini – teso e in resistenza, pronto a discriminare il valore comunicativo della parola, nel suo stesso costituirsi quale atto poetico⁸.

Stanti le considerazioni iniziali, terremo conto di due prospettive intrinseche al libro, una verticale e l'altra orizzontale (vagheggiate dal poeta in *Avvertenza*⁹).

¹ Ed. di riferimento: Piero Bigongiari, *Antimateria*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1972 (d'ora in poi indicato in nota con ANT).

² *Amore*, in ANT, p. 13, v. 1: «C'è poco spazio per l'amore [...]».

³ Ivi, p. 14, vv. 32-33.

⁴ Ivi, p. 14, v. 38: «se tu non ne sei la tenaglia ma il mallo amaro».

⁵ *6 aprile 1964*, in ANT, p. 15, vv. 8-11: «[...] I fiori ... / ah, i fiori / li lasciasti a Pistoia, il seme, anche / il seme non volesti [...]».

⁶ *Et omnia non vanitas*, in ANT, p. 17, v. 3 («i litodomi di carne morbida penetrano sempre più a fondo»), vv. 14-15 («Le seppie hanno finito di preparare / tenebre, eccole al sole vuote, scintillanti ventose»); p. 18, vv. 24-26 («tu non attenderti sul lungomare che un po' di vento / irrequieto e tra i fichi del giardino brinati dagli anni / il fischio solito»).

⁷ *Nascosto nella propria immagine traslante*, in ANT, p. 265, v. 12 e vv. 15-16.

⁸ Maria Carla Papini, *Resistenza e tensione nel linguaggio di Piero Bigongiari*, in *Il linguaggio del moto, Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 103.

⁹ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, in ANT, p. 267: «I ritorni tematici sono cambi di tono che istituiscono una verticalità temporale nell'orizzontalità spaziale dell'avventura».

La prima ci porterà a seguire la progressione diacronica del testo e il suo scorrere poematico; la seconda è invece dettata dal ricorrere di immagini e temi biotici pronti a creare un'unica partitura. E se erbario e bestiario divengono l'Alfa e l'Omega di *Antimateria*, non sfuggirà come essi rispondano a una precisa ontogenesi: una successione che, nel ricalcare la storia naturale, vede comparire prima le piante e poi gli animali. Viceversa, man mano che il libro procede, si assiste alla filogenesi vera e propria, ovvero si differenzia gli organismi in specie diverse, quasi obbedendo a una sorta di adattamento.

Già a una lettura iniziale, è impossibile non accorgersi di queste presenze costanti, tra cui spicca la figura del «passero» che – da *Lingua unica*, in *Azzurrobruno*¹⁰ – popolerà le prime sette stazioni liriche di *Antimateria* (fino a *Gli animali parlanti*¹¹), per poi abbandonare la scena in *Chi ti ha perduto*¹². Stesso dicasi per l'erbario che, tuttavia, ha una portata di minore incidenza, almeno a livello di lessico¹³, quasi fosse offuscato dal regno animale. Un regno animale legato all'aria e all'acqua, dove agli uccelli – il cui peso simbolico è ribadito in *Avvertenza* dallo stesso poeta¹⁴ e di indubbia derivazione leopardiana – si affiancano i pesci e le creature marine. Anche i mammiferi traversano le zone del libro, almeno fino a *Gli animali parlanti*: dal «cane¹⁵» di *Parma 1964*, al «delfino»¹⁶ della *suite* con cui è chiusa la già citata sezione. Lo stesso dicasi per gli insetti e i rettili, rispettivamente presenti in apertura e chiusura del libro: alla «biscia» e le termiti di *Nife*¹⁷ faranno da eco la «serpe» e l'«ape» del terzultimo componimento¹⁸ della raccolta.

¹⁰ *Azzurrobruno*, in ANT, p. 21, vv. 1-3: «D'albero in albero prova il volo il passero / dove i rami s'intrecciano, non osa / partire per l'azzurro troppo vasto [...]».

¹¹ *Una notte alla pensione sulla baia*, in ANT, p. 215, vv. 4-10: «Né il passero abbandona ivi il suo alato / messaggio: invano s'allontana il filo / che nessuno ha in mano, di un canto / che è ancora lui, un passero perduto / nella sua gola, il mare che ora muto / s'addipana al suo scoglio e s'allontana. // Ecco il passero-mare senza requie [...]».

¹² *Chi ti ha perduto*, in ANT, p. 227, vv. 53-55: «è ora roccia sotto la parola / che nessuno può smuovere dal suo qui e ora: / simile alla sete dolcissima del passero [...]».

¹³ Sotto un profilo lessicale, l'erbario e il bestiario di *Antimateria* possono essere suddivisi in due categorie: accanto a nomi comuni e generici, pronti a rimandare a un regno (animale o vegetale) o a una classe (es. uccelli, pesci, fiori, alberi), troviamo indicazioni circostanziate (si pensi, ad esempio, agli «stimalidi» di *Materia-forma* o ai «sargassi» di *Canto bisbiglio*).

¹⁴ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, ANT, p. 267.

¹⁵ *Parma 1964*, in ANT, p. 28, vv. 25-26: «con l'occhio cupo e al guinzaglio un cane / che si para dal freddo in calzamaglia».

¹⁶ *Dopo una notte insonne*, in ANT, p. 236, v.25: «non chiede aiuto il delfino che volta su se stesso».

¹⁷ *Nife*, in ANT, p. 29, vv. 4-6 («ma non manca / di avverarsi la biscia sotto terra, / levarsi altro rossore sulla guancia») e vv. 7-9 («Mia liscia gioventù, corrosa e bianca / fra le tenebre, / non v'è altura, non cresce termitaio»).

¹⁸ *La mano doppia*, in ANT, pp. 261-262, si fa riferimento all'ultima strofa del componimento: «ma anche ti aiuto a tracciare intorno alla roccia / il lungo ondulato pettine di solchi / quasi il vento fossi, l'aria fossi che sul tuo sangue iniziale / sembrava assopirsi, serpe affascinato

Come dimostrato da questi primi accenni, siamo dinanzi a un gioco continuo di risposdenze che sottostà all'idea di *poiém* e a come essa sia concepita nell'ambito della teoresi bigongiariana: un «perpetuo transito» che «non spiega [...] [e] accresce l'area del reale»¹⁹. In virtù di quanto affermato, *Antimateria* genera un costellazione di elementi vegetali e animali proprio perché il poeta è sempre in attesa, «è colui» – continua l'autore nell'*Avvertenza* – «che mai è preceduto dal proprio significato: nel quale entra, con sorpresa, a mani vuote»²⁰. Questo vuoto ha la capacità di prodursi a ogni scansione del libro, dove ciascuna sezione sancisce un giro di boa e sfrutta la palingenesi del linguaggio, la sua struttura a frattale; e se il contatto fra materia e antimateria distrugge ma produce energia²¹, lo spazio deflagrato viene costantemente riabitato da un bestiario e un erbario, pronti a rigenerarsi pur conservando traccia del caos.

Dopo questa visione d'insieme, resta da chiarire come i due regni *extra homo* vengano trattati nel libro bigongiariano. Circa il bestiario, non possiamo prescindere dalle considerazioni di Gilberto Isella²² in merito a *Un panorama peso in se stesso*²³, dove il «corvo» viene presentato in una «estrema stilizzazione»²⁴, con «insufficienza iconica e cinetica»: nel suo farsi «portatore di sonorità statu nascendi [...], rimane un puro emblema, un corpo d'intensità introflessa»²⁵. L'animale diventa portato del significante, di un'onomaturgia intrinseca che, nell'atto stesso della dicibilità, passa oltre, sonda e scava, sempre in nome della *dýnamis* già accennata all'inizio. È chiaro da subito che la partita, anche per gli animali e le piante, è giocata sul terreno del *verbum*, nelle sue stesse pieghe: «ultrasuono-infrasuono»²⁶, scrive Bigongiari all'inizio del libro, come ultrasuoni saranno quelli del pipistrello in *Macchinale*²⁷, componimento della quinta sezione: un *lògos* che affonda e riemerge, che nasce e si annida nel mare amniotico-

/ un po' per volta e sempre più dalla sua stessa ormai inutile tentazione. / E i solchi si muovono, ondeggiano, petali / presto attrarranno le api dentro il fiore / dolcissimo immortale stillante da ogni antera».

¹⁹ P. Bigongiari, *La critica dal metalinguaggio al linguaggio*, in «Paradigma», Gennaio 1988, 8, pp. 3-17; ora in P. Bigongiari, *La poesia pensa*, a cura di Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi e Adelia Noferi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 231-232.

²⁰ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, in ANT, p. 268.

²¹ Silvio Ramat, *Gli anni di «Antimateria» (1964-1971)*, in *Invito alla lettura di Piero Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979, pp. 114.

²² Gilberto Isella, «*Antimateria*: le immagini del tempo e del significare», in *Per Piero Bigongiari*, a cura di Enza Biagini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 27-39.

²³ *Un panorama peso in se stesso*, in ANT, p. 192.

²⁴ G. Isella, «*Antimateria*: le immagini del tempo e del significare cit.», p. 28.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Amore*, in ANT, p. 14, v. 33: «ultrasuono infrasuono, non una voce per chi è sordo a ogni ordine estremo».

²⁷ *Macchinale*, in ANT, p. 177, vv. 7-12: «Gira / la strada: vi riappare preceduto / dai suoi ultrasuoni il pipistrello, muto / linguaggio di chi non è stato al gioco / e non conosce il pozzo senza fuoco, / il cieco che non parla che agli ostacoli».

co dell'esistenza, per poi tentare l'ultimo scatto, nell'«oltre di me e di te»²⁸ sui cui tramonta l'intero libro.

Il mare, lo abbiamo detto, è il luogo d'elezione di questa biosfera poetica, da cui prende le mosse lo stesso bestiario (i «litodomi»²⁹, o datteri di mare, di *Et omnia vanitas*), quasi obbedendo a una biblica Creazione. Anzi, applicando il paradigma scritturale alle prime sette sezioni di *Antimateria* – da *Lingua unica* sino a *Gli animali parlanti* – possiamo ben osservare come quest'ultima venga a coincidere col settimo giorno. Ma il testo bigongiariano segue quasi alla lettera la narrazione del primo libro del Pentateuco: alla creazione delle piante (entrate nel testo col «mallo»³⁰ di *Amore* e i «fiori»³¹ di *6 aprile 1964*), è successiva quella delle creature marine e volatili (i «litodomi» e le «seppie» di *Et omnia non vanitas*, i «fulmini pesci» di *Temporale a Urbino*³² e, per finire, il «passero» di *Azzurrobruno*³³); da *Nife* in poi, faranno la loro comparsa i rettili («la biscia»), gli insetti e il primo mammifero della raccolta (la «capretta sardegnola»³⁴ della poesia eponima): terzo, quinto e sesto giorno. Le reminiscenze bibliche, sempre legate al mare, tornano anche nella «riserva di piogge» di *Et omnia non vanitas*³⁵, in cui riecheggiano le «sorgenti del mare» libro di *Giobbe*³⁶ (si pensi ai passi sulla Sapienza creatrice); o nel «mare che s'è aperto e si richiude tutt'intorno» di *V'è notte e notte*³⁷, pronto a rievocare la traversata del Mar Rosso narrata nell'*Esodo*. Non a caso, Bigongiari stesso ha addotto l'immagine del Diluvio tra gli elementi generativi del libro e, per certi aspetti, il poeta possiede quasi le chiavi del mare: il Mar Sottile «che l'essere naviga per divenire proprio quello che crede di essere»³⁸, luogo destinato a tornare, proprio perché originato dai flutti del prelinguaggio, antecedenti l'atto stesso del poetare. Chiarificatrici, a tal proposito, appaiono le considerazioni avanzate da Bruno Accarino in un suo recente studio, che hanno messo in risalto la superiorità del mare rispetto all'acqua, perché «il vivente va ascrivito al mare, ancor più che alla terra»³⁹. Ma, oltre ai già

²⁸ *Nascosto nella propria immagine traslante*, in ANT, p. 265.

²⁹ *Et omnia vanitas*, in ANT, p. 17, v. 3.

³⁰ *Amore*, in ANT, p. 14, v. 38 (*Amore* è la prima poesia dell'intero libro).

³¹ *6 aprile 1964*, in ANT, p. 15, vv. 8-11.

³² *Temporale a Urbino*, in ANT, p. 19, vv. 8-10: «Ma che tempesta s'inquadrò a Urbino / dalla finestra rimasta aperta dell'arca: / i fulmini pesci guizzavano, nel cielo opaco [...]».

³³ *Azzurrobruno*, in ANT, p. 21, vv. 1-3

³⁴ *La capretta sardegnola*, ANT, p. 33.

³⁵ *Et omnia non vanitas*, cit., p. 17, v. 10: «[...] Qui il mare è una riserva di piogge [...]».

³⁶ Giob, 38, 16: «Sei mai giunto alle sorgenti del mare / e nel fondo dell'abisso hai tu passeggiato?». Per i passi biblici, si è fatto riferimento a *La Sacra Bibbia*, ed. ufficiale della CEI, Roma, Paoline, 1980.

³⁷ *V'è notte e notte*, ANT, p. 35, vv. 36-37: «Il mare s'è riaperto e si richiude tutt'intorno / lascia aperto un solco melmoso, e là una costa deserta, rocciosa [...]».

³⁸ P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, ANT, p. 269.

³⁹ Bruno Accarino, *Zoologia politica*, Milano, Mimesis, 2013, p. 83.

citati «litodomi»⁴⁰, la centralità dell'universo marino è ribadita dalla quarta parte del libro, ἰχθύς⁴¹, dove s'inizia dal *Plancton* della poesia eponima, laddove i microrganismi acquatici si fanno ipostasi di un segno fermo e sospeso al suo stato generativo: un «segno / che non decide e che è deciso», ma tuttavia distinto dallo «smergo»⁴² – altro uccello di questo bestiario alato – capace di riconoscere e impadronirsi del pesce, dell'ἰχθύς, e divorarlo, quasi in nome di un'aruspina della parola. Nella lirica successiva, *Il fanciullo uscito dal mare*, si osserva invece il passaggio dallo stato acquatico a quello terrestre, pronto a risolversi in una situazione di scarto e di cambiamento, le cui conseguenze andrebbero cercate nella settima sezione del libro, *Gli animali parlanti*, dove il bestiario pare prendere possesso di un proprio *lògos*. Stando alla struttura di *Antimateria*, il teriomorfo si fa dicibile (parla) in seguito al mutare del segno e il divenire insensato della parola⁴³, ragion per cui la poesia d'apertura alla settima sezione (*Gli uccelli parlanti*⁴⁴) dovrebbe suggerirci un cambio di rotta. Ciononostante, si profila uno scenario pirico, in fiamme, dove gli animali divengono il comburente che ossida il combustibile del linguaggio, perpetuando la sua continua energia. Ma «un'opera poetica» – ha scritto Bigongiari in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* – «è tale in quanto supera il proprio principio di determinazione: cioè in quanto praticamente non termina»⁴⁵; ed è in questa trasformazione costante che il poeta si rivolge ai protagonisti del componimento, nell'affermare che «Voi non significate, uccelli sul mare dell'essere, / uccelli senza nido sugli alberi di fuoco [...]». L'identità degli animali parlanti sembra perciò rivelata

⁴⁰ I «litodomi» torneranno poi in *Et omnia non vanitas*, ANT p. 17, vv. 3-4 («i litodomi di carne morbida penetrano sempre più a fondo / in rocce imperforabili come un pensiero»); *Due giorni di viaggio scrutando il Mar Sottile*, qui presentati nella variante di «datteri di mare», ANT, p. 144, v. 30-31 («i datteri di mare che si radicano / nella pietra, la pietra che si sradica / in un fiore selvaggio e inattendibile»); e in *Locchio nero delle donne di Cortona*, ANT, p. 153, vv. 1-5 («Murate, murate, o cortonesi, / murate l'autunno con l'estate: i litòdomi umani quassù sentono / il cretto che si allarga dove il fulmine / dei secoli dilaga, senza spia»). Se nelle prime due immagini assistiamo a un'ibridazione tra bestiario e lapidario (il mollusco penetra nella pietra e diviene un tutt'uno con essa), l'ultima vede l'animale accostarsi all'umano, quasi regredito a uno stadio prelogico.

⁴¹ ἰχθύς rimanda al simbolo religioso del cristianesimo, costituito da un pesce stilizzato, formato da due curve che si intersecano. Usato al tempo delle persecuzioni come segno di riconoscimento, ἰχθύς – volendo citare le considerazioni di Arnold Hauser – rientra nell'insieme di forme che si mutano in ideogrammi, in quel «simbolismo che non mira tanto a rappresentare, quanto a evocare e manifestare la presenza dell'Essere Santo, e trasforma ogni particolare in simbolo sotierologico» (Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, I, Torino, Einaudi, 1956, p. 153).

⁴² *Plancton*, in ANT, p. 111, vv. 19-22: «fluorescente tremore, è la parola / che lo smergo distingue nella spuma: // ἰχθύς // e che divora».

⁴³ «Il segno muta» e «La parola insensata» sono le sezioni – quinta e sesta – che precedono «Gli animali parlanti».

⁴⁴ *Gli uccelli parlanti*, in ANT, p. 209.

⁴⁵ P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 18-19.

nella *suite* di chiusura, in cui si passa da una preistoria a una «post-storia», dove – scrive Bigongiari – «gli animali parlanti leggono e credono di capire / che chi non parla non abbia mai parlato e non parlerà mai più»⁴⁶.

È l'essere umano, dunque, il protagonista richiamato dal titolo della settima sezione di *Antimateria*, schiavo dell'antropogenesi e di uno specismo retrivo; in cui traspare l'aristotelica distinzione tra uomo (*zoon lògon échon*) e animale (*zoon alogon*), dove l'assenza/presenza di *lògos* dirime l'uno dall'altro. Come affermato da Jacques Derrida, l'uomo è dopo l'animale⁴⁷, è nominato da Adamo solo in seguito sua creazione: nei versi bigongiariani, le creature del bestiario sono parte di una preistoria trascorsa (a cui sembra, tuttavia, appartenere il poeta stesso⁴⁸ nel definirsi «animale preistorico»⁴⁹), degenerata nella post-storia presente. E le due sezioni conclusive del libro – *Suite newyorkese* e *Trasmutazione* – insistono proprio sulle frange post-storiche, prive di qualsivoglia *aletheia*, dove l'onomaturgia – l'atto capace di significare il Creato – è come bloccata. *L'Inno quinto, a New York* si apre su «Un volto d'ermellino [...] l'erba assente / le foglie assenti [...] sugli alberi febbrili / una colomba senz'ali [...]»⁵⁰: oramai, la biosfera ha ceduto il posto a un bestiario posticcio, a animali terrestri e domestici, in sacrificio all'umana *vanitas*. Lo stesso in *Schrafft's, Fifth Avenue*, dove il mare trapassa nell'acqua fetida delle fogne (quasi una 'cattività dei liquidi') e alle creature marine subentra il *rat musqué*⁵¹: mammifero acquatico e quasi testimonianza dell'avvenuto passaggio da un bioma all'altro. Nella poesia che chiude la penultima sezione del libro, «i piccioni funesti»⁵² segnano questo cambio di testimone, il transitare verso il finire di *Antimateria*, dove la presenza animale si rarefa, sino ad avvolgersi in quel «lombrico del cuore» dell'ultima pagina.

Circa l'erbario, è innegabile la funzione inaugurale e di termine ultimo che *Antimateria* demanda alla sfera botanica: «i fiori li lasciasti a Pistoia», recita *6 aprile 1964*, «il seme, anche / il seme non volesti»⁵³. Siamo in presenza di immagini situate a monte, relegate al luogo della seconda infanzia poetica; e lo stesso dicasi per i platani grigi di *Inno quarto*, sempre pronti a rimandare a una *vie antérieure* e a un silenzio che è unica parola possibile⁵⁴ («Ecco il silenzio che parla: non

⁴⁶ *In attesa del gatto parlante*, in ANT, p. 234.

⁴⁷ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 37.

⁴⁸ Cfr. *Nella cruna*, in ANT, p. 146, vv. 22-24: «[...] il mio grido di animale / non ferito e morente ascolta il mare / ch'è zattera al mio lento oscillare».

⁴⁹ *In attesa del gatto parlante* cit., p. 234, v. 2.

⁵⁰ *Inno quinto, a New York*, in ANT, p. 241, vv. 1-3.

⁵¹ *Schrafft's, Fifth avenue*, in ANT, p. 243, vv. 16-18: «[...] o mio rat musqué / che esci dalle fogne per saltellare / nella foresta impervia del tuo riso».

⁵² *Se ti volti, se non ti volti*, in ANT, p. 248, vv. 16-18: «più giù, sempre più giù dove i piccioni funesti / sfuggiti dalla colombaia di Venere impazzivano / dietro il loro becchime di immagini vitree».

⁵³ *6 aprile 1964*, in ANT, p. 15, vv. 8-11.

⁵⁴ Nella poesia successiva, *Parma 1964* (ANT, p. 27), l'erbario richiama anche un erotismo

parole: platani, viali, / strade, la terra che non occorre che sia immutabile»⁵⁵). Quest'ultimo verso testimonia, sotto certi aspetti, la natura protea e a oltranza del libro, il suo continuo rigenerarsi da un *humus* che, tuttavia, si affranca dall'essere grembo *plantarum*: in *V'è notte e notte*, il fiore cresce su «ripide pareti», mentre «vorrebbe ancora un deserto orizzontale / su cui raccontare, l'ingenuo, la favolosa primavera sulla terra»⁵⁶; un fiore «strano», continua il poeta, «e intorno un rovello di uccelli: / già s'ode il loro strido eccitato precipitarvisi». *L'immagine florifera* quasi ricalca l'*ápeiron* di Anassimandro, uno spazio caotico che per Bigongiari diviene tuttavia anche spazio genetico⁵⁷: come affermato da Enza Biagini, «il caos rappresenta non l'abisso, il "gouffre", bensì il presupposto necessario, il momento genetico, positivizzato, da cui scaturisce l'atto poetico»⁵⁸. Tuttavia, gli uccelli dei versi appena citati (un «rovello», come i «rovi»⁵⁹ presentati a inizio del componimento) sono in preda a quello che Martin Heidegger aveva definito «stordimento»⁶⁰, dove l'animale è come fagocitato dall'ambiente e si fa «povero di mondo»⁶¹, impossibilitato a scorgere il manifestarsi dell'ente. Ma se il bestiario – lo abbiamo visto in precedenza – andava incontro a un mutamento, l'erbario resta come chiuso in se stesso, o meglio: avanza differito tra i meandri del testo, senza però rinunciare a istituire quelle tensioni tematiche di cui il libro è permeato. In *Il mancato avvenimento* – che apre la sezione *Materia-forma* – «le scorze scoppiano di salute perché il filo della linfa è interno»⁶² e l'esplosione da scenario apocalittico tornerà anche nella successiva *Calce e sangue*⁶³, dove le defoliate foreste vietnamite, oltre a istituire un manifesto dialogo con la storia in atto, rispondono anche a un senso ecologico, all'urgenza di una terra depauperata: l'orizzonte non è più orizzontale, ma di carne, alla stregua di un mattatoio, men-

di fondo, specie nell'ultima strofa: «Gialli pistilli bruciano tenebrosi / e tu m'inviti, col tuo non esservi, teneramente a vivere, / bambole in reggipetto stanno a guardare / la carne che tenta di ricominciare». Il pistillo – la parte femminile del fiore – quasi evoca un risveglio dei sensi, di una sessualità prossima a deflagrare.

⁵⁵ *Inno quarto*, in ANT, p. 26, vv. 22-23.

⁵⁶ *V'è notte e notte*, in ANT, p. 35, vv. 20-21,

⁵⁷ Cfr. P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste con la poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 41: «è il silenzio che precede la parola, il caos che si districa verso la propria cosmicità. Spitzer parla di "enumerazione caotica" per la poesia moderna. Io sono arrivato a parlare, piuttosto che di spazio caotico, di spazio genetico».

⁵⁸ Enza Biagini, *Piero Bigongiari: i «giochi del caso» fra teoria, critica e poesia*, in «Italies» [En ligne], 9 | 2005, mise en ligne le 01 octobre 2007 (consulté le 12 août 2014. URL: <http://italies.revues.org/474>, p. 3).

⁵⁹ *V'è notte e notte*, in ANT, p. 34, v. 1: «Va il grigio a proda, si ossida tra i rovi».

⁶⁰ Martin Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica – Mondo – finitezza – solitudine*, Genova, Il melangolo, 1999, § 59, pp. 252-253.

⁶¹ Ivi, § 42, pp. 230-232.

⁶² *Il mancato avvenimento*, in ANT, p. 47, v 16.

⁶³ *Calce e sangue*, in ANT, p. 49, vv. 1-4: «C'è chi spara alle stelle c'è chi ha / defoliato le foreste del Vietnam / perché i Vietcong non possano nascondervi / ma nemmeno possono avanzarvi / foreste semoventi incontro a Macbeth».

tre l'artificiale comincia la sua avanzata sotto sembianze di materiali inerti («acciaio, latta, vetro stritolato»⁶⁴).

Si avverte una contaminazione della biosfera, un infettarsi portato avanti dalla «ruggine», più volte presente nel libro e spesso sospesa tra inanimato (ossidazione dei metalli) e sfera botanica (malattia delle piante). Stante la seconda ipotesi, la referenza è anche qui scritturale, e precisamente al libro di *Amos*, dove ruggine e carbonchio sono le piaghe inflitte da Dio al regno dei vegetali⁶⁵. Ma cerchiamone le tracce nel libro bigongiariano: essa compare già dalle prime battute di *La forza del linguaggio*⁶⁶ («che ruggine questi uccelli di palude»; «questa zampa di ruggine / che ti fruga sul cuore»); torna in *Materia-forma* – poesia eponima della seconda sezione – quando «sboccia [...] sulle ali degli uccelli»⁶⁷ (il verbo, non a caso, rimanda sempre al campo semantico del vegetale); lo stesso dicasi per *San Prospero* (nella sezione *Terre emerse*), dove «la ruggine non si stempera dell'antico sangue / sul costato ferito dalla lancia, / sulle fronde crespute»⁶⁸ (anche in tal caso, le fronde ne ribadiscono la natura vegetale; senza contare le reminiscenze evangeliche della Crocifissione). In *Molo deserto*, e siamo ormai alla settima parte, la ruggine è invece colta nella sua estrema trasformazione, mentre i gabbiani attendono che «si sciogla in alga, in fuco, in guizzo, in pesce»⁶⁹: un *trasumanare* per una diade di opposti, un divenire animale o vegetale. Bigongiari sfrutta la polisemia insita nella parola «fuco», indicante non solo un tipo di alga bruna ma anche il maschio dell'ape domestica (detto «pecchione»): la parola si orienta verso due sviluppi possibili, due metamorfosi in potenza atte a mutarne il sembiante «in guizzo, in pesce» o in «alga»⁷⁰.

⁶⁴ *Calce e sangue*, in ANT, p. 49, vv. 9-14: «Uno spettacolo pirotecnico in un orizzonte di carne. / O mia notte, hai eliminato il giorno, / ma il giorno è un ammasso di occhiaie, / il giorno più lungo, di calce di ferro: / il giorno un oggetto troppo compresso, senza rimorso, / manufatto che torna acciaio, latta, vetro stritolato».

⁶⁵ Am, 4, 9: «Vi ho colpiti con ruggine e carbonchio, / vi ho inaridito i giardini e le vigne». Nel vangelo di Matteo, viceversa, la ruggine è presentata nella variante di ossidazione metallica.

⁶⁶ *La forza del linguaggio*, in ANT, p. 54, vv. 8-11: «Ecco è supplizio questa zampa di ruggine / che ti fruga posandosi sul cuore, qualcosa / di un po' meno cedevole nel lungo volo, / e stringe contraendosi inavvertita nell'equilibrio, nell'abbrivo».

⁶⁷ *Materia-forma*, in ANT, vv. 5-8: «[...] lo sguardo mitilo / perfora anche la roccia, non ristà; / sboccia la ruggine sulle ali degli uccelli / di palude, i fiumi corrono ingrossati». Si noti anche qui l'ibridazione bestiario-lapidario, organico-inorganico, già rinvenuta in *Et omnia non vanitas* – ANT, p. 17, vv. 3-4 – con «i litodomi di carne morbida penetrano sempre più a fondo / in rocce imperforabili come un pensiero». Nel libro bigongiariano, la tendenza dei molluschi a cercare un appiglio nella roccia diviene perforazione/penetrazione: un atto che, sotto certi aspetti, rompe i limiti «biotici» imposti dalla natura, autorizzando così inedite ibridazioni.

⁶⁸ *San Prospero*, in ANT, p. 99, vv. 10-12: «Ma se la ruggine non si stempera dell'antico sangue / sul costato ferito dalla lancia, / sulle fronde crespute [...]».

⁶⁹ *Molo deserto*, in ANT, p. 229, si fa riferimento all'ultima strofa: «lungo un molo deserto che t'inoltra / nel segnale marino dove crocidano / nell'attesa i gabbiani che la ruggine / si sciogla in alga, in fuco, in guizzo, in pesce».

⁷⁰ Chiaro è il riferimento all'episodio mitologico di Glauco.

La ruggine, oltretutto, è da ricollegare alle «spore», continuazione e traslato *in planta* del già citato «placton»⁷¹: in *Agosto 1968*, ad esempio, e siamo qui nella quinta sezione, «la natura si sbriciola in insetti / vegetali, in spore accanite / del possibile, ambigua, verbale / tra i suoi regni che muoiono di figure»⁷². Una biosfera, questa, pronta a cambiare forma, dove le creature oscillano tra un regno e l'altro: le spore portano avanti questo processo contaminante e impollinatorio, rendono il libro una sorta di brodo primordiale dove la logica degli opposti non può essere superata, ma deve essere contraddetta in nome della funzione creatrice e mitopoietica del linguaggio. Le piante, come gli animali, perdono la loro connotazione originaria, si fanno eidetiche e sfruttano al massimo la loro carica semica e metaforica, in nome di un'afasia recitante, un muto linguaggio che muta: «i sargassi della memoria lasciati/ andare fluttuanti tra i sassi // tutto è di là: si libera ogni cosa / [...] le stregate immagini che stregano se stesse // non cedono, mutano»⁷³.

Abbiamo avuto già modo di constatare come il libro si chiuda con quei «fiorellini azzurrognoli sulla mota»⁷⁴, segnale ormai che il viaggio della parola è terminato nel suo ultimo sprofondare. Cionostante, in questa fuggevole stilizzazione, i fiori azzurri richiamano alla memoria un altro componimento di *Antimateria*, *La veronica del linguaggio*⁷⁵, posta in apertura a *La parola insensata* (sesta stazione lirica del libro): la pianta è nominata esclusivamente nel titolo, fatta eccezione per la cromia dei petali (l'azzurro), pronta a tornare più volte nel corso del componimento. Volendo far nostre le considerazioni di Maurice Blanchot, «la parola, non essendo più che l'apparenza e l'ombra di una parola, non può mai essere dominata [e] resta l'inafferrabile, l'inseparabile, il momento indeciso della fascinazione»⁷⁶: tale affermazione può ben illustrare la natura olografica e evanescente dei bigongiariani «Occhi della Madonna», nominati ma subito dopo retratti, nascosti, dentro quel grande libro della natura profondo e perpetuamente variabile⁷⁷. Col sottofondo di un mutante mutismo, *Antimateria* si fa il luogo di una biosfera duttile, prensile, dove bestiario e erbario si uniscono, per risalire al prelinguaggio (o linguaggio) di una natura sempre in fermento.

⁷¹ Cfr. *Plancton*, in ANT, p. 111.

⁷² *Agosto 1968*, in ANT, p. 151.

⁷³ *Canto bisbiglio*, in ANT, p. 155, vv. 3-9.

⁷⁴ *Nascosto nella propria immagine traslante*, in ANT, p. 265, vv. 9-14: «Quiete le rive che il sole allontana insinuanti / specchi ustori del non essere che non è, / a filo dell'essere che pericolosamente è, / questi fiorellini azzurrognoli sulla mota // sorridono alla ruota che passa vicino a loro / sulla carraia [...]».

⁷⁵ *La veronica del linguaggio*, in ANT, p. 181.

⁷⁶ Maurice Blanchot, *La solitudine essenziale*, in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 11.

⁷⁷ P. Bigongiari, *La critica dal metalinguaggio al linguaggio* cit., p. 235.



Piero Bigongiari con Laura e Anna Dolfi e Roberto Mussapi (Pistoia, 1994).

UN «ERMETICO» ADDIO: BIGONGIARI SALUTA MONTALE

Martha Canfield

Piero Bigongiari

Un cardellino a Milano

Angolata dall'amore la gola del cardellino
piove su questa via cittadina con gli ultimi schizzi
di una quieta mattina milanese.

Le sbarre di ferro sono di una scala che sale
o di una prigione già scesa nella sua occulta statica
simile alla morte, come dice chi non conosce la morte.
Ma la sorte del canto è più alta del delirio,
o mie penne prestate al tuo cinguettare
tra pietre che hanno il colore del mare nella pioggia
e il calzare di un Dio le percorre avviandosi verso la tragedia.

Io qui attendo, nell'inedia della felicità,
volo che solo chi ricorda senza ricordare può ancora compiere,
avviandosi, dove che sia, là dove termina la pioggia
nel suo brusco riso solare. Sì, se il sole ti attende,
e l'eroe guarda dalle tende levate nell'eternità l'erba verde
calpestata da Briseide che s'allontana, Briseide tra i petasi
che l'allontanano, tra i petali bagnati dal sole.

Oh, amore, lasciarti così è come lasciare nulla,
nulla è lasciabile, lo sguardo che accompagna la distanza
fiorisce di sè fuori dagli occhi, fuori da tutto, è il visibile
qualcosa che dire opposto all'invisibile è da menti dappoco,
qualcosa che forse il fuoco riscalda senza cenere né faville
nel giuoco delle pupille che mirano oltre l'immirabile
quanto nemmeno le mille e una notte possono raccontare.

La pioggia a Milano terminava a sprazzi rabbiosi
dal cielo così bello quando è bello, ma così occultamente vicino

al tampone che assorbe il sangue che tarda a coagularsi
tra il siero dei pensieri che, essi, hanno smesso di piangere.

L'opera è a mezzo: non possiamo abbandonarla
anche se il rezzo, questa sera, è così dolce, quasi parla:
è incantevole, sono gli occhi semichiusi del serpente,
è una ciarla, un destino, un esserlo per non esserla, un non averlo per averla.
Ma l'altra metà degli occhi è aperta, quella di tutti gli uomini,
non so se sull'opera, né so se per disfarla o completarla.

Voglio terra buona per la mia tomba,
terra buona per la tromba del giudizio.
Sulle rocce rosse lo so che il mare seguita a schizzare
l'azzurrità dell'inarrivabile; ma non lasciatemi vedere più oltre
né il rosso né l'azzurro: io sono il mare che arriva,
ma il mare guarda o è guardato,
sta per non stare, o non sta per stare?

È una vela che freme, la distanza dell'inatteso – lasciatela, lasciatelo andare – ,
anche io vado e vengo, non vi lasciate ingannare,
l'infinito è una palanca che rotola in basso,
una misericordia che scende frettolosa, aprite le dita sulla fessura giusta, sulla
lanca amara.
C'è un incantesimo sulle vostre labbra, apritele.

Sono poche le immagini, davvero
poche, lo so, per l'immaginabile
ma fino in fondo chi le segue sa
che l'incanto è al di là, l'incantatore
è incantato: dobbiamo liberarlo
anche dalla sua maschera più convincente, quella che l'amore
dipinge sopra il viso che non riamato ama.
La gente che qui si stringe potrà stingerla
con quella o un'altra pioggia che non sa
se fecondare o dissalare quanto
spinge sottile nella melma, anche nella melma solare che sfavilla.

Milano, 11 settembre – Firenze, 12, 13, 14 settembre 1981

Nota dell'Autore – Questo cardellino l'ho sentito cantare a Milano, in via Nirone, il giorno prima della tua morte, caro Eusebio: resti, questa poesia, satura d'inconscia morte e più di conscia vita, dedicata a te che ti avviavi, per l'aldilà, a modulare il tuo «fischio», il tuo «segno di riconoscimento». Forse quel cinguettio conteneva, per me inconsciamente, ma premonitrice, qualche nota di quel tuo segno, se questi versi hanno seguito a evolversi nel giorno della tua morte a me ancora ignota, e si sono conclusi mentre apprendevo la notizia della tua partenza, o del tuo arrivo, tribolato ma decente, nell'aldilà.

Il 13 settembre 1981 moriva a Milano Eugenio Montale – Eusebio per gli amici –, capotavola della tertulia letteraria fiorentina degli anni 30, attorno alla quale sedevano giovanissimi Alfonso Gatto, Mario Luzi, Oreste Macrí, Alessandro Parronchi, fra altri, e naturalmente Piero Bigongiari. L'amicizia di questi con il caro «Eusebio» si prolunga al di là delle peripezie giubberossiane e si conclude incredibilmente con questa poesia profetica nella quale le voci dei due si congiungono e la morte si presenta – come doveva essere – prima nella lucida irrazionalità dell'immagine poetica e, solo dopo, nella configurazione del messaggio logico.

In effetti, *Un cardellino a Milano* reca come data di scrittura *Milano 11 sett. – Firenze 12-13-14 sett. 1981*. Vuol dire che due giorni prima della morte di Montale, Bigongiari incominciò a Milano la stesura del testo dedicato all'amico, intuendone la fine, e lo concluse pochi giorni dopo, a Firenze, a fatti avvenuti.

Un cardellino a Milano si presenta come un componimento in nove strofe di versi liberi, molto lunghi, fra i quali si inseriscono alcuni endecasillabi, con l'andamento lento e discorsivo della poesia filosofica, specie nella seconda parte. Il testo è in realtà privo di divisioni esplicite; ma nell'unica pubblicazione che se n'è fatta finora, nel n.7/8, anno VII, che la «Rivista di Critica Politica» di Firenze dedicò a Montale in occasione della sua scomparsa, ci si presenta in due colonne (strofe 1-5 e 6-9 rispettivamente) che coincidono con una divisione interna tematica stilistica e molto probabilmente cronologica. Sicché considererò pertinente la divisione e di conseguenza mi riferirò a una «parte prima» e a una «parte seconda».

La prima parte, o dell'intuizione: vv. 1-28

L'attacco è fortemente fonosimbolico: «angolata dall'amore la gola», e la catena dei significanti scorre sulla base della ripetizione esclusiva delle vocali *a* e *o* fra i due poli dell'antimetatesi, anGOLAta e GOLA, dove il semantema *gola* sembra liberarsi dai morfemi precedenti, con una sola *e* centrale e postonica (amóre). In linea orizzontale la prestidigitazione vocalica bigongiariana sembra condizionata a livello subconscio dal nome anagrammato del destinatario di questi versi, nel quale le vocali sono le stesse e hanno una durata e una tonicità simili:

m ò n t á l e
 àngoláta dall'amóre la góla

I due poli fonici (*gola*) risemantizzano il concetto *gola*, che costituisce sineddoche dell'uccello, metonimia del canto e metafora del poeta e del poetare; essi divengono inoltre, in linea verticale, i due punti fermi dai quali si spiega la catena simbolica del testo.

La rottura dei nessi logici e i salti di registro sono abitudini poetiche naturalizzate dal surrealismo e sviluppatasi ancora nell'ermetismo e nell'informale. I versi di Bigongiari configurano uno spazio e un'azione: una via a Milano dove piove.

Ma succede che «piovere» ha qui un soggetto inaspettato: la gola del cardellino. La sorprendente *iunctura* («gola piove») nasce sicuramente, per la forza del significante, da una paronomasia sottintesa, *piange*→*piove*, poi esplicitata nei vv. 26-28, e questa a sua volta deriva da un'antitesi implicita, *canta* / *piange* (cfr. *canto* al v. 7). Dopo, l'allucinazione della pioggia produce una pioggia reale: «il fantastico ha cessato d'essere; ora c'è solo realtà», diceva Breton, che Bigongiari conserva nella costellazione dei suoi maestri. Tuttavia questa pioggia-pianto-canto che realmente (nella realtà della parola poetica) cade nel raro silenzio di una via milanese, volge alla sua fine. «Gli ultimi schizzi» sono anche la prima premonizione della morte.

Nella seconda strofa lo spazio poetico diventa lugubre («le sbarre di ferro», «prigione», «morte») e il poeta ci propone una delle sue tipiche dialettiche, formule antitetice e paradossali: «sono di una scala che sale / o di una prigione già scesa», secondo la quale ogni cosa è diritto e rovescio, se stessa e il suo contrario, perché «vero e non vero sono forse la stessa cosa», come diceva montalianamente Bigongiari in *Rogo* (1952), come salire e scendere, libertà e prigione, movimento e stasi, se accettiamo che «l'unica frontiera è forse quella che non si può varcare» (*Rogo*). Ovvero la morte ineffabile, della quale ogni similitudine è presunzione: «occulta statica [...] dice chi non conosce la morte».

La poesia di Bigongiari propone intense e frequenti metamorfosi; ancora di più, si potrebbe dire che la sua poesia scaturisce dal principio di un cambiamento continuo; come nella celebre formula di Lavoisier, il mondo bigongiariano rotola in un costante movimento in cui *nulla si perde e tutto si trasforma*. Per eredità surrealista la meccanica di queste metamorfosi mantiene una logica onirica e spesso interessa non solo lo spazio (ad es., «la terra non trattiene il suo colore», *Ogni specchio*, in *Rogo*), ma perfino l'identità dell'io poetante (ad es., «Ecco il mondo lontano è qui vicino, / miagola come il gatto di casa, / mia anima, mia gola che respiri / nel cavo della mano», *Due giorni di viaggio* [...], in *Antimateria*, 1972). Nel presente testo e per opera dell'*amore* l'io del poeta, a un certo momento, non è più il suo, non gli appartiene più; è l'altro (sto parafrasando l'*Avvertenza* al lettore alla fine di *Moses*, 1979), cioè Montale, per una sorta di «delirio» (cfr. v. 7) che «in psicosomatica si chiama di disidentificazione» (*Moses*): «o mie penne prestate al tuo cinguettare». Ma poichè qui il motore dei cambiamenti è l'intuizione della morte, più che di disidentificazione o di semplice metamorfosi, bisognerebbe parlare di metempsicosi o di traslato metapsichico; l'amore-misericordia dell'io-poetante presta il corpo alla voce orfana del poeta-destinatario. E ciò avviene in uno spazio diluviale, nel quale la strada di una città e la scala di una casa diventano pietre di un paesaggio infinito perché indefinito, dove il cielo e il mare si confondono («il colore del mare nella pioggia») e le orme visibili di Dio annunciano la tragedia.

Tragedia e morte sono vocaboli pronunciati dalla paura. «L'unica frontiera è forse quella che non si può varcare» (*Rogo*). E nella terza strofa siamo senza dubbio dietro qualche frontiera, «là dove termina la pioggia», al di là della paura, dove il poeta è giunto appropriandosi non solo del canto dell'uccello ma anche del *volo* (v. 12), dopo il quale rimane in attesa (v. 14). L'assenza di ricordi produce il ricor-

do dell'attesa e nell'attesa matura la poesia. «Cantar es ir al olvido», diceva Antonio Machado. Siamo nella cima del delirio e nel culmine della disidentificazione. Ma il *delirio* diventato *canto* o poesia («la sorte del canto è più alta del delirio») restituisce o ricrea una terza identità, questa necessariamente archetipica, che non è più quella dell'io poetante né quella del tu destinatario, ma quella dell'Eroe diventato Poeta per via dell'*assenza*: Achille, che impotente vede partire Briseide, sarà pure improvvisato aedo che nel canto troverà consolazione alla coatta inerzia (*Iliade*, IX, 185-196, e nel presente testo già annunciato dal neoclassico «calzare», v. 10). Nel guerriero a riposo forzato, che tuttavia si trova agli antipodi dell'essere riflessivo, infatti, il motivo del *poetare consolante* acquista la massima intensità. Il connubio di Achille con l'assenza viene efficacemente comunicato da Bigongiari attraverso lo sguardo dell'eroe che non si posa mai su Briseide ma sui confini che delimitano lo spazio da lei occupato: sopra i petasi dei soldati, sotto i petali del prato. La voluta paronomasia – *petasi/petali* – segna l'identificazione operata a livello simbolico: gli uni e gli altri designano il perimetro della perdita. L'identificazione a livello verbale dell'io poetante con l'eroe poeta avviene nella quarta strofa, dove parla Achille: «Oh, amore, lasciarti così, è come lasciare nulla». L'ultimo sintagma della terza strofa («bagnati dal sole») rimanda al campo semantico della pioggia (prima strofa) e alla rete simbolica della pioggia-pianto-canto, che è alla base degli apparenti paradossi successivi (quarta strofa). «Lasciarti così è come lasciare nulla», senza dubbio, perché nella perdita fiorisce quello che ormai possiamo nominare poesia della memoria e dell'attesa. E *il visibile non si oppone all'invisibile* perché da Bigongiari, come in genere dai simbolisti e dagli ermetici, la forza della memoria ha potenzialità materica: l'invisibile genera, dà forma, rende corporeo (*Visibile invisibile* si intitolerà poi la sua raccolta di prose dell'85).

Con la quinta strofa si chiude il cerchio: fine del «delirio» e ritorno nello spazio e nella circostanza poetica di partenza, ritorno segnato dalla ricorrenza di semi e suoni affini già presenti nella prima strofa: *piove*→*pioggia*, *milanese*→*Milano*, *ultimi*→*terminava*, *schizzi*→*sprazzi*. Ma ci sono anche notevoli differenze: alla via cittadina dell'inizio subentra ora la visione del cielo, la gola del cardellino ha corrispondente zero, e al canto implicito corrisponde ora il silenzio. Dopo il viaggio compiuto dal poeta il ritorno nell'immediatezza del canto non è più possibile: s'è visto l'ineffabile e si è intuita la morte. Adesso il cielo, ad ogni modo bello, non è estraneo «al tampone che assorbe il sangue» fra pensieri divenuti «siero». Si connota l'ospedale. E i pensieri hanno perfino smesso di piangere, cioè di evocare, di aspettare, di raccontare, di *cantare*.

Montale era morto e Bigongiari non lo sapeva; ma dai versi di Bigongiari si apprendeva già la notizia.

La seconda parte, o della certezza: vv. 29-57

La seconda parte è molto diversa dalla prima. Dall'intuizione alla certezza la voce non può modulare nello stesso modo. Crediamo infatti che la spina dorsa-

le che articola la poesia è la notizia della morte di Montale. Il testo ci si presenta diviso in due parti (due «colonne» nella versione originale): quella prima (strofe I a V, a sinistra) corrisponde all'intuizione, quella seconda (strofe VI a IX, a destra) corrisponde all'acquisita consapevolezza. Nella prima, le parole sprigionate dall'impulso inconscio si muovono spontaneamente in cerca della voce senza corpo del poeta scomparso, spinte dalla solidarietà di chi rimane, desideroso di concedere il proprio corpo, cioè le proprie penne, al canto di quel cardellino ormai non altro che gola disfatta di pioggia che bagna una città ancora all'oscuro del suo lutto. Pioggia e pianto, uccello e canto, assenza e memoria.

Nella seconda parte l'incantesimo è rotto, la parola ha smesso di autogenerarsi. Adesso il poeta riflette sulla propria opera brutalmente interrotta, spezzata dall'irruzione della notizia: a livello subconscio la morte produce immagini e poesia, come nei sogni; a livello conscio, disarmata, immobilizza, sconfigge. Il poeta tuttavia fa uno sforzo, non si arrende: «L'opera è a mezzo: non possiamo abbandonarla» (v. 29). Si direbbe che siamo passati dal livello dell'enunciato a quello dell'enunciazione. Il materiale poetico della seconda parte si organizza in quattro strofe dense, di linguaggio più trasparente di quello della prima parte, quindi meno lirico, e con un ritmo più prosastico e colloquiale. Il mutevole allocutore della prima era sempre un'intima entelechia: il Poeta-Amico (a partire da Montale), l'Amata-Assente dell'Eroe-Poeta. L'allocutore della seconda invece occupa un posto preciso nell'immediata realtà esterna: è il lettore destinatario, siamo noi.

Il dover portare a termine l'opera iniziata – che ora si sente appunto come dovere – entra in conflitto con la tentazione di abbandonarsi alla brezza, alla delizia: gli occhi semichiusi della città-serpente vogliono il sonno e la dolcezza della dimenticanza. Ma l'altra metà degli occhi è aperta e in essa la coscienza degli uomini sorveglia. Noi lettori siamo il primo referente di quegli occhi. E benché il giudizio della storia, che parte certamente da noi, non si possa anticipare, il primo dovere del poeta è fare.

Allora l'io poetante si scatena in un'ultima serie di metamorfosi, identificandosi con il primo allocutore attraverso allitterazioni che collegano la «bontà» (nel senso di «opportunità» o di «giustizia») della terra con la bontà (sottintesa) della tomba e del giudizio finale (*terra buona*→*tomba*→*tromba*, vv. 35-36, dove Montale parla); e infine s'identifica con il mare che schizza (v. 39), con cui si ripropone la pioggia che schizza della prima strofa e quindi il campo simbolico della pioggia-pianto-canto. «Io sono il mare che arriva», dichiara; e in questo mare che *sempre ricomincia* ma che mai arriva («l'azzurrità dell'inarrivabile») incarna l'assenza-memoria generatrice di paradossi («guarda o è guardato, / sta per non stare, o non sta per stare?»).

Man mano che l'evento privato (la morte dell'amico-poeta) è stato assimilato e accettato ed ha acquisito valore al di là di questo privato, il paesaggio è andato dilatandosi fino a diventare la proiezione cosmica della città iniziale in queste rocce rosse, della pioggia in questo mare, e del tutto in questo «infinito» – che è pure divina misericordia – raffigurato nella palanca che rotola in bas-

so verso l'ultima fase concepibile delle metamorfosi: la «lanca amara», la grande livellatrice manriquiiana. All'infinito ineluttabile si contrappone il microcosmo di labbra e di dita fra le quali si racchiude l'incantesimo della parola, unica salvezza immaginabile.

L'ultima strofa del componimento sarà una nuova indicazione modalizzante sulla sua enunciazione, una scusa rivolta al lettore: «Sono poche le immagini, davvero / poche, lo so». Ma comunque sia il poeta sente che ha dato tutte le premesse e le condizioni perché ora possiamo prendere il turno noi lettori: «La gente che qui si stringe» (*qui*, deissi della poesia).

Il poeta si ritira eclissandosi nelle successive metamorfosi del soggetto («lo so», quindi *io*→«dobbiamo» quindi *noi*→«la gente» quindi *loro*), lasciando, come in un teatro a scena aperta alla fine dello spettacolo, l'immagine della pioggia che cade intermittente preceduta dall'invito esplicito a fare noi ora, e quindi ad aprire le labbra, a strappare la maschera e a seguire, dietro il canto dell'acqua, la sorte di tutto ciò che necessariamente torna nella melma essenziale.

Firenze, giugno 1982

CONGEDO E NOTA PERSONALE – Trentadue anni fa moriva Eugenio Montale e l'amico Piero Bigongiari ne lasciava testimonianza in una straordinaria poesia lunga – o poemetto –, dove pulsioni inconse e mestiere consapevole, dolore della perdita e volontà di ricreazione si intrecciano in un discorso di profondità filosofica e fascino lirico. Il testo scritto da Piero, e pubblicato nel n.7/8, anno VII, della «Rivista di Critica Politica», venne letto da lui nel vecchio caffè Doney di via Tornabuoni a Firenze, dove solitamente si riuniva il gruppo capeggiato da lui stesso e da Oreste Macrí, spesso frequentato anche da Mario Luzi. Pochi giorni dopo io lessi il mio commento al testo, azzardando non senza timore quella lettura di decifrazione dei simboli e dei contenuti inconsci. Ottenni l'approvazione dell'autore e quella – per me più difficile – del mio maestro, il Prof. Macrí. Piero Bigongiari è mancato nell'ottobre del '97 e Oreste Macrí nel febbraio del '98. Non esiste più il Caffè Doney né la vecchia Libreria Seeber dove ci si incontrava prima di andare al Caffè ogni giovedì alle 18.30. Ci hanno lasciati anche Luigi Panarese, Giorgio Chiarini, Roberto Paoli, Gaetano Chiappini. Siamo rimasti in pochi a ricordare la vivacità e la piacevolezza di quelle serate, di quella «tertulia», come la chiamavamo in spagnolo, che più di un'abitudine era un vero rito. E forse, tra la pioggia e il canto, per noi, creature del terzo millennio alle soglie di un' indefinita catastrofe costantemente presentita e annunciata, hanno avuto il meglio la disperanza e la malinconia. Ma da qualche parte, ne siamo convinti, «angolata dall'amore, la gola del cardellino» continua a modulare la musica della nostra anima.

DEDICA – A Laura e Anna Dolfi, le uniche ormai che condividono con me questi ricordi.

Firenze, aprile 2015



Luciano Sampaoli e Mario Luzi.

ALESSANDRO PARRONCHI
DECLINAZIONI DI UN'IMMAGINE

PARRONCHI, QUASI UN RITRATTO

Marco Marchi

È un variegato e stratigrafico mondo culturale, letterario e artistico, quello che ha accompagnato la vita di Alessandro Parronchi: un mondo di cui Parronchi è stato, alle varie altezze cronologiche di un'esistenza lunga ed operosa, oltre che testimone attento, presenza di rilievo e in molti casi, anche nella riservatezza di un carattere schivo e nel salvaguardato segreto a lui richiesto dall'operare stesso, protagonista. Rimandano a quel mondo popolato e mutante pure le due stabili, ben delineate e protratte accezioni alle quali Parronchi ha affidato la propria connotazione culturale maggiore, e cioè quelle del poeta e del letterato, e quelle artistiche del critico e dello storico applicato alle arti figurative: se arti antiche e nobilissime o moderne fino alla contemporaneità più bruciante e controversa (al pari che per la poesia e secondo paragonabili statuti) meno importa.

Non è tuttavia né una delle sue intense raccolte di versi, né uno dei suoi fondamentali contributi forniti alla storia dell'arte, il testo da cui partire per tentare un ritratto, anzi «quasi un ritratto» di Alessandro Parronchi: è un paraletterario, documentale ed ausiliario carteggio che tuttavia, oltre a testimoniare di un importante rapporto intercorso, si impone di per se stesso come opera, con pagine di Parronchi singolarmente significative e rivelatrici. Mi riferisco a *Un tacito mistero*, il carteggio che l'autore intrattenne per più di quarant'anni, precisamente tra il 1941 e il 1982, con Vittorio Sereni, uscito nel 2004 per i tipi di Feltrinelli, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, con prefazione di Giovanni Raboni. Una vasta corrispondenza attraverso la quale due notevoli poeti italiani del Novecento dialogano nel corso del tempo, si confrontano. Gli anni e gli eventi certificati sono molti, ma spiccano quelli della giovinezza e della formazione e quelli, per ambedue storicamente implicanti anche in senso letterario, della guerra e del dopoguerra.

Proprio in quest'ultimo periodo – quello, specificando, delle speranze legate dopo il buio a una rinascita, a una rinascita di tipo societario cui partecipare fornendo il proprio contributo – gli scambi epistolari si fanno fitti, minutamente puntuali, e l'epistolario trabocca, al di là della cronaca degli episodi quotidiani riferiti, di indicazioni utili per capire. Di che cosa parlano Parronchi e Sereni? Parlano di tante cose, ma soprattutto di poesia, dell'evolversi del pro-

prio esercizio letterario, della ricerca di «padri» e «fratelli» in arte, del costituirsi di testi singoli e intere raccolte, proponendo e giudicando, avanzando ipotesi e chiedendosi reciprocamente consiglio. Sereni in particolare – autore per le milanesi edizioni di «Corrente» e l'anno dopo per Vallecchi di *Frontiera* (1941 e 1942) e presto, nel 1947, di *Diario d'Algeria* – fa subito di Parronchi il suo «consigliere». Parronchi accetta con piacere e convinzione l'incarico, attestando una continuità di sguardo, di interesse e attenzione, solidamente basata su ragioni di vita: anzi, secondo un documento agli atti, un tutt'uno perfettamente coincidente con esse: «Non mi stancherò tanto presto di guardare – dichiara Parronchi in una lunga lettera del 1946 –, almeno fino a quando le “questioni di lavoro” mi parranno, come lo sono ormai da tempo per me, l'unica ragione per vivere».

L'«unica ragione per vivere»: un impegno esclusivo, inclusivo e fagocitante, cui si accompagna, nel suo spessore esistenziale sottolineato da Parronchi stesso, un quadro ampliato di amicizie, compartecipazioni e concomitanze che allarga il panorama della contemporaneità, non meno di un comune desiderio, anche nella diversità di pratiche e credenze, di rappresentatività: ciascuno, in quanto poeta, sembra affidare soprattutto a quelle sue parole la propria presenza nel mondo, in un contesto storico che di continuo cambia, nelle occasioni sempre diverse e sostanzialmente sempre insoddisfacenti via via succedutesi e in atto.

La poesia, per Parronchi come per Sereni, non può non guardare il mondo: osservarlo, interpretarlo e cercare di capirlo, giudicarlo, tentare di cambiarlo, finanche ricostruirlo. Un periodo come quello del dopoguerra fa sentire fortemente ad ambedue gli autori questa grande possibilità della poesia, questa sua congenita, ambigua e forse sostanzialmente inappurabile ma esaltante e del tutto efficiente funzione, stimolando il colloquio, il chiarimento delle idee, il bisogno di apertura rispetto ad un passato recente risoltosi spesso nei termini dolorosi di un allontanamento coatto, di un'obbligata disappartenenza a scelte ed eventi, di un generale senso di disagio, di prigionia e d'impotenza, fatta salva la possibilità di avere già parlato a nome di un'«intera sortita d'uomini e non d'un singolo» – come scrive Giorgio Caproni in un suo articolo su Parronchi –, di avere anche così storicamente rispecchiato, tramite la poesia, la «disavventura intima» di una «generazione d'uomini incenerita da due “grandi guerre” e dall'interludio di una dittatura».

L'avventura letteraria e culturale di Alessandro Parronchi muove proprio da quegli anni: gli anni della giovinezza che per lui – nato a Firenze il 26 dicembre 1914, e quindi esattamente coetaneo rispetto ai suoi compagni Mario Luzi e Piero Bigongiari – videro il suo debutto di poeta. Quando nel 1941 Parronchi pubblica per i tipi di Vallecchi *I giorni sensibili*, siamo negli anni dell'Ermetismo e in un ambito geografico e gravitazionale potentissimo quale l'area fiorentina.

Una nuova generazione cominciava a fare progetti – ricorderà molti anni dopo Bo, implicitamente negando la possibilità di fare dell'Ermetismo un movimento d'avanguardia *stricto sensu* – senza trascurare o, peggio, combattere i fratelli

maggiori: direi che questo è stato un segno davvero nuovo. Di solito chi tenta di salire sulla scena, prima di tutto si preoccupa di sgombrare il terreno e di allontanare i protagonisti. Gli uomini della «Voce» e di «Lacerba» sono stati maestri in questo tipo di comportamento. I miei coetanei si sono regolati in maniera del tutto diversa: più che lettori, sono stati commentatori entusiasti dei Montale e degli Ungaretti. Se sostituzione doveva esserci – ed era un fatto fisiologico – questa sarebbe avvenuta nell'ambito della più ferma e – diciamo pure – amorevole partecipazione [...]. Lo scopo unico e assoluto era la letteratura, la poesia soprattutto, [...] pensando di postulare finalmente il riscatto pieno della letteratura con la maiuscola.

Così pure, sulla stessa linea, una coeva testimonianza di Gatto, riconducibile agli anni Ottanta: «Il segno della nostra generazione, la qualità prima della nostra generazione, ed è un fatto che non si è mai più ripetuto, fu questa adesione ai padri spirituali ed artistici, agli scrittori che ci avevano preceduti [...]. Noi avevamo evidentemente padri vociani, avevamo padri rondisti, avevamo padri anche futuristi avevamo padri dannunziani, avevamo padri crepuscolari».

Se non una vera e propria avanguardia, l'Ermetismo fu dunque un importante e per certi aspetti decisivo lavoro comune di ricognizione, aggiornamento e innovazione su quella che appariva «l'unica strada possibile e consentita»: una meditazione a sfondo etico-religioso sulla parola poetica, nel rifiuto – citando Bo dal celeberrimo manifesto suo malgrado di un movimento suo malgrado quale *Letteratura come vita*, apparso nel fiorentino «Frontespizio» nel settembre del 1938 – di una «letteratura come illustrazione di consuetudini e di costumi comuni, aggiogati al tempo» e a favore invece di una letteratura di coscienza «che sale alle origini centrali dell'uomo», «che ha troppa memoria per risolversi in una passione che subisce i nostri umori, le nostre stagioni, la nostra polemica di viventi»: un «discorso continuo e infinito che apriamo con noi stessi» volto a riscoprire attraverso il concetto di «assenza» la realtà più vera che trascende l'uomo.

Attraverso le liriche dei *Giorni sensibili* e quelle della successiva raccolta *I visi*, venuta due anni dopo, nel 1943, per le Edizioni di «Rivoluzione», Parronchi si situa con piena ed immediatamente riconoscibile originalità di risultati in questo contesto. A contraddistinguerne la sua voce e a differenziarla da quella di altri interviene la distanza da un dettato di tipo propriamente analogico, deliberatamente e programmaticamente condiscendente nei confronti dell'oscurità, cui corrispondono al contrario intenzioni di rappresentazione e comunicazione sulla scia di un composito, personalissimo e individualizzante recupero di modelli ottocenteschi: modelli ottocenteschi di genere pre-simbolista, romantici di preferenza (Macrì) non senza screziature ancora anteriori di tipo neoclassico (Baldacci, Ghidetti), tra Leopardi (già fin da allora l'adorato Leopardi!) e Foscolo, in una valorizzata disponibilità all'elemento visivo-descrittivo e, insieme, all'ascolto di pressanti e profonde ragioni autobiografiche. Motivazioni di

base che soprattutto con la prematura scomparsa del padre hanno portato precocemente alla ribalta in Parronchi una culturalizzata e poeticamente nutrita riflessione su quelli che si stabiliranno come temi prediletti, riconfermati e continui della sua poesia: la giovinezza destinata a passare, l'amore, la solitudine, il dolore e la morte.

Alessandro Parronchi si è frattanto laureato (nel 1938) con una tesi in Storia dell'arte (e l'insegnamento universitario in questi ambiti sarà la sua professione), ponendo le basi anche a quella importante accezione di uomo di cultura novecentesco che farà di lui, oltre che un poeta e un letterato di vaglia, un importante, stimatissimo critico d'arte. Risalgono agli anni Quaranta le prime collaborazioni alle riviste e le frequentazioni di letterati e artisti. Tra le riviste, il cattolico-bargelliniano «Frontespizio», il vallecchiano «Campo di Marte» diretto da Alfonso Gatto e Vasco Pratolini e la bonsantiana «Letteratura»; e tra le frequentazioni, quelle di poeti, scrittori e critici come Carlo Betocchi, Luigi Fallacara, Luzi e Bigongiari, Gianfranco Contini, Eugenio Montale, Arturo Loria, Romano Bilenci, Giorgio Caproni, Umberto Bellintani, e insieme quelle di pittori come Ottone Rosai e Mario Marcucci o di uno scultore amatissimo anche da Luzi come Venturino Venturi.

La pubblicazione nel 1949 di *Un'attesa* segna una data di singolare rilievo nella carriera del poeta. Si riconfermano qui, secondo acute indicazioni recuperabili in una lettera di otto anni prima dell'amico Vasco Pratolini, l'alta moralità di una meditazione in versi sgorgata dalla «solitudine», che riconosce proprio nel libero ed esigente esercizio della poesia la sua forma maggiore di affrancamento, la sua «libertà» e la sua «gioia» (è la lettera da Roma del 9 febbraio 1941). Ma qualcosa nella poesia di Parronchi, nella fedeltà alle proprie spinte propulsive e ai propri connotati originari, sta cambiando. Si profilano nelle sezioni costitutive di questa raccolta di fine decennio quelle che potremmo definire le nuove «condizioni» della sua poesia: «condizioni» stimulate da un mutato contesto di rifondazione societaria alla quale il poeta partecipa e della quale la sua poetica e la sua poesia non possono non rivelare riflessi e segni.

Si diceva all'inizio di *Un tacito mistero*, un libro dove questi temi vengono alla ribalta e assumono valore protagonista. La mia affezione a questa corrispondenza, resa nota dieci anni fa, fu allora così forte ed impellente, che mi invitò subito a pensare, operando proprio sulle scritture lì contenute intrecciate a versi, un testo scenico concepito come un omaggio a Parronchi. Vi si immaginava – qualcuno ricorderà, essendo stato quel testo scenico rappresentato a Firenze al Saloncino della Pergola – una «stanza»: una «stanza dei poeti» poeticamente ambigua anche per via di suggestioni tecnico-formali da cancelleria lirica come pure da ulteriore accezione vocabolaristica, efficiente anche attraverso ricordi testuali: dai viaggi interni alla De Maistre a memorizzati spezzoni di liriche celebri, mettiamo la celeberrima leopardiana *A Silvia* – «Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno...» –, in cui il dialogo dei due poeti novecenteschi Alessandro Parronchi e Vittorio Sereni si allargasse, potesse davvero visibilizzare le risultan-

ze linguisticamente più cogenti di quel mobile intrattenersi, di quel dinamico, saldo ed intrecciato colloquiare per tanto tempo a distanza, di quell'essere insieme oltre le apparenze, oltre i fisici incontri, oltre le dure evenienze della vita singolarmente sperimentate. L'idea della stanza come luogo deputato oltremodo sensibile mi appariva del resto autorizzata da Parronchi stesso in una poesia bellissima dedicata all'amico, la cui datazione precede di poco la pubblicazione di *Un'attesa* e che proprio in *Un'attesa*, in una sezione di quel libro dal titolo *Occhi sul presente*, troverà la sua prima giusta collocazione.

Così, al principio, la condivisa «stanza dei poeti» in cui poter ambientare lettere e componimenti poetici dei due autori sarebbe stata, su base strettamente biografica, lo studio domestico milanese di Sereni che Alessandro Parronchi visitò nell'ottobre del 1948, ma avrebbe potuto benissimo essere lo studio della casa fiorentina di Parronchi stesso, o il luogo dipinto – un'immagine spolpata di valore simbolico – dove in silenzio è all'opera il disegnatore di Paul Klee: l'essenziale era, come esemplarmente accade nel genere epistolare ma anche nell'esercizio poetico, che l'assenza determinasse presenza, producesse le parole sentite le uniche da dover scrivere a quel destinatario-interlocutore instabilmente assente-presente, presente per così dire al massimo proprio nella sua fantasmatica distanza enfaticamente la verità di un rapporto e delle cose stesse della vita che in quel rapporto convergevano e ci si scambiavano. Una sorta di raddoppiato e spartito «mysterium mortis», per dirla con un titolo latino del teologo ungherese Ladislaus Boros, una specie di duplice «kenosi del poeta» assolutamente fiduciosa di poter conoscere ed esprimere se stessi e il mondo morendo a se stessi e al mondo, programmaticamente assentandosi dalle forme di realtà più eclatanti e in vista: nascondendosi, celandosi, appiattendosi fino alla reclusione, all'annullamento, alla scomparsa, nel tentativo di dare scacco a quell'unico antagonista dialettico che è sempre, per il poeta, il mondo.

Morti al mondo, ma del tutto attestanti l'efficienza del loro coinvolgimento, di valore storico ed iperstorico, alcuni poeti supremi valevoli da esempio. Morto al mondo Dante, morto al mondo Leopardi; ma tutt'altro che morti al mondo i risultati conoscitivi frutto della loro applicazione, dei loro strani, separati e lontani sguardi di creature spoliare, di uomini vuoti. I veri poeti come Parronchi è stato conoscono bene queste condizioni rilkeanamente notturne, sotterranee del loro operare, del loro sentirsi testimone-assente, costantemente altrove; hanno confidenza con questi stati dilazionati della creazione artistica in apparenza tragicamente funerei, solo nostalgicamente differiti e regressivi, sepolti e silenziosamente depressi, in realtà produttivi, vitali. Stati generatori di illuminazioni e segnaletiche orientative, di cambiamenti e aperture, di energetici accrescimenti, di trasmissibilità; di nuovi «sguardi» e di nuovi «occhi», potremmo dire, pensando alla poesia di Parronchi, a suoi titoli e a sue ricorrenze, ma anche includendo in questa «seconda nascita», con altrettanta serietà ed attendibilità, il rilevante lavoro di traduttore e saggista letterario (da Mallarmé a Nerval, a Maurice de Guérin, fino al prediletto Leopardi: *La nascita dell'In-*

finito. Studi leopardiani, 1989) e l'altro genere di mansioni vocazionali accondiscese nel corso di una vita: dai suoi interessi legati alla pittura e alla scultura del Rinascimento (per cui è pressoché impossibile non rimandare al suo bellissimo libro del 1964 *Studi su la dolce prospettiva*) a quelli per l'arte a noi più vicina (da *Nomi della pittura italiana contemporanea*, 1944 a *Artisti toscani del primo Novecento*, 1958, a *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, 1964).

Mistero della morte, mistero della vita, mistero della storia umana e delle sue partecipazioni, poesia e scrittura comprese, allorché queste riassumono il senso umano del vivere loro affidato in tutte le sue gamme, dal «coraggio» alla «paura». Ma è d'obbligo a questo punto citare, e citare ormai direttamente da *Occhi sul presente*, 1948, sezione conclusiva del compendiaro *Un'attesa*, questa lirica intensa, tra le più belle che un poeta del Novecento italiano abbia dedicato ad un amico poeta:

Ho rispettato la quiete / del tuo studio. Erano là / a fissarmi i tuoi occhi. / Li vedevo assorti nel lavoro / ardere dietro un apparente / velo di tristezza... Dietro, era la gioia. / E i miei si chiusero. Non una / di queste cose mi seguì, nel breve / viaggio che feci verso le ombre, / non una, ma, ricordo, strane immagini / d'abbandono, e pensieri / importuni che venivano a riprendermi. / Dopo filtrò più luce, ed era ancora Milano, la tua stanza, / l'Italia che mai più grande e leggera / è di quando risale / a Lecco per le valli, e io mi dicevo: / si slargherà il suo cielo / su noi e sempre più lievi ombre saremo / al suo perpetuo schiarire (*A Vittorio*).

Il culmine di un dialogo, la sua quintessenza si concentra dunque in parole di tipo poetico: in un chiaroscurato afflato liberatorio che pianamente cresce e si distilla, talché da una rappresentazione sgorgano davvero – come negli auspici dell'autore – «pure immagini». La gioia dietro un «velo di tristezza», che però è apparenza, superficie; e occhi visti tra visibile ed invisibile che, fissi e a loro volta fissati, colti nella loro fermezza ipnotica potenziata che induce a ricognizioni interori e abbandoni, a un fluttuare di pensieri, impressioni e richiami che convocano l'«io» all'«io», l'«io» al proprio passato che lo ha costituito e insieme al presente e al futuro che lo attendono, secondo quella fenomenologia trascorrente, per via di immagini di «cose viste», di «figure in azione con la loro ansia»: fenomenologia decisamente filmica, culminante in *Città* e valorizzata con sicurezza da un intervento critico di Luigi Baldacci poi confluito in *Novecento passato remoto* a favore di una ormai antipetrarchesca e del tutto antiermetica poetica dello sguardo.

«Un episodio alto del nostro Novecento», conclude Baldacci. «Vagheggiavo una particolare disposizione poetica – specifica per suo conto il poeta stesso – che, come la camera cinematografica, permettesse di *filmare* una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive». Ma i risultati della riflessione di Parronchi tra il *Rashomon* di Kurosawa e il prototipo scrittorio di Akutagawa messa in atto in *Nel bosco van-*

no del resto ben oltre nella sperimentazione di *Città*, come Baldacci acutamente intuisce: «Immagini prima di tutto, forse apparentabili a immagini di Pratolini, stranamente consonanti con quel capolavoro di Delio Tessa che è *Vecchia Europa* [...], immagini sorrette da bravura *registica* che gareggia con quella letteraria (i rintocchi sinistri, fuori campo, di canti carnascialeschi)».

Si noti d'altronde come il finale della poesia *A Vittorio* che abbiamo citato, dopo lo slittante sprofondo notturno che il testo mirabilmente propone, si presenti in realtà luminoso, rischiarato, con un recupero di una piena dimensione futura cui si affida un auspicio d'«attesa», e soprattutto con il subentro di un noi accomunante che vuol dire che il colloquio c'è stato: ha prodotto risultati, continua. Ed è proprio così, come ha segnalato Silvio Ramat, che «sezioni liriche dell'immediato dopoguerra, e in special modo *Occhi sul presente*, smuovono la posizione di Parronchi da una eventualità intimistica, predisponendo piuttosto colloqui il cui termine di riferimento sia altro che non l'assente (ovvero l'assenza), secondo il sublime apriorismo di gioventù, restio a qualsiasi compromissione con la cronaca o "tempo minore" che fosse».

Sul crinale di queste storiografiche nuove possibilità di fare poesia si è svolto d'altronde uno dei più interessanti episodi della critica applicata a Parronchi. Si allude all'articolo di Pier Paolo Pasolini intitolato *Parronchi e le «vie dell'umano»*, ora in *Passione e ideologia*, risalente per composizione e prima pubblicazione al 1957 e per molti aspetti riconducibile ad analoghe modalità di lettura e di valutazione riservate dal critico al coevo *Onore del vero* di Mario Luzi.

Declassato a «tentativo incerto» il precedente *Per strade di bosco e di città*, Pasolini mette in luce nella poesia del Parronchi di *Coraggio di vivere* una decisa svolta, facendo coincidere con la pubblicazione del libro l'apertura di «una nuova fase nella storia di questo poeta»: «una conversione», come Pasolini precisa, tesa a chiudere drasticamente i conti con il suo passato ermetico grazie ad una rinnovata e liricamente accondiscesa «competenza del sistema dei sentimenti». Pervenuta per le vie dell'«umano» all'incontro con l'«esistenza di se stesso» ma non tuttavia a quello con l'«esistenza della storia», Parronchi approda secondo Pasolini ad una sorta di «sapienza irrazionale» che dà tono unitario all'opera e il cui limite estremo è rappresentato dalla raggiunta «coscienza della possibile contraddizione di tutto». Ma la temporalità si presenta ancora nel poeta *sub specie* di «fatto magico anziché storico», «il senso del mondo come teatro di una vita sentimentale destinata però a fallire, se la veggenza che il saggio può raggiungere è la veggenza del nulla».

Un intervento critico di rilievo, correddabile semmai, proprio nella chiave di una diversa forma di «conoscenza di sé» offerta da Pasolini, delle più caute e sfumate periodizzazioni cui è pervenuto il più intensivo e dettagliato esame dell'opera parronchiana di Luigi Baldacci, con risultati ampliati nel senso delle anticipazioni rilevabili. È indubbio, tuttavia, che è soprattutto a partire dagli inizi degli anni Cinquanta che emergeranno sempre più chiare ed eloquenti professioni di quel «coraggio di vivere» a cui Parronchi espressamente intitolerà l'in-

sieme dei suoi versi scritti nel corso di un intero decennio. *Coraggio di vivere* – citando adesso un giudizio di Enrico Ghidetti, prefatore leopardianamente affiatato delle compendiarie, finali *Poesie* – come una «ideale pietra confinaria tra il suo primo e secondo tempo», come una «conquista ed una pratica quotidiana» rivelatasi con sempre maggior convinzione irrinunciabile e inderogabile, fino al ritrovamento, come ancora Ghidetti suggerisce, «di un linguaggio “naturale” della poesia a sancire un nuovo patto con gli altri, lungo “la via dell’umano”».

Da questo «nuovo patto» si muoveranno, tra fedeltà ai grandi temi della sua poesia e di volta in volta rinnovata originalità di dizione, i libri di versi venuti dopo: da *L'apparenza non inganna* del 1966 alle raccolte che a scadenza decennale il poeta offrirà al pubblico dei suoi lettori: da *Pietà dell'atmosfera* (1970) a *Replay* (1980), a *Climax* (1990), fino alla citata, compendiarie antologia d'autore delle *Poesie* del 2000 e al *Quaderno in ombra* pubblicato postumo per le cure di Giovanna Ioli.

Nelle liriche del tardo Parronchi – è un dato segnalato da Silvio Ramat agevolmente estensibile – la discorsività, da sempre nemica dell'oscuro e del deliberatamente ambivalente, tende sempre di più ad accordarsi con la solennità, «quasi a sfidare sul loro terreno medesimo quelle inconfutabili grandezze che sono i luoghi comuni o, per esprimerci meglio i temi non caduchi, vita-morte». Una solennità al servizio della chiarezza e cooptata assieme alla discorsività contro quelle oscurità e ambivalenze di stampo ermetico non coltivate del resto neppure dal primo Parronchi; una solennità maturata su quei caratterizzanti modi sentenziosi già rilevati attivi e discussi da Giorgio Bàrberi Squarotti in un suo antico ritratto del poeta per «I Contemporanei» di Marzorati, e una solennità consapevolmente disponibile adesso a non evitare «quando giovi al pieno intendimento – come interpreta benissimo Ramat – l'enfasi del colpo frontale».

In questa prospettiva si inserisce di diritto la riconfermata predilezione del poeta per la misura endecasillabica (sia pure spesso violata e rinnovata) cui il dettato lirico-riflessivo si affida, con un accentuato impiego espressivo, all'interno di una scelta prosastica e talora quasi diaristica di base, della rima: prospettiva linguistico-espressiva alla quale potremmo ricondurre anche la complessiva, funzionale alternanza di toni del dettato di Parronchi, come pure il configurarsi stesso, a livello vocabolaristico, di un idioletto spiccatamente autoriale che al termine raro abbina quello di uso comune e comunissimo, all'arcaismo un po' prezioso di sapore libresco i modi affabili e quotidiani del parlato, al tecnicismo il forestierismo mediato dal globalismo del nostro tempo: tra *Replay* e *Climax*, insomma, secondo esponenti bipolari evidenziati dalla stessa titolistica d'autore.

Una protratta fedeltà alla poesia e un «tacito mistero», potremmo aggiungere conclusivamente, che già da tempo si erano realizzati per Parronchi per via di lettere ad amici: consegnandosi pure in quegli spazi solo in apparenza secondari e marginali a quel «suono-valore» continuo, preludio di poesia e poesia esso stesso, persuasivamente rilevato nei termini di una complessiva verifica da Giovanni Raboni.

Un ineludibile «tacito mistero» che nel realizzarsi nel sonoro silenzio della scrittura e nella rispettata «quiete» di uno studio, pare alla fine etimologicamente rinviarci proprio ai suoi significati più decisivi e sbaraglianti utili a siglare una chiamata dell'arte, e cioè un'obbedienza, sia pure in cerca di libertà: *myein*, chiudere appunto, proprio come ci si chiude in una stanza, come si sosta e come si possono scrivere in essa, in segreto, con gli occhi chiusi ed in realtà tendendo lo sguardo e guardando benissimo, versi; farsi «muti» e «miopi» – ancora la radice *myein* –, ma per «intra-vedere».

Risuonano intanto, in quella strana stanza-specola del mondo che ha registrato la presenza continua ed efficiente di Alessandro Parronchi, tra luci ed ombre di «boschi» e «città» perlustrate da sguardi e parole, tra la dolorosa «solitudine» e la «libertà» connesse all'esercizio della poesia in Parronchi riconosciute da Vasco Pratolini fin dall'epoca dei *Giorni sensibili*, pure versi dell'amico Sereni; versi anch'essi venuti in seguito, tratti precisamente dagli *Strumenti umani*, che, all'insegna di un sentimento difficile da provare e ancor più difficile da condividere, dicono: «Ma credi all'altra / cosa che si fa strada in me di tanto in tanto / che in sé le altre include e le fa splendide, / rara come questa mattina di settembre... / giusto di te fra me e me parlavo: / della gioia» (*Appuntamento a ora insolita*).



Alessandro Parronchi, Anna Dolfi, Francesco Tentori (Firenze, 1994. Foto di Laura Dolfi).

UN CAPITOLO DI TRANSIZIONE
LASCITI CREPUSCOLARI IN «UN'ATTESA»

Leonardo Manigrasso

In un suo scritto del 1959, Sergio Solmi ha definito la poesia ermetica come l'equivalente italiano del surrealismo in «una letteratura che non poteva dimenticarsi di avere avuto Petrarca»¹. Una poesia cioè che se da una parte accoglieva (ed elevava a sistema) la trasgressione alle funzioni mimetiche e comunicative del linguaggio, dall'altra faceva al contempo dell'«*ingenuo* un antivalore» (Ramat)², rivendicava il proprio spessore letterario accreditando il dialogo con la tradizione nei termini di un rapporto non metalinguistico ma – se possibile – ontologico (a partire dalla ormai fin troppo nota equivalenza tra letteratura e vita). Dunque quella ermetica si costituisce in modo esemplare come «generazione autocostruitasi nella creazione di sodali, discendenti e maestri» (Dolfi)³, saldamente iscritta in quel codice europeo magistralmente messo a fuoco dal Luzi dell'*Idea simbolista*. Questa rassegna così capillare delle proprie fonti autorizza subito non solo a decentrare l'informazione crepuscolare dalla regola ermetica, ma più correttamente a collocarla in una esplicita posizione di conflitto⁴, come del resto suggerisce lo stesso Oreste Macrí quando dichiara il proprio

¹ Cfr. Sergio Solmi, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea* in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (poi Milano, Garzanti, 1976, p. 269).

² Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 81.

³ Cfr. Anna Dolfi, *Introduzione* all'edizione anastatica di Oreste Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Trento, La Finestra, 2002. Ma della Dolfi si veda anche *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁴ Esemplare in questo senso un contributo di Giovanni Giudici che, non senza ironia, fa dell'opera di Gozzano un controcanto quasi liberatorio alla «moda» ermetica, per cui cfr. il suo *Gozzano, un centenario*, in *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 169-170: «Non v'è dubbio che Gozzano sia stato fra noi, in un'epoca in cui la poesia era forse ancora meno letta che oggi, un poeta di notevole popolarità, addirittura più di quel D'Annunzio che egli aveva rivoltato e ironizzato (sempre però subendone il perverso fascino) nel falsetto ferial-casalingo dei propri versi. E nemmeno v'è dubbio che, in un'epoca in cui la cultura poetica egemone si caratterizzava all'insegna dell'ermetismo, la colloquialità gozzaniana servisse sotto sotto da soccorrevole sfogo alle melanconie di intellettuali adolescenti che oggi han passata la cinquantina o la sessantina. Come negarlo? Anche quelli, fra loro, che già scrivevano o leggevano dotte dissertazioni sulla parola assoluta non disdegnavano nell'intimità di sillabare all'amata le sestine della *Signora Felicita* o

(generazionale) antagonismo «nei riguardi degli sperimentalismi neodecadentistici, neocrepuscolari e simili; il decadentismo la nostra bestia nera»⁵.

È dunque solo in seguito alla dissoluzione dell'estetica ermetica che gli eventuali lasciti della stagione crepuscolare possono essere accolti in misura significativa tra i fiorentini: è il caso di Alessandro Parronchi, nella cui opera questi prestiti sono funzionali a esprimere la crisi della parola «piena» (o addirittura eccedente di senso) della tradizione simbolista attraverso il loro rovesciamento in «parola [...] vuota, e di conseguenza insidiata dal silenzio, perché coglie con angoscia il vuoto di un tempo che scorre inesorabilmente e che essa sa di non poter arrestare» (Livi)⁶. In questo senso le infiltrazioni crepuscolari devono essere intese non come omaggio o strumento di una strategia citazionistica, ma come accordo su un piano ideologico – e solo correlativamente stilistico – davanti alla bruciante percezione di un «vuoto morale» (Baldacci)⁷ e alla necessità di obliterare un codice poetico «impositivo» rispetto al quale la nuova poesia si ponga come lezione «debole», destinata (e condannata) fino alla fine – nelle parole di Parronchi – a non darsi rispetto alla vita che come «stanca fotocopia»⁸. È dunque nel capovolgimento del segno ermetico che si identifica la «funzione» crepuscolare nella sua poesia, all'interno di un percorso di contestazione (fino alla negazione) delle effettive forme della propria «militanza» giovanile che non ha eguali tra gli altri fiorentini.

Una militanza, peraltro, ormai criticamente accertata: nel libro d'esordio infatti, *I giorni sensibili* del '41⁹, il codice ermetico si era pienamente manifestato trasmettendo al piano narrativo la tipica debolezza referenziale dei propri segni, confluendo nelle trame di una sorta di «antiromanzo» incaricato di trascrivere le mitologie private del poeta attraverso le minuziose ricombinazioni di un numero esiguo e ricorrente di campi semantici: circoscrizioni «iterative», que-

quelle, meno celebrate ma più essenziali e vive, di poesie come *Il gioco del silenzio* [...] e *Invernale* [...]. L'amore per Gozzano, insomma, che quasi tutti a quei tempi provammo, era amore per un qualcosa di assai poco à la page: da praticare quasi di nascosto, una specie (per citare lo stesso Guido) di amore ancillare».

⁵ O. Macrí, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano, 1989 (poi in *La vita della parola: da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 50).

⁶ François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986, p. 9.

⁷ Luigi Baldacci, *I crepuscolari*, Torino, ERI, 1961, pp. 5-10: «[I crepuscolari si rifacevano a] tutto ciò, insomma, che in qualche modo significasse, simbolicamente, una fuga da quel mondo troppo ricco di effimere certezze, troppo dominato dai motivi della conquista e del senso che, nel quadro della crisi generale dei valori positivi, appariva ormai il mondo poetico del Carducci o del D'Annunzio. [...] Ora, appunto, la poesia crepuscolare può essere intesa come l'interprete più sensibile di queste contraddizioni del resto facilmente riducibili a un comune indice di vuoto morale».

⁸ Alessandro Parronchi, *Fin da principio volli che del vero*, v. 15 (in *Nuovo Cammino*, Firenze, Galleria Pananti, 1994).

⁹ A. Parronchi, *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941.

ste, che facevano capo al mondo floreale, all'elemento lunare-astroale, all'equoreo, alla figura femminile, imprimendo al libro una sorta di struttura modulare che obbediva da un lato a un ipercodice culturalmente molto stratificato, per così dire al di sopra dell'oggetto, e dall'altro a una sorta di «legislazione» soggettiva delegata a coordinare l'universo di significati di questa poesia «prima» dell'oggetto, che ne rimaneva eluso; un impianto di natura eminentemente verbale destinato tuttavia a mostrare i segni della propria crisi già con la seconda raccolta di Parronchi, *I visi* (1943)¹⁰, ancora inscrivibile nei suoi aspetti formali nella grammatica dell'ermetismo, ma già estranea alla radicale selettività tematica del primo libro. È qui che si innesca una rivoluzione espressiva destinata a esaurire la propria fase più strettamente «sperimentale» solo nel corso degli anni Cinquanta, quando Parronchi – dopo le verifiche formali dei lunghi poemetti narrativi usciti nel '54 e l'intensa stagione delle traduzioni – mette a fuoco le opzioni ideologiche sulle quali, di fatto, si articola la sua restante attività, basata su strategie di radicale contestazione a praticamente tutte le declinazioni del moderno, e in generale all'«uomo contemporaneo, inghiottito dalla burocrazia, livellato dalla macchina, lasciato indietro dal progresso»¹¹: una poesia volutamente «intempestiva», dunque, dalla cui inattualità deriva, secondo Ruggero Jacobbi, quel suo tipico «aspetto polemico, aggressivo, a volte satirico nei confronti della vita moderna, della società stessa in cui viviamo»¹².

È allora nella fase più incandescente di questo percorso che la poesia di Parronchi interferisce con l'idea crepuscolare, come se a raccordare (negandole entrambe) tra l'introflessione dell'universo ermetico e la stagione del drammatico contraddittorio con il proprio tempo si costituisse una fase «regressiva», di resa davanti alle dissoluzioni del caproniano «tempo ormai diviso»¹³, al centro, ancora generazionalmente, di tanta poesia del dopoguerra; una crisi che nella fattispecie dell'opera di Parronchi si era tradotta nel tema del «mutismo», motivo ricorrente e quasi *trait d'union* tra *I visi* e il libro successivo, *Un'attesa*¹⁴. È proprio all'altezza di quest'ultima raccolta che agiscono i prestiti crepuscolari, benché – come eredità forse della «diffidenza» ermetica – senza alcun riscon-

¹⁰ A. Parronchi, *I visi*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1943.

¹¹ A. Parronchi, *Il pittore dell'effimero*, in *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 227-228.

¹² Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 518.

¹³ Il riferimento è al verso che chiude sette delle otto stanze, con una minima variazione nell'ultima, del poemetto *Le biciclette* di Caproni.

¹⁴ A. Parronchi, *Un'attesa*, Parma, Guanda, 1949. Il volume è e suddiviso in cinque distinte sezioni ordinate prevalentemente in base a un criterio cronologico. La prima partizione è quella eponima e raccoglie testi che risalgono agli anni tra il '43 e il '45; gli stessi estremi temporali caratterizzano la seconda e più breve sezione dell'opera, intitolata *Sonno delle stagioni*; in *Addii* invece confluiscono le poesie scritte tra il '43 e il '46. Le ultime due partizioni infine seguono una disposizione rigorosamente cronologica: *In ascolto* è infatti composta da testi risalenti al biennio '46-'47, mentre la conclusiva *Occhi sul presente* ricapitola l'opera poetica del 1948.

tro esplicito sul piano critico; occorre infatti rifarsi a un successivo scambio privato per una testimonianza di Parronchi sui crepuscolari, citati in una lettera a Giuseppe De Matteis del 30 marzo 1964 in risposta ad alcune ipotesi interpretative – che chiamavano in causa proprio le tonalità crepuscolari¹⁵ – su *Scorciatoia della luna di Pietà dell'atmosfera*¹⁶. Il giudizio di Parronchi sui poeti evocati da De Matteis è lapidario: «Grazie per quel che mi dici della *Scorciatoia*. Non amo Pascoli, detesto Gozzano, mi piace Corazzini. Ma può accadere di andare a rassomigliare proprio a chi meno si vorrebbe»¹⁷.

Il giudizio *tranchant* su Gozzano da parte di Parronchi si inquadra nella generale scarsa predisposizione, anche nei suoi non molti frangenti «comici», per lo strumento (gozzaniano per eccellenza) dell'ironia, a favore piuttosto della sua declinazione più polemica, il sarcasmo; Parronchi è infatti un autore che alla sottile interazione dei registri alti e bassi preferisce il conflitto e quasi l'urto dei piani espressivi, arrivando a mobilitare – lui, così legato a un classico «ideale di elevatezza» (Fanfani)¹⁸ – anche livelli gravemente espressionistici. Viceversa il tono elegiaco di Corazzini si accorda perfettamente alla tastiera parronchiana, inscrivendosi nei registri elevati di questa ideale «separazione degli stili» che dalla selettività delle prime raccolte ha via via dovuto sempre più aprirsi verso il proprio contrario; tuttavia l'annessione al proprio discorso di nuovi repertori linguistici non si è svolta in ossequio al corso tendenziale della lirica moderna, che in generale ha puntato alla messa in questione della «polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto» (Calvino)¹⁹, ma – fedele a un universo assiologico saldamente strutturato – a causa di una «condanna a capire, a veder chiaro»²⁰: Parronchi infatti non amplia il proprio lessico in seguito a una presunta insufficienza del linguaggio della poesia nella dicibilità del reale, quanto per il progressivo farsi impoetico del circostante, l'irreversibile declino del moderno «mondo di detriti»²¹ che caparbiamente il poeta sceglie di trascrivere in un discorso che, appunto,

¹⁵ Cfr. dunque Giuseppe De Matteis, *Critica, poesia e comunicazione: letture di autori contemporanei*, Pisa, ETS, 1978, pp. 94-95: «Accanto all'idillismo di sapore romantico e alle leopardiane movenze del verso, si registra con nitidezza un'ansietà tutta crepuscolare, affiora cioè quel caratteristico filone di "incertezza" rilevata poc'anzi. La poesia di Parronchi par, dunque, vicina a quella del Gozzano e del Corazzini; né disdegniamo di avvicinarla anche a quella del Pascoli, non tanto per la discorsività tipica del poeta di San Mauro di Romagna, quanto per una certa ansia di mistero che eleva il canto, rendendolo vibrante di soavi malinconie».

¹⁶ A. Parronchi, *Pietà dell'atmosfera*, Milano, Garzanti, 1970.

¹⁷ La lettera è trascritta in De Matteis *Critica, poesia e comunicazione* cit., p. 95.

¹⁸ Massimo Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 64.

¹⁹ Italo Calvino, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 346.

²⁰ A. Parronchi, *Ma allora non capisci!*, v. 4, in *Climax*, Milano, Garzanti, 1990.

²¹ A. Parronchi, *Sembrebbe non si dover attendere*, v. 2 (ivi).

«non ammette neppure il compromesso stilistico, per il suo ragionamento, che è morale» (Ramat)²².

All'altezza di *Un'attesa*, anteriore alla stagione della protesta incondizionata, la poesia di Parronchi si rivela prodiga di motivi assimilabili alla lezione corazziniana: la totalità della propria rinuncia, il prosciugamento delle ragioni vitali, il compiacimento dell'autoreclusione, e in generale temi già deducibili sul piano macrostrutturale dalla rassegna dei titoli della raccolta, che – pure nella diversità stilistica delle poesie che designano – convergono in parte ragguardevole sotto le circoscrizioni tematiche della morte (*Non risvegliare chi morì, Requiem, In memoria*) e di stagioni (o fasi del giorno) «crepuscolarmente» di transito (*Una brezza di primo inverno, L'ultima luce ha ritardato il giorno, Fine d'anno, Dopopioggia*), con particolare indugio su contesti autunnali (*Che aspetta autunno a fondere nell'oro?, Sbianca il cielo d'autunno, Autunno precoce*).

L'iscrivibilità di numerosi titoli nell'ambito di poche aree di argomenti convive però con l'articolazione del libro in una struttura tematica quanto mai molteplice. Il ventaglio delle fonti attive in *Un'attesa* affianca infatti alla funzione crepuscolare (e alle ultime, residuali manifestazioni dello stile ermetico²³) almeno una prossimità al versante spiritualistico dell'esistenzialismo nei componimenti di ispirazione cristiana e soprattutto una sorta di «mistica naturale» derivata dalla poesia di Clemente Rebora – «scoperto» da Parronchi relativamente tardi – nel cui recupero si è manifestato quel «ritorno» alla generazione dei padri nel cui solco potrebbero forse ascrivere anche i prestiti crepuscolari. Il libro infatti si caratterizza per una trama estremamente composita, che però sembra di volta in volta «ricapitolarsi» nei lunghi poemetti argomentativi in cui convergono i differenti spunti tematici disseminati nelle sezioni del libro; è il caso per intendersi dell'inno kierkegaardiano all'assolutezza dell'esperienza religiosa di *Il suo corpo fu luce*, e del colloquio naturale-metafisico di *All'arida montagna*. Allo stesso modo la tessitura crepuscolare, già articolata da una «rassegna» di *topoi* distribuiti lungo la seconda parte del libro, trova infine la propria rappresentanza più organica nei 123 versi di *Non è un addio*, la lunga poesia che sigilla la raccolta. Tra i testi in cui i motivi riconducibili a un repertorio crepuscolare si presentano in modo più tangibile si possono mettere a referto almeno *La grotta, Ritorna notte e Addio! Restano gli anni*:

La grotta

Ecco la pallida grotta, da lei
mi divide un abisso.

Ritorna notte

Ritorna notte, e con la notte l'intima
certezza che altri dopo me verrà

²² Cfr. S. Ramat, *Fallacara inedito e il nuovo Parronchi*, in «Corriere del Ticino», 12 settembre 1970.

²³ Quasi paradigmatica dello stile e della figurazione ermetica ad esempio la chiusa di *Quando la zolla odora*, vv. 23-27: «Invade la piazza deserta / lentissima la bruma. / S'iridano le tenebre del fiume. / Forse appari: tra le nebbie dove il riso / della luna s'accerta».

Ma so che, se vi penetrassi, l'ombra
 si commuove, lo specchio appena trema,
 sulla roccia trasalgono i riflessi chiari...

Stesa allora la mano, una farfalla
 d'ali nere empirà tosto quell'ombra.
 ma non sarà per caso anche più dolce
 Anche la voce d'un grillo si perde
 nel vano dove ogni altra fu bevuta
 - vi morirono schianti atroci, raffiche,
 singhiozzi, in tempi che ora più nessuno
 ricorda – come un sogno
 durasse, nel paese abbandonato
 è un propagarsi effimero di giorni
 pei sentieri che portano alla vita.
 Tutto riposi come in un presagio
 di vivere, nemmeno ultime cime
 sussurrino, così che nel silenzio
 batta più forte il cuore di chi veglia.

Addio! Restano gli anni

Addio! Restano gli anni
 del tumulto inconsueto della vita
 luminosa che a vampe ci s'apriva...
 Ma ora, se credi, io spettro, anche tu spettro,
 troppo triste in questi occhi rivedersi
 più dolce cancellare il nostro viso
 soffiare le nostre orme sulla polvere.

Né io né te su uno scheletro di ponte
 ora (la mia non è più che un'immagine
 d'essere che si pensa e che ti pensa)
 ma solo, dove fu carne ora scheletro,
 un'altra gioventù passa a un abbaglio
 azzurro, da uno scheletro di ponte
 protesa come luce e come vento...

Gioventù, era fatale il tuo momento!

a sentire com'è dolce e difficile
 calcare, sempre più pesi, la terra.

Altrove dove il cielo è meno puro,
 altrove dove un velo grigio preme
 sul cuore, forse è più penoso vivere,

rovinare con gli anni e appena reggersi
 a un nome! come il greto che rovina
 alla poca erba nuova che si tuffa
 nel primo sole.

Pur notando come in *La grotta* l'istanza crepuscolare si raccordi a uno spunto che fa capo alla *The waste land* di T. S. Eliot (come dimostrano il flagrante prelievo del sintagma «paese abbandonato» e il ricorso all'ordine metaforico del-

la grotta deserta²⁴ in cui si smarrisce la «voce d'un grillo»²⁵, a designare il «nulla» in cui si propaga insensatamente la storia), i tre componimenti condividono una filigrana ideologica e lessicale che – a riscontro dei denominatori della poesia crepuscolare stabiliti da Mengaldo²⁶ – si iscrive pienamente nel solco del codice crepuscolare. Da un punto di vista lessicale è possibile raggruppare tre campi terminologici pertinenti, facenti capo a:

a) un'aggettivazione facile (assai distante dai numerosi preziosismi che si erano attestati nei *Giorni sensibili*²⁷): «dolce», «triste», «chiaro», «puro», «pallido», «difficile»;

²⁴ Il riferimento eliotiano è ai seguenti versi: «In this decayed hole among the mountains / In the faint moonlight, the grass is singing / Over the tumbled graves, about the chapel / There is the empty chapel, only the wind's home. / It has no windows, and the door swings, / Dry bones can harm no one. / Only a cock stood on the roof-tree / Co co rico co co rico / In a flash of lighting. Then a damp gust / Bringing rain» («In questa desolata spelonca fra i monti / Nella fiavole luce della luna, l'erba fruscia / Sulle tombe sommosse, attorno alla cappella / C'è la cappella vuota, dimora solo del vento. / Non ha finestre, la porta oscilla, / Aride ossa non fanno male ad alcuno. / Soltanto un gallo si ergeva sulla trave del tetto / Chicchirichì chicchirichì / Nel guizzare di un lampo. Quindi un'umida raffica / Apportatrice di pioggia», trad. di Roberto Sanesi»).

²⁵ Cfr. ancora *The waste land*: «What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief / And the dry stone no sound of water» («Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono / Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo, / Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto / Un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole, / E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo, / L'arida pietra nessun suono d'acqua», trad. di Sanesi).

²⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari, in Sui primi poeti del Novecento: la generazione degli anni Ottanta*, a cura di Giuseppe Merlino, Roma, Bulzoni, 1995 (poi in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 15-25).

²⁷ Il regime linguistico dei *Giorni sensibili* si caratterizza per la ricerca continua di un tono elevato, teso, con punte di particolare letterarietà («fumidi», «querule», «ratta», «rorido», «cimmerie», «solinga», «fruttice», «coorte», «tepidi», l'aggettivo «dimentica...»). Si segnala inoltre, sempre nel quadro dell'elevazione e della ricercatezza del discorso, un gusto dannunziano per il vocabolo sdruciolato (oltre agli esempi appena citati, si possono enumerare casi come «margine», «selvatici», «pavido», «caligine», «diafana», «serica», «versatili», «vulnerabili», «immemore», «recondite», «taciti», «vividà», «buccole...»). La costellazione formale che presiede alla lingua dei *Giorni sensibili* può dunque essere ricondotta alla più alta tradizione «monolingua», con particolare riferimento ad autori come Petrarca, il Tasso notturno, il Foscolo delle *Grazie* («due brune giovani» → «le brune giovani»; «Amicle / terra di fiori» → «amicile / corsi d'acqua»; «con la lira inesperta a sé li chiama» → «e dal lontano esilio a sé li chiami»; «la teda alluma» → «le tede già rutili d'aurora»; ma anche il Foscolo dei *Sepolcri*: «Le fontane versando / acque lustrali» → «dalle sue fonti / d'acque lustrali») e Leopardi. Tra i contemporanei si segnalano – oltre a Montale – da una parte il nome di Campana, dall'altro quello di Gatto (si veda in *Al di qua d'una sera*, la prosa che inaugura il libro, una sigla di evidente matrice gattiana come: «Balzano i monti al gremito pianto dei lumi, come a una carezza in cui goda leggera la notte»), la cui influenza forse è la più immediata nell'uso di un linguaggio rarefatto, basato su un vocabolario apparentemente «sovrasfruttato» dalla tradizione poetica, ma rinnovato grazie al prevalere nella recitazione ermetica delle ragioni della «vocalità» (primato che ha permesso a Silvio Ramat di definire *I giorni sensibili* una «trascrizione» musicale dell'esistenza», per cui cfr. il suo *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 486) sulle forme del dettato esplicativo e comunicativo.

b) voci che alludono a una sorta di «prosciugamento» esistenziale, o delegate comunque ad attutire, indebolendone l'incidenza espressiva, i sentimenti e le atmosfere trascritti dal poeta (in molti casi, stavolta, sovrapponendosi alla lingua dei *Giorni sensibili*): «morire», «riposare», «vegliare», «silenzio», ma anche «penoso», «poca», «polvere», «velo grigio»²⁸, «primo sole» – in cui l'attributo stempera la pienezza (la «solarità», appunto) del sostantivo – a cui si aggiunge la tessitura avverbiale delle poesie («forse», «meno», «appena», «nemmeno» «solo»);

c) voci riconducibili a una forma di intimismo soggettivistico, come «sogno», «intima», «cuore»²⁹. Si tratta dunque di una trama linguistica adibita a evocare una situazione di marginalità rispetto all'esistenza, a dichiarare un'interdizione che si metaforizza e quasi «precipita» in formule esemplari come «presagio / di vivere» o «immagine d'essere», allusioni a un rapporto irrimediabilmente riflesso con la vita che declassa il poeta al rango di simulacro, forma svuotata, «spettro». Uno «spettro» che trasmette al circostante la propria «essiccazione» (l'iterato «scheletro di ponte») e recupera un *topos* gozzaniano tra i più peculiari³⁰ (tre le occorrenze nei *Colloqui*, più una in *La loggia* delle *Poesie sparse*, oltre alla prosa *Guerra di spetri*), benché un precedente assai vicino alla declinazione parronchiana si attesti nell'opera di Cardarelli («spettro anche tu»).

Si riscontrano dunque facilmente motivi come l'espressione di una vita non vissuta, l'ascolto dei battiti del proprio cuore come concentrazione/reclusione in una interiorità che sia al contempo carcere e rifugio, l'auspicio di una riduzione del vitale alle sue forme più impercettibili. Sono tinte esistenziali che confermano la loro derivazione dal codice crepuscolare anche coniugandosi con un registro desiderativo che sconfinava talvolta nei termini di una corazziniana *voluptas dolendi*; è il caso:

a) di *Ritorna notte*, in cui si segnala la «dolcezza» del «rovinare con gli anni e appena reggersi / a un nome», accompagnata dall'autoidentificazione (memo-

²⁸ Sull'argomento cfr. P. V. Mengaldo, *Intorno al linguaggio dei crepuscolari* cit., p. 15: «Temi caratteristici dei crepuscolari sono, come ognuno sa, il regresso all'infanzia, che permette di evadere dall'oggi ma anche di deresponsabilizzarsi, il mito del passato in generale e in particolare quello delle cose semplici e borghesi ("buone cose di pessimo gusto"), oppure solitarie, silenziose, emarginate, come beghinaggi, parchi abbandonati, ospedali. In altre parole, la tinta sentimentale (se non venga rovesciata in ironia) è la malinconia, come coloristicamente, ma anche psicologicamente, prevale il grigio, o magari il bianco, cioè l'assenza di colori».

²⁹ Da notare come si attestino in queste poesie tutte le prime quattro voci ai vertici delle liste di frequenza della poesia di Corazzini: «morire», «cuore», «dolce», «triste».

³⁰ Sul significato dell'immagine dello «spettro» nella poesia di Gozzano, cfr. Ferdinando Pappalardo, *Lo "spettro ideale". Saggi su Gozzano, Saba, Montale*, Bari, Palomar, 2006, p. 100: «Lo "spettro ideale" non è la trasfigurazione artistica, la giustificazione estetica dell'individuo storico, non lo redime dalla sua condizione reale, ma lo conferma nel suo destino di superfluità e di deiezione; il soggetto poetico sconta la sua inconsistenza rifrangendosi e scomponendosi nella molteplicità di icone allineate nel libro come in esposizione museale, o in un fantasmagorico diorama».

re in questo caso anche di Sbarbaro³¹?) con un universo di cose piccole e umili alle quali affidare la propria ritirata dal mondo, fermo restando che anche in *Addio! Restano gli anni* il fantasma della dissoluzione è introdotto dallo stesso motivo della «dolcezza» («più dolce cancellare il nostro viso / soffiare le nostre orme sulla polvere»);

b) della poesia successiva a *La grotta*, dal titolo *Autunno precoce*, dove il registro ottativo auspica un raccoglimento significativamente contestualizzato in una stanza – sia pure in comunicazione con l'esterno ma nondimeno spazio di solitudine – che a suo modo declina «l'ossessione per lo spazio chiuso – camera, giardino o tomba – che serpeggia nella poesia di Corazzini» (Livi)³²:

Che subentri alle voci alto silenzio,
rotto solo da strepiti di pioggia
e, fuori, dalle imposte, e nella stanza
dal tic tac della sveglia che non tace,
dalle risa dei merli nella valle
e da odor di marcito alle inferriate.

Ma, come di diceva, queste tracce e varianti dell'etica crepuscolare sono destinate a strutturarsi più compiutamente nel poemetto che chiude la raccolta e, insieme, il decennio poetico parronchiano. Il testo di *Non è un addio*:

Nostra sola salute è la malattia
(T.S. Eliot.)
Non è un addio, questo che favorisce
la stagione che, lieta anche se in ombra,
movimenta le vie
dove la tua figura s'avventa
col soffio della gentilezza.
Tu mi dici che parti: io ti guardo.

So che rendersi conto non è possedere,
avverto la distanza
che corre tra te e me come tra rive
d'un fiume, una addensata
di fiori una d'ortiche. Ma la vita
è di qui e di là, e nella corrente
che passa e che riunisce,

³¹ Cfr. ad esempio in *Pianissimo* la poesia *Talor, mentre cammino solo al sole*, vv. 6-22: «Un cieco mi par d'essere, seduto / sopra la sponda d'un immenso fiume [...] Perché a me par, vivendo questa mia / povera vita, un'altra rasentarne / come nel sonno, e quel sonno sia / la mia vita presente. / Come uno sgomento allor mi coglie, / uno sgomento pueril. Mi seggo / tutto solo sul ciglio della strada, / guardo il misero mio angusto mondo / e carezzo con man che trema l'erba».

³² F. Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti* cit., p. 18.

invece che dividerle, le sponde.
 E se per te ciò è semplice,
 io l'ho acquistato con fatica,
 e mi è quasi, a pensarlo, più dolore
 che gioia disperatamente viva.

Pure non è un addio.
 Paesi nuovi vedrai, dove il mio sogno
 da tanto ti precede. Ed io rimango
 stretto al mio Orsanmichele,
 fidando che mi giunga
 per l'aria delle torri inaccessibile
 un riflesso della gioia che balena
 al tuo occhio che spazia per la serena
 pianura. Mio solo desiderio
 è che tu non ti ricordi di me
 sì che quando ti riporti a me la vita
 sia con la presenza stupita
 che ora nel cuore profonda ci possiede.

Io mai non vorrò illuderti.
 Tu non sai, ora, questa fiumana
 che tutti urge, da me come lontana
 passa, e non ne ho che rapide
 gocce per dissetarmi. E c'è chi invece
 ne beve lungamente, sorso dopo
 sorso, lete dopo lete.
 Io cerco d'afferrarne
 impulsi brevi come questi
 che ora da te mi vengono.
 Così con noi giuoca l'apparenza,
 senza tregua dà speranza di giungere
 a una soglia che s'allontana sempre...
 Per ognuno la vita non ha che attimi!

Ma dietro di noi la gioventù che mormora?
 Non è lì a rianimarci col suo grido?
 Come da un bosco che per ogni dove
 il sole fruga, presto si dilegua
 dell'ombra ogni respiro,
 e allora pare secca anche la fonte
 che butta nel pieno mezzogiorno,
 ma nell'impronta d'un sasso o nell'occhio
 d'animale assopito, o in un fosso che separa
 fitto strato di noccioli dal caldo
 vive ancora della notte l'odore,

così sempre in un angolo
 della memoria, o delle nostre vene,
 la felicità dorme.
 Venite, risvegliamola!
 O piuttosto lasciamo
 Che riposi? A vegliare sul suo sonno,
 a questo, dal passato
 voci, ormai fioche, ci confortano.

Nel cuore in cui sempre il passato
 rivive è pace come in questo bosco
 con l'ombra solitaria che nei trepidi
 sguardi al cacciatore sorvola,
 finché scatta il destino che l'inchioda,
 e i gigli che maturano alle prode
 nel primo vento di marzo...
 Ma attento (è a me che dico)
 che l'attimo che ti stringe alla vita
 anche lui presto non sia che un ricordo!
 Perché sul ricordo non si edifica
 più che sulla sabbia... Ad ogni passo
 la vita fugge lontana.
 Non è difficile trovare
 motivi per disperare.
 Noi, che di continui errori
 viviamo, se ogni nostro errore
 non ci sommerge, è un miracolo! E già
 forse non esiste chi non sia
 molte volte risorto
 da se medesimo: il bimbo, coi suoi occhi
 dove è un'ombra dell'Eden,
 ha più vite anche lui della Fenice!

Quanto a me, che già troppo
 ho vagato nel giro del mio discorso,
 me che ascolti serena e che poeta
 per una breve mattina
 il tuo ingenuo pensiero consacra,
 devi sapere che molto spesso ho tradito
 la vita senza accorgermene, sono passato accanto
 distratto, al mistero che fioriva per incanto.
 Non abbiate pietà dunque di me.
 Vinto anche, e fatto simile al mendico
 – quante volte, nel suo fluire
 la Rappresentazione della Strada
 me lo riporta davanti,

quante volte, senza riuscire a stendergli
 la mano, soffro e rimpiango
 che l'amore così, all'improvviso
 non lo possa trascinare, fondere
 con gli altri, mentre che intorno, diviso
 come da un vetro, egli si vede il mondo
 procedere nel suo lusso incolore,
 incapace di raccogliere la rosa
 di cui non è che l'ombra,
 sfiorarla e non vederla, ed io con loro...
 Non abbiate pietà dunque di me –
 se tuttavia saprò
 nel giorno indifferente
 accogliere con foga lo stesso impeto
 che ora ti rapisce
 nella vita, potrà davvero splendere
 in altri molti il bene che ho perduto.

Avrò inteso che grazia il tuo saluto
 racchiuda, e verso quale riva
 ci conduca la vela
 che su di noi l'alba ha sembrato schiudere,
 la forza tanto attesa
 di gioventù che non ci dovrà illudere.

Già l'esergo prelevato da *East Coker*, il secondo dei *Four Quartets* di Eliot, ridesta il motivo decadente – e poi ampiamente assimilato dai crepuscolari³³ – della malattia come unica condizione esistenziale in cui possa darsi la poesia. La condizione di «convalescenza» di Parronchi si definisce secondo uno schema ben collaudato: da uno spunto d'ordine narrativo il poeta mette a punto una partitura in cui la funzione-io si relaziona all'interlocutrice nei termini di una dialettica tra vita riflessa e vita diretta, tra la propria impotenza e la vitalità della

³³ Come esempi per tutti valgano, tratti dal *Piccolo libro inutile* di Corazzini la *Sonata in bianco minore* o la *Desolazione del povero poeta sentimentale*: «Oh, io sono, veramente malato! E muoio, un poco, ogni giorno». Lo stesso Gozzano fa definire ironicamente il poeta protagonista del poemetto *La signorina Felicità ovvero la felicità* proprio «il nostro malato immaginario». Sergio Solmi del resto definisce il crepuscolarismo la «vera e propria esperienza decadentistica italiana», motivando la definizione, tra l'altro, proprio con il comune tema della malattia nell'opera cit., p. 262: «Ma per il tardivo “decadentismo italiano”, che aveva atteso per manifestarsi l'alba del Novecento e recava dietro di sé il peso di una tradizione classicista ben più antica e rigorosa, le cui ossature, nonostante il più intenso interscambio europeo, erano sostanzialmente perdurate, attraverso Prati, Aleari e Carducci, fino a D'Annunzio e Pascoli, il rifiuto del tono aulico, la disgregazione dei moduli metrici e retorici, e, parallelamente, il gusto per il grigio, il prosaico, il quotidiano, e magari per la malattia e lo sfinimento [...], stabilirono davvero – e sia pure con esemplari poetici più modesti – un iniziale rottura profonda, destinata subito dopo ad allargarsi coi futuristi, con l'avanguardia, coi frammentisti, ecc...».

figura femminile inserita con naturalezza nel circostante. La struttura può dirsi collaudata già che fa capo al ben noto archetipo, esemplarmente crepuscolare, dell'*Invernale* di Gozzano, giunto a Parronchi attraverso la mediazione, criticamente verificata dalle attente analisi di Pasolini³⁴, Mengaldo³⁵ e Sanguineti³⁶, di *Falsetto* di Montale. Proprio il Parronchi di *Un'attesa* offre una terza declinazione di questo «mito» della *mulier fortis*, che si articola – dopo gli spunti tematici del pattinaggio di Gozzano e del tuffo di Montale – nel motivo della partenza, interdetta al poeta da un rapporto di inibizione-protezione con il proprio universo di certezze («Ed io rimango / stretto al mio Orsanmichele...»), e praticabile invece dalla figura femminile, intraprendente «nell'impeto / che ora [la] rapisce / nella vita».

La poesia dunque è ordinata su due sistemi figurali il cui conflitto si manifesta esemplarmente nella bipartizione del v. 5 in emistichi che rispettivamente ruotano su un predicato dinamico e uno statico: «Tu mi dici che parti: io ti guardo», sintetica riscrittura – e il raccordo è dato dal tema dello sguardo che stabilisce una distanza e al contempo accerta una passività – del ben noto finale montaliano («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»). Da questi segmenti diramano i due ambiti lessicali che articolano la «semantica dell'«esclusione»» posta al centro di questa poesia: da una parte la circoscrizione lessicale adibita ad esprimere la pienezza vitale della figura femminile, con vocaboli come «foga», «impeto», «s'avventa», «balena», «fiumana», «urge», «rapisce»; dall'altra invece l'ambito linguistico che, direttamente o indirettamente riferito al poeta, rinvia a un'esistenza marginale, incompiuta, evocata dalle occorrenze di «ombra» (quattro volte), «attimo» (due attestazioni), «gocce», «riflesso», «impulsi brevi», «soglia», «sonno», voci «fioche», «sfiorarla».

Anche il versante stilistico sembra funzionale a riprodurre l'*impasse*, l'esitazione e la staticità dell'universo esistenziale del poeta attraverso l'avvolgersi, il continuo ritorno su se stesso del discorso. Alla base c'è una sorta di «ingorgo»

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Implicazioni di una «linea lombarda»*, in *Passione e ideologia* [1960], Milano, Garzanti, 1994, pp. 471-472: «Quanti atteggiamenti di Montale non restano ancora crepuscolari? [...] La *resa* in sede umana («noi della razza di chi rimane a terra...») o in sede di conoscenza («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo) – per semplificare le cose – non è forse un dato crepuscolare?».

³⁵ Cfr. P. V. Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in *La tradizione del novecento. Quarta serie* cit., p. 99.

³⁶ Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977², pp. 33-34: «Muoviamo da un altro punto, e riprendiamo in mano di Gozzano, *Invernale*, dove compare la figura di una intrepida pattinatrice che il poeta abbandona sopra il ghiaccio che s'incrina per guadagnare ansante la ripa, di dove contemplerà lei ancora, solitaria e ardita e sicura. Questa donna (la *mulier fortis* secondo Pancrazi) che in Gozzano non ha nome troverà finalmente, e non passeranno neppure troppi anni, in Montale, un nome: è l'Esterina, appunto, di *Falsetto*».

sintattico che solo parzialmente è riconducibile alle frequenti anafore e iteratività del testo, destinate a surrogare l'uso parco della rima (adibita però in genere a coniugare idealmente termini in dialogo tematico-semanticamente fra loro: «vita»:«stupita»; «fiumana»:«lontana»; «accanto»:«incanto»; «perduto»:«saluto»; «schiudere»: «illudere»); il dettato «esitante» della poesia è infatti da addebitare:

a) alla folta presenza di deittici, pronomi, aggettivi dimostrativi, o in genere di quegli indicatori verbali che rinviano a un altro segmento dell'enunciato, e che in tal modo articolano una rete di incroci e recuperi che bloccano o rallentano il fraseggio³⁷;

b) alle riprese contraddittorie del discorso, in cui il poeta recupera una propria affermazione per negarla o correggerla³⁸;

c) ad altri dispositivi retorici, come ad esempio l'organizzazione dell'enunciato in una catena di subordinate a prevalenza relativa³⁹. Dall'interferenza di questi espedienti deriva quell'architettura sintattica fortemente raccolta, addensata, che non perfeziona il dettato parronchiano in un discorso pienamente assertivo (se non nell'ordine della negazione), ma tende invece a invischiarlo nella pluralità dei suoi legami interni, funzionali a esprimere il divieto interiore al distacco, a «partire», a partecipare alla vita. Eloquente in questo senso l'immedesimazione del poeta con il «mendicante», altro elemento strutturatore dell'universo gozzaniano e non solo (come nel caso dei versi di apertura del primo fra i *Sonetti del ritorno*: «Sui gradini consunti, come un povero / mendicante mi seggo, umilicorde»), cui si accompagna l'intenso patetismo dell'invito a dimenticare il poeta e non impietosirsi della sua sorte («Non abbiate pietà dunque di me») in cui è flagrante il prestito corazziniano dai *Soliloqui di un pazzo* («Tu che mi ascolti non aver pietà / non lacrimare delle mie sventure...»).

Ma, in una sorta di disposizione a *climax*, è verso la fine del poemetto che la poesia di Parronchi si salda in modo inestricabile alla grammatica crepuscolare, portando le folte suggestioni disseminate in *Un'attesa* al loro punto di convergenza; infatti così come in Corazzini, per prendere un caso esemplare, «la rinuncia

³⁷ Cfr. i seguenti esempi: «So che rendersi conto non è possedere, / avverto la distanza / che corre tra te e me come tra rive / d'un fiume, una addensata / di fiori una d'ortiche. Ma la vita / è di qui e di là, e nella corrente / che passa e che riunisce, / invece che / dividerle, le sponde. / E se per te *ciò* è semplice, / io l'ho acquistato con fatica, / e mi è quasi, a pensarlo, più dolore / che gioia disperatamente viva» (vv. 7-18); «Tu non sai, ora, questa fiumana / che tutti urge, da me come lontana / passa, e non *ne* ho che rapide / gocce per dissetarmi. E c'è chi invece / *ne* beve lungamente, sorso dopo / sorso, lete dopo lete. / Io cerco d'afferrarne / impulsi brevi come *questi* / che ora da te mi vengono» (vv. 33-41).

³⁸ Cfr. le seguenti attestazioni: «Venite, risvegliamola! / O piuttosto lasciamo / Che riposi?» (vv. 60-62) e «Nel cuore in cui sempre il passato / rivive è pace come in questo bosco [...] Ma attento (è a me che dico) / che l'attimo che ti stringe alla vita / anche lui presto non sia che un ricordo!» (vv. 65-74).

³⁹ Si veda ai vv. 21-27 la seguente occorrenza: «Ed io rimango / stretto al mio Orsanmichele, / fidando che mi giunga / per l'aria delle torri inaccessibile / un riflesso della gioia che balena / al tuo occhio che spazia per la serena / pianura».

alla vita trascina con sé necessariamente quella alla poesia» (Idolina Landolfi)⁴⁰, allo stesso modo l'opera di Parronchi, articolata su questa professione di insufficienza, approda a quella che fu una vera invariante dell'*ethos* crepuscolare, condivisa – assieme a Corazzini⁴¹ – da Gozzano, Moretti, Palazzeschi: la revoca del proprio statuto di poeta («Quanto a me che già troppo / ho vagato nel giro del mio discorso, / me che ascolti serena e che poeta / per una breve mattina / il tuo ingenuo pensiero consacra...»). Il processo di svuotamento, di «evacuazione del senso» della parola ermetica transita dunque mediante la filigrana crepuscolare sul limitare della non-predicabilità del mondo, ultima soglia oltre la quale non resta che l'opzione del silenzio, l'ammutolimento del poeta. Un'incombenza del silenzio così radicata nella speculazione di Parronchi da farsi (stavolta sì, all'insegna della concomitanza tra letteratura e vissuto) capitolo biografico, già che il poeta – nell'ambito di un radicale ripensamento delle forme e delle finalità della propria opera – si asterrà dalla scrittura in versi per l'intero 1949, l'anno di pubblicazione di *Un'attesa*. Il ritorno alla versificazione gli sarà possibile solo in seguito a una sorta di «controspinta» – assimilabile però più a una correzione del tiro che a un vero e proprio cambio di rotta – dichiarata fin dal titolo stoico e anticrepuscolare della raccolta in cui saranno ricapitolati i vari libretti usciti negli anni Cinquanta, il *Coraggio di vivere*⁴². Fino ad allora, all'altezza di *Non è un addio*, l'unica forma di remunerazione psicologica per il poeta dinanzi alla certezza della capitolazione rimane, ancora sulla linea Gozzano-Montale (si vedano rispettivamente *Il più atto* e *In limine*), la speranza di riscattare la fatalità della sconfitta nella prospettiva del sacrificio, così che «potrà splendere / in altri molti il bene che h[a] perduto», delegando al prossimo l'ipotesi di quella vita «piena» che al poeta è stata preclusa: è proprio a questo punto dunque, al

⁴⁰ Idolina Landolfi, *Introduzione*, a Sergio Corazzini, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 23.

⁴¹ Sull'eccentricità del caso Corazzini rispetto agli altri protagonisti del crepuscolarismo cfr. Stefano Jacomuzzi, *L'innocenza impossibile: realtà e metafora del "fanciullo" corazziniano*, in *Io non sono un poeta. Sergio Corazzini (1886-1907)*. Atti del Convegno di Studi (Roma, 11-13 marzo 1987), a cura di François Livi e Alexandra Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 274: «Il loro non essere poeti, perciò, era la risposta alla condanna al silenzio da parte di una società per cui "cosa di trastullo è l'Arte" [Gozzano], in un tempo nel quale "gli uomini non domandano più nulla / dai poeti" [Palazzeschi]. Tutto vero, tutto detto. Ma anche su questo piano è necessario operare una distinzione proprio ancora per Corazzini. Gli altri si scelgono con intento polemico e irrisorio (molto meno autoirrisorio di quanto appaia e di quanto sia stato detto) un altro mestiere, un'altra professione e immaginano se stessi – o provano anche a diventarlo – quali sensali, fattori, farmacisti (tutti intenti comunque alla borghese salubre moneta), o allevatori di serpenti o incendiari... Per Corazzini non c'è scampo in alcun sotterfugio ironico o indignato o eccentrico che sia; egli non può far altro, constatando la non cittadinanza della sua poesia, che portare le sue piccole, semplici, povere cose alle soglie del silenzio, alle soglie della morte e lì farle parlare per l'ultima volta».

⁴² Sulla natura di spartiacque *Coraggio di vivere* dopo una stagione sigillata dall'esperienza di *Un'attesa*, cfr. O. Macrí, *La vita rivissuta tra fede e forma (Su "Replay")*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., p. 183, dove il critico annota che la nuova raccolta di Parronchi «segna il distacco dal felice sogno romantico di giovinezza, perturbato e abrupto, nel cerchio d'amicizia e paesaggio».

culmine del proprio accordo alla strumentazione crepuscolare, che si radicano nell'immaginario parronchiano «i colori del rimpianto e della protesta per una vita vissuta in percentuale»⁴³ (Ghidetti), destinati a convergere poi – decenni dopo – in quell'utopia del *replay*, della ripetizione del vissuto a una frequenza o intensità più alta, da cui prenderà spunto nel 1980 il titolo del terzo quaderno garzantiano del poeta⁴⁴, assicurando alle intermittenze di sempre più lontana ascendenza crepuscolare una duratura «cittadinanza» fra le più cruciali trame tematiche della poesia di Parronchi.

⁴³ Enrico Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto*, in A. Parronchi, *Le Poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, p. XXXIX.

⁴⁴ A. Parronchi, *Replay. L'estate a pezzi: 1979*, Milano, Garzanti, 1980 .

TEMI E METRI IN «PIETÀ DELL'ATMOSFERA»

Francesco Vasarri

Quando nel 1970 Parronchi dà alle stampe il quaderno garzantiano di *Pietà dell'atmosfera*¹, rilanciando in senso quantitativo una *plaque* uscita quattro anni prima per Scheiwiller, lo stile e l'immaginario dell'autore hanno ormai trovato una propria forma stabile, lontana dagli esordi, in realtà già in parte eterodosi, nelle file dell'ermetismo fiorentino². La preziosità linguistica ha incontrato

¹ Il lavoro sui testi di *Pietà dell'atmosfera* è sempre condotto su Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, I, pp. 287-347. Per citare le singole poesie si indicherà il nome del componimento seguito dal numero di pagina e dal numero dei versi. Quando necessario, i titoli di alcuni testi saranno abbreviati, soltanto in corpo di testo e dopo la prima citazione completa, mediante l'uso dei puntini di sospensione. Si veda, per uno sguardo efficacemente sintetico al percorso poetico di Parronchi nelle sue varie sistemazioni editoriali, il recente Luca Lenzini, *Parronchi sperimentale*, in «*L'amore aiuta a vivere, a durare*». *Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, in «*Rivista di letteratura italiana*», xxxii, 2014, 3, pp. 117-124.

² Una distanza che Enrico Ghidetti richiama costantemente nei vari snodi di mutamento del percorso poetico parronchiano, nonché come dato intrinseco e originario. Tra le esigenze autocritiche del primo Parronchi spicca infatti la valutazione di «tangenze e distanze con la poetica dell'ermetismo» (Enrico Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto* in A. Parronchi, *Le poesie*, I cit., [pp. v-lviii], p. xv) e poi, sotto un profilo stilistico, l'assenza dei «commutatori retorici» degli ermetici (ivi, p. xix). Da questo punto di partenza lo studioso prosegue, man mano che anni e raccolte si avvicinano, con notazioni sul «progressivo distacco del poeta dal *trobar clus* e dalle elaborate crittografie dell'ermetismo più autoreferenziale e un sempre più marcato distacco da un'idea di letteratura d'élite senza destinatario» (ivi, p. xx), sulla «riscoperta della realtà della vita, sempre più lontana dall'illusione di una poesia pura, libera da ogni compromissione con la realtà esterna» (ivi, pp. xxi-xxii), dove la «parola riacquista quel valore comunicativo negato dalla poetica dell'ermetismo» (ivi, p. xxii), fino a sancire, nei pieni anni '50, un «ormai avvenuto affrancamento dal codice e dal gusto del petrarchismo ermetico» (ivi, p. xxv), con conseguente e definitiva rinuncia alla «aristocratica letterarietà, al sublime d'*en haut* consustanziale alla poetica ermetica» (ivi, p. xxxiii) in favore di «quote espressive ignote al codice ermetico» (ivi, p. xxxi). Tali indicazioni, condivisibili in sostanza e utilissime per inquadrare lo specifico del caso Parronchi nella temperie culturale dove trovò le proprie radici, paiono però indulgere in una caratterizzazione dell'ermetismo un po' troppo virtuale e sbilanciata sul polo dei valori negativi. Più equilibrata appare allora, per la ricostruzione storico-stilistica di questa complessa e appartata simbiosi, la voce di Leonardo Manigrasso («*Una lingua viva oltre la morte*». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 38-42).

vene lessicali più dimesse, la predilezione tematica per la natura si è inquadrata in una dimensione meta-rappresentativa, la maturità biografica si è caricata, tra malumori e ironie, di valori senili, favorendo la centralità della riflessione ideologica ed etica come cuore pensante dell'esperienza lirica. In parallelo, la misura versuale prediletta (ed elegantemente prodotta) dal primo Parronchi, un endecasillabo variato da metri più brevi, armonico e 'cantabile', si è scomposta in un versilibrismo più in linea con un ideale *zeitgeist* della metrica novecentesca, accogliendo forme ritmiche che percorrono in alto e in basso tutta la gamma della prosodica italiana, ivi comprese le sfere della comunicazione quotidiana. Temi e metri sembrano allora costituire, nella loro immediatezza operativa, utili strumenti per fare il punto sul senso di questa doppia frattura, oltre che di una dialettica, importante in Parronchi, tra le ragioni del cosa e le soluzioni del come; consapevoli di recuperare anche, attraverso un'impostazione metodologica quasi aristotelica, non soltanto una leggibilità della seconda fase, ma anche gli atteggiamenti dei primissimi commentatori all'altezza dei *Giorni sensibili*, con Betocchi, Macrí e Bo su un versante genetico-tematico (nell'individuazione dei due «denominatori essenziali nella poesia di Parronchi: la meditazione e la bellezza»³) e altre voci, come quella di Gatto, già impegnate a segnalare la perizia tecnica dei «versi perfetti, fra i più belli scritti dai contemporanei»⁴.

Pietà dell'atmosfera è, nel suo complesso, una raccolta dall'intimo taglio diaristico, dove il dispositivo della lirica (qui inteso come legante monologico o dialogico tra un io e un tu) si piega spesso a formule schiettamente colloquiali, che in certi casi arrivano alla riproduzione del discorso diretto (si vedano le liriche *Libertà*⁵ o *Ormai*⁶). Un primo motivo di fondo risiede dunque, sia al livello stretto della tematizzazione che come costituente strutturale, proprio nella valorizzazione di una parola che insegue una verità comunicabile (con accenti, come è noto, spesso leopardiani, o vicini all'esistenzialismo cristiano di Eliot⁷), rintracciata tanto sul versante dell'autobiografismo in versi quanto attraverso la forma della conversazione e dello scambio verbale. Coerente con questa *mise en relief* è la centralità, rilevata da Ghidetti e Baldacci⁸, di *Autoritratto alla figlia per quan-*

³ Ivi, p. 243.

⁴ Riprendendo le parole di Gatto citate ivi, p. 246.

⁵ *Libertà*, pp. 308-309.

⁶ *Ormai*, p. 332.

⁷ Vedi, per alcune riflessioni sulle influenze eliotiane in Parronchi, L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi* cit., pp. 89-92.

⁸ «In un certo senso questo *Autoritratto* a futura memoria della figlia bambina costituisce il cuore pulsante di *Pietà dell'atmosfera* e segna il punto più alto del 'leopardismo' di Parronchi [...]. Leopardismo, s'intende, che ha trovato la sua misura nella *Palinodia* e nella *Ginestra*» (E. Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto* cit., p. xxxvii). Cfr. anche la contestualizzazione della lirica nella tematica complessiva della raccolta in Luigi Baldacci, *Parronchi poeta*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio Firenze – 10 febbraio 1995, a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, [pp. 17-31], p. 23.

do avrà ventun anni (1978)⁹, poesia integralmente giocata sul senso testimoniale e testamentario della scrittura, cui affidare diagrammi narrativi circa il proprio pensiero e la propria storia, nonché, appunto, la coscienza di una «parola / che dà certezza, incendia, / oltrepassa la morte»¹⁰. Il valore escatologico di questo *logos*, divino ma accessibile anche sul versante umano, procede di pari passo con la continua esaltazione di uno dei perni tematici più antichi di Parronchi ovvero la capacità della visione come atto dirimente tra luce e oscurità, verità e menzogna¹¹. Ciò detto, l'altro grande tema, fittamente intrecciato a questi e sempre presente nell'assertività di *Autoritratto alla figlia...*, si esprime in una predisposizione invettiva di stampo dantesco, tesa a indagare la società e la cultura italiana con occhio satirico e amaro, rivolgendo, in particolare, stoccate di sdegno agli organismi della civiltà letteraria e artistica, alle contraffazioni politiche e private, nonché (precorrendo di un paio di decenni l'esplosione della questione ecologica) al degrado e all'adulterazione dell'ambiente naturale¹². Questa, in accordo con la validissima indicazione di Leonardo Manigrasso, per cui l'universo semantico e linguistico del Parronchi maturo si divide in due polarità opposte, una conservativa e l'altra disgregante¹³, pare l'isotopia tematica che sta alla base

⁹ *Autoritratto alla figlia per quando avrà ventun anni (1978)*, pp. 325-329.

¹⁰ Ivi, p. 327, vv. 97-99.

¹¹ Già gli esordi poetici sono, infatti, connotati in tal senso, se il «dono più autentico e per ora inconsapevole del primo Parronchi consisterebbe semmai nella capacità di accedere alla visione attraverso l'intensità della percezione visiva» (E. Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto* cit., p. xviii), mentre l'importanza dello «sguardo come risorsa principale, immagini e gesti *au ralenti* a sottolineare il succedersi di stati di coscienza e di intermittenze del cuore» (ivi, p. xxv) connota l'esperienza della poesia nel secondo dopoguerra. Per il motivo della luce, in tutto l'arco d'esperienza degli ermetici, si veda il capitolletto *La luce: annuncio ed attesa* (Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 24-30), notando (oltre alle convergenze nel lessico paratestuale) come non incidentalmente compaia, tra le primissime citazioni (cfr. ivi, p. 25), proprio un verso sull'oblatività del luminoso tratto dalla *plaquelette L'apparenza non inganna*, poi confluita in *Pietà dell'atmosfera*.

¹² In un clima di generale sconfessione del presente, come lo stesso autore ribadisce nelle poche pagine di premessa a una propria conclusiva autoantologia: «La poesia, scritta e da scrivere, è rimasta un diario a cui l'anima affida le sue aspirazioni, i sentimenti più certi, l'anelito a una libertà non impedita dalle corruzioni e da quello che – nota il Leopardi più volte e infine nell'lxxxiv dei suoi *Pensieri* – Cristo ha definito “il mondo”. Mi sono sempre più convinto che il “progresso” nella vita dell'uman genere è una chimera che inghiotte precipitosamente il futuro cancellando il passato, una specie di miccia inarrestabile che corre verso la deflagrazione finale» (A. Parronchi, *Prefazione* [1997], in *Diadema. Antologia personale 1934-1997*, Milano, Mondadori, «Oscar Poesia del Novecento», 1998).

¹³ «Dal *Coraggio di vivere in poi*, l'universo morale di Parronchi tende a dissociarsi radicalmente in due sistemi di valori in contraddizione. Da una parte si colloca l'area tematica inerente a ciò che conserva una funzione “unificante” rispetto alla frammentarietà psicologica e conoscitiva dell'uomo novecentesco; dall'altra l'insieme di elementi che costituiscono il moderno “mondo di detriti”, le forze regressive (tra cui, leopardianamente, il progresso) della realtà. A queste due aree tematiche corrispondono circoscrizioni linguistiche altrettanto dissociate [...]. Una sorta di “separazione classicista degli stili” che lo pone in una posizione piuttosto originale nel quadro della poesia italiana del Novecento» (L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia “inattuale” di Alessandro Parronchi* cit., pp. 184-185).

di *Pietà dell'atmosfera* e che può comprendere dunque nei propri quadri il resto dei contenuti. L'io lirico si trova, quindi, ai margini di uno strappo tra i valori del passato, sempre positivamente recepiti, e la distopia in atto del presente in una difficile situazione di consapevolezza morale, che lo spinge di necessità alla denuncia: e soltanto quando la tensione individuale e storica giunge al culmine, si rende possibile una fuga temporanea verso le regioni della rimembranza, o nella contemplazione dell'armonia artistica e naturale.

Tali toni di fondo sono perfettamente percepibili nella poesia *L'apparenza non inganna*¹⁴, che dà il titolo alla *plaquette* del '66 ed è dunque investita di indubbi valori incipienti. Con la poesia si svolge infatti, su struttura pentastrofica, una dichiarazione d'intenti di pari passo poetica e politica, direttamente rivolta (secondo la struttura diaristico-comunicativa di cui si diceva, qui arieggiante le forme del dialogo e del lascito) a un «lettore che la noia non ha vinto»¹⁵. Di questo personaggio evocato in *incipit*, tanto metatestuale quanto necessario per permettere all'io lirico di accedere ai toni eticizzanti dell'invettiva, si prevedono le domande e i dubbi relativi all'impegno politico esprimibile attraverso la letteratura e l'azione intellettuale, per poi proseguire, in un gioco che allude alla polifonia pur restando saldamente all'interno delle prerogative del soggetto, con un inquadramento dei fondamenti di verità praticabili in poesia, riassunti nel sigillo della luce («nell'intrico velato indistinguibile / riconoscemmo infine che la pura, / che la suprema essenza, / che mai nessuno pensa che sia un dono, / è, unicamente utile all'uomo, / la luce»¹⁶). Tale luce, «Bella apparenza»¹⁷ «immutabile sempre»¹⁸, pertiene appunto al più ampio motivo della visione, dell'osservare e del guardare, da riferirsi, oltretutto, al lungo magistero di storico dell'arte esercitato parallelamente all'attività letteraria. Quanto conta qui, per l'economia della raccolta, è allora piuttosto notare come l'elemento fisico da cui discende l'intera fenomenologia dello sguardo sia implicato, direttamente e senza appello, in un meccanismo di delucidazione della serie storica, e possa anzi essere usato per opporsi direttamente all'«orrore / che ai nostri giorni corse il mondo»¹⁹, all'«angoscia / che sommerse le folle / torpide e impedì loro / di sollevarsi»²⁰, alla tenebra mistificante di una «menzogna ovunque»²¹. Ecco, quindi, che una fusione sempre più stretta si è operata fra le ragioni dell'estetica e quelle dell'etica, per cui la chiaroveggenza dello sguardo (intesa proprio come 'veder chiaro', riflettere, discriminare) diventa una chiaroveggenza dell'anima,

¹⁴ *L'apparenza non inganna*, pp. 305-307.

¹⁵ Ivi, p. 305, v.1.

¹⁶ Ivi, pp. 305-306, vv. 32-37.

¹⁷ Ivi, p. 306, v. 38.

¹⁸ *Ibidem*, v. 46.

¹⁹ Ivi, p. 305, vv. 7-8

²⁰ *Ibidem*, vv. 8-11.

²¹ *Ibidem*, v. 29.

religiosamente orientata, che sa muoversi però lungo dimensioni eminentemente terrene. A questa ricerca di nitore si accompagnano infatti, giustapposti su sei versi contigui, due ammonimenti relativi sia alla sfera dell'arte («E tu, parola, se vuoi dire, appari / libera dall'equivoco dei simboli»²²) che a quella della politica («Speranza umana, se vuoi ancora vivere, / getta l'ultima nebulosa maschera»²³, dove il riferimento è, per indicazione diretta di Parronchi nelle note al volume, all'«ideologia comunista»²⁴) e una sentenza sapienziale a tendenza metafisico-trascendente («L'uomo d'oggi o non spera, / o se spera ha speranza in una cosa»²⁵), riassunte tutte nella certezza di una «rosa»²⁶ che sarà tale anche se «vista un attimo»²⁷ e poi subito smarrita nelle adulterazioni della natura/cultura.

Rimanendo in ambito eponimico²⁸, il microtesto *Pietà dell'atmosfera*²⁹ tematizza, sempre nel segno dei cromatismi della «luce»³⁰, il valore salvifico del dato naturale recepito in chiave teleologica lungo un periodo unico che cataloga immagini e funzioni degli agenti atmosferici, enumerandone prima gli aspetti languidi e corrosivi (quasi di matrigna, anche se di fatto originati dall'inquinamento antropico), poi quelli legati alla bellezza dell'aria e alla «corazza»³¹ che l'atmosfera stende (simile in questo al mantello di una Madonna della Misericordia, che racchiude le genti del mondo e le difende) sull'uomo e sulla Terra nei confronti del niente cosmico, «immenso / dove più il nostro sperare non ha senso»³². Da recepire, in questa poesia, è però anche l'evidente interferenza tra l'enciclopedia di Parronchi poeta e quella di Parronchi storico e critico d'arte, per cui l'osservazione fenomenologica della realtà non si coglie soltanto in se stessa, ma anche e soprattutto nel riferimento alla tradizione occidentale della rappresentazione paesistica e alle varie teorie della visione succedutesi nel corso dei secoli. L'insistita semantica del vago e del velato che connota l'atmosfera («fascia di cotone»³³, «bambagia»³⁴, «nebbia che vela»³⁵, «coltre»³⁶,

²² Ivi, p. 306, vv. 62-63.

²³ *Ibidem*, vv. 60-61.

²⁴ A. Parronchi, *Note*, in *Le poesie*, I cit., [pp. 351-373], p. 372.

²⁵ *L'apparenza non inganna*, p. 306, vv. 64-65.

²⁶ Ivi, p. 307, v. 73.

²⁷ *Ibidem*, v. 76.

²⁸ Considerando che l'eponimia, anche nel caso di un poeta come Parronchi, lontano dagli equilibri esatti della forma-canzoniere, possa quantomeno risultare sintomatica di una certa centralità di argomenti, oltre che di esiti poetici ritenuti emblematici.

²⁹ *Pietà dell'atmosfera*, p. 304.

³⁰ *Ibidem*, v. 22.

³¹ *Ibidem*, v. 25.

³² *Ibidem*, vv. 27-28.

³³ *Ibidem*, v. 1.

³⁴ *Ibidem*, v. 2.

³⁵ *Ibidem*, v. 4.

³⁶ *Ibidem*, v. 5.

«fumo»³⁷, «bruma persistente»³⁸, «velata inimicizia»³⁹, «caligine che ammorba»⁴⁰, «aria che si spande»⁴¹, «luce che scolora / come un petalo la nube»⁴²), non sarà allora da leggersi soltanto in una dimensione di indeterminatezza leopardiana, pure importante, ma in felice convergenza con gli studi di Leonardo sulla prospettiva aerea elaborati nell'alveo della cultura rinascimentale. Coerentemente, non poche poesie si incentrano sui toni dell'*ekphrasis* (*Per il monumento di Pinocchio di Venturino in Collodi*⁴³, *Vernice della ventinovesima Biennale*⁴⁴), o ricostruiscono, «tra arsura e refrigerio»⁴⁵, entusiasmi e dubbi legati al lavoro intellettuale sull'arte figurativa (*La mezzanotte di Paolo Uccello*⁴⁶, «*Relax*» *al museo*⁴⁷), intersecandosi con i grandi temi coevi dell'attività saggistica (si veda, in parallelo agli *Studi su la dolce prospettiva* del '64, la chiusa «Prospettiva, da ogni angolo sempre nuova e diversa, / tu per me nella mia vita ad ogni istante / hai avuto una dolcezza»⁴⁸). Ciò che il soggetto cerca rivolgendosi all'arte è soprattutto una conferma del patto che lega, nell'universo trascendente di Parronchi, il creatore alle creature, e che proprio la grande tradizione figurativa sembra capace di vidimare, individuando nella rappresentabilità della natura un passaggio di testimone tra demiurgia divina e azione umana (non per nulla, il passato viene connotato da uno «stimolo all'opera perfetta / coscienza dell'umana imperfezione»⁴⁹). Di qui lo sdegno per le molteplici forme dell'arte contemporanea vissute come sintomi del malessere morale di un'epoca a-teologica («Si fa a gara a mostrar le proprie piaghe, / s'accarezzan le malattie del tempo»⁵⁰), secondo una direzione che è sostanzialmente sovrapponibile a quella di Sedlmayr nel suo celebre *Perdita del centro*⁵¹. Tanto in Parronchi che in Sedlmayr, infatti, la necessità

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem*, v. 6.

³⁹ *Ibidem*, v. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, v. 13.

⁴¹ *Ibidem*, v. 16.

⁴² *Ibidem*, vv. 22-23.

⁴³ *Per il monumento a Pinocchio di Venturino in Collodi*, pp. 289-291.

⁴⁴ *Vernice della ventinovesima Biennale*, pp. 294-296.

⁴⁵ «*Relax*» *al museo*, p. 311, v. 39.

⁴⁶ *La mezzanotte di Paolo Uccello*, pp. 292-293.

⁴⁷ «*Relax*» *al museo*, pp. 310-311.

⁴⁸ *La mezzanotte di Paolo Uccello*, p. 293, vv. 40-42.

⁴⁹ *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 295, vv. 35-36.

⁵⁰ *Ibidem*, vv. 29-30.

⁵¹ Si legga, dalle primissime pagine introduttive, la singolare somiglianza anche semantica delle rispettive diagnosi patologiche: «L'esame delle opere d'arte ci porta a constatazioni che possono essere decisive per capire quella rivoluzione interiore [derivata dalla rivoluzione francese]. Tutto ciò che è inconfondibile, che è nuovo, che si mostrò allora per la prima volta e che, come si suol dire, fece epoca, può essere colto nel modo migliore esaminando una serie di fenomeni che compaiono nel campo dell'arte. Tali fenomeni hanno infatti per noi uno straordinario significato e, se saremo in grado di considerarli non solo come realtà storiche ma anche come sintomi, riusciremo a fare la diagnosi delle sofferenze del nostro secolo. La nostra situazione attuale viene, in realtà, sentita come una vera malattia» (Hans Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative*

centrale dell'estetica sembra essere la salvaguardia di un vincolo di armonia tra forma e contenuto, nonché la ricerca, nella copia artistica, di una validazione di integrità nell'originale, sia questo l'uomo, i suoi sentimenti, la natura, il mondo: e *Pietà dell'atmosfera* è percorsa proprio da questo sottile terrore del deformato, che aggredisce contemporaneamente gli equilibri ambientali e le manifestazioni espressive dell'uomo. All'io lirico che visita la Biennale, tra «tele nerastre abbrividite»⁵², «dentiere d'oro chiuse / a catenaccio»⁵³, «calchi / d'uova di dinosauro»⁵⁴ e «sessi vizzi avvolti in ragnatele»⁵⁵ si presentano soltanto le acque reflue della tradizione figurativa occidentale, dinanzi alle quali converrà piuttosto raggiungere il largo della vegetazione e del mare, dove una visione panica (con espediente tipico dell'intera raccolta) soccorre l'identità minacciata e la inserisce *ex machina* nel corso di una ciclicità, potremmo dire con Zanzotto, «biologale»⁵⁶: «Si sente che l'estate / è già vicina anche se qui tradita. / E scesi al lido hanno improvviso gli alberi / quel soffio che ne sfiocca i rami ogni anno»⁵⁷.

Una grande rilevanza è data, lungo tutta la raccolta, al tema degli affetti amicali o familiari, di cui molte poesie sono intimamente informate. Abbiamo già nominato il caso evidentissimo di *Autoritratto alla figlia...* (nel quale, peraltro, si parla con toni emotivamente connotati di Mario Marcucci e Vasco Pratolini). A questo si aggiungano *Per il monumento di Pinocchio...*, relativo al mosaico di Venturino Venturi, *Volti dell'amicizia*⁵⁸, dove si identifica almeno la presenza di

del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca [1948], traduzione di Marola Guarducci, Roma, Borla, 1983, pp. 11-12). A breve distanza, il secondo tema affrontato da Sedlmayr poggia poi sulla necessità di dirimere tra verità e falsità dell'arte, anche qui con significativo ritorno dei lemmi legati alla visione oscurata e alla maschera: «Perché, proprio nel secolo diciannovesimo esiste nell'arte moltissimo d'insincero, di falso, di calcolato, di mendace. Non è possibile per esempio iniziare una ricerca dalla sfera dello stile perché, proprio in questo secolo, il vero e il falso si confondono a tal punto da non permettere quasi di vederci chiaro. Questa preponderanza del "finto" è un dato di fatto fondamentale del quale occorre tenere il massimo conto se si vuole giungere a conoscere i secoli diciannovesimo e ventesimo [...]. Occorre quindi un metodo che sia in grado di distinguere il genuino dal finto, di penetrare cioè oltre la maschera» (ivi, p. 13). Uno studio più accurato e storicizzato di queste somiglianze (volto magari ad accertare o smentire le possibilità di un rapporto diretto, peraltro cronologicamente del tutto plausibile), sembrerebbe, a questo punto, non poco interessante.

⁵² *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 294, vv. 18-19.

⁵³ *Ibidem*, vv. 20-21.

⁵⁴ *Ibidem*, vv. 24-25.

⁵⁵ *Ibidem*, v. 27.

⁵⁶ Biologici sono infatti, per Zanzotto, quelle regolarità intime che informano ogni essere vivente fino ad iscriverlo in un procedimento, sacrale per inesplicabilità, di mutua e capillare corrispondenza. Cfr., per altre indicazioni sul neologismo d'autore, Matteo Giancotti, *Note*, in Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, [pp. 207-210], p. 207.

⁵⁷ *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 296, vv. 65-68.

⁵⁸ *Volti dell'amicizia*, pp. 333-338.

Luzi, «*Totem*»⁵⁹, *Morti sull'autostrada*⁶⁰ dedicato alla tragica fine dell'amico Enrico Orlandi e della sua famiglia, *Dimentico il tuo compleanno*⁶¹ rivolto alla madre, e i trasparenti esemplari di *A Vasco*⁶² e *Grazie, Betocchi*⁶³, per realizzare che il motivo d'occasione, encomiastico o comunque amicale-affettivo impegna ben otto testi su trenta, poco più di un quarto sul totale: il che legittima ulteriormente quanto dicevamo, in apertura, sulla necessità del dialogo intellettuale e dello scambio sentimentale nel sistema assiomatico di Parronchi, che la poesia sembra tradurre in un'immediata ricerca o offerta di magistero contro l'invivibilità del mondo contemporaneo. Altrettanta importanza riveste, su un inquieto fronte elegiaco, la contestualizzazione dell'esperienza della memoria e del tempo, vissuta appunto sul filo della perdita e poi del ritrovamento casuale. Abbondano, infatti, i riferimenti al passato della giovinezza e della prima maturità, evocati da un io lirico che sente ormai di aver raggiunto un'età e una consapevolezza senili, acuiti dagli stravolgimenti in negativo dei dati di contesto⁶⁴. Il crollo dei valori culturali e politici, l'abbruttimento del discorso artistico, la degradazione del paesaggio naturale e la scomparsa delle persone care costituiscono allora, nella raccolta, i corollari immediati e intercambiabili del tema temporale, favorendone anche le implicazioni etiche e politiche. In questi termini si leggerà, ad esempio, l'intera «*Sunset Boulevard*»⁶⁵, dove «Troppo poca luce»⁶⁶ è rimasta nel «sepolcreto del passato»⁶⁷ e quindi la «passeggiata del poeta è morta»⁶⁸ proprio perché il tempo, nel segno del degrado paesistico, ha reso «infrequentabili i giardini»⁶⁹. Ciononostante, resta aperta la fiducia, quasi proustiana, nelle *intermittances du cœur* che hanno, in Parronchi, un potere vivificante indotto spesso dal rifugio nella natura («O tu sparita, dileguata... / – Morta? – / – Non so. Vedo una gonna dentro un folto / che a un rovo s'è impigliata, ed una gamba / che di sangue si riga... / Altro non mi rammento. / Sì, i rami. Ed attaccato ai rami, il vento»⁷⁰, citando dagli ultimi versi della lirica *Ormai*, dove è evidente, in emistichi franti e molto convincen-

⁵⁹ «*Totem*», p. 339.

⁶⁰ *Morti sull'autostrada*, pp. 319-322. La poesia ha inoltre, in esergo, una lapidaria citazione da Luzi.

⁶¹ *Dimentico il tuo compleanno*, p. 323.

⁶² *A Vasco*, pp. 341-342.

⁶³ *Grazie Betocchi*, p. 343.

⁶⁴ D'altronde, una sapienzialità listata a mezzo tra vecchiaia e lutto aveva fatto sempre parte della poesia del secondo Parronchi, nella forma di una «strana maturità» «onnipresente», da legarsi, mi sembra, sia alla responsabilità etica della parola che alla percezione di un mondo in prossimo sfacelo. Così, almeno, secondo l'efficace sintagmatica critica di Baldacci, cui si rimanda (*Parronchi poeta cit.*, pp. 21-23).

⁶⁵ «*Sunset Boulevard*», pp. 312-313.

⁶⁶ Ivi, p. 313, v. 41.

⁶⁷ *Ibidem*, v. 36.

⁶⁸ Ivi, p. 312, v. 26.

⁶⁹ *Ibidem*, v. 30.

⁷⁰ *Ormai*, p. 332, vv. 6-11.

ti, l'attivazione squisitamente visiva della memoria, che si serve proprio del dato naturale per spostarsi, a scatti, tra i dettagli dolorosi del ricordo e il loro fondale ventilato e arboreo, quasi rasserenante). Da notarsi è anche, nella connotazione escatologica dell'ambiente vegetale e atmosferico, una commistione complessa di riferimenti francescani e cristologici (evidenti nel finale della poesia *Il paese*⁷¹, dove il conflitto tra memoria e realtà è sanato dalla «tonsura del vento»⁷² e dall'«olio»⁷³ versato sui «solchi sanguigni delle braccia»⁷⁴). La natura parronchiana, insomma, salva non solo l'integrità psicofisica dell'uomo ma anche il *tempus fugens* in cui questi vive, proprio perché ponendosi come dato visuale, illuminato, quasi pittorico ed esprimibile attraverso il lavoro sulle parole, si trasforma in immagini mentali che si caricano positivamente anche sul piano degli assiomi e rilanciano la tenuta dell'individuo nel travagliato percorso della storia. Venendo, infine, alla nota questione della sentenziosità gnomica di Parronchi⁷⁵, che scaturisce dalla *damnatio* del presente ed isola in clausole le verità raggiunte, non si può far altro che rendere conto di una situazione di fondo, inerente alla totalità o quasi dei testi. A tale proposito, è forse il caso di calibrare la celebre diagnosi di Pasolini, relativa al *Coraggio di vivere*, sulla situazione specifica di *Pietà dell'atmosfera*, dove la «via dell'umano»⁷⁶ e la relativa «competenza del sistema dei sentimenti»⁷⁷ rischiano talvolta di esprimersi con eccessive implicazioni patetiche, forse proprio per un *surplus* di adesione personale che attribuisce alla parola poetica un pieno valore di sincerità biografica⁷⁸ (sembra questo il caso di *Morti sull'autostrada*) oppure per un'istanza di fusione viscerale tra le ragioni dell'oggetto e il sistema filosofico del soggetto lirico che le esprime (in *A un giovane americano che si uccise perché non aveva i mezzi per dedicarsi allo studio (notizia di un giornale della sera)*⁷⁹), mentre restano ancora pienamente apprezzabili le brevi dichiarazioni sapienziali dalla struttura quasi caproniana, dove la parola

⁷¹ *Il paese*, p. 318.

⁷² *Ibidem*, v. 20.

⁷³ *Ibidem*, v. 18.

⁷⁴ *Ibidem*, v. 17.

⁷⁵ Un tratto, questo, che convive con la ricerca prosastica di un linguaggio medio, dichiarativo-divulgativo, ma ontologicamente connesso al vero e proprio presentarsi della poesia nelle sue punte più apocalittiche. Si veda, per una storiografia critica della gnomica di Parronchi e per un'acuta funzionalizzazione del tratto stilistico nella semantica dell'opera poetica, il bell'intervento di Luca Lenzini, *Prosa e poesia di Alessandro Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., pp. 51-60.

⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Parronchi e la «via dell'umano»*, in *Passione e ideologia (1948-1958)* [1960], Milano, Garzanti, 1977, [pp. 454-456], p. 455.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ E accettando dunque come implicito anche il caso di una riuscita perfettibile dei singoli componimenti, purché fosse tutelata «contro il gusto e il buongusto» la validità del lavoro poetico come capillare ricerca di una verità relativa all'uomo: «Impegno quotidiano, la poesia non gli ha lasciato margine a nessuna astuzia» (L. Baldacci, *Parronchi poeta* cit., p. 31).

⁷⁹ *A un giovane americano che si uccise perché non aveva i mezzi per dedicarsi allo studio (notizia di un giornale della sera)*, pp. 316-317.

riesce a rispecchiare il valore luminoso e rivelatore di cui viene investita (con esiti convincentemente dichiarativi come «Epoche vive e morte si susseguono»⁸⁰, «È vicina / la fine. Già s'approssima / il giorno del Giudizio»⁸¹, «Eppure, come sempre, non so dove, / certo altrove, le cose a chi le ascolta / dicono il vero. Dorme, / ma non è morta l'anima del mondo»⁸², prelevati dalla sola *Vernice della ventinovesima Biennale*, che cita, non a caso, due versetti dell'*Apocalisse* in esergo). Ultimo tratto notevole sotto il profilo dei temi, anche in rapporto all'altezza cronologica della raccolta, è la presenza piuttosto fitta di tematizzazioni 'arcadiche' con lemmi biblici o mitologici come «Apollo»⁸³, «fauni»⁸⁴, «Diana»⁸⁵, «Atteone»⁸⁶, «Atlante»⁸⁷, «Elia»⁸⁸, «Orfeo»⁸⁹, «Cristo»⁹⁰, «Dafne»⁹¹, «Oreadi»⁹², «Salomone»⁹³, «Giordano»⁹⁴, «Ercole»⁹⁵, da collegarsi alla sensibilità parronchiana per la persistenza, nella connotazione poetica, di un iconismo sacrale che mescola il piano della realtà con le dimensioni del letterario-artistico e del religioso. Il fenomeno raggiunge punte molto interessanti in *Scorciatoia della luna*⁹⁶, dove una luna-Diana è colta nella propria «ascosa parte»⁹⁷ dalla scienza astronautica, ritratta appunto nelle vesti di un «nuovo Atteone»⁹⁸ (con una tematizzazione della luna poetica violata dal progresso che meriterebbe di essere letta, per le consonanze davvero sorprendenti, in controcanto a *Gli sguardi, i fatti e Senhal* di Andrea Zanzotto⁹⁹). Tutti gli elementi che abbiamo analizzato non sono, nel complesso della raccolta, isolabili in se stessi (si sarà visto, anzi, quanto siano frequenti le interazioni

⁸⁰ *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 294, v. 6.

⁸¹ *Ibidem*, vv. 12-14.

⁸² *Ivi*, p. 295, vv. 45-48.

⁸³ *Per il monumento a Pinocchio di Venturino in Collodi*, p. 290, v. 47.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Scorciatoia della luna*, p. 297, v. 16.

⁸⁶ *Ibidem*, vv. 18 e 20.

⁸⁷ *Ivi*, p. 298, v. 44.

⁸⁸ *Ivi*, p. 299, v. 90.

⁸⁹ «Relax» *al museo*, p. 310, v. 26.

⁹⁰ *Ivi*, p. 311, v. 31; *Morti sull'autostrada*, p. 320, vv. 42 e 44; *Cerca, muoviti, vaga*, p. 347, v. 20.

⁹¹ *Ibidem*, v. 32.

⁹² «Sunset Boulevard», p. 312, v. 29.

⁹³ *Autoritratto alla figlia per quando avrà ventun anni (1978)*, p. 327, v. 76.

⁹⁴ *Ibidem*, v. 81.

⁹⁵ *Cerca, muoviti, vaga*, p. 347, v. 19.

⁹⁶ *Scorciatoia della luna*, pp. 297-300.

⁹⁷ *Ivi*, p. 297, v. 18.

⁹⁸ *Ibidem*, v. 20.

⁹⁹ Si leggano, a commento del testo, gli interventi di Agosto e dello stesso Zanzotto riportati in Stefano Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, [1379-1681], pp. 1517-1537.

tematiche) ma vivono di un costante intervallarsi e contrapporsi nel corpo dei singoli testi. Tale caratteristica trova un diretto corrispettivo a livello macrostrutturale, tracciando, pur nella distanza che separa Parronchi dai limiti esatti della forma-canzoniere, un assetto giustappositivo dei vari elementi che interessa ogni pagina di *Pietà dell'atmosfera*. Si nota allora, a questo proposito, una salda tendenza al raggruppamento delle liriche secondo un criterio di consonanza tematica, per cui sequenze contigue (o quasi) trattano gli stessi argomenti o presentano comunque notevoli somiglianze semantiche. Un esempio-limite del procedimento è evidente nella lirica *Libertà*, che segue *L'apparenza non inganna* e ne costituisce quasi un calco variato, riprendendone l'intenzione dialogica, aprendola alla forma diretta e giocandola sulle medesime direttrici gnomiche e sentenziose, con *explicit* salvifico in chiave metafisica.

Per quanto riguarda, invece, la situazione metrica, ci si limita in questa sede alla segnalazione di alcuni tratti notevoli, con relativa esemplificazione di minima. Si annota allora, anzitutto, la generalizzata interpolazione tra versi endecasillabici, polimetrisimo di stampo pascoliano-montaliano¹⁰⁰ (con predilezione per ritmi lunghi e cadenzati, di sapore alessandrino o esametrico, fino al doppio novenario) e soluzioni che si distaccano dalle possibilità canoniche per tendere verso il parlato quotidiano o la prosa, oltre alla resa librettistica di molti passaggi dialogici, dove il succedersi del turno di parola (o, a volte, di interruzioni e pause presumibili del discorso colloquiale) è reso con due emistichi di versi regolari separati da *enjambement* e rilevati da spazi tipografici. È spesso estendibile al contesto metrico la notazione di Leonardo Manigrasso, secondo il quale alla positività del contenuto corrisponde una classicità semantica, mentre alla negatività dei referenti risponde un lessico pluricodico e impoetico¹⁰¹, per cui sarà facile trovare, talvolta isolati nel dispositivo strofico della quartina, gruppi di endecasillabi in corrispondenza con visioni di tipo naturale o descrizioni estetizzanti, legate magari alla dolcezza del ricordo; ma bisogna anche segnalare la possibilità di una situazione nettamente opposta, dove un'opzione postmoderna piega i ritmi regolari del verso italiano a materie sentitamente avversate (si pensi alle strofe descritti-

¹⁰⁰ Peraltro, la precoce comparsa di una «funzione Montale» nello stile di Parronchi (in controtendenza rispetto alla maggioranza degli ermetici) era già stata sottolineata nell'ottima analisi linguistica di Massimo Fanfani (*Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., [pp. 63-101], pp. 68-71). Per il difficile rapporto con Pascoli, potenzialmente presentissimo nella metrica di Parronchi (che vive, in tanti suoi momenti, di una destabilizzazione del fluire endecasillabico ottenuta con l'interpolazione di metri tipicamente pascoliani) eppure tanto poco amato pubblicamente, si veda invece L. Baldacci (*Parronchi poeta* cit., p. 20), che lo include, parlando di novenari, tra «le *sources* segrete – e magari negate».

¹⁰¹ Cfr. L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi* cit., pp. 184-188.

ve di *Vernice della ventinovesima Biennale*¹⁰²). Una posizione singolarissima è quella della *Canzonetta urbinata*¹⁰³, che impiega i moduli della filastrocca e del canto popolare, con esiti a metà tra Pascoli, Gozzano¹⁰⁴ e Moretti¹⁰⁵: qui il sistema strofico si compone di quartine a rima o assonanza incrociata, intervallate dal *refrain* di un distico baciato, mentre i metri impiegati, che sono ottonari, novenari e decasillabi nelle prime strofe elegiache e gnomiche, si volgono all'endecasillabo in quelle di chiusura, commentando la situazione presente all'io lirico («Urbino, com'è triste stare / a dieci ore di treno dai miei cari / nella notte che rompe solo, a rari / tratti, remoto il ronzio dei go-karts...»¹⁰⁶). Da notare sono anche i casi, piuttosto frequenti, di versi quadrisillabi o più brevi dal sapore ungarettiano, in genere con la funzione di isolare sèmi essenziali («di rancore»¹⁰⁷, «nell'asprezza»¹⁰⁸, «nuda»¹⁰⁹, «di chi vince»¹¹⁰), parole tema di cui debba risaltare la sovranità («luna»¹¹¹, «umanità»¹¹², «dico»¹¹³, «la luce»¹¹⁴, «madre»¹¹⁵), contatti fatico-conativi («-

¹⁰² Cfr. *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 294, vv. 17-28, ponendo però attenzione ai frequenti *enjambement* usati in funzione antimelodica.

¹⁰³ *Canzonetta urbinata*, pp. 302-303.

¹⁰⁴ Come nel caso di Pascoli, anche Gozzano (qui quello 'in corsivo' della poesia *Via del rifugio*) può funzionare come ipotesto rimosso. Cfr. per una riflessione su Parronchi, Gozzano e i crepuscolari, L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi* cit., pp. 88-89 nonché le notazioni linguistiche, ivi richiamate, di M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi* cit., p. 85.

¹⁰⁵ Si pensi alle terzine incipitarie della notissima *A Cesena*: «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena, / ospite della mia sorella sposa, / sposa da sei, da sette mesi appena. // Batte la pioggia il grigio borgo, lava / la faccia della casa senza posa, / schiuma a piè delle gronde come bava» (Marino Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1979, p. 42, vv. 1-6). E in effetti, volendo giocare appena con i significati, lo stesso Parronchi non va esente da una sua propria crepuscolarità, laddove questa possa risiedere anche nella capacità di situarsi alla fine di qualcosa, sul solco di un presente che diventa improvvisamente postumo. Stranamente avvicinati appaiono allora, pur estrapolate e mutate di contesto in modo del tutto arbitrario, certe affermazioni di Pampaloni sul senso del tempo e della tristezza in Moretti: «L'infelicità del poeta, in rapporto alla violenza esercitata su di lui dalla vita, non è sottomissione ma sapienza. La sua nostalgia è un vero e proprio programma di vita. Il volgersi al rimpianto del passato è una fuga in avanti [...]. La coscienza di morte, ha potuto concludere Bigongiari, è, paradossalmente, scienza di vita» (Geno Pampaloni, *Prefazione*, ivi, [pp. xi-xxxv], p. xx).

¹⁰⁶ *Canzonetta urbinata*, p. 302, vv. 24-27.

¹⁰⁷ *La mezzanotte di Paolo Uccello*, p. 292, v. 19.

¹⁰⁸ Ivi, p. 293, v. 34

¹⁰⁹ *Vernice della ventinovesima Biennale*, p. 296, v. 64.

¹¹⁰ *A Vasco*, p. 341, v. 17.

¹¹¹ *Scorciatoia della luna*, p. 297, v. 3.

¹¹² Ivi, p. 299, v. 67.

¹¹³ *L'apparenza non inganna*, p. 305, v. 13.

¹¹⁴ Ivi, p. 306, v. 37.

¹¹⁵ *Autoritratto alla figlia per quando avrà ventun anni (1978)*, p. 327, v. 78.

E ora?»¹¹⁶) o rumoristiche onomatopee («*tfo*»¹¹⁷). Si dà anche il caso isolato di una licenza poetica prettamente legata allo spostamento di ictus, nel settenario «di sputníki e missíli»¹¹⁸.

Il profilo strofico in se stesso offre un panorama di soluzioni piuttosto ampio: in generale, i testi di dimensioni più estesa (della misura ambigua, diciamo, del poemetto), subiscono una divisione in parecchie strofe anche molto disomogenee, con casi monoversuali, mentre i testi più brevi, quasi tutti concentrati nella seconda metà della raccolta, constano di un numero di strofe che varia da tre a una. Situazioni particolari si riscontrano, poi, in singole poesie. Per il monumento a Pinocchio..., ad esempio, è composta da diciannove quartine, in rari casi a rima alternata, più spesso rilevate da una fitta trama di assonanze e consonanze sia interne sia in punta di verso, mentre un pugno di altri testi (*Vernice della ventinovesima Biennale*, *Viaggio di scambio*¹¹⁹, *Morti sull'autostrada* e soprattutto *Volte dell'amicizia*) dispongono di una paragrafazione interna, che isola gruppi di strofe con l'inserimento di uno o due asterischi. Questa divisione, che ha valore di avanzamento narrativo-argomentativo nei primi tre casi, pare isolare, nel quarto, i diversi referenti biografici cui sono indirizzate le singole strofe.

Concludendo¹²⁰, la breve analisi di temi e metri mostra l'inscindibilità della proposta etico-religiosa di Parronchi dalle fondamenta linguistiche con cui essa si esprime, sulla scena di una realtà che appare irrimediabilmente postuma rispetto alle premesse classiche della bellezza e dell'armonia tra l'uomo e il mondo. Campo centrale in termini ideologici e semantici è, ben al di là dei titoli, una *pietas* che si sente ancora necessaria come funzione di decodifica del visibile e del invisibile: emanata sulle persone, sui luoghi e sulle opere d'arte più amate, nell'attesa di un ritorno amoroso che resta presente e tutto sommato più forte di altri, pur assordanti, rumori di fondo. Da notare ancora, in margine, come le caratteristiche più postmoderne della raccolta, in termini soprattutto di lemmatica e di stile morfosintattico, finiscano per avvicinare la poesia di Parronchi a quelle poetiche della contemporaneità che

¹¹⁶ «*Relax*» al museo, p. 310, v. 12.

¹¹⁷ *Morti sull'autostrada*, p. 321, v. 61.

¹¹⁸ *Scorciatoia della luna*, p. 298, v. 33.

¹¹⁹ *Viaggio di scambio*, pp. 314-315.

¹²⁰ L'intervento originale, letto nella quarta giornata del Convegno, si concludeva con la proposta diretta di un esercizio dello sguardo, in riferimento a una installazione *site specific* di Franco Menicagli, *A chi non piace guardare il cielo*, presente in quei giorni nel cortile di Palazzo Strozzi, dove si era tenuto il pomeriggio dedicato a Parronchi. L'opera (per la cui scheda si rimanda a <http://www.strozzina.org/artists/franco-menicagli/>, ultima consultazione 23/02/2015) mi era infatti parsa, pur nella sua evidente distanza dal gusto artistico parronchiano, vicina nel linguaggio a certe risultanti del suo secondo tempo (precisamente nella volontà di tornare a costruire, pur con regole postmoderne di stridente contrasto tra classicismo architettonico e banalità del quotidiano industriale, un contatto con la dimensione trascendente dell'altezza, del cielo e della luce).

gli erano tanto distanti in campo storico-artistico. Vediamo qui, almeno per *Pietà dell'atmosfera*, il segno di una volontà di tangenza totale (anche ai danni di un proprio inizio in 'Grande stile') all'idea di una poesia che sappia farsi referto, indagine e requisitoria della verità socio-culturale proprio incorporando, come ferite in una trama altrimenti ordinata, gli aspetti più irriducibilmente sentiti come negativi; il che, nel caso di Parronchi, sembra poter alludere al versante letterario, umile e intimamente convinto, di una quotidiana *imitatio Christi*.

INFLUENZE MICHELANGIOLESCHESCHE IN «REPLAY»

Simona Mariucci

Michelangelo, presenza costante negli studi di Alessandro Parronchi¹, va ascritto all'«ampio e variegato orizzonte di riferimenti classici e moderni che fa da sponda alla sua poesia»². In particolare per *Replay*, la nota d'autore al componimento *Un gesto, una figura* nella raccolta *Le poesie* edita da Polistampa nel 2000 esplicita: «Notevoli varianti di composizione sono nel testo di questa poesia, per cui è utile il rimando al saggio *Michelangelo e Leopardi* nel volume *Opere giovanili di Michelangelo*, III, Olschki 1981, § 6, pp. 279-285»³.

In effetti, il confronto tra la prima redazione e la definitiva evidenzia che *Un gesto, una figura* è il componimento con più rimaneggiamenti. Le poesie che presentano variazioni sono undici su un totale di ottantasei: le modifiche riguardano per la maggior parte la punteggiatura o singoli termini, mentre i testi di *Replay* e *Alla madre* vedono rispettivamente l'aggiunta e l'eliminazione di un verso⁴. Ben

¹ Tanto che, in una lettera all'amico Vasco Pratolini, si definì un «maniaco che vede ovunque opere di Michelangelo» (Alessandro Parronchi, *Lettere a Vasco*, Firenze, Polistampa, 1996, p. 362).

² Massimo Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studio. Firenze – 10 febbraio 1995*, a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 68.

³ A. Parronchi, *Note*, in *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 745-746. Il saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1975 sull'«Approdo letterario», poi raccolto nel 1975 nel terzo volume di *Opere giovanili di Michelangelo* e infine compreso nel 1989 tra gli studi leopardiani della *Nascita dell'«Infinito»*.

⁴ Si fornisce l'elenco delle varianti dell'edizione definitiva di *Replay* contenuta nel volume *Le poesie* edito da Polistampa; ogni verso è seguito dal corrispondente della prima edizione (pubblicata da Garzanti nel 1979) in modo da permettere un rapido confronto. *Sotto il tenue gocciare*: v. 8: «E così un altro amico ci lascia», «E così Maritza ci lascia». *Esigenza di un discorso unico*: v. 34: «Oggi asfalto, nafta, pneumatici, a tratti sangue», «oggi, asfalto, nafta, pneumatici, a tratti sangue». *Replay*: v. 11: «per raccontarli a voi», «per raccontarli a voi...»; aggiunta del v. 22 «tutte le stelle da questo angolo di mondo». *Disimpegno*: v. 21: «È il pensiero che corre alla Sala Bianca», «e il pensiero corre alla Sala Bianca». *A Nadia Comaneci, incerta sul cavallo*: v. 41: «il mulinello d'immondizie», «vortici d'immondizie». *Involuzionismo*: v. 13: «se mai si regredisca (per malattie)», «Se mai regredisca (per malattie)». *Alla madre*: v. 7: «Io qui con la zizzania, anch'io zizzania», «io qui con la zizzania, anch'io zizzania»; eliminato il v. 19 della prima edizione «la ginnastica alla

più ampie le varianti di *Un gesto, una figura*, in cui il dodicesimo verso della prima redazione passa in ultima sede, a chiudere una nuova strofa costituita dalla perfetta trasposizione delle frasi conclusive del sesto paragrafo di *Michelangelo e Leopardi*⁵: «Ma neanche la memoria è l'ultimo porto, perché anche *nella memoria delle cose belle / morte bisogna*. Il processo non si arresta, nella sua ciclicità tutto assorbe, anche la morte. La morte appartiene alla vita»⁶. «La morte appartiene alla vita» è proprio il verso che dalla dodicesima posizione passa alla conclusiva, mentre i periodi precedenti, divisi in tre parti, costituiscono la restante, nuova ultima strofa: «La memoria non è l'ultimo porto. / Il processo non si arresta nella sua / ciclicità tutto assorbe, anche la morte»⁷. Le stesse parole, dunque, a concludere la riflessione sull'esperienza poetica michelangelolesca nella prosa e il ricordo autobiografico dell'io lirico nella poesia; in entrambi i testi si tratta della constatazione di una «ciclicità», di una combinatoria senza risultato i cui elementi sono arte, natura e memoria nel primo caso, vita, morte e ricordo nel secondo. Il tema si trova anche nel michelangelolesco *Chi di notte cavalca, el di conviene*, in cui l'eterno ritorno (di male e bene in questo caso⁸) trova affiancati due termini che ugualmente Parronchi usa vicini, ma invertiti, in *Un gesto, una figura*: «mie vita e forma»⁹ nel testo cinquecentesco, «una forma, una vita»¹⁰ in quello novecentesco. La ciclicità del tempo, il legame tra vivi e morti confonde i confini delle parti; di nuovo l'eco di un verso delle *Rime* («in me la morte, in

sbarra». *Partono i giovani*: v. 3: «il momento del distacco: temporaneo», «il momento del distacco, temporaneo». Nell'edizione definitiva, *L'estate a pezzi* diventa l'ultima sezione e le poesie che la compongono sono numerate. *Ma il mare denso della campagna che avviluppa, Ma il mare denso della campagna avviluppa. Dopo una certa età*: v. 3: «e dodici ricordi», «e rissa di ricordi»; v. 4: «sempre gli stessi», «però sempre gli stessi».

⁵ È dunque questo un esempio dello scambio insistito in Parronchi tra i due ambiti della critica (poetica in questo caso, d'arte il più delle volte) e della produzione letteraria. A tal proposito Massimo Fanfani: «Perciò, come tutto un ampio settore della sua produzione poetica avrà per oggetto temi che più o meno esplicitamente hanno a che fare con opere artistiche [...] o sarà comunque teso a penetrare questioni via via affrontate, su piani diversi, dallo studioso, tanto da costituir quasi una sorta di diario poetico sul proprio "mestiere" di storico dell'arte, non mancano nemmeno diversi apporti, spesso più sotterranei e velati, che seguono il cammino inverso» (M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Alessandro Parronchi* cit., p. 78).

⁶ A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, Firenze, Olschki, 1981, III, p. 285 (la citazione di Parronchi è, naturalmente, da Michelangelo).

⁷ *Un gesto, una figura*, vv. 26-29. Le citazioni dei componimenti di Parronchi sono tratte dal volume delle *Le poesie* cit. La tematica, di ascendenza cristiana, percorre tutta l'opera del poeta e si ritrova nei seriori versi di *A Vasco malato*, in *Al capolinea*: «e la fine del viaggio sarà quando / ci troveremo al punto di partenza» (vv. 24-25).

⁸ Vv. 5-6: «Non dura 'l mal dove non dura 'l bene, / ma spesso l'un nell'altro si trasforma» (tutte le citazioni di Michelangelo sono tratte dall'edizione Michelangelo, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960, indicata come testo di riferimento da Parronchi ancora in *Michelangelo e Leopardi*. Cfr. A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 275, n. 18). Per la discussione sulle varie edizioni cfr. ivi, pp. 269-273.

⁹ *Chi di notte cavalca, e di conviene*, v. 4.

¹⁰ *Un gesto, una figura*, v.8.

te la vita»¹¹) si avverte nello stesso componimento: «E in quel gesto mia madre torna viva / mentre io verso la morte m'incammino»¹². A rendere possibile lo scambio è la memoria, *leit-motiv* di *Replay* e presenza insistita nelle *Rime*¹³, incerto motore («ora, mentre si sfa anche la tua immagine / nel ricordo»¹⁴) e unico legame rimasto con la donna sia per Michelangelo (alcuni passi esemplari: «Che fie doppo molt'anni di costei, / Amor, se 'l tempo ogni beltà distrugge? / Fama di lei; e anche questa fugge / e vola e manca più ch'i' non vorrei»¹⁵; «S'i' fu' già vivo, tu sol pietra, il sai, / che qui mi serri, e s'alcun mi ricorda, / gli par sognar: sì morte è presta e 'ngorda, / che quel ch'è stato non par fusse mai»¹⁶; «Crudel pietate e spietata mercede / me lasciò vivo, e te da me disciolse, / rompendo, e non mancando nostra fede / e la memoria a me non sol non tolse»¹⁷) che per Parronchi (si pensi solo al «rivivere incerto intermittente / affidato alla nostra memoria»¹⁸ di *Un gesto, una figura*).

Chissà che tale riscontro non possa costituire anche un indizio per individuare nel «forse poligenetico»¹⁹ vocabolo «forma» di Parronchi (come ebbe a dire Oreste Macrí designandolo come termine chiave insieme a «fede» per *Replay*) una fonte michelangiotesca. Certo è che i termini «gesto» e «figura» costituiscono con «forma» e «vita» un gruppo di quattro ricorrente in tutta la raccolta²⁰ e

¹¹ *In me la morte, in te la vita mia*, v. 1.

¹² *Un gesto, una figura*, vv. 5-6.

¹³ Esemplare a questo proposito il componimento *Non so se s'è la desiata luce*, ma si ricordino anche i versi «Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro / ciascun pensier c'a memoria mi riede / il tempo andato, e che ragion mi chiede / de' giorni persi, onde non è riparo» (*Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro*, vv. 1-4).

¹⁴ *In un mondo che di giorno in giorno cambia*, vv. 5-6.

¹⁵ *Che fie doppo molt'anni di costei*, vv. 1-4.

¹⁶ *S'i' fu' già vivo, tu sol, pietra, il sai*.

¹⁷ *Ben doverrieno al sospirar mie tanto*, vv. 19-22.

¹⁸ *Un gesto, una figura*, v. 9.

¹⁹ Oreste Macrí, *La vita rivissuta tra fede e forma (Su «Replay»)*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., p. 184: «Tale parola [figura] Parronchi la coniuga con *bellezza*, quando e dove l'anima resti in salvo dalla minaccia aliena d'ogni negativo; da cui *forma* è del tutto *vita* in senso ultimo evangelico, fino al Verbo [...]» (*ibidem*). E certo il termine è centrale nella raccolta, vista anche l'alta frequenza del sostantivo, che presenta dieci occorrenze, tra cui quella di *Un gesto, una figura*. Macrí ripercorre il componimento a partire dal verso finale, che abbiamo dimostrato derivare da riflessioni su Michelangelo: «Parimenti *vita* e *forma* si identificano nella madre. In lei «La morte appartiene alla vita», si fissa in «Un gesto, una figura, / una forma, una vita» (*Un gesto una figura*). L'estremo limite vitale ed esistenziale resta insufficiente a carpire l'essenza della creatura amata nella stessa immagine pura e reale; in che consiste il platonismo cristiano di Parronchi, comune ai maggiori di quella generazione [...]».

²⁰ A dimostrazione della pervasività di tali concetti, riportiamo le occorrenze dei quattro termini. «Gesto»: *Per una giovane sposa morta nel sonno*, v. 6; *Un gesto, una figura*, titolo e v. 7; *Da tanto quel ramo batteva sul tetto*, v. 14 (al plurale «gesti»). «Figura»: *Monti*, v. 4 (al plurale «figure, figure»); *Sepolcro di Picasso*, v. 23; *Un gesto, una figura*, titolo e v. 7; *La lampada illumina piacevolmente*, v. 19 (al plurale «figure»). «Forma»: *Assemblea*, vv. 58, 59, 83; *Pendolare*, v. 8 (al plurale «forme»); *Viaggio in Grecia*, v. 44 (al plurale «forme»); *Sepolcro di Picasso*, vv. 13 e 21; *A Nadia*

posto in *Un gesto, una figura* ad apertura della seconda strofa, in modo da stabilire tra le parole un rapporto di reciprocità e corrispondenza²¹: «Un gesto, una figura / una forma, una vita»²². I termini «figura» e «forma» sono utilizzati anche da Michelangelo, spesso in relazione alle creazioni artistiche, in particolare scultoree: «forma» è così adoperato, per esempio, in *Se 'l mie rozzo martello i duri sassi*²³ («Se 'l mie rozzo martello i duri sassi / forma d'uman aspetto or questo or quello»²⁴) e «figura» in *Sì come per levar, donna, si pone* («Sì come per levar, donna, si pone / in pietra alpestra e dura / una viva figura»)²⁵. Tale «viva figura»²⁶ richiama la «forma viva» del «gesso d'accademia» della parronchiana *Assemblea*, frutto anch'esso di «Chi all'umile materia infuse vita»²⁷.

In *Un gesto, una figura* si trovano inoltre *topoi* delle *Rime* indicati da Parronchi in *Michelangelo e Leopardi* come peculiari esempi dell'originale riuso della tradizione poetica petrarchesca e della filosofia neoplatonica operato dal poeta cinquecentesco. Tra questi, il tema dell'ossimorico e inscindibile legame che l'artista (definito «uomo di dolore»²⁸ con un'eco che, vista anche l'esplicita e precipua presenza michelangiotesca nell'autore del *Sentimento del Tempo*²⁹, non potrà non richiamare l'«uomo di pena» di Ungaretti) instaura tra gioia e dolore. È la contrastante influenza d'amore che rende possibile l'ossimorica convivenza, il «dolce pianto» commisto al «doloroso riso»³⁰ («Dunche nel mie dolore / non fu tristo uom più mai; / l'angoscia e 'l pianto e' guai, / a più forte cagion maggiore effetto. / Così po' nel diletto / non fu né fie di me nessun più lieto»³¹; «E così morte e vita, / contrarie, insieme in un picciol momento / dentro a l'anima sento»³²). Per Michelangelo, nota Parronchi, le due emozioni sono indivisibili

Comaneci, incerta sul cavallo, v. 23; *Un gesto, una figura*, v. 8; *Ervate due anime*, v. 20 (al plurale «forme»); *A ridosso del dolore s'inerpica*, v. 19. «Vita»: *E tu sorridi con quegli occhi che non vedono*, v. 7; *Dopo una certa età*, v. 12. Il concetto di «fede» è alluso nell'ultima strofa di *Un gesto, una figura*, in cui la preghiera alla madre contiene una determinazione di sé basata sull'unicità della fede personale: «Madre, se in qualche parte ancora sei, / prega per me, perché io sia tollerato, / stolto, dai miei fratelli che non credono» (vv. 15-17). È esplicitato in *Sotto il tenue gocciare*, v. 4; *Olimpiadi*, vv. 2 e 42; *Che vuoi?*, vv. 11 e 12; *Credo*, v. 20; *Amo il nuovo*, v. 11.

²¹ Ascrivibile al *climax* ascendente ma anche alla serie metonimica.

²² *Un gesto, una figura*, vv. 7-8.

²³ «*Se 'l mie rozzo martello i duri sassi*, v. 2.

²⁴ *Se 'l mie rozzo martello*, vv. 1-2.

²⁵ *Sì come per levar donna si pone*, vv. 1-3.

²⁶ *Sì come per levar, donna, si pone*, v. 3.

²⁷ *Assemblea*, rispettivamente vv. 58, 56 e 54.

²⁸ A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 283.

²⁹ Sarà interessante segnalare l'assenza di Michelangelo nel carteggio tra i due autori (cfr. *Carteggio Giuseppe Ungaretti–Alessandro Parronchi*, a cura di Alessandro Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992).

³⁰ *Dal dolce pianto al doloroso riso*, v. 1.

³¹ *Natura ogni valore*, vv. 5-10.

³² *Questa mie donna è sì pronta e ardita*, vv. 5-7.

in ogni tempo: anche in prospettiva escatologica, la rinascita della gioiosa bellezza terrena sarebbe vana senza la consustanziale resurrezione del dolore³³. Allo stesso modo, in *Un gesto, una figura* la gloriosa descrizione dei risorti non è dimentica del dolore terreno, visto l'accostamento di termini appartenenti alle due diverse sfere («carne martoriata» e «lacrime» per il dolore; «raggi» e «stelle» per la felicità): «La carne martoriata mandi raggi / nelle lacrime scendano le stelle / quando la terra abbandonata la sua orbita / i terremoti squassino le tombe»³⁴. È lo stesso tema espresso anche in *Volevo ci fosse uno stacco*, in cui il legame tra gioia e sofferenza è ricondotto al tipico motivo delle catene, strumenti d'amore inestricabilmente legati, alla peculiare maniera di Michelangelo, con il dolore. Si prendano in esame i seguenti versi delle *Rime*, tratti dal componimento *S'egli è che d'uom mortal giusto desio*³⁵: «— Chi è quel che per forza a te mi mena / [...] / legato e stretto e son libero e sciolto? / Se tu incateni altrui d'altra catena»³⁶; si noterà allora l'influenza michelangiotesca nel testo di Parronchi: «Non mi stacco, non sciolgo / le catene mai che mi tengono avvinto. / Ma a volte queste catene / nel raggio del tramonto hanno un suono d'arpa / e il loro affondare nella mia carne è uno spasimo / o più, forse, un piacere che riaffonda / nel dolore di una volta»³⁷. Interessante notare come le catene assumano in Michelangelo un significato teologico divenendo immagine sinonimica del concetto, centrale in *Replay*³⁸, della fede: «Deh, porgi, Signor mio, quella catena / che seco annoda ogni celeste dono: / la fede, dico, a che mi stringo e sprono»³⁹.

La coppia gioia-dolore è inoltre presente negli incipitari versi del componimento omonimo «A ridosso del dolore s'inerpica / felicità»⁴⁰, che fornisce anche una perfetta esemplificazione delle teorie interpretative espresse nella prosa, per cui le endiadi ossimoriche che caratterizzano la poesia michelangiotesca derivano dalla sua primaria attività scultorea⁴¹, processo di scalpellamento e di fusione caratterizzato da una totale dedizione e idolatria della bellezza artistica ine-

³³ «Qui si arriva al punto più elevato della metafisica michelangiotesca: il concetto che la stessa resurrezione della bellezza sarebbe vana, se insieme non sopravvivesse anche il dolore, il travaglio per cui è diventata vivente» (A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 284).

³⁴ *Un gesto, una figura*, vv. 22-25.

³⁵ Il componimento è citato anche da Parronchi in *Michelangelo e Leopardi* per la sua possibile influenza sul poeta recanatese, in particolare riguardo ai componimenti ispirati all'infelice amore per Fanny Targioni Tozzetti, che dalle *Rime* sembrano aver ricevuto «la prima spinta alla sua nuova poesia dell'estasi, all'inno amoroso, al canto per quella felicità che, al mondo, per essere intrisa di lacrime e di sofferenza è tanto più ricca e esaltante» (A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 278).

³⁶ *Chi è quel che per forza a te mi mena*, v. 1 e vv. 3-4.

³⁷ *Volevo ci fosse uno stacco*, vv. 11-17.

³⁸ Cfr. O. Macrí, *La vita rivissuta tra fede e forma* cit., p. 184.

³⁹ *Non è più bassa o vil cosa terrena*, vv. 5-7.

⁴⁰ *A ridosso del dolore s'inerpica*, vv. 1-2.

⁴¹ «Ed è la scultura a offrire lo schema del concetto di poesia come rappresentazione» (A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 283).

stricabilmente legata, d'altra parte, al tormento creativo⁴²: «non c'è felicità che dall'attrito / della carne sulla pietra non nasca»⁴³, dichiarano infatti i vv. 26 e 27 di *A ridosso del dolore s'inerpica*. In entrambi gli autori è presente l'idea della sopravvivenza dell'opera all'artista; così in Michelangelo: «Com'esser, donna, può quel c'alcun vede / per lunga speranza, che più dura / l'immagin viva in pietra alpestra e dura / che 'l suo fattor, che gli anni in cener riede?»⁴⁴; «s'un sasso resta e pur lei morte affretta»⁴⁵ e così in Parronchi: «Questo gesso d'accademia, / simbolo di ciò che oggi si disprezza, e accarezzo pensando forma viva, / dice: “La mia forma vince il tempo”»⁴⁶; «Vincerò il tempo con opere che dureranno»⁴⁷. Certo questo peccato d'idolatria artistica accomuna lo scultore e il suo critico: in più luoghi della raccolta Parronchi rivela il carattere preminente che ricopre per lui il ruolo di storico dell'arte; seguendo l'ordine dei testi, potremmo rintracciare tale *fil rouge* partendo da *E tu sorridi con quegli occhi che non vedono*, in cui il poeta manifesta come i propri occhi «non d'altro s'appagano che del carezzare / il buon lavoro delle mani dell'uomo»⁴⁸, concetto poi ribadito nella successiva *Assemblea*, in cui si afferma: «Io nel segreto amo soltanto i miei problemi / d'attribuzione, di cronologia»⁴⁹, e in *La lampada illumina piacevolmente*, in cui anche la natura appare interessante soltanto se è possibile indagarla con le stesse categorie dell'analisi artistica: «Ma se il sereno notturno non si ragna / di figure per me, che importerà / viverne la pace più o meno intensamente?»⁵⁰.

A questo tema si accompagna quello dell'invidia e delle maldicenze che i due autori dichiarano contaminare il mondo artistico: ai versi michelangioleschi di risentito rammarico e di rivolta («Tu hai creduto a favole e parole / e premiato chi è del ver nimico. I' sono e fui già tuo buon servo antico, / a te son dato come e' raggi al sole, / e del mie tempo non ti incresce o dole, / e men ti piaccio se più m'affatico»⁵¹; «Invidiosi, superbi, al ciel nimici, / la carità del prossimo v'è a noia / e solo del vostro danno siete amici»⁵²) fanno eco quelli parronchiani di *Contro le confraternite*, componimento che apre *Replay*, di *Sepolcro di Picasso* («Sei stato circondato come tutti / i grandi da una rete di parassiti»⁵³) e della poesia eponima della raccolta, in cui la rivalità tra gli artisti è indicata come una delle cau-

⁴² Si pensi a questo verso michelangiolesco: «che l'arte mi fece idol e monarca» (*Giunto è già 'l corso della vita mia*, v. 6).

⁴³ *A ridosso del dolore s'inerpica*, vv. 26-27.

⁴⁴ *Com'esser, donna, può quel c'alcun vede*, vv. 1-4.

⁴⁵ *Sol d'una pietra viva*, v. 10.

⁴⁶ *Assemblea*, vv. 56-59.

⁴⁷ *Il presente*, v. 15.

⁴⁸ *E tu sorridi con quegli occhi che non vedono* vv. 14-15.

⁴⁹ *Assemblea*, vv. 39-40.

⁵⁰ *La lampada illumina piacevolmente*, vv. 18-20.

⁵¹ *Signor, se vero è alcun proverbio antico*, vv. 3-8.

⁵² *I' l'ho, vostra mercè, per ricevuto*, vv. 9-11.

⁵³ *Sepolcro di Picasso*, vv. 7-8.

se del degrado urbanistico («La città come avrebbe dovuto essere / senza la speculazione edilizia / né l'invidia degli artisti: una vera / Gerusalemme celeste»⁵⁴).

I due autori sono accomunati anche dalla definizione che di se stessi danno come di «poeti notturni». Emblematico a questo riguardo il michelangioldesco *Colui che fece, e non di cosa alcuna*: «e a me consegnano il tempo bruno, / come a simil nel parto e nella cuna. / E come quel che contrafa se stesso, / quando è ben notte, più buio esser suole, / ond'io di far ben mal m'affliggo e lagno. / Pur mi consola assai l'esser concesso / far giorno chiar mia oscura notte al sole / che a voi fu dato al nascer per compagno»⁵⁵. La stessa appartenenza dichiara il Parronchi di *Replay*, tratteggiando l'incerta topografia della raccolta come uno spazio notturno («Non temo più la notte perché sono dalla parte dell'ombra»⁵⁶), un «qui» in cui «nulla incrina il nero della notte»⁵⁷.

L'aldilà presente nei testi di *Replay* risente inoltre di un altro tipico tratto riconosciuto come novità assoluta delle *Rime*: l'affermarsi di quella che Parronchi chiama la «voce dei morti», intesa come «entità indistinta e indefinibile, coro»⁵⁸. Rappresentazioni simili appaiono nella raccolta novecentesca; al nugolo indistinto dei rimatori antichi, si rivolge lapidariamente il verso incipitario di *Poeti*: «Discutere con voi, morti, che giova?». Più estesamente, in *Per una giovane sposa morta nel sonno*⁵⁹, la descrizione del coro a cui si sta per unire la «giovane sposa» occupa la parte centrale del componimento: «Dove dove dove vanno tutti questi corpi immobili / [...] / Con un riflusso inarrestabile / scivolano i corpi senza vita nella terra»⁶⁰. In particolare, il michelangioldesco *Beati voi che su nel ciel godete* pare condividere con *Per una giovane sposa morta nel sonno* anche l'inci-

⁵⁴ *Replay*, vv. 28-31.

⁵⁵ *Colui che fece, e non di cosa alcuna*, vv. 7-14.

⁵⁶ *Dicevo: Aspetta a chiuder le persiane*, vv. 12-13.

⁵⁷ *Qui nessuno è mai morto di dolore*, v. 12.

⁵⁸ A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 274.

⁵⁹ Viviana Melani, nella sua ricerca di echi leopardiani nella produzione poetica di Parronchi, definisce questo titolo «leopardiano» (cfr. Viviana Melani, *Parronchi lettore e critico di Leopardi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., p. 204). Per influenze leopardiane in Parronchi si rimanda oltre che al saggio della Melani, ad Anna Dolfi, *Leopardismo e terza generazione*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 74-82 (della Dolfi cfr. anche, per suggestioni sul leopardismo, *Teorema della bellezza. Variazioni filmiche su un tema di Alessandro Parronchi*, in «il Portolano», gennaio-giugno 2010, 60/61, pp. 25-28; *La città, la notte. L'immagine "ombrata" e le forme della luce*, in *Per Alessandro Parronchi (1914-2007)*. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, XXXI, 2010, pp. 159-171). Si veda inoltre *Un inserto: Parronchi, Leopardi e la terza generazione*, quarto capitolo della sezione *La reticenza dei segni nei «Visi»* in Leonardo Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». La poesia 'inattuale' di Alessandro Parronchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 57-61. «L'immagine della morta» di *Per una giovane sposa morta nel sonno* ricorda invece a Enrico Ghidetti «il ritratto della madre sul letto di morte in Pratolini, *Cronaca familiare*, 5» (E. Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto*, in A. Parronchi, *Le poesie* cit., p. XL).

⁶⁰ *Per una giovane sposa morta nel sonno*, vv. 9 e 14-15. Per la matrice leopardiana del verso si veda V. Melani, *Parronchi lettore e critico di Leopardi* cit., p. 204, n. 71.

pit, che in entrambi i casi è costituito da una dichiarazione di implicita superiorità della condizione dei morti rispetto a quella dei vivi: il distico iniziale di Michelangelo è «– Beati voi che su nel ciel godete / Le lacrime che 'l mondo non ristora», quello di Parronchi «M'ingelosisce d'amore la morte / che ha rapito la giovane sposa nel sonno». Altro esempio dei cori delle *Rime* è *Chiunche nasce a morte arriva*, in cui si esprime la consunzione dell'intero creato, uomini e cose, operata dal tempo: è lo stesso disfaccimento cantato nella raccolta *Replay*, a cui resiste, estremo baluardo, solo la memoria. Confrontando in particolare il testo michelangiolesco con *Ricordi?* è possibile rintracciare omologie costitutive: in entrambi i componimenti la prima parte è infatti dedicata alla descrizione della perdita umana («e le nostre antiche prole / al sole ombre, al vento un fummo»⁶¹; ««il vuoto / che partendo uno ci lascia, il distacco / è la sola cosa che rimane?»⁶²) e la seconda al disfaccimento della materia («Ogni cosa a morte arriva»⁶³); «Così le case il tempo / non risparmia. Vedi l'edera s'aggrappa / al cancello e lo sgretola, / e quel tetto che cozza contro i rami / del pino presto crollerà»⁶⁴), effetti dell'agente principale dei due testi, il tempo («Ciò porta il tempo seco»⁶⁵; «il tempo / non risparmia»⁶⁶). *Chiunche nasce a morte arriva* sembra poi strettamente connesso ad un altro componimento di *Replay*: *Sospesi nell'abisso*. Il legame è questa volta terminologico, ritrovandosi in entrambe le poesie i due lemmi «vento» e «fummo». In particolare, «fummo» ha un ruolo di rilievo nel testo michelangiolesco, essendovi presente per due volte ed in rima equivoca, nel primo caso come sostantivo e nel secondo come verbo, utilizzato dal coro dei defunti per descrivere la ciclicità naturale che unisce in un'identica condizione vivi e morti: «Come voi uomini fummo, / lieti e tristi, come siete; / e or sian, come vedete, / terra al sol, di vita priva»⁶⁷. «Vento» e «fummo» aprono e chiudono in *Sospesi nell'abisso* la stessa riflessione, confermando così anche nel contenuto la consonanza del significante: «il vento / trasformato in un tragico risucchio / non si beva quel che siamo quel che fummo»⁶⁸. A questa stessa sfera tematica appartiene l'eco di un verso definito «memorabil[e]» da Parronchi⁶⁹, l'endecasillabo «L'anima mia che con la morte parla» (v. 27 di *Che fie di me? Che vo' tu far di nuovo*) espressione del contatto tra i due mondi⁷⁰. La tematica è presente in *Un*

⁶¹ *Chiunche nasce a morte arriva*, vv. 6-7.

⁶² –*Ricordi?*–, vv. 6-8.

⁶³ *Chiunche nasce a morte arriva*, v. 12.

⁶⁴ –*Ricordi?*–, vv. 12-15.

⁶⁵ *Chiunche nasce a morte arriva*, v.16.

⁶⁶ –*Ricordi?*–, vv. 11-12.

⁶⁷ *Chiunche nasce a morte arriva*, vv. 8-12.

⁶⁸ *Sospesi nell'abisso*, vv. 13-15.

⁶⁹ A. Parronchi, *Michelangelo e Leopardi* cit., p. 280

⁷⁰ Tema che si afferma come preminente sin da *Pietà dell'atmosfera* (cfr. E. Ghidetti, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto* cit., p. XXXIX). Si ricordi anche *In memoria*, componimento della successiva raccolta *Climax*: «E coi morti / parlo come se fossero, e son, parte / del

gesto, una figura, l'unico componimento per cui si palesano le ascendenze michelangioliche, e si trova anche in *Amo il nuovo, non l'avventura*, in cui il ruolo di mediatore del poeta⁷¹ è accompagnato da una metaforica definizione della vita che pare derivata dalla pratica scultorea, permettendo così un collegamento con la riflessione dell'artista cinquecentesco: «la vita si lotta palmo a palmo, / carne contro il ferro»⁷².

Tracce michelangioliche possono essere rintracciate anche in *Contro la caccia e Avanti*, per cui si propone l'ipotesi di un riuso operato attraverso la tecnica del ribaltamento: i due componimenti, collocati in successione nella struttura di *Replay*, sembrano capovolgere i cori funerei delle *Rime*, poiché si tratta di cori indistinti di vivi, di vivi che però portano morte. In *Contro la caccia*, il gruppo dei cacciatori è il destinatario della serie degli imperativi che costituisce l'ultima strofa; in *Avanti*, l'io descrive la situazione di rifugio interiore che si è costruito, a difesa di un esterno in cui «l'orda» indistinta dei vivi «sbraita, / invoca la morte»⁷³.

Un rapporto privilegiato è quello che il capitolo elegiaco *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, scritto in occasione della morte del padre e in ricordo della precedente scomparsa del fratello, instaura con i testi di *Replay* che hanno come tematica il lutto per la scomparsa della madre, «protagonista esplicita e implicita del libro» secondo la definizione di Oreste Macrí⁷⁴. Quattro sono i luoghi di *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto* per questa via riscontrabili in *Replay*. Il primo interessa il legame tra il dolore per la scomparsa del genitore e la consolazione per la fine delle sue sofferenze. Dice Michelangelo: «E se 'l pensier, nel quale i' mi profondo / non fussi che 'l ben morto in ciel si ridi / del timor della morte in questo mondo, / crescere 'l duol»⁷⁵; è lo stesso timore che Parronchi ricorda in *Sempre quando percorro il sottopassaggio* («Sempre quando percorro il sottopassaggio / e vien giù a striscio un pazzo sfiorando / in moto chiunque gli si pari davanti, / penso: quante volte ho tremato... / Ora per te non temo più, anima santa»⁷⁶) e in *Alla madre* («Capisco ora che è bene che tu sia morta. / Fa bene all'anima / vederti così liberata / in una prospettiva di pace»⁷⁷). In quest'ultimo testo si riverbera inoltre l'immagine michelangiolicca del sole rivelatore della morte⁷⁸: è proprio al «pieno sole invernale» che il poeta conosce la realtà del

nostro cerchio» (vv. 8-10).

⁷¹ Che afferma: «Che i morti ci guardano è cosa certa. / Recito questi versi ai familiari, / parlo loro dei morti che son vivi» (*Amo il nuovo, non l'avventura*, vv. 14-16).

⁷² *Amo il nuovo, non l'avventura*, vv. 19-20. Il tema è poi presente in altri componimenti, come *Son venuto a farti visita da morto* e *L'anima mia che con la morte parla*.

⁷³ *Avanti*, vv. 10-11.

⁷⁴ O. Macrí, *La vita rivissuta tra fede e forma (Su «Replay») cit.*, p. 186.

⁷⁵ *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, vv. 30-34.

⁷⁶ *Sempre quando percorro il sottopassaggio*, vv. 1-5.

⁷⁷ *Alla madre*, vv. 20-24.

⁷⁸ Presente ad esempio nel già citato *Chiunque nasce a morte arriva*.

«risucchio in cui tutto sprofonda»⁷⁹. Il secondo motivo di consonanza riguarda la fede in un possibile aldilà, che temprà il dolore prospettando la ricompensa ultraterrena in Michelangelo («ma ' dolorosi stridi / temprati son d'una credenza ferma / che 'l ben vissuto a morte me' s'annidi»⁸⁰) e la possibilità di una futura riunione nel Parronchi di *Bisogna, per cedere alla morte* («E la tua immagine-tua anima-tuo volto / vive in un mondo a me del tutto estraneo, / un sopramondo, una realtà diversa, / e che, stupidamente, / o per scommessa ho fiducia di raggiungere»⁸¹). Ancora, la definizione di sé come «morto vivo»⁸² contenuta nel capitolo elegiaco influenza la chiusa di *Dicevo: Aspetta a chiuder le persiane*, con un io lirico che metaforicamente dichiara: «non temo più la notte perché sono / dalla parte dell'ombra»⁸³. Infine, un'eco del michelangiotesco «Nel tuo morire el mie morire imparo»⁸⁴ si trova in *Ultimi giorni*: «Fammi assaggiare il pane della tua morte / ch'io ne impari il sapore / e al momento lo sappia riconoscere»⁸⁵.

Segnatamente per *Climax*, Leonardo Manigrasso ricorda una recensione di Glauco Cambon «del 1985, [...] conservata tra le carte del poeta senza che ne sia indicata la provenienza»⁸⁶ e ritenuta da Parronchi «parte integrante della sua bibliografia critica»⁸⁷, segnalando tra l'altro come lo studioso individui tra i «modelli ritmici» della raccolta Michelangelo⁸⁸. Guardando a *Replay* da questo punto di vista, le consonanze con le *Rime* sono almeno due: l'epigrammaticità dei versi e l'uso di espressioni d'uso comune, finanche di proverbi. L'incisività dei versi michelangioteschi è condivisa da Parronchi; ne sia esempio la casistica della sentenza conclusiva⁸⁹, presente sin dai primi componimenti della raccolta: *Contro le confraternite*, che termina «Il mondo non guarì del vostro senno / e dei vostri consigli non maturò la storia»⁹⁰ e *Monti* («Quel che un poco alla volta dovrei perdere / morendo in un soffio m'abbandona»⁹¹). Alla stessa sentenziosità partecipa il ricorso alle espressioni proverbiali⁹², ascrivibili alla tendenza pro-

⁷⁹ *Alla madre*, vv. 11 e 16. Il motivo è inoltre presente in *Eravate due anime* e in *Quando quel sasso solitario non darà*.

⁸⁰ *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, vv. 34-36.

⁸¹ *Bisogna, per cedere alla morte*, vv. 21-25.

⁸² *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, v. 44.

⁸³ *Dicevo: Aspetta a chiuder le persiane*, vv. 12-13.

⁸⁴ *Ancor che 'l cor già mi premesse tanto*, v. 58.

⁸⁵ *Ultimi giorni*, vv. 18-20.

⁸⁶ L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia 'inattuale' di Alessandro Parronchi* cit., p. 277, n. 66.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 278.

⁸⁹ Aspetto indagato anche nell'articolo di Glauco Cambon su *Climax* (cfr. L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia 'inattuale' di Alessandro Parronchi* cit., p. 278).

⁹⁰ *Contro le confraternite*, vv. 20-21.

⁹¹ *Monti*, vv. 19-20.

⁹² Per quanto riguarda Michelangelo, esemplari le ottave di *Tu ha 'l viso più dolce che la sapa*: già questo primo verso è «espressione proverbiale toscana» (così Matteo Residori nel suo com-

sastica⁹³ differentemente presente nei due autori. Per *Replay* ne troviamo esempi in *Monti* («Il mondo è vario / [...] / non avrete / [...] / non arte né parte⁹⁴), *Non si tocca mai il fondo* e *Qui nessuno è mai morto di dolore*, dove le popolari massime costituiscono i primi, eponimi versi.

Vorrei concludere questo veloce *excursus* con un'annotazione forse azzardata, ma non priva di suggestioni. Oltre che tematiche e riprese citazionali, pare presente in Parronchi anche l'eco di quel non-finito poetico che contraddistingue la produzione michelangiolesca⁹⁵, l'urgenza del dire che non può sottostare al rispetto formale. Il collegamento è esemplificato da *Sotto il tenue gocciare*, in cui il primo e il terzo verso sembrano proposti come varianti tra cui il poeta non ha scelto, uniti da quell'«oppure» tipograficamente isolato dal resto del componimento attraverso l'uso del corsivo e delle lineette. Stessa cosa sembra accadere, ma in relazione all'intero testo, con la coppia intitolata *C'è chi aspetta*. E perché non vedere nel non-finito anche i «pensieri a brandelli» che in *Un gesto, una figura* sono l'unico frutto della «scarsa mente»⁹⁶ dell'io?

mento a Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Mondadori, 1998, p. 32) e alla stessa sfera espressiva è probabilmente da collegare la similitudine «Quand'io ti veggio, in su 'n ciascuna poppa / mi paion duo cocomer in un sacco», ai vv. 17-18, stando ancora al commento di Residori: «Il confronto con un passo della più tarda *Vita* di Cellini [...] fa pensare che il gustoso paragone fosse proverbiale» (ivi, p. 33). Si ricordino inoltre i primi versi della poesia eponima «Signor, se vero è alcun proverbio antico, / questo è ben quel, che chi può mai non vuole».

⁹³ La generale tendenza prosastica della poesia del secondo dopoguerra non è estranea alla produzione di Parronchi: «[...] nel dopoguerra, a partire da *Coraggio di vivere*, la sua poesia adatterà moduli più variati e piani, talora di tono colloquiale e dimesso, in consonanza colla generale tendenza contemporanea verso una lingua poetica più affabile e prosastica» (M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi* cit., p. 64). Sul tema si legga Luca Lenzini, *Le scarpe pesanti di terra*, in *Sulla poesia di Parronchi*, Arezzo, Edizioni degli Amici, 2005, pp. 54-64 (già edito col titolo *Prosa e poesia di Alessandro Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., pp. 49-60). In riferimento alla tendenza diaristica del dettato poetico parronchiano, a cui sono certo da collegarsi le osservazioni successive sull'uso dei proverbi e sul non-finito, si ricorda inoltre la riflessione di Leonardo Manigrasso: «La disgregazione di un universo di senso in cui inscrivere la fenomenologia dei sentimenti e della realtà induce in questa fase più matura della poesia di Parronchi [*Coraggio di vivere*] in quell'istanza diaristica tipica della sua restante attività in versi: se il senso della realtà è vacante infatti, la vita non può darsi che per detriti, per occasioni» (L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte. *La poesia 'inattuale' di Alessandro Parronchi* cit., p. 176).

⁹⁴ Rispettivamente vv. 2, 19 e 21.

⁹⁵ È noto come nelle *Rime* si trovi la spiegazione anche del non-finito scultoreo (il riferimento è in special modo a *Se 'l mie rozzo martello i duri sassi*).

⁹⁶ *Un gesto, una figura*, v. 19.



La clavicembalista Margherita Dalmati (1969, foto di Takhe Ααμπρολαοε)

RILKE, PARRONCHI E LA POETICA DELL'IMMAGINE

Barbara Di Noi

Nel rispondere al questionario di Bevilacqua, Parronchi non fece mistero della propria predilezione per il Praghese, i cui versi aveva conosciuto dapprima nella traduzione di Leone Traverso, poi in quella di Giaime Pintor. Così Parronchi rispondeva all'inchiesta circa l'incidenza di Rilke sul suo percorso poetico:

Rilke era per me un correttivo del D'Annunzio del Poema paradisiaco, una specie di D'Annunzio introverso e frammentato. Ma mentre D'Annunzio era solo Abruzzo-Italia e una certa Francia, Rilke era Europa nel senso migliore e più vasto, un'Europa come era possibile sognare prima delle due guerre mondiali, senza confini di nazioni¹.

Questo Rilke in funzione antidannunziana² potrebbe apparire una stranezza, se non si coglie a pieno il profilarsi, all'interno dello stesso alveo simbolista-decadente del fine secolo mitteleuropeo, di una problematica messa in crisi del modello estetizzante che D'Annunzio aveva per certi versi rappresentato. Esiste cioè un decadentismo che, sulla scorta di Nietzsche, cerca con le proprie forze di combattere la *décadence*, l'estenuazione, e che oppone una risposta etica alla vita *sub specie aesthetica*, ovvero che rifiuta un rapporto col mondo e con le cose del mondo che sia di mera contemplazione. Il che potrebbe apparire in contraddizione con la visualità, che emerge fin dall'inizio come tratto distintivo della poesia di Alessandro Parronchi.

Fin dai *Giorni sensibili* Parronchi si rivela infatti poeta visivo, dove per visivo potremmo intendere ciò che Contini aveva detto a proposito di Campana: «Si dice: un visivo, e s'intende qui un temperamento così esclusivo da assorbire e fondere in quella categoria d'impressione ogni altra»³. Visualità da inten-

¹ Citato da Giuseppe Bevilacqua, *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze da Aneschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 79.

² Sull'antidannunzianesimo di Parronchi si veda anche Luigi Baldacci, *Parronchi poeta, in Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studio. Firenze – 10 febbraio 1995*, a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 19.

³ Gianfranco Contini, *Due poeti degli anni vociani. II. Dino Campana*, in «Letteratura», I, ottobre 1937, 4, pp. 106-110.

dersi non certo alla stregua di registrazione passiva del mero dato di fatto, ma come trasposizione di ogni altro tipo di esperienza in termini di immagine, di visione; ovvero rilkiamente quale trasmutazione dell'invisibile in visibile, tramite l'apporto irrinunciabile della memoria. Del resto, lo stesso Parronchi avrebbe scritto:

L'artista per cui il reale è la fonte più ricca di emozioni poetiche non perderà mai il potere di sviluppare la visione molto al di là dei suoi punti di partenza realistici; e non insistendo sulla capacità espressiva dei segni e dei colori, ma richiamando questi mezzi al momento di emozione e di stupore originale, ch'è l'unico capace di trasformarli e di renderli evocativi⁴.

Una fra le tante analogie che è possibile riscontrare tra Rilke e Parronchi, riguarda la funzione propulsiva, di vera e propria spinta incoativa di cui si fa carico la prosa rispetto allo schiudersi della lirica. Nella prosa *Al di qua d'una sera*, che inaugura la prima raccolta *I giorni sensibili*, vi è una distanza in cui, come nota Ramat⁵, spazio e tempo collimano, ben esemplificata da ciò che il critico chiama la «lunarizzazione» dell'elemento femminile. Questa distanza è una costante anche in Rilke, e anche in lui soprattutto in rapporto con la donna. Per la concezione rilkiiana della temporalità, e soprattutto per le implicazioni tra tempo e immagine, è importante una composizione poetica scritta a Parigi nel 1913-14, dal titolo *Du im voraus verlorene Geliebte (Tu amata perduta in anticipo)*, dove le due negazioni del non ancora e del non più si saldano in un'unica assenza, che sommerge il breve attimo della felicità che nemmeno giunge ad attualizzarsi. Così l'amata vibra in un non spazio tra il non ancora e il non più:

O perduta anzi tempo
Amata, che mai non venisti,
io non so quali toni tu ami,
Né ormai più, mentre ondeggia l'evento,
io tento di riconoscerti. Tutte le grandi
immagini in me, paesaggi scoperti lontano,
torri ponti città [...]

Ah, i giardini tu sei
[...] Un'aperta finestra
nella campagna⁶.

⁴ Alessandro Parronchi, *Punti*, in «Il mondo», 15 settembre 1945 (poi in *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 58).

⁵ Silvio Ramat, *Parronchi e i «Giorni Sensibili»*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., p. 42.

⁶ Rainer Maria Rilke, *Poesie e prose*, a cura di Laura Terreni, trad. di Leone Traverso, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 213-215.

Tanto in Rilke che in Parronchi l'immagine si fa luogo privilegiato del superamento del tempo e della storia, avvertita da entrambi come forza distruttiva, nemica della bellezza e ostile alla stessa visualità. In Parronchi si trova un rifiuto della storia «evasa nella direzione religiosa della metastoria»⁷. Ne derivava necessariamente l'avvicinamento tra le due arti sorelle, tanto più naturale nel poeta che aveva scelto la professione di storico dell'arte. Esempio per questa tendenza della poesia alla *ekphrasis*, ma anche all'inverso dell'immagine a svolgersi nel tempo, sebbene in un tempo altro, la composizione ispirata al Giorgione del 1977, *Imitazione della «Tempesta»*:

Rosso e bianco,
e dietro tutto il verde.
Rosso e bianco,
quel rosso e quel bianco
che respirano nel verde – qualche casa
diroccata nel fondo
e il volto in ombra
di un giovane [...]»⁸.

Ove l'immagine è assunta a misura ideale dell'umano, quasi ad argine contro l'irrompere della tragedia e del tempo, non diversamente dal «fin qui noi siamo» decretato da Rilke, nella *Seconda Elegia Duinese*, al cospetto della stele funeraria romana⁹. E infatti anche nell'*Imitazione* il poeta si arresta come dinanzi a un interdetto, intimando al giovane che si avvicina alla scena, di non andare oltre. Il verde che avvolge la scena come un'atmosfera morbida e materna, è in un certo senso l'antitesi dell'azione e della distruzione operata dal tempo storico. In Parronchi questo verde torna costantemente, tanto nella prosa che nelle poesie dei *Giorni*, come cifra cromatica dell'infanzia. Così si veda «la verde medaglia dell'infanzia»¹⁰; ma soprattutto la prosa è percorsa dall'antitesi tra elemento secco/arido/corrosivo, e fluidità, che si manifesta come ombra, verdeggiare, acqua: «[...] e le terrecotte che invecchiano, nell'atto di porgere all'aria le carni porose richiamano l'ombra; [...]»¹¹; «Già prima del tramonto sul terreno cadono spoglie di lana molliccia, e intorno i boschi rinfrancano la loro vecchiazza corrosa. I sempreverdi perdono i rami più sterili; [...] muri traforati e deserti [...]»¹². Ma sempre ricorre il motivo della distanza e dell'assenza, come pure quello del confine. Gli elementi naturali si dispongono in scrittura psichica, in

⁷ Giorgio Cusatelli, in G. Bevilacqua, *Rilke un'inchiesta storica* cit., p. 95.

⁸ A. Parronchi, *Prime ed ultime*, Padova, Pandolfi, 1981, p. 45.

⁹ R. M. Rilke, *Poesie e prose* cit., p. 93: «[...] il nostro dominio qui giunge. Così ci dobbiamo toccare; più forte/ pontano su noi gli dèi. Ma cosa questa è degli dèi».

¹⁰ *Al di qua d'una sera*, ora in A. Parronchi, *Ut pictura poesis*, Filenze, Polistampa, 1997, p. 9.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 10.

geroglifici e cifre di una vita interiore, la cui grammatica procede per antitesi, mentre le parole, i segni linguistici appaiono incerti e insufficienti¹³. Il confine è anche quello della coscienza, che anela a saltare oltre la propria ombra per ricongiungersi a qualcosa che la precede, a fondersi con un'oltranza, con una dimensione letteralmente *infans*. Ecco di nuovo il motivo dell'eterno riprincipiare, dell'inversione del senso, che permette di tornare ancora e ancora a controllare se quel ritorno sia possibile. E in questo compito di ricognizione si potrebbe vedere il senso delle prose iniziali, successivamente scorperate dalle raccolte poetiche e pubblicate solo nel 1990 nella silloge *Ut pictura poesis*. Per Rilke, la prosa anomala del *Malte*, che non racconta alcunché ma procede tessendo una trama di immagini sostanzialmente sciolte dalla progressione sintagmatica della diegesi tradizionale, svolse un compito di autochiarificazione. E si può dire che questo non romanzo, scritto in forma di diario fittizio, privo peraltro di precise indicazioni temporali, sia stato la fucina nella quale Rilke distillò la poetica delle *Elegie* e dei *Sonetti*.

Il rovello gnoseologico si manifesta nel primo Parronchi in un insistito uso simbolico del chiaroscuro, che già in alcune poesie e prose dei *Giorni sensibili* attinge pittorica intensità¹⁴; ciò è paragonabile a quella che si presenta nel *Malte* quale composizione per superficie, che avanza sovvertendo la linearità del sintagma, e procedendo lungo tutte le dimensioni spaziali, creando l'illusione del *Bild*, sotto forma di specchio, ritratto o ancora dell'arazzo¹⁵. D'altra parte un'attenzione alla superficie, che sempre sottintende una profondità, talora nascosta, talora visibile «per postilla», si ricava anche dai contributi del Parronchi storico dell'arte. Così si legge ad esempio nel saggio *Le misure dell'occhio secondo il Ghiberti*: «L'epidermico, orafo più che scultore, Ghiberti, denuncia l'insufficienza della vista di cui è pure traccia nei trattati di prospettiva»¹⁶.

La questione della superficie, in cui nel *Malte* rientra l'isotopia della pagina scritta, ma anche dei volti nella folla avvertiti come maschere, al di sotto delle quali cova il non volto, o ancora del muro diroccato, della *Innenseite* della casa «che non c'è più», è strettamente collegata all'altra grande tematica del tempo divoratore, completamente sganciato dalla trascendenza e percepito come mostruosa successione di attimi fungibili, *gouffre*, *Abgrund*, che inghiotte e che di-

¹³ «Fiumi, rami, nessuno meglio di voi seppa segnare il confine di un desiderio vagante, e molti cuori addolorate, e molte parole indecise, in verdi andirivieni risolvevate portandoci a ricordare l'ignoto [...]» (ivi, p. 14).

¹⁴ Il motivo notturno del rapido trascorrere della luna, dei giochi d'ombre è presente in quasi tutte le composizioni dei *Giorni sensibili*. Si veda *Eclisse*: «vedi imbrunire, e a te risale bianca/ l'apparenza dei giorni, dal fiorito/terrazzo: appena il margine/dell'ombre orna la falce inanimata, [...]» (A. Parronchi, *Le Poesie*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Polistampa, 2000, p. 5).

¹⁵ Esemplare in questo senso appare la lunga *ekphrasis* dedicata alla descrizione della «Dame à la licorne», che fa da cesura tra la prima e la seconda parte delle *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

¹⁶ A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Martello, 1964, p. 324.

vora. L'*alter ego* di Rilke – nonostante l'autore si sia sforzato di allontanare il riflesso di biografismo che gravava su questo suo pesante libro – è sospeso in un tempo mediano, *Zwischenland* e *Zwischenzeit* tra il non più e il non ancora. Attende come una liberazione, ma anche come *tremendum*, il tempo in cui «verrà» scritto, il tempo della «nuova interpretazione», in cui la sua mano scriverà parole che lui non intende, che non vuole dire. Si veda ancora come il motivo dell'ombra attenga, nel *Malte*, all'intersezione tra il tempo psicologico del personaggio, e un tempo ontologicamente altro, non misurabile e assoluto, implicitamente distruttivo e avvertito dal protagonista come minaccia. La concrezione visiva di tale intersezione è data dal motivo dell'ombra. Così il venditore di giornali cieco è paragonato a una lancetta, o meglio all'ombra di una lancetta, mentre procede a tentoni lungo l'inferriata del Jardin de Luxembourg¹⁷.

Per Parronchi una condizione di attesa, analoga a quella indagata dal Luzi del secondo dopoguerra, derivava da ciò che Manigrasso giustamente definisce «dissoluzione di ogni cornice epistemologica capace di coordinare in un unico universo di senso la plurale fenomenologia del reale, e [...] di stabilire e orientare la posizione che il soggetto occupa nel mondo»¹⁸. Quello che nella poesia successiva, e in particolare nella raccolta *Coraggio di vivere*, assumerà i toni di denuncia dell'assurdità e del vuoto dell'esistenza, si fa strada nella prima produzione come perplessa e sempre delusa ricerca di una verità sfuggente e misteriosa, forse sepolta nel verde paradiso perduto dell'infanzia. Anche in Rilke il colore è segno, più ancora che simbolo, elemento minimale di un linguaggio altro, che cerca di svincolarsi dai limiti e dalle regole imposti dal linguaggio della comunicazione. Nei *Briefe über Cézanne* (1907), Rilke aveva insistito infatti sulla carica emotiva ed autoreferenziale del colore puro, definendo la pittura come dialogo muto, assorto, che si svolge appunto tra i colori. Già nel *Malte* il criterio compositivo del *Bild* si affermava sotto l'egida della stirpe materna, cui appartiene anche il conte Brahe, l'alchimista che concepisce il narrare come un «far vedere», un rendere visibile l'invisibile, e ai cui occhi il tempo non ha alcun valore, come pure perdono di significato le distinzioni tra vivi e morti. E sempre questo conte va avanti e indietro per la stanza, narrando le sue memorie, proprio indossando una veste da camera di seta verde Nilo¹⁹.

A fronte di tali coincidenze – cui andrà aggiunto, sulla scia dell'esistenzialismo, l'ennesimo *revival* kierkegaardiano – non sarà forse fuori luogo par-

¹⁷ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti, 1982, pp. 166-168. Sull'episodio si veda l'articolo di Rainer Warning, *Der Zeitungsverkäufer am Luxembourg*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 76 (2002), pp. 261-270.

¹⁸ Leonardo Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, p. 72.

¹⁹ Verde è, sempre nel *Malte*, il nastro che appare inaspettatamente sul cappello primaverile del venditore di giornali cieco, e che appare al protagonista come prova inoppugnabile dell'esistenza di Dio.

lare di un cortocircuito *kulturgeschichtlich*, che mette in serie la crisi già consumatasi nella *Jahrhundertwende* mitteleuropea, all'ombra dell'empirio-criticismo, di Ernst Mach e di Wittgenstein, con quella per certi versi affine, che investe la poesia e la sensibilità della generazione italiana del secondo dopoguerra. Va pur detto che l'aspetto della poetica rilkiana che maggiormente si avvicina a quella di Parronchi, non coincide *in toto* con il Rilke che gli Ermetici si erano ritagliati, quello dei *Sonetti*, della trasmutazione orfica del visibile. Non è tanto l'idea che le cose vogliono essere dette da noi, per riconoscersi nella loro vera essenza, ad attecchire più in profondità in Parronchi, quanto piuttosto la constatazione, certo da un'ottica marcatamente cristiana, del nostro essere superflui alle cose, l'idea – già presente in Rilke nelle lettere su Cézanne – che esse abbiano nostalgia di non essere guardate, di potersi sottrarre alla soffocante ragnatela delle nostre categorie percettive e gnoseologiche, per entrare in quello che Rilke medesimo chiamerà il «reiner Bezug». Si vedano inoltre i versi conclusivi del componimento *L'assenza*, che stabiliscono un legame supplementare con Rilke per quanto riguarda il grande tema dell'infanzia:

Ignaro dei rapporti che tra loro
Legano gli uomini ma anche li dividono,
pago soltanto delle luminose
apparenze...²⁰

Dunque Parronchi è più vicino per così dire a un Rilke *statu nascendi*, che non a quello dello «Sprich und bekenne» dei *Sonetti*. Potremmo dire che rispetto a Rilke ha dell'orfismo accezione più ampia, tale da trascendere la poesia medesima, ma che riscatta la sostanzialità ontologica della *res* dalle astrazioni e dalle presunzioni della *ratio*. Cosicché la parola poetica, se vuole essere all'altezza di quel vero, che Parronchi nel suo platonismo²¹ cristiano ha sempre perseguito, deve farsi chiara e luminosa, spogliarsi di aloni e ombre simboliche. Pur nelle diverse evoluzioni della sua poetica, egli rimane sempre sostanzialmente fedele a un ideale di verità come *aletheia*, che lo porta di conseguenza a diffidare, come scrive Fanfani, «sia delle banalizzazioni che degli sperimentalismi»²², e lo indurrà infine a prendere le distanze persino dall'Ermetismo degli esordi:

E tu, parola, se vuoi dire, appari
libera dall'equivoco die simboli²³.

²⁰ Dalla raccolta *Il paesaggio dipinto* (1955-1960), in A. Parronchi, *Le poesie* cit., p. 274.

²¹ S. Ramat, *Parronchi e i «Giorni sensibili»* cit., p. 40.

²² Massimo Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., p. 64.

²³ *L'apparenza non inganna*, in *Pietà dell'atmosfera* (1960-70), in A. Parronchi, *Le poesie* cit., p. 306.

Per quanto riguarda i rispettivi orizzonti di riferimento, non si può fare a meno di notare in entrambi i poeti un atteggiamento fortemente sincretico²⁴. Già per ampiezza di ascendenze culturali, Parronchi si stacca nettamente dall'ermetismo di stretta osservanza, che era stato estremamente selettivo nello scegliere i predecessori. In lui manca in particolare quella «rimozione» del primo Montale, che caratterizzava tanti suoi contemporanei²⁵. Ora proprio il riferimento agli *Ossi di seppia*, lettura fondamentale risalente già al 1933, appare importante per quella che Parronchi stesso ebbe modo di definire «scoperta sensuale del mondo [...] Godevo di ritrovarmi vicina questa sensibilità di uomo smarrito [...] Da questo punto soltanto si poteva toccare il fondo di una angoscia che valesse pei moderni come un bagno di purificazione interiore»²⁶.

* * *

Il dualismo tra il destino individuale e la coscienza, che sdoppia l'io da se stesso, Rilke tenterà di risolverlo, prima ancora che nella figurazione dell'Angelo²⁷, tramite una complessa concezione spazializzante che immagina l'opera alla stregua di arazzo o tappeto, distinguendone una trama e un ordito, ovvero una superficie e un rovescio. Ma questa stessa distinzione tra due superfici consustanziali, era poi implicita fin dagli esordi e fin dal *Malte*, nella rappresentazione di ciò che Rilke chiama volto: *Gesicht* come specchio rivolto all'esterno, e che guarda fuori di sé e in cui immagini senza sosta si rispecchiano, e visione introiettata, rivolta a un'interiorità straniata, buia e profonda come un abisso, in cui le immagini vanno a finire e subiscono una metamorfosi²⁸. In Parronchi, e i già citati studi *Su la dolce prospettiva*, anzi sulla *perspectiva* lo rivelano, vi è un'analogia conspevolezza di come l'immagine si crei dall'interno, in conformità con le leggi intrinseche all'occhio, o meglio, ai due occhi²⁹. Per il titolo della seconda raccolta di Parronchi, *I visi*, Giovanna Ioli ipotizza che «visi» sia da intendersi nell'accezione dantesca di «occhi»³⁰. Così in entrambi i poeti il motivo

²⁴ Della poesia di Parronchi, Fanfani evidenzia «l'ampio e variegato orizzonte di riferimenti classici e moderni che fa da sponda» (M. Fanfani, *Il linguaggio poetico di Parronchi* cit., p. 68).

²⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 132: «[...] la scrittura del primo ermetismo si sviluppa del tutto al di fuori della lezione degli *Ossi di seppia*».

²⁶ A. Parronchi, *Vecchia lettura di Montale*, in «Fiera letteraria», 12 luglio 1952, p. 5.

²⁷ Mario Specchio, *Introduzione* a R.M. Rilke, *Poesie alla Notte*, Firenze, Passigli, 1999, p. 17.

²⁸ Il passo canonico di tale concezione si trova in una delle pagine iniziali del *Malte*: «Imparo a vedere. Non so perchè tutto penetra in me più profondo e non rimane là dove, prima, sempre aveva fine e svaniva. Ho un luogo interno che non conoscevo. Ora tutto va a finire là. Non so che cosa vi accada» (R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., pp. 2-3).

²⁹ In ossequio alla visione bioculare discendente da Vitellione e Alhazen, e fatta propria da Ghiberti e Paolo Uccello (A. Parronchi, *Le fonti di Paolo Uccello*, in *Studi su la dolce prospettiva* cit., p. 485).

³⁰ Giovanna Ioli, *Il «vivo lume» della prospettiva nella poesia di Alessandro Parronchi*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 9 (2002), [pp. 151-164], qui p. 153.

del volto si fa cifra concretissima di una concezione ontologica fondamentale monista, che assimila la dimensione umana agli elementi naturali e che, inversamente, attribuisce un volto al paesaggio³¹. E del volto fa il tramite per il superamento della barra tra soggetto e oggetto.

Un'ulteriore analogia ci consente di tornare in maniera meno elusiva al tema dell'immagine come rappresentazione iconico-figurale cui tende il segno poetico; ci riferiamo al modo in cui entrambi affrontano e interpretano – certo l'uno, Parronchi, con un elevato grado di professionalità, l'altro da dilettante ma con intuizioni geniali – gli artisti figurativi. Il confronto più immediato è tra le lettere rilkiane su Cézanne, e gli studi che Parronchi dedica a Rosai. Entrambi giungono a un livello di penetrazione empatica dell'artista, tanto che si potrebbe dire traccino una doppia poetica, quella del pittore e la loro. Nell'articolo dedicato agli esordi di Rosai, uscito su «Paragone» nel 1952³², Parronchi ha cura di sgombrare la strada da quello che giudica l'equivoco di un Rosai futurista. In realtà Rosai fu dell'avanguardia compagno di strada solo occasionale, nella misura in cui questa gli serviva a spazzar via «ogni sistema». Ma vi è una notazione di carattere generale, che suona quasi come una riflessione del poeta sui suoi stessi esordi: «La storia prima di ogni vero artista non è mai facile a ricostruire: gli arrivano influssi, colpi e contraccolpi, di punta e di taglio»³³.

Anche nelle prose poetiche di Parronchi il principio si capovolge nella fine, delineando una concezione del tempo ciclica, che concorre al senso di ipnotica e assorta immobilità che pervade *Al di qua d'una sera* ma anche, sebbene in misura minore e su un'altra tonalità, forse più cupa, *Agonia delle mura*:

Ricominciando dalla sera e dalle sue luci tremende, posso dimenticarmi se ancora mi aspettano decisioni tangibili [...] Non trovo l'origine e il succo dei miei sguardi [...] Sempre prima mi sono accorto che tutto s'era compiuto, e tutto sarebbe ricominciato sempre dopo di me. Ora delle cose diverse di cui pure ero stato partecipe, di quelle che avevo amato, come mai alcune avrebbero resistito, dopo essere state deluse e traviate dal tempo?³⁴

In *Agonia delle mura* il finale capovolge le tette immagini di morte succedutesi fin lì, e con un gesto molto rilkiano la città si ribalta come una rosa, mentre la morte è preludio a nuovo principio³⁵; può darsi che in tale insistito richia-

³¹ A ragione Ghidetti parla di una concezione animistica della natura a proposito della prima raccolta poetica parronchiana (Enrico Ghidetti, *Appunti per un ritratto*, in A. Parronchi, *Le poesie* cit., p. XXI).

³² A. Parronchi, *Preistoria di Rosai (1911-1919)*, in «Paragone», 25 (1952), pp. 31-40.

³³ Ivi, p. 32.

³⁴ *Al di qua d'una sera*, in A. Parronchi, *Ut pictura poesis*, Firenze, Polistampa, 1995, p. 13.

³⁵ «La città può allora capovolgersi come una rosa e tornare tranquilla; ascolta le querci che bevono la luna: si spenge come un vetro; e il canto dei grilli è remoto. Così muore senza spasimo [...] essa si spogliò così del suo sangue, fino a lasciare le sue vie, le sue vene, atteggiate per secoli e inaridite» (*Agonia delle mura*, in A. Parronchi, *Ut Pictura* cit., p. 18).

mo all'impietramento e all'antitesi tra fluire della vita e forma calcificata, quasi fossilizzata della città percorsa da strade/arterie, agiscono echi della *Città morta* dannunziana.

Si veda una delle pagine del *Malte*, in cui il protagonista rievoca l'esperienza infantile del primo imbattersi nella lettura, letteralmente rappresentato come un «cadere nella lettura»:

Da milioni di piccoli, non reprimibili gesti si compone il mosaico dell'esistenza più persuasa; le cose vibrano trapassando le une nelle altre e fuori nell'aria, e la loro freschezza fa chiare le ombre e dà al sole una luce leggera, spirituale. Allora nel giardino non vi è più cosa che sia di per sè l'essenziale; tutto è ovunque, e si dovrebbe essere in tutto e non lasciarsi sfuggire nulla³⁶.

È a ben guardare la stessa esperienza di integrazione dei singoli elementi nel tutto, vissuta al cospetto dei quadri di Cézanne in cui ogni luogo (*Stelle*³⁷), sapeva del *Ganzes* e i colori parlavano tra loro, sciolti da ogni funzione referenziale e divenuti lettere di una lingua assoluta e ignota.

La sfera obiettiva, che presenta in Parronchi innegabili connotazioni metafisiche e che è riassunta in Rilke nel mitologema del *Weltinnenraum*, rappresenta lo sfondo, quasi il contenitore entro il quale l'immagine si staglia nella sua concretezza visibile. Colta non già in isolata irrelatezza, ma immersa in uno spazio, in un tutto, dal quale la fanno emergere per un attimo l'intensificarsi dell'attenzione e l'intenzionalità dello sguardo. Spazio in cui, tanto in Parronchi che in Rilke, la stessa soggettività percipiente mira ad essere ricompresa. Basti ricordare il concetto rilkiano di *das Offene*, tratteggiato nella *VIII Elegia*, che potrebbe essere sottoscritto anche da Parronchi. Entrambi voltano le spalle alla presunzione positivista e prima ancora rinascimentale, di un uomo misura di tutte le cose. A questo antropocentrismo entrambi oppongono una prospettiva, anzi, una «perspettiva» diversa, che in Rilke trova i suoi presupposti filosofici ed estetici nel pensiero monista che percorre come un fiume carsico la cultura tedesca durante tutta la seconda metà dell'Ottocento.

Tanto in Rilke che in Parronchi l'immagine non preesiste all'attenzione che la crea, o meglio che la delimita con un contorno più o meno netto. La correlazione tra sguardo e immagine ha fatto parlare così, a proposito dei rilkiani *Neue Gedichte*, di *Phänomenologie des Schauens* sulla scorta di Husserl. Per Parronchi il discorso è

³⁶ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., p. 161.

³⁷ R. M. Rilke, *Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Frankfurt/M, Insel, 1996, p. 630: «Es ist, als wüßte jede Stelle von allen». Sulla tematica dello sguardo e i rapporti tra il *Malte* e le lettere su Cézanne si rinvia all'articolo di Steffen Arndal, «Ohne alle Kenntnis von Perspektive»? Zur Raumperzeption in Rainer Maria Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Gesticgeschichte», 76 (2002), pp. 105-137, il quale a proposito della propedeutica dello sguardo del protagonista, parla di «binokularem Sehen» (p. 122).

ben più complesso, e poggia su basi scientifiche; ovvero su quella concezione prospettica che, recuperata dal patrimonio medievale e prebrunelleschiano, ricollegava la scienza prospettica alle leggi ottiche, leggi della visione interna decretate dalla stessa fisiologia e funzionamento dell'occhio. Il recupero di una concezione non ancora esclusivamente scientifica o geometrica della *perspectiva*, ma patrimonio umanistico di artisti e di poeti come Dante³⁸. In questa sua originaria e più ampia accezione, «il meccanismo della visione viene esaminato in connessione fisiologica con la struttura dell'occhio»³⁹; vi rientra tutto ciò che s'interpone sia tra il soggetto della visione e l'oggetto, che tra l'interiorità di chi guarda e lo schermo ideale su cui, come in uno specchio, viene proiettata l'immagine. Vi rientrano anche le illusioni ottiche, le manifestazioni fantasmatiche e fantastiche, come dimostra la pittura di Paolo Uccello, nel quale Parronchi ritrova «l'idea dell'abolizione della linea di contorno» in quella che egli chiama «luce pittorica», ovvero nella «luce che plasma la forma»⁴⁰. È soprattutto nei due studi dedicati a Paolo Uccello, contenuti entrambi nella *Dolce prospettiva*, che Parronchi dispiega una concezione insieme complessa e istintiva della visione, come processo interno non solo all'occhio, ma anche e ancor più all'immaginazione del pittore/poeta, intesa come facoltà di proiettare all'esterno i *phantasmata* di uno schermo interiore. Non a caso i due studi sono poi seguiti da un saggio anch'esso molto importante e approfondito, dedicato all'immaterialismo di Berkeley, e in particolare a un saggio che il filosofo e teologo inglese pubblicò nel 1709, dedicato anch'esso a una concezione soggettiva e interiorizzata della visione⁴¹. Il primo scritto su Paolo Uccello, *Le fonti di Paolo Uccello*, risale al 1947, ed intende correggere il giudizio riduttivo dato da Vasari del grande pittore quattrocentesco. Giudizio teso certo a valorizzare la linea vincente dell'interpretazione della prospettiva more geometrico di Brunelleschi, la linea Donato-Masaccio, rispetto all'altra Ghiberti-Uccello. Parronchi distingue tra la costruzione dei singoli oggetti, e quanto ha invece a che fare col generale impianto compositivo dell'opera. A proposito dei corpi in movimento, Parronchi nota che sembrano collocati in una specie di contatto cosmico con lo spazio, e che vengono esaltati «fino al grado di essenze geometriche assolute»⁴². Questa concezione deriva a Uccello da una fonte ben precisa, che Parronchi individua nel *Codice Huyghens*, edito guarda caso da Panofsky (Londra 1940), l'autore della *Prospettiva come forma simbolica* e, soprattutto, allievo di un altro grande indagatore delle fonti letterarie della pittura fiorentina del Quattrocento, Aby Warburg. Ma ancora più interessante, anche dal punto di vista della congruenza con la concezione riliana di spazio, *Figur* e visione, mi sembra quello che Parronchi scopre in merito alla composizione complessiva dei dipinti di Paolo Uccello. Ovvero che il pittore parte non certo dall'osservazione del-

³⁸ A. Parronchi, *La prospettiva dantesca*, in *Su la dolce prospettiva* cit., pp. 3-90.

³⁹ Ivi, p. 51.

⁴⁰ *Una Nunziatina di Paolo Uccello*, ivi, p. 207.

⁴¹ *Il muro di Berkeley e la siepe di Leopardi*, in *Studi su la dolce prospettiva* cit., pp. 549-580.

⁴² *Le fonti di Paolo Uccello*, in *Studi su la dolce prospettiva* cit., p. 475.

la realtà esteriore, ma iscrivendo le figure entro schemi precisi, che potremmo definire idee o astrazioni geometriche. Ora tra gli schemi usati da Paolo per circoscrivere o inscrivere le sue figure, il cerchio e la sfera ricorrono con maggior frequenza. Le sue composizioni, nota Parronchi «hanno costantemente come elemento costitutivo il cerchio»⁴³. Il cerchio definisce il percorso del Figliol Prodigio nel *Malte*, e ancora ciclo e ciclicità sono una vera e propria ossessione della poesia rilkiana, che oppone la *Vollzähligkeit* al tempo frantumato della dimensione empirica, del «Tun ohne Bild» della modernità. L'immagine del cerchio ricorre costantemente anche nella produzione del tardo Rilke, a simboleggiare una dimensione onnicomprensiva; il cerchio diviene addirittura il simbolo della personale esperienza di unità conquistata dal poeta nella sua fase più matura. Talvolta quest'unità è invece un postulato, un'ipotesi verso la quale l'intelletto tende. In un frammento del maggio 1919 il cerchio sembra piuttosto rinviare a un'idea consolatoria di unità, che però viene contraddetta dall'esperienza tangibile:

Wir schließen uns an das, was uns nicht weiß
 An Bäume, die verzweigt uns übersteigen,
 an jedes Abseitssein, an jedes Schweigen;
 doch dadurch gerade schließen wir den Kreis
 der über alles, was uns nicht gehört,
 zu uns zurück, ein immer Heiles, mündet.
 O dass ihr Dinge bei den Sternen stündet.
 Wir leben hin. Wir haben nichts gestört⁴⁴.

Vi è un passo verso la fine delle *Fonti di Paolo Uccello*, che si riallaccia direttamente alla mirabile poesia che Parronchi dedicò al pittore, e che ha il merito di indicare un'ulteriore, per quanto sottile e sfuggente analogia con Rilke e con la temperie culturale che fa capo a Nietzsche, Ernst Mach, fino ad arrivare a Franz Brentano: il rifiuto di un naturalismo antropomorfo, in quanto indebita riduzione della poliprospectica varietà del cosmo, miope incapacità di intuire che vi è un segreto che sfugge costantemente alle deboli *Voraussetzungen* delle nostre ingannevoli percezioni, ma anche alla pretesa altrettanto miope dell'intelletto umano, di voler tutto ingabbiare nella sua fragilissima ragnatela:

Nella inespressività di Paolo c'è invece qualcosa come un candore, una luce di sublime ingenuità e impartecipazione al transeunte, quasi uno stordimento e

⁴³ Ivi, p. 480.

⁴⁴ R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, im Auftrag des Rilke-Archivs in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Wiesbaden und Frankfurt, Insel, 1955-1966, II, 452 [Ci aggiungiamo a ciò, che non ci conosce / Ad alberi, che ramificati ci sopravanzano, / Ad ogni esclusione, ad ogni silenzio; / Eppure proprio in tal modo chiudiamo il cerchio / Che passando per tutto ciò che non ci appartiene / A noi ritorna e in noi, sempre integro, sbocca / Oh, se voi cose poteste stare presso le stelle / Proseguiamo a vivere. Non abbiamo turbato nulla] [trad. nostra].

intorpidimento nell'assoluto della contemplazione. E rimane nel senso di questa variazione indicato il passaggio dalla tormentosa mezzanotte di Paolo Uccello alla assoluta e meridiana calma di Piero della Francesca [...]»⁴⁵.

Dunque in questa concezione, insieme inattuale e più moderna rispetto all'idea, che sarebbe risultata vincente, di prospettiva scientifica oggettiva, elemento soggettivo e oggetto si controbilanciano, e la risultante immagine /schermo è un'interfaccia tra interno ed esterno. In cui anzi interno ed esterno si compenetrano come riflettendosi l'uno nell'altro, separati da un sottile diaframma di vetro. Si veda la lunga poesia *La mezzanotte di Paolo Uccello*, dalla raccolta *Pietà dell'atmosfera*, che ben esemplifica la stretta interdipendenza tra studi critici e creazione poetica in Parronchi. Già l'*incipit* è all'insegna dei valori chiaroscurali di cui si è detto. Subito, in un'atmosfera di assorto silenzio, compare il motivo di un duplice rispecchiamento, della luna nell'argento delle nubi, e del volto del pittore, riflesso nell'argento delle corazze. Lo specchio sferico è qui introdotto quale emblema quintessenziale dell'arte, intesa quale spazio «ausgespart», salvato nell'eterno presente atemporale, che corrisponde allo *Augenblick* della visione estetica. Bruscamente la prima strofa si chiude sulla menzione di un altro tempo, la contemporaneità del poeta («Sulla mia notte altra lampada/vacilla, arde, si smoccola»⁴⁶). La dimensione eterea e trasparente dell'arte, alito vivificante, vibrazione infinita, compenetra di sé «l'antico scheletro del mondo», e le primavere passate vengono resuscitate e attualizzate nell'eterna primavera del cuore⁴⁷. La terza strofa apporta un moto improvviso e drammatico, all'insegna del medievale fantastico, ma anche dell'irrazionale e del misterioso; a una prima parte tutta all'insegna del visibile si succede ora una trama sinfonica, in cui il timbro cupo e soffocato del corno dialoga col silenzio, e lo amplifica; anche la dimensione spaziale si dilata, la città lascia il posto a una scena boschiva di caccia. Circolarmente, così come si era aperta sulla menzione del riflesso lunare sulla coltre argentea delle nubi, la poesia si chiude su una menzione assai complessa, che riguarda la rifrazione del raggio, che rimbalza verso l'occhio da cui è partito:

Bruceranno le pupille non trovando
scampo al raggio saettato dalla lente
spaventosa dell'iride [...].

È singolare che un grande irregolare del Novecento, Antonin Artaud, abbia prescelto come suo *alter ego* il medesimo Paolo Uccello, al centro di scritti preludio alla drammatizzazione negli anni 1924 e 1926. Nel gioco linguisti-

⁴⁵ *Le fonti di Paolo Uccello* cit., p. 530.

⁴⁶ A. Parronchi, *Le poesie* cit., p. 292.

⁴⁷ «[...] un soffio d'altre primavere pare/ alitare nelle fibre trasparenti,/ come un pianto della prima giovinezza che ritrovo/ vibra l'antico scheletro del mondo» (*ibidem*).

co il grande pittore del Quattrocento diventa Paolo degli Uccelli, ove il sostantivo che designa la volatilità e l'erranza si fa archetipo di tutti quei morti-viventi, pensiamo al Gracchus di Kafka, sottoposti al duplice statuto della disseminazione e dell'inchiodamento a un destino individuale. Pur con tutte le ovvie differenze, Artaud e Parronchi sono attratti verso questo personaggio, che diviene per entrambi riflesso («postilla») della spinta mistica alla composizione dell'Uno⁴⁸. La rifusione della dualità dell'Uno, induce Arnaud all'esplicito richiamo all'alchimia. E non escluderei che anche in Parronchi il pensiero alchemico presieda alla logica combinatoria dei suoi colori cifra.

Ma lo spazio riflesso nello specchio sferico di questa genialità gotico-fantastica, è già la superficie curva e mossa, che accoglie l'io come la maestosa conchiglia/maschera del Teatro d'Orange accoglieva nel *Malte* lo spettatore⁴⁹. Paolo Uccello, allievo di quel Ghiberti che fu più orafo che scultore, e che sapeva sfondare la superficie suggerendo inedite profondità, fa dello spazio sferico il duplicato del bulbo oculare, suggerendo che attraverso la sfera riflettente si possa guardare in uno spazio altro, in un dentro rovesciato all'esterno, reso visibile e presente, quasi fossimo spettatori di un sogno o di un ricordo. E infatti lo spazio in cui è collocata nel *Malte* la prima rievocazione della stirpe materna, ambientato in quell'Urnekloster buio e silenzioso come una tomba o un *atanòr* alchemico⁵⁰, è uno spazio sferico, visto attraverso il buco della serratura o, appunto, riflesso in uno specchio sferico⁵¹. Così come nella sua nozione di *Weltinnenraum*⁵² la sbarra tra dentro e fuori, la separazione tra creatura e grembo viene superata, in virtù di quel linguaggio misterioso, che Malte – o il suo alter ego, il Figliol Prodigo – deve ancora imparare prima di poter compiere la parabola del ritorno.

⁴⁸ Umberto Artioli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 19-24.

⁴⁹ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., pp. 188-189.

⁵⁰ E. Jesi, *Rilke romanziere: l'alchimista, lo spettro*, in *Esoterismo e linguaggio mitologico* cit., pp. 94-139. Jesi cita tra l'altro come fonte del motivo del liocorno, altro simbolo alchemico, il sonetto di Mallarmé *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*.

⁵¹ R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* cit., pp. 18-19.

⁵² R. M. Rilke, *Poesie* cit., p. 528. [Lo spazio che attraversa l'impeto degli uccelli non è / lo spazio familiare che t'esalta la figura / (Là, in quella libertà, a te stesso sei negato/ e non fai che sparire senza ritorno). // Lo spazio estrae da noi e traduce le cose: / perché ti riesca l'esistenza di un albero, / gettagli intorno parte di quell'intimo spazio / che abita in te. Da ogni lato contienilo. / Da sé non si delimita. Solo se gli dà forma / la tua rinunzi ai fa vero albero].



Alessandro Parronchi, Oreste Macrí e Mario Luzi.

DI PARRONCHI LE ORSE LE MUSE

Marzio Pieri



a sandro, a nara a memoria di A.

1. Mi diedero una volta un premio letterario; non oso dire ebbi. Avevo sempre saputo che per avere un premio si debba almeno avervi prima concorso. Stavano per stringere attorno a me una di molte trappole – ero allora ufficiale comandante di un fortino sperduto sul sentiero degli Asini selvatici – e l’offerta del premio era fatta per servire di copertura. Io lo capì al volo – tutto capivo al volo di quei giochi in cui tanto pompeggiavano – e dissi che accettavo. Siccome fui sempre difficile da smuovere da bomba contavano sul mio «grazie no», ma era tardi per una ritirata. «Guarda che è lontano». Per una volta... «Guarda che scesi dal treno c’è un’ora di automobile». Fu quella volta che incontrai Sandro Parronchi. Per me era un mito. Lui e Bigongiari (e il Montale degli ultimi suoi anni fiorentini, quello d’una metafisica volgarizzata che ancora mi rammenta il suono della carta stagnola nei presepi familiari) compendiano in me il massimo valore della stagione ermetica, nel suo pieno fulgore quando io nacqui, in riva d’Arno, in rione men nobile. Fronteggiava le Cascine, dilà dal fiume (fatto brillare il ponte dalle mine tedesche, nella mia infanzia ci si arrivava scavalcando un ponticello d’emergenza), e dava quasi subito sulla campagna. Trascorsi i rituali sette chilometri, superavi Badia a Settimo dove dal marzo 1942 (ci avevo due anni) per iniziativa di Piero Bargellini le ossa dell’infelicissimo Dino Campana avevano almeno una tomba, andate a rischio, dieci anni dopo la morte, di finire disperse in una fossa comune.

Per me Parronchi significava soprattutto un libro, quegli *Studi su la dolce prospettiva* che avevo ammirato nelle vetrine dei libraj (allora c’erano vetrine e libraj, se anche ora ci voglia una postilla come per il «prete» e per il «fiacchere») e avidamente sfogliato in biblioteca l’anno precedente a quello della mia laurea. Ci vollero decenni perché potessi donarmene una copia, dal mercato antiquario, per la mia biblioteca personale. Ivi troneggia accanto all’*Officina ferrarese* di Roberto Longhi e alle *Metamorfosi del Barocco* di Andreina Griseri. Capolavori di un passato oggi inimmaginabile.



Contrariamente ai voti del poeta, privilegiavo in lui lo storico dell'arte. Mai come nel leggerlo mi sentì così vicino all'empireo terreno del Brunelleschi, alla materia corporea tragica e civile di Donatello, ai lunari anamorfici di Paolo di Dono, precursore quattrocentesco delle poetiche ornitoflie di Olivier Messiaen.

2. Dunque Parronchi ebbe il premio (ma lui ci aveva fatto, ben meritamente, l'abitudine) per la storia dell'arte. La mattina dipoi il sindaco del villaggio ci accompagnò cerimoniosamente in visita alla torre del municipio, illustrata da copie di affreschi sulla *Gerusalemme liberata*, forse dovuti alla scuola di Luca Giordano.



Non mi prendete alla lettera, amo svisceratamente la pittura, e come non potrei, nato e cresciuto i miei primi trent'anni a Firenze, ma quanto a competenza, specificamente tecnica, sono meno di un fantaccino. Non so per quale equivoco, ma ne sospetto la ragione (io, timido, in pubblico mi presentavo con

qualche stella filante; Parronchi, fedele alla propria immagine, murato in signorile discrezione e sorridente silenzio) il caloroso sindaco si rivolgeva di continuo a me con domande che meno competono a chi non è che uno scolaro di letteratura. Riuscii, dopo qualche imbarazzo, a fargli capire che doveva rivolgersi a Parronchi; che stava indietro, con la dolce moglie, vorrei fosse vero il ricordo, che si tenessero per mano, e brillava di una cosa che in accademia poco si rappresenta: una infinita, esperta, indulgente bontà.



Venturino, Ritratto di Nara / Mario Marcucci, Ritratto di Sandro.

3. E fummo amici; il vero timido ero io (fosse per me, il telefono di casa tornerebbe un utensile dispensabile) e in più mi tratteneva una angoscia, che non confesso a chi non la indovina. Caduto malato il poeta, manteneva i contatti fra noi quella straordinaria creatura, e scrittrice di classe sottile, che è Giovanna Ioli. Montaliana, dantista di forte merito, nulla di strano che l'accademia l'abbia sempre lasciata su la soglia. Quando, per qualche errore da me fatto inscientemente, Parronchi pare sfuggirmi, come altri soggetti, in lumi di fantàsima, so di poter ricorrere almeno a lei, o al solido ritratto fissato da Enrico Ghidetti in antiporta delle *Poesie* (Firenze, Polistampa, 2000) e qui è conferma della risposta di un metodo, adibito con sagacia e pertinenza, e, insieme, del valore di uno studioso che della nostra covata di piazza San Marco, *sub Ghalterio* o *sub Landsfranckio*, fu d'acchito il pulcino maggiore. Dilà da quegli *"Appunti per un ritratto"*, basta altrimenti rileggere Giovanna: «Fu uno studio inesausto della bellezza e del paesaggio, della scienza della visione e della *perspectiva* naturale e umana, nutrito di una fedeltà incorruttibile e tenace negli affetti, di persone e opere, che la scrittura ha reso inalterabili a tempo e tempi». Un Novecento «da lui attraversato per intero con la forza vibrante della rettitudine».



4. Benissimo detto; ma è la stessa Ioli che, postfacendo ad *Esilio* (Novara, Interlinea, 2003) richiama una dedica del poeta al più intimamente parronchiano dei post-ermetici, Silvio Ramat, la quale batte sul *Semper varietur*. Lo sterminato materiale delle poesie, raccolte e pubblicate o pubblicate e poi espunte o lasciate dormire nelle cassapanche dei sottotetti di un tempo, è come un mosto in continuo fermento, la vita dei versi non è perché siano ormai al di là del cangiare e dello sfrangiarsi delle cose nel mondo sublunare, ma perché sta in quel mondo sublunare l'unico dono, meraviglioso e funesto, che sia toccato ai figli della terra. Guai a quel poeta che sigilla e fa biffare le lastre, sua immagine è piuttosto l'irrequietudine ansiògena e mitopoietica di Thomas/David Hemmings, fotografo realista e allucinato nel *Blow up* di Antonioni. Nel 1966, quando esce il film, Parronchi pubblica da Scheiwiller *L'apparenza non inganna*; e sembra un allinearsi, in parte, e peraltro un distaccarsi, dalla tesi del film.



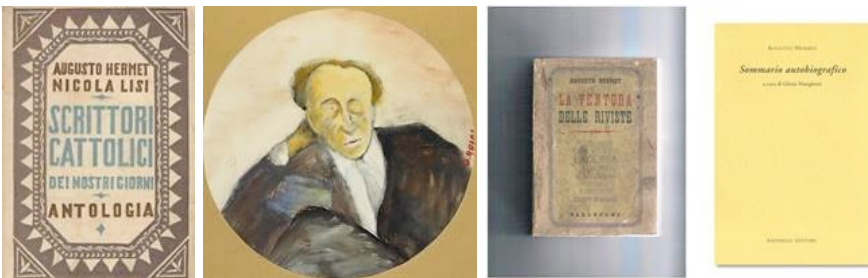
5. Per uscire dal crocianesimo, ai miei giorni candidi, le provaron di tutte; io corrovo meno rischi: la musica, la grande assente dalle ragnatele di quel sordo (e non dico Beethoven, ma l'onninamente àmuso Croce) mi bastava a non fidarmene come non fosse bastato il ritmo sonnolento e argomentante delle sue preclusioni. «S'intende che provammo con la musica» (Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione* in *Saggi critici. Prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969). «Ai facinorosi polemisti della cultura deve sembrare indifferente e agnostica questa elaborazione continua e propria del nostro lavoro letterario: se è giusto che essi rimangano sempre più soli nel teatro crociano a cercare tutti, caratteristi, generici e suggeritori, inutilmente la propria entrata in scena come nuovi personaggi di una commedia morta» (Alfonso Gatto, *Fine della Commedia*, in «Campo di Marte» 1, 1938).



Ossia quella «elaborazione continua e propria», di cui vivrà per sempre lo spirito in Parronchi, pure il meno arrogante, nei toni, e giovanilistico, ed esteriormente papineggiante, di quello splendido «mucchio selvaggio».



6. Ma ascoltiamo il vero Omero di quegli anni fantastici, il Persiano disceso da Trieste, Augusto Hermet dalla pelle lunare; testimone il ritratto spettrale fattogli dal maestro ed amico di vita di Parronchi, Ottone Rosai, Ottone, quella leggenda fiorentina.



Inventore di un modo di critica che par discendere direttamente dal Catalogo delle navi del poeta sovrano, fatta di lasse e di nomi, tanto concreta e intrinseca da parere un mosaico, un arazzo o un *wampoon* dei pellirosse. «*La Ventura delle riviste*»... *Explicit*: «QUOD EST EST DI BELLOSGUARDO, 8 SETTEMBRE 1940-XVIII». Messo ai margini poi per esser stato, non per trarne patacche o prebende, cattolico e fascista in pienezza di fede. Nella vicenda ermetica, mi spingerei a distinguere fra un ermetismo «internazionale», quello degli Ungaretti dei Montale dei Quasimodo dei Grande dei Gatto, e un ermetismo, od hermettismo, di cui il cronista eponimo rubrica e sigilla l'istoria. Gloria Manghetti, che qui al Viessù è regina, ne ritrovò e pubblicò il prezioso *Sommario autobiografico* per le «Scintille» del Raffaelli (Rimini 1997) ma diciassette anni dopo non risulta che abbia nemmeno cominciato a compiersi il voto della studiosa, allieva dell'indimenticabile Giorgio Luti, un minore Vasari degli ultimi giorni della bella Fiorenza:

La sensazione è che il sotterraneo lavoro culturale svolto da questo 'singolare esponente dell'intimo rapporto fra pensiero e poesia assoluta' riesca finalmente a riemergere dall'oblio, ridando voce a chi, spesso guardato con scherno proprio per la sua singolarità, viveva nella consapevolezza che 'ogni presente [...] è odievole, giacché è momento che domina assoluto chi si trovi a viverlo, assoluto ed oscuro, ché solo pel futuro e pel trascorso è concessa una luce'.

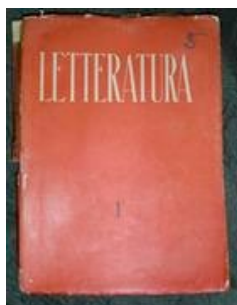
7. Il «Frontespizio», «Campo di Marte»... Firenze, capitale delle «riviste», «novissima cosa»... dal «Leonardo» a «Lacerba», da «Solaria» a «Letteratura», modi di essere, di scalpitare, di rappresentarsi...

[...] Non Guinizelli, Cavalcanti, Frescobaldi, Cino, Lapo Gianni, erano i nomi dei campomartesi: Gatto, Betocchi, Sinisgalli, Luzi, Penna, Parronchi, e Bigongiari e Vigorelli, e Ulivi, [Gilberto] Altichieri... si chiamavano questi [...] non trentenni ancora ed assai remoti alcuni dal mezzo del cammino della vita, che in un devoto dialogo con la poesia trovavano la ragione del loro giorno, la salvezza dal breve tempo distinguibile in secoli e ore.

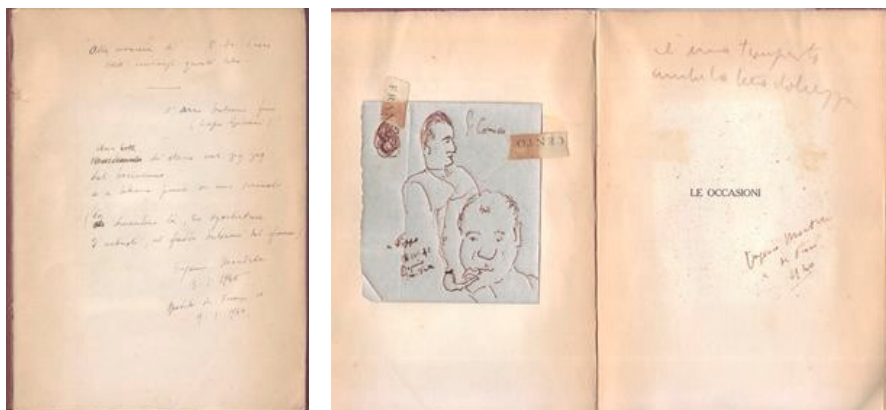


Ugo Guanda, la Mansfield di Altichieri. Bertolucci con Ninetta.

Altichieri, corrispondente senza tessera (del fascio) e fra i primi in Italia a paraggiare per lo scandaloso Joyce, pubblica nel 1940 la traduzione dei *Poemetti* di Katherine Mansfield nella collana «La Fenice», prima collana italiana di poesia straniera; e questo ci offre un aggancio possibile di Hermet con l'unico poeta di rilievo, nativamente non ermetico, della leva letteraria dei poco più poco meno che trentenni, Attilio Bertolucci. Si affaccia una volta sola il nome di Vittorio Sereni, a proposito dell'incontro fra una nuova rivista fiorentina – dopo «Frontespizio» e accanto al lampo breve del «Campo di Marte» – «Letteratura» di Bonsanti, e la milanese «Corrente di vita giovanile» di Ernesto Treccani (degli Alfieri): «l'organo milanese-fiorentino dell'intelligenza italiana d'opposizione, e anche ovviamente del movimento artistico culturale omonimo, rappresentati da Raffaele De Grada, Giansiro Ferrata, Luciano Anceschi, Renato Birolli e dagli ermetici cosiddetti “puri” come Bo, Luzi e Bigongiari».



Occhieggia dappresso il nome di Gianandrea Gavazzeni, col nome deformato (Gavezzeni) ma corretto nell'indice dei nomi: «Con mente d'amore vi scriveva di musica [nella rivista “europea” di Bonsanti] (su Malipiero, su Petrassi, su Dallapiccola...) Gianandrea Gavezzeni direttore di orchestra, pianista e compositore». Hermet non fa mistero del fatto che, nella città del Maggio musicale (fortemente voluto dalla principessa Maria José e dal federale Alessandro Pavolini, sulle indicazioni di Vittorio Gui, busoniano e steineriano, e di Guido Maggiorino Gatti, di Mario Labroca, a rinnovare un ruolo, gradito al regime, di Firenze come città d'arte e luogo eletto di elaborazione delle forme del nuovo), di musica i letterati molto poco si interessavano. Ma anche ci ralleghiamo d'aver trovato una fonte probabile (o un compagno di via) per quel Lapo Gianni («l'Arno balsamo fino...») che impreziosisce in esergo la poesia *'alla maniera di Filippo De Pisis'* dedicata da Montale al pittore ferrarese, con l'arte del quale è immediato il riscontro quando si leggono gli *Ossi di seppia*. Che tutto si tenga, davvero? Nel salotto della mia casa paterna, accanto alla camera dove io e altri cinque fratelli siamo venuti al mondo ed i miei sono morti, troneggiava ai nostri occhi di borghesi piccoli-piccoli una bella riproduzione del Poligrafico dello Stato, con una spiaggia morta di ostriche e di cavoli del «marchesino pittore».

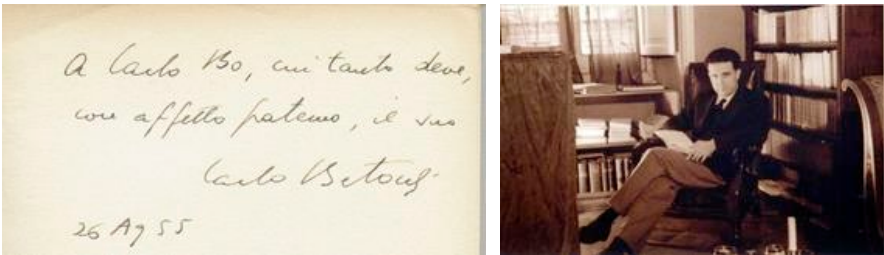


8. Fra le cesoie che aiutassero a violare il filo spinato, c'era quella stilistica; e, a render tutto scorrevole, di norma si agiva così: estrarre con la pinzetta qualche escrescenza o ricorrente agglomerato «tipico» della scrittura. Se ne faceva un faretto e il gioco è fatto. Ma come giocavano astratto! Finiva che Marino era meno barocco del Murtola, dello Stigliani e, basti soltanto il nome, del Rinaldi. (Sì, Cesare Rinaldi di Bologna). Loro, è vero, placcavano ogni metafora. Così Parronchi poteva sembrare il meno tipico degli ermetici. Ma era un Capricorno, anch'io lo sono; non son gente che si lasci archiviare. Meglio il silenzio che l'esser classificati; meglio l'esilio, del carcere, del domicilio coatto; peggio se a piede libero e in una casa dorata.

9. Quando Parronchi debutta sul «Frontespizio», a vegliare alla dogana per lui è Carlo Betocchi, la poesia s'intitola *Eclisse* (quasi un altro futuro titolo antonioniano). Dice che in quella Firenze di un'estate di san Martino, che poteva illudere di una primavera fuori stagione, il nume a cui si ritrovavano nel recare lumini era l'Ungaretti del *Sentimento del tempo*. Betocchi sparge una diversa seminazione d'anima.



Fra quella dozzina di giovani ardenti e geniali, alle soglie della nuova guerra, agisce tanto da antidoto quanto da conferma. Da loro il maestro dell'*Allegrìa* apprenderà a inscrivere la propria parabola sotto la sigla della «vita d'un uomo». A volte dovrebbe soccorrerci una fantasia di raccordi giudicati impossibili: tramite le reti del famulo attivo e fedele, Bargellini, immaginare quei tavolini di studenti con su non solo fiorire di mistici e infiammati cattolici francesi (il *Rivière* di Bo, e insieme il suo *Mallarmé*, la *Religione di Serra!*) ma, forse a fronte e guardandosi un poco in cagnesco, l'*Uomo finito* e il fante per elezione in ispirito dell'*Allegrìa di naufragi*. (Ungaretti rifiutò il corso per allievi ufficiali).

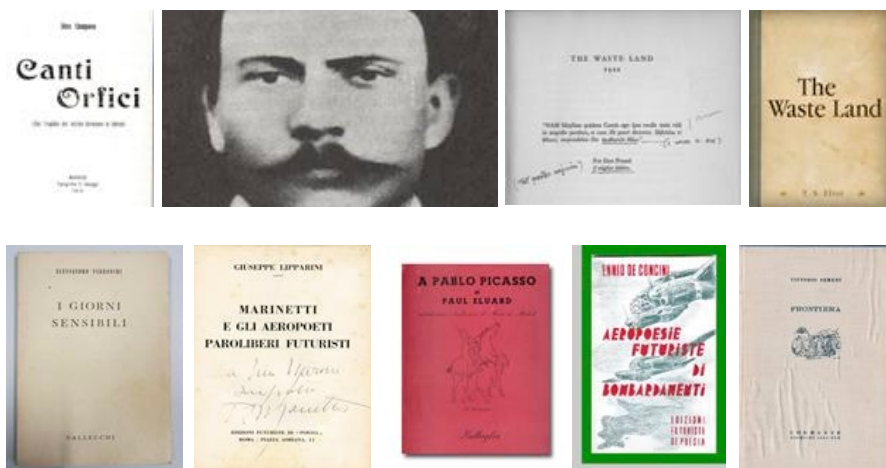




(Altri ha ben ricordato, per Papini, una testimonianza insospettabile di Montale: «una figura unica, insostituibile, a cui tutti dobbiamo qualcosa di noi stessi»).



Di lì a poco si aggiungeranno i *Canti orfici* e il mito di un poeta suicida. Intanto, sul «Frontespizio», Sergio Baldi traduce sensibilmente T. S. Eliot. Ci sono spostamenti nello zodiaco. Uno dei più sensibili (attributo elettivo, per Parronchi, il cui primo libro di poesie si intitola appunto *I giorni sensibili*) è lo



Poesia 1941.

spostamento dell'asse da Petrarca (o, per Ungaretti, da Petrarca & Mallarmé, l'uno e l'altro due ermetici di Francia, i *veri* precursori) a Dante. Un Dante sottratto alle ampolle carducciane, ai tristaneggiamenti preraffaeliti, alla «Dante Alighieri» per la difesa e diffusione nel mondo, al netto del pensiero e delle opere, della lingua italiana.



10. A me pare che certi aspetti rilevati nello Hermet («... intimo rapporto fra pensiero e poesia assoluta...»: «... guardato con scherno proprio per la sua singolarità...», così Gloria Manghetti) rifioriscano nell'esperienza vitale, nell'immagine perpetua dello stesso Parronchi. Sullo sfondo, remota ma incancellata, sebbene non sbandierata, la stessa polemica papiniana contro tutte le forme dell'accademia imbalsamatrice. Lui che fin dai suoi anni primi aveva invocato – sapendo quel che diceva – la chiusura delle scuole.



11. Con il distacco savio che ne era segnale caratteristico e raro, nella *Nota biografica al 1989* in coda alle *Poesie 2000*, scrive di sé Parronchi, professore e poeta, alla terza persona come Cesare: «[nel 1956] il vero inizio di quella che è stata poi la sua professione, la quale gli ha dato non poche soddisfazioni ma ha altresì per il suo carattere ritardato la sua carriera accademica oltre i limiti del sopportabile, da lui pur tuttavia sopportato». Forse resta da aggiungere che gli è andata bene, se i suoi principî di storico dell'arte si basavano su questo atto di fede:

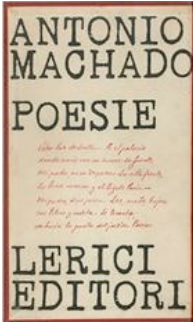
Suo principale non si sa se difetto o merito, quello di non fare ossequio all'autorità, alle formule convenute, alle visioni d'insieme, ma di cercare invece la rettifica del particolare, la prova non sicura, onde poter buttare all'aria grandi costruzioni fasulle e dare saldo fondamento a nuove costruzioni. Le sue prime scoperte fecero clamore, ma seguitando a quelle molte altre successive, nessuno ci badò più che tanto.



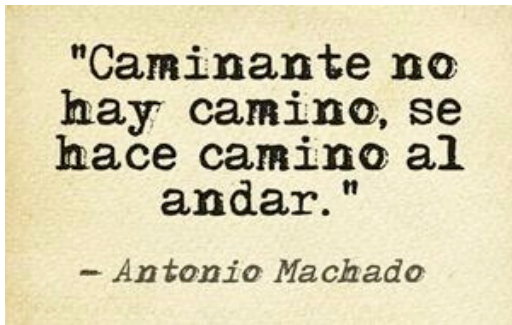
12. Tace di quelli che ci badarono per confutarle con disprezzo come giunta della derrata; *c'est la méthode*. Nelle dure meningi della scienza, difficile che entri un ricercare (ma sì! anche nel senso musicale) che si pone come un *itinerarium mentis* a un oggetto che nella sua sostanziale intangibilità agisce, di contraccolpo, sulla perpetua modificabilità dell'intelletto itinerante. Voglio dire: l'errore occhieggia all'angolo della strada; per deviata deduzione di scienza o per riflesso amore di una ricerca come inseguimento della Pantera di luce. *Caminante, no hay camino. se hace camino al andar*. Così Machado magnanimamente tradotto, in futuro, dal maggiore (con Carlo Bo) dei critici di quell'onda di eccezionale speranza in poesia: Oreste Macrí da Maglie, il mago post-platonico della caverna.

E un giorno, poi, Luigi Nono, umile ed alto più che veneziano, nel suo delirio dalla Didone ungarettiana a Cacciari: *No hay caminos, hay que caminar*; una scritta letta da Nono sul muro di un convento di Toledo, scelta da lui per sigla di un'opera ad intenzione di Andrej Tarkovskij (1987).

Ecco un allaccio che non è detto dovessimo aspettarci per forza: — il «rumore del tempo», film «un mosaico fatto di tempo...»



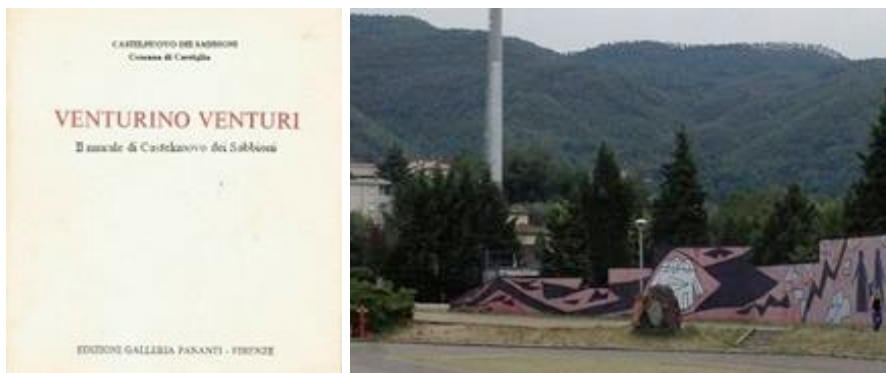
A destra: Carlo Mattioli, *Oreste Macri*.



Scolpire il tempo...

14. Né è detto che quando si dice scolpire si debba per forza pensare ai Rambo muscolari del Buonarroti o di Rodin. Si può modellare la pietra arenaria, fare sculture di sabbia, meditare sul rilievo. Con Sandro Parronchi, non c'è da scostarsi di troppo da quella dichiarazione di poetica (ah! Ghidetti, il nostro amato e disamato maestro Walter Binni!) riconoscibile nel poemetto in apertura della raccolta *Quel che resta del giorno* (il titolo, allusivo a un «bellissimo film» di James Ivory, il Perfetto Inglese, è anche una finestrella su l'amore del cinema di

Parronchi), *Il murale di Venturino in piazza Pertini a Castelnuovo dei Sabbioni* (il librino esce per le Càriti, Firenze 2001). La memoria è ad un'altra delle stragi di civili innocenti perpestrate dai barbari in rotta.



Muro di Venturino, t'inserisci
lieve nel paesaggio di Cavriglia [...]

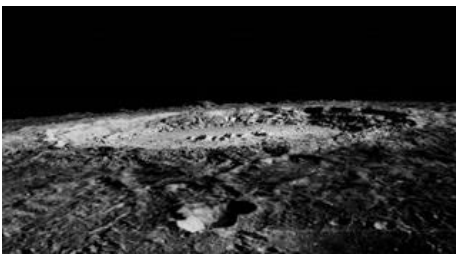
Sorge limpido il muro nella piazza
è una strada un torrente una via latte,
non è un simbolo è fatto di realtà [...]

Non ti richiudi come una fortezza,
come una tomba. Anzi chi ti descrive
sente farsi la vita più leggera.

15. Venturino scultore, (dalla tastiera m'era uscito colpitore), Ottone o Mario Marcucci per la parte della pittura; del resto lo stesso Parronchi era valente disegnatore. Il disegno, la sinopia: un modo di restituire la vita a graffiti, lo spazio come una sindone, le immagini che si accartocciano nell'estrema fuliggine di una pellicola che si brucia. Non ci ero arrivato alla prima, un poco respinto da quell'inesauribile spendersi di un diario in versi (questi, perfetti, reattivi), un poco affascinato da quello che sembrava un mite post-*Parnasse* fuoritempo. Finché questa limpidezza, questa goduria prospettica, questa tensione quasi senza nervo fra il particolare e la distanza, come in certi pittori ottocenteschi tenuti in caldo, su la soglia della disparizione, dal più felice Emilio Cecchi di quel suo proffiletto hoepiano (1926); e può anche, insieme, ricordare il modo cinematografico di un Mario Soldati, da lui senza parere trasmesso al Visconti meno barocco; finché questo trionfo dell'occhio calmo, della visione colma, e che surge quel tanto necessario ad estrarla dalla ganga dell'illusione e della indeterminatezza, non ti mette in sospetto, come un soffoco per troppa aria. Pensi a uno Skrjabin («messa nera», «messa bianca») correttosì in un malizioso, in un davvero utopico Raffaello.



O vaioloso, butterato, itterico
 volto della decrepita fanciulla
 luna,
 io troppo lungamente ho respirato
 l'immonda polvere delle tue valli,
 e presto conosciuto la natura
 luetica delle tue macchie, ed ho appuntato
 troppo curiosamente il dito nelle
 tue ferite recenti,
 per non potermi abbandonare a un ultimo
 amore di necrofilo per l'una,
 e troppo nota, o l'altra, che mi agghiaccia,
 tua sconosciuta faccia.



Così esordisce, con una aggettivazione fonda, sonora, inusitata (ne incontravi di simili in Baudelaire) la *Scorciatoia della luna* di *Pietà dell'atmosfera*, la raccolta del lavoro del decennio 1960-1970, oggi meglio d'allora si conosce ch'era l'atto di coraggio (parola così parronchiana) non per opporsi alle ragioni della bandita avanguardia (qui le date sono crudeli: il Gruppo 63 si rispecchia nel Gruppo 47, e ti chiedi quegli anni, in Italia, dove erano andati a imboscarsi) ma per af-

frontarla, con diversi mezzi, sullo stesso terreno. Nel 1968 era uscita *La Beltà* di Zanzotto, più giovane di Parronchi di quei sette anni che bastano al trapasso da una generazione alla seguente.



16. Ma, per Parronchi, è da notare, ch'è la seconda volta ch'egli si ritrova ad affrontare, con una prontezza di stile che congela le sue personali, innate perplessità (il non perplesso vede da percorrere un'unica strada) la malattia (nell'aria) della poesia. Ascoltiamo, di nuovo, dei versetti, nel senso biblico, dalla *Ventura delle riviste*:

Lunga ritorna l'atonale melodia che ha per note nomi; e suona come discorso d'una morta lingua sconosciuta. Di pittura scrive Giulia Veronesi, Gatto sui *Disegni di Rosai*, e Alessandro Parronchi (suo *Il giuoco del barone*, giovine musica di Valentino Bucchi) pure un articolo *Tempo di pittura*.

Sorella del pittore e cineasta astrattista Luigi Veronesi e allieva di Raffaello Giolli, Giulia Veronesi (1906-1973) ebbe la sorte di chi spicca in molti campi diversi (per lei la pittura, l'architettura moderna, il cinema, collaborando con Henri Langlois); fu vicina a scrittori e architetti come Giuseppe Terragni Giuseppe Pagano Edoardo Persico, del quale avrebbe procurato la pubblicazione degli *opera omnia*, nel 1964, per le Edizioni di Comunità. Ancora indispensabile la sua ricognizione retrospettiva *Architettura e città durante il fascismo* (ultima edizione per Jaca Book, Milano 2008, a cura di Cesare De Seta).

Lasciamo rievocare la faccenda del *Barone* a Parronchi, che ne scrisse il libretto, in una notte.

Era il 1935, Sandro era al suo primo anno di università. Lui, Fortini, Piero Santi, Valentino Bucchi, Giorgio Spini, erano «noi di là dal Mugnone». Italia fascista ma non ancora imperiale.

... E passando una notte sul Ponte rosso e discorrendo di questo [di un libretto dovuto a Valentino, da parte degli amici letterati che giuravano sul genio di lui,



allievo di Malipiero – mal visto a Firenze per il suo coltivato pendio venezianescamente libertino e scurrile – “che doveva essergli stato guida nella lettura degli antichi”], Fortini disse: ‘Si potrebbe inventare una storia sul filo del giuoco del Barone’. Io, che conoscevo il gioco dell’Oca e non quello del Barone, non stetti a pensarci su. L’indomani mattina comprai il foglio del Giuoco del Barone in una minuscola cartoleria alla fine della via Faentina sull’angolo con la Bolognese, e saltai su un tram che dal Ponte rosso, traversata l’intera città e l’Arno, raggiungeva Porta romana. Qui scesi e iniziai il viale Michelangelo, nei giardini del Bobolino, buttai giù a penna, sul rovescio del Giuoco del Barone, diverse strofette dov’era, in sintesi, la storia di quel personaggio strampalato.

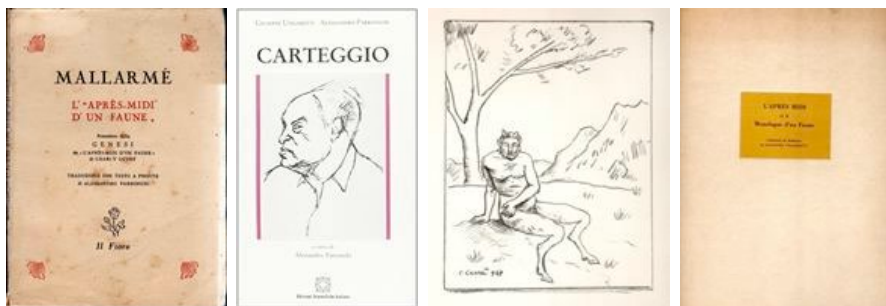
Nel pomeriggio batte tutto a macchina, sulla Olivetti M 40, «l’aborto di operina che era venuta fuori», in serata o al più tardi la mattina dopo il dattiloscritto è nelle mani del compagno musicista. Ma Parronchi, così ci fa sapere, pensava ancora a un gioco fra amici, a una rappresentazione domestica, magari nel-



Valentino Bucchi – Autoritratto di Fortini – Piero Santi.

la casa di Piero Santi. Santi, il futuro amico e biografo di Ottone Rosai, appassionato di cinema (anche nel senso di locali cinematografici) e noto gallerista, grande scrittore ignoto perfino a se stesso, punta scoperta di quella scelta omosessuale che traversa come un lievito dolente e appartato la vita di Firenze da Palazzeschi a Giannotto Bastianelli, da Giovanni Costetti, quasi un pittor maledetto, fin dallo sboccio del secolo, alla rivincita imperiale di Sylvano Bussotti, un novello Leonardo fiorentino a cavallo dei nostri due millennî.

17. Ma passano tre giorni e Fortini rivela a Parronchi, che la musica è già pronta e che Valentino pensa ad una rappresentazione nel mitico teatrino di via Laura. Parronchi rimase atterrito: «Che Valentino Bucchi fosse il nuovo Jacopo Peri, lo davo per scontato, non altrettanto mi appariva certo che quei versi potessero figurare opera del nuovo Ottavio Rinuccini». Si aggiunga «il pudore, per me insopportabile, di “apparire in pubblico”». Così, passano alcuni anni e quando il 20 dicembre del 1939, per mera cronaca dico, un mese esatto prima che ci venissi al mondo anch’io, il *Barone* va in scena, davvero, restando anonimo il nome del veseggiatore, Bruno Barilli, lui stesso compositore, altamente lo loda. Con quello che stava per seguire, un gioco di fanciulli molto dotati fniva nel dimenticatoio. Invece se ne fa una ripresa il 18 febbraio del ’45, ancora in via Laura, e stavolta presente lo scrittore, che si era intanto fatto in pochi anni un nome di prestigio.



Il *Fauno* di Ungaretti è illustrato da Carlo Carrà, in una edizione preziosissima.

A distanza di pochi mesi, esce nell'autunno in una stampina minuscola, per le edizioni «Il Fiore», la traduzione parronchiana de *L'Après-midi d'un faune*: confessa, in una nota preliminare, il poeta (che intanto ha tenuto un fitto scambio con Ungaretti, intenti a disvelarsi i segreti anche «tecnici» della materia mallarméana, districarne le radici, il «significato letterale»), confessa Parronchi che «tradurre in versi l'*Après-midi* è stato per me l'unico modo di leggerlo». Nello stesso 1945 Carlo Bo pubblica il suo nono (o undicesimo) libro e più enigmatico capolavoro, il già ricordato *Mallarmé*, per le leggendarie, da quegli anni difficili, Edizioni Rosa & Ballo. Guido Ballo, uno dei pochi, con Hermet, a scrivere di musica sulle riviste in ventura...



18. Di Parronchi le orse, le muse... e i sette tavoli ai quali scrive la vita. Sette, non gli sarebbero bastati i tre favolosi di Pascoli. Italiano, latino, Dante. Segno dei luminosi tempi che viviamo, il rettore dell'università di Bologna in una intervista ha sostituito a Dante il dialetto; ma oggi a fare il rettore non ci vuole altro che indifferenza alla cultura e ossequio all'intreccio delle più varie massonerie (*recte*, «centri di pressione»). Capo di stato maggiore si nomina un riformato. Alle lezioni urbinatate di Parronchi, uno a questo convegno ha ricordato, gli studenti profittavano del buio dell'aula, cieca per dar visione alle diapositive, per seguitare il sonno delle otto di mattina. A quelle di Longhi, potrei testimoniare io, accadeva lo stesso e di peggio, nel tardo pomeriggio le volte che il Magnanimo teneva le scarse lezioni. In quella tomba oscura, il Longhi rischiò di ammazzarsi, mettendo un piede in fallo oltre la cattedra e finendo a spacciarsi, dopo una corsetina, sul muro di fronte, accanto allo schermo irradiato dalle immagini d'arte. Grido universale d'orrore, come in un'opera verdiana? Anzi uno scroscio di riso liberatore. Il povero grande (permalosissimo) vecchio ansante ci maledì.

19. Un tavolino andrebbe riservato alle cose scritte da Sandro per occasioni di galleria; presentare un amico pittore, dire di sé. Ho fra i doni da lui ricevuti (e forse fu il primo di molti, dopo l'incontro di A., e, nella dedica a mano, segnalava fra lui e me la coincidenza di «molti gusti e molte idiosincrasie») la plaquette *Quale Orfeo?* per le Edizioni Pananti, di fronte a Santa Croce foscoliana, a vista della statua di Dante malfatata, quasi decapitata da malsani restauri. *Dio maledica i restauratori!* (la voce è di Masaccio, nella piazza del Carmine notturna in cerca delle grosse coglia che gli han reciso). Aveva spesso a mano un breve récit in versi bulinati. Difficile, in genere, per chi faccia poesia nel solco (vale meno se accolto o esplicitamente respinto) di Mallarmé, il narrare. Parronchi non vi ha mai rinunciato, in una certa sua fase dopo l'esordio, fin verso la svolta del *Coraggio di vivere* (Scheiwiller '56) dopo *L'incertezza amorosa* (1950-51) in cui Parronchi dichiarava avvenuta «una trasformazione». A quella fase appartengono i tre poemetti-capo-

lavoro, l'«intermezzo» del 1947, *Giorno di nozze*, il «racconto orientale» *Nel bosco*, ispirato dalla visione di *Rasciomon* di Kurosawa (1951), e quasi derivandone, per l'intento dichiarato di voler trarre dalla lezione del cinema («arte figurativa», per Ragghianti, non per Sandro che sa osservarne «il movimento elementare»), *Città*.



[...] Vagheggiavo una particolare disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di 'filmare' una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive. Così è nata [...] *Città*, la quale, tagliata fuori da un'azione vera e propria, ruota attorno a una situazione reale, di tempo, di luogo e di sentimento (dalle *Note* di Parronchi a *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, I, p. 365).

Son convinto che fino dai versi d'esordio, questo «poema in cinema» sia valso, meglio ancora se inconsciamente, a Sereni per il futuro *Un posto di vacanza* (Scheiwiller 1973). V'è una corrente segreta di poesia «all'insegna del pesce d'oro». I poeti si lanciano richiami misteriosi da uno scoglio sottomarino all'altro. *Yellow submarine*...

Una città diversa dalla terra
e dal cielo, un'aerea città
confitta nella polvere del mondo... (Parronchi)

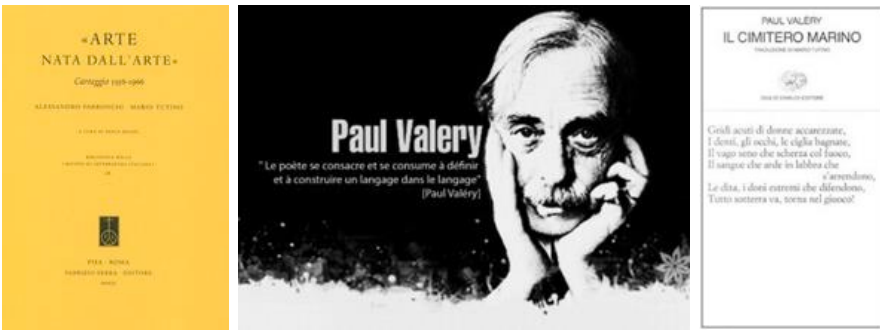
(Un giorno a più livelli, d'alta marea
– o nella sola sfera del celeste.
Un giorno concavo che è prima di esistere
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate...) (Sereni)

Ovvio ma è come il rinvio ad un tesoro quello da fare al carteggio intercorso tra i due poeti dal 1941 alla scomparsa di Vittorio.

Un tacito mistero, il carteggio Sereni-Parronchi 1941-1982, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004. Fu il primo volume dei carteggi del poeta di Luino conservati nell'Archivio Sereni.



20. Ecco qui un altro tavolo, e dei maggiori, nello studio di Sandro Parronchi: quello dei carteggi (con Ungaretti, oltre che con Sereni, e Bertolucci, Umberto Bellintani, Mario Tutino valente traduttore di Valéry...)



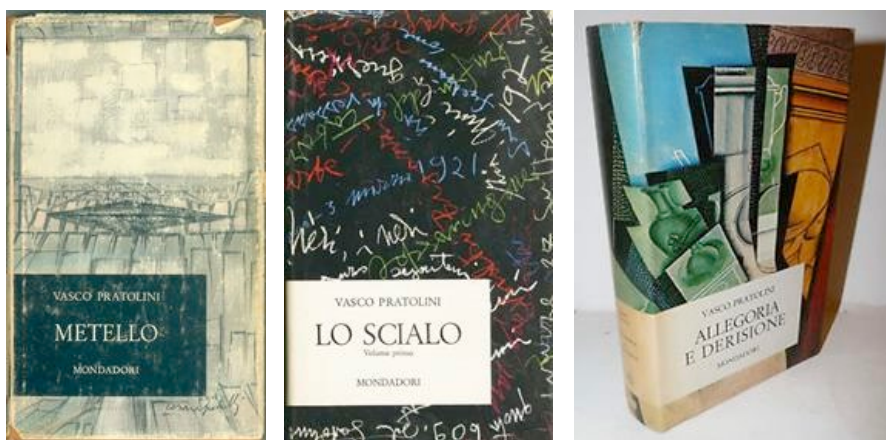
Il *Cimitero marino* nella traduzione tutiniana esce nel 1963 da Scheiwiller, con prefazione di Parronchi, e già tre anni dopo viene accolto nel sancta sanctorum della collanina bianca einaudiana. Non era stata sfida marginale, se il poema valérianò aveva già indotto a provarci a singolar tenzone traduttori-poeti come B. Dal Fabbro, Mario Praz, i nostri due maggiori cultori di cimiteri, tra Foscolo zacinzio e Ceronetti; Renato Poggioli (1946), il salentino Vittorio Pagano, il salentino inflorenzato Oreste Macrí (per Sansoni, nel '47), nonché, prima, Ettore Serra, Vincenzo Errante, Manlio Dazzi, l'amico di Pound; e non si taccia Diego Valeri.

e i due libri che ogni contemporaneista italiano dovrebbe sapere a memoria delle «lettere a vasco» e «lettere a sandro», con l'intrinsichissimo Pratolini).

V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, A. Parronchi, *Lettere a Vasco*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Polistampa, voll. 2, 1992-1996. Su un arco di tempo ininterrotto dal 1941 al 1989. Sono 518 i «pezzi» pratoliniani, 438 quelli di Parronchi, su complessive pp. 837. Di fronte a un monumento come questo, franano il materiale e l'immaginario, le scuole e le scomuniche. Aggalla il commento perpetuo ad opere di cui al limite si potrebbe perfino oggettivare l'inesistenza. La so-



stanza (per Vasco, mai accettato dalla società politica e letteraria dei tempi; ma anche per il giovane Parronchi fin dentro gli anni Cinquanta) è drammatica; dolorosa talora fino allo strazio. Non mancano le cabalette di una pena ai confini del melodrammatico. Qui non Proust non Gide non Valéry come maestri di stile (e di una vita-stile) ma l'ombra popolana di Victor Hugo. Così Parronchi stringe Pratolini al tragico Rosai.



Il più sorprendente è forse davvero quello con Mario Tutino

“Arte nata dall’arte”. Carteggio 1956-1966, a cura di Paola Baioni, «Biblioteca della “Rivista di Letteratura Italiana” diretta da Giorgio Baroni, Roma-Pisa, Fabrizio Serra editore, 2009

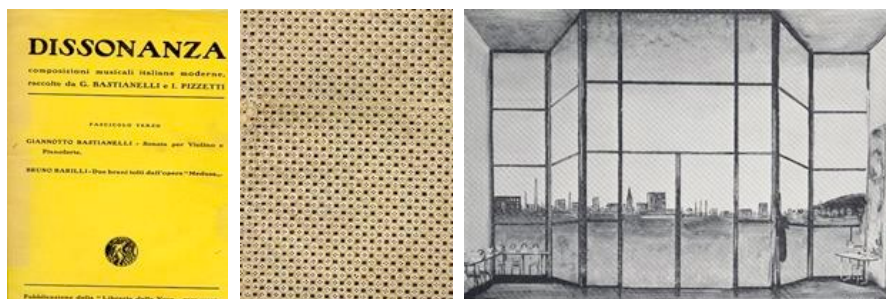
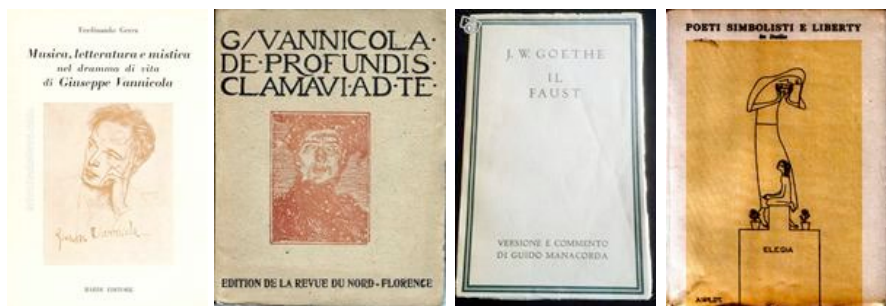
il figlio di Saverio, giornalista e scrittore amato, un poco il Tiziano Terzani della generazione resistenziale, fedele ai valori della «presa diretta» non letteraria, come i diarii della gente comune dove gli affetti restano come non detti, e il terreno d’incontro non è soltanto letterario, ma il pensiero che scava è all’arte, e alla poesia, come disposizione del pensiero. Per battilozio si rubi dalla presentazione editoriale del carteggio Tutino-Parronchi¹ [1]:



Il volume si può sostanzialmente dividere in tre parti fondamentali: la prima che muove dall'interesse di Parronchi per il *Libro del Collare* di Guido Pereyra, in cui lui e Tutino diffusamente discutono soprattutto intorno alla genesi del testo. La seconda [...] con interessantissimi passaggi riguardo alla poesia parronchiana e alle traduzioni dai poeti francesi e una terza parte, altrettanto importante soprattutto per gli storici e i critici d'arte: con profusione di particolari [...] i due parlano delle dibattute attribuzioni relative al *Crocifisso* di Michelangelo, discutono sul *Cupido dormiente*, su Paolo Uccello, Masolino, Masaccio, per citare solo i principali argomenti. La parte finale del carteggio riguarda, in modo particolare, la traduzione tutiniana del *Cimetière marin* (pubblicata proprio nel '66) e della *Jeune Parque* che esce postuma, nel '71. Le lettere di Pereyra a Tutino, qui riportate nell'*Appendice I* (mentre l'*Appendice I* riporta una lettera di Pereyra direttamente a Parronchi), permettono infine di leggere in filigrana buona parte del *Libro del Collare*. Parronchi era interessato a conoscere le varie fasi di composizione del libro e a comprenderne il sostrato filosofico, filologico, letterario, artistico e umano.

Ogni interesse di Parronchi vi è presente. *Omnia mea mecum porto*, avrebbe potuto dire anche lui di sé, perché coscienza e cuore non mai vanno in vacanza. Del misterioso *Libro del Collare* chiesi al poeta, due giorni dopo ricevetti da lui le fotocopie. Chiaro che Parronchi vi cercava radici meno ovvie dell'ermetismo. Era la Firenze tenebrosa di Vannicola e di Papini, di Bastianelli e Levasti, del faustiano Manacorda, in odore di menagramo, del resto invisio a Croce, che rimbeccò su come tradurre Goethe, a Gentile, che lo diceva «di Ripafratta», a Mussolini che lo scaricò, forse perché assai tepido antirazzista, come lo scaricarono dall'università i nuovi vincitori, di Tartaglia venuto da Parma, ancora ai tempi miei di Sicuteri e, ci crediate o no, del nicciàno Ferruccio Masini.

20. Scoprendo il magnifico epitalamio (dal titolo che potrebbe essere cinematografico, *Giorno di nozze*) avevo subito pensato a una sorta di libretto operistico. Ne trovai conferma in una diversa nota dell'Autore:



Al centro, il *Libro del Collare* di Pereyra; a destra, la scena di Baccio M. Bacci per il *Volo di notte* (da Saint-Exupéry) per Dallapiccola mussoliniano (Firenze 1940).

[...] C'era stata una volta l'idea di scrivere un libretto per musica, che si riaccostasse alla forma aulica dell'intermezzo cinquecentesco. Non che mi mancassero esempi moderni, come l'ineguagliabile 'Noce' di Stravinskij. Ma ancor più mi s'era impresso nell'orecchio, e vi durava profondamente, il primo atto dell'"Orfeo" di Monteverdi, nell'incisione [discografica, a 78 giri, diretta da Ferruccio Calusio] datane dal Magazzino Musicale Milanese, in cui la voce di Ginevra Vivante era arrivata a identificarsi per me con la Musica. E mi proponevo l'esempio dei versi della Dafne del Rinuccini, più scarni e più scenici di quelli del Tasso e tuttavia pieni del favoloso mitologico e teatrale che in anni ormai lontani² – poi sempre più debolmente – mi scaldava la fantasia³ [3].

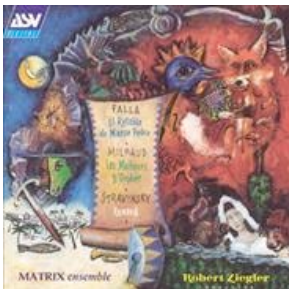


E da notare il séguito: «Che l'eco di ritmi classici e il riflesso di orpelli seicenteschi si siano potuti costruire in un componimento tra lirico e declamato, scritto in occasione di un matrimonio borghese dei nostri giorni, è anacronismo forse lievemente giustificato dal fatto che l'adolescente a cui promisi l'epitalamio, la sposa per cui lo scrissi, non seppe e forse non saprà mai dell'omaggio».

Certo, in quella Firenze un poco sonnolenta, nel nuovo dopoguerra, imbarbarita e impoverita, da cui sono dovuti i meglio uccelli migrare, nessuno ha voglia di correre; si vive a lungo fra le macerie degli abitati a ridosso dei ponti, rinascono un poco per volta Por Santa Maria, i lungarni dalla Carraja fin oltre il Ponte vecchio, Borgo San Jacopo, la via Guicciardini: nel 1956, di sorpresa, Bucchi presenta il *Barone* al Premio Italia e lo vince. Parronchi si mostra convinto per quello che concerne il valore della musica, ma ancora stupefatto per quella «avventura leggermente rocambolesca». Prova a spiegarcelo:

Valentino ha scritto altra musica, altre opere. Ma col *Barone* aveva rotto gli schemi, aulici, dell'operismo italiano, creando le premesse per l'introduzione di un linguaggio ironico-sentimentale che non è nella nostra tradizione

– intendi *El Retablo de Maese Pedro*, opera per marionette, o la *Histoire du soldat*, abbinata al *Barone* in una ulteriore ripresa del 1982, al Teatro Puccini (sùbito sotto il Ponte alle Mosse, sboccando dalle Cascine), per la quale il poeta scrisse il *Ricordo del Barone*, dal quale qui attingo, pagina rara, avuta in dono da lui; e che volli ripubblicare unita al *Gioco* in una antologia dei libretti d'opera per i «Cento libri per mille anni» del Poligrafico e Zecca dello Stato, che Parronchi si ritrovasse, a distanza di quattro secoli, appaiato al Rinuccini o allo Striggio pionieri dell'Opera –



pur non dimenticando Verdi («una linea in cui il colore si posa su oggetti musicali ben definiti»). Si deve riconoscerlo: *in principio est Casella*, purgate ormai le remote sue origini mahleriane e antibussetane.

E non converrà fare oscura glossa, se Parronchi apertamente questa strada (il libretto-madrigale) non ritornò a percorrere.

In misura più tecnica ed erudita (modelli, apparati, allegorie, marchingegni) Parronchi si è occupato di teatro antico a proposito delle prime messe ma-



chiavelliane (*La prima rappresentazione della Mandragola*, Polistampa, Firenze 2005). In *Quale Orfeo?* si mostra sottilmente a giorno della brutta piega presa da certi allestimenti dell'Opera antica (l'*Orfeo* del Maggio Musicale 1984, una precedente messinscena dell'*Orfeo ed Euridice*). Regista dell'opera monteverdiana era stato Pier Luigi Pizzi a Pitti; dirigeva il barocchista (freddo, 'alla lettera', cerebrale) Roger Norrington, sul quale oggi stesso i giudizi un po' rissosamente si dividono (a me piacciono perfino le sue incursioni extra-barocche, le sinfonie di Beethoven, la *Fantastica* e il *Benvenuto Cellini* di Berlioz, certe sinfonie di Bruckner, di Čajkovskij, di Mahler 'con strumenti originali'), recuperato il finale tragico con lo scempio fatto di Orfeo dalle Baccanti. L'*Orfeo* gluckiano è quello del Maggio musicale 1976, con la regia di Luca Ronconi e la direzione musicale di Riccardo Muti. Probabilmente, se fossi stato ancora il frequentatore fisso del Comunale che fui fino al mio trasferimento in Val di Parma, mi sarei accapigliato con Parronchi, come mi accapigliavo spesso con Luigi Baldacci onor della seconda galleria. Ma non avrei saputo esporre il mio dissenso in versi così belli, con tanta arguzia, e tale civiltà.

21. Nel 1982 ha appena congedato, da due anni, con *Replay*, l'esperienza poetica di una (la penultima) delle sue grandi raccolte che scandiscono, come si sa, un decennio per volta di superate altezze. Seguiranno *Climax*, alla fine del nuovo decennio, e da ultimo le *Poesie* del 2000, che giocano col lettore un poco a cippirimerli, presentandosi con la promessa di una completezza obiettiva e un poco neutra, come fuori della mischia.



Sandro ha ormai 86 anni, Bigongiari è mancato da tre anni, Macrí da due, Anceschi da cinque, Franco Lattes da sei, nel 2000 muore Bertolucci, nel 2001

Bo, nel 2005 Luzi, Pratolini si era congedato fin dal 1991, e Vittorio Sereni addirittura dal 1983; il nostro poeta tocca, serenamente ospitato dentro la gravissima malattia, i novantatré anni di una vita operosissima, premio ad un saggio appassionato e arguto. Bucchi era andato per primo, nel 1976, un anno solo dopo Dallapiccola). *Le Poesie* sono dunque insieme un bilancio e una rimessa in bilico di una intera esperienza, che il poeta non vuole che ci si rappresenti come compiuta. Chiare le Orse, lucide le Muse in un paese ideale (come quelli del grande classicismo secentesco, Poussin Domenichino Guido Reni...); ma ad ogni sbocco la vita recalcitra a farsi contenere in busti o guardinfanti. La lezione dei secoli ci rende meno arresi. Se di Parronchi *Le Poesie* del 2000 sono, di fatto, l'ultimo *opus magnum*, esso non distoglie lo sguardo da un diverso ritmo, «aperto», nelle pubblicazioni dei suoi versi. Ci sono raccolte minori, poemetti, occasioni, brindisi per la vernice di una galleria. Si è detto dei piccoli libri preziosamente tratti alla luce dall'arte ostetrica di Giovanna Ioli. Non si può trascurare il minuscolo Scheiwiller *“Expertise” per Vittorio Sereni* (1986). Non so quanti abbiano avvertito che questo discorso teso fra narrazione in prosa e sbocchi di poesia ripete il modello sereniano del *Sabato tedesco* (1980). Nell'indagine corre, come nel cinema di Antonioni, la frusta dell'enigma metafisico. C'era un dipinto da rintracciare, nell'invito di Sereni pareva facile, sulle prime: una sorta di *Ronda di notte*; una commedia lirica e naturalista bagnata in lume che la presta ad altro. Sogno? Sarà, ma sarebbe anche facile soluzione. Vibra la voce di Vittorio, come nei suoi versi scolpiti nella luce precisa dell'ora: «... Quella che dico è diversamente lirica, con grandi feltri e pennacchi, tenebrosa, con un senso di pioggia e di vento, di notte fonda o di ora immediatamente antelucana – cavalieri o nobiluomini che rincasano o muovono a qualche impresa. Comincio a credere di averla sognata [...] Ricordi una delle prime traduzioni da T. S. Eliot che abbiamo lette? / “Alle quattro su il vento si levò...” È un po' questo. Velazquez, può essere? [...]» (Sereni a Parronchi, 4 giugno 1969).



22. È l'ora dei morti. Io non fui mai convinto che Sandro ci avesse preso, col suo «*expertise*». Non ho dubbi, ad esempio, che l'immagine fissatasi negli occhi di Vittorio debba essere in campo lungo, come in un teatro; qui questi giocatori o bari intenti e stracchi si affacciano in primissimo piano quasi ai bordi anteriori della cornice. No, no. IL QUADRO NON È LÌ. Invece nei suoi versi Parronchi non si sbaglia:

[...] Ed a te, più sprovveduto
 in arte, ma, caro alle Muse, come
 profondamente abbia dovuto incidersi
 nel tuo sguardo quello sperduto sguardo
 di giovane che cerca
 nel futuro una pace, o che travolge
 l'eco di un turbamento
 come turba una raffica di vento
 le bandiere i lumi di una festa, ...
 ora capisco; perché anch'io dal tempo
 che ero da queste parti

Berlino, la Bildergalerie di Sanssouci. Visitata (forse) (il poeta non si decide) nel suo viaggio da giovane nella Berlino hitleriana.

tanti anni fa, con ansia inesprimibile,
 per un cammino via via più difficile,
 ho cercato il raro, l'indicibile.

Nessuno stupore che invano si cerchi questa ansiogena, e sublime plaquette nei due tomi delle *Poesie*.

* * *

EMILIO VILLA, IL FAUNO E I TRIOSCURI FIORENTINI

Ottobre si chiuse con una affollata festa fiorentina (la Festa del Grillo?... le Rificolone?... a richiamo delle oggi inimmaginabili, vero inimmaginabili, glorie letterarie di questa città incialtronita. Mi viene in mente un acquario dove guizzino e sbarrino gli occhicini dei pesci meravigliosi ma imbalsamati, mossi da marchingegni come quelli con cui Spallanzani e Coppélius muovono Olympia, la bambola-automa. Eppure ogni volta si torna a sbalordirsi di nuovo. Confesso il mio amore, la mia nostalgia, come per via Tornabuoni disseminata di librerie, per il cinema Edison, per le gallerie-stadio dell'antico Politeama. In fondo proprio nel retro della gloriosa libreria Seeber accadde il primo dei miei mancati incontri con Mario Luzi. Si era fermato a festeggiarmi un compagno di studî, ispanista, di lì a pochi anni rapitoci dal cosiddetto «male che non perdo-



na». Luzi lo richiamò con crudele impazienza e riprese a parlare del Nobel. Io, invece, qualche anno prima, in quello stesso antro delle meraviglie avevo comprato, studente squattrinatissimo, *Onore del vero*, edizione di Neri Pozza. Così perché mi piaceva, carnalmente. Il titolo, i caratteri di stampa, le ampie pagine avorio, il marroncino della copertina. E ci feci quasi la mia iniziazione a una poesia meno scolastica di quella che avevo imparato a riconoscere, ma trovandola in fondo solo diversamente letteraria.

Dovevo leggere un mio intervento al Vieusseux, nel pomeriggio dedicato a Parronchi. Avevo fin da principio avvertito: vedrete che non verrò, mando un testo da leggere. Lo lesse, difatti, intrepido un mio caro fratello. C'erano ad ascoltare Nara Parronchi, Giovanna Ioli, Anna Dolfi, dove potevo trovare un pubblico meglio disposto.



Sul Lungarno (foto di Laura Dolfi).

«LA CITTÀ COME AVREBBE DOVUTO ESSERE»

Franzisca Marcetti

In verità, dei muri
sbrecciati non si sa
più l'anima, non si sa
più nulla [...].

Carlo Betocchi, *Del passato*

Il rapporto di Alessandro Parronchi con l'immagine della città, nelle sue diverse declinazioni – poetica, critica, pittorica –, trova nell'immediato dopoguerra un importante momento di ridefinizione, imponendo le distruzioni subite da Firenze nell'agosto del 1944 l'urgenza di una riflessione sulla trasformazione dello spazio paesaggistico della 'dimora vitale'. Riflessione che l'autore affida, sul versante della critica, a un nutrito *corpus* di articoli dedicati alle vicende della ricostruzione fiorentina, ma che trova uno spazio di approfondimento anche in scritti d'arte, prose giornalistiche, recensioni. E anche da questi testi, per così dire, liminari ci siamo fatti guidare, parallelamente all'indagine sulle vicende storiche della città, nell'analisi delle ricadute poetiche di quella che viene configurandosi nei termini di una perdita e di una ricomposizione dell'immagine.

Per analizzare, su un piano sincronico, la relazione tra la dinamica del rapporto col paesaggio urbano e la dimensione poetica abbiamo preso a riferimento lo schema delle quattro radici della poesia teorizzato da Oreste Macrí nel 1972¹, anche alla luce dell'applicazione che il critico ne offre in relazione al Montale «fiorentino» nel 1991². E in questo senso, alla metamorfosi dello spazio larico

¹ Oreste Macrí, *Lo «spazio domestico» di E. U. D'Andrea*, in «L'albero», XVII, 1972, 48, pp. 99-114. In relazione ai testi poetici – la nostra attenzione sarà prevalentemente rivolta agli anni del dopoguerra – prendiamo a riferimento l'edizione delle *Poesie* a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Polistampa, 2000, [d'ora in poi P], in quanto rappresenta la «sistemazione ultima» del proprio «lavoro» da parte del poeta (*note*, ivi, p. 351).

² O. Macrí, *Ricordo di Eugenio Montale fiorentino*, in «La Fortezza, rivista di studi», II, 1991, 2, pp. 17-23, poi in *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 9-17. Si tratta di un testo che Macrí «riprend[e] e rielabor[a]» a partire dal suo intervento sulla «Nazione» di Firenze «in occasione della scomparsa di Montale».

durante la guerra e, in seguito, durante la ricostruzione, potrebbe almeno in parte ricondursi quell'«alienazione del circostante rispetto all'io del poeta»³ individuata dalla critica quale cifra paradigmatica di questa stagione poetica parronchiana, nelle sue conseguenti «fasi di mutismo»⁴. Se si considera quella che le lettere a Sereni restituiscono come una vera e propria fase 'desertica'⁵ dell'anima, si può ipotizzare che in Parronchi i segni lasciati dalle distruzioni nel paesaggio fiorentino abbiano determinato una disgregazione dell'immagine di quella che Macrí definisce la dimora larica «presente [...] e attimale»⁶. La frammentazione dell'immagine è legata anche alla scomparsa di alcune delle linee prospettiche storizzate nel tessuto urbano, dato, questo, fondamentale se si pensa all'importanza della visione prospettica nella lettura parronchiana dello spazio, ribadita dall'autore in uno dei primi articoli dedicati alla ricostruzione, dove a proposito dell'area del Ponte Vecchio, com'è noto una delle più danneggiate dalla guerra, rileva: «Il carattere dominante era quello di una prevalenza delle linee verticali, nonostante l'elevazione relativamente scarsa degli edifici: aumentata dall'in-

³ Leonardo Manigrasso, *La condizione dell'attesa tra ermetismo e esistenzialismo*, in «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, [pp.71-77], p. 74. Ma «il senso» di un'«estraneità dell'io ai luoghi noti» è individuato da Silvio Ramat già all'altezza di *Passaggio Primaveraile (I visi)*, in anticipo su quella che sarà poi una tendenza «tipic[a] dell'immediato dopoguerra, da Cardarelli a Luzi» (Silvio Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 489).

⁴ L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte» cit., p. 76. Ma si veda in proposito anche la lettera di Parronchi a Sereni del 17 febbraio 1945, in cui il poeta afferma di sentirsi «veramente costretto al silenzio» (*Un tacito mistero: il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 37). E ancora, nella lettera a Sereni del 20 giugno del 1945 (ivi, p. 43): «Critica, come vedi, riflesso di tempi negati all'immaginazione. Il vero lavoro resta chiuso, non procede [...]».

⁵ Nella lettera a Sereni del 1° agosto 1945, Parronchi parla infatti di «deserto di affetti», «aridità di cuore che [...] si fa sempre più grande» (ivi, p. 45). E si pensi, sul versante poetico, a un testo come *Io su questo deserto non ho presa (In ascolto)*, [P, p. 104].

⁶ O. Macrí, *Lo «spazio domestico» di E. U. D'Andrea* cit., pp. 105-106. Si tratta di un aspetto che può aver influito anche su quella che per il critico è la terza radice della poesia (la *dinamica*): «La metamorfosi del principio personalistico fino al singolo della poesia (significato [salvifico della poesia]) si opera per analogia naturalistica vegetale (dinamica [della maturazione e del fiore]), attraverso equivalenti simbolici delle pulsioni della matrice materna-domestica (dimora [larica ancestrale e presente, acrona e attimale]), sacralmente qualificata in maniera primaria e di verifica misura controllo del vettore (qualità [del sacro e del trascendentale])». Ma sul paesaggio letterario come risultato della «mise en abîme delle strutture di una dimora vitale», nella sua «realità originaria» e «nelle sue modificazioni storiche», si veda anche Anna Dolfi, *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Olschki, Firenze, 2011, II, [pp. 655-675], p. 666 (una «parziale anticipazione» in A. Dolfi, *Paysage et poésie en Italie de Leopardi au XX^e siècle*, in Aline Bergé, Michel Collot, Jean Mottet, *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire*, édités et présentés par Aline Bergé et Julien Knebusch, Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire*, [www.geographielitteraire.hypotheses.org], Septembre 2012, [pp. 75-86], p. 80).

curvarsi delle vie che ne intensificava l'effetto prospettico: tagliante e severo»⁷.

Se la «voce» poetica «è diventata roca», quasi «afona»⁸, indicibile è inizialmente il dato urbano⁹, che si ricompone gradualmente attraverso il rapporto con la dimensione «ancestrale e [...] acrona»¹⁰ della dimora vitale¹¹. Da non intendere nel

⁷ A. Parronchi, *La ricostruzione di Firenze. I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione*, in «La Nazione del Popolo», 12 gennaio 1947, p. 3. Ancora, nell'articolo *Firenze non è San Gimignano ma nemmeno Nuova York* (in «La Nazione del Popolo», 19 gennaio 1947, p. 3), la città viene descritta come «disperatamente asimmetrica».

⁸ Lettera a Sereni del gennaio 1947 (*Un tacito mistero* cit., p. 151).

⁹ Pressoché assenti gli elementi urbani in *Un'attesa* – o comunque sensibilmente diradati rispetto alle precedenti raccolte, secondo una dinamica di oscuramento già innescata nei testi conclusivi di *Alone*, e forse imputabile anche al passaggio bellico –, dove il campo semantico della città si condensa luttuosamente nelle «morte cime / di paurosi palazzi» di *Se grido* (*Un'attesa*, [P, p. 58]). Si veda come, in questo testo, la topografia del luogo risulti suggerita dalla dinamica di un elemento liminare come il suono, che nei versi iniziali («Se grido nella notte la mia voce / non suona. Più nemmeno alla voltata / quell'eco di laggù non si sa dove») sembra delineare gli spazi vuoti lasciati dalle distruzioni. Significativa, in tal senso, anche l'esitazione della luce lunare, se confrontata con quanto l'autore dichiara in un'intervista del 2004: «La luna è una preferenza. [...] è un legame con la tradizione: non potrei mai fare a meno della luce lunare» (*Un breve colloquio. Intervista ad Alessandro Parronchi*, in «Ritrovando un'immagine smarrita». *Parronchi inedito tra disegni e poesie*, a cura di Umberto Morbidelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, [pp. 15-19], p. 16). Si tratta, in ogni caso, di un raro esempio di collisione tra dato poetico e città presente, rispetto alla quale un più esplicito riferimento è individuabile nello «scheletro di ponte» di *Addio! Restano gli anni* (*Occhi sul presente*, [P, p. 129]), che pare alludere alle macerie dei ponti fiorentini distrutti, ma richiama forse anche l'ossatura in ferro dei ponti Bailey, che consentivano, durante la ricostruzione, le comunicazioni tra le due sponde dell'Arno. Si vedano anche «l'immobile rovina» di *All'arida montagna* (*In ascolto*, [P, p. 102]) e le «pareti arate» che «abbagliano / finestre di celeste» di *Città*, che sembrano richiamare i prospetti degli edifici distrutti, nelle cui aperture era possibile scorgere il cielo (vv. 434-435).

¹⁰ O. Macrí, *Lo «spazio domestico» di E.U. D'Andrea* cit., p. 105.

¹¹ In relazione all'assenza di riferimenti espliciti alla realtà nella rappresentazione dello spazio è comunque importante tenere conto della dinamica di definizione dell'oggetto propria della prima stagione parronchiana, con particolare attenzione ai «non-luoghi di consistenza puramente verbale dei *Giorni Sensibili*» – caratterizzati da una «totale inserzione dell'Oggetto all'interno della circoscrizione dell'io» – e alla progressiva «estensione dell'Oggetto al di fuori delle categorie (re)interpretative del Soggetto» dei *Visi* (L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte» cit., p. 44), dove «il paesaggio s'isola più ampiamente descritto» (O. Macrí, *Un'attesa*, in «Paragone», I, giugno 1950, 6, poi in *Neoromanticismo di Parronchi*, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, ora in edizione anastatica, Trento, La Finestra, 2002, [pp. 171-195], p. 190). D'altra parte, Massimo Fanfani rileva che sono proprio «motivi e visioni» delineati nelle «prime raccolte» a individuare «in modo abbastanza preciso [...] i campi semantici all'interno dei quali si dispone il [...] lessico» del poeta, «in correlazione a una numerata ma assai espressiva serie di parole e di concetti chiave» (*Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studio*, Firenze – 10 febbraio 1995, a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, [pp. 61-101], p. 81). Si può notare, in tal senso, che in relazione alla città – pur nella permanenza di alcune immagini – il repertorio lessicale di semantizzazione urbana subisce nei testi dell'immediato dopoguerra una radicale riduzione rispetto alla varietà riscontrabile nelle prime raccolte (e in particolare nelle prose poste in apertura alle sillogi). Scompaiono, oltre agli elementi propri alla circoscrizione semantica 'domestica' (per cui si veda la n. 17), vocaboli come *vicoli*, *fontane*, *gronde*, *comignoli*, *terrazze*, *spalliere*, *portici*, *torri*, *parapetti*, *balaustre*, *gradini*, *cortili*, *villè*. Anche gli elementi lessicali legati alla materia subiscono

senso di una proiezione ideale e nostalgica, quanto piuttosto, a nostro avviso, della ricerca di una chiave d'accesso alla città presente. Se infatti si osserva la dinamica dell'immagine urbana nello spazio poetico parronchiano¹², si possono rilevare nei modi della figurazione fasi di condensazione e di dilatazione. E pare significativo che nelle seconde, riconducibili alla ricerca di un più disteso regime di 'dicibilità', la forma sintagmatica risulti non di rado supportata dalla citazione, dal prestito, da variazioni modulate a partire da una tradizione poetica e pittorica in cui Parronchi sembra vedere cristallizzate la forma e l'essenza della città¹³. Nelle fasi di addensamento, principalmente espletate nella sineddoche e nel procedimento metonimico, si assiste invece al progressivo recupero di alcuni dati topici¹⁴ e di quelle «costanti

una contrazione, *marmo, porfido, cemento* lasciano il posto all'elemento dominante della *pietra*. Gli elementi di definizione e delimitazione dello spazio costruito si riducono, laddove nelle prime raccolte si potevano trovare *suburbio, borgo, paesi, abitati, abitazioni, edificio*. Dileguano i termini *spazio* e *luogo*, mentre tarda a ricomparire *città*, e con modalità che segnalano ulteriormente la presenza di una dinamica di depotenziamento. Alcuni elementi lessicali riappariranno nei versi di *Città*, dove il dato urbano troverà uno spazio di dicibilità più ampio e disteso; altri si riattesteranno posteriormente.

¹² Fondamentale, in tal senso, il percorso «sui notturni d'autore» e sulle forme della città parronchiana tracciato da A. Dolfi, *La città, la notte, l'immagine ombrata» e le forme della luce*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», vol. XXXI, 2010, pp. 159-171, quindi in *Per Alessandro Parronchi (1914-2007). Atti della Giornata di studio*, Siena, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 3 marzo 2010, Fiesole, Cadmo, 2012, pp. 7-19. Ma si veda in proposito anche S. Ramat, *La fuga e l'imitazione ritmica (Parronchi)*, in *Storia della poesia italiana del Novecento* cit., pp. 485-494 (in particolare le pp. 490-493).

¹³ Si tratta di un fenomeno non esente da episodi di intertestualità interna, con ripresa di moduli figurativi da *I giorni sensibili* e *I visi*. Ma per la «riconvocazione della tradizione come ricorso a un *tempus alterum*» si veda L. Manigrasso, *Falsetto parronchiano*, in «Una lingua viva oltre la morte» cit., [pp. 88-97], p. 88.

¹⁴ Questi pilastri della rappresentazione, oltre che a una precisa tradizione poetica e pittorica, risultano riconducibili anche all'intervento dell'«ipotesto biblico», secondo le modalità tracciate per la poesia contemporanea nel saggio di Luigi Tassoni, *La Bibbia come ipotesto e il linguaggio della poesia italiana contemporanea* (in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea*, a cura di Francesco Stella, Firenze, Olschki, 1999, pp. 83-104), in cui «l'ipotesi è quella di considerare la scrittura biblica come ipotesto per la poesia, ovvero percorrere un substrato del testo contemporaneo, spesso come provocatore dell'immagine a livello di indicatività significativa piuttosto che di induzione semantica» (p. 83). L'applicazione di questa prospettiva critica al caso parronchiano risulta particolarmente funzionale, rilevando Tassoni che «l'ipotesto si trova là dove la fonte non funziona più». In questo senso, l'ipotesto biblico risulta in Parronchi prevalentemente neotestamentario, come del resto in Luzi e Bigongiari (secondo quanto dichiarato dai poeti stessi in *Bibbia e poesia del '900. Incontro con Piero Bigongiari, Maura Del Serra, Mario Luzi*, in *La scrittura infinita* cit., [pp. 105-126], pp. 110 e 108). Si pensi, ad esempio, al ricorrere nei versi di *Città* delle espressioni «spigolo» e «angolo forte della pietra», che sembrano richiamare la «pietra angolare» dei *Vangeli* (*Mt*, XXI, 42; *Mc*, XII, 10; *Lc*, XX, 17; *Atti*, IV, 11), e per cui tuttavia non è da escludere anche una mediazione betocchiana (*Ricostruzioni*, vv. 1-4: «Così, patria assurda, le pietre / angolari della casa avita, / le troppo amate, m'invitano, / così difficili! [...]»).

elementari»¹⁵ – argini dell’archetipo naturale¹⁶ – in cui il poeta pare individuare le figure simboliche fondative dell’archetipo urbano. Si veda in tal senso il progressivo riaffioramento nel testo di elementi di semantizzazione del costruito già presenti nelle precedenti raccolte – l’immagine della *casa*, della *strada*, del *muro*, ma anche di *giardini*, *piazze*, *tetti* – sebbene inizialmente de-qualificati dall’intorno e da un’aggettivazione che suggerisce sul piano del significante il depotenziamento del significato¹⁷. Risulta al contempo determinante che proprio questi elementi

¹⁵ Secondo la definizione attribuita a «case, ville, acqua» da Oreste Macrí in una lettera a Nicola Lisi del 29 luglio 1937, (ma citiamo da A. Dolfi, *Per una 'lectio brevis' della memoria*, *Postfazione* a O. Macrí, *Le mie dimore vitali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, [pp. 149-156], p. 151) a proposito del paesaggio toscano, e in termini contrastivi rispetto alla ‘dimora’ salentina: «[...] La mia mitezza non è fatta forse per queste terre avere di messi e di femmine e questa brullità notturna dominata da un perpetuo azzurro così stridente e fallace mi obbliga troppo a una resistenza del cuore per digerirne gli elementi persi e sottostanti e distillarne in chiara lettera le distese e immobili superfici ideali. [...] temo talvolta che mi venga a mancare qualcosa in quest’assenza di punti di riferimento, in questo sistema di valori tutti sullo stesso piano, sì che mai io possa dire come te le costanti elementari del pianeta: case, ville, acqua».

¹⁶ Rimandiamo, per questa interpretazione del dato murato come argine dell’archetipo naturale, ancora ad A. Dolfi, *Per una 'lectio brevis' della memoria* cit., p. 153: «[...] l’Oreste Macrí destinato a dialogare con Simeone, *marqué* dagli studi e dalla docenza universitaria, (il tutto sperito ed esercitato in Toscana, e per un cinquantennio) avrebbe cercato architetture piuttosto che natura, Rinascimento contro Barocco, differenze, sottigliezze, punti di riferimento, contro indifferenziato. Un modo, tra le costanti elementari e rassicuranti del pianeta (case ville, acqua), per arginare l’invasenza dell’archetipo, lo sgomento per la forza devastante della naturalità ‘impudica’».

¹⁷ Una «rappresentazione “deformata” della realtà» in relazione all’«occasione paesaggistica» (L. Ingrassio, *La condizione dell’attesa tra ermetismo e esistenzialismo*, in «Una lingua viva oltre la morte» cit., [pp. 71-77], p. 75 e n.) che si può appunto ricollegare anche alla trasformazione del paesaggio durante la guerra. In questa prospettiva, pare significativo che nei testi dell’immediato dopoguerra tardino a ricomparire gli elementi liminari dello spazio domestico – *finestre*, *davanzali*, *porte*, *soglie*, *stipiti* – segno di una comunicazione spezzata tra dimensione privata e pubblica della spazialità urbana. Per questo aspetto risulta utile il confronto con quanto Carlo Levi osserva in uno scritto del 1947 a proposito della trasformazione delle città durante la guerra: «[...] i rioni, le singole case si isolavano le une dalle altre, la vita si stringeva dietro le finestre chiuse, sotto la nera ala del coprifuoco.» (C. Levi, *La città*, in *Dopo il diluvio: sommario dell’Italia contemporanea*, a cura di Dino Terra, Milano, Garzanti, 1947; ora in nuova edizione a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2014, [pp. 39-44], p. 42). La *città* – che nelle precedenti raccolte poteva ancora essere qualificata come «antica» (*Saluto*, [I visi]) e «alta» (*Per le vie che dai grandi orti in ascolto*, [Alone]) – è «ignota» nei versi di *In viaggio* (*Affreschi*), associata all’«ombra dei tetti» che «a lungo svaria» «in ombre senza nome...» in *E qui* (*Affreschi*). Ancora, in *All’arida montagna* (*In ascolto*), risulta caratterizzata da un «vuoto d’abissi / che non danno vertigine!». Si può tracciare, in tal senso, un percorso di approssimazione graduale allo spazio urbano, che nella dimensione poetica viene a sovrapporsi esplicitamente a Firenze solo nella sezione *Addii* (*Firenze*), significativamente condensato nell’immagine di un «Deserto» – seppur «delizioso» – dove gli elementi archetipici dell’*acqua* e della *pietra* si dispongono in una spazialità dominata dall’elemento centripeto dell’«alta mole» che «contend[e] col rosso / della sera». Il poemetto *Città* costituisce, in proposito, una tappa importante nell’evoluzione del rapporto di Parronchi con la città ‘ricostruita’. La più distesa affabulazione dello spazio è forse autorizzata anche dal percorso di progressiva, seppur lenta, ricomposizione del tessuto urbano fiorentino, che offre a Parronchi la possibilità di uno scenario meno luttuoso e cupo rispetto a quello della fine degli anni Qua-

trovino uno spazio di riqualificazione nelle riflessioni critiche sulla ricostruzione, affidate in quegli anni da Parronchi alle pagine di quotidiani e periodici. Questa attività giornalistica, destinata ad accendersi a partire dal '47 (anno in cui l'autore vibra «strali acutissimi» sul «Mattino»¹⁸ contro le proposte progettuali degli architetti partecipanti al Concorso per la ricostruzione della zona intorno al Ponte Vecchio¹⁹), ha dunque un ruolo fondamentale nella configurazione del rapporto parronchiano con la città, di cui costituisce un momento di ridefinizione critica e di impegno 'militante', tra episodi di desolazione e tagliente ironia²⁰. Si assiste in questi testi a una nuova messa a fuoco dello 'sguardo' sul paesaggio, che nello scenario «informale»²¹ delle distruzioni isola le 'invarianti' cui Parronchi affida, sul

ranta, con la vita che sta riacquistando una sua normalità. Si vedano in proposito i vv. 92-97: «Scenario del tuo sogno / le vie della città / pareti che deviano sulla traccia / di luce che segnata fu da un viso / – Io sempre vi amerò, con ciò che in voi / è invecchiato *ed è nuovo*, / [...]», [corsivo nostro]. Ma anche in questo caso non mancano elementi ipotestuali, se è lecito scorgere nella dinamica di sovrapposizione degli oggetti per 'tagli' prospettici – «lo spigolo forte della pietra / che un profilo di ponte taglia» – una suggestione da *Les ponts* di Rimbaud: «Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou oubliquant en angles sur les premiers [...]» (*Illuminations*).

¹⁸ Sono parole dello stesso Parronchi nella lettera a Mario Marcucci del 30 marzo 1948, sebbene riferite all'articolo parronchiano *Avanguardie di ieri e di oggi. Soffici al Fiore*: «In via Cavour c'è una mostraccia di picassiani fiorentini, italiani e francesi contro la quale ho vibrato strali acutissimi nel "Mattino" di sabato scorso [...]» (Mario Marcucci, A. Parronchi, «*Nell'arte la suprema necessità*». *Carteggio*, a cura di Antonella Serafini, Lucca, Pacini Fazzi, 2008, II, pp. 181-182. L'articolo uscì sul «Mattino dell'Italia centrale» del 27 marzo 1947, p. 3, come indicato dal curatore del *Carteggio* a p. 182, n. 1). I primi articoli parronchiani dedicati ai progetti per la ricostruzione uscirono sulla «Nazione del Popolo».

¹⁹ L'occasione scaturisce dall'esposizione delle tavole di progetto nella chiesa di Santo Stefano al Ponte, nel gennaio 1947. Si veda in proposito «Il Nuovo corriere», 10 gennaio 1947, che segnala, a p. 2, la presenza all'inaugurazione della mostra di «numerosi artisti e letterati» (*La mostra dei progetti è stata inaugurata ieri*). Sulla ricostruzione fiorentina, e sul dibattito che ne accompagnò le vicende, si vedano Gianluca Belli, Amedeo Belluzzi, *Una notte d'estate del 1944. Le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2013; Carlo Cresti et al., *Firenze 1945-1947. I progetti della 'ricostruzione'*, Firenze, Alinea, 1995; Carlo Cresti, *La "ricostruzione" tradita e gli anni a venire*, in C. Cresti, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995, pp. 310-386.

²⁰ Segnaliamo, a titolo esemplificativo, l'immagine del «villaggio di castori» richiamata per «il complesso [...] di portici» ad «aperture alternate» inizialmente proposto per via de' Bardi dal progetto *S. Felicità. Il "rospo" del Ponte Vecchio si fa gioco dei controsensi*, in «Il Mattino dell'Italia Centrale», 8 maggio 1947, p. 3, [firmato con lo pseudonimo Pietro Alessandri]. Mentre quasi nella satira sconfinano le osservazioni dedicate ai ponti fiorentini ricostruiti in un articolo del '54, dove il Ponte S. Niccolò «si sbizzarrisce» col suo «arco unico, che venne presentato come un miracolo di leggerezza» e invece «pesa come un trampolino su cui si debba, fuor di piazza Beccaria, prender la rincorsa per lanciarsi a volo... sul Piazzal Michelangelo» (*Molti "ponti dei sospiri" e uno per respirare*, in «La Chimera. Periodico di letteratura e d'arte», I, maggio 1954, 2, pp. 9-10).

²¹ La definizione è parronchiana, ma utilizzata in relazione all'aspetto di Firenze dopo l'alluvione del 1966, paragonato a «quell[o] di certi dipinti informali» (A. Parronchi, *Il Diluvio*, in «La Nazione», Firenze, 9 dicembre 1966, p. 3, [Edizione del mattino]).

versante poetico, il compito di ri-costruire l'immagine della città²², rinnovandone il significato attraverso il dialogo col presente.

Se la critica dedicata alla ricostruzione fiorentina sembra assegnata da Parronchi a un 'tempo minore', come si potrebbe dedurre dai fugaci riferimenti ai suoi articoli individuabili nelle lettere a Sereni²³ e a Marcucci²⁴, è tuttavia da rilevare che la riflessione sulla città si fa pervasiva, in questo periodo, anche in scritti, almeno in apparenza, estranei al tema. Così accade, ad esempio, in un trafiletto non firmato dedicato nel '47 al caldo dell'agosto fiorentino e intitolato *Specchi ustori 1988*²⁵, che già nel titolo sembra proporre ironicamente una variazione sui motti che contrassegnavano alcuni progetti presentati al Concorso per la ricostruzione dell'area intorno al Ponte Vecchio²⁶, dove figuravano infatti proposte come *David '46* e *Firenze nostra 300*. Ma che la critica 'urbana' non costituisca una produzione marginale è attestato, a nostro avviso, dalla fitta presenza di interventi sul tema della città e dell'architettura nella bibliografia degli scritti dell'autore²⁷. La partecipazione alle vicende urbanistiche e architettoniche si attesta tra le più intense e prolungate proprio nell'ambito del dibattito sulla ricostruzione di Firenze, che Parronchi continua a seguire anche quando l'interesse pubblico per la questione va ormai affievolendosi, fiaccato dai ritardi negli adempimenti e dalla desolazione di alcune realizzazioni. È questo un

²² Si vedano in tal senso la «casa-unità di misura», «la strada», «le finestre» (*La ricostruzione della zona del Ponte Vecchio: Firenze non è San Gimignano ma nemmeno Nuova York* cit.), la «cinta murata», «il giardino» (*La ricostruzione di Firenze. I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.), «l'angolo», «il fiume» (*Contraddizioni e intemperanze nel secondo progetto "Città sul fiume"*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 17 aprile 1947, p. 2). Si può, in tal senso, parlare, per Parronchi, di un vero e proprio 'riaffioramento', sussistendo negli elementi fondamentali del paradigma di lettura dello spazio urbano una consonanza con alcuni elementi di costruzione dell'immagine della città collaudati nelle prime raccolte poetiche.

²³ Lettera del 20 gennaio 1947 (*Un tacito mistero* cit., [pp. 142-143], p. 142): «Mi decido a scrivere io, ora che ho adempiuto a certi impegni (articoli per il giornale sulla ricostruzione di Firenze) nei quali sono rimasto impelagato per due settimane».

²⁴ Lettera del 19 gennaio 1947 (M. Marcucci, A. Parronchi, «*Nell'arte la suprema necessità...*» cit., II, p. 112): «Queste due settimane passate ho dovuto occuparmi per il giornale della Mostra dei progetti della ricostruzione. Non so se abbia visto i due articoli, apparsi oggi e la domenica scorsa, ma te li manderò». E si noti come, tuttavia, Parronchi prosegue con tono più sostenuto: «[...] temo avrò delle seccature per quella questione, ma le accetto, e fin che potrò parlerò e dirò quello che mi sembra da dire». È forse legata a queste «seccature», presumibilmente determinate dal clima spesso animoso e polemico che caratterizzò il dibattito, la scelta di vergare i successivi articoli (quelli dedicati ai singoli progetti) con uno pseudonimo.

²⁵ «Il Mattino dell'Italia centrale», 3 agosto 1947, p. 3.

²⁶ Ma si veda, per il sintagma, anche lo «specchio ustorio» delle *Nuove stanze montaliane* («[...] Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco / tocco la Martinella ed impaura / le sagome d'avorio in una luce / spettrale di nevaio. Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia chi può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio» [vv. 25-32]).

²⁷ *Il mappamondo volubile. Bibliografia degli scritti di Alessandro Parronchi*, a cura di Eleonora Bassi, Fiesole, Cadmo, 2004, ma si veda ormai A. Parronchi, *Bibliografia delle opere e della critica (1937-2014)*, a cura di Eleonora Bassi e Leonardo Manigrasso, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2014.

momento al quale l'autore fa spesso riferimento anche in scritti successivi, prevalentemente giornalistici²⁸, fino a offrirne uno 'sguardo a posteriori' nel libro-intervista curato da Renzo Cassigoli nel 2001²⁹.

Per gli anni compresi tra il '44 e il '47, in assenza di scritti più marcatamente critici, risultano fondamentali le indicazioni presenti nei carteggi, in alcune recensioni, nelle note d'autore all'edizione 2000 delle *Poesie*:

Il periodo bellico e il dopoguerra ebbero conseguenze decisive per la poesia. Gli anni Quaranta si staccarono dal decennio precedente nel quale rimase relegata l'"aura ermetica". / Sono, gli anni Quaranta, un tempo di contrasti e di risoluzioni improvvise, di abbandoni e di incontri. Li precedono i lunghi mesi in cui mi divisi tra la città, che ebbe dalla guerra le conseguenze ben note, e la campagna di Greve dove mia madre era sfollata e dove mi raggiungevano di tanto in tanto gli amici³⁰.

Ma segnaliamo che un'eccezione nel silenzio critico di questa fase (il dibattito sulla ricostruzione già a questa altezza imperversava) è costituita dalla riflessione sul nuovo volto della città offerta da Parronchi nel settembre 1945, con una recensione alla *Mostra di Firenze distrutta*³¹, inaugurata l'11 agosto del 1945 a Palazzo Strozzi in occasione del primo anniversario della liberazione della città³². È interessante notare come per Parronchi l'«orrore degli sconvolgimenti» tracci un confine irreversibile tra la Firenze presente e quella «"come fu"»³³. Nello scritto del '45 si delinea però anche l'ipotesi di una nuova visione dello spazio: «Ma qui non sempre si tratta di cose morte: le pareti abbattute hanno lasciato nello spazio dov'erano, aprirsi l'occhio su altre insospettate pareti...». Nel descrivere «gli aspetti» della città distrutta, Parronchi offre l'im-

²⁸ Si veda, a titolo esemplificativo, l'articolo del '63 dedicato all'esposizione di cinquantasette dipinti di Rosai presso l'ex-convento delle Oblate (A. Parronchi, *Cinquantasette quadri di Rosai alle Oblate. Ritratto di Firenze*, in «La Nazione», Firenze, 17 aprile 1963, p. 3).

²⁹ *Conversando con Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, [*La ricostruzione di Firenze*, pp. 47-50]. Ma uno sguardo 'retrospettivo' sulla vicenda risulta già condensato, a nostro avviso, nei versi di *Replay* da cui prende spunto il titolo di questo intervento.

³⁰ P, p. 362. Il periodo bellico fu vissuto da Parronchi nei termini di un «esilio», come risulta dalla *Premessa* d'autore al volume A. Parronchi, *Esilio*, Novara, Interlinea, 2003, con una nota di Giovanna Ioli, [pp. 5-6], p. 5: «Ma ecco. Era il momento della seconda guerra mondiale in cui si avvertiva avvicinarsi anche a noi la minaccia, che si concretò nel primo bombardamento su Firenze, avvenuto il 25 settembre 1943. Avevo deciso di lasciare la città e raggiungere mia madre a Terreno, una casa in campagna. Mi muovevo a piedi quando i trasporti pubblici scarseggiarono e infine cessarono affatto. / Questo fu l'"esilio", vissuto nell'incoscienza dei miei ventinove anni».

³¹ «Il Mondo», I, 15 settembre 1945, 12, p. 11, [non firmato].

³² La mostra fu allestita dall'architetto Italo Gamberini, con «lo scopo immediato [...] di far sentire ai fiorentini l'urgenza del presente dovere per la ricostruzione della parte distrutta della città» (*La Mostra di Firenze distrutta*, in «Il Nuovo Corriere», 17 luglio 1945, p. 2).

³³ Si noti, in questa espressione, la radicalizzazione del motto *com'era dov'era*, che esprimeva nel dibattito pubblico le posizioni legate al ripristino 'filologico' del preesistente.

magine di una Firenze «tranquilla nell'ordine delle sue architetture, più grande negli spazi aperti dalle mine, ai cui estremi le linee di altre architetture si vedono ricollegarsi come in chi senta rinascere un'eco a una distanza che non s'immaginava». Ed era questa un'impressione già viva «quando ancora nel caldo dell'agosto '44 il fumo esalava dagli enormi cumuli irti di travi dietro cui la torre di Parte Guelfa, schiantata da cima a fondo (poi abbattuta) addentava ancora il verde dei giardini lontani...». Ma in questa nuova spazialità qualcosa era andato «perduto per sempre»: «l'incanto di quelle strade». Nella riflessione critica ripresa nel '47, la potenzialità di quei nuovi spazi risulta infatti notevolmente ridimensionata:

[...] in un primo momento quel che mi aveva colpito di più era l'apertura di quegli spazi enormi, di quelle prospettive grandiose, agli estremi delle quali i tronchi degli edifici rimasti non avevano tuttavia perduto la possibilità di raccordarsi. Sarà opportuno, mi domandavo in quel momento caotico (il più adatto però all'idea d'ogni eventuale trasformazione) lasciare in seguito qualcuno di questi spazi? Certamente un'apertura ben situata potrebbe arricchire la città di un respiro che la pletora delle belle costruzioni anteriori le toglieva. Ma, dopo il caos, la vita si andava ricomponendo e, a traverso le rovine, riscavava i suoi antichi solchi, e le modificazioni da fare mi parevano meno³⁴.

Sul versante poetico, invece, alcune indicazioni d'autore relative alla tangenza poesia-paesaggio sono presenti in una lettera a Sereni dell'8 marzo 1946, dove Parronchi, a proposito di quella che definisce una «formazione... geologica» del proprio verso, delinea un'interessante analogia: «Dall'anno scorso a questa parte ho per esempio molti versi che lentamente sono andati ricostituendo il *paesaggio* di cui erano le parti, prima staccate»³⁵. L'analogia gli è forse suggerita da una lettera di Ungaretti del 30 dicembre 1945, in cui, a proposito dell'*Après-midi d'un faune*³⁶, il poeta rileva:

L'Après-midi, è a dirla in breve, un paesaggio: un bosco dove la «nuit» è «ancienne» per il folto, e dove la luce penetra con difficoltà e con molti giuochi: giuochi infiniti di luci e ombre; ed esse dai rosa-rose dall'incarnato evocatore di sensualità e di tenerezza portano la pittura che rappresenta naturalisticamente il

³⁴ *La ricostruzione di Firenze. I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.

³⁵ *Un tacito mistero* cit., pp. 85-86 (corsivo nostro). Questo percorso è però vissuto non senza alcune resistenze: «ma questa formazione... geologica non è fatta per piacermi». E poco prima aveva scritto: «Sento anch'io la fusione di più particolari in un complesso come procedimento fondamentale errato, eppure è una questione che in varie occasioni è tornata a preoccuparmi».

³⁶ Com'è noto, tradotto da Parronchi nel 1945 (Firenze, Il Fiore) e successivamente riproposto con ampliamenti e modifiche presso Fussi (si veda in proposito L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 29-30 e p. 150).

paesaggio a farsi via via ricca del contenuto umano del poeta, sino a diventare il suo emblema, meglio, l'emblema d'un suo momento. Tutta la poesia parte dalla profondità dei rosa³⁷.

Non è un caso, dunque, che l'analogia libro-paesaggio torni quasi due anni dopo proprio nella recensione parronchiana al *Dolore* di Ungaretti, suggerita già a partire dal titolo dell'intervento, *Paesaggio nuovo*³⁸. Nell'articolo si evidenziano alcuni nuclei tematici a nostro avviso importanti per interpretare il rapporto del poeta col paesaggio del dopoguerra. I «libri di Ungaretti» appaiono a Parronchi come «paesaggi immutabili», cui si connette una possibilità di 'riconoscimento' dello spazio storicizzato e perduto nella parola poetica che lo ha cristallizzato, rendendolo assoluto e inviolato. Parronchi sembra tratteggiare la possibilità di riviverne la spazialità nel presente («Vive ancora quel paesaggio»), calibrando «ogni variazione del sentimento coi luoghi delle avventure sofferte». Inoltre, la raccolta ungarettiana pare offrirgli un modello di figurazione e 'dicibilità' rispetto a ciò che fino a quel momento è rimasto inesprimibile al poeta, «i disastri [...] della guerra scatenatisi ciecamente su un territorio segnato dalla grazia della civiltà», le «rovine materiali e morali di un popolo». In questo senso, il rapporto con la parola ungarettiana si configura come momento cruciale per Parronchi, che riesce a intravedere nel *Dolore* la chiave di una nuova lettura e ricostituzione dello spazio³⁹, capace di tradursi anche in un dialogo attivo con la realtà, essendosi l'autore riconosciuto in quell'«umanità scarna» che Ungaretti rappresenta «interamente riversata sull'esterno, sulle cose, nel tentativo di riplasmare»⁴⁰.

Un'allusione alla «fame» di paesaggio è ancora presente in una lettera a Marcucci del 1° maggio 1948⁴¹, in cui a proposito del proprio appetito Parronchi allega il testo dattiloscritto della *Fame* rimbaudiana⁴². E a sedare questa 'fame' di

³⁷ Giuseppe Ungaretti, Alessandro Parronchi, *Carteggio*, a cura di Alessandro Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 34. Il curatore segnala che il passo (la riproduzione dell'originale ivi, p. 8) risulta annotato, di mano di Ungaretti e «con varianti minime», sul rovescio della lettera di Parronchi del 29 ottobre 1945 (ivi, p. 16), che si conclude infatti con osservazioni relative alla traduzione di alcuni versi mallarmeani, tra cui: «[...] prouve, hélas! que bien seul je m'offraie / Pour triomphe la *faute idéale de roses*».

³⁸ A. Parronchi, *Il dolore, paesaggio nuovo*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 27 novembre 1947, p. 3 (poi, col titolo *Vita d'un uomo*, in «Il domani d'Italia», 4 dicembre 1947, p. 3).

³⁹ «Le qualità proprie di Ungaretti, l'energia, la mobilità, la velocità d'una volta, sono diventate qualità dell'anima, e attraverso di esse si direbbe l'anima reagisca contro la natura invecchiata, afflitta, consunta, non meno che contro le avversità del destino. Una dura lotta esse impegnano, e quello che ricreano, dal tormento, dal dolore, è ancora un paesaggio indimenticabile» (ivi).

⁴⁰ Ma si veda in proposito anche quanto Parronchi scriveva a Sereni il 20 giugno 1945: «Il secondo numero di "Poesia" esce con nuove poesie di Ungaretti. Hai il senso che sia uno dei pochissimi uomini restati disperatamente a costruire, il resto è una gigantesca impresa di demolizioni» (*Un tacito mistero* cit., p. 42).

⁴¹ M. Marcucci, A. Parronchi, «*Nell'arte la suprema necessità*» cit., pp. 193-195.

⁴² «Il mio appetito fa come prima: mangio molto. (Vedi a questo proposito la seconda poesia di Rimbaud). Se dovessi dire che mangio volentieri direi una bugia.» (ivi, pp. 193-195). Il testo

paesaggio interviene, sul versante poetico, la tradizione, depositaria di quell'immagine acrona e memoriale della città con la quale si cerca di rispondere all'illeggibilità di uno spazio radicalmente trasformato. Ma la fitta presenza di elementi ipotestuali non impedisce alla parola poetica di tradurre il presente, secondo una modalità ancora una volta ungarettiana, individuata questa volta da Parronchi nella *Terra promessa*⁴³, in cui la «poesia», pur «condotta a vivere di esenze e significati mitici» sa tuttavia «irromp[ere] con tutta l'imminenza e il segreto delle cose reali»⁴⁴.

In questo senso, la nutrita presenza di eco campaniane, in relazione al segno urbano nello spazio poetico, si spiega forse alla luce della centralità che per Parronchi il dato architettonico riveste in quella poesia:

Pensiamo poi a quanta parte abbia nella poesia di Campana l'architettura. Le piazze italiane, i giardini, le strade. Tanto che ogni viaggio campaniano sembra spinto da un movimento di evasione da un paesaggio urbano penetrato di civiltà secolare. Firenze, Bologna, Faenza, Genova: in esse l'architettura è dominante⁴⁵.

allegato da Parronchi è proposto nel carteggio a p. 195: «Se ho / appetito non è / che di pietre e terra. / Fo colazione d'aria, / Carboni, roccia, ferro. // Mie fami, girate. Sfamatevi / al prato di suoni. / Attraeite il gaio veleno / Dei Convolvoli. / Cibatevi di sassi spaccati, / di vecchie pietre di chiese; / Ciottoli d'antichi diluvi, / Pani seminati in valli grigie».

⁴³ A. Parronchi, *La terra promessa. Fedra*, in «Letteratura e arte contemporanea», I, luglio-agosto 1950, 4, pp. 84-86.

⁴⁴ Ivi, p. 84. Già nel 1946 Parronchi rilevava, a partire da una riflessione sulle varianti ungarettiane dell'*Allegria* e del *Sentimento del tempo*: «Il carattere dominante del lavoro di Ungaretti sembra quello di poter appunto, dilatando quello che ci si offre come il significato letterale della realtà, ricostituirne più chiaramente il volto ineffabile. Lavoro in profondità, a cui la mobilità estrema del sentimento offre zone ove spaziare sempre nuove e più ricche.» (A. Parronchi, *Su la variante poetica*), in «Inventario», I, primavera 1946, 1, [pp. 123-128], p. 128).

⁴⁵ A. Parronchi, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone-Letteratura», IV, dicembre 1953, 48, pp. 13-34, poi in *Artisti Toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 239-276 (citiamo dalla ristampa anastatica Trento, La Finestra, 2004, p. 249). L'insistita presenza campaniana si iscrive in una frequentazione ormai consolidata con l'opera del poeta di Marradi, già a partire dalla precedente stagione poetica di Parronchi. Si veda in proposito quanto rileva Oreste Macrì rispetto al «passaggio a Campana» nei *Visi*: «il classicismo maturo e arroventato della Decadenza offre molteplici ornamenti a questa fastosa "cerimonia" della vita; le forme del diario e della città si atteggiano disanimate e ferali; la coltivatissima "fiorentinità" si fa natura a una sua seconda potenza; il paesaggio del sogno e dell'anima è concentrato nell'apparizione del presente aggredito dai sensi diversi del passato e del futuro. Non c'è altro modo per superare la prima natura, la morta lettera del dannunzianesimo, attraverso questo privilegio orfico di superamento e visione, in che stava il riliskismo di quella generazione e, specialmente, di Parronchi» (*Neoromanticismo di Parronchi* cit., p. 189). Alla fonte campaniana rimanda anche Silvio Ramat: «dunque non una città definita attraverso elementi, magari tipici, di architettura o per eloquenti toponimi, ma affine piuttosto alla città favolosa [...] nella quale Dino Campana aveva dichiarato il proprio amore a Sibilla Aleramo. Città favolosa, slontanante nella non-storia: città dove il mito (foscoliano ancora?) costruisce subito la condizione di quella distanza che si avverte consona a Parronchi [...]» (S. Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento* cit., p. 490). E, in tal senso, il verso campaniano torna, a nostro avviso, nella produzione poetica parronchiana del dopoguerra in quanto depositario di architetture e toponimi che le distruzioni della guerra hanno scalfito e stravolto,

Campana sembra rappresentare il *trait d'union* tra l'immagine della città restituita nella produzione giornalistica e quella che va ricostruendosi nell'opera poetica, presente, il poeta di Marradi, nelle 'schegge urbane' di *Un'attesa*, dell'*Incertezza amorosa*, di *Città*⁴⁶, ma citato anche in un articolo del marzo 1948⁴⁷ accanto all'arco degli Uffizi che, come nella *Firenze dei Canti Orfici*, «trema rigato tra i palazzi eccelsi»⁴⁸.

Nel reperimento di elementi di città perduta, anche lo «spazio pittorico»⁴⁹ assume nel Parronchi del periodo postbellico un ruolo fondamentale⁵⁰. Si pen-

quando non completamente cancellato, dunque secondo un percorso di riduzione della distanza.

⁴⁶ Segnaliamo, a titolo esemplificativo, le immagini dello «scheletro di ponte» (*Addio! Restano gli anni*, (*Occhi sul presente*, vv. 8 e 11, [P, p. 129]) e dell'«arco di ponte» (*Città*, v. 29, [P, p. 163]), per cui si vedano i «panorami scheletrici di città», il «panorama scheletrico del mondo», gli «archi enormemente vuoti di ponti» della *Notte* campaniana (Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1962, pp. 18-19 e p. 11). E, per una dialogicità biunivoca tra critica e poesia nella semantizzazione urbana, si consideri l'ironica definizione di «scheletrici passaggi coperti» che Parronchi attribuisce alla soluzione progettata dagli architetti del gruppo *S. Felicità* per il Ponte Vecchio, «sbarazzato di tutti i negozi di orafi» (*Progetti per la ricostruzione di Firenze. Il "rospo" del Ponte Vecchio si fa gioco dei controsensi* cit.).

⁴⁷ A. Parronchi, *Ricostruzione di Firenze. Lunga l'attesa magna la sorpresa*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 7 marzo 1948, p. 3. Si tratta di un articolo particolarmente importante, in quanto ultimo del *corpus* dedicato alla prima stagione della ricostruzione fiorentina, dove Parronchi paventa il rischio che le reticenze nella documentazione pubblica rispetto alle sorti del «piano definitivo» esposto nel novembre '47 alla Mostra di Cartografia e Ottica – già aspramente criticato dall'autore nell'articolo *Il progetto per la ricostruzione di Firenze definitivo ma non esecutivo (si spera)* (in «Il Mattino dell'Italia centrale», 13 novembre 1947, p. 3) – producano un disinteresse tale da far cadere «la cosa [...] nel dimenticatoio». Anche in questo caso non mancano sferzate ironiche: «È passato molto tempo, e, per tenerci un po' allegri, sia noi che i forestieri, che son capaci di venire dall'Australia per vedere – sarà una cartolina? È una cartolina! – la torre d'Arnolfo "inquadrata" nell'arco degli Uffizi ("trema rigato tra i palazzi eccelsi"), ci hanno rizzato il Tiro a Premio e le automobiline, e manca poco anche il Taboga», tanto che «al Ponte Vecchio gli è preso un malore. Per fortuna poca cosa, ci hanno assicurato i primari presso i quali è degente» (il riferimento è alle ripercussioni registrate sulla struttura del Ponte nel 1947, di cui si dà notizia sul «Mattino dell'Italia centrale», 7 maggio 1947, p. 1: *Grido d'allarme per il Ponte Vecchio, le tremende esplosioni hanno avuto ripercussioni sulla sua stabilità – Le "spie" trovate rotte. Una commissione di studio sta per essere nominata – si chiede la sospensione del traffico pesante*).

⁴⁸ D. Campana, *Firenze* (in *Canti orfici* cit., p. 73). Per il debito 'figurativo' con Campana, si tenga presente anche il fatto che già nel 1946, nel citato articolo *Su la «variante poetica»*, Parronchi rilevava una diretta ascendenza foscoliana «nell'arte del variare» del poeta, per poi metterne in evidenza il «bisogno tormentoso di serbare i particolari per rifonderli nuovamente», l'inedita capacità di «lavora[re] sul particolare te[nendo] sempre d'occhio l'insieme» (art. cit., p. 126).

⁴⁹ Prendiamo il sintagma dal titolo del saggio di Sergio Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia. Annali. 5, Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 429-559. Sul rapporto tra «paesaggio come esperienza figurativa» e «paesaggio come esperienza concreta, *de visu*», si veda Giorgio Bertone, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna», IX, 2007, 1, [pp. 55-64], p. 59. Ma per un'analisi delle intersezioni tra immagine dipinta e paesaggio letterario rimandiamo ad Anna Dolfi, *L'idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione* cit.

⁵⁰ Per il rapporto architettura-pittura in Parronchi segnaliamo anche la partecipazione dell'autore al Convegno di pittori e architetti organizzato dalla rivista «Numero» a Firenze il 28 e il 29 dicembre 1951, e presieduto da Giusta Nicco Fasola, Giovanni Michelucci e Atanasio Soldati. Una sintesi

si, in questo senso, alla critica d'arte dedicata a Rosai nel '47⁵¹. In queste pagine Parronchi affida al dato 'murato' una funzione fatica⁵², un'anima:

[...] qui, dove basta che tu entri in una porta perché, con l'emozione di un avvenimento imprevisto, qualcosa di intensamente detto o narrato ti parli da una parete⁵³.

[...] Nella terra dove i muri hanno un'anima è giusto che una persona si affezioni a uno e lo prediliga ad ogni altro⁵⁴.

È significativo che il poeta prediliga, fra tutti, proprio 'il muro di Rosai'⁵⁵ nel quale, alle soglie della liberazione della città, era riuscito a riconoscere il proprio stato d'animo:

degli interventi è offerta da Giusta Nicco Fasola sul fascicolo di «Numero» del dicembre 1951-gennaio 1952 (*Pittori e Architetti al Convegno di «Numero»*, pp. 1 e 3). La lettera (mai spedita) in risposta alle critiche ricevute da Nicco Fasola sarà poi pubblicata da Parronchi, col titolo *L'illusione dei sensi (lettera non spedita) in Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 356.

⁵¹ A. Parronchi, *Rosai*, Firenze, Arnaud, 1947. Nel pittore Parronchi individua un'inedita capacità di avvicinare il paesaggio toscano «al suo significato più antico, di approfondimento fantastico, contro il significato letterale delle apparenze» (ivi, p. 15). Proprio a partire dalla critica d'arte sembra determinarsi, nella dinamica del segno urbano, un ulteriore repertorio figurativo e sintagmatico cui attingere nella modellazione del dato poetico. Si veda ad esempio la consonanza tra i «paurosi palazzi» di *Se grido nella notte (Un'attesa)*, [P, p.58] e i «fantasmi di allucinati palazzi» di fronte ai quali «si sgretola» la «pioggia di fuoco» dei rosaiaini *Fuochi d'artificio sull'Arno* (1914) (*Rosai* cit., p. 7). Alla critica d'arte sono forse riconducibili anche alcuni effetti cromatici parronchiani, come nel caso del «verde / d'acque torbide» in cui si «sfa» il cielo nel movimento conclusivo di *Città*, per cui si vedano le riflessioni dell'autore in occasione della mostra d'arte fiamminga a Palazzo Strozzi (1947), dove a proposito della *Crocifissione* di Hugo Van der Goes Parronchi osserva: «il cielo si fa, con insolito vigore, di un verde bituminoso non più trasparente, a suggerire effetto di dramma» (*Il sentiero stregato del paradiso di Bosch*, in «Il Mattino dell'Italia centrale», 26 giugno 1947, p. 3).

⁵² A. Parronchi, *Rosai* cit., p. 16. Questa capacità narrativa del dato costruito si manifesta anche nei versi di *Dopo il cinema (La noia della natura)*, [P, p. 234]: «[...] E che dice la pietra / d'un antico palazzo contro il ferro consunto / dal calore di tante rosse mani? / Parla del mare d'anni che ha sospinto / fino a qui, o appena più lontano, dove / l'onda lambe la riva, / vacilla un passo, mancano / le forze, manca il coraggio a chi va. // Poi come quando ha fine la canzone / che amiamo un'altra entra nel suo solco / e termina anche lei né vive quella / di prima, così il bar la notte i lumi / dei cinema, il ritorno, non son più / l'eterno della vita, ma momenti» (corsivo nostro). Ma si vedano, per una consonanza, i «muri in ascolto» di *Passaggio primaverile (I visi)*, [P, p. 35].

⁵³ Può essere utile, per questo aspetto, il confronto con un passo dell'*Eupalinos* di Valéry, se si considera che proprio nel '47 Mondadori dava alle stampe la traduzione del dialogo a cura di Vittorio Sereni, che Parronchi leggeva nell'ottobre di quell'anno (si veda la lettera a Sereni del 15 ottobre 1947, *Un tacito mistero* cit., p. 182): «[...] E dimmi (giacché sei così sensibile agli effetti dell'architettura), non hai osservato, andando per la città, che tra gli edifici che la popolano alcuni sono muti altri parlano e altri ancora, i più rari, cantano?» (Paul Valéry, *Eupalinos*, traduzione di Vittorio Sereni, Milano-Verona, Mondadori, 1947, p. 92).

⁵⁴ A. Parronchi, *Rosai* cit., p. 17.

⁵⁵ Il sintagma appartiene al titolo di un articolo parronchiano uscito sul «Mattino dell'Italia centrale» il 4 gennaio 1948 (p. 4), *Il muro e la via di Rosai*, in cui si propone un estratto della monografia di cui alla nota precedente [pp. 16-18].

E in verità il muro di Piazza del Carmine parla per tutti. [...] Ricordo che mentre su Firenze, nel '44, l'incubo dei bombardamenti opprimeva, su un cartone il muro apparve a un tratto senza un tocco di verde, senza una pianta, contro il fondo di case senza finestre. L'immagine mi colpì e mi prostrò: aveva espresso la nostra desolazione⁵⁶.

Il passo sembra inoltre delineare l'esigenza di stabilire un dialogo tra elemento naturale e forme del costruito. E sul ruolo dello spazio umanizzato entro il paesaggio naturale il volume dedicato a Rosai accoglie un'ulteriore riflessione:

Ecco il momento di esporre un'idea opposta a quello che pensano molti, e forse sono la maggior parte. Pensano essi che la Toscana offra l'aspetto di una natura aggraziata e addomesticata, che intorno a Firenze la troppa civiltà abbia alterato cioè la natura. Ma questa non è semmai che la patina, una sovrastruttura ideata per accontentare il turista. I fiorentini veri d'ogni tempo hanno combattuto invece questo pericolo, implicito nella civiltà, col porvi continuamente attenzione. Il loro razionalismo, che sembra essersi dato ragione di tutto, non ha fatto in realtà che organizzare sull'unico schermo dell'arte, le forme per dove potesse più vivamente irrompere la natura⁵⁷.

La consonanza offerta, su questo aspetto, da uno scritto del 1976⁵⁸ – dove il poeta suggerisce la presenza, nel contesto urbano fiorentino, di un profondo legame tra la forma architettonica e quella naturale – attesta una continuità nel paradigma di lettura dello spazio paesaggistico:

A chi sostiene che i fiorentini possono smarrire il senso della natura, non è mai accaduto, di gennaio, di strisciare, contro il vento di tramontana, nel tratto di Piazza Duomo che va verso via de' Servi, quando tutto il freddo s'accumula contro la fiancata del Duomo e vien giù a valanga sui passanti. Par d'essere in alta montagna⁵⁹.

[...] Questi uomini [Brunelleschi e Michelangelo], che i loro contemporanei giorno per giorno pensarono a strigliare e tormentare a dovere, ci hanno fatto crescere intorno un'altra natura, più erta e selvaggia di quella vera, che non ci opprime anzi ci fa vivere in perenne stato di esaltazione.

Una traccia di questa peculiare concezione del rapporto tra natura ed elemento murato è individuabile, sul versante poetico, anche nel ricorrere di alcu-

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A. Parronchi, *Rosai*, p. 16.

⁵⁸ A. Parronchi, «*Musei e monumenti*», in Beppe Zagaglia, *Ritorno a Firenze*, Modena, Artioli, 1976, pp. 32-34 (poi, con lievi modifiche, in «*Poesia*», VII, gennaio 1994, 69, pp. 33-34).

⁵⁹ Si veda la consonanza con i vv.156-162 di *Città*: «Alla voltata, forra di montagna / cittadina, perpetuo alita un vento, / solleva le leggere vesti, bacia / ogni donna, ed i giovani lo sanno / che volentieri sostano / sul marciapiede dirimpetto. [...]».

ne immagini in cui il dato naturale si semantizza attraverso la forma architettonica. A questa dinamica di permeabilità sono riconducibili, nelle prime due raccolte, i «tetti degli abeti» di *Eclisse*⁶⁰, i «verdi pavimenti» di *Balcone fiorentino*⁶¹, le «scale / verdeggianti infinite» di *Bicicletta notturna*⁶², le «soglie del mare» di *Passaggio primaverile*⁶³. Il fenomeno presenta nelle successive sillogi un significativo diradamento, segnalando, anche alla luce delle osservazioni parronchiane sul «muro di Rosai», un'attenuazione del rapporto armonioso tra la città e la natura circostante: i testi dell'immediato dopoguerra offrono in tal senso un'unica occorrenza, la «volta fragile di foglie» di *All'arida montagna*⁶⁴.

L'esigenza di stabilire una relazione tra dato architettonico e morfologia del paesaggio influenza profondamente anche la riflessione sulla Firenze della ricostruzione, come si può rilevare nell'articolo dedicato all'analisi del progetto *S. Felicità*⁶⁵, dove a proposito del «verde» della Costa S. Giorgio Parronchi afferma:

Sorprende inoltre, come un travisamento completo del carattere della zona, la soluzione data al tratto compreso fra via de' Bardi e Costa San Giorgio. Essa dovrebbe consistere in rampe alternate a case e giardini sviluppantisi perpendicolarmente all'Arno, che vedremmo più adatti a località come via Trieste e viale Volta, [...] piuttosto che qui, accanto al Ponte Vecchio, dove il «verde», quello della Costa S. Giorgio rivolta a Tramontana, non ha l'esuberanza della vegetazione esposta a sud, verso il mare o la pianura. È un verde questo che non strariperebbe mascherando alle costruzioni e alle scale il loro eccessivo sbriciolamento, un verde di antico «lucus» architettonico, cupo e sofferente, la cui intensità si rafforza a contatto dei muri che lo rinchiudono⁶⁶.

⁶⁰ *I giorni sensibili* (P, p. 5).

⁶¹ Ivi, p. 23.

⁶² *I visi* (P, p. 29).

⁶³ Ivi, p. 35.

⁶⁴ *In ascolto* (P, p. 103). Una consonanza è offerta, sul versante della prosa critica, dall'immagine del «lucus» architettonico evocata nell'articolo *Il "rospe" del Ponte Vecchio si fa gioco dei controsensi*. Più rado il fenomeno nelle raccolte poetiche successive, per cui si vedano la «montagna / cittadina» di *Città* (vv. 156-157, [P, p. 167]), la «cupola del cielo» di *Elegia ferroviaria (Il paesaggio dipinto)*, [P, p. 283]), il «chiostro di muti alberi» di *Bellosguardo (Replay)*, [P, p. 391]), la «cupola serale» di *Dopo strattoni tentennamenti spinte* (ivi, [P, p. 479]). Un'ulteriore attestazione in una prosa del 1992, a proposito della Firenze montaliana: «Non è poi che il gusto di Montale collimasse esattamente con le classiche architetture dei colli toscani. Chi lo ha conosciuto sa che non amava i cipressi, che preferiva agli *architettonici pini domestici* i pini selvatici e i pinastri scomposti della costa ligure e quel che c'è di severo, di cupo nell'architettura cittadina, certo non gli garbava» (A. Parronchi, *Montale per metà fiorentino*, in «La Fortezza», III, 1992, 2 / IV, 1993, 1, pp. 39-42; poi in *Fogli di una vita*, Milano, Scheiwiller, 1996, pp. 17-21; ora in *Quaderno per Montale*, Novara, Interlinea, 2003, [pp. 43-49], p. 46, [corsivo nostro]). Per il carattere «severo» e «cupo» dell'architettura fiorentina si vedano anche i «profili cupi» che compaiono accanto agli «arcuati portici» nei vv. 436-437 di *Città*.

⁶⁵ A. Parronchi, *Il "rospe" del Ponte Vecchio si fa gioco dei controsensi* cit.

⁶⁶ E si veda ancora la riflessione sulle soluzioni progettuali destinate a ricucire i vuoti lasciati dalle mine tra via de' Bardi e via Guicciardini nel citato articolo del 12 gennaio 1947: «Guar-

Nel dopoguerra, come si è visto, tangenze e intersezioni tra testo poetico e prospettiva critica sulla città si fanno particolarmente intense. Si pensi al ricorrere nella poesia parronchiana dell'immagine del muro che argina il verde⁶⁷, ma anche all'emergere, negli articoli dedicati alla ricostruzione, del concetto di «casa-unità di misura», proposto in relazione ai progetti esposti a S. Stefano «per dare l'idea di come una strada nuova può o deve essere concepita», «una strada [...] fatta di case», fatte a loro volta «di finestre», «delle proporzioni esistenti tra loro»⁶⁸. È significativo, in questa prospettiva, il fatto che il primo elemento 'murato' ad apparire in *Un'attesa* siano proprio le «case»⁶⁹,

dando dall'opposto lungarno degli Archibusieri come non sentire invece la necessità di una cinta murata su via de' Bardi che argini e difenda la collina?» (A. Parronchi, *I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione* cit.). E in tal senso è forse da intendere anche la critica parronchiana alla proposta, avanzata da alcuni progetti, di operare un'apertura tra via de' Bardi e il giardino di Boboli, «che deve restar chiuso [...] e non ha affatto bisogno che gli si colleghi il promontorio addossato alla Costa San Giorgio, perché questo equivarrebbe a fargli perdere molto del suo carattere e della sua unità. Con una simile apertura si verrebbe anche a sventrare la bellissima Costa nel suo punto più suggestivo: il cunicolo tra la piazzetta de' Rossi e la casa del Duprè, imbottigliato nel verde d'un alto giardino che non sarà più tale se si aprirà [...]. Senza pensare che con questa apertura si verrebbe in certi progetti a chiudere niente meno che l'accesso originario a una delle porte della città, non conta se oggi di secondaria importanza, la Porta S. Giorgio; mentre in altri quella salita perderebbe il suo senso specialissimo di brusca immissione della campagna nell'abitato [...]» (ivi).

⁶⁷ Si veda in proposito anche M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi* cit., che a proposito delle forme del costruito evidenzia come «la città coi suoi tetti e le sue vie» faccia «sempre da quinta a orli di vegetazione, a profili di colline» (p. 81). Si tratta anche in questo caso, di un dato già presente nelle prime due raccolte parronchiane, dove figurano «Il giardino sepolto nel blocco armonioso di pietra» (*Al di qua d'una sera, I giorni sensibili*, prosa poi espunta nelle successive edizioni, ora in A. Parronchi, *Ut pictura*, Firenze, Polistampa, pp 9-15), i «[...] muri d'un giardino / tutto verde di lampi tramortito» (*A un'adolescente, I giorni sensibili*, [P, p. 18]), «[...] muri smarginati ove trabocca / rosso stinto di rose» (*Bicicletta notturna, I visi*, [P, p. 29]), l'immagine di un «[...] nespolo» ancora «affacciato sui muri» di un «giardino» (*Boschiva, I visi*, [P, p. 31]). Per la produzione poetica dell'immediato dopoguerra si vedano, invece, la «via stilante di giardini» di *Quando la zolla odora*, (*Sonno delle stagioni*, [P, p. 67]), gli «oceani di verde oltre» il «muro» di *Luce come da un vetro opaco piove* (*Affreschi*, [P, p. 80]), il «muro / dove forse [...] serbano i giardini / un'altra breve zona insospettata / di parete boscosa [...]» di *Vecchia Faentina* (*In ascolto*, [P, p. 111]).

⁶⁸ A. Parronchi, *Firenze non è San Gimignano ma nemmeno Nuova York* cit. Per la modularità nella lettura dello spazio si veda anche quanto l'autore osserva, a proposito della «visione» nella prospettiva brunelleschiana, in un articolo del 1978: «Le figure [...] sono unità di misura per le architetture, e queste a loro volta misurano le montagne» (A. Parronchi, *La rappresentazione del vuoto nella pittura*, in «Michelangelo: trimestrale arti, lettere, cultura e attualità», VII, ottobre-dicembre 1978, 27, [pp. 17-25], p. 20), dove l'architettura pare configurarsi come 'termine medio' del rapporto uomo-natura. D'altra parte lo spazio rinascimentale costituisce un riferimento significativo anche sul versante poetico: Oreste Macrì, ancora all'altezza di *Replay*, scorge nell'immagine parronchiana della «Gerusalemme celeste» «un'ideale e perfetta città rinascimentale» (O. Macrì, *La vita rivissuta tra fede e forma (su Replay)*, in *Per Alessandro Parronchi* cit., [pp. 181-188], p. 188, poi in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 717-724).

⁶⁹ *Una brezza di primo inverno sale* ([P, p. 57]). Il testo risale, secondo quanto Parronchi scrive a Sereni il 12 dicembre 1945 (*Un tacito mistero* cit., p. 59), al 1943: «[...] Nel prossimo "Mondo"

che insieme al *muro* e alla *pietra*, diventano gli elementi di sintesi dell'immagine della città, in un percorso di graduale 'riappropriazione' delle forme del paesaggio, naturale e urbano⁷⁰.

Nella ricerca di un «colloquio epistemologicamente fecondo con la realtà»⁷¹, il dialogo dell'uomo con la natura sembra comporsi, per Parronchi, di un'ulteriore tensione conoscitiva, rappresentata dalla relazione dell'uomo con l'elemento 'murato', rispetto al quale è possibile, analogamente al paesaggio naturale, scorgere luzianamente un «fondo»⁷². Se dunque l'archetipo boschivo ricorre nella poesia parronchiana «ad ogni passo decisivo, più o meno saldamente collegat[o] a tutti gli altri motivi che si dipanano nella sua poesia»⁷³, l'archetipo urbano si ricompone nel dopoguerra in stretto rapporto col tema dell'esistenza, e in declinazione prevalentemente autobiografica. Così accade ad esempio in *Quante volte, avviandomi nel buio*⁷⁴, dove «la nebbia, il gelo» si chiudo-

c'è una breve cosa del '43 che potrà essere ancora qualcosa di molto simile e riflesso dal precedente ma per me ne sarà piuttosto un congedo, o un inizio. (Sono pochi versi e escono insieme a tre strofette da album con le quali non hanno niente a che fare)». Ma si veda come Parronchi si fosse servito dei versi finali del componimento per descrivere il proprio stato d'animo a Sereni in una lettera del 20 giugno 1945: «[...] per ora è la speranza e l'attesa // dei "nostri cuori che lottano con l'ombra"», dove, indicativamente, la chiusa del componimento compare affiancata a quello che sarà poi il titolo della raccolta di cui *Una brezza* costituirà il testo incipitario, con i versi finali che risultano variati in «[...] un primo accordo / dei prati con la sera, delle case / coi nostri cuori che lottano con l'ombra».

⁷⁰ Secondo quella tendenza del «dopoermetismo» che Silvio Ramat individua nella «costruzione del testo basata sulla progressione meglio che sulla opposizione reciproca dei segni («[...] movimento per cui la cornice ambientale viene a ridursi nell'immagine delle "case", già topiche in Parronchi, delle "case" dove si riscopre la nota "ombra"[...]»)» (S. Ramat, *Storia della poesia italiana del Novecento* cit., p. 493). E nella scelta di questi elementi, si può individuare, in Parronchi, la volontà di condensare l'immagine della città in forme contrastive rispetto a quelle, nuove e 'impoetiche', che si stanno imponendo nel paesaggio urbano, come si può rilevare in *Passeggiata (L'incertezza amorosa)*.

⁷¹ L'espressione è mutuata da L. Manigrasso, «*Una lingua viva oltre la morte*» cit, p. 49. Per questo peculiare statuto del paesaggio parronchiano rimandiamo anche alle osservazioni di Giorgio Bertone (*Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione* cit., pp. 58-59) sull'idea di «paesaggio come originaria immanenza del mitico, presenza nascosta del divino, sua epifania; e in quanto tale elemento orfico, misterico».

⁷² «E un giorno cercherai col cuore il fondo / delle città scalfite [...]», *Periodo*, vv. 19-20 (*Avvento notturno*). Si veda in proposito quanto Parronchi afferma nelle sue *Note letterali su Luzi*, in «Paragone», XI, ottobre 1960, 130, [pp.121-132], p. 124: «Nessuno che sia giovane è poeta se non prova l'ansia dell'inesprimibile, il desiderio di possedere l'ignoto, e insomma quello che il Leopardi ha fermato per tutti nelle parole degli *Appunti e ricordi per servire a un romanzo autobiografico*: "scontentezza nel provar le sensazioni destatemi dalla vista della campagna ecc. come per non poter andar più addentro e gustar più, non parendomi mai quello il fondo, oltre al non saperle esprimere". Di questo son fatte le passeggiate dei giovani, o almeno – meglio non generalizzare – eran fatte le nostre». E si pensi, in tal senso, al potere «rivelat[ore]» nei confronti «dei confini dell'ignoto» individuato da Macrí nelle parronchiane «supreme, elettissime bellezze dell'arte e della natura» (O. Macrí, a proposito dei *Visi*, in *Neoromanticismo di Parronchi* cit., p. 189).

⁷³ M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi* cit., p. 72.

⁷⁴ *In ascolto* (P, p. 113).

no «sulla mia vita, sulla mia città». Ma l'analogia è presente, ancora, nei versi di *Replay*, dove alla «vita rivissuta ma perfetta» segue la «città come avrebbe dovuto essere / senza la speculazione edilizia / né l'invidia degli artisti: una vera / Gerusalemme celeste»⁷⁵.

⁷⁵ *Replay* (P, p. 429). D'altra parte, la riflessione sul rapporto tra la 'vita' e le forme della città fu pervasiva nel dopoguerra, come testimonia un articolo di Gillo Dorfles pubblicato nel 1946 sulle pagine della «Nuova Città»: «Sola l'architettura, tra tutte le arti, ha il privilegio di permettere all'uomo di vivere nell'interno di un'arte oltre che di ammirarla dall'esterno: guardiamo un quadro, una statua, ascoltiamo i versi e i suoni, ma ad un certo punto noi "penetriamo" nell'edificio, ne diventiamo parte integrante, l'edificio vive in noi, e noi viviamo nella sua struttura. Ed è per questa sua caratteristica che spetta all'architettura di adattarsi all'uomo e nello stesso tempo di plasmarlo, di rappresentare sulla terra il simulacro di un'esistenza più vasta, la cui struttura trascenda la "durata" umana e resti a testimoniare – al di là delle vicende singole – l'idea e la forma di un'epoca. E in codesto suo compito, pesante e sublime a un tempo, è insita tutta la tragica irrimediabilità della sua creazione [...]. Oggi l'architettura riprende il suo compito etico oltre che estetico: spetta agli architetti di modellare lo spirito e il corpo delle generazioni venture [...]» (Gillo Dorfles, *Preoccupazioni architettoniche attuali*, in «La Nuova Città», I, dicembre 1945-gennaio 1946, 1-2, [pp. 9-11], p. 9 e 10).

NOTA DI LETTURA SU UNA BIBLIOGRAFIA

Attilio Mauro Caproni

La disciplina bibliografica condivide, con la maggior parte delle scienze umane, l'impossibilità di una sperimentazione diretta sulla genesi stessa dell'oggetto che studia perché si condensa nella tradizione, per i tempi postumi, delle singole *notitiae librorum*. È possibile così ricordare che, nel corso dei tempi, sono stati condotti, nel panorama in cui la Bibliografia esplica il suo interesse, esperimenti indicali di ogni sorta per l'acquisizione di una memoria del sapere che diventa il linguaggio dei singoli testi i quali sono tramandati per la produzione e la percezione della conoscenza che, per i lettori, si trasforma nella ricezione dei messaggi che gli scrittori intendono proporre. Una bibliografia, inoltre, di una persona (se concentro per un attimo la mia attenzione sul repertorio che vede in Alessandro Parronchi il suo protagonista), una bibliografia personale di questo tipo, dicevo, appare come una sorta di *canone* volto a richiamare il nostro Autore, così che questo indice lo si potrebbe sintetizzare come il virtuale *ritorno* di Parronchi verso i suoi lettori, e come l'effigie della sua intera opera che, in questo modo, riesce a perpetuarsi per tutti i tempi a venire. Naturalmente devo esprimere subito la mia più grande ammirazione per la fattura di questo testo in cui i singoli curatori (Eleonora Bassi e Leonardo Manigrasso), ciascuno per la parte che li riguarda, con grande acribia e intelligenza, ci forniscono un ritratto complesso del Nostro, non unicamente per quello che questo eclettico studioso ci ha donato (e lasciato), ma anche come la critica a lui coeva (e sino all'attuale anno) ha avuto una preziosa attenzione. Ora allontanandomi per un istante da questa elementare affermazione e, di proposito, non soffermandomi unicamente sull'ottima struttura indicizzatoria della *bibliografia parronchiana*, aprirei, seppure molto brevemente, il mio discorso a degli ulteriori concetti che tendono ad assegnare alla scienza bibliografica l'immagine di una forma, come ci ricorda Rudolf Blum, di una fenomenologia descrittiva volta a dettare, in un modo diretto, lo spazio che le è proprio e che definisce l'idea di un rapporto comunicativo e, soprattutto, informativo guidato appunto dall'essenza fenomenologica organizzata del settore (e questo carattere è insito nelle molteplicità sapienziali contenute dalle separate unità testuali che li trovano accoglienza, seppure nelle formule simboliche dei singoli segmenti bibliografici). Allora acca-

de che anche la Bibliografia di e su Alessandro Parronchi intende incentrare la sua attenzione sul concetto di stampo cartesiano di *mente* e di *ragione*, perché in queste due categorie è possibile ritrovare, probabilmente, la consapevolezza che una simile tecnica indicizzatoria propone nell'analisi simbolica delle voci librarie che la compongono, tale d'assegnare a questo repertorio una sua particolare completezza e identità nell'ambito della *historia literaria* ove la medesima va a fornire un nuovo tassello. Poi, questa mia breve lettura consente a ciascuno di noi di comprendere la complessità dell'opera letteraria e storico-artistica di Parronchi, dove le sue analitiche componenti (e competenze) assegnano un diverso grado di attenzione per questo scrittore/storico dell'arte, poi essenzialmente poeta, che sembrerebbe, ad un'apparente e superficiale analisi, avere la vocazione aristocratica di un *poeta appartato* del nostro Novecento letterario, ma, ovviamente, così non è.

Questo sussidio indicizzatorio, nel descrivere (e nel tramandare) una esegesi critica della mappa della sua complessa opera, e delle sue molte ramificazioni, può diventare una *forma limpida* per capire la complessità del sapere prodotto dalla scrittura di questo importante poeta, partendo dalla lettura dei suoi dati più semplici per, poi, transitare in quelli più evidenti e complessi. Tuttavia la bibliografia in questione ha il pregio di essere un punto *fisico*, oltre che *intellettuale*, di ricerca, di discussione, di confronto per comprendere lucidamente, ora in un modo nuovo, questo scrittore così baricentrico, per cercare d'intendere, seppure parzialmente, la cultura letteraria italiana del medio e ultimo Novecento. Il lettore, scorrendo le diverse stringhe bibliografiche dei testi qui indicizzati, e di quelli che la critica gli ha rivolto, il lettore, dicevo, capisce che una simile guida non rimane unicamente come un elenco, ma diventa capace di codificare la sua incidenza nel settore degli studi poetici, e in quelli artistici, con il proposito di scoprire un complicato nodo di *differenza del sapere* volto a rintracciare quell'essere delle idee che, per i singoli ipotetici lettori, si trasformano in un *logos* che sembrerebbe capace di far intendere quella rigorosa correlazione tra il pensiero di chi scrive un testo, e chi quei testi prende di mira. Lo stesso, inoltre, ne accoglie l'evidenza, al fine di comunicarne e usarne il contenuto (nel tentativo difficile, ma non impossibile, di rendere familiare al pensiero la sostanza di quella forza empirica che il libro, i libri vogliono per tutti i tempi testimoniare).

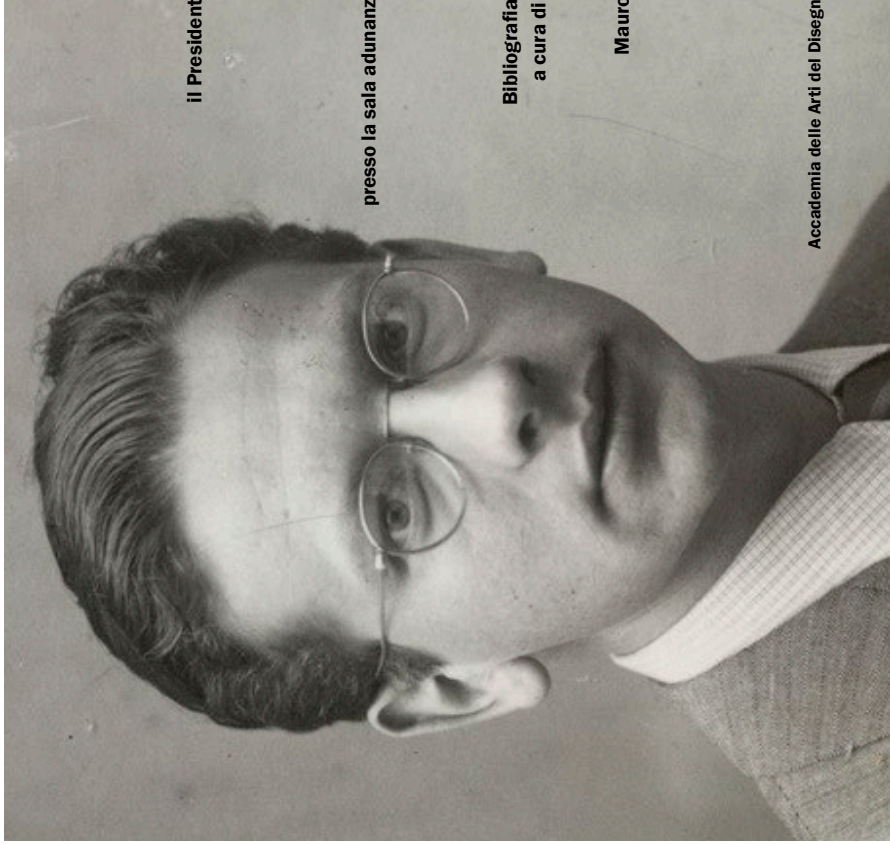
La scienza bibliografica, nel contesto di questo ragionamento, come ricorda Pierre Caron, ha il pregio di trasmettere l'opera che è nascosta in un libro, il quale, se è inteso nella sua bibliologica oggettualità, esso lo rende, allegoricamente, quasi *trasparente* per facilitare le tecniche di lettura per chi quel libro vuole leggere. Inoltre la medesima lo predispone, e ne promuove una attenta analisi per la quale i lettori riescono a non dissolvere una memoria scritta.

Ed è così che Eleonora Bassi e Leonardo Menigrasso hanno il grandissimo merito di offrire a ciascuno di noi l'immagine bibliografica più nitida e più completa di Alessandro Parronchi perché, nella sistematica e eccellente struttura di questo componimento indicale, sono stati capaci di fissare gli itinerari degli in-

teressi di questo intellettuale, con l'intento di predisporre, per un fine postumo, i canali della sua riflessione storico-artistica, e della non secondaria scrittura poetica. Del resto questo repertorio diventa un esempio importante per il quale la disciplina bibliografica facilita la scoperta, che dietro l'apparenza delle parole e dei testi lì descritti, si verifichi quell'appello e quel richiamo silenzioso secondo i quali un lettore viene verso di esso attratto. Così, grazie ad un simile meccanismo, lo stesso volge il ricordato lettore/consultatore in uno spazio che, parafrasando (latamente) un concetto espresso da Paul Valéry, lo rende complice di una cultura la quale, per il suo tramite, si arricchisce, si rinnova e compie, intorno ai processi di trasmissione mediata dei testi, l'essenza della sua significazione nel tempo sulla conoscenza che si trasforma, bibliograficamente, nella *historia literaria*.

Da ultimo, ma non collateralmente, devo rendere noto il mio più intenso plauso per Walter Scancarello che è l'intelligente animatore di questi *Quaderni bibliografici* i quali, non molto tempo fa, sono partiti da Emma Parodi per arrivare ora ad Alessandro Parrochi, e il cui prossimo numero è la *Bibliografia di Dacia Maraini*. Una simile tematica impresa consente di ricuperare quella molto importante stagione letteraria del Novecento italiano in modo di assegnare alla bibliografia di quel secolo quel viatico che meriterebbe una approfondita analisi di studio e di riflessione, soprattutto in questo nostro sgangherato XXI secolo in cui ancora non si comprendono appieno le tematiche e gli indirizzi che dovrebbero connotarlo, se si esclude la superficialità nel porre, come fondamento, una superficiale comunicazione che, grazie all'ausilio esasperato della tecnologia informatica e digitale, risulta bel lontana dai percorsi necessari per costruire una solida identità culturale, e per scegliere i parametri più appropriati dell'informazione.

Roma, ottobre 2014



**il Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno
Luigi Zangheri**

ha il piacere di invitare la S.V.

il giorno 4 giugno 2015 ore 17.15
presso la sala adunanze dell'Accademia delle Arti del Disegno
Via Orsanmichele 4, 50123 Firenze

alla presentazione del volume
Alessandro Parronchi
Bibliografia delle opere e della critica (1937-2014)
a cura di Eleonora Bassi e Leonardo Manigrasso

intervengono
Mauro Caproni, Anna Dolfi, Massimo Fanfani,
Luca Lenzini, Carlo Sisi, Gianni Venturi

saranno presenti
Leonardo Manigrasso e Nara Parronchi



Accademia delle Arti del Disegno
Via Orsanmichele 4
50123 Firenze

Accademia delle Arti del Disegno - 055 219642 - www.aadfi.it - info@aadfi.it

VITTORIO BODINI
ICONE DEL MODERNO

LA «TERZA VIA» DI VITTORIO BODINI

Antonio Lucio Giannone

Prima di entrare nel merito del discorso, vorrei far notare che questa è una delle rare volte in cui si parla di Vittorio Bodini fuori dalla sua regione, cioè fuori dalla Puglia e, in particolare, dal Salento, da vari anni a questa parte, almeno in consessi di così alto livello scientifico. Ricordo un altro Convegno tenutosi presso le Università di Roma, Bari e Lecce nell'ormai lontano 1980, in occasione dei dieci anni dalla morte¹, e una Giornata di studi presso l'Università di Pescara nel 1985. Poi più niente o quasi, fuori, ripeto, dal Salento, al punto che di questo scrittore, a volte, anche gli specialisti conoscono solo il nome o, al massimo, l'attività di ispanista.

Perciò desidero approfittare di questa occasione per fare brevemente il punto sulla situazione degli studi su Bodini, visto che tocca a me dare inizio ai lavori della sessione a lui dedicata. La stessa Anna Dolfi, che è stata uno dei pochi a occuparsi in tutti questi anni della sua opera, ha parlato, in un suo saggio, di una sorta di *damnatio memoriae* che ha colpito la figura dello scrittore². A mio avviso, sono diversi i motivi di questa dimenticanza. Il primo, forse, è il fatto che la fama dell'ispanista ha messo un po' in ombra il poeta, il narratore, l'organizzatore culturale. Un altro motivo sta nella limitata conoscenza della produzione letteraria di Bodini anche da parte degli studiosi, i quali, fino a poco tempo fa, potevano conoscere, nel migliore dei casi, soltanto l'opera poetica, apparsa negli «Oscar» Mondadori nel 1983 per le cure di Oreste Macrí³ e attualmente disponibile presso le edizioni Besa, che l'hanno ristampata, ma non gli altri settori di essa quali la narrativa, i reportage, le inchieste, le prose critiche.

¹ Cfr. i relativi Atti, *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di Oreste Macrí, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina, Congedo, 1984.

² Cfr. Anna Dolfi, *Bodini, Leopardi e la 'damnatio memoriae'*, in *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, secondo tomo, a cura di Antonio Lucio Giannone, Galatina, Congedo, 2008, pp. 641-653 (ora in A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 111-122).

³ Vittorio Bodini, *Tutte le poesie (1932-1970)*. Introduzione e edizione di Oreste Macrí, Milano, Mondadori, «Oscar», 1983..

Questo perché Bodini, morendo prematuramente nel 1970, a soli cinquantasei anni, non ebbe il tempo di raccogliere in volume i suoi scritti. L'ultimo anno di vita, com'è noto, aveva proposto a Einaudi un libro di racconti, ma a causa della morte questo progetto non si poté realizzare.

Al momento della scomparsa, insomma, tutti gli scritti in prosa di Bodini erano ancora dispersi su giornali e riviste. Nel 1980, proprio in occasione del Convegno citato, apparve la raccolta *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, che, rinviando la realizzazione del disegno originario di Bodini a «un'edizione completa delle sue prose», intendeva documentare, «i momenti più significativi della produzione narrativa bodiniana fra il 1940 e il 1969»⁴. Nel 1982, sulla rivista di una banca salentina, Donato Valli pubblicò altre prose inedite e disperse di Bodini, tra le quali spicca il romanzo giovanile *Il fiore dell'amicizia*⁵, appena ristampato con una mia *Prefazione*⁶. Qualche anno dopo, nel 1984, lo storico Fabio Grassi pubblicò *I fiori e le spade*, un'antologia di prose molto eterogenee tra di loro (articoli di argomento politico e sindacale, prose memoriali, scritti letterari, cronache giornalistiche dalla Spagna, inchieste, recensioni, ecc.), unificate dal sottotitolo *Scritti civili*, che coprivano un arco di tempo molto ampio, dal 1931, anno dell'esordio dello scrittore diciassettenne, al 1968, quasi quindi fino alla fine dell'attività e della vita di Bodini⁷.

Per quanto mi riguarda, nel 1987 raccolsi i reportage dalla Spagna, dispersi anche questi su vari giornali, in un volume dal titolo *Corriere spagnolo*⁸, da poco ristampato con l'aggiunta di alcune lettere inedite inviate dallo scrittore dalla Spagna, nella collana «Bodiniana» che curo per le edizioni Besa di Nardò⁹. Questa collana, che è arrivata a otto titoli, venne inaugurata nel 2003 con un'altra raccolta di racconti e prose, dal titolo *Barocco del Sud*¹⁰, che comprende scritti composti, per la massima parte, dal 1950 al 1952, rimasti anche questi dispersi e che sono fondamentali per conoscere la poetica dello scrittore.

Questa, in rapida sintesi, la situazione editoriale degli scritti in prosa di Bodini che non ha permesso finora di conoscerlo adeguatamente nella totalità della sua

⁴ Paolo Chiarini, *Nota ai testi*, in V. Bodini, *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1980, p. 100.

⁵ In «Sudpuglia. Rassegna trimestrale della Banca agricola popolare di Matino e Lecce», 1, marzo 1983, pp. 65-114.

⁶ V. Bodini, *Il fiore dell'amicizia. Romanzo*, a cura di Donato Valli, Nardò, Besa, «Bodiniana», 2014.

⁷ Cfr. V. Bodini, *I fiori e le spade. Scritti civili (1931-1968)*, a cura di Fabio Grassi, Lecce, Milella, 1984.

⁸ V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Lecce, Piero Manni, 1987.

⁹ V. Bodini, *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, «Bodiniana», 2013.

¹⁰ V. Bodini, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, «Bodiniana», 2003.

produzione e quindi ha impedito il necessario approfondimento della sua opera. Ma ancora manca la raccolta delle prose critiche alla quale sto lavorando e che permettono di avere un'idea più precisa della sua collocazione nel panorama letterario di metà Novecento. Perché questo, forse, è un altro motivo della sua scarsa fortuna critica: la difficoltà di collocare l'opera in versi e in prosa di Bodini in una corrente precisa (ermetismo, neorealismo, surrealismo, sperimentalismo, neoavanguardia), a causa cioè della sua eccentricità, del suo essere fuori, in fondo, da tutti i movimenti che ho nominato prima, pur avendoli attraversati ed essendo stato influenzato da essi, in misura più o meno maggiore.

E qui mi collego al tema del mio intervento: la «terza via». Questa non è un'espressione di Bodini ma mi sembra che si possa usare in maniera appropriata per definire la sua posizione tra i movimenti letterari, in particolare, nel secondo dopoguerra e negli anni Cinquanta. Che significa dunque? Ecco, si ricorderà che nell'«Esperienza poetica», che qui non prendo in esame essendo abbastanza nota la vicenda di questa rivista¹¹, Bodini si riprometteva, come scriveva nell'editoriale premesso al secondo numero, dal titolo *Non è una poesia da serra*, di documentare la «tendenza di rinnovamento» in atto nella poesia italiana, nella convinzione che questa non fosse morta nel 1945, come sosteneva certa critica, ma che fosse solo differente da quella «pura», «assoluta», «intemporale» dell'anteguerra. E la sua rivista voleva mostrare per l'appunto «questo sforzo transitivo della poesia sugli oggetti e passioni del mondo, ma a patto che gli uni e gli altri si accendano di una significazione fantastica e che il linguaggio non perda di quella comprensione e densità che sono un innegabile debito verso i poeti maggiori delle generazioni precedenti»¹². Il che voleva dire che era necessario per i poeti uscire fuori dalla «prigione di parole» in cui, a suo giudizio, si erano rinchiusi alcuni e confrontarsi invece col reale, con la società, con il tempo, senza peraltro rinunciare allo scatto inventivo, alla fantasia, all'immaginazione, proprio come aveva tentato di fare lo stesso Bodini con la sua prima raccolta, *La luna dei Borboni*, del '52. Non a caso, le polemiche principali furono condotte, da un lato, nei confronti del postermetismo e, dall'altro, del neorealismo marxista, del quale si rifiutava il grezzo contenutismo e l'esplicita compromissione con la politica. A questa «alternativa», che presentava l'Italia «ufficiale», Bodini dichiarò più volte di essere «indifferente»¹³. In questo contesto si giustifica anche l'aspra polemica con il conterraneo e amico Oreste Macrí, a cui rimprovera-

¹¹ Su questa rivista cfr. Donato Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Milella, 1985, pp. 133-162; Daniele Maria Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2009, pp. 445-473. Di essa esiste anche la ristampa anastatica, *L'esperienza poetica (1954-1956)*, con Introduzione e Indici di Armida Marasco, Galatina, Congedo, 1980.

¹² *Non è una poesia da serra*, in «L'esperienza poetica», 2, aprile-giugno 1954, p. 1. Gli editoriali, che compaiono all'inizio di ogni fascicolo della rivista, non sono firmati ma sono da attribuire tutti a Bodini.

¹³ Cfr. *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica», 5-6, gennaio-giugno 1953, p. 2.

va di essere rimasto fermo sulle posizioni d'anteguerra, in una difesa ad oltranza dell'ermetismo, senza accorgersi del mutato cambiamento del clima poetico. Ma in questa occasione non mi soffermerò nemmeno su questa polemica che è stata abbondantemente studiata ed è sufficientemente nota¹⁴.

Al tempo dell'«Esperienza poetica» risale anche quella distinzione, da lui proposta, all'interno dell'ermetismo, in due gruppi:

quello dei poeti che accettato il linguaggio poetico della triade Campana-Ungaretti-Montale, lo derivarono verso soluzioni di sensibilità, o d'idillio o di musica (Gatto, Sinisgalli, Penna, De Libero), affinandolo ciascuno secondo le proprie disposizioni, e un secondo gruppo – una destra, diremmo – caratterizzato da una superfetazione culturale e da un ritorno [...] all'estetismo verbale su una labile trama per mosaico, alle parole di lusso, al neodannunzianesimo, in una parola, sia pure attraverso Ronsard, e non Petrarca, ma i cinquecentisti¹⁵.

Questi due gruppi poi, secondo Bodini, si erano progressivamente staccati l'uno dall'altro, dando vita a due linee poetiche e geografiche al tempo stesso: la linea fiorentina e quella meridionale. Da qui il rapporto privilegiato con Quasimodo, da lui definito «l'iniziatore della poesia meridionale»¹⁶, con cui fu a lungo in rapporto epistolare, o la vicinanza a Scotellaro, che fra l'altro recensì, in maniera entusiastica, *La luna dei Borboni*¹⁷.

Ma questo è – come dire – il punto d'arrivo della riflessione bodiniana sulla poesia, che anch'io ho avuto già modo di esaminare in altre occasioni. In questa sede, mi interessa delineare invece, sia pure rapidamente, attraverso gli scritti critici che, come dicevo prima, sono ancora dispersi e quindi poco conosciuti, il percorso seguito da Bodini per arrivare a quella proposta e soprattutto approfondire il suo rapporto con l'ermetismo e Firenze, che è stato fondamentale per lui, come d'altra parte egli ha sempre riconosciuto: che cosa ha rappresentato dunque l'ermetismo per Bodini e come egli lo ha giudicato. E questo anche in relazione al tema del Convegno odierno.

Per far ciò, è necessario partire da uno scritto memoriale, intitolato *Firenze*, rimasto inedito fino a che nel 1980 Renato Aymone non lo pubblicò, nel 1980, in *Appendice* del suo volume *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud*. In questa prosa, non datata ma risalente agli anni Sessanta, emerge pienamente l'importan-

¹⁴ Per un'accurata ricostruzione di questa polemica cfr. Leonardo Terrusi, *Vittorio Bodini contro Oreste Macri: storia di una polemica letteraria*, in «Critica Letteraria», 104, 1999, III, pp. 521-547.

¹⁵ V. Bodini, *Quarant'anni di poesia*, in «L'esperienza poetica», gennaio-marzo 1954, 1, p. 25.

¹⁶ V. Bodini, *Quasimodo iniziatore della poesia meridionale. Le sue terre d'uomo*, in «La Fiera letteraria», X, 29, 17 luglio 1955, p. 5.

¹⁷ Sul rapporto con Quasimodo e con Scotellaro ci sia permesso di rinviare a A. L. Giannone, *Tra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013, rispettivamente alle pp. 129-143 e 223-230.

tanza avuta dalla permanenza di Bodini, tra il 1937 e il 1940, a Firenze, dove si laureò in Filosofia con Paolo Emilio Lamanna con una tesi su Gian Domenico Romagnosi. Qui infatti egli riprese la sua attività creativa dopo la breve avventura futurista leccese dei primi anni Trenta, e soprattutto qui avvenne la sua vera formazione in un ambiente letterario di altissimo livello, aperto alle influenze della cultura europea. E, a questo proposito, è sufficiente citare un brano:

A piedi, magrissimo, mi giravo dunque amorosamente la mia nuova patria, o per trovare libri usati, o camere ammobiliate, abbastanza fiorentine e abbastanza a buon mercato (ho abitato al Porcellino, in Canto dei Meli, in via San Gallo) o, da ultimo, per vedere i prezzi delle scarpe. In via dei Servi, o in via Alfani, o in Borgo la Croce trovavo libri sconvolgenti, decisivi per la mia vita, come Kafka, tutti i volumi della *Recherche*, l'*Ulixes* nella traduzione francese di Valéry Larbaud, e nella ediz. Corbaccio, Svevo e *Gente di Dublino*, e Montale e una prima ediz. dei *Canti orfici*. E i *Pesci rossi* di Cecchi. Come era giusto, pagavo asceticamente ciascuna di queste scoperte, perché ad ogni acquisto mi toccava saltare il pasto. Per la *Recherche* mi toccò saltarne parecchi¹⁸.

Qui egli rievoca anche la sua conoscenza, presso le Giubbe Rosse, dei maggiori protagonisti di quel particolare momento vissuto dalle lettere italiane: Montale, Luzi, Gadda, Bo, Landolfi, Pratolini, Bigongiari, Parronchi e Bonsanti il quale, tra il 1939 e il '40, gli pubblica su «Letteratura», cioè pubblica a uno sconosciuto e per di più esordiente, grazie all'interessamento di Montale, sei poesie, un racconto, *La coscienza di Antina* e una recensione a *Lettere d'una novizia* di Guido Piovene. Dagli ermetici – confessa ancora Bodini – «ero attratto per la vitalità, la freschezza, per l'unità della loro cultura, ma in parte separato dalla diversa formazione e dal mio antifascismo, mentre era noto il loro glaciale disprezzo della politica»¹⁹.

Sempre in questa prosa, all'inizio, e prima della rievocazione vera e propria di quegli anni, c'è un breve brano in cui lo scrittore riflette sulla sua esperienza ermetica:

terza generazione (del M.) a cui non mi sentivo vincolato, perché la brevità della mia esp. erm. mi lasciava libero di cercare alla fine dello sfacelo naz. un'altra via, un altro linguaggio poetico. Non son pentito però di quella esp. (che oggi in queste condiz. storiche riappare in altra forma nella mia poesia, ma durante e dopo la guerra incolpai l'e. per averla straniata e disavvezzata dai grandi temi ed eventi collettivi, avverso a quel calarsi nel fondo di sé²⁰.

¹⁸ V. Bodini, *Firenze*, in Renato Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del Sud (con appendice di testi inediti e rari)*, Salerno, Edisud, 1980, p. 127.

¹⁹ Ivi, p. 131.

²⁰ Ivi, p. 124.

Ecco, in questo brano si può notare, in fondo, che Bodini ha sempre parlato del suo rapporto con gli ermetici con un tono equilibrato, riconoscendo la decisiva importanza della sua formazione fiorentina e manifestando sempre grande stima verso i protagonisti di quella stagione, mentre le punte più accese della polemica con Macrí, al tempo della loro «inimicizia fraterna», sono limitate proprio agli anni dell'«Esperienza poetica» e si spiegano probabilmente anche con la volontà di rimarcare, in quel particolare momento, più le divergenze che le affinità col critico magliese. Qualcosa di più, a questo proposito, si potrà sapere quando verrà la luce il monumentale carteggio Bodini-Macrí, curato da Anna Dolfi.

Il percorso dunque che porta Bodini a fare la sua proposta (la «terza via») è piuttosto lungo e dura almeno una decina d'anni. Seguiamo allora rapidamente i momenti principali di esso partendo dagli anni romani (1944-46), durante i quali egli collabora a numerosi giornali e riviste: da «Ricostruzione» a «La Tribuna del Popolo», da «Domenica» a «Cosmopolita», da «La Fiera letteraria» a «Mercurio». In questi scritti egli incomincia a riflettere sulla funzione che doveva svolgere la letteratura in una realtà profondamente mutata, quale era quella dell'immediato dopoguerra, partecipando alle polemiche di quegli anni che riguardavano anche il giudizio da dare sui movimenti letterari fra le due guerre e quindi anche sull'ermetismo²¹.

Altamente significativo, ad esempio, è *La cultura tradizionale e la giovane letteratura*, in cui si ricollega a una polemica iniziata qualche mese prima con un articolo di Alberto Moravia, sempre su «Domenica» e proseguita con gli interventi di Massimo Bontempelli e Libero Bigiaretti. Moravia, nel suo articolo, intitolato significativamente *Colpe letterarie*, aveva imputato all'autarchia culturale vigente nel periodo fra le due guerre il mancato contatto della cultura italiana con quella europea (affermazione piuttosto discutibile, in verità) e aveva definito la cosiddetta letteratura «formale», nella quale comprendeva pure l'ermetismo, una sorta di «Arcadia di proporzioni gigantesche» che aveva esercitato un vero e proprio monopolio in quegli anni.

Ebbene, già qui Bodini assume una posizione mediana e quasi di difesa dell'ermetismo, attribuendo invece la causa principale dell'autarchia culturale individuata da Moravia a quelli che definisce gli «ispidi e recidivi rapporti» fra la «cultura tradizionale» e la «giovane letteratura». In ogni caso egli non fa coincidere la linea di demarcazione fra i due schieramenti con quella tra fascismo e antifascismo, non potendosi identificare immediatamente, a suo giudizio, le fazioni letterarie con quelle politiche. Da un lato, dunque, gli ermetici «si sono esiliati da una città reale nelle cui strade non riuscivano a far respirare i propri fan-

²¹ Su questo particolare momento dell'attività bodiniana cfr. A. L. Giannone, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1983, pp. 41-66..

tasmi», e hanno peccato dunque «*non per fare ma per non fare*»²². Dall'altro, la cultura storico-idealistica di matrice crociana ha avuto la colpa di ignorare la poesia novecentesca, primo fra tutti Montale, escludendo dal suo interesse tutto quello che si pubblicava «entro quel circolo infetto». Questa assenza di dialogo tra i due schieramenti provocò disagi su entrambi i fronti, non potendo gli errori degli uni essere compensati dalle qualità degli altri. Il torto quindi si doveva suddividere in parti uguali tra i due schieramenti, ma a Bodini non interessava qui intentare un processo, distribuendo le colpe fra le parti in causa, come facevano alcuni, quanto reperire un comune punto d'accordo in vista di quella «ricostruzione» letteraria, più che mai necessaria in quel periodo per far sì che la nostra letteratura riacquistasse una «funzione europea».

Assai rilevante è anche uno scritto su Montale, risalente al 1945, *Il gasista di Montale*, nella cui poesia Bodini rinveniva un filo tematico costante, rappresentato dal «tormentoso e vivace sentimento» della *polis*, «mutevolissimo, intricato di umori, di domande, di contraddizioni – e in ciò obbediente alla mobilità del mondo interiore del poeta –, ma sempre presente come l'antagonista necessario e a suo modo produttore di questa poesia che è per ora l'unica di cui si possa dire con certezza che ci sopravviverà»²³. E questo filo della *polis*, cioè dell'apertura, dell'attenzione al reale, alla comunità degli uomini, alla società, egli seguiva dalle prime apparizioni negli *Ossi di seppia* alle *Occasioni*, ripercorrendo «la storia di una musa che s'addentra sempre più nelle piazze, ad ogni passo attratta e respinta senza tuttavia sapersi sottrarre al fastidio di contatti di cui si vendica registrandoli con una precisione crudele»²⁴. Anche qui però lo scrittore lecchese evita l'errore di attribuire ai versi montaliani una valenza politica precisa.

Un'acuta riflessione sul genere romanzo, invece, è da lui condotta in *Il gobbo e la narrativa italiana*, in cui nota giustamente la mancanza in Italia di una «civiltà narrativa generata da un sentimento collettivo [...] una civiltà paragonabile al patrimonio di esperienza che si tramandavano di generazione in generazione i nostri artigiani»²⁵. Per questo auspica la rinascita del romanzo in Italia, perché tutta una «materia insanguinata e mostruosa», attendeva ancora, a suo giudizio, di essere trasferita in quel genere letterario e non trasfigurata dal canto, sia pure altissimo, di un poeta. E qui polemizza implicitamente contro la prosa d'arte e l'elzeviro o «altri cesellati soprammobili» del periodo tra le due guerre.

In un altro articolo, ancora, dedicato a Tommaso Landolfi, *Invito alla retorica (con una nota sul gioco d'azzardo)*, del '46, rintraccia negli scrittori italiani di

²² V. Bodini, *La cultura tradizionale e la giovane letteratura*, in «Domenica», 19 novembre 1944.

²³ V. Bodini, *Il gasista di Montale*, in «Cosmopolita», 16, 19 aprile 1945, p. 5 (poi, col titolo *Lettura montaliana*, in «La Tribuna del Popolo», 5 novembre 1946, p. 3).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ V. Bodini, *Il gobbo e la narrativa italiana*, in «Ricostruzione», 20 aprile 1945.

quel periodo l'aspirazione ad «allargare il gioco»²⁶, cioè a prendere in considerazione qualsiasi materia, perché «Allargare il gioco in letteratura – spiega – significa per l'appunto includervi tutte le impurità, tutte le retoriche: e vedere poi se si è capaci di bruciarle»²⁷, al fuoco della passione civile e dell'emozione artistica. Anche qui dunque una tendenza ad aprirsi in qualche misura all'«impura» realtà con tutte le conseguenze e i rischi che questo comportava per la scrittura, per la creazione artistica.

Nel novembre 1946, infine, in *Mobili prospettive di una letteratura*, apparso sul periodico leccese «Libera Voce», immediatamente prima della sua partenza per la Spagna, nota che la guerra aveva prodotto uno strappo violentissimo nei tessuti della società letteraria, che non poteva non aver causato dei mutamenti anche nell'animo degli scrittori. Difatti, anche se «l'illustre corpo d'una letteratura non è direttamente tangibile da ciò che accade al di fuori di essa»²⁸, la letteratura è fatta pur sempre dagli uomini, «la cui vita ed esperienze sono necessariamente condizionate dalla realtà» e «qualcosa di questa dovrà pur filtrare entro le pagine, non fosse altro che come limite»²⁹. E alla fine aggiungeva una frase significativa, nella quale non è difficile cogliere, già fin d'ora, una velata allusione a Macrí: «E non sappiamo nascondere il nostro fastidio se ci avviene di leggere uno scritto d'un nome *su cui contavamo* (ma son moltissimi su cui contavamo) da cui non trapeli il più minuto indizio che qualcosa è accaduto, che qualcosa non è più come prima»³⁰. Anche qui insomma Bodini procedeva a una revisione della letteratura d'anteguerra, ma non a un «revisionismo a tutti i costi», come facevano altri, non giungeva cioè a comminare condanne assolute, prive della possibilità di appello.

Ma la riflessione bodiniana continua anche negli anni successivi. Anche in certe «letture» che compie durante la permanenza spagnola affiora questo *leit motiv* della necessità di una qualche forma di apertura al reale da parte della poesia. Nell'articolo *La poesía de Ungaretti en Allegría*, che pure è destinato ai lettori spagnoli, pur ritenendo la poesia di Ungaretti fuori dal contingente, dalla cronaca, essendo essa di tipo ontologico, verticale, mette l'accento sulla definizione di «uomo di pena», che ci fa scoprire la creatura storica, immersa nel suo tempo:

Pero tal fidelidad a las razones universales del acto poético en ningún momento significará olvido, deserción de sus términos de criatura histórica, sino, al con-

²⁶ V. Bodini, *Invito alla retorica (con una nota sul gioco d'azzardo)*, in «Domenica», 3, 20 gennaio 1946 (poi, col titolo *Letteratura e gioco d'azzardo*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 26 marzo 1954).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ V. Bodini, *Mobili prospettive d'una letteratura*, in «Libera Voce», 31-32, 16-30 novembre 1946, p. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

trario, estos términos están puntualmente reconocidos y enfrentados, siendo éste el primero y más elemental peldaño del trabajo de Ungaretti, «uomo di pena», como èl mismo se define³¹.

Ma gli scritti più interessanti da questo punto di vista, dopo il rientro in Italia e prima dell'«Esperienza poetica», sono forse tre articoli dei quali due vennero pubblicati sul quotidiano barese «La Gazzetta del Mezzogiorno», a cui Bodini collaborò piuttosto intensamente in quegli anni, e un altro è rimasto inedito fino a che Grassi non lo inserì nel libro poc'anzi citato. Qui ci troviamo di fronte davvero a scritti autoidentificativi, nei quali lo scrittore ripensa alle sue due passate esperienze letterarie, il futurismo e soprattutto l'ermetismo, con il quale cerca, per così dire, di «fare i conti».

Nel primo, in ordine cronologico, intitolato *Antichi e nuovi «ismi»*, Bodini mette a confronto per la prima volta questi due movimenti, che – scrive – «sono quanto più diverso possa immaginarsi», perché l'antiaccademismo dei futuristi celava in fondo «una copiosa ignoranza» mentre «poesia e critica ermetica erano spesso prodotti di una esagerata cultura giunta ad una fase d'inflazione»³². Inoltre, se nei primi a prevalere erano «i dati meccanici e le approssimazioni dei sensi», «l'ambizione della poesia ermetica fu il simbolo, il marmo»³³.

Ma qui si sofferma soprattutto sulla funzione della scuola ai fini della nascita della poesia e quindi sul valore dei movimenti letterari e della loro portata. Le scuole, i movimenti letterari, secondo Bodini, se visti «anteriormente alla poesia» svolgono un compito positivo perché contribuiscono a creare un clima comune, a chiarire temi che, «per essere personali, non per questo appartengono di meno a tutta una generazione»³⁴. La scuola quindi «sorge dall'apporto che ciascuno dei suoi componenti – anche i minori – può offrire alla comunità poetica raccoltasi sotto alcuni segni comuni, nel modo naturalmente più generico in cui ciò è possibile»³⁵. Veduta invece a posteriori, la scuola è «un limite a cui si potrebbe soggiacere, e a cui infatti i più deboli soggiacciono», se non si ha la forza di andare oltre: «Impediti nella ricerca di un'ispirazione intimamente personale, si finirà col riecheggiare opacamente motivi che per essere comuni avrebbero potuto avere un valore e non ne hanno alcuno»³⁶.

Queste espressioni richiamano molto da vicino ciò che egli stesso scrive, nella *Nota preliminare a La luna dei Borboni e altre poesie*, a proposito del gruppo *Vecchi versi* – I (1939-41), che aveva eliminato perché «apparteneva più al generico linguaggio poetico di quegli anni che a me», cioè al linguaggio della scuola ermeti-

³¹ V. Bodini, *La poesía de Ungaretti en Alegria*, in «Cuadernos de Literatura», 1947, p. 3.

³² V. Bodini, *Antichi e nuovi «ismi»*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 1 dicembre 1951.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

ca. «Tuttavia – aggiungeva – perché non paia che io abbia voluto sopprimere le tracce di quegli anni, ed anche, perché no?, per dar la misura di tutto il cammino e gli sforzi (e i vuoti) per trovare un linguaggio più libero e da poter dire mio, ho messo in appendice due composizioni di quel gruppo»³⁷. Per questo così conclude, con un chiaro riferimento anche stavolta alla propria esperienza: «Superare un limite presuppone insomma l'esistenza necessaria di quel limite, e in questo senso la sua utilità; e un movimento poetico – aggiunge usando un gioco di parole – è dunque una utilità che la poesia deve *inutilizzare dentro di sé*, utilizzandola»³⁸.

Collegato a questo è un altro articolo, apparso sul quotidiano barese esattamente un mese dopo, *All'insegna dell'Arte-Vita*, in cui ritorna sul confronto tra futurismo e ermetismo, riprendendo il concetto di scuola. Ebbene – sostiene Bodini – i due movimenti, come scuola, si equivalgono, come ogni altra scuola. Tra di essi però, c'era un'enorme differenza relativamente alla «quantità di poesia realizzata», che poi è quello che conta davvero. In effetti, a suo giudizio, essi sono radicalmente diversi nei caratteri più intimi. «Alla parola grezza, priva di storie e di risonanze, anzi ambiziosa di barbarie» dei futuristi si contrappone la tendenza degli ermetici alla parola «colta, densa di allusioni, che implicasse nel proprio suono il maggior numero di echi e di associazioni d'immagini»³⁹. Ancora, mentre i futuristi «si presentavano con una spavalderia arrogante, affermavano il loro credo con uno squadrismo verbale che lungi dal trascurarne, andava provocando le occasioni per manifestarsi», gli ermetici «erano estremamente schivi»⁴⁰. Non a caso i futuristi avevano dei manifesti che sono, a suo giudizio, «il documento letterario più notevole che sia uscito da tutto quel movimento»⁴¹, mentre gli ermetici non ne avevano affatto, avendo rifiutato Carlo Bo il valore di manifesto per il suo *Letteratura come vita*. Radicalmente diversa era anche la concezione di movimento, di scuola e mentre i futuristi erano attratti dal numero degli aderenti, dai gruppi, e chiunque poteva essere ammesso senza discriminazioni, gli ermetici «smorzavamo i dissensi con la superiore urbanità della cultura», e «dietro i loro scritti, nel loro linguaggio fuso e corale, un po' monotono, la fiamma più calda era forse nell'operoso fervore di un'amicizia di pochi»⁴². Ancora, un'altra differenza fondamentale sta nell'assoluta mancanza di senso critico dei futuristi a cui si contrappone «il predominio della critica» nell'ermetismo. Il senso critico agì addirittura «anteriormente nella loro poesia che fu fortemente permeata e talvolta dominata dal controllo critico»⁴³.

³⁷ V. Bodini, *Preliminare a La luna dei Borboni e altre poesie 1945-1961*, in *Tutte le poesie (1932-1970)* cit., p. 90.

³⁸ V. Bodini, *Antichi e nuovi «ismi»* cit.

³⁹ V. Bodini, *All'insegna dell'Arte-Vita*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 1 gennaio 1952.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

Ma questo e gli altri due scritti sono davvero, per Bodini, come s'è detto, una sorta di esame di coscienza, quasi di un bilancio delle sue prime esperienze letterarie. Una chiara allusione alla sua breve partecipazione al futurismo si coglie allorché egli accenna al tentativo dei futuristi di diffondere certi miti dannunziani (il superuomo, l'arte-vita) presso la piccola borghesia. E questi miti – aggiunge – facevano presa su «commessi di negozio, ferrovieri, infermieri e soprattutto studenti liceali insofferenti delle discipline scolastiche»⁴⁴, come era appunto il suo caso. Questo tentativo però fallì perché la mancanza di senso critico, oltre che la fretta e la superficialità, fece sì che quei miti si capovolgessero e si trasformassero «nei temi dell'antiaccademismo e della barbarie»⁴⁵.

La riflessione, la sofferta (possiamo definirla) riflessione, sull'ermetismo continua infine, prima dell'«Esperienza poetica», in *Le vergini ermetiche*, risalente probabilmente al 1953, in cui Bodini torna ancora una volta, con intensa partecipazione, a cercare un chiarimento, forse più per sé stesso che per gli altri, su quella che definisce significativamente «la chiave segreta della nostra generazione»⁴⁶. Qui mette in rilievo quelli che a suo giudizio sono alcuni caratteri dell'ermetismo, come il «pudore dei sentimenti» e la «moralità letteraria», rispetto alla quale «non è che secondaria ogni distinzione di chiarezza e oscurità»⁴⁷. Poi chiarisce i rapporti tra Ungaretti e Montale e l'ermetismo. Il primo – sostiene – ha avuto solo tangenze, avendo in comune «l'educazione francese, sostanziale in Ungaretti, non altrettanto negli ermetici»⁴⁸. Più prossimo agli ermetici è Montale, «per l'equivoco dell'oscurità formale, per l'avversione a alzare il tono di voce, per il dominio sempre esercitato sui sentimenti tradotti più che alienati in oggetti», ma, a suo giudizio, si tratta di una vicinanza esterna. «La condizione ermetica della monotonia, di esclusione della dialettica (in sede umana) con l'ignoto, si realizza in lui solo alla superficie; la superficie è calma, il fondo tumultua. La storia, esclusa per sofismi eleatici, attraverso l'occasione fa ritorno per la finestra»⁴⁹. E qui riprende la sua interpretazione, di qualche anno prima, di un Montale che si apre gradualmente alla storia, al reale, alla *polis*.

Alla fine distingue l'ermetismo in un centro rappresentato da «Letteratura», che pure fa parte del «clima ermetico», una sinistra, di Carlo Bo, Luzi, Contini e Macrí, che – scrive – «rapidissimamente s'arrampicava fra le più ardue alberature aristotelico-vichiane», e la destra di De Robertis e Falqui che «andava ricercando attestati leopardiani i quali servissero a giustificare l'oscurità in nome di un'aura di nobiltà espressiva»⁵⁰. E anche in questo scritto c'è un'allusione autobiografi-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ V. Bodini, *Le vergini ermetiche*, in *I fiori e le spade* cit., p. 96.

⁴⁷ *Ivi*, p. 99.

⁴⁸ *Ivi*, p. 96.

⁴⁹ *Ivi*, p. 98.

⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

ca allorché scrive che la poesia ermetica «passò da quella prima schiera fiorentina ai giovani delle università e della provincia»⁵¹, come era successo appunto a lui, proveniente dalla provincia meridionale e iscritto all'Università di Firenze.

L'insistenza, insomma, su questo tema negli anni che precedono immediatamente «L'esperienza poetica» sta a dimostrare come Bodini sentisse quasi come un nodo irrisolto la questione del suo rapporto con l'ermetismo, un nodo che doveva necessariamente sciogliere prima di procedere oltre e arrivare alla sua proposta. In ogni caso, anche l'esame di questi scritti, oltre che un'indagine testuale sulla poesia bodiniana, conferma che la lezione ermetica ha continuato a contare su di lui forse più di quanto egli stesso ne avesse coscienza.

⁵¹ Ivi, p. 97.

DAL SEME DELLA POESIA
CRITICA E POETICA TRA BAROCCO E NOVECENTO¹

Mario Sechi

1. Continua a circolare tra gli intelligenti e fedeli lettori di Vittorio Bodini, e anche tra gli studiosi della sua poesia, l'immagine di una figura versatile ed eccentrica, capace di una operosità brillante, ma dispersa per rivoli e per canali, ciascuno dei quali meritevole di autonoma, se non settoriale considerazione: le traduzioni, le raccolte poetiche, la critica accademica e militante, con ai margini l'esperienza tardo-futurista degli anni Trenta, e l'impegno civile del secondo dopoguerra. Io sono fermamente convinto invece che Bodini dovrebbe essere considerato un esponente a pieno titolo della generazione a cavallo dell'ultima guerra mondiale, quella, per fare due soli nomi anch'essi di provenienza meridionale, di Gatto e di Sinisgalli: una personalità compiuta di intellettuale e di artista consapevole di un suo progetto e di una sua direzione di ricerca, su cui occorre ritornare ancora con uno sguardo più attento.

Partirei da una semplice constatazione, ricordando come la sua intensa attività di traduttore abbia per lungo tempo sopravanzato, per visibilità e per prestigio, tanto la sua poesia quanto la sua produzione critica. Agli anni Cinquanta e Sessanta risalgono il *Don Chisciotte* (per la collana dei Millenni Einaudi), i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo, il *Lazarillo de Tormes* (sempre per Einaudi), e in ambito novecentesco le molte traduzioni (anch'esse einaudiane) del teatro di García Lorca, e poi della poesia di Larrea, Neruda, Alberti (questo, per Einaudi e per Mondadori), Salinas (per la collana di poeti europei di Lerici), e così via.

¹ Per le citazioni dai saggi di Bodini, utilizzerò le seguenti sigle, con la semplice indicazione dei numeri di pagina, e senza rinvii in nota: *ATG* = *Alcuni temi gongorini*, Bari, Adriatica, s.d. [ma presumibilmente 1963]; *SSVS* = *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Bari, Adriatica, 1968; *PSS* = *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963. Come preciso più avanti nel corpo della mia comunicazione, gli studi gongorini furono poi rifusi in edizione accresciuta col titolo *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964. Una silloge dei saggi su Góngora e su Calderón fu pubblicata in traduzione spagnola col titolo *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1971. Per i testi poetici citati nella parte finale di questo scritto, rimando all'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrí, Nardò, Besa, 2004. Lo scritto *Pitagora è uno delle nostre parti*, citato anch'esso in fine, fa parte della raccolta di racconti, aforismi e saggi, curata e prefata da Lucio Antonio Giannone per le stesse edizioni Besa, Nardò, 2003, col titolo *Barocco del Sud*.

Una menzione a parte merita l'antologia dei *Poeti surrealisti spagnoli* (per gli Struzzi Einaudi), che rappresentò un primo, lucido tentativo di riconoscimento e di delimitazione di quella tendenza, allora misconosciuta e sommersa, della poesia spagnola (il denso saggio introduttivo è corredato da un ricco apparato di schede bio-bibliografiche). Il successo della raccolta poetica *La luna dei Borboni*, pubblicata nel 1952 per le piccole Edizioni della Meridiana di Milano, finalista al premio Viareggio, gli procurò una riedizione nella collana mondadoriana dello Specchio (1962), ma non valse a farlo entrare in nessuna delle principali antologie di poesia del Novecento (che tra i Sessanta e i Settanta contribuirono alla definizione di un canone poetico novecentesco). E le successive raccolte (*Dopo la luna*, del 1956, per Sciascia di Caltanissetta, e *Metamor*, del 1967, per Scheiwiller) sembrarono delineare, al di là del «caso» della *Luna*, una parabola forse troppo esile per connotare una riconoscibile identità di artista.

L'uscita postuma del volume *I fiori e le spade*, del 1984 (titolo che ricalca, credo intenzionalmente, l'albertiano *Entre el clavel y la espada*), illuminò un aspetto sconosciuto ai più, un orizzonte di impegno, e anzi di professione civile, dietro l'immagine svagata del poeta-professore. Di tale esperienza di «impegno» non si può non tener conto – in particolare – per comprendere e giustificare certe asprezze della polemica anti-ermetica dell'«Esperienza poetica», prima del '56. I tanti tasselli di una biografia irregolare e avventurosa - dalla giovinezza provinciale e avanguardista al breve discepolato fiorentino delle Giubbe rosse, dalla parentesi politica degli anni di Democrazia del lavoro (1944-45) al lungo soggiorno spagnolo (che fu un po' vita di *bohème*, ma soprattutto esperienza totale di poesia e di vita), alla vivace presenza nella società letteraria delle riviste e dei giornali, tra provincia e centro dell'Italia post-fascista, e quindi all'insegnamento universitario e al dominante interesse per la ricerca – sono tasselli tra loro in apparenza mal connessi, che tuttavia trovano, a mio parere, precisi e profondi punti di tenuta, sui quali proverò a soffermarmi in questo intervento.

2. L'incontro di Bodini con la poesia spagnola della *Generación del '27* avvenne sul finire degli anni Quaranta del secolo scorso, ed avvenne, per circostanze anche casuali, sotto il segno della riscoperta del Barocco di Góngora e del *Siglo de oro*. Questo nesso tra Seicento e Novecento si impose subito in lui come una chiave fondamentale di reinterpretazione della tradizione lirica e drammaturgica spagnola, e come un nucleo di riflessione estetica, assai rilevante per la comprensione degli sviluppi della poesia moderna e delle nuove e nuovissime poetiche. Quando egli scrive nel 1968 nel saggio su Calderón de la Barca che il Novecento «ha inventato storiograficamente il Barocco e rivelato col Seicento grandi simpatie di fondo nel campo specifico della poesia, e identità di tecniche, di modi allusivi e gli stessi varchi alle frontiere fra realtà e metafora e, più largamente, fra realtà e retorica» (SSVS, 35), egli ha già spostato da tempo il suo interesse dal piano delle mere indagini stilistiche alla problematica delle tipizzazioni e delle periodizzazioni *Kunststile*.

Il suo riferimento primario, e sia pur provvisorio, va individuato nel celebre quanto discusso *Del Barocco* di Eugenio D'Ors, del 1936 (che a sua volta rimandava a Wölfflin); ma a stimolarlo, ben oltre gli spunti iniziali di una consonanza di gusto, è tutto un clima nuovo di elaborazioni teorico-estetiche che, partendo dalla questione del Barocco (ipotecata in Italia dallo schiacciante pregiudizio crociano), si rappresenta emblematicamente in convegni come quello su *La critica stilistica e il barocco letterario*, promosso dall'ISLLI nel 1956, e l'altro su *Manierismo Barocco e Rococò*, del 1960, promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei: incontri, soprattutto quest'ultimo, aperti a una contaminazione di approcci disciplinari diversi, dall'estetica alla storia delle arti, alla critica, alla retorica, e destinato a lasciare tracce profonde nel concreto esercizio delle più avanzate ricerche di settore.

Nei primi studi gongorini degli anni Cinquanta, pubblicati su «Letteratura» e sul «Verri» fra il 1958 e il 1962, e poi raccolti più volte in volume, Bodini progredisce via via – come si è accennato – dal livello delle analisi retorico-stilistiche (in esplicito confronto con il lavoro filologico e critico di Leo Spitzer e di Dámaso Alonso), verso una più complessa e rischiosa prospettiva ermeneutica. Ripartendo dall'archetipo classico delle metamorfosi ovidiane, egli ne insegue infatti sviluppi e scarti nelle imitazioni e riprese rinascimentali e barocche, fino a cogliere appunto in area secentesca i germi di una concezione dell'arte che si va facendo moderna attraverso una sua apparente «disumanizzazione»: in realtà emancipandosi dalla retorica del patetico, e rendendosi capace di ricreare col linguaggio, con i tropi e con le innovazioni prosodiche e metriche, la forma di un mondo decentrato e sconvolto, in sintonia con la rottura epistemologica di una transizione epocale, paragonabile per profondità solamente a quella novecentesca. «Ciò che crolla», scrive Bodini nel saggio su *Le lagrime barocche* (1959):

è tutto il sistema antropocentrico dei tempi classici e rinascimentali, corrosivo ormai da scoperte d'incalcolabile portata come quelle dell'America e della pluralità dei mondi, lentamente trasferitesi dal dominio della *scienza* a quello della coscienza fino a scatenarvi una febbre di contraddizione, un'ansia d'ignoto che sono il segno della più autentica fantasia barocca (ATG, 72).

Si può riconoscere nei riferimenti alla storia della scienza un riecheggiamento delle tesi di Aleksandr Kojre (*From the closed world to the infinite universe*, 1957, tradotto in italiano per Feltrinelli soltanto nel 1970, ma assai noto in Italia ben prima di essere tradotto), e non solo.

In *Góngora e i miti classici*, del 1962, trattando della disgregazione barocca del repertorio petrarchesco, inflazionato negli usi e abusi manieristici – una disgregazione culminante nel fenomeno della «ninfoclastia», cioè della scomparsa o «cacciata delle ninfe» con il loro disumano *desdén* – Bodini affaccia senz'altro l'ipotesi di una valenza «realistica» del Barocco: ed è ben chiaro, egli parla di un realismo consistente nella esplorazione delle possibilità tecniche ed espressi-

ve del linguaggio, nella combinazione di elementi dissonanti, come «mostruosità e bellezza», nella pratica del grottesco o dell'orrorifico. E non è una sorpresa che in questo contesto egli arrivi a utilizzare come illuminante esempio la lezione futurista di Umberto Boccioni, il cui «dinamismo assoluto» gli pare proiettarsi all'indietro sulla gongorina *Fabula de Polifemo*, sulla sua fattura metrica e retorica «torturata». Per effetto della violenta «erosione» della metrica e dei miti, il paesaggio gongorino si fa

così smisurato e violento da lasciarsi indietro di gran lunga ogni imitazione rinascimentale del mito, nonché il mito stesso, sopraffatto dal cupo vigore dei chiaroscuri. E quale esempio più perfetto in poesia di ciò che Boccioni avrebbe chiamato dinamismo assoluto della descrizione dell'antro del gigante, malinconico vuoto d'un tremendo sbadiglio della terra [...] (*ATG*, 87).

Una precisa sensibilità storicistica trattiene sempre Bodini (e questo varrà ancora fin nel pieno della rivoluzione strutturalista) al di qua di ogni programmatico anacronismo. Egli sa che solamente per effetto di un gioco illusionistico sarebbe possibile collegare con una sorta di istantaneo *raccourci* l'esperienza dell'arte barocca e l'esperienza, del resto ancora in divenire, dell'arte novecentesca. E tuttavia non è per vezzo letterario che egli intitola *Góngora e le immagini surreali* un saggio del '62 destinato alla rivista «Romania». Sono questi già i mesi in cui lavora alla antologia einaudiana dei surrealisti spagnoli, e sta cimentandosi con la questione di una linea o tendenza poetica indiscutibilmente ricca di esempi e di varianti, e però difficilmente identificabile e riconoscibile proprio perché non sostenuta né contrassegnata da manifesti o da coerenti costruzioni teoriche. Di più, proprio attraverso il censimento dei nomi e delle raccolte (Larrea, Diego, Alberti, García Lorca, Aleixandre, Moreno Villa, Cernuda, Altolaguirre, Prados), egli sta provando a segnare un confine netto fra surrealismo e poesia pura, sulla base di misurate puntualizzazioni stilematiche, e in questo percorso sta confrontandosi con le tesi filosofiche di Ortega y Gasset e con le prese di posizione teorico-metodologiche di Dámaso Alonso, che della generazione del '27 fu critico e interprete autorizzato, quanto tendenzioso.

Le «immagini surreali» di Góngora rappresentano dunque un problema, che Bodini propone di risolvere escogitando la formula di una «superrealtà gongorina», solo in apparenza «oscura», ma in effetti decifrabile con gli strumenti della retorica e della stilistica classica. Furono i simbolisti francesi a inventare e apprezzare la presunta oscurità di Góngora, sulla base di quello che pare a Bodini un sostanziale fraintendimento. Quella «superrealtà» o «surrealtà» si poneva infatti al di qua del simbolo, in quanto fabbricata con una sua precisa «armatura sintattica, portata a furia di precisione sino alle soglie della matematica» (*ATG*, 101). Secondo Bodini, essa potrebbe rinviare semmai, per una suggestione mediata anche dalle versioni di Ungaretti, all'esempio di Mallarmé, già autorevolmente evocato dallo stesso Dámaso Alonso.

Attraverso passaggi sottili quanto cauti, il discorso critico slitta qui infine sulle modalità creative della relazione intertestuale, illuminando circoli ermeneutici complessi quanto accidentati: e la metafora gongorina del fiore azzurro tramutato in miele, ad esempio, è vista trapassare in Machado e in Lorca, con un *surplus* di connotazioni simboliche e di cromatismi astratti. Una sorta di corto circuito deve essersi prodotto, e a quale distanza, fra il poeta culterano, con la sua strepitosa esuberanza di mezzi espressivi, e i giovani esponenti della nuova poesia spagnola: «I fiori azzurri del rosmarino paiono una sfida di Góngora alle poetiche del nostro secolo» (ATG, 113). «Dal canto loro – soggiunge Bodini – queste poetiche, e il parallelo movimento critico [del surrealismo], modificando profondamente le condizioni di sensibilità e di gusto, hanno fatto in pezzi la leggenda negativa dell'inaccessibilità di Góngora» (PSS, XXVII).

3. I riferimenti metodologici e teorici del Bodini critico non sono di marca italiana, se non marginalmente. Già verso la fine degli anni Cinquanta egli all'lega alle dovute voci bibliografiche dell'ispanistica spagnola pertinenti citazioni da Heidegger e da Bachelard (credo da *L'eau et les rêves*, del 1942, ben prima de *La poétique de la rêverie*, che è del 1960). La critica accademica italiana sul Barocco è a quell'epoca in forte ritardo, e riesce a produrre qualche nuovo frutto, almeno sino ai tardi anni Sessanta, soprattutto da certe radici di cattolicesimo inquieto e *lato sensu* esistenzialista, nella scuola torinese (Giovanni Getto) e in quella bolognese (da Carlo Calcaterra, col suo *Parnaso in rivolta*, del 1940, a Ezio Raimondi). Per procedere verso una più limpida teorizzazione della modernità del Barocco, Bodini deve perciò interrogarsi in solitaria riflessione sull'ipotesi di un passaggio evolutivo e teorico assai complesso, per cui dalla magistrale attitudine gongorina «all'intensificazione e al potenziamento del reale», attraverso una tecnica di proliferazione di oggetti che sono «parole-cose», sia stato possibile giungere nel Novecento a una sorta di accelerazione, di automatizzazione, di liberazione del flusso verbale, capace per vie sconosciute di allargare oltre ogni confine il campo dell'esperienza reale.

Tale passaggio, convenzionalmente e forse banalmente identificato dal surrealismo francese nella scoperta dell'inconscio, deve significare il ritrovamento di una specie di «ombelico» della metafora, dell'ellissi e dell'iperbole, di un legame nascosto con la vita che è anche un «ponte» verso la vita, capace di ri-umanizzare in qualche modo la poesia, disoccultando il piano della realtà e «abolendo l'uomo tagliato in due» (PSS, XXVIII). Trattando in particolare di Gerardo Diego, Bodini ne commenta in questi termini la poetica:

[...] La poesia deve creare ciò che non esiste. Ma che cosa creerà di fatto? Non mondi inesistenti, ma immagini, cose-immagini come oggetti di lusso offerti in trasparenti involucri, in vesti impeccabili da prodotti industriali – non si dimentichi che siamo al mattino della rivoluzione industriale, e che questa e le macchine paiono promettere una nuova estetica (PSS, LVI).

Il corrispettivo italiano di Diego potrebbe essere, egli soggiunge, un poeta come Corrado Govoni: e proprio questo veloce accostamento di nomi lascia intendere come la linea del discorso bodiniano inclini qui in parte verso la poetica degli oggetti, teorizzata da Luciano Anceschi (a partire già da *Linea lombarda*, del 1952) in prospettiva fenomenologica.

Ma questa linea di interpretazione e di formalizzazione teorica non potrà non condurre alla dichiarazione di accoglimento di una posizione ben più radicale, e che si va facendo ormai egemonica nella nuova temperie formalista e strutturalista, vale a dire quella dell'autosufficienza della forma espressiva come forma vivente (il segno, che sia parola, metrica, disegno o colore): un «organismo vivo a cui, in grazia di tale vitalità, può perdonarsi ogni intemperanza, e lasciare che trovi da sé la sua strada e la sua misura» (*PSS*, XXXIII).

4. La pratica critica degli ultimi anni Sessanta evidenzia in effetti in Bodini una ormai matura e sofisticata applicazione di modelli strutturalistici alla rilettura dei classici barocchi: mi riferisco in particolare al volume *Segni e simboli nella "Vida es sueño"*, del 1968, e al saggio *Modello di bilancia gongorina*, nel nuovo volume degli *Studi sul Barocco di Góngora*, del 1964. Tali metodiche si applicano esemplarmente a opere-congegni, a macchine drammaturgiche o a imponenti organismi poetici, che ci appaiono come veri e propri sistemi edificati: il *corpus* poetico di Góngora, con la sua struttura «bimembrata», la sua «bilancia demiurgica e barocca», e il suo denso «elemento speculativo»; o *La vida es sueño* di Calderón, la cui «struttura dedalea» pare nata «nella solitudine della [...] mente», col «rigore di un discorso matematico i cui segni obbediscono soltanto a quelle regole che sono ad essi intrinseche». Tuttavia anche ora, nell'atto di accingersi a mettere sul tavolo la strumentazione necessaria all'analisi formale dei testi (fonologia, semiologia e semantica, retorica e procedimenti costruttivi del discorso poetico o drammaturgico, ecc.), Bodini non accantona il grande tema del rapporto col reale, con una dimensione di realtà che è tutta da ridefinire o da ripensare proprio in riferimento alle sue mutevoli rappresentazioni. L'opera di Calderón gli sembra descrivere infatti, con il suo puro sistema di segni e di simboli, una visione di rovine e di fallimenti del reale, la cui modernità riguarda e comprende già, e ormai, la crisi di ogni funzione letteraria: «Dopo Góngora», scrive Bodini:

non siamo mai stati più vicini alla crisi della letteratura, nel senso di una sua funzione o possibilità di alternativa o di correttivo del mondo della realtà; ma mentre in Góngora il suo frutto è la creazione di un lucente supercosmo sensibilissimo, l'alternativa che qui Calderón ci propone è quella di un "confuso laberinto" del cuore, di un caos disordinato e molteplice a cui solo può forse mettere ordine la luce intraveduta o sperata di un simbolo (*SSVS*, 10).

È fin troppo nota e studiata la centralità della figura del labirinto nell'immaginario tardo-moderno, da Borges a Calvino, ed è noto il suo legame genetico

con la strutturale correlazione di caos e geometria che fu elaborata nelle poetiche delle avanguardie storiche, a partire dall'espressionismo tedesco. A me pare che l'intelligenza di Bodini, stimolata e in parte guidata qui dagli importanti studi di Edward M. Wilson, celebre esponente della stilistica inglese (risalenti alla fine degli anni Trenta e sviluppati fino ad anni assai recenti), stia però nella sua capacità di centrare subito con precisione, nel caso di Calderón, non tanto o non solo una struttura intra-testuale, quanto una struttura culturale, piantata nel testo e capace di protendersi in uno spazio mentale, e nel fatto che egli giunga a questo approdo portando a compimento la sua lunga e rigorosa riflessione sul Barocco.

Si potrebbe seguire il percorso di delucidazione metodologica e teorica fin qui delineato sul versante della critica, tornando al piano della produzione creativa di Bodini, e specialmente di quella poetica. Poiché questo percorso non è possibile svilupparlo in questa sede, mi limiterò a formulare un'ipotesi di parallelismo e di interferenza reciproca, cominciando dalla fine, ossia dalle raccolte *Metamor*, *Zeta* e *Poesie ovali*, per dire che in esse agisce certamente la suggestione del magma, come punto estremo di destrutturazione del discorso poetico, in parte in linea ormai con lo sperimentalismo neo-avanguardistico, ma al contempo rivive e persiste una visione ambivalente della formalizzazione poetica e meta-poetica, come schermo e come diaframma, anti-realtà e realtà seriore, in una visione appunto neo-barocca del rapporto fra letteratura e vita.

Poiché il centro generatore della poesia bodiniana, dopo l'importante parentesi ermetica (che venne a riassorbire il futurismo giovanile), va rintracciato nella *Luna dei Borboni* (1950-51) e nelle immediate aggiunte di *Dopo la luna* (1952-55), potremmo provare ad applicare a queste serie di componimenti gli strumenti metodologici che l'autore stava cominciando ad applicare ai suoi poeti spagnoli, e catalogare esempi di immagini oniriche e surreali (ricordiamo «Un monaco rissoso vola tra gli alberi», prima e più emblematica di tante sagome e gallerie di preti e monache trapassanti sull'astratto paesaggio salentino), di metafore e figure metonimiche, di smembrature metriche e prosodiche, e persino prove di *enumeración caótica*: e avremmo modo di confermare – io credo – la tenuta di un impianto sostanzialmente coerente. Ma rinviando ad altra occasione questo esercizio di minuta analisi, credo di poter identificare intanto l'elemento barocco o neo-barocco di queste raccolte in una sorta di riconversione astratta del repertorio lorchiano e surrealista, che pure vi affluisce abbondante. Il paesaggio della *Luna* è sì infatti un paesaggio gremito di macchie di colore (ma sono per lui «colori da tubetto»), è un paesaggio attraversato da tensioni e zeppo di segni, ma la sua quadratura è una quadratura geometrica, direi bidimensionale. Le coordinate che misurano i contorni di uno scenario fatto di immagini e fantasmi, pubblici e privati, sono quelle che Bodini indica nel suo scritto *Pitagora è uno delle nostre parti*: una sequenza di aforismi datata 1952, in cui il «cielo schematico», che grava come «un enorme coperchio» (baudelairianamente) sulla pianura salentina, sembra assumere la valenza di un non-essere, di una irrealtà o negatività vincente, e

scarsamente, episodicamente punteggiata da intermittenze di umanità e di follia.

Vi manca lo spessore, la profondità, la variabilità, tant'è che pure il tempo di questi luoghi è come stremato, che sia esso storia o memoria: voce venuta da lontano, vuota eco. Si potrebbe dir meglio, che la dimensione della temporalità risulta come riassorbita, svuotata della sua energia, materializzata in un incredibile accumulo di forme naturali o artistiche, di emblemi e di cartigli, di statue e bassorilievi di chiese, di piante spontanee e polverose come il fico d'india e il tabacco, di animali come la lucertola e la tarantola, che sono già di per sé come insegne araldiche, di racconti e voci di personaggi leggendari o inventati. Il Barocco di Lecce e dei suoi territori è un risucchio di passati di cui non si ha più cognizione esatta, e che riemergono come fossili, cose morte, ossa calcinate, forme di bellezza tenera e friabile scolpite nel tufo dorato, noia e sfinimento di ciò che si ripete senza fine né scopo.

Perciò la lingua poetica del Bodini della *Luna* è una lingua assai ricca, dettagliata, aliena dal vago, e porta dentro di sé la capacità di far esplodere da un avvio colloquiale e persino intimistico una carica inesauribile di deformazioni e capovolgimenti dei piani della realtà, in questo modo – a me pare – provando e riprovando a stabilire quel contatto col doppio fondo dell'esperienza umana, che fu cercato accanitamente dai surrealisti. Ma la ricchezza del lessico e l'esuberanza delle immagini si rovesciano su se stesse, a costruire un paesaggio fatto di parole e di enigmatici segni, dove l'umano, anche l'umano così dolente e così frusto delle latitudini meridionali, sconta la propria fragilità nell'atto stesso di rappresentarsi e di esprimersi. Nel non casuale *Ommaggio a Góngora*, che fa parte della serie *Via De Angelis* (1956-60), ancora nel solco della *Luna*, il registro si innalza all'altezza di un colloquio rispettoso e formale col poeta «angelo delle tenebre», all'ombra del suo sepolcro, e nell'ammirazione incantata per la sua poesia fatta di «ponti d'immagini» e di «trame» si incide con rigorosa evidenza, accanto alla comparazione dei due diversi Sud, l'irrisolvibile assillo della mente: «Venuto qui non oso domandare / se è piena o vuota la realtà».

Riccardo Donati

La Versilia è stata, per buona parte del Novecento, una delle mete vacanziere preferite dagli intellettuali italiani e non solo. Alla prima stagione «eroica» della plaga selvaggia e remota che offre rifugio ad *artiste-pionner* come Böcklin, Mann, il D'Annunzio alcionio, e dove poi alligna la scanzonata compagine anarco-goliardica della «Repubblica di Apua», animata dalle figure di Pea e Ungaretti¹, subentra l'epoca d'oro in cui i lidi apuani ospitano i circoli letterari, critici e artistici più autorevoli d'Italia. Per oltre cinquant'anni, dalla metà degli anni Venti, quando sbarcano in Versilia Carlo Carrà e Arturo Dazzi, fino agli ultimi decenni del secolo scorso, quel territorio pressoché privo di storia, di stratificazioni e di memorie devianti diventa una sorta di Eden o Arcadia balneare, un *buen retiro* lontano dalla frenesia delle città dove coltivare lo svago e lo scambio intellettuale, la contemplazione e la meditazione creativa². In Versilia si incontrano e dialogano, tra le pinete, gli ombrelloni e i tavoli del celebre caffè «Quarto Platano», diverse generazioni di artisti e letterati: dai più anziani Savinio, Longhi e Gadda a Loria, Montale, Anna Banti, fino alla cosiddetta terza generazione ermetica, con in testa Piero Bigongiari, affezionato e fedele frequentatore delle terre apuane.

Questo perdurante idillio tra il mondo della cultura e la Versilia, ironicamente condensato da Gadda nella frase «Qui c'è tutto il Parnaso in calzoncini»³, conosce

¹ Il «Manipolo di Apua» annoverava tra le sue fila il «generale» Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Lorenzo Viani «grande aiutante», Giuseppe Ungaretti «console d'Egitto», Moses Levy «console di Tunisi», Enrico Pea «sacerdote degli scongiuri». Sul gruppo si veda ora il bel libro di Stefano Bucciarelli, Marcello Ciccutto e Antonella Serafini *La Repubblica di Apua*, Forte dei Marmi, Maschietto Editore, 2010.

² La suggestione di un luogo «senza storia» proviene da una prosa di Alberto Savinio del 1946, *Il Forte mi parlò*: «Il Forte ne approfittò, e non avendo più ragione di fingere mi confidò il suo segreto: "Sono triste" mi disse "perché sono senza storia". "Gran pregio" gli risposi "in un Paese come l'Italia" [...]. Che dire a una cittadina balneare che si duole di mancar di storia? E poi, sebbene manchi di un memorabile passato, il Forte si va componendo nel presente una sua storia molto singolare, e questo è molto» (Alberto Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, con un saggio di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 2004, p. 468).

³ Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, p. 41 (lettera del 9 agosto 1941).

una sorta di data spartiacque l'11 agosto del 1958, giorno della morte di Enrico Pea: non solo perché Pea, unico versiliense ammesso nella Repubblica delle Lettere, veniva unanimemente considerato il Patriarca di quella comunità vacanziera⁴, ma perché i suoi funerali, ai quali prese parte tutto il *gotha* della letteratura italiana di allora, da Bontempelli a Montale, da Ungaretti a Quasimodo, da Pratolini a Bassani, coincisero simbolicamente con la fine di un'era. Nell'imminenza del fer-ragosto, il corteo funebre sfilò tra i bagnanti in vespa e le ragazze in short sparse fra i tavoli dei caffè: mentre artisti e poeti celebravano l'autore di *Moscardino*, cantore di un'antica civiltà contadina, montanara e marinaresca, la Versilia faceva il proprio ingresso nella modernità consumistica, affermandosi come uno dei luoghi più rappresentativi di quell'Italia del benessere e del miracolo economico che Vittorio Bodini stigmatizzerà nei suoi versi più tardi.

Il poeta leccese diventa un assiduo frequentatore della Versilia nelle estati immediatamente successive alla scomparsa di Pea, durante quel "secondo periodo romano" che coincide grosso modo con gli anni Sessanta. Bodini si integra pienamente nella comunità vacanziera: Bigongiari lo ricorda, nelle lunghe giornate estive, appassionato giocatore di bocce⁵, e poi, nelle ore notturne, impegnato in interminabili partite di scopone, spesso in coppia con il conterraneo Carmelo Bene⁶. Non per questo dimentica la letteratura: le poesie scritte in Versilia e a

⁴ Nella targa commemorativa affissa all'esterno del «Quarto Platano», dettata da Piero Bigongiari, Pea è definito «auspice e nume del luogo» (Riccardo Donati, *Un mare che pare ritirarsi verso Occidente*. *Bigongiari versiliano* in Piero Bigongiari, *Agosto al Forte. Poesie inedite e disperse (1978-1991)*, a cura e con un saggio di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Pistoia, Gli Ori, 2014, p. 184). Lo stesso Bigongiari ricordava scherzosamente che Pea, «[...] quando si alzava per andare a cena, dava la benedizione urbi et orbi, come se fosse il Papa, con quelle sue lunghe mani» (Piero Bigongiari, *L'ultimo testimone del quarto platano nel 30° da Pea – intervista con Piero Bigongiari sulla Versilia di ieri e di oggi*, a cura di Giorgio Giannelli, in «Versilia Oggi», novembre 1988, 264, p. 3).

⁵ In una testimonianza del 1980, Bigongiari ricorda affettuosamente l'amico impegnato a rincorrere le bocce «[...] appena lanciate, ciabattando loro dietro quasi a guidarle con grida gutturali sul pallino, sul quale in verità arrivava rovinoso prima lui della bocca, in una contesa strettamente personale con le geometrie del gioco [...]» (P. Bigongiari, *Bodini o l'effrazione del nome*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*. Atti del convegno di Roma (1-2-3 dicembre 1980), Bari (9 dicembre 1980), Lecce (10-11-12 dicembre 1980), a cura di Oreste Macrì, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina, Congedo, 1984, p. 131).

⁶ In una prosa bigongiariana del 1982, *Il grande giocatore*, si legge: «Alla sera lo scopone ripetuto millanta volte alla ricerca della fatiscente vittoria da parte dei miei avversari, essendo io fortissimo nelle sottili ambagi del calcolo delle probabilità compensate coi quattro semi del destino scoponico – con Soldati, con Brera, con Ferrauto, che soffre molto nel perdere, con l'anglista principe Lombardo, perduto ahimé il grande avversario Bodini partner di Carmelo Bene *aux yeux de boeuf*, di animale da palcoscenico, e con gli altri amici estivi – ti fa trovare la notte come l'ultima malia del sole assente, come l'ultima assenza: sai che è dall'altra parte, ma tu te lo giochi con la probabilità delle carte [...]» (P. Bigongiari, *Visibile invisibile*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 215-216). Nel ricordo del 1980 sopra citato, Bigongiari rammenta come le sconfitte a scopone suscitassero nell'amico salentino le «[...] più feroci, e da me attese, quali balsamo agonico, rabbiose reazioni, indice che la botta era arrivata al segno: nel qual caso, mentre vantava comunque la superiorità della scuola pitagorica sulla razionalità fiorentina, scattava pericolosamente all'indietro con tutta la sedia in tellurico bollore di sussulti e grida, in mezzo a un tinnire di bicchieri pericolanti: il

essa dedicate coprono un arco che va dalla *Serie stazzemese*, apparsa su «L'Europa Letteraria» nell'ottobre 1961 e poi recuperata nell'edizione 1962 de *La Luna e i Borboni*⁷, fino a *Sulle Apuane*, componimento steso nell'agosto 1969 e pubblicato sulla rivista «L'Albero» qualche mese dopo⁸. Una cifra che accomuna questi testi è l'acume con cui Bodini legge e interpreta la complessità di quel territorio, da un lato cogliendo i fenomeni di mutamento sociale, paesaggistico, culturale che lo investono negli anni del boom, dall'altro, restando affascinato dal nocciolo di ancestrale resistenza che quei luoghi, per molti versi selvaggi, sembrano in grado di opporre all'incalzare dei tempi. Tale natura bifronte si riflette nelle differenze esistenti tra due Versilie che, in parte ancora oggi, si guardano e si rispecchiano da lontano: il Mare e l'Alpe, direbbe D'Annunzio, ossia quella costiera e marittima, animata e mondana, e quella appartata e indocile dei rilievi montani, la cosiddetta Alta Versilia, con le Apuane che dall'alto della loro maestà atavica sembrano conservare un che di distaccato e remoto, ma anche di minaccioso e brutale: «un mare tempestoso istantaneamente pietrificato», come suggestivamente le descriveva il geografo ottocentesco Emanuele Repetti⁹.

Di questa duplicità della terra versiliese offre una suggestiva sintesi poetica un componimento scritto da Bodini il 6 agosto 1963: l'anno, lo si ricorderà, di *Marcovaldo* e de *La speculazione edilizia*, l'anno de *Il boom* di De Sica/Zavattini e di *Le mani sulla città* di Rosi, ma anche l'anno di *Nelle spire del boom*, lirica bodiniana tra le più esplicitamente cariche di implicazioni socio-politiche¹⁰. Il testo si intitola *Domenica in Versilia*:

La ruggine del maltempo fa incetta d'api
sui colli che risuonano

metodo pitagorico non poteva perdere, anche se il nostro amico alle fave salentine aveva sostituito il whisky scozzese» (P. Bigongiari, *Bodini o l'effrazione del nome*, in *Le terre di Carlo V* cit., p. 131).

⁷ Nel paragrafo *Preliminare* che apre la raccolta, Bodini avverte che «le poesie di “Via De Angelis” e della “Serie Stazzemese” sono inedite» (Vittorio Bodini, *La luna dei Borboni e altre poesie 1945-1961*, Milano, Mondadori, 1962, p. 12). Cinque di quei testi erano in realtà apparsi nel n. 11 de «L'Europa Letteraria» (ottobre 1961, pp. 92-94). Dei testi autografi raccolti nella *Serie Stazzemese* dà notizia Antonio Marzo in una *Ricognizione per un'edizione critica delle poesie di Vittorio Bodini*, in «Filologia & Critica», xxxiii, iii, settembre-dicembre 2008, p. 460 (da notare che alcuni titoli dei componimenti differiscono da quelli definitivi).

⁸ Cfr. «L'Albero», xiv, 1970, 45, p. 159.

⁹ «Da essi monti si diramano vari contrafforti, che portano sui loro ciglioni acute prominente ed una criniera dentellata e discoscisa tanto, che un un uomo che non abbia l'ali di Dedalo o di Gerione difficilmente può su quelle balze passeggiare. Essendo che simili creste, dove solo allignano piante alpine e annidano aquile, sono fiancheggiate da profondi burroni pietrosi di color grigio, i quali si succedono gli uni appresso gli altri in direzione quasi uniforme, in guisa che visti dall'alto offrono all'immagine la figura di un mare tempestoso istantaneamente pietrificato» (Emanuele Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato. Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, Firenze, s.e., 1833, I, p. 70).

¹⁰ Cfr. Vittorio Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Nardò, Besa Editrice, 2010, p. 148.

come panni al vento, come colombe
 sotto le gronde.
 Profumo della solitudine, nei dolci bagni
 sulle spiagge passate
 ti ho or ora appena sfiorato
 mentre la festa riprende. Grazie tante,
 non mangerò gelati.
 Mi fanno pensare ai miei morti.
 L'origano e il mentastro
 mi siano testimoni di ciò che dico,
 e i palloncini rossi sui balconi
 sui quali s'ingerania la gioventù del luogo
 pazza di umori e di motori a scoppio¹¹.

Non è questa la sede per un commento esaustivo di questo testo: ci limitiamo a segnalare la costruzione che mima una sorta di panoramica cinematografica, cosicché lo sguardo del lettore, in un primo momento calamitato dagli appartati «colli», è poi indotto a muoversi in diagonale, scendendo giù verso la costa, la cui animazione è simbolicamente rappresentata dalle immagini della «festa» e dei «gelati». Una animazione che tuttavia non risulta particolarmente gioiosa, se il «riprendere» della festa appare più come una minaccia che come un'occasione di baldoria, mentre i gelati vengono rifiutati in quanto dispositivi di una rammemorazione rattristante, eco forse del Montale di *Proda di Versilia*¹². Confrontandosi con la danza vorticoso del boom, la poesia di Bodini non abbandona la propria dimensione luttuosa, che anzi tanto più si fa presente quanto più l'imperativo del godimento consumistico incalza. Così è da notare una netta separazione tra due distinti ambienti sonori. Le alture descritte nei primi versi, investite da un presagio di leopardiana tempesta, sono affrancate dalla presenza umana: vi dominano soltanto il rumore del vento e il ronzio delle api, presenze cariche di simbolismo e di echi magici. A questa armonia sonora orchestrata dalla natura si contrappone, nel passaggio dai colli alla riviera, il verso conclusivo, dominato dallo schiamazzo dei giovani figli del boom, i cui «motori a scoppio», come poi sarà per il fortiniano *claxon* di *Nota su Poussin*¹³,

¹¹ Ivi, p. 173.

¹² Alludo naturalmente all'incipit del celebre testo montaliano: «I miei morti che prego perché preghino / per me» (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1990, p. 253).

¹³ Mi riferisco ai versi «Di macigno in macigno lo scorpione, / di avena in avena l'allarme dei selvatici / prima che il claxon delle corriere / si oda o per torri e specchi / uno sparo [...]» (Franco Fortini, *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983*, Torino, Einaudi, 1984, p. 80). Non so se sia già stato notato che questo scenario fortiniano potrebbe essere debitore di una analoga immagine presente ne *Il Ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori, dove un silenzioso paesaggio campestre viene scosso dal «clacson d'un pullman» in arrivo (Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa* in *Opere 1943-1961*, introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2003, p. 219).

irrompono sulla scena spezzando il quadro idilliaco e portando con sé il caos della civiltà industriale.

Occorre insomma rilevare come quelle «prode di Versilia» che fortemente ispirano la penna del coetaneo Bigongiari, autore di numerose poesie scritte a Forte dei Marmi nel mese di agosto¹⁴, appaiano agli occhi di Bodini come un luogo ormai contaminato, per così dire spoeticizzato, dal quale mistero e magia siano stati irrimediabilmente banditi. Se Montale vedeva nella sabbia dei lidi turisticizzati un elemento sterile e infecondo («[...] sabbia che non nutre / gli alberi sacri alla mia infanzia [...]»)¹⁵, i versi di un altro testo bodiniano, intitolato *Congettura* e datato settembre 1964, parlano di un «mare economo d'oracoli / mare da villeggianti»¹⁶. Viceversa l'Alta Versilia, che ha nel paese di Stazzema, ai piedi del Monte Forato, il suo centro abitato più importante, sembra attrarre irresistibilmente il poeta leccese, forse anche perché rappresenta, sul piano ottico-percettivo, l'opposto della natia terra salentina. Il paesaggio frastagliato e verticale delle Apuane invita lo sguardo a funamboliche peripezie impensabili per l'orizzontale e geometrico panorama della Piana messapica, e se questa appare tutta racchiusa entro una dimensione pitagorica di marca cubista, punteggiata da oggetti di «coagulata astrattezza»¹⁷, quello pare invece spalancarsi su scenari di primigenia asprezza, animati da una plasticità quasi espressionista.

Questa terra dominata da scoscese e brulle vette è appunto protagonista della sezione intitolata *Serie stazzemesi* che conclude, se si eccettua l'*Appendice* dei *Vecchi versi*, l'edizione mondadoriana del 1962 de *La Luna e i Borboni*. È da osservare come tali testi segnino un confine estremo del percorso autoriale di Bodini, che nelle prove successive, a partire da *Metamor*, sarà contraddistinto da una forte sfiducia circa le possibilità cognitivo-espressive del linguaggio e, sul piano personale, da un inabissamento in quella che Macrí ha definito una dimensione di «dedizione e disinteresse dello sperpero vitale»¹⁸. Alle soglie di quella postrema stagione segnata da un rimbaldino impulso alla dissipazione

¹⁴ Questi testi, per la maggior parte inediti, sono stati ora meritoriamente raccolti da Paolo Fabrizio Iacuzzi nel citato volume *Agosto al Forte*.

¹⁵ *Proda di Versilia* (in E. Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 253); si ricordi anche il verso finale, «[...] questo mare / infinito, di creta e di mondiglia» (ivi, p. 254).

¹⁶ V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 285. L'immagine del «mare economo d'oracoli» si legge anche in *Night*, testo del 1965; anche in questo caso il mare è montalianamente definito un luogo «dove nulla fiorisce», sul quale «balordamente» vola «[...] una colomba / con uno spillone arrugginito confitto nel capo» (ivi, p. 154).

¹⁷ Pensiamo alle famose «case di calce» dove gli individui si sentono «numeri» che escono «dalla faccia d'un dado» ricordate nel testo che apre *La luna e i Borboni* (V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 93). La formula «coagulata astrattezza» si deve a O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* [1956], a cura di Anna Dolfi, Lavis, La Finestra, 2002, p. 336.

¹⁸ Ivi, p. 334. Circa la sfiducia nelle potenzialità del linguaggio, Gaetano Chiappini ha parlato per gli ultimi versi di Bodini dell'«impossibilità o incapacità di costituire un ponte con le cose, un nesso o un accordo» (Gaetano Chiappini, *Intorno a «Metamor»*. *Alcuni motivi e serie attraverso la storia poetica di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V* cit., p. 86).

tra alcool, fumo e vita notturna, il confronto con questa terra lontana e per certi versi specularmente opposta rispetto al Salento natio pare insomma offrire al poeta un'ultima occasione di riscatto attraverso il tema a lui più caro, quello del paesaggio, che in Bodini è sempre connotato in senso intimo ed esistenziale¹⁹.

Il tono placido, rasserenato che caratterizza la *Serie Stazzemese* si manifesta immediatamente, sul piano compositivo, nella struttura del primo testo, il quale presenta «un percorso regolato: un settenario, due ottonari, due novenari, un endecasillabo»²⁰. I primi due componimenti della *Serie* evocano la dimensione del viaggio in direzione delle terre apuane, approdo particolarmente agognato dalla moglie Ninetta, animata da un'ansia vacanziera su cui Bodini ironizza affettuosamente: «Così mentre tu sogni / d'arrivare in Versilia / in regola, coi pantaloni gialli, / io penso a un viaggio di sei anni fa»²¹. Negli altri testi – a eccezione del terzo, un *Ricordo di Cardarelli* che evoca scenari dell'alto Lazio – il tema predominante è quello della frequentazione della montagna versiliese. I luoghi impervi che si trovano nei paraggi di Stazzema, tra boschi, rocce, corsi d'acqua, suscitano nel poeta immagini di pace e serenità: paradigmatico in tal senso il testo numero quattro, dove l'io lirico rimpiange di essere «maturato tardi», di avere cioè «imparato tardi a accordare / al mormorio d'un ruscello i moti del cuore, / a ammettere la natura fra i miei pensieri / come un ospite da lasciare a suo agio»²². Alla spettacolare visione dannunziana delle forme elementari della natura – terra, sole, acqua, cielo – Bodini sostituisce una più sofferta identificazione e un più terrestre incanto nei confronti dei luoghi; ad agire non è qui tanto una vaga nostalgia dei miti primigeni, quanto un'intima, personale esigenza di accettare quella purezza ed elementarità del vivere che la natura incontaminata di quegli scorcî suggerisce. La partecipe evocazione del *Monte Forato*, cui è dedicato il testo numero cinque («Ecco Monte Forato / con l'anello al naso»²³), richiama con un'immagine di sorridente familiarità un luogo amico, specularmente rovesciando il dannunziano, altero sintagma «cruda Pania» che si legge in *Feria d'agosto*²⁴.

Immergendosi nel verde dell'Alta Versilia Bodini sembra dunque per un attimo ottenere quella condizione di smemoratezza di sé che certo riprende la lezione

¹⁹ Come osservava Enza Biagini, la «definizione genetica della sostanza dei testi» è legata, negli autori ermetici, a una «operazione di ricognizione dell'uomo» non «in senso psicologico, bensì esistenziale» (Enza Biagini, *La lettura dall'explication de textes alla semiotica letteraria*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 57).

²⁰ Giuseppe E. Sansone, *La Ninetta di Bodini*, in «Stilistica e metrica italiana», 1, 2001, 8, p. 313.

²¹ Cfr. V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 141.

²² Ivi, p. 143.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Il sintagma è tratto dal v. 20 del componimento, che si legge in Gabriele D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, p. 567.

del «pineto» dannunziano, ma trasportandola entro una dimensione di più intima partecipazione e, soprattutto, all'interno di coordinate esistenziali legate a un ben diverso contesto di civiltà umana e letteraria. «Eccomi divenuto / bosco», scrive nel testo numero sei, osservando come gli elementi della natura siano riusciti nel miracolo di produrre una totale de-soggettivazione dell'io, avendo «disperso» «ogni privata vicenda»²⁵. Non c'è qui, insomma, nessuna esaltazione panica di un'individualità sfrenata, nessun compiacimento estetizzante del sé, bensì, come osserva Macrí, una metamorfosi iscrivibile in una sorta di gnosi «lorchiana-campanelliana del cosmo magico-animico di solidarietà universale dell'amore»²⁶. Il solo testo che rompa l'armonia della *Serie*, introducendovi le antiche e future inquietudini, è il numero sette, significativamente intitolato *Mostri*: qui, per un attimo, riaffiorano e si annunciano i fantasmi della depressione, così intimamente connaturati al disagio della civiltà contemporanea²⁷. Ne è spia, oltre all'immagine di disordine e terrore evocata dalle capre che «girano per il monte» «all'impazzata», la figura del «serpente piumato», riscontrabile anche in altri componimenti bodiniani – penso ad esempio ai «serpenti chiomati» di *Nelle spire del boom*²⁸ – e che simboleggia l'avvitarsi dei tempi in una cattiva infinità²⁹. Non sarà allora un caso che il verso iniziale di questo componimento – «Son tornati la morte e il malumore»³⁰ – riecheggi sinistramente quelli che chiudono la struggente *Canzone semplice dell'esser se stessi*: «Provo a esser solo. Trovo / la morte e la paura»³¹.

Bodini scompare il 19 dicembre 1970; come testimonia la moglie Antonella, «l'ultima estate del 1970 [...] la trascorremmo con Montale a Forte dei Marmi, in una specie di follia suicida fatta di alcool e di orari incredibili»³². Proprio all'inizio di quell'estate, in giugno, il poeta scrive un testo che rappresenta il suo più amaro bilancio sull'Italia contemporanea, dagli accenti per certi versi pasoliniani, per altri vicino agli scritti «catastrofisti» di Calvino negli anni di *Palomar: Rapporto del consumo industriale*. Qui il lamento per la devastazione perpetuata dall'attività antropica, che sacrifica il paesaggio alla propria cieca cupidigia,

²⁵ V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 144.

²⁶ O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 75.

²⁷ Lo si legge in V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 145.

²⁸ Ivi, p. 148.

²⁹ La cattiva infinità simboleggiata dalla figura del circolo chiuso è emblema tanto dell'età barocca quanto della neo-barocca civiltà del Dopoguerra. Commentando questi temi, Giulio Calamandrei ha giustamente evocato i versi di *Innesto 13*, in *Metamor*: «Non vedi come il secolo si morde la coda / dondolandosi ai dolci anelli dei sensi» (cfr. Giulio Calamandrei, *Il "Night II" di Vittorio Bodini nei segni del rito*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, p. 410; la poesia si legge in V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 156).

³⁰ Ivi, p. 145.

³¹ Ivi, p. 153; tali versi a loro volta richiamano il «Tempo è di morte» del D'Annunzio di *Alcyone* (G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria* cit., p. 636).

³² Citata in Joseph Perricone, *Vittorio Bodini. Saggio critico*, Fasano, Schena, 1986, p. 21.

si fa lancinante; le notti non solo si presentano illuni, ma ormai persino «senza fiori», e mentre i prati si fanno «di moquette», anche le marine della penisola muoiono, direbbe Luzi, ignominiosamente, massacrate dalla speculazione³³.

Tuttavia è significativo che l'ultimo testo dedicato da Bodini alla Versilia, scritto il 25 agosto del 1969, sia di tutt'altro tenore. Il componimento, intitolato *Sulle Apuane*, è forse il più bello tra quelli ambientati nell'estrema plaga toscana; il poeta lo dedica allo scultore e pittore Marcello Tommasi. Nativo di Pietrasanta, allievo di Annigoni, stimato da artisti come Soffici e Colacicchi e da critici come Carlo Ludovico Ragghianti, Tommasi fu molto amico di Bodini, tanto che un suo disegno, un bel ritratto dell'amico leccese realizzato proprio in quei giorni dell'agosto 1969, arricchisce il volume di omaggio postumo curato da Leonardo Mancino³⁴. Si tratta di una lirica esemplare della cifra stilistica che caratterizza la poesia bodiniana, dove sprazzi della figuratività psichica, latente e notturna, dell'io lirico affiorano per immagini lampeggianti, attraverso quel sofferto «accanimento dei particolari» di cui ha parlato Donato Valli³⁵. Leggiamo il testo:

Cani lunghi e obliosi dall'aspetto turchino
 spettri sublimi dell'estate
 poso il capo sul cuscino della vostra pace
 e bevo in compagnia l'arguto avorio acidulo
 mentre in basso s'invetrina
 il mobile stellato della costa notturna
 il notturno tesoro della Versilia versiera.
 Un ciottolo di marmo del Malbacco
 come un uccello senza cartilagini
 forse ribrillerà
 nella gabbia perduta del mio petto³⁶.

³³ «Vi è chi piange le dolci pinete segrete lungo le coste / ora alti scheletri arsi / in un incendio senza canti / le spiagge come millepiedi invase / dal turismo di massa / e il braccio che affonda nell'acqua del mare / si sporcherà di nafta e assassinio» (V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 194).

³⁴ Cfr. *Omaggio a Bodini*, a cura di Leonardo Mancino, con una poesia in grafico di Rafael Alberti ed un disegno di Marcello Tommasi, Manduria, Laicata, 1972, p. 20. Lo stesso disegno figura, come tavola fuori testo, nel profilo bodiniano realizzato da Donato Valli per la *Letteratura italiana* edita da Marzorati (cfr. Donato Valli, *Vittorio Bodini in Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di Gianni Grana, v. IX, Milano, Marzorati, 1982; il testo di Valli, pubblicato sul n. 47 de «L'Albero» nel 1971, è stato poi ripreso in varie sedi). Per il rapporto di Bodini con le arti si rinvia a Francesco d'Episcopo, *Vittorio Bodini critico d'arte in In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Galatina, Congedo, 2008, II, pp. 659-671.

³⁵ D. Valli, *Vittorio Bodini in Letteratura italiana. Novecento* cit., p. 8569. «Bodini», osserva Valli, «ha bisogno di complicare e completare la correlazione degli oggetti in maniera che proprio da tale complessità e prosecuzione del tempo logico e ritmico scaturisca la pienezza della visione fantastica pure nella aderenza al reale visto e vissuto» (*ibidem*).

³⁶ V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 190.

Il componimento si apre con l'immagine dei cani, figure tra le più ricorrenti nel bestiario bodiniano, che rinviano tanto al mondo esterno, a desolati sfondi paesani, quanto ai recessi dell'interiorità³⁷; il raccordo tra le due dimensioni è confermato dalla loro natura spettrale, altra soluzione non inedita nella poesia di Bodini³⁸. Il modo in cui gli animali si manifestano, però, non è in questo caso affatto infernale: i cani sono adesso «turchini», quasi favolosi³⁹, e sono «sublimi», addirittura capaci di portare la «pace». Proiettate nel paesaggio versiliese, queste presenze si caricano dunque, parafrasando un rilievo critico di Gaetano Chappini, di una «possibile funzione redentrica o salvifica»⁴⁰. Quanto al sintagma allitterante «arguto avorio acidulo» non riteniamo, con Macrí, che si tratti di una «mera *agudeza* concettistica»⁴¹, né che rappresenti soltanto un esibito riferimento alla passione alcoolica del poeta: a nostro avviso, costituisce piuttosto la condensazione semantica di un'occasione biografica, sempre legata alla frequentazione della montagna versiliese. Proponiamo di riferire l'aggettivo «arguto», mutandolo di genere, alla compagnia con cui il poeta si trova a «bere» le bellezze di un paesaggio cromaticamente dominato dal colore bianco degli squarci che le cave di marmo aprono sui fianchi delle montagne, quello che con D'Annunzio possiamo chiamare il «marmo che biancheggia tra l'Avenza / e la Versilia»⁴².

A sostegno di questa lettura cito i versi 5-7 («mentre in basso s'invetrina / il mobile stellato della costa notturna / il notturno tesoro della Versilia versiera»), i quali chiariscono che il poeta si trova in alto e osserva il paesaggio da una specola privilegiata, con ogni probabilità uno di quei belvedere, così numerosi in

³⁷ Si ricordino questi versi de *I pini della Salaria*, lirica che nella *Luna* del 1962 precede immediatamente la *Serie Stazzemese*: «Ahi, e avevo un cuore / che voleva abbaiare / tutte le notti / alla luna e alle pietre» (ivi, p. 139).

³⁸ In uno stralcio dello *Zibaldone leccese* citato da Anna Dolfi si legge: «Mio Dio, l'esperienza [...]. Un tempo soffrivo perché ne avevo poca. Se appariva in fondo a una strada una fuga di cielo avrei voluto gettare a volo il cuore come una farfalla; avrei voluto farlo a pezzi invece di notte e gettarlo in campagna ai quattro angoli se i cani latravano. No, non cani ma fantasmi di cani, anzi latrati in figura di cani» (A. Dolfi, *Terza Generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, n. 120, pp. 163-164). La presenza di «Cani lunghi e obliosi dall'aspetto spettri» si ritrova nel fr. 32 di *Collage* (V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 203).

³⁹ Secondo Chiappini, potrebbe esserci qui un riferimento alla «fata dai capelli turchini del mondo fiabesco di Bodini» (G. Chiappini, *Intorno a «Metamor»* in *Le terre di Carlo V* cit., p. 105).

⁴⁰ Ivi, p. 106.

⁴¹ O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 81.

⁴² G. D'Annunzio, *Il commiato* in *Versi d'amore e di gloria* cit., p. 636. Di un «orologio acidulo» si legge in *Quando profondamente lavorati dal tempo* (V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 286). Neppure la parola «avorio» è un *hapax* nel *corpus* bodiniano: si cfr. ad esempio il «palpito d'avorio» cantato in *A B.G.*, lirica apparsa su «Vedetta Mediterranea» il 31 marzo 1941 e poi riprodotta in Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 586. Si ricordi inoltre che il termine è ricorrente in molti autori vicini a Bodini, da *Avorio* di Luzi (in *Avvento Notturmo*) all'amuleto «d'avorio» che figura nella montaliana *Dora Markus*.

Versilia, da cui è dato dominare un tratto enorme di riviera, dal già ligure fiume Magra sin quasi a Livorno. Ancora una panoramica, dunque, come già nel caso di *Domenica in Versilia*: la costa è laggiù, con le sue luci scintillanti; trapunto di luci, il paesaggio rivierasco «s'invetrina», e il suo invitante scintillare, il suo «tesoro notturno» è un moltiplicatore di quei desideri che rendono seducente la civiltà del benessere. Non a caso, del resto, *Sulle Apuane* si colloca circa al centro della raccolta inedita che avrebbe dovuto intitolarsi *La civiltà industriale*. Il sublime tocco dell'ironia bodiniana è costituito dall'immagine, di sapore beffardamente dantesco, del «mobile stellato»⁴³: a dire che il traffico, il moto perpetuo dei «motori a scoppio» di laggiù, non è che un ingannevole e scadente tentativo di riprodurre l'armonia delle sfere celesti. È una notte senza luna, non a caso, quella qui evocata: e Macrí ha scritto pagine davvero definitive su quest'ultima stagione bodiniana, in cui l'archetipo selenico, in altri tempi fecondo, «si alcolizza, si aliena dal lare, si annienta, assiste assente dall'alto i templi del consumismo»⁴⁴.

La lirica non si conclude tuttavia con questa sarcastica immagine delle fallaci promesse notturne. Nei potenti versi conclusivi – «Un ciottolo di marmo del Malbacco / come un uccello senza cartilagini / forse ribrillerà / nella gabbia perduta del mio petto» – il poeta distoglie lo sguardo dalle seducenti luci in basso e torna ad abbracciare, stavolta col pensiero, i più amati scenari dell'Alpe. Si evoca il borghetto di Malbacco, luogo dove il torrente Serra forma suggestive cascate e piccole piscine naturali. Nell'immagine di quel ciottolo di fiume in cui si identifica, Bodini torna ad accordare «al mormorio d'un ruscello i moti del cuore», ad «ammettere la natura» fra i suoi pensieri, incrociando la lezione di almeno tre maestri a lui carissimi, non a caso tutti e tre legati alla Versilia, per questo detta «versiera»⁴⁵: il D'Annunzio alcionio di *Furit aestus*⁴⁶, l'Ungaretti dell'*Allegrìa*⁴⁷ e il Montale di *Spesso il male di vivere ho incontrato*⁴⁸, fusi e riletti alla luce

⁴³ Vale la pena ricordare a tal proposito un'interessante considerazione di un critico non certo sospettabile di simpatie ermetiche come Luigi Baldacci; una considerazione valida, crediamo, anche per l'opera di Bodini: «L'ermetismo fiorentino, che peccò molto di petrarchismo – fu cioè essenzialmente monolingustico – giocò tuttavia anche sul tavolo di Dante, e i risultati di quella ricerca alternativa potrebbero indurre a qualche decisiva revisione dei bilanci» (Luigi Baldacci, *Il Dante di Luzi* in Mario Luzi, *Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 5).

⁴⁴ O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 75.

⁴⁵ Macrí nota come l'aggettivo «versiera», «oltre al senso di “folle, stregonica”, serve a etimologizzare la “Versilia” come dimora produttrice di versi, e di poeti, per primo naturalmente il D'Annunzio orfico e persefonico, cui anche Bodini deve parecchio» (*ibidem*).

⁴⁶ Macrí invita a «[...] comparare la serie “un uccello; costa; estate; Un ciottolo; ribrillerà; pace; petto” con “Un falco stride [...] mari d'estate! [...] La pietra brilla [...] tagliente pietra [...] brilli [...] il riposato petto» (ivi, p. 88).

⁴⁷ Penso in particolare alla celebre immagine de *I fiumi*: «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso».

⁴⁸ L'osservazione si deve a A. Dolfi, *Tempo e identità. La disappropriazione del poeta [Bodini]*, in *Terza Generazione. Ermetismo e oltre* cit., p. 160. Ma si pensi anche, per l'immagine del petto, al celebre verso de *I limoni*: «e piove in petto una dolcezza inquieta», componimento del resto dove si contrappongono frontalmente la (leopardiana) «illusione» alle «città rumorose».

della sua personale, lunare ossessione per le pietre⁴⁹. Osso di seppia, «docile fibra / dell'universo», scaglia del «divin marmo apuano»⁵⁰, con questa immagine di un luminoso cuore/ciottolo che splende fuori dalla gabbia del petto Bodini sembra trovare tra le poco ospitali vette dell'Alpe l'ultima tentazione, e illusione, di una possibile armonizzazione della propria tormentata vita psichica con l'ordine terribile e seducente del cosmo.

⁴⁹ Cfr. su questo O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 87. Come ripetutamente notato dalla critica, il nesso pietre/luna accomuna Bodini a Tommaso Landolfi.

⁵⁰ G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria* cit., p. 635.



VITTORIO BODINI E LA SPAGNA

Itinerario bio-bibliografico

a cura di Laura Dolfi

Unipr Co-Lab



Copertina dell'e-book Vittorio Bodini e la Spagna. <<http://hdl.handle.net/1889/2889>>.

FRAMMENTI E LACERTI DI UN “A(EM)PLAZADO”

Oleksandra Rekut-Liberatore

1. Attorno a un a(em)plazado

Il mio contributo è un tentativo di trovare una chiave di lettura dell’opera di Vittorio Bodini alla luce e in considerazione della sua prematura scomparsa. Il nucleo tematico che guiderà la mia disamina nasce e s’irradia da una missiva spedita a Oreste Macrí il 28 dicembre 1958, laddove Bodini, nella sua qualità d’ispanista e di studioso di letteratura spagnola, esprime un parere a proposito della traduzione di alcuni componimenti di Lorca:

[... un] paio di osservazioni [...]. L’una riguarda il significato di *aplazado* (*Romance del aplazado*) che tu traduci «Convenuto». In realtà «aplazado» nel senso che ha nel *romance* è intraducibile: è colui a cui è stato dato un termine, un *plazo*, di tempo da vivere. È una scadenza di morte: morrai entro tanto tempo, o il tale giorno. Perciò meglio che il convenuto, dovrebbe essere «il minacciato di morte», ma questo non rende la terribilità della scadenza, del *plazo*¹.

Sulla resa del titolo Bodini mediterà parecchio e, dopo due lunghi lustri, risolverà l’*impasse* traduttivo in *Romanzo dell’avvertimento di morte*², per un testo tratto dal *Romancero* lorchiano da cui traspare chiaro l’ammonimento, o meglio, una letale profezia rivolta a un gitano di nome Amargo (di lì a due mesi, sarebbe giaciuto nel sudario).

Una perturbante, prolettica, premonizione dell’analogo destino di Bodini: infatti, pochi giorni trascorreranno dalla diagnosi inequivocabile – cancro ai polmoni con metastasi cerebrali – comunicata all’intellettuale salentino, e dalle sue infau-

¹ Anna Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un’amicizia*, in *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 410-411.

² *Traduzioni poesia e prosa. Lorca Federico García. Poesie*, in *Archivio Vittorio Bodini. Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici*. Inventario a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni, Spoleto, Arti Grafiche Pannetto & Petrelli, 1992, p. 124.

ste conseguenze. A tal proposito riprendiamo la testimonianza di Macrí dall'introduzione all'opera poetica bodiniana: «[Bodini] cadde sul lavoro il 29 ottobre 1970 a Pescara, di ritorno da Bari, rivelatosi il morbo di cui morì»³ meno di due mesi dopo. Valentina Bodini, figlia dello scrittore, rettifica la data del disvelarsi diagnostico della malattia (collocandola al 19 novembre) attribuendo la morte precoce del padre alle cure erranee prestategli in prima battuta. La prima a scorgere un legame, seppur recondito, tra la perplessità di rendere in italiano il vocabolo spagnolo e la biografia dello scrittore è Anna Dolfi nel saggio *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*:

Ma perfino della morte, senza saperlo, Bodini aveva parlato [a Macrí] tanti anni prima, tra traduzione [...] e Spagna, a proposito di Lorca, del flamenco, e di una singolare unione tra il Salento e la terra dei gitani che, per sintonie linguistiche tra il leccese antico e il castigliano, prevedeva assieme mancanza di tempo e scadenza della vita⁴.

Ricorrendo direttamente alla fonte, possiamo constatare che Lorca non ha mai scritto un *Romance del aplazado*, ma un *Romance del emplazado*. Non si tratta di una trascrizione errata del carteggio Bodini-Macrí da parte della sua curatrice, ma di una vera e propria frattura del linguaggio. Bodini, senza dubbio alcuno, scrive ben tre volte *aplazado* nella sopraindicata lettera (il cui originale è stato riletto e, di recente, nuovamente controllato). Ho accolto, dunque, nel titolo del mio intervento, la versione di Bodini, che non è solo verbale, ma fisiologica e vitale e che prende spunto dalla divergenza fra i due vocaboli, per altro entrambi esistenti nella lingua spagnola, pur se con una valenza di senso e un peso specifico diversi. Postulando che in ogni parola qualcosa resta sempre inespreso, *aplazado* significa evidentemente differito, dilazionato, posticipato, mentre *emplazado* ha l'etimo dell'irrevocabilità, del termine stabilito e non dilazionabile della vita, come nel caso dell'Amargo lorchiano.

Applicando queste due unità semantiche a un paziente allo stadio ultimo, si avverte ancor più lo stridore di una palese asimmetria linguistica. La diagnosi che contiene nella sua formulazione il verbo *emplazar* afferisce a un ammalato che non sopravvivrà oltre il termine prestabilito, mentre l'uso di *aplazar*, prediletto e scelto da Bodini, ha in sé una sfumatura più ottimistica, frutto dell'alea che può determinare una posticipazione o una dilazione della morte e rendere meno cogente il verdetto imposto e/o previsto. E perfino la scelta bodiniana di rendere il *romance* spagnolo, «romanzo» e non «romanza» come sarebbe stato più istintivo, rientra in una traduzione che privilegia più l'aspetto esistenziale che

³ Oreste Macrí, *Introduzione*, in V. Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrí, Nardò, Besa, 2010, p. 72.

⁴ A. Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia* cit., p. 410.

il letterario: una storia di vita che prevale sulla forma *cantada* che riveste il *plot*.

Sulla fine terrena anticipata/rinviata rispetto al *plazo* e che non coincide mai con se stessa, Bodini torna a riflettere assieme ai suoi protagonisti che passeggiano tra le tombe di un cimitero in *Morte fatta in casa*:

– Guarda quei due serpenti. Se ne vedono molti così. Il senso è chiaro: è il ciclo che si chiude; ma ecco, quello che non so spiegarmi è perché si mordano la coda sempre un po' più su della punta. Che vuol dire quel pezzettino che rimane fuori? // – Non lo so. Forse che la morte arriva sempre con un piccolo anticipo? // – Non mi soddisfa. Non potrebbe invece indicare un piccolo ritardo della vita dopo che siamo morti? // – Vuoi dire quando continuano a crescere la barba e le unghie alle mani e ai piedi?⁵.

2. *L'avvertimento di morte nella poesia bodiniana*

Molti passi delle minute e delle prose brevi, ma anche i componimenti lirici di Bodini si presentano come il narrato di un periplo del male imminente, un laboratorio di patologia letteraria. Tra le raccolte inedite in vita ritroviamo le strofe dell'aprile 1960:

Io avevo una pietra
e questa pietra aveva un orizzonte
e l'orizzonte un desiderio
di spaccarsi, di fendersi
in melagrane,
in bianchi muri di calce
secondo un disegno che era
il disegno della mia morte⁶.

La pietra, uno dei topoi centrali nella poetica bodiniana, «un mitologema più che simbolo»⁷, un elemento magico col potere della preveggenza, è legata all'ossessione del tempo con una precisa scelta di campo verso il futuro rimasto da vivere più che verso il passato trascorso e inteso nostalgicamente. L'uso dell'imperfetto nel verso incipitario segnala lo smarrimento della pietra e dunque l'affievolirsi della capacità profetica e divinatoria della bussola, della distanza temporale da percorrere:

senza pietra come
come farò a sapere

⁵ Vittorio Bodini, *La morte fatta in casa*, in *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò, Besa, 2003, p. 42.

⁶ V. Bodini, *Io avevo una pietra*, in *Tutte le poesie* cit., p. 168.

⁷ O. Macrí, *Introduzione* cit., p. 87.

dove sono, fino a che punto sono morto
 o vivo
 le cose da lasciare
 e quelle da prendere⁸.

I sedimenti della morte, seppur spesso di tipo semiotico-filosofico-metamorfico, innervano l'opera in versi e prosa di Bodini: «Attento. Ogni poesia / può essere l'ultima»⁹ in *Via De Angelis*, «Son tornati la morte e il malumore»¹⁰ in *Serie stazzemese*, o «vivo e muoio, / ed un quieto dialogo equilibra / il mio sangue ed il nulla»¹¹ – uno slancio lirico che afferisce al periodo leccese-barese.

Inoltre, Bodini si dedica all'arte miniaturistica del frammento. Per questo motivo, e non solo per il carattere musivo e a tessere, ho deciso di intitolare la mia ricerca *Frammenti e lacerti di un «a(em)plazado»*. Composto nell'anno che precede la scomparsa, l'ultimo diario discontinuo intitolato *Collage*, rappresenta il bacino delle schegge del pensiero bodiniano. Riflettendo proprio su *Collage* così Macrí riassume: «È il segmento forse più impressionante: “in minuti frammenti di martirio”, che son poi questi pezzi di *Collage*, la poesia stessa sofferente in punto di morte e nuova vita negativamente segnata»¹². *Collage* annovera un profluvio di pensieri spuri e disordinati, alcuni reiterati nei componimenti poetici come il terrifico e sinestetico sintagma «odore carnivoro delle autoambulanze»¹³, presente come un monito, un *repetita* in *Madama di Tebe*. Anche in questi ultimi «frammenti di martirio», mutuando il termine usato dall'autore, la malattia si oggettivizza come un fantasma e si fa ombra permanente. I rari dati riferiti al male e alla sofferenza sono maneggiati con parsimonia e per lo più cancellati ([canc.]) in *Collage*: «il segnale di stop il barattolo di sangue [canc.]»¹⁴, «sono morto come un capello verde [canc.]»¹⁵, «o natura (natura) chi farà il primo passo? [canc.]»¹⁶.

3. Bodini prosatore e il tumore di San Giuseppe

Analizzando i racconti (un genere congeniale a Bodini) considerati particelle preliminari, prodromi e lacerti di un unico volume di prose vagheggiato lungo

⁸ V. Bodini, *Io avevo una pietra*, in *Tutte le poesie* cit., p. 169.

⁹ *I pini della Salaria*, ivi, p. 139.

¹⁰ *Mostri*, ivi, p. 145.

¹¹ *Le più vili creature che ti amano*, ivi, p. 273.

¹² O. Macrí, *Introduzione* cit., p. 90.

¹³ V. Bodini, *Collage*, in *Tutte le poesie* cit., p. 206.

¹⁴ Ivi, p. 197.

¹⁵ Ivi, p. 202.

¹⁶ Ivi, p. 206.

l'arco della vita¹⁷, troviamo una prefigurazione della propria morte in *Ritratto di Don Giovanni*¹⁸ e nella *Lobbia di Masoliver*¹⁹. Il cancro esplicitato appare però soltanto nell'agiografia pubblicata postuma dal titolo *San Giuseppe*. La figura centrale è appunto San Giuseppe da Copertino, al secolo Giuseppe Maria Desa, vissuto nel Seicento e conterraneo del Nostro. A tal proposito occorre riprendere un'illuminante pagina di Macrí che evidenzia l'identificazione di Bodini nel santo: «Vittorio si proietta per intero in Giuseppe»²⁰. Un isomorfismo ricavato dal critico dalla lettera del 24 novembre del 1949, in cui Bodini svela l'intenzione di dedicare la vita al santo. Proseguendo, Macrí alla mano, ci si accorge che non è la santità di Giuseppe a interessare Bodini, «ma la "realtà" retrostante»²¹, l'analogo retroterra del loro vissuto:

da una parte, schiaffi, coltello, mutismo, malinconia, mugugno (è la «brutalità copertinese» dei testoni compagni di scuola di Vittorio bambino, ma estrosi d'improvvisa intelligenza); dall'altra, levitazioni ed estasi. // Attraverso la vita del Santo gli si esacerba l'archetipo familiare: Giuseppe «è cacciato di casa dalla madre» (Vittorio aveva cinque anni quando la madre, secondo nome Anita anagrammato in Antina, si risposò [...]), «perseguitato dal padre custode»; allude Bodini alla morte del padre e all'abbandono con quel: «Dio non basta a lievitare. Dio è lontano»²².

Oltre i tasselli biografici che punteggiano gli esordi e i primi dolori di esistenze agre, ciò che affascina Bodini nell'immagine di Giuseppe è l'atteggiamento volitivo, la risoluta capacità di affrontare di petto il male, sollevandosi in aria sopra «il mondo dei coltelli, dei tumori tagliati»²³. Una virtù che appartiene anche al poeta e che lo avvicina, quando si occupa della scrittura, al santo:

[...] volò per l'aria simile a uccello, dal centro della chiesa sino all'altare maggiore e ne abbraccia i sacramenti e le sante immagini per oltre quindici minuti senza bruciarsi ai ceri che vi ardono in gran copia, e soprattutto senza spegnerne

¹⁷ Luca Isernia, *Vittorio Bodini prosatore*, Ravenna, Longo, 2005, p. 7.

¹⁸ *Ritratto di Don Giovanni*, in *Corriere spagnolo* (1047-1954), a cura di Anton Lucio Gianone, Nardò, Besa, 2013, p. 92: «La vera parabola, quella che il protagonista [don Juan] deve ignorare sino alla fine, anche se è nota allo spettatore, è che si finisce col morire ugualmente. (Anche Fina morrà. E non mi duole tanto che io debba morire quanto che debba morir lei)».

¹⁹ *La lobbia di Masoliver*, in *Il sei-dita e altre visioni*, Nardò, Besa, 2010, p. 70: «E io qualche volta, meditando quanto sia improbabile l'illusione della immortalità, dico a me stesso: ma c'è qualcosa qui che muore sempre dentro di me, e se muore sempre dovrebbe pur seguitare a vivere quanto basta per dover morire sempre, quando io e la Spagna non ci saremo più».

²⁰ O. Macrí, *Introduzione* cit., p. 55.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ V. Bodini, *San Giuseppe*, in «Rassegna trimestrale della Banca agricola popolare di Matino e Lecce», marzo 1982, p. 108.

alcuno: goffaggine celeste tanto la grazia questo monaco volante dal goffo co-pertinese che si tagliava un tumore con un coltello da cucina²⁴.

La parola «tumore» risulta reiterata nel tracciato agiografico. La maestria del santo nell'estirparsi il cancro ogni volta che si materializza, da solo e senza aiuti di sorta e per giunta con un semplice coltello da cucina, fa parte di un incredibile campionario di miracoli. Il tumore, che nel Seicento veniva asportato solo nella modalità descritta da Bodini e, nella maggior parte dei casi con conseguenze disastrose e letali, non minaccia direttamente la vita di Giuseppe e il taglio reciso e ripetuto che esegue sul proprio ginocchio ha una valenza semiotica: la vittoria sul male mercé l'intercessione divina: «Un tumore al ginocchio, che si tagliò con un coltello, lasciando a Dio ogni altra cura»²⁵.

Nel Novecento italiano, come ha già evidenziato Gino Pisanò, vari scrittori e artisti s'interessano a San Giuseppe tralasciando o rendendo meno dettagliata, a differenza di Bodini, l'esperienza del tumore. In *Fontamara* di Ignazio Silone l'evocazione di San Giuseppe risulta una *mise en abyme* in una predica minatoria pronunciata davanti ai cafoni. Il pane bianco che San Giuseppe vuole consumare in Paradiso richiama, in qualche modo, il concetto del lievito e dunque della lievitazione, su cui concordano tutti gli agiografi: pittori, scrittori e cineasti che attribuiscono al suo volare sfumature diverse. Antonio Prete, in *Portenti di frate Giuseppe da Copertino*, associa il talento del volo alla semplicità leggera, all'ignoranza intesa positivamente come vicinanza alla natura e persino, citando letteralmente l'autore, alla «sapienza antica»²⁶. Bodini stesso attribuisce al «monaco rissoso che vola tra gli alberi»²⁷ la levità dello spirito confinante con la rozzezza e testardaggine che, in un'efficace miscela alchemica, produce la capacità di non deprimersi a causa della malattia e di trovare le energie per asportarsi il tumore: «San Giuseppe si tagliò da solo, con un coltello da cucina, un ascesso»²⁸.

In *A Boccaperta* di Carmelo Bene troviamo il «corpo canceroso di Giuseppe»²⁹ che per curarsi ricorre all'aiuto di un eremita-taumaturgo. Giuseppe chirurgo del proprio tumore in Bodini diventa nel *Frate volante* di Ennio De Concini risanatore del cancro altrui³⁰ e la sua malattia si presenta come un'opzione altruistica che aiuta a evitare la sofferenza del prossimo³¹.

²⁴ Ivi, p. 107.

²⁵ Ivi, p. 105.

²⁶ *Il frate volante. San Giuseppe da Copertino nella cultura e nella memoria*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, p. 10.

²⁷ V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in *Tutte le poesie* cit., p. 98.

²⁸ V. Bodini, *San Giuseppe* cit., p. 107.

²⁹ Carmelo Bene, *A boccaperta*, Torino, Einaudi, 1976, p. 31.

³⁰ Ennio De Concini, *Il frate volante. Vita miracolosa di san Giuseppe da Copertino*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998, p. 49: «Giuseppe benedice il seno malato della donna, il cui tumore regredisce a vista d'occhio».

³¹ Ivi, pp. 152-153: «Anzi, facciamo una cosa... Tu te sei fatto male al ginocchio, e il tuo

Soffermandosi sul *San Giuseppe* di Bodini, Pisanò ne sottolinea il carattere frammentario, definendolo: «una prosa sospesa a metà del guado»³², «una scrittura creativa mai sortita dal limbo delle intenzioni e rimasta nel perimetro dell'*infectum*», «un abbozzo intessuto di abrupte e asistematiche notazioni», «un materiale ruvido da centrifugare», «trapunto di lacerti latini apografati» e di «sequenze giustapposte senza alcun nesso»³³, «“appunti di viaggio” che precedono il percorso creativo», «un coacervo di segmenti che avrebbero dovuto armonizzarsi e metaforizzarsi nell'immaginario»³⁴. Nei puntini di sospensione che lasciano il finale aperto, Pisanò intravede un'inserzione formalista della dimensione autobiografica nella vita di San Giuseppe: «Io vi andai [alla festa di San Giuseppe a Copertino] una volta molti anni fa, e ricordo...»³⁵.

Questa prosa breve risale al 1945, antecedente, quindi, di venticinque anni i sintomi dello stesso male che affliggeranno l'autore. Perfino del tumore, di cui all'epoca era ignaro, Bodini con visionarietà creativa scrive astrattamente e riflette con proprietà e sensazioni forti e concrete presentandone, come col senno di poi si è rivelato, la venefica e mortale presenza.

male al ginocchio me lo prendo io che comincio ad entrare nel deserto [...] Giuseppe tira su la tonaca sulle sue gambe magre. // “Allora me sente ancora Giesù” dice tutto felice. “Lo male tuo me l'ha passato a me come volevo io... Guarda che melone ci ho su 'sta gamba?!...”. // E scopre sopra lo stinco un'escrescenza abnorme, grossa e rotonda proprio come un melone».

³² Gino Pisanò, *S. Giuseppe da Copertino nella letteratura del Novecento (I. Silone, V. Bodini, C. Bene, A. Prete)*, in «Studi Salentini», LXXXI, 2004, p. 162.

³³ Ivi, p. 159.

³⁴ Ivi, p. 160.

³⁵ V. Bodini, *San Giuseppe* cit., p. 108.

Bari, 28-12-58

Carissimo, sono rimbombato ieri dalla Sicilia,
con impressioni veramente straordinarie.
Pensavo di trovare una tua cartolina, ma
non ho ricevuto il Teleguigi?

A Palermo ho parlato del duende.
Finocchio aveva parlato la settimana
delle nostre traduzioni. Lo richiamo. È l'ul-
tima ediz. dei tr. Contes gotici mi ha
confermato nell'idea che mi' era già
fatto a piano piano tu vai tirando
le braccia e documenti di ediz. in ediz.
il più selvaggio pallesco lirico con cui
abbia mai avuto a che fare la cri-
tica o la filologia.

Poiché mi' immagino per due anni,
venni alla settimana sempre un nuovo
personale contribuito, può darsi che ~~per~~ vorrei
tessere tutto d'un paio di omeri,
vazioni che ~~assolutamente~~ credo opportuno
fare. L'una riguarda il significato
di aplazado (Romance del aplazado)
che fu traduci "comvenuto". In realtà
"aplazado" ~~incapace~~ nel senso che ha nel
romance è intraducibile: è colui a
cui è stato dato un termine, un plazo,
di tempo da vivere. È una scadenza

«ALBE A SONAGLI SCABBIE ORE MALATE»
BODINI E LA CIVILTÀ INDUSTRIALE

Andrea Gialloreto

Nessun luogo di perdizione è così ben fatto, ben ordinato e, per così dire, ben fornito di strumenti; nessuno strumento di perdizione è più adatto allo scopo della moderna officina.

Charles Péguy

1. *La poesia e la civiltà industriale*

A dispetto della maggiore esposizione sulla scena letteraria di cui ha beneficiato la narrativa a tema industriale e della conseguente visibilità spendibile in chiave polemica e ideologica, l'egemonia che il romanzo si è visto attribuire quale strumento di registrazione dei riflessi socio-culturali del miracolo economico andrebbe, se non ridiscussa, almeno sottoposta ai correttivi di un'adeguata considerazione del ruolo analogo svolto dalla produzione in versi. Indubbiamente il romanzo, il racconto, l'inchiesta e il reportage hanno rappresentato lo specchio privilegiato attraverso il quale un'Italia sorpresa e stordita dal boom ha saputo ricomporre la propria immagine diffratta, contraddittoria. La narrativa ha operato sul corpo della società e sulle disposizioni degli intellettuali stessi un'azione di autoconvincimento riguardo le prospettive luminose o infauste, le attese e i rischi generati dalla nuova congiuntura. Essa si è mossa, nei confronti della platea eterogenea di autori e lettori, di volta in volta assecondandone gli entusiasmi da *robinsonade* pauperistica (il pensiero corre a *Gimkhana Cross* di Luigi Davi, testo fondativo di un'antropologia dell'esuberanza fatta propria dalla gioventù operaia, votata alla scoperta di nuovi codici linguistici e di comportamento), oppure somministrando, mediante il ricorso a una scrittura disforica, apocalittica o di mera resistenza per via lirica, l'amaro antidoto alle seduzioni del neocapitalismo. Il lindore sospetto dei moderni distretti industriali, i freddi riverberi delle superfici lisce e specchianti (così rassicuranti per l'Albino Saluggia di Volponi), la pedagogia dell'obbedienza e dell'asservimento volontario (appannaggio del capzioso Padrone che si affaccia nel romanzo omo-

nimo di Parise), l'estetica dell'artificiale insinuato senza urti e traumi apparenti in seno a un paesaggio plasmato dal concorso di storia e natura (è il caso dello stabilimento Olivetti di Pozzuoli), l'alibi della psicotecnica quale espediente oggettivo e spietatamente equo di selezione del personale (Ottieri *docet*) costituiscono i risvolti messi in luce con più aderente inventiva di una visione che della fabbrica coglie sì le opportunità e l'impulso al progresso, ma non tacendone le oscure devozioni e il regime ferreamente regolato che ne fa una sorgente d'infelicità e di alienazione¹.

Romanzi quali *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto* di Ottieri (per tacere del *Taccuino industriale*), *Memoriale* di Volponi, *Una nuvola d'ira* di Arpino, *Il padrone* di Parise, *Il senatore* e *L'amore mio italiano* di Buzzi, *A proposito di una macchina* di Giovanni Pirelli, *Il congresso* di Bigiaretti narrano nei modi del realismo analitico, della liricità straniata o dell'aperta allegoria l'orizzonte cupo e la contorta psicologia dell'operaio, dell'impiegato, dell'intellettuale e persino del dirigente d'azienda. Tuttavia, al di là dei casi singoli – abnormi, patologici, esemplari quanto si voglia – ci si chiede come possa la macchina romanzesca, vincolata al racconto di un caleidoscopio di storie vite destini, farsi espressione del malessere generale, di un disagio della civiltà sempre più evidente, pervasivo, universale. D'altro canto, la nuda cronaca dei memoriali e dei diari di fabbrica, delle inchieste nelle città del Nord, non può andare oltre il resoconto dei mutamenti a livello di costume e stili di vita scaturiti dalla brusca accelerazione dei processi di industrializzazione in atto in Italia al declinare degli anni cinquanta. Proprio in concomitanza con l'uscita, nel settembre 1961, del numero 4 del «Menabò» che accoglie la *Visita in fabbrica* di Sereni e un blocco organico e serratissimo di componimenti di Giudici, sarà la poesia ad assumersi il compito di controcanto radicale e non episodico alla crisi di valori, al tracollo del vecchio mondo di fronte agli idoli del benessere. La riflessione in versi non dismetterà questa missione fino agli anni Settanta, che vedono i testi irati e lucidi di Nelo Risi, netti e acuminati come l'intelligenza razionale del pensiero materialista², confrontarsi a

¹ Sul nodo strettissimo che lega il boom economico alle avvisaglie della crisi, già allora leggibile come grottesca contropartita all'indigestione di beni propria dell'età nella quale lo sviluppo pareva inarrestabile, riflette la critica contemporanea riscontrando i segni del disagio nell'*ensamble* di opere cinematografiche e romanzesche che hanno visto la luce negli anni del neocapitalismo trionfante. Per una discussione sul romanzo di fabbrica, studiato tramite i suoi campioni più rappresentativi, si vedano Umberto Casari, *Letteratura e società industriale italiana negli anni sessanta del Novecento*, Roma, Giuffrè, 2001; Piergiorgio Mori, *Scrittori nel boom. Il romanzo industriale negli anni del miracolo italiano*, Roma, Edilet, 2011 e Dario Tomasello, *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, Bologna, Il Mulino, 2013.

² Rapporto, a segnalazione di questa traccia industriale che corre all'interno dell'opera di Risi, un passo de *La logica del profitto*, inserita nella raccolta del 1970 *Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa*: «Niente capricci / rispettiamo il gioco / un posto sicuro a chi / sostanzialmente / è integrato / Tutti ai cancelli? Il gruppo non aspetta altro: / questo no questo no questo no questo ni / il gruppo salva chi lo avrà temuto / il gruppo che ha le chiavi sopra e sotto / terra / e tu suo servo sarai di quelli che gli rendono grazie / e ne avrai premio lire

distanza con il magmatico ed epico flutto prosastico (ma disposto in lasse, come aveva intuito Mario Spinella) di *Vogliamo tutto* di Balestrini. Per ora, in questo primo scorcio del decennio sessanta, si ragiona «dal cuore del miracolo»³ sacrificando alla frenesia produttiva e alle non meno alienate e meccaniche incombenze del ménage domestico borghese le «ore migliori» della vita: la ritirata serale dai posti di lavoro colora di rimpianto il tempo del riposo, «quando da un capo all'altro della città / si chiudono i portoni dei casamenti: / e in buie menti un comune pensiero / apre un barlume del meglio a venire... / Così non riconosci l'inganno / di chi ci ha fatti a servire»⁴. La residua consapevolezza dell'«uomo impiegatizio», colto e magari militante a sinistra, balena nella dichiarazione di intenti incrinata da una nota scettica: «Io ad altro / lavoro attendo, al mio ufficio, sperando / di fornir l'opra e non me...»⁵. Non sarà un mistero, a questo punto, come la rete tesa dal consumismo e dal sogno di una vita agiata nasconda una trappola mortale: indossando a turno le maschere di autore e personaggio, intellettuale consapevole e impiegato smarrito «nelle file dei nuovi conservi»⁶, Giudici punta il dito nella lapidaria quartina di *Benessere* contro « quanti hanno avuto ciò che non avevano: / un lavoro, una casa – ma poi / che l'ebbero ottenuto vi si chiusero. / Ancora per poco sarò tra voi »⁷.

Milano diviene la città simbolo della mutazione antropologica in corso: nella poesia dall'ironico titolo *Miracolo a Milano*, posizionata a far da cerniera e posta in contrappunto tra le *IX ecloghe* (è collocata proprio prima dell'*Intermezzo*), Andrea Zanzotto coglie il trapasso tra la radice umanistica che animava i miracoli della ricostruzione e, rovesciamento rapidissimo, la disumanizzazione sovrappiunta con la devastazione del paesaggio e il dominio di una logica utilitaristica, ove l'uomo è funzione di altro, di scopi e risultati che lo trascendono nullificandolo. Non diversamente dalla «semimuta natura – natura in masse spenta» ridotta a «funzione che divampa – e scade sonnolenta», l'io – qui coincidente con la persona dell'autore – non più protagonista, in quanto relitto abbandonato a margine dalla «storiale corrente», si scopre scarto inutile («subumano?», «trascendente?»): infine, con sarcastica capriola dialettica, egli dichiara di ritrovare la propria ragion d'essere durante i tre soggiorni annuali nella metropoli

una tantum...». Salta immediatamente agli occhi il vigore della contestazione, mirata e perfettamente calata nelle battaglie dell'epoca: il gruppo in questione è un'idra dai nomi ben intelligibili: Fiatbastogimontedisopnirellieccetera. Attualissimi, e inusitati in poesia, temi quali le morti sul lavoro la cui evocazione è condotta sul filo del sarcasmo secondo i moduli del registro burocratico e tecnico («E nel caso / appena contemplato di decesso / sul lavoro (accade / accade) ti succederanno naturalmente gli aventi diritto» (Nelo Risi, *Di certe cose*, Milano, Mondadori, 1970, p. 54).

³ Giovanni Giudici, *Dal cuore del miracolo*, in *La vita in versi*, in *Poesie (1953-1990)*, Milano, Garzanti, 1991, I, p. 55.

⁴ G. Giudici, *Le ore migliori*, ivi, p. 69.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Giudici, *Cambiare ditta*, ivi, p. 63.

⁷ G. Giudici, *Il benessere*, ivi, p. 48.

lombarda, riconoscendosi finalmente quale essere «storico» e «umano», ossia – chiude con amarezza il poeta – «funzionale»⁸. Zanzotto sembra qui riecheggiare le profetiche constatazioni di Horkheimer e Adorno, persuasi già all’altezza de *La dialettica dell’illuminismo*, nel 1947, che «l’industria culturale – ma potremmo a buon diritto estendere la valutazione alla civiltà industriale *tout court* – ha perfidamente realizzato l’uomo come essere generico. Ciascuno si riduce a ciò per cui può sostituire ogni altro: un esemplare fungibile della specie»⁹.

L’appropriazione di questa realtà ancora sconosciuta, fasti e miserie della civiltà del benessere, si giova di una pluralità di registri e di soluzioni stilistiche offrendo testimonianza ulteriore della disponibilità della poesia ai linguaggi del cambiamento e alle procedure analitiche di esplorazione di un territorio estraneo, o quanto meno percepito come tale sino all’epoca tumultuosa della ricostruzione (si tratta di uno sviluppo del tutto nuovo nella sua dimensione di fenomeno di massa; anche volendo cercare dei precedenti nella fervida stagione delle avanguardie, ci si dovrebbe contentare di singoli casi di modernolatria o di esperienze e ricerche da laboratorio). Se le consuete misure del lirismo continuano a mostrarsi atte all’interrogazione e al compianto per l’armonia perduta, plurilinguismo e apertura alle inserzioni polifoniche, ai linguaggi settoriali e tecnici, incoronano la forma poematica a lente ottimale per la restituzione delle vicende di una collettività affannata dal cui ammasso indistinto si staccano appena le figure dei protagonisti. Elio Pagliarani descrive così le avventure di una novella Angelica insidiata da mani predaci, la ragazza Carla, «fuggitiva tra boschi di cemento»¹⁰; la lotta per la vita nella giungla metropolitana evolve in una sottile guerra di posizione tra padroni e operai, come in un componimento della *Case della Vetra* di Raboni (*Dal vecchio al nuovo*¹¹) incentrato sulla rassegnazione del poeta, che storna su futili osservazioni meteorologiche la propria replica alla professione di strategia manageriale fatta dall’industriale deciso a «metter mano» alla fabbrica e alle relazioni con gli operai: «Sa lui, lui solo / che guanti usare volta a volta, il ricatto morale, / la concione nel refettorio, la minaccia / di licenziamenti o serrata. “Bisogna / rimetterci le mani...” / (passando anche noi il cancello, col motore / che va su di giri): piazzare / due o tre cronometristi, un ingegnere al posto / di stivali e frusta e di tante parole / viscido, mielate. Persino / le macchine, se dài retta a loro, sembra che vadano / a soffio, a parole... Sì, presto / una buona ripulita, con gli operai / un rapporto fi-

⁸ Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 215.

⁹ Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1982, p. 156.

¹⁰ Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 126.

¹¹ Giovanni Raboni, *Le case della Vetra*, in *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, p. 76.

nalmente preciso, virile, si soppia / chi sfrutta e chi è sfruttato, un rapporto preciso / è sempre il più pulito. “Dunque andiamo / verso la mezza stagione” mi sembra di dire, al buio / della corsa – in città per la cena – cercando / di vedere la forma delle case». Come si nota, il parlato, il dialogo franto e smozzicato con le sue esitazioni, omissioni e brutalità soppiantano l'autorevolezza d'antico stampo dell'io lirico giudicante. Il testo, appartenente alla sezione dei versi datati 1962-1965, è infatti una sconcertata presa d'atto da parte di Raboni dello squilibrio tra le forze in campo.

Anche lo sguardo di Franco Fortini si appunta a più riprese sull'industria e i suoi cascami socio-politici, ma egli opta per la poesia nel momento in cui vuole sottolineare la dialettica tra il vecchio mondo industriale, connotato da fatica, pena, ma non privo di fierezza e rivendicazioni operaie e la sua evoluzione neo-capitalista: le contrarietà – siamo appena nel 1961 – non si indirizzano verso il modello di sviluppo in sé («non ho nessun motivo di contestare la mescolanza d'acqua viola e cristalli, d'erbe abrasive, olii minerali – Non voglio lamentarmi di vivere qui»¹²). Ad essere criticata è la ricaduta politica e di classe del modello industriale in adozione; la tattica dell'integrazione e della cura per l'apparenza giunge infatti laddove la contrapposizione frontale non era approdata, riuscendo così ad assegnare la vittoria definitiva ai padroni. Aleggja in sospensione l'interrogativo su uno scacco di ordine esistenziale e storico, dubbio che prende la forma tangibile di una concretissima microallegoria: «Guarda come da tutti i tubi di neon ronza, grande, da tutti gli spogliatoi, la fabbrica. Ma di che stai parlando, dimmi? In che secolo nella sezione vuota tira male la stufa» (anche Vittorio Sereni aveva fatto ricorso, negli *Strumenti umani*, a una simile trasposizione dal piano della quotidianità a quello metaforico: «Perché non vengono i saldatori / perché ritardano gli aggiustatori?»¹³).

Le emergenze del tema industriale nella produzione poetica di Paolo Volponi sono numerose e qualificanti, spesso per antitesi, la concezione del rapporto tra uomo, natura e cultura che sta alla base dell'incessante sperimentare caratteristico dell'autore urbinato. Scavallata la stagione dell'elegia e del materico «panismo» appenninico che informavano le prime raccolte (da *Il ramarro* fino a *Le porte dell'appennino*, passando per *L'antica moneta*), lo scrittore alle dipendenze di Adriano Olivetti vive sulla propria pelle le contraddizioni di quella scommessa sulla trasformazione democratica e «comunitaria» del paese ad opera dell'industria. La scissione si affaccia dapprima come cattiva coscienza, ostacolo alla liberazione nella scrittura dei propri impulsi: «Comincio quattro, cinque volte un romanzo / ma quel laccio-giardino eporediese / lo cattura tra la sua inutile erba, / lo svolge secondo le curve del / territorio industriale / e lo accantona tra l'inuti-

¹² Franco Fortini, *Per una storia dell'industria*, in *Lospite ingrato*, Bari, De Donato, 1966.

¹³ Vittorio Sereni, *Il tempo provvisorio*, in *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 105.

lità / d'ogni ricerca che non sia harvardiana, / data nel progetto del capitale...»¹⁴. A chiusura della medesima raccolta – *Foglia mortale* – nella drammatica e lieve *Canzonetta con rime e rimorsi* il «devoto dirigente» Volponi tenta un'autoanalisi centrata sull'oscillazione tra speranza e alibi, entrambi facenti leva sulla «semnazione olivettiana / più comunarda che comunitaria»: dall'esito di quell'innesto utopico nei campi aridi del capitalismo all'italiana dipenderà il giudizio sull'ambizioso impegno dell'intellettuale. Lo scrittore, però, rivolgendosi a un «bordel» che «potrebbe anche essere [suo] figlio», dispiega la sua visionaria lucidità anticipando a livello di notazione estetico-esistenziale il fallimento di ordine storico che si renderà evidente ne *Le mosche del capitale*: «Ma non posso non star male / ogni giorno a varcare e rivarcare / il cancello di questo paesaggio industriale, / la porta della fabbrica-orto / che con questi versi (se non in poesia) / desidero indicarti, bordel, / come la nuova, più crudele malattia»¹⁵. Ma è in *Con testo a fronte*, preludio all'ultimo possente romanzo, che si palesano le piaghe del «dolente stato / manovale» e dello «stravoso ambiente» effuse in una enumerazione il cui vortice concreosce su se stesso, risultando i singoli membri-elementi scolpiti con accenti jacobonici e ritmo da catena di montaggio («viene in mente lo scherzo / tayloriano: la fase, il ritmo, l'indecente corsa, il cottimo, l'orario...»¹⁶). L'ostensione sacrale della liturgia industriale (la fabbrica che «tutta s'illumina alla sera di mistica / scossa» appare come una «immensa elettrica basilica / senza ostia») nella poesia successiva, *Un ordine industriale*, diviene immagine di dannazione: «Babilonia di officine e di reparti» o ancora, per seguire nella litanìa che regge la struttura del testo, «Babilon Babilonura / sporca di nero e di paura»¹⁷. La resa espressionista, o per meglio dire da fantasia pittorica medievale, degli ambienti e delle gerarchie aziendali in *Petra pertusa e mista* prepara l'autodafé dell'intellettuale afflitto da paura e rimorsi, nostalgico di una libertà forse sterile ma non condizionata dall'ordine industriale: «È un "intellettuale" libero Volponi? / E a noi che ci fa / poco o tanta la sua libertà? / Saranno meno fissi e meno soli i piantoni? / La finiranno i capi di sparare sanzioni? / Che faranno di noi con le mansioni? / Cesseranno di premiare crumiri e spioni? / Perseguiteranno meno i poveri terreni? / Un Direttore di sinistra non fa discriminazioni?».

Termino questa breve rassegna con Sergio Solmi, forse il più prossimo, tra i poeti finora citati, alla figura di Bodini: li accomuna infatti la cultura di respiro europeo

¹⁴ Paolo Volponi, *La durata della nuvola*, da *Foglia mortale*, in *Poesie (1946-1994)*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2001, pp. 156-157.

¹⁵ P. Volponi, *Canzonetta con rime e rimorsi*, ivi, p. 192. L'invio, come da tradizione, racchiude propositi e confessioni del poeta: «Canzonetta, da dare forse a Laura Betti, per un bordel / che potrebbe anche essere mio figlio / nato a Torino tre anni e sei mesi fa. / Composta a Ivrea e a Urbino / nei giorni del Natale 1966 / a due mesi dall'incarico / di direttore delle relazioni aziendali / della Ing. C. Olivetti & C. spa: / con molta paura / e con tanti rimorsi, / ben compensati, a dir la verità, dalle ambizioni. / Il devoto dirigente / Paolo Volponi» (*ibidem*).

¹⁶ P. Volponi, *Petra pertusa e mista*, ivi, p. 270.

¹⁷ P. Volponi, *Un ordine industriale*, ivi, p. 279.

che contraddistingue la loro ricerca artistica, maturata anche in virtù della pratica ad altissimo livello della traduzione (possono essere inclusi nella ristretta cerchia dei grandi poeti-traduttori italiani, un «club» che annovera tra gli altri Vigolo, Valeri, Dal Fabbro, Parronchi, Ripellino, Tentori, Sanesi, Erba, Ceronetti, Mussapi). In *letteratura e industria*, componimento programmatico datato 1962, il cantore delle *Meraviglie del possibile* descrive l'apparizione del paesaggio industriale rispolverando colori e timbri derivanti dall'atteggiamento di stupore, choc ed estasi che gli esponenti del futurismo manifestavano dinanzi all'universo meccanico: la fabbrica esibisce «elitre crudeli d'insetto gigante», «incandescenti scheletri in travaglio», emana «il suo tanfo di elettrica putredine», emette luci «multicolori, trasvolate da globi di fumo» (e nell'arco di poche battute Solmi orchestra note di Marinetti, Govoni, Campana, Montale). Ormai si impone una nuova estetica, sfumano lontanissimi i ricordi «di odorate colline, di beati / specchi d'acqua tra boschi» (*loci amoeni* davvero poco credibili), si compie l'immedesimazione tra l'uomo novecentesco e il suo ambiente¹⁸. Resta, a testimoniare l'incertezza e lo sgomento degli uomini, la fabbrica: mai nominata, mai associata alla sua fattispecie di stabilimento produttivo, innalzata invece a «simbolo / ambiguo di questa / età convulsa». Essa è una sfinge silente che rimanda bagliori nel vuoto di una pianura notturna ma il poeta, l'intellettuale, non avoca a sé il compito di decifrarne l'enigma: «altri mi dica se indizio di sconfinato avvenire o di fine, di vita o di morte per l'uomo»¹⁹.

2. *Il miele del dopoguerra*

L'itinerario creativo di Bodini nella fase successiva alle raccolte «lunari», inviluppate nel paesaggio ancestrale del Sud, volge alla registrazione di uno scarto, di un brusco cambio quanto a velocità di reazione agli stimoli del reale e ai richiami del sogno (che si fanno sempre più impellenti e disancorati da codici e alfabeti terrestri). Piero Bigongiari ha segnalato questo passaggio parlandone come di un momento di svolta, che implica nei proponimenti dell'amico la riconsiderazione del proprio percorso per offrirne a un tempo la conferma e l'impressione in negativo: «Paiono, i suoi scritti, ritornarci convalidati dal sigillo dell'Aldilà: un Aldilà come un *mas allà* guilleniano portato all'estremo della propria intrinseca, ma reversibile, dialessi. È, la sua, una poesia che ha trovato senso proprio in questo proseguimento, che è anche un rovesciamento, operativo»²⁰. Se

¹⁸ «Un emblema / del paesaggio mio, del paesaggio / che ha cominciato a crescere / con me dentro i miei anni, in cui vivo, / in cui muoio», recita la chiusa della poesia (Sergio Solmi, *Letteratura e industria*, in *Poesie meditazioni e ricordi*. I - *Poesie e versioni poetiche*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1983, p. 83).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Piero Bigongiari, *Bodini o l'effrazione del nome*, in *Le terre di Carlo V. Studi su V. Bodini*, a cura di Oreste Macrí, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina, Congedo, 1984, p. 140.

la causa scatenante di tale atteggiamento può essere addebitata a ragioni private, a quel disordine e a quell'agitazione da vitalismo funereo che hanno travolto impetuosamente l'orizzonte del vissuto esasperando l'accesa vena artistica del decennio romano, è nel dialogo tra lo scrittore e gli «attrezzi» del suo lavoro, materiali, colori, oggetti di consistenza referenziale o simbolica, che andrà cercato il punto di caduta di questa poesia in relazione al panorama del tempo storico (i convulsi anni sessanta) e di quello interiorizzato e fatto materia di trasposizione letteraria.

Per quanto concerne il primo aspetto, legato alla crisi di civiltà avvertita precocemente da Bodini, la vigile attenzione del poeta si era già destata nei primi anni cinquanta, se nella lirica incipitaria di *Dopo la luna* troviamo il contrasto tra un Sud mitizzato che custodisce i suoi archetipi («le vergini del Sud che annaffiano ogni sera / d'ignoti amanti teste decollate / che fioriscono in vasi di basilico»²¹) e le avvisaglie di una mutazione antropologica per ora appena fatta presagire profilando un surreale *landscape* di rovine («la pianura industriale / fra i bulloni schiodati e i ceri del primo amore»²²). Tuttavia, è solo dopo che la crisi avrà attanagliato l'animo di Bodini che il tema della civiltà industriale, declinato secondo un ricco ventaglio di motivi, assurgerà a canale privilegiato di irradiazione della parola poetica, addestrata – dopo lunga militanza – a tutti gli sperimentismi, le condensazioni e i dislocamenti, i giochi del linguaggio e della mente.

Gli assunti di portata universale dettati dallo spirito dell'epoca («Siamo in un'età / di grandi riepiloghi», si legge in *Troppo rapidamente*) si accompagnano a domande retoriche sulle sorti del genere umano («Ci può esser di meglio / di questa nostra civiltà?», si chiede Bodini nel testo dal quale abbiamo preso le mosse) per attingere la misura massima di allarmato scoramento nei versi di *Perdendo quota*, scritti nel 1964 e inclusi in *Metamor*, che espongono in tutto il suo nudo sgomento l'assillo dell'uomo travolto dal tempo e dal declino: «come potremo ora vivere perdendo quota in noi stessi?». Questo «perdere quota», scioglimento e crollo abissale marcato di connotazioni rituali («se bere un whisky è versarlo / sull'arso terriccio della propria tomba...»), nella breve serie *Night* fonde la disperazione per lo stato della società («preda di vermi salpiamo su legni infelici ma ancora vivi / uniti dalla vana misericordia / d'essere contemporanei») con una fredda smania autodistruttiva («e così albeggia l'albero dell'alcol»). Il calvario personale reso manifesto nel calcolo di ciò che manca all'io poetico – anni, illusioni, energie – si assesta nei modi di una spassionata ricognizione dell'assenza e del vuoto («le pupille hanno perso ceneri cervi fiamme / il perché e il come») che si riprende nella visione delle dita che sfiorano il proprio «teschio tenero e spavaldo» (*Night III*)²³. Il *décalage* tra la pienezza del pas-

²¹ Vittorio Bodini, *Autunno, pescatore d'aragoste*, in *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macri, Lecce, Besa, 2010.

²² *Ibidem*.

²³ «In realtà è l'area del soggetto che si è venuta riducendo ad una fenomenologia dell'*hic*

sato e i «fili spezzati»²⁴ del presente è ribadito da altri testi coevi come lo splendido *Conosco appena le mani* (1962), *Questi sono i meriggi che credevo*, *Poesia triste alla poesia* (1967), seguiti da una manciata di componimenti testamentari del 1970 tra i quali andranno ricordati almeno *Fuori rotta*, per il suo cifrario arcano («lo stupore del vento di sorprenderci / fuori rotta negli occhi gialli della notte...»), e *Macchina per vivere* culminante nell'idea dello sterminio dei poeti («Se fossi morte o pietà / ucciderei tutti i poeti / o solo i vecchi poeti / o soltanto la vecchiaia nei poeti») sullo sfondo di «una pianura in coma» ove si erge, araldica rovina, «l'amaro castello della bellezza in disarmo»²⁵.

Il vocabolario riconducibile al campo semantico della civiltà tecnologica e della fabbrica conta numerose occorrenze a partire da *Metamor*; in particolare – come dimostra il regesto approntato da Michelangelo Zizzi²⁶ – i lemmi di natura più attinente al dibattito in corso tra fautori e detrattori dell'ideologia industriale e della relativa poetica si affollano nei due progetti di raccolte, inedite in vita ma vidimate dall'autore, *Zeta* e *La civiltà industriale o poesie ovali*. Sensibile in tale direzione è l'esperienza giovanile d'avanguardia dell'autore, impegnato a diffondere il verbo futurista nella provincia salentina (fanno luce su questa fase gli studi di Lucio Giannone). In effetti, come mette in guardia Macrí, Bodini distribuisce le sue poesie tra le raccolte in gestazione in base a scrupoli di organicità e agli equilibri interni a ciascun corpo testuale²⁷: ne consegue la sovrapp-

et nunc o percezione della propria figura, del *bulto* umano nella sua elementare composizione e struttura inserita nel ritmo di una consuetudine del tempo, non immuni i riti di quotidianità banale di un proprio sgomento: «Conosco appena le mani, / le scarpe che metto ai piedi. / Conosco il giorno e la notte / e i terrori del vento» (*Conosco appena le mani*, *M*, 1962)» (Gaetano Chiappini, *Intorno a «Metamor»*. *Alcuni motivi e serie attraverso la storia poetica di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V* cit., p. 113).

²⁴ «Quanti fili spezzati / di vite, di romanzi / fra le acacie, sui prati / Quante strade percorse / camminando / sopra i passi d'un altro» (*Generazione*, vv. 1-6, da *Dopo la luna*, in V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 138).

²⁵ Si tratta, rispettivamente, dei pezzi numero 19 e 21 della suite *La civiltà industriale o poesie ovali* (in *Tutte le poesie* cit., pp. 191-193).

²⁶ Michelangelo Zizzi, *Per una geografia dell'immaginario in Vittorio Bodini*, Bari, Levante Editore, 1999 (la breve monografia si risolve in una pur interessante disamina della lingua poetica di Bodini). Osservazioni di eguale segno le dobbiamo a Lamberto Pignotti, un poeta particolarmente sensibile a questi aspetti di svecchiamento del linguaggio: «I residui verbali deliberatamente non distillati, di ascendenza “tecnologica”, in Bodini – in particolare quelli che si rifanno alla sfera dei linguaggi burocratici, economici, matematici, amministrativi – per la loro frequenza elevata e quasi ossessiva, offrono al lettore soltanto l'imbarazzo della scelta» (Lamberto Pignotti, *Per una indagine sugli aspetti verbo-visivi della poesia di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V* cit., p. 209).

²⁷ «Una poesia era un “appuntamento” o uno “scarto”, o un “inedito” o uno “zeta” o un “collage”, ecc., prima dell'agognata sanzione pubblica (in libro!); creatura vivente in attesa di entrare preliminarmente in una “raccolta”, al limite e sovente senza quasi un ritocco. Non contava neppure la pubblicazione in rivista, tornando il pubblicato componimento nel deposito in forma di ritaglio. Una poesia passata nel libro spariva; nel fondo manoscritto v'è scarsa traccia delle 92 poesie in volume» (Oreste Macrí, *Introduzione a V. Bodini*, *Tutte le poesie* cit., p. 17).

ponibilità delle date di stesura di componimenti diversamente collocati (il lasso cronologico di *Metamor* copre gli anni 1962-1966, *Zeta* e *La civiltà industriale* si spartiscono i componimenti dello stesso decennio articolando la propria scansione in due nuclei: 1962-1969 e 1966-1970).

Nelle intenzioni del poeta, i blocchi degli *Inediti*, di *Zeta* e delle *Poesie ovali* dovevano confluire in un volume unico sulla cui titolazione Bodini si sbilancia in una lettera all'illustre conterraneo: «che te ne pare di un titolo come *Civiltà industriale* e *Metamor* per un libretto? O *Metamor I e II*»²⁸. Partendo da tale ipotesi si può inferire che, una volta scartato il criterio della simmetria «a dittico» tra i due progetti di *Metamor*, l'intera opera in preparazione avrebbe potuto ricevere il crisma di omogeneità grazie al riferimento alla civiltà industriale. Anche la scelta del titolo *Zeta* presuppone un gesto di sintesi e di chiusura, l'allusione alla fine di una serie e di un'epoca: e non a caso vi si legge, nella lirica *Se*, il trepido auspicio di un'inversione di marcia del tempo e degli eventi; il sovvertimento della logica naturale propizia così non tanto una ripresa del ciclo vitale, quanto lo scorrere a ritroso di un nastro già inciso: «Se l'universo di colpo / mutasse tutte le sue leggi / degli alberi vedremmo / verdi chiome affondare / in aria le radici; / strisciare al suolo uccelli / e volar pietre e rettili; / ritornare la palla nel fucile / del cacciatore / la biglia al giocatore di biliardo. / Si ritrarrebbe il mare dalla riva / mentre i laghi dall'alto / pioverebbero mille azzurre grotte instantanee. / Anche tu torneresti svanita età a ruzzare / coi tuoi invidiati errori, coi tuoi istinti / non più mortificati dalla ragione».

L'enigmatica qualifica di «poesie ovali» che scorta il titolo fin troppo apodittico *La civiltà industriale* può attivare suggestioni molteplici e prestarsi a interpretazioni contrastanti. Restiamo in un clima di riepilogo, enfatizzato dall'andamento circolare del moto, passibile di arresti e retromarce, del *continuum* storico ed esistenziale: numerose poesie risalgono il corso del passato («un giorno ritroverò gli archi chiari ed ostili della giovinezza», *Autunno*), altre attestano il perdersi del filo del discorso quando «il pilota dei sogni / getta in mare la bussola e la spina» (desta ammirazione l'onirismo di certe immagini polarizzate dagli *champs magnétiques* di ascendenza surrealista verso l'arbitrio associativo e la gratuità degli accostamenti); altre ancora, infine, invocano una realtà dinamica «che non muore come un colletto / nei sogni ovali», oppure secondo quanto avviene nell'ultima poesia, *Sogno*, promettono un duplicato della vita (ancora un viaggio di andata e ritorno, un percorso ad anello)²⁹. Il giro vizioso, la mancanza o la perdita di qualcosa di essenziale («i meridionali emigrati al Nord / propagano il testamento di un'aurora perduta») esplose già in *Metamor* nella descrizione di un luogo impossibile, circoscritto da un'assenza, che conquista evi-

²⁸ Ivi, p. 72.

²⁹ «Solo allorché dai salici avremo appreso / a carezzarci lentamente / e dalla luna a scommettere contro di noi / potremo dire d'aver vissuto due volte» (V. Bodini, *Sogno*, in *Tutte le poesie* cit., p. 195).

denza testuale in forza dell'energia allitterativa e della sua carica d'assurdo: «nei viali ovali non fitti di viole»³⁰.

Le scelte di ordine stilistico e l'assetto strutturale dei testi, nei termini di quanto risulta da un sibillino appunto trascritto da Macrí nella sezione *Collage*, «forme colori dinamismo / sequenze ellittiche», obbediscono a un principio di varietà quanto a cromatismo e andamento irrequieto («forme colori dinamismo») perseguendo invece l'uniformità con il disegnare un'architettura per «sequenze ellittiche». Le 24 poesie della silloge sono definite «ovali» anche in base a motivazioni più vicine alla sfera dei contenuti, che toccano l'invadenza del mondo meccanico, l'aggressività della tecnica, l'autoreferenzialità della produzione industriale: i proiettili sono ogivali, le capsule spaziali ne condividono la silhouette metallica e curvilinea, la capacità di penetrazione nello spazio e nell'immaginario.

Dopo aver tratteggiato – seppure sommariamente – l'ambito di pertinenza dei libri paralleli, possiamo scorrere in cerca di ulteriori riscontri l'indice delle raccolte degli anni sessanta. In *Metamor* si trovano dunque creazioni di più spiccata vena intimistica, testi che intrecciano il tema tecnologico con un discorso focalizzato sulla rievocazione e la messa in forse del proprio tracciato esistenziale e artistico: nondimeno, nelle pieghe della requisitoria sul passato condotta attingendo alle «riserve di morte e di poesia» (in composizioni del rilievo di *Testo a fronte* o *Daccapo* e *Canzone semplice dell'esser se stessi*) si insinuano giudizi taglienti come quello sulla rotta della falange neoavanguardista (in questo 1964, ancor calde le braci del consesso palermitano che ha tenuto a battesimo il Gruppo '63, «le pallide avanguardie desiderose di scandalo / avanzano anch'esse verso il loro acheronte»³¹) e risuonano moniti all'umanità sazia e massificata, composta di api operarie immerse in una dimensione effimera: «e le api del dopoguerra paragonano il loro miele / senza sfiorare i morti che telefonano / sulle linee occupate»³². Nelle *spire del boom*, forse il campione più rappresentativo del tema industriale in *Metamor*, accosta il piano della solitudine e dell'antagonismo frustrato dell'io poetico, con i suoi «velieri di solitudine e d'ira», alla resa generalizzata della società alle lusinghe del nuovo corso: «Presi nelle spire del boom ne gustiamo anche noi / gli alti palazzi e le piante nane / piume serpenti chiamati sotterfugi intimi». Il mostro neocapitalista è dotato di armi efficacissime, per stringere la sua preda prodiga i simboli del benessere, qui grottescamente esemplati attraverso il conformismo estetico delle città e degli uffici («alti palazzi e piante nane»); ma, ancor più del decoro e della pompa, a colpire sono il compromesso e la viltà che infettano le coscienze intorpidendole (i «sotterfugi intimi») e la liturgia di una crudele religione sacrificale; l'allusione a riti pagani («piume serpenti chiamati» che richiamano alla memoria il serpen-

³⁰ Per questa e la citazione precedente, V. Bodini, *Nei viali ovali*, ivi, p. 151.

³¹ V. Bodini, *Perdendo quota* cit., vv. 19-20.

³² V. Bodini, *Il miele del dopoguerra*, ivi, p. 151.

te piumato Quetzalcoatl della mitologia mesoamericana) nasconde dietro apparenze vitalistiche un fondo di mistificazione: basti pensare che in una poesia di poco precedente, *Mostri*, tratta dalla *Serie stazzemese*, questo stesso mito risulta degradato e riportato nel quadro dell'universo dei consumi; infatti vi compare, «accovacciato / al centro della via», un serpente piumato ma, chiarisce l'autore, di gomma (il sacro nella sua versione più arcaica è così ridotto a trastullo, a merce come tante altre).

La civiltà industriale o poesie ovali affronta sotto diverse angolazioni il problema della minaccia che incombe sulla natura e sugli uomini: spesso sono figure animali ad essere chiamate a rappresentare plasticamente le forze in contrasto; negli ultimi libri il bestiario di Bodini subisce modificazioni profonde diventando ricettacolo di fantasmi del ricordo o della letteratura; si pensi ai cavalli sognanti di *Valentina*, alle tane degli urodoli (abbinare ai «nidi degli usseri») in *Madama di Tebe*, al colombo Serapione, alle capre stesse di *Le mani del Sud* che vengono assimilate agli esseri umani oppressi. L'esperienza di traduzione del *Poeta en Nueva York* di Lorca costituisce una tappa importante, non soltanto per l'arricchimento del bagaglio tecnico che ha indotto, ma soprattutto per aver contribuito a convogliare in modalità allucinate e surreali la resa dei motivi alienanti della modernità: si pensi proprio alla vivida pittura dello strazio delle inermi creature animali triturate dagli ingranaggi del consumo (di carne, nello specifico) della Metropoli. La marea di sangue man mano si converte in colata di cemento e di denaro per meglio soffocare anche gli uomini: «Un fiume che va cantando fra i dormitori dei / sobborghi, ed è argento, cemento o brezza nell'alba / finta di New York», così traduce Bodini³³. Con *Il destino dell'uomo* l'autore salentino utilizza questo tipo di visione per inscenare un presagio apocalittico: «quando dai pomodori uscirà il sangue / il destino dell'uomo sulla terra / sarà segnato / Gli animali che hanno per vita privata un continente / i gratiaciel di d'arnie o l'insonne arabesco / saranno nei tuoi occhi come un campo da tennis...»; una volta estinta la società attuale («gli ingegneri si rompono senza un grido») la natura potrà forse ristabilire la propria supremazia sul pianeta, rigettando nell'insensatezza i simulacri del mondo artificiale delle macchine: «Il vuoto dei manichini attirerà le montagne», recita la chiusa del testo. È una interrogazione sui profitti e le perdite originati dall'aver imboccato la via della civiltà meccanica, domanda che già Lorca si poneva e che il poeta italiano fa rimbalzare sull'opaco scenario della contemporaneità:

Che cosa legittima quest'identità fra il trionfo delle macchine e quello della morte della natura e della libertà, e come ne sarebbero responsabili le macchine? Ove si verifichi l'ipotesi – che Lorca vedeva realizzata in New York – che le macchine, nate per servir l'uomo, finiscano con l'asservirlo, è lecito attribuir

³³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York, Ritorno alla città, New York*, in V. Bodini, *Poeti surrealisti spagnoli*, nuova edizione a cura di Oreste Macrì, Torino, Einaudi, 1988, II, p. 273.

loro la colpa o non piuttosto a una società che le impiega come strumento di sopraffazione dell'uomo sull'uomo?³⁴

La comune appartenenza al Sud induce i due scrittori al rigetto di un modello distruttivo e disumano. Bodini, in quanto meridionale, esprime una saggezza conquistata a prezzo di un dolore secolare e vivificata dall'intelligenza pitagorica e campanelliana dell'architettura del cosmo: la sua Musa, abitata dal Duende e da «monaci rissosi che volano tra gli alberi», non ha bisogno del riscatto cercato da Sinisgalli nell'abbacinante «Civiltà delle macchine». In *Per un volo nei pressi della luna*, una fantasia macabra inscena lo stallo di una fase storica apparentemente caratterizzata dallo slancio in avanti («vedi le guerre partorire guerre»). L'illusione di dominio sull'universo è smascherata attraverso un vertiginoso accostamento: gli antichi profeti e i loro discendenti dell'età tecnologica condividono l'aspirazione ad appagare nel sogno – o nella sua versione futuribile – il loro desiderio di possesso e di controllo («Vedi la perfezione dei congegni spaziali / con cui i figli dei profeti / rubano ruote di scorta al sogno»).

Il Sud, stazione di avvio e snodo ineludibile dell'itinerario bodiniano, costituisce il metro con cui misurare gli sforzi e le disfatte collettive, forse perché, come osservava Pignotti, «qui più che altrove l'ambiente naturale agisce ancora sugli individui nel senso di renderli assolutamente partecipi del proprio processo, qui l'individuo esiste quasi totalmente in funzione della specie»³⁵. I due testi fondamentali per il nostro discorso, *Civiltà industriale* (1968) e *Rapporto del consumo industriale* (1970), insistono sull'idea di una «cinghia di trasmissione» che perversamente ripete l'identico dietro le parvenze della novità («macchine per far macchine / farfalle per fare farfalle»). Così l'atto di resistenza, il diniego alla china presa dagli eventi, assumono le forme di un arresto di tale meccanismo, pena il rischio di parcellizzare la realtà, sminuzzandola in una miriade di lacerti insignificanti: «puntare i piedi o mantrugiare il reale», è l'unica alternativa che si pone quando si sia ravvisato nell'«avvento della Ragione» il principio di una serie di sconfitte sintomatiche della perdita di centralità dell'umano. Se si può avvertire un accenno di ironia – dovuto probabilmente alla data in calce al componimento, maggio 1968 – nel riferimento alla Ragione con l'iniziale maiuscola, altrettanto plausibile appare la sottolineatura, in linea con le teorie dei francofortesi, di un pervertimento della ragione che, da spirito logico e lume di giustizia e progresso, si tramuta in feticcio tecnologico,

³⁴ V. Bodini, *Saggio introduttivo*, in *I poeti surrealisti spagnoli* cit., p. CVIII.

³⁵ «Nella poesia di Vittorio Bodini gli aspetti moderni del nostro mondo sono presentati come la parte visibile perché ultima di un processo biologico i cui successivi sviluppi non sono del tutto a noi chiari. Questa poesia ci dà una succinta storia in chiave biologica del nostro tempo, rilevata su un terreno, il Sud, particolarmente adatto a tale ricerca perché dotato di caratteristiche vitali estreme» (L. Pignotti, in «Critone», marzo 1958 ora in *Omaggio a Bodini*, a cura di Leonardo Mancino, Manduria, Lacaíta, 1972, p. 250).

conteggio astratto, rincorsa all'utile e alla produttività a scapito dei valori immateriali: Bodini stesso stigmatizzerà, in *Per un volo nei pressi della luna* scritto alla fine dell'anno, «la produzione a catena / la catena dei sì e dei no / quella dei tradimenti di se stessi / cominciata da chissà dove»³⁶. Sembra di ascoltare le parole di Adorno che, commentando il cedimento generalizzato alle attrattive del benessere, seminava il dubbio che l'uomo abbia finito per «essere dalla parte della propria degradazione». Il giudizio dell'autore salentino è netto e carica di un peso specifico ragguardevole la lingua deputata alla condanna: si pensi all'uso di «mantrugiare» per stropicciare (forma popolare toscana che certifica, se ce ne fosse bisogno, l'ampiezza di spettro dello sperimentalismo espressivo dell'ultimo Bodini) o alla terna di elementi di un verso saturo di invenzioni e significati come «albe a sonagli scabbie ore malate». In una raffinata gradazione che dalla sfera naturale giunge alla condizione umana, Bodini elenca i mali che corrodono l'esistenza al tempo della civiltà industriale: si va dal senso di disagio e di pericolo che contamina l'ora deputata al risveglio di un mondo purificato e tornato vergine (l'alba, qui a «sonagli» come un serpente in agguato), al male che attacca il corpo e insieme la dimensione fenomenica della realtà, per concludere con la piaga interiore che trasforma in tormento il computo del tempo («ore malate»).

Partecipa di questa atmosfera di deterioramento e perdita anche il soggetto in primo piano su cui stringe l'obbiettivo dell'autore, un «tu» generico che forse investe l'io poetico o la donna, interlocutrice ideale di tante prove precedenti; tenderei ad escludere che il poeta si appelli direttamente alla civiltà industriale perché il verso di chiusura della prima strofa – dedicata alla escussione del tema – aveva segnato il passaggio dal campo largo all'ambito circoscritto alla coscienza dei singoli. Inoltre, il capo della figura descritta è associato al nero corvino, attributo che contraddistingueva tante presenze dell'immaginario dell'autore. Notevole è pure il ricorso a un lemma chiave del *corpus* bodiniano come piuma, qui evocato *a contrario* – «si dispiuma» – per significare il vano scialo, il dispendio di un bene prezioso: «*Di parole il tuo capo si dispiuma / in musica insensata ansie gettoni / da cui esatto si spicca il nero d'un corvo*». Parole che non hanno più alcuna valenza salvifica ma si limitano a propagare con la loro concitazione il malessere («ansie»), l'inanità del tutto («in musica insensata») e l'automatismo di una comunicazione a distanza, mediata («gettoni», anche se in altro contesto, più fedele alla «grammatica» surreale delle ultime raccolte, questo vocabolo assume un diverso valore, referenziale seppur attraverso una metafora: «il gettone del sole»). Con abile ricerca di simmetrie, alle tre componenti del verso 6 («albe a sonagli scabbie ore malate») – indici della disfatta epocale – viene fatta seguire a breve distanza un'analogia partizione trimembre, pure asindetica e priva di punteggiatura («in musica insensata ansie gettoni»).

³⁶ V. Bodini, *Per un volo nei pressi della luna*, in *Tutte le poesie* cit., p. 185.

Il penultimo tassello della silloge, *Rapporto del consumo industriale*, offre alcuni moduli canonici nel filone lirico di indagine sul mondo di fabbrica. L'articolazione del testo si presenta assai mossa ed è calibrata su procedimenti di antitesi e di negazione: alle ricchezze naturali e culturali del passato corrisponde una privazione nell'oggi della civiltà industriale, ciò che splendeva è ora spento mentre la sostituzione degli antichi doni con i portati della modernità è bollata senza esitazione come un danno irreparabile. Per meglio distinguere i domini del favoloso ieri dalla odierna «notte senza fiori» rotta da gemiti e tormenti, Bodini fa interagire due linguaggi contrastanti. Da una parte, i vocaboli secchi e denotativi utilizzati per descrivere il presente producono metafore fredde e a basso tasso figurativo («nidi di plastica di cemento di calcoli di gittata», «le spiagge come millepiedi invase / dal turismo di massa», i «prati di moquette» dove «s'arresta la generazione dei grilli»). Il taglio apodittico delle sezioni deputate alla denuncia della rovina in atto origina il caratteristico tono aspro della deprecazione e favorisce l'assieparsi di termini di registro medio o afferenti alla lingua settoriale tecnico-industriale: «il numero nemico dell'uomo e della bellezza / coordina coiti prolifici che assicurano all'industria / un più grande mercato di consumatori» (quanta distanza, non solo cronologica, tra questa accezione arida del «numero» e le venature magico-pitagoriche che esso mostrava negli anni delle raccolte lunari³⁷). Ad aggiungere sale sulle ferite, la cancellazione della bellezza e dell'armonia è avvenuta senza un'adeguata attenzione da parte del popolo, soggiogato dai miraggi del benessere; la poesia nulla può oltre il lamento, la distruzione è avvenuta infatti in una solennità spettrale, senza canti: «V'è chi piange le dolci pinete segrete lungo le coste / ora alti scheletri arsi / in un incendio senza canti».

D'altra parte, assecondando gli estri più felici della sua vena surreale, Bodini dispensa immagini suadenti e fasciose, di funambolica carica analogica. Il paesaggio incontaminato è emblemizzato da disegni delicati e misteriosi come gli «anfiteatri d'uve dizionari d'ombre» che racchiudono in simbiosi tradizione culturale, sapere e gioioso affidarsi alla sensualità panica degli elementi. Così è evidente l'innalzamento di tono che accompagna lo smagliante epicedio delle superfici equoree, non ancora compromesse dalla mano dell'uomo, sporca «di nafta e di assassinio». Riporto l'intera terza strofa, diapason lirico del testo: «Il gettone del sole che tramonta / non calzerà la pelle fuggitiva e ridente / dei fiumi appena fuori di città / e il cristallo del mare dove brillava il corpo paleolitico / della giovinezza». La disperata e insormontabile lontananza espressa dall'aggettivo «paleolitico» corregge la spinta all'antropomorfizzazione rinvenibile nei riferimenti alla pelle, al corpo, alla giovinezza dell'organismo naturale (l'arco della tensione lirica trattiene mito, brivido alcyonio e poetica del primigenio, della forza elementare, alla Gottfried Benn).

³⁷ Si leggeva, ad esempio, nel testo inaugurale del canzoniere bodiniano: «Tu non conosci il Sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado» (*Foglie di tabacco*, n.1, in *Tutte le poesie* cit., p. 93).

L'ultima strofa è quella che più direttamente si pone in polemica con le posizioni dei *laudatores* e degli intellettuali inseriti negli ingranaggi del sistema industriale. Bodini sembra dare credito all'ipotesi dello sviluppo, del miglioramento delle condizioni di vita degli operai ma, facendo proprie le tesi di Marcuse sull'«euforia nel mezzo dell'infelicità» che caratterizzerebbe la psiche dell'uomo «a una dimensione»³⁸, nega ogni dignità all'*homo faber*, lo riduce con salto regressivo di specie ad ape operaia. Il sistema si preoccupa di guidare i soggetti passivi anche nella gestione del tempo libero, quando le fabbriche-vetrina del neocapitalismo chiudono i portoni: «Che cosa fare chiedono le api operaie alfine emancipate / dalle macchine / cosa faremo dopo i turni corti nelle fabbriche / di cera e di miele?». La risposta che il poeta si assume il compito di fornirci, ostentando la propria onniscienza, suona come la beffarda messa in discussione degli svolgimenti letterari degli ultimi quindici anni: «scriverranno diari giornali di bordo / della nevrosi / Avranno premi letterari». I taccuini, i memoriali, i tentativi di fondare un'epica del ceto operaio, le narcisistiche confessioni di compromissione dell'intellettuale servitore di due padroni sono ridimensionati dalla «diversità» del mezzo poetico, depositario di verità scomode e profonde. Queste verità, che Bodini trasmette con trepidazione e sdegno, sono patrimonio della libertà del poeta e – parafrasando un titolo di Nelo Risi – entrano nel novero *di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa*.

³⁸ «È possibile distinguere tra bisogni veri e bisogni falsi. I bisogni «falsi» sono quelli che vengono sovrapposti all'individuo da parte di interessi sociali particolari cui preme la sua repressione: sono i bisogni che perpetuano la fatica, l'aggressività, la miseria e l'ingiustizia. Può essere che l'individuo trovi estremo piacere nel soddisfarli, ma questa felicità non è una condizione che debba essere conservata e protetta se serve ad arrestare lo sviluppo della capacità (sua e di altri) di riconoscere la malattia dell'insieme e afferrare le possibilità che si offrono per curarla il risultato è pertanto un'euforia nel mezzo dell'infelicità. La maggior parte dei bisogni che oggi prevalgono, il bisogno di rilassarsi, di divertirsi, di comportarsi e di consumare in accordo con gli annunci pubblicitari, di amare e odiare ciò che altri amano e odiano, appartengono a questa categoria di falsi bisogni» (Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione* [1964], Torino, Einaudi, 1967, p. 25).

I PROGETTI DI UN GIOVANE ISPANISTA

Laura Dolfi

È noto che i primi contributi ispanici di Vittorio Bodini risalgono all'inizio degli anni 40, manca però per il momento una bibliografia completa che renda conto – al di là dei grossi lavori di critica e di traduzione – di quei brevi ma numerosi interventi (articoli, recensioni, versioni italiane) pubblicati su giornali e riviste che costituiscono, *a posteriori*, una chiara testimonianza del fervore che accompagnò il giovane critico salentino nella scoperta di poeti e scrittori. Per una prima ricostruzione del suo avvicinamento alla letteratura spagnola, è quindi imprescindibile consultare la corrispondenza con Oreste Macrí¹, giacché forte e prolungato fu il loro rapporto di collaborazione e amicizia (come risaputo, quasi coetanei e legati alla stessa terra d'origine²).

Numerosi i progetti avanzati, stimolati all'inizio soprattutto dall'impellente necessità di organizzare l'appena fondata terza pagina del settimanale «Vedetta mediterranea», che imponeva tempi stretti e un inevitabile confronto sui pezzi spagnoli (e non solo) da scegliere, tradurre e pubblicare³. Né stupisce che la

¹ Cfr. Vittorio Bodini-Oreste Macrí, *«In quella turbata trasparenza». Un epistolario (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016; a questo volume rimandiamo per tutte le citazioni dalle lettere presenti sia nel testo che nelle note del nostro articolo.

² È sottolineato anche in clausola alla sintetica rievocazione del loro «fraterno sodalizio trentennale»: «Entrambi emigranti salentini orgogliosi e depressi, con pari amore-odio alla nostra città» (*Due salentini a Firenze*, in Oreste Macrí, *La vita della parola, Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 427).

³ Giudicata «Bellissima», ad esempio, la traduzione di *Insonnia* di Gerardo Diego preparata da Macrí per il n. 3; né mancavano i commenti sull'*iter* tipografico, come quel problema di impaginato che le traduzioni scelte, ivi compresa una di Bécquer, avevano creato (cfr. le lettere di Bodini dell'aprile del 1941). Vista la sede del settimanale era comunque a lui che toccava seguire più da vicino il processo di stampa; anche se la consultazione sulla composizione dei numeri era continua e le critiche, anche sui testi, sempre costruttive. Mentre, ad esempio, nel maggio di quel 1941 Macrí considerava «ottimo» il numero appena uscito, poche settimane prima aveva espresso le sue riserve sul n. 5 («un esemplare di magnifica impaginazione» ma non coerente nell'offerta dei testi): niente avevano infatti a che fare Bécquer e la sua «semplicissima leggenda romantica» e l'ebraicissimo matematizzato e squallidissimo Fortini»; per cui sollecitava una maggiore riflessione e un maggiore, reciproco, scambio: «siamo andati avanti un po' per istinto: ora è bene che sia fissato un ordine preciso» (lettera del 24 aprile 1941).

Spagna fosse molto presente se consideriamo che la stessa conoscenza diretta con Macrí era nata, per Bodini, all'insegna della letteratura spagnola, con quei rituali viaggi a Maglie dai quali tornava «con tesori meravigliosi», come le opere complete di Góngora «nell'edizione Aguilar, rilegata in cuoio marocchino» o i *Campos de Castilla* di Antonio Machado, i cui versi si era subito affrettato a ricopiare «a mano per intiero»⁴. La poesia e il Novecento furono infatti per lui (come d'altronde per Macrí), il genere e il secolo privilegiati; lo dimostra in modo evidente quel progetto di antologia, da fare insieme, di cui troviamo un accenno già agli inizi del 1941⁵ e che ritorna negli anni con continue riprese e con quegli inevitabili aggiustamenti⁶ imposti dal trascorrere del tempo e dalle conseguenti variate posizioni⁷ (risolte infine con la pubblicazione di due importanti antologie autonome: quella della *Poesia spagnola del 900* di Macrí, nel 1952, e quella dei *Poeti surrealisti spagnoli* di Bodini, nel 1963).

Alla base dell'intensa attività che caratterizzò gli esordi di Bodini, c'era stato comunque un serio impegno nell'informazione e nella formazione. Studiava il manuale/antologia di Hurtado y Palencia⁸, faceva rapidi sondaggi – non sempre soddisfacenti – alla ricerca di brevi testi da selezionare per possibili traduzioni⁹, si affrettava ad acquistare libri: «sto spendendo un patrimonio in testi spagnoli o in trad[uzioni] italiane», scriveva all'amico (un volume delle opere di Cervantes, ad esempio, l'aveva ricevuto ed altri due li aspettava da una libreria fiorentina¹⁰). Così, nell'aprile del 1943 aveva riunito una «bibliotheca spagnola» che andava «accrescendosi sempre più»¹¹. A quelli acquistati si aggiunge-

⁴ È significativo che, rievocando dopo molti anni quei primi incontri, Bodini precisasse: «Conservo ancora il religioso manoscritto, in una cartella giallo arancione»: *Postilla a Dei nostri paesi (Lettera a Oreste Macrí)*, in V. Bodini, *Il Sei-Dita e altri racconti*, Besa, Nardò (Lecce), 2010³, p. 23.

⁵ Si veda la cartolina postale a Macrí del 22 febbraio.

⁶ A questo proposito si veda Laura Dolfi, *Bodini e la poesia spagnola del Novecento: storia di un'antologia*, in *Ogni onda si rinnova, Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, a cura di Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda, Como-Pavia, Ibis, 2011, III, pp. 555-72.

⁷ Fondamentale, a questo proposito, il viaggio in Spagna di Bodini del 1946. Cfr. «Io non so ancora che decidere con l'Antologia. Devo dirti che non tanto una maggiore soddisfazione personale quanto la circostanza che la borsa datami dagli spagnoli è proprio per l'antologia, mi indurrebbe a farla da solo», scriveva ad esempio a Macrí il 24 dicembre di quell'anno.

⁸ Lettera a Macrí del 6 [marzo] 1943.

⁹ Cfr. «Qua e là ho guardato l'antologia di Broch y Llop [...] e non ho trovato nulla di interessante» (*ibidem*).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Lettera a Macrí del 3 aprile 1943. Non per questo però considerava conclusi i suoi acquisti: «quanto costa il vocabolario dell'Accademia? Conosci quei due dizionari, da L. 100 e da 150, che figurano nel catalogo della "Stampa"? Vale la pena d'acquistarne uno? Per intanto ho il Bacci e Savelli», scriveva ancora *ivi* all'amico che lo invitava subito all'acquisto («Compra subito uno dei due vocabolari della "Stampa", se fai in tempo. Io possiedo quello di L. 100. Ti occorre, diavolo», cartolina postale di Macrí dell'aprile 1943).

vano poi i libri prestati, non solo quei «tesori» ai quali abbiamo ora accennato, ma anche altri volumi altrettanto preziosi, come l'antologia *Poesía española* di Gerardo Diego del 1932 che aveva avuto in prestito da Macrí nel dicembre del 1940, e poi di nuovo un paio di anni più tardi¹².

Accanto alla passione e allo studio c'era infatti lo scambio di informazioni (o di libri appunto¹³), la disponibilità al dialogo. Ed era inevitabile che, in quei primissimi anni, fosse il 'più anziano' Oreste Macrí¹⁴ – con cui condivideva l'entusiasmo nel diffonderne gli autori e i testi della letteratura spagnola, soprattutto attraverso lo strumento della traduzione – ad essere il suo principale interlocutore¹⁵. Comunque, anche se all'inizio Macrí esercitava un chiaro ruolo di guida e stimolo, come testimonia la puntuale esortazione alla lettura contenuta nella cartolina postale del febbraio del 1943:

Provvediti della *Fonologia romanza* di Guarnerio (Hoepli) e il Meyer-Lubke, *Gram[matica] st[orica] comparata della lingua italiana* ecc. riduzione di Bartoli e Braun, Chiantore, Torino. Poi cerca di impadronirti in tutti i modi del *Manual de gramática histórica española* di Menéndez Pidal, [Espasa] Calpe, Madrid. Compra Calderón, Tirso ecc.,

¹² Cfr. la cartolina postale del 15 dicembre 1940 e la lettera del 9 gennaio 1943.

¹³ Uno scambio, per lo meno nelle intenzioni, reciproco e guidato dalla sincera amicizia. È significativo, ad esempio, che la lettera del 9 gennaio del 1943 nella quale Bodini, in un rapido postscriptum, avanzava questa seconda richiesta («Mi presti l'antologia spagnola del Diego?»), si aprisse con le sue parole di rammarico per non essere riuscito a trovare il libro di cui, questa volta, era Macrí ad avere bisogno. Cfr. «sono due giorni che rovisto la casa in cerca del Prat [...] mi spiace che io non riesca a fare qualche raro favore che mi chiedi» (ivi). Anzi era proprio la richiesta di questo libro (non trovato) a provocare, nella dimensione epistolare, espressioni familiari e sfoghi personali che testimoniano, insieme al rapporto di solidarietà quasi fraterna già segnalato, l'esasperazione di Bodini schiacciato da una vita troppo intensa che, non concedendo momenti di pausa, imponeva il finale ricorso alla *pietas* e alla comprensione dell'amico: «maledicimi, odiami, in casa mia non esiste il Valbuena Prat. Credi che mi faccia piacere tornare a sentire i rimproveri e gli insulti dei miei libri sparpagliati fra casse e armadietti nelle stanze più incredibili? Ogni volta è trovarsi di fronte a se stessi e guardarsi col terzo occhio. Ebbene li ho guardati ad uno ad uno, quattro volte. Non posso di più, chiedimi di morire piuttosto. Perdonami» (cartolina postale inviata il 12 gennaio 1943). Ma potremmo ricordare anche, come poche settimane prima e per un problema ben più grave – quello di uno sperato trasferimento di Bodini a Parma – Macrí avesse usato un linguaggio in qualche modo analogo («Ho tentato di trovarti una cattedra: non mi è riuscito: picchiami», cartolina postale del 16 dicembre 1942); e come ancora il 15 novembre del 1945, prima di salutarlo con un «abbraccio fraterno», avesse rievocato questa possibile opportunità perduta: «Sono preoccupato per il tuo lavoro bestiale in questo Orbis. Sognavo per te un posto nel "Maria Luigia", qualche lezione privata, l'assalto al "Contemporaneo" e lieti, lunghi conversari negli intervalli di un lavoro fecondo e continuo».

¹⁴ Biograficamente coetaneo (nato nel 1913 Macrí, nel 1914 Bodini) ma laureato sette anni prima (nel 1934 mentre Bodini aveva dovuto rimandare al 1940).

¹⁵ A questo proposito si veda Anna Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna. Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 389-411.

Bodini non ebbe mai un ruolo subalterno: i suggerimenti e il confronto su idee e informazioni era infatti sempre paritario e reciprocamente costruttivo. Ogni osservazione (anche quando si trattava di divergenze nell'interpretazione o nella traduzione di singole parole) era sincera, accompagnata da entusiasmo e sempre, sia pur nell'esiguità dei mezzi disponibili, dalla serietà nell'impegno critico-filologico (nella comprensione e nella resa del testo).

Bodini, ad esempio, dopo aver lodato la traduzione di Eugenio d'Ors che Macrí aveva pubblicato su «Lettere d'oggi» (parlava di «terso e pregnante linguaggio, senza l'impaccio della propria novità») – in vista dell'imminente pubblicazione come volumetto dell'*Oceanografia del tedio*¹⁶ – gli segnalava, e proprio come «amico», una frase della sua «nota critica» che non condivideva. Gli sembrava infatti «impreciso e parziale parlare di sconfitta dell'Autore di fronte al tedio come verità», giacché a suo avviso si trattava piuttosto del contrario e cioè di «gioia di ritrovamento d'altra verità diversa dal tedio» e insisteva: «questo dice il canto trionfale della pioggia e la voglia di ridere dell'Autore» (lettera del 9 aprile 1943). O un paio di mesi più tardi, a proposito di una traduzione machadiana non ancora uscita (si trattava della poesia *Campos de Soria*), gli segnalava l'ambiguità che poteva nascere dal tradurre letteralmente il sintagma *cristiana vieja*, visto che pochi lettori l'avrebbero ricollegato all'idea spagnola della *pureza de la sangre*.

Analogamente però si dimostrava disponibile a valutare con attenzione le segnalazioni ricevute sulle proprie traduzioni, giacché quando – nell'aprile 1943, a proposito di alcuni versi del Marqués de Villanova che aveva tradotto dopo aver incontrato il poeta a Firenze¹⁷ – era Macrí a sollevare qualche obiezione: «ti ricordo che *césped* significa prato (erba minuta) e *bruma* nebbia, non bruma che in italiano significa inverno e non nebbia» la sua risposta era immediata e, in fin dei conti, consenziente:

¹⁶ Che uscirà proprio in quel 1943 dalle romane Edizioni di Lettere d'Oggi. E, sempre a questo proposito, lo avvertiva della presenza eccessiva di refusi – «pessima e disastrosa» quindi la presentazione tipografica – e, con una «pignoleria» della quale si scusava, gli segnalava i più insidiosi: «di questi» invece che «di questo» a p. 5, rigo 3. Poi: «a p. 7 si parla di un'America del tedio, di un Colono e di una chiurma insofferente; io non ho un dizionario adatto, ti scrivo a orecchio: ho il sospetto che quel Colono sia nient'altri che il buon Cristoforo Colombo, che in spagnuolo può darsi si chiami Colón. Inoltre il testo non è ermetico, e se a un tratto spunta fuori una manica giardiniera (p. 8) che cessa la sua generosa operazione, è legittimo anche quest'altro sospetto, che ci sia qualcosa che non vada». Ed aggiungeva concludendo: «a p. 21 la frase "facendo movimenti, sì, con movimenti più inutili" è un poco infelice» (lettera del 9 aprile 1943).

¹⁷ Glieli mandava per avere un suo parere prima di mostrarli all'autore, e gli anticipava: «Chissà cosa penserà della punteggiatura aggiunta. Ma io non ho potuto farne a meno, come ti accorgerai sin dalla prima quartina». Preso dall'entusiasmo poi aggiungeva: «vorrei tradurre anche *Asfalto*, ma non so cosa significhi "ultra-brisa", gli angeli di oltre-brezza? Dimmi se sai». Ma Macrí non avrebbe raccolto quest'ultimo quesito, non avendo proposte alternative o per dimenticanza. Manifestava però, insieme, consenso («Buona la versione dell'*Unicorno*») e perplessità sulle oggettive possibilità di stampa («non so se pubblicabile con quei nomi inglesi»).

per *bruma* avevi ragione - non riesco a convincermene però; per *césped* però ho ragione io, terra pezzo di terra erbosa, dicono i dizionari¹⁸. Tuttavia per evitare che una parola che ha potuto far sorgere contestazioni riuscisse al lettore pretenziosa in una poesia che ha tono di colloquio, l'ho sostituita con *prato*, anche perché essendovi una *a* accentata rende un suono più vasto e piano (lettera del 23 aprile 1943).

All'insegna di questo continuo e ampio dialogo (di cui ci siamo limitati ad offrire pochi esempi, e che si estendeva anche a mere informazioni bibliografiche¹⁹), il lavoro procedeva, in quegli anni difficili di guerra, in un alternarsi di progetti di maggiore o minore impegno e di contatti stabiliti, o auspicati, con importanti casi editrici: Vallecchi da «assalire» perché si convincesse a «riprendere» la rivista «Incontro»; Sansoni da raggiungere «con l'aiuto di Casella» perché aprisse «una pubblicazione bi- o trimestrale di studi spagnoli» ed accettasse l'istaurarsi di un fruttifero e continuato rapporto di collaborazione²⁰; Bompiani da avvicinare più direttamente escludendo incarichi di seconda mano (come quella compilazione di schede sui libri di Azorín e di Menéndez y Pelayo che Leonetto Leoni, incaricato dall'editore, ma non esperto di spagnolo, aveva provato a passare a Bodini²¹). Né mancava il confronto con iniziative riguardanti altre letterature e che costituivano un'occasione di riflessione e di futuro stimolo; «è uscita una rivista di bibliografia tedesca: se qualcuno s'interessasse, anche la nostra per la lett[eratura] spagnola dovrebbe esser possibile», osservava ad esempio Bodini il 9 aprile di quel 1943.

Intanto procedevano le versioni sparse e i progetti segnalati e solo in parte concretizzati, ma che portavano comunque alla «scoperta» di autori diversi: Bécquer di cui Bodini voleva tradurre «qualcuna delle cose più brevi», pensava a una delle *leyendas* – in particolare *La venta de los gatos* – della quale però (nonostante il *placet* di Macrí, a cui aveva chiesto previa autorizzazione «per paura di sconfinare nel territorio della [sua] amabile consorte»²²) non torneremo a

¹⁸ In una successiva lettera del maggio del 1943 Macrí precisava ancora: «*Césped* – erba minuta sulla zolla (questa si dice tupe, mi pare)».

¹⁹ Non facili da reperire; da qui l'opportunità di passarsi reciprocamente notizie. Si veda, ad esempio: «È uscita la seconda ediz[ione] della *Lett[eratura] spagnola* del Boselli e Vian; Ediz[ioni] di Lingue Estere. Milano. L. 35. Mi è arrivata dal Portogallo la stupenda lett[eratura] spagnola grande in 2 volumoni legati del Valbuena Prat» (lettera di Macrí del luglio 1943).

²⁰ Al quale aveva per il momento rinunciato non avendo i giusti contatti. Cfr.: «Vedi anche di mettere piede bene da Sansoni. [Borrelli] che lavora là, mi disse che la casa ha un vasto programma di traduzioni spagnole, e voleva che andassi a parlare con lui a Gentile, ma Borrelli è un carissimo amico però una porta un po' troppo di servizio della Casa, e io non ci andai» (lettera del 3 aprile 1943).

²¹ Che aveva rifiutato, precisando comunque che avrebbe accettato se la richiesta fosse venuta direttamente dalla Bompiani (*ibidem*), come in realtà – vedremo – avvenne poco dopo.

²² Aggiungeva «Naturalmente io non ci tengo in modo particolare, e se c'è la più piccola incertezza rispondimi di non farne di nulla e non se ne riparla più» (lettera del 6 [marzo] 1943).

sentir parlare. Sostituito forse con la traduzione del *Monte delle anime* che, tre mesi dopo, annunciava come terminata e che intendeva pubblicare «in qualche posto con una nota»²³. Su questo autore Bodini sarebbe tornato in seguito con un'altra traduzione breve, il *Miserere*, uscita su «Domenica» nel febbraio del 1945; e se rinunziò a «far tutto Bécquer», come invece gli era stato offerto, fu proprio, ancora una volta, per non interferire con i lavori di Albertina Baldo²⁴.

Nell'attività di questi primi anni va segnalata poi l'attenzione, non solo per la poesia dell'Otto-Novecento, ma anche per il teatro del Siglo de Oro: Cervantes, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón²⁵, Calderón de la Barca i cui drammi era riuscito in parte a procurarsi nell'estate del 43, in vista della preparazione di «una quindicina di voci»²⁶ richiestegli da Bompiani. Ma la difficoltà era sempre quella di procurarsi i libri. Se infatti, già alludendo a un «lavoro di schede» offertogli da Casella²⁷, aveva denunciato i limiti con i quali doveva confrontarsi (e cioè le sue scarse «disponibilità librarie a Lecce»²⁸), ora dichiarava in modo esplicito la precarietà della situazione nella quale si trovava ad operare, contentandosi intanto del magro bottino che era riuscito a racimolare: «non ho i libri, ma pensavo di trovarne almeno una parte: difatti ho trovato due Calderón e le poesie di Núñez de Arce, che sto leggendo»²⁹.

Il lavoro doveva essere comunque intenso, e faticoso tenere il passo con le richieste delle varie riviste (che naturalmente andavano ben al di là della sola letteratura spagnola), così come era evidente la penuria finanziaria³⁰. L'impegno e la passione investita nella traduzione rimasero però una nota costante nei mesi successivi: «sto lavorando con impeto, molte ore al giorno. Ma i risultati sono molto lenti, come sempre», constatava Bodini il 17 luglio del 1943; e poi il 17 agosto: «Sto lavorando [...] allo spagnolo: un romanzo di Gabriel Miró (un

²³ Lettera del 24 maggio 1943. Forse «Lettere d'oggi» o «Sette giorni», ipotizzava. In questo testo tra l'altro, segnalava «un punto oscuro» e precisava scorato: «ahí va, como el caballo de copas. Dev'essere un modo di commiato popolare da qualche cosa, ma consulta il tuo dizionario (visto che tutte le mie ultime commissioni alla "Libreria della Stampa" sono rimaste senza esito)», *ibidem*.

²⁴ Si veda, a questo proposito, la lettera del 28 agosto 1945 dove esprimeva il proprio rammarico perché quella traduzione Albertina Baldo non l'aveva fatta e alla fine Bécquer era stato tradotto e pubblicato da «uno sciagurato».

²⁵ Di queste traduzioni inedite è in corso, a nostra cura, la trascrizione e pubblicazione.

²⁶ Lettera del 7 luglio del 43.

²⁷ Il ringraziamento rivolto a Macrí sottintende che si trattava di un lavoro ottenuto grazie alla sua mediazione.

²⁸ Lettera del 24 giugno 1943.

²⁹ Lettera del 7 luglio del 1943. Una decina di giorni più tardi avrebbe scritto ancora, riferendosi a una libreria milanese: «La "Lampada" mi scrive che non ha più Machado» (cartolina postale del 17 luglio 1943).

³⁰ Leggiamo infatti nella lettera del 24 maggio 1943, a proposito della bolognese «Architrave»: «Cuccurullo mi dice che tu gli hai promesso una mia traduzione da Juan Larrea, sì, ma che questo sia occasione per il pagamento di quella prosa. E poi questa non vorrei pubblicarla anche perché ho bisogno di aver qualcosa nei cassetti, ché sono assai sforbito».

nome consigliatomi da Casella)». I progetti vagheggiati, iniziati, conclusi continuavano insomma a succedersi persino nei momenti più difficili: la guerra, la caduta del fascismo. Allora, inevitabilmente, il coinvolgimento nella letteratura si intreccia con la vita quotidiana, con la storia del paese, con i suoi eventi: l'entusiasmo per la libertà riconquistata (bellissima la lettera indirizzata a Macrí il 27 luglio 1943, dove emerge quella vena narrativa che caratterizzerà più tardi le cronache dalla Spagna), la preoccupazione per la successiva, complessa, situazione storico-politica, o l'ansia per scelte di vita – come il luogo dove continuare a risiedere – che potevano influire sulla stessa sopravvivenza³¹: «sono angosciato. Ma non so che fare», scriveva il 7 settembre 1943. Ed è questa l'ultima lettera inviata a Macrí in quel periodo incerto e tragico; perso, nei mesi successivi, ogni punto di riferimento e contatto.

Quando però, dopo circa due anni la corrispondenza riprende, e siamo nel luglio del 1945³², insieme al «desiderio di parlare», dopo il lungo, forzato silenzio, si avverte la voglia di recuperare il tempo perduto («tutto un dialogo che mi porto dentro», scriveva Bodini il 28 luglio), di aggiornarsi sulle rispettive pubblicazioni, sui nuovi progetti intrapresi o da intraprendere. Di fronte a un Macrí che – a quanto gli dicevano gli amici aveva «una caterva di libri già pronti»³³ – affermava modestamente: «Sto lavorando anch'io però, con assai minore fertilità, ma sto lavorando, ed avrei qualche buon progetto per qualche lavoro comune»³⁴. E pochi giorni dopo riepilogava quanto aveva in corso (per Einaudi,

³¹ Auspicata ad esempio da Bodini la possibilità di un trasferimento a Firenze o a Parma, dove Macrí insegnava. Si veda, a questo proposito, la cartolina postale del 3 agosto: «Io verrò via, magari a Parma, se si aprono le scuole. [...] Ti prego di darti da fare perché data la mia attuale condizione, e le possibilità che avrei qui, caduto il fascismo, se rimango quest'anno sarò perduto per sempre» (e poi ancora la lettera del 17 e l'espresso 19 agosto del 1943).

³² Quasi a stabilire un filo di continuità nella lettera del 10 luglio 1945 troviamo un nuovo rimando a un possibile trasferimento a Parma. Cfr. «Ho anche una possibilità di andare in Toscana, ma alquanto vaga, e preferirei l'amicizia e la quiete di Parma, che mi aiuterebbero a maturare diverse cose». E, soffermandosi su una visione più generale: «Ti ho scritto anche se vi è modo di avere a Parma un incarico per quest'anno – ciò nel caso che tu vi rimanga. Gli avvenimenti hanno frantumato ogni società letteraria, ed oggi siamo in grado di rimpiangere ciò che prima magari ci infastidiva. Forse a Parma questo non è accaduto: penso a un soggiorno fra voi con la stessa intensità d'entusiasmo con cui a dieci anni mi immaginavo scopritore di isole, e ne avevo gli occhi lucidi» (lettera a Macrí del 28 luglio 1945).

³³ Quelli usciti in quegli anni erano soprattutto articoli, pubblicati su giornali e riviste: solo due quelli datati 1944 (in evidente contrasto con la fitta bibliografia che caratterizza gli anni precedenti e che caratterizzerà i successivi) e quattordici quelli del 1945. Il rimando ai libri va inteso come riferito alle *Memorie del Marchese di Bradomín* di Valle Inclán che Macrí pubblica agli inizi del 1946 e probabilmente alla preparazione avanzata delle *Rime* di Bécquer e delle *Poesie* di Antonio Machado che usciranno nel gennaio del 1947.

³⁴ Lettera del 28 luglio 1945. A questo proposito, guardando al passato, aggiungeva: «ai tempi infausti della mia destituzione leccese io mi rendo conto che qualche tuo progetto di lavorare assieme non era se non pietosissima astuzia per sottrarmi a quella putrida morte: ora che ne sono lontano vedo assai chiaro tutto ciò e voglio che tu sappia tutta la mia gratitudine per quella tua delicata carità» (*ibidem*).

aveva tradotto Stendhal, e stava ora «preparando un *Lazarillo*»), ritornava poi sui lavori rimasti in sospeso e ne segnalava altri possibili, come la traduzione di *El condenado por desconfiado* di Tirso de Molina che considerava «il più grande dramma teologico del mondo» sì che gli pareva «una vergogna» che non fosse stato tradotto in italiano³⁵. Dava inoltre la propria disponibilità a fare una «silloge calderoniana» (Macrí gli aveva proposto di tradurre Calderón già nel febbraio del 1943) e precisava: «l'idea è eccellente e puoi senz'altro contare su di me per il contributo di traduttore che è tutto quanto posso darti per Calderón»³⁶ (ma, come noto invece sul teatro di questo autore, e in particolare sulla *Vida es sueño* anni più tardi, nel 1968, avrebbe pubblicato un libro); gli sottoponeva infine il progetto di antologia del surrealismo (o meglio di un'ampia antologia del surreale nelle letterature occidentali)³⁷ mentre per quanto riguardava altri lavori «privati» preferiva mantenere un certo riserbo per evitare «rallegramenti troppo prematuri e mal fondati».

Rimaneva però il solito problema, quello dei pochi mezzi e strumenti a disposizione:

È una disperazione, avrei tanto lavoro in mente, ma non riesco a far nulla per la penuria di libri. Nelle librerie *niente*, qualche testo scolastico stampato in Italia è l'unico frutto delle mie ricerche. Nelle biblioteche c'è pochissimo, e prima di mollarne uno è peggio del processo kafkiano; all'ambasciata non ricevono pubblicazioni spagnole da almeno nove anni (espresso del 9 agosto 1945),

e Macrí, una decina di giorni dopo, gli avrebbe comunicato: «Per il Calderón ho avuto la funerea notizia che tutti i volumi spagnoli della Rivadeneyra sono sprofondati nelle macerie della Pilotta e ora mi trovo senza testi spagnoli (lettera del 17 agosto 1945)»³⁸.

Scattava quindi tra i due amici un meccanismo reciproco di informazione e sostegno per sopperire alle lacune. Così, ad esempio, Bodini, se già il 9 agosto 1945 rispondendo forse a una richiesta di Macrí concludeva: «Se mi indichi ciò che ti occorre, vediamo se per caso io abbia qualcosa fra quelli che riuscii a comperare nel '43», il successivo 28 agosto precisava: «Ti trasmetterò l'elenco di quelli [libri] che ho a Roma; a Lecce mi pare che ho un grossissimo tomo di Calderón preso a prestito dalla Bibl[ioteca] di Lettere di Firenze e non restitui-

³⁵ Espresso del 9 agosto del 1945. Pensava a Macrí come mediatore presso Rosa e Ballo («potresti farmi fare un contratto», *ibidem*). Cfr. questa traduzione *supra*, pp. XXX-XXX.

³⁶ Ne aveva anzi parlato anche con l'addetto stampa alla Ambasciata di Spagna che si era «mostrato entusiasta» (*ibidem*).

³⁷ *Ibidem*. Per questo, e sull'evoluzione del progetto, rimandiamo nuovamente al citato articolo L. Dolfi, *Bodini e la poesia spagnola del Novecento: storia di un'antologia*.

³⁸ In compenso, quasi un anno più tardi, avrebbe annunciato trionfante: «Una notizia enorme: per mezzo di Poggioli avremo tutte le opere di Guillén e Salinas che sono in America» (lettera del 4 aprile 1946).

to per via degli avvenimenti»; e, a sua volta, Macrí il 24 settembre gli conferma: «Ho ricevuto anche l'elenco dei tuoi libri spagnoli; tra breve ti manderò il mio, e così potremo metterci d'accordo per uno scambio e un piano di lavoro»³⁹.

La dittatura e la guerra però non avevano portato soltanto distruzione e difficoltà, ma insieme – una volta concluse entrambe – alla presa di coscienza di una fatale «diversità» che quanto accaduto imponeva persino nel modo di concepire la letteratura e la sua interpretazione. Questo cambiamento, che Bodini avvertiva come necessario e inderogabile (e che segnerà una linea netta di divergenza con Macrí) lo portava quindi a una valutazione diversa della scrittura critica, che pur essa andava rinnovata, e indipendentemente da scelte stilistiche individuali, con una spinta verso la chiarezza che togliesse il critico da ogni possibile isolamento elitario.

Comunque, pur difendendo un modo di intendere la letteratura che faceva piazza pulita di quell'ermetismo al quale lui stesso, sia pur per pochi anni, aveva aderito⁴⁰, il coinvolgimento nei vecchi e nuovi progetti ispanici, individuali o comuni, rimaneva costante. E invariato era il rispetto per il lavoro e gli interessi altrui, che veniva confermato anche nel momento di scegliere chi avrebbe dovuto occuparsi del sopra citato dramma di Tirso. Se infatti nella lunga postilla che chiude l'appassionata lettera del 17 agosto 1945 (nella quale, rievocando la storia spagnola, gli autori e le opere studiate, giustificava e difendeva la propria, differente, posizione⁴¹) Macrí si dichiarava disponibile a lasciargli la scelta finale riguardo alla traduzione di *El condenado por desconfiado* sul quale – precisava – aveva già iniziato a lavorare («l'avevo lasciato e ora vorrei riprender-

³⁹ Significativo, da questo punto di vista, quanto affermato da Bodini qualche mese più tardi: «il giovinetto Tentori non mi ha potuto dare il Jiménez, che aveva solo avuto in prestito dall'Ambasciata Spagnola presso il Vaticano. Cercherò di andarvi e di farmelo dare a mia volta» (lettera a Macrí dell'8 febbraio del 1946).

⁴⁰ Ma che, come dimostrato da Anna Dolfi, continuerà ad essere presente anche in forma sotterranea al di là delle esplicite dichiarazioni. Cfr. A. Dolfi, *Grammatica e topoi di un immaginario poetico (muovendo dal "verso")*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa, Lecce, 3-4 dicembre 1014 – Bari, 9 dicembre 2014*, a cura di Lucio Giannone, in corso di stampa.

⁴¹ Cfr.: «la catastrofe c'è stata; tutta l'intelligenza italiana, in questo senso, è stata "ermetica"; che dico, tutta l'intelligenza latina fin da quell'anno 1588 dell'Invincibile Armata, in cui Lope de Vega almeno usava certi suoi manoscritti come stoppacci d'archibugio. Ma che l'intelligenza dei nostri se ne voglia riemergere ora come da un nuovo Giordano e si batulli, poniamo, tra vittorinismo e vigorellismo, tutto ciò a me, come uomo e come cittadino, fa ribrezzo e schifo. Ecco, sono per Azorín contro Ortega. [...] con un mio scritto non posso dare la sensazione che desidero una nuova società da sostituire all'antica; perché la società per me resta la stessa, cioè fondata sull'economia e sulla forza, senza nessun segno all'orizzonte d'un'educazione profondamente umana [...]. Come piccolo uomo della mia città preferisco tornare dalla grande industria all'umile artigianato compilando i miei 30 (non 11!) volumi. Tra questi vi è la versione del *Villano en su rincón* di Lope de Vega; nel saggio premesso ho analizzato minutamente nella struttura psicologica e ideale del *Villano* la mia personale situazione di fronte al *Monarca*. Il monarca nel mondo c'è ancora» (lettera del 17 agosto del 1945). Ma per un'analisi approfondita del dibattito sull'ermetismo e del rapporto Bodini-Macrí rimando allo studio preliminare di Anna Dolfi al citato V. Bodini-O. Macrí, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)*, pp. 9-14.

lo. Ma ti lascio libero di fare quel che desideri»), Bodini senza esitazione manteneva l'opzione aperta («Se tu l'hai cominciato, oppure se può entrare nel tuo piano di lavoro di ora fallo tu, altrimenti io») e, rimbalzandogli la richiesta e in certo modo caldeggiando la propria rinunzia, concludeva: «devi decidere tu, tenendo conto che io sto a zero e se ci pensavo è solo perché mi piaceva molto. Ma trattandosi di argomento teologico penso che a te debba piacere anche più che a me» (lettera del 28 agosto 1945).

E Macrí allora accettò di buon grado («ti sarei grato se potessi lasciarlo a me, avendo già tradotto più di un atto e gettato alcuni appunti critici»⁴²), confermandogli invece campo libero⁴³ su Garcilaso («sai bene che certi testi sono inesauribili») e, in parte, anche per un'antologia di García Lorca, per la quale cercava di indirizzarlo verso le poesie da lui non selezionate. Non escludeva invece quelle che considerava più belle tra le tradotte da Carlo Bo, insinuando con un «sai come traduce Bo» che la letteralità delle versioni di quest'ultimo lascia ampio spazio a nuove, più pregnanti, interpretazioni⁴⁴.

Nel frattempo continuava lo scambio di opinioni sul progetto «surrealista» di Bodini, sui poeti del Novecento da selezionare per i Quaderni internazionali «Poesia» diretti da Falqui, su altre coincidenze lorchiane (come quella del *Retablillo de don Cristóbal*, tradotto da entrambi⁴⁵, o di *Nozze di sangue*, pubblicata/rappresentata⁴⁶) e su altre importanti iniziative. Tra queste, la traduzione del *Lazarillo de Tormes* alla quale Bodini si stava dedicando in un momento in cui per sopravvivere aveva accettato un lavoro in un'agenzia: un lavoro che non

⁴² Lettera del 6 settembre. Bodini concludeva infatti il 17 settembre: «va benissimo. Dato l'argomento ne farai sicuramente una cosa magnifica».

⁴³ In questo periodo, tra l'altro, i progetti di Bodini si intrecciavano con quelli della sua compagna di allora, Giulia Massari, che stava traducendo un «bel romanzo», *José*, di Palacio Valdés e le *Cartas marruecas* di Cadalso. Per la pubblicazione di entrambi Bodini chiedeva l'appoggio di Macrí che si attivava subito («comunicherò subito a Guanda e ti dirò») anche se poco dopo doveva segnalargli la non facile situazione: «ti avverto che i rapporti con Guanda non sono rosei [...]. Non posso assicurare nulla in precedenza» (espresso del 9 agosto e lettere 28 agosto e del 17 agosto e 6 settembre 1945).

⁴⁴ Lettera del 6 settembre 1945. Ben più impietoso sarebbe stato invece il giudizio espresso poco più tardi da Bodini: «Questo Bo comincia a darmi terribilmente sui nervi; traduce come un macellaio, ma siccome è arrivato per primo, non si può far vedere che gli si sta alle calcagna, né, per quanto ne abbia una gran voglia, che gli si vuol dare una lezione» (lettera del 25 dicembre 1945).

⁴⁵ Macrí dispiaciuto se ne scusava: «Son già due volte che mi scontro coi tuoi lavori; mi dispiace davvero; speriamo che non capiti più» (lettera del 2 dicembre 1945). Comunque se la traduzione di Bodini uscì su «Aretusa» quella di Macrí rimase inedita, pubblicata – con uno studio introduttivo che ne ricostruisce le vicende – solo nell'anno della morte (nel volume *Federico García Lorca e il suo tempo*, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 533-545).

⁴⁶ Come noto Bodini pubblicò la sua traduzione da Einaudi (in forma isolata e dentro il corposo volume del *Teatro*), mentre Macrí fece «leggere» la propria a Reggio Emilia e, nel 1962, la fece rappresentare al Piccolo Teatro di Firenze (si veda a questo proposito L. Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 222 e *passim*); rimase quindi inedita fino al 1998 (la si veda ora nel citato *Federico García Lorca e il suo tempo*, pp. 579-625).

gli piaceva, che lo allontanava da quello che lo interessava e che quindi l'aveva gettato in un inevitabile stato di disperazione; il 10 novembre di quel 1945 descriveva infatti il luogo dove era costretto a passare le sue giornate con un significativo: «una grande sala con molti tavoli, dove [...] *non si vede un calamaio né una penna*».

Ma, in quella stessa lettera e poi nelle successive – ancora prima del fatale, sollecito, autolicensing –, continuano a succedersi i nomi degli autori spagnoli studiati o letti (il Larra portato avanti e Gómez de la Serna invece abbandonato per un'«assoluta mancanza di consenso» verso la sua opera)⁴⁷, i pareri sulle traduzioni brevi da pubblicare e i commenti su quelle inviate in anteprima, sempre proposti modestamente all'interno del generale, reciproco e intenso, rapporto di stima e di amicizia⁴⁸. Anzi, a questo proposito va ricordata l'ammirazione espressa da Bodini (che pur proponeva un paio di varianti⁴⁹) dopo la lettura di alcune traduzioni machadiane di Macrí: «Per Machado hai fatto miracoli; in questi ultimi tempi, con la complicità di Falqui, m'ero convinto di essere un altissimo traduttore. Le tue traduzioni mi hanno un po' "calmato"» (cartolina postale dell'8 dicembre 1945).

Il suo lavoro di traduttore, o meglio di «traduttore geniale» – come l'avrebbe definito Rafael Alberti, avendo sperimentato sul corpo vivo della propria poesia le sue capacità creative e interpretative⁵⁰ – si ispessiva intanto con altri nomi e nuovi testi: Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, e poi Moreno Villa, Altolaguirre, Dionisio Ridruejo (su cui aveva appena scritto un saggio⁵¹) per non parlare di quelle «scoperte importanti» sulla «situazione» di quest'autore, ma anche su Salinas e Aleixandre, che raccontava di aver fatto durante la stesura di una conferenza⁵². E poi c'era quella Gabriela Mistral di cui Mondadori gli aveva chiesto un'antologia ma che temeva fosse «proprio nulla» perché l'unica poesia che aveva

⁴⁷ Lettera del 10 novembre cit.

⁴⁸ Macrí avrebbe continuato – anche negli anni successivi al soggiorno di Bodini in Spagna, ed anzi a maggior ragione – a consultarlo su alcuni passi delle proprie traduzioni; così per le rime di Bécquer, per le poesie di García Lorca, ecc.

⁴⁹ Dopo aver precisato «Bellissima [...] la prima *Arde en tus ojos*, e la III e la IV», aggiungeva: «Ti proporrei [...]: III (*Es una forma*), v. 5; per ragioni di numero: “Ella schiude il balcone, e la campagna” anziché “Ella apre ecc.” E in *Galerías*, strofe IV, v. 3: “L'eptacordo / della lira del sole vibra in *sogni* (anziché sogno), perché quei sogni non sono atmosfera ma produzioni del vibrare». Ma, come risulta da un confronto delle traduzioni pubblicate, Macrí accettò solo il primo dei due suggerimenti (cfr. Antonio Machado, *Poesie*, saggio, testo, versione a cura di Oreste Macrí, Milano, Il Balcone, 1947, p. 89 e 155).

⁵⁰ Lo riferiva la scrittrice Carmen Laforet: «Mi primer encuentro [con Bodini] en mi primer viaje a Roma fueron unas palabras de Rafael Alberti: “Vittorio Bodini era un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial”» (*Noticia de Vittorio Bodini*, in «El país», 10 agosto 1980, p. 7a del supplemento «Libros»).

⁵¹ Che venne impietosamente tagliato, come lui stesso avrebbe segnalato il successivo 16 aprile: «Su “Aretusa” è uscito il mio Ridruejo: cinque sonetti e una nota a cui tenevo molto e che invece mi hanno *macellato* nella maniera più barbara».

⁵² Lettere del 25 dicembre 1945 e del gennaio del 1946, 11 febbraio-3 marzo 1946.

tradotto gli era sembrata «una pessima diluizione di Altolaguirre», sì che – precisava – gliel’aveva praticamente «dovuta riscrivere» (lettera del 18 giugno 1946).

Si arriva così, tra informazioni e osservazioni di vario genere, al 23 novembre del 1946, e cioè a quella partenza per la Spagna – Bodini vi rimase circa tre anni quasi senza interruzione – che avrebbe segnato una nuova fase del suo ispanismo, giacché la comprensione delle tradizioni del paese (il flamenco, la corrida, ecc.), l’impatto con i grandi nomi della pittura spagnola, la percezione di atmosfere e paesaggi quotidianamente assimilati⁵³, oltre al fondamentale contatto diretto con i protagonisti della cultura del Novecento (dai poeti della generazione del 25 ai più giovani legati alla rivista «Garcilaso», o a narratori come Pío Baroja o Camilo José Cela per limitarci a pochi esempi)⁵⁴, portavano inevitabilmente a una più stratificata lettura e a una più approfondita interpretazione di opere e autori.

E proprio alle conoscenze derivate dalla quotidianità del «vissuto» spagnolo, oltre che alla conferma della costante amicizia⁵⁵, si lega la lunga e articolata dedica in cui, agli inizi del 1949, Macrí – chiudendo i preliminari della sua edizione delle poesie di García Lorca – non a caso, dichiarava che il «poeta e amico» era stato una «guida preziosa in *lo español*»⁵⁶. A questo omaggio, che gli veniva offerto come «umile testimonianza di affetto»⁵⁷, Bodini avrebbe risposto circa un decennio più tardi, nel 1958, dedicando «fraternamente» a Macrí la sua edizione/traduzione delle *Poesie* di Salinas⁵⁸.

⁵³ Cfr. L. Dolfi, *Bodini e un paese sognato*, in *Studi in onore di Enza Biagini*, a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Firenze University Press (in corso di stampa) e L. Dolfi, *La Spagna: traduzione e poesia*, negli atti *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa*, cit.

⁵⁴ Si veda L. Dolfi, *Bodini e un paese sognato*, cit. Indispensabile per la definizione di questi rapporti l’ampio studio introduttivo e i documenti inediti in Laura Dolfi, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico* Unipr Co-Lab, 2015: <<http://hdl.handle.net/1889/2889>>.

⁵⁵ Cfr. «fraternal sodalizio trentennale, quanto più a tratti accidentato per maggior verità d’amicizia, dalla prossima e cocente memoria della nostra seconda patria abbandonata [...] all’Europa interiormente conquistata attraverso la Spagna gotica, barocca e surreale» (O. Macrí, *Due salentini a Firenze* cit., p. 427).

⁵⁶ Richiamando quella fusione di mondi (meridionale e ispanico) che avrebbe isolato come caratterizzante la stessa opera poetica e narrativa di Bodini, precisava: «guida soccorra dalla nostra comune ascendenza nel campo del flamenco salentino, ultima provincia spagnola in Italia (il flamenco napoletano si è non poco viziato di festa e di turismo)». Cfr. O. Macrí, *Dedica, giustificazione e nota bibliografica* in Federico García Lorca, *Canti gitani e prime poesie (Dal “Romancero gitano” e dal “Poema del cante jondo”; “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”; da “Poemas” e “Canciones”*, Introduzione, testo, versione, a cura di Oreste Macrí, Guanda, Bologna 1949, p. 25.

⁵⁷ Come precisava Macrí annunciandogli, il 9 febbraio 1949, l’arrivo del libro: «Tra non molto riceverai il Lorca con l’interpretazione a te dedicata». Ed era forse ricordando la perplessità chiaramente espressa dall’amico meno di due anni prima («Sono meravigliato della temerarietà con cui parli e scrivi di Lorca senza conoscere il flamenco», cartolina del luglio del 1947) che lo autorizzava subito ad esprimere il suo, anche pubblico dissenso («Se credi di rifiutarla pubblicamente [la dedica], fa’ pure», *ibidem*).

⁵⁸ Si veda il «Questo lavoro è fraternamente dedicato a Oreste Macrí» che si legge nella pagina bianca che precede l’*Introduzione* al volume (Milano, Lerici 1958).

DA «VEDETTA MEDITERRANEA» A «LIBERA VOCE»
IL PROBLEMA DELLA FORMA E IL SEGNO INCOMUNICANTE

Francesca Bartolini

Che, all'altezza del 1941, il problema della forma si fosse fatto cogente all'interno della compagine ermetica lo dimostrano i numerosi scritti sull'argomento pubblicati da Macrí in uno stretto giro di mesi. Già l'anno prima, in realtà, era apparso su «Prospettive» un testo, *Poesia perfetta*, nel quale si chiedevano «urgenti chiarificazioni»¹ su quei principi estetici che, stabilita la morte teorica della poesia pura, rifondavano la critica letteraria su nuove basi portando avanti l'idea che, caduta la separazione tra vero e reale, per usare le parole di Ramat, se ne svelasse un nesso non eludibile. Il discorso era stato ripreso pochi mesi dopo su «Letteratura», dalle cui pagine Macrí aveva espresso chiaramente la sua posizione con il saggio *Fogli per i compagni*, dichiarando impossibile, a quell'altezza, il rifiuto di una «fenomenologia»² a favore di una totale dissoluzione «nel regno dell'assenza»³ dal momento che si era fatto progressivamente più cogente, pena l'«angoscia»⁴ per la perdita della «passione»⁵, il bisogno di «prestit[i] dal

¹ Oreste Macrí, *Poesia perfetta*, in «Prospettive», 15 ottobre 1940, 10, pp. 20-21.

² «Dunque questi ideali compagni – posto che esistano o io li persegua nelle allegorie delle loro fisiche persone – sono violentemente immessi nella pienezza dell'essere e nel suo cuore percepiscono direttamente la verità, fatta rinuncia d'ogni fenomenologia così come di ogni ipostasi: in queste condizioni, per natura di cose, l'essere al limite del suo fenomeno diventa niente di reale e di discreto, e si risolve nel pallido riflesso della sua originaria entità: è luce, come moto, come pietà, come imitazione... quale, attributo, cioè presenza, quasi a dire: io sono alcunché di umano, prima senz'altro» (O. Macrí, *Fogli per i compagni*, poi in Ruggero Jacobbi, Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti e rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, p. 158).

³ «Nel regno di assenza è perciò identificata la poesia» (*ibidem*).

⁴ «Io pensavo: che cosa semplice e rara essere digià senz'altro e, senza nulla, determinarsi non per ritmo logico o per salto alogico (irrazionale, intuitivo...) ecc. ma per la stessa ingenuità della propria figura, di qualunque figura, anzi; né potevo esimermi da una fortissima angoscia per dire: ora si è ormai tra l'esemplare e l'infinita moltitudine che certo non mi ingannerà perché non c'è promessa, né prima né dopo, né questo né quest'altro luogo: è il profondo felicissimo aroma della terra ultima, della patria finale ove l'ordine non ha numeri né intermezzi, luce temperata dei contrari, bellezza con tutta la passione accolta dai punti rarissimi delle ore minime» (*ibidem*).

⁵ «Ma forse io erro e ho sacrilegamente nominato felicità e passione. In effetti gli ideali compagni non hanno dolore» (*ibidem*).

visibile, dal fisiologico, dal cosmologico»⁶. La polemica era direttamente rivolta ai sodali ermetici, ormai dimentichi nel «golfo d'attesa metafisica»⁷, dell'«ora quotidiana»⁸, «del sangue»⁹, delle «pulsioni preadamitiche»¹⁰ degli «elementi primordiali»¹¹. Il saggio aveva suscitato contrasti e la velata ma affettuosa accusa, mossagli da Fallacara, di «mancarci mettendoti al di fuori»¹² dell'ermetismo, ignorando, invece, di esservi «dentro assolutamente con la [...] specificata sofferenza e [...] ricerca»¹³.

In quei primi mesi del '41 il dibattito era approdato anche sulle pagine di «Vedetta mediterranea»¹⁴, una «piccola rivista»¹⁵ di provincia della quale, insieme all'amico Bodini, Macrí aveva cominciato a dirigere la terza pagina portando in una Puglia «cattiva e rassegnata»¹⁶, «il rigore e l'ardore»¹⁷ di un «mondo inatteso»¹⁸. Si trattava, a detta degli ermetici¹⁹ che continuavano, nonostan-

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ «Permettimi di dirtelo, lì sei stato osservatore dal di fuori quando proprio tu sei uno di quelli più impegnati se non il più impegnato di tutti. Tu tenteresti, nel pieno di un lavoro cominciato con te e per te, mancarci mettendoti al di fuori di esso, e non puoi: le parole più tue le hai dette anche qui cercando quel "cielo perfetto e assoluto" contro il quale vorresti erigere la persona che sei per amore non regolabile solo vivo in quella bellezza "con tutte la passione accolta nei punti verissimi delle ore minime". E che tu sia dentro assolutamente con la tua specificata sofferenza e la tua ricerca, lo dimostrano ancora, se ce ne fosse bisogno il tuo saggio sulla poesia del nostro Parronchi e quello su Juan Ramón di Bo, le acutissime istanze nell'a priori memoriale, le domande che tu poni nei confini di noi stessi quel dubbio sulla contrazione nel sensibile che hanno le forze delle individuali spinte interiori. Noi ti siamo debitori di questa tua collaborazione al nostro destino carissimo Oreste tanto più sappiamo com'è costosa» (Lettera inedita di Luigi Fallacara a Oreste Macrí, 25 aprile [1941], ACGV, [O.M.1a.869.32]).

¹⁴ «Alla fine del '40 Vittorio Bodini e io ci impadronimmo (è il verbo esatto) della terza pagina della «Vedetta mediterranea», organo della Federazione fascista leccese, territorio esclusivo della pagina, senza interferenze di alcun genere; come allora si soleva, a mo' del "Bargello", "Rivoluzione", "Architrave", ecc. Quindi invitammo gli amici, per primi i fiorentini, compreso Gatto che stava allora di casa a Settignano» (O. Macrí, *Lettere ecc. di Alfonso-Gatto-Afo-Affò a Macrí-Oreste-Simeone*, in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2000, p. 420).

¹⁵ A. Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia d'una amicizia*, in A. Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁶ Lettera inedita di Giacinto Spagnoletti a Oreste Macrí (Fondo Macrí, ACGV, [O.M.1a.2130.6]).

¹⁷ Lettera inedita di Ferruccio Ulivi a Oreste Macrí (Fondo Macrí, ACGV, [O.M.1.2246.6]).

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ «Su "Vedetta mediterranea", settimanale della Federazione dei Fasci di combattimento in Terra d'Otranto, direttore Ernesto Alvino, Macrí e Bodini convogliarono gli ultimi sussulti dell'ermetismo fiorentino, favorendola collaborazione, al periodico, di Pratolini, Bigongiari,

te la diaspora, a intessere assidui rapporti epistolari con i due amici leccesi, della «tarda figliatura»²⁰ del «Bargello» ma solo per la libertà, non limitata da alcuna «interferenz[a]» della quale godeva in ambito di scelte letterarie, visto che incontestabile era l'autonomia dello stile, «più mosso e semplificato»²¹, nientaffatto epigonico, nonché l'eccezionalità delle «due colonne periodiche di *Letture*»²² che la rivista di Pavolini «raramente [si] sognò»²³. Una rubrica curata da Macrí fin dall'esordio della sua esperienza leccese, quel 23 marzo del '41, quando era apparso su «*Vedetta*» anche lo scritto di Bodini, *Compianto di Joyce*. Ora, già da quel primo intervento su Broggin, Fontana e Rebor, Macrí aveva denunciato la crisi dello «schema idealistico di indagine critica»²⁴ ponendo «tra sentimento e puro emblema una regione mediana nel valore di “presente”»²⁵, simboleggiata,

Fallacara, Ulivi, Fortini, Jacobbi, Petrocchi, Sinisgalli, del milanese Sereni, di Gatto, Pound (*Impedimenti alla critica* – scritto di teoria della letteratura – I, 9, aprile 1941), Nicola Lisi e dei nostri Comi, Spagnoletti, Luigi Panarese. Questa volta il fenomeno ermetico nasceva da quelle «esigenze reali» (Valli) che mancarono ai novatori di “Vecchio e Nuovo”. L'ermetismo si rifugiava nel Salento grazie anche alle vicende amicali che unirono Macrí ai sodali fiorentini della terza generazione, già militante su “Solaria”, “Letteratura”, “Frontespizio”, “Campo di Marte» (Gino Pisanò, *Da «Fede» a «Vedetta»: cultura e ideologia nella stampa periodica salentina del ventennio fascista*, www.emerotecadigitalesalentina.it, p. 48).

²⁰ «E auguri per il “Bargello” leccese, per il quale ho solo questi appunti, come una dimostrazione di buona volontà. Ma ti scriverò presto e a lungo» (Lettera di Vasco Pratolini a Oreste Macrí, 10 marzo 1941, pubblicata in O. Macrí, *Pratolini, romanziere di “una storia italiana”*, Firenze, Le lettere, 1993, p. 110. «Carissimo Oreste, “Vedetta” (la terza pagina di “Vedetta”) va bene, arriva come una tarda figliatura della terza bargellistica di buona memoria, ma cammina da sé e, onestamente, le due colonne periodiche delle *Letture* il “Bargello” raramente se le sognò» (Lettera di Vasco Pratolini a Oreste Macrí, 22 aprile 1941, *ivi*, p. 112).

²¹ Lettera di Giacinto Spagnoletti a Oreste Macrí (Fondo Macrí, ACGV, [O.M.1a.2130.7]).

²² Lettera di Vasco Pratolini a Oreste Macrí, 22 aprile 1941 (in O. Macrí, *Pratolini, romanziere di una storia italiana* cit., p. 112).

²³ *Ibidem*.

²⁴ «Giustamente offerto Broggin quale esemplare figurativo d'una “storia superata dai propri emblemi”, è facile rilevare come essa storia anche per la nuova critica artistica si avvii ad identificarsi con la nozione del tempo. Ma ci siamo domandati se ancora sia valido lo schema idealistico di indagine critica, quando in Gatto e in Broggin abbiamo scoperto un'idea di superamento da essa storia in uno spazio di “inquietudine” e di “sentimento” non ulteriormente specificati. Si assumerebbe tra sentimento e puro emblema una regione mediana nel valore di “presente” ove si determinerebbero tutte le soluzioni della natura naturale e della natura storica. Nostalgia, gusto, cultura, resterebbero contratti e aboliti alle origini di una memoria di natura probabilmente platonica se è affermata “più forte delle tradizioni”. Si deduce facilmente per Broggin un nuovo valore plastico mentale della figura-ritratto tanto disimpegnato dall'umore dell'impressione quanto dall'allusione violenta e parziale dell'espressione: la sua arte presto si configura in aria perfetta di forme libere e assolute appena che la tensione concentrata per addensamento di materia psicologica sui volti di certi ritratti (*Bambino malato*, 1928; *Ritratto di poeta*, 1929; *Ritratto di vecchi*, 1930) o dissolta nell'estensione di gesti drammatici e eterni d'intenzione espressiva, si fa umana grazia assorta nella levità immemorabile del proprio esistere» (O. Macrí, *Letture (I)*, in «*Vedetta mediterranea*», 23 marzo 1941, poi in O. Macrí, *Scritti d'arte. Dalla materia alla poesia*, a cura di Laura Dolfi, con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 201-202).

²⁵ *Ibidem*.

nel caso particolare, dalle figure-ritratti dello scultore lombardo, tanto lontane «dall'umore dell'impressione»²⁶ quanto capaci di restituire l'indagine psicologica del soggetto. Appena tre settimane dopo, tornando sulla propria posizione di taglio, nell'analisi critica del testo di Carlo Bo sulla poesia di Juan Ramón, Macrí aveva insistito sulle tracce del sensibile²⁷, «ossessione del reale»²⁸ ogni volta riaffiorante, impigliate in un intelletto «assorbito senza rimedio nella stessa coscienza della fatale necessità di rimettersi all'altro, al non essere»²⁹, contratte³⁰, eppure non eliminate, «dalle forze delle individuali spinte interiori»³¹. Il problema veniva similamente riproposto anche nella lettura dedicata a *Un'illusione platonica e altri saggi* di Luzi, dove Macrí sarebbe tornato ad indagare lo sforzo «necessario e violento»³² compiuto nella «creazione dell'anima oltre la propria figura»³³, e il continuo rovello della forma nelle sue declinazioni e significati di un «antico contrasto d'elezione»³⁴ quale si definiva quello tra «essenza e occasioni vissute»³⁵. Nel maggio 1941 usciva *Condizione della forma*, contemporaneamente alla recensione al testo luziano. Macrí poneva la questione come un nodo critico, problematico, riaffermando la necessità della ricerca di un punto «mediano tra l'alta eloquenza della gioia e della fede e il linguaggio squallido e asciutto della quotidiana tristizia»³⁶, unica soluzione possibile al rischio di perdere la capacità di cogliere l'«istante espressivo che solo in sé contrae il cosmo e l'eterno»³⁷, l'accordo armonico tra figura e trascendente. Unicamente una determinazione categoriale reciproca, concludeva Macrí, poteva sostanziare la poesia, permettendo di definirne la forma nel porla di fronte «al suo stesso enorme residuo di insignificante»³⁸. Rifondare un dialogo tra fenomenico e assoluto

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ «E noi domandavamo le tracce del sensibile, del corpo, il tono la voce specifica e singolarissima della sua avventura verso per verso, parola per parola; domandavamo la sua ora, la sua città, la sua donna nell'umore dei suoi cerchi plastici; quanto tutto questo già morisse al suo colore per dirla coi termini di Alfonso Gatto» (O. Macrí, *Lecture (VI)*, in «Vedetta Mediterranea», XIX, 2 giugno 1941, p. 3).

²⁸ Ivi, p. 159.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Il termine è presente sia in *Lecture (VI)* «[...] ma l'intelletto è restato assorbito nel sensibile, assorbito senza rimedio nella stessa coscienza della fatale necessità di rimettersi all'altro, al non essere, nel centro della sua luce che in loro ha fatto vibrare il cuore dei singoli, e ha funestato il puro amore dell'invisibile. Il mito della poesia pura è ancora per noi l'ultima contrazione del sensibile, il mesto amore dei colori, la più semplice protesta proprio contro l'Orfeo che Bo ha stupendamente esemplato».

³¹ Lettera inedita di Fallacara a Oreste Macrí, 25 aprile 1941 ([O.M.1a.869.32]).

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ O. Macrí, *Lecture (V)*, in «Vedetta mediterranea», 26 maggio 1941, p. 3.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ O. Macrí, *Condizione della forma*, «Prospettive», 16-17, 1941, p. 2.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 2.

implicava il ristabilimento di un ruolo essenziale all'uomo³⁹ («una necessità larga di umanesimo»⁴⁰, l'avrebbe definita Jacobbi in una lettera all'amico leccese) da intendersi come individuo fisico, come corpo, tentandone i limiti, pur senza dimenticarli, dimostrando un'adesione ad un reale nel quale l'urgenza dei fenomeni, con il perdurare della guerra, si faceva sempre più sentire.

Da parte sua Bodini, stretto collaboratore di Macrí nell'avventura leccese, non poteva certo non fare i conti con un dibattito che implicava una profonda rilettura, *ab intra*, dei principi stessi del fare poesia. E se manca un saggio critico a chiarire la sua posizione, un'attenta lettura delle liriche e delle prose che proprio «Vedetta mediterranea» ospitava risulta in tal senso estremamente chiarificatoria. Si prenda, ad esempio *A. B. G.*, pubblicata nel marzo del 1941: un testo incentrato sul transito di una evanescente figura femminile, di stampo petrarchesco-mallarmeiano, tipicamente ermetica⁴¹ e perfettamente armonizzata in un paesaggio eufonico portato ai massimi livelli di astrazione:

A. B. G.

Sul poggio che cantava dei tuoi passi
corteggiato dal vento sulla fresca
tastiera dei paesi
tu sei fatta figura per te stessa
e un palpito d'avorio ti consola
delle recise favole che infili
nella tua chioma pura e silenziosa.

Ad incontrarti scivoli la sera
sull'ultimo bagliore dei giacinti:
ti siederà vicino,

³⁹ «Caro Macrí, l'altro ieri, aspettando nel giardino di una pensione a Porto d'Anzio che una donna poco myriamesca finisse di vestirsi, mi sono letto coscienziosamente i tuoi *Fogli per i compagni* e la nota a Parronchi; vi vedevo perseguita una tua personale battaglia (e dunque, più di una prolungata e sempre ripresa ectesi che una polemica) che tu vieni facendo, a chiarimento di te e dei nostri anni, dalle ragioni non formali o meglio da *Teoria del ragguaglio letterario*; o da sempre, ma ora assai esplicitamente e totalmente *ad personas*. Mi sembra d'aver capito da tempo (di parteciparvi anche senza gran peso di argomenti per potervi contribuire) la forza di questa direzione tutta insistita su ragioni "finalmente" o "ancora" mutuate dalla nostra figura; questa necessità larga di umanesimo, inteso nel senso di un margine ampio di non sufficienza e inevitabilità! Concesso a un corpo, e cioè alla prima giustificazione delle matrici; *raison du coeur*, pascaliane? O non meglio ragioni naturali?» (R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 21).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Interessante notare come la versione pubblicata su «Vedetta mediterranea» non coincida con quella ritrovata tra le carte dell'autore e scelta da Macrí, poi, per la sua edizione dell'intera opera poetica di Bodini. Nel componimento, infatti, l'equilibrio metrico della prima strofa è maggiore, con il senario in terza posizione che spezza la serie degli endecasillabi, ma manca completamente il gioco delle antitesi foniche e lessicali e dei rimandi, sebbene si conservi il simbolo circolare della corona di fiori.

ad invidiarti la forma di ghirlande
che ai fiori d'aria le tue dita accordano.

La disseminazione della fricativa («fresca», «favole», «infilì», anche nella variante sonora «vento») realizzata a raggiera a partire dall'allitterazione del quarto verso e riprodotta anche nella seconda strofa, contribuisce non solo a individuare, attraverso la generazione di un legame sonoro, i due termini chiave («forma» e «figura») ma anche a sottolinearne la forte densità semica. D'altra parte, la collocazione stessa nel discorso concorre a isolare i due lessemi visto che la parola «figura» è posta in posizione centrale nella strofa eptastica, esattamente al quarto verso, ma anche nell'endecasillabo, preceduta e seguita da tre vocaboli e sede dell'accento secondario in sesta posizione. Specularmente «forma» si trova al centro del verso sebbene in posizione più periferica nella strofa che, complessivamente, manifesta comunque un certo equilibrio strutturale, data dalla presenza del settenario che interrompe, dividendola esattamente a metà, la successione dei versi. La poesia dunque insiste sullo stesso tema, centrale, in quel giro di mesi, nella riflessione critica di Macrí, dimostrando un allineamento tra i due amici quantomeno sull'indirizzo della loro ricerca. D'altro canto anche il sistema di opposizioni che connatura tutto il testo richiama quell'antinomia dialettica tra l'esistente e il non essere di cui Macrí aveva sottolineato l'importanza fin da *Poesia perfetta*. La disegualianza delle due strofe, ad esempio, una di sette, una di cinque versi, manifesta un'irregolarità che è solo apparente, dal momento che l'equilibrio armonico dei rimandi è tutt'altro che casuale e la geometria interna al testo, in contrasto con la vaghezza del dettato, rigorosissima. Anche l'accostamento dell'elemento musicale, legato al paesaggio (il poggio «cantava dei tuoi passi», il vento scende «sulla fresca tastiera di paesi»), accentuato dallo sviluppo sintattico fluido, continuativo (pensiamo all'*enjambement* tra secondo e terzo verso) e da un periodare esclusivamente parattattico, ritmato per lo più da assonanze, contrasta con l'assenza di suono della figura umana («pura e silenziosa»). Interessante notare come al canto del primo verso corrisponda il silenzio evocato a chiusura della prima strofa in una perfetta circolarità strutturale reduplicata, ad anelli concentrici, dall'allusione, nell'ultimo endecasillabo del componimento, all'elemento fonico, l'accordo delle dita ai «fiori d'aria», in relazione con il canto del primo verso. A conferma di una chiusura armonica del cerchio, le «ghirlande» simbolo centrico di dialettica e fusione degli opposti.

Il testo, «conformato in superficie (ma non superficialmente)⁴² al linguaggio ermetico, sembra esprimere però una posizione decisamente conservativa rispetto a quanto emerso negli scritti di Macrí come dimostra il mantenimento del massimo livello di rarefazione e evanescenza, accentuato, in simbolico contrasto, da una figura che, in un contesto fortemente luministico e sonoro, emer-

⁴² O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie*, Lecce, Besa Editrice, 2004, p. 25.

ge come elemento dissonante e isolato proprio per la sua immobilità. È solo leggendo *A un esiguo soccorso di violette*, pubblicata su «Vedetta mediterranea» appena due mesi dopo, che si comprende quanto, in realtà, le idee di Bodini non fossero così distanti da quelle dell'amico leccese:

A un esiguo soccorso di violette
 confido la tua immagine che sia
 recuperata, e mi resista un poco
 il discorso di cui sempre m'accorgo
 sul punto che m'elude. Tu sapessi
 com'io son perduto: piangeresti
 non più di te, con l'urlo che durava
 in mezzo ai tetti, nuvola di pena,
 operata dal vento e da una nuda
 misura di grondaie)
 o forse anche di te, per questa scarsa
 morte che mi rifiuta al desiderio,
 e un'immagine basta.

La poesia apre alla possibilità che «l'urlo» possa nascere dalla percezione non solo della propria sofferenza ma anche del dolore e dello smarrimento di un io lirico che si è scoperto perduto: evoluzione radicale rispetto all'esplicita, serena indifferenza della figura di *A. B. G.*, risultato di una progressiva apertura all'esterno (concretizzata nell'immagine dei tetti, della nuvola, della grondaia, ai vv. 8-10) e quindi di un effettivo presentimento del reale, con tutto il suo carico d'angoscia. D'altro canto sebbene la struttura del testo appaia indubbiamente più libera rispetto alla lirica precedente, la ripetizione della parola «immagine» al secondo e all'ultimo verso chiude la poesia in una definita circolarità strutturale, che la secchezza del settenario conclusivo sottolinea soprattutto perché in contrasto con la complessità del secondo verso, dalla costruzione volutamente ambigua e complicata dalla forte inarcatura. Le due poesie costituiscono quindi una sorta di dittico nel quale si riflette il passaggio ideologico individuato e predicato da Macrí. Nè stupisce, di fatto, la presenza della figura geometrica del cerchio, riflesso, in questo caso, sulla struttura che concilia e annulla in sé gli opposti, divenendo simbolo, condiviso tra i testi ermetici di questo periodo, di una «speranza centrica»⁴³ di equilibrio.

A ben guardare il segno circolare sembra essere a quest'altezza una costante della poesia di Bodini. In effetti, basta sfogliare le liriche pubblicate su «Letteratura» nella primavera del 1940 per trovarvi linee curviformi, movimenti rotatori, cerchi ed ellissi variamente declinati: pensiamo al «cerchio di ricordi»⁴⁴ di *Solitudini*

⁴³ S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 350.

⁴⁴ V. Bodini, *Solitudini a San Miniato*, in *Tutte le poesie* cit., p. 213.

a *San Miniato*, che chiude l'io poetico riportandolo ad un'«origine dove non c'è più speranza»⁴⁵ o al «giro arguto di tre sillabe»⁴⁶ in *Giardini d'Azeglio*, o ancora all'ondulatorio susseguirsi di immagini di salita e di caduta in *Una foglia*⁴⁷. La circonferenza, o una sua parcellizzazione⁴⁸, costituiscono traiettorie sulle quale muoversi, tra rassicuranti «avvolgimenti»⁴⁹, persuasi dalla dolcezza del ricordo⁵⁰, turbati da un dolore continuo, ricorrente e ormai abituale⁵¹ o confortati dall'impossibilità del sogno⁵². Il cerchio dunque chiude⁵³ in un rassicurante isolamento, lega alla memoria di ciò che è trascorso (sebbene con la consapevolezza del suo essere perduto)⁵⁴. Si tratta di un conforto pagato al prezzo di un'immobilità solo apparentemente scongiurata dalla rotazione: un'incapacità di progresso che è anche impossibilità di agire condotta fino alla sua estremizzazione. Così, come nota Anna Dolfi, in *Largo dei Teatini*⁵⁵, prosa pubblicata anch'essa su «Vedetta

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ V. Bodini, *Giardini D'Azeglio*, ivi, p. 212.

⁴⁷ «Tramontavano in un balbettio di porpora / dentro le foglie estreme / del platano; / nel cielo in cui salivano / le case, ad occidente, accompagnandosi. / Come il giorno calava ingenuamente / nella memoria; incontro / all'avidio silenzio dei propositi» (V. Bodini, *Una foglia*, in *Tutte le poesie* cit., p. 211).

⁴⁸ Mi riferisco all'abbraccio di *Annotazione prima di dormire*, testo del 1939 (ivi, p. 211).

⁴⁹ «Pigri errori di nebbie e avvolgimenti / mi chiudono in un'orbita che ambigui / fanali e muti gattici rischiarano: inopportuna e dolce» (V. Bodini, *Giardini D'Azeglio*, ivi, p. 212).

⁵⁰ «Ritorni ad un'origine / dove non c'è speranza / di me; dove convinto ad un cerchio di ricordi. tra levati / cipressi e una distanza / bianca di case, / non redimo il moto / nella pallida mano, che t'arresti» (V. Bodini, *Solitudini a San Miniato*, ivi, p. 213).

⁵¹ «Ritorna alla gola il dolore / dell'ombra che m'abita, / con avvertenze d'abituati riti / consumati ad amari / idoli che corruscano nel buio / di morte età per sempre» (V. Bodini, *Convergenze*, ivi, p. 146).

⁵² «Alla fine per non inquietare mia madre che già accortasi della mia irrequietezza mi spiava di sfuggita quando le andavo intorno, venni a chiudermi nella mia camera a continuare la lettura d'uno stupido romanzo dove le donne si corrompono e gli uomini falliscono doltanto in forza di circostanze esteriori finché un bel giorno il vento muta direzione e ci si sveglia in un nitido globo di cristallo che, per l'infinito cielo, va incidendo solchi di luce e di meravigliosa armonia» (V. Bodini, *La coscienza di Antina*, in *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980, p. 26).

⁵³ «Pigri errori di nebbie e avvolgimenti / mi chiudono in un'orbita che ambigui gattici rischiarano» (V. Bodini, *Giardini D'Azeglio*, ivi, p. 212).

⁵⁴ V. Bodini, *Solitudini a San Miniato*, ivi, p. 213.

⁵⁵ «Sono solo, ma per l'intenzione del gioco non ci bado: il paleo si muove con un ronzio d'ape, secondo arco d'un cerchio che forse solo ora mi rappresento a mente; io per la stanza seguo quel moto duplice e multicolore. (Dei mobili non rammento neanche se ci sono; piuttosto, contro ogni attendibilità, la stanza mi pare nuda: il paleo si muove liberamente, senza altro ostacolo che le pareti; se vi fossero dei mobili parteciperebbero, come resistenza, alla dialettica del mio gioco, ed io me ne ricorderei). Ora che il paleo rallenta i giri, se ne possono discernere i colori disposti a spicchi, gialli, rossi verdi e turchini, ma troppo netti e duri. Addio esatte curve; inclinato su un fianco, sbanda, si trascina penosamente come un pavone ferito, a tratti impennandosi in accelerazioni convulse, da cui ritorna più stremato. Allora gira la maniglia della porta con un rumore secco, e solo in quel punto avverto che ero solo: entrano mia madre e una sua sorella più giovane. Gli abiti neri che indossano, e dev'essere insolito, mi fanno dimenticare del paleo

mediterranea» nel maggio del 1941, il movimento rotario del paleo viene accostato allo spegnersi della vita, o ne *Il balletto delle fanciulle del sud* dove, e sono ancora parole della Dolfi, «la fermata si identifica con la caduta, con la disperazione/sorriso della madre, con il lamento del padre, col disonore, l'adeguamento al codice matrimoniale e la morte»⁵⁶. La conciliazione dunque permette «un combinato travaglio di tutti i tempi nella grammatica interiore»⁵⁷ che rende possibile la sopportazione del dolore⁵⁸, dei limiti del tempo storico non perso ma completato dall'assoluto ad esso opposto che lo inverte. Non è previsto, però, nessuno sconto di sofferenza: il dolore può essere solo scarnificato fino a farne simbolo, raggelante nella sua crudezza, e universale.

L'avvertenza della tentazione mortifera è quindi un dubbio qualitativo presente che spingerà poi la poesia di Bodini ad evolvere verso forme poetiche diverse da quelle del gruppo ma che a quest'altezza non ha ancora corroso le condizioni e motivazioni dell'appartenenza. Anzi, è evidente ancora una consonanza dall'analisi che Bodini compie nel primo testo pubblicato su «Vedetta mediterranea», *Compianto di Joyce*⁵⁹, sui testi dello scrittore dublinese, laddove la vanificazione delle categorie ottocentesche del romanzo è da considerarsi in relazione con la conciliazione degli opposti compiuta dalla poesia ermetica perché comune si rivelava essere la fede «in una figura sensibilissima il cui centro è sfuggibile e può risiedere dovunque»⁶⁰, persino «in regioni le quali sono periferie a se stesse, dove tace ogni schema di anima e corpo, di vita e di morte-conversione, di essere e di non essere»⁶¹. Ora, ammettendo la possibilità che Bodini avesse individuato per la terza generazione un ruolo simile nell'ambito della

e sviano l'attenzione dai volti; finché, avvicinati, mia madre mi solleva e mi spinge contro di sé. Dalle sue spalle assisto indifferente all'ultima convulsione del paleo, che si ferma» (V. Bodini, *Restauri*, in «Incontro», 13 ottobre 1940, poi *Largo dei Teatini*, in «Vedetta mediterranea», 5 maggio 1941).

⁵⁶ Anna Dolfi, *Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata*, o in *Le terre di Carlo V. Studi su Bodini*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 425-456 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 119, da cui si cita).

⁵⁷ V. Bodini, *Compianto di Joyce*, in «Vedetta mediterranea», 23 marzo 1941, p. 3.

⁵⁸ «Poi venne *Dedalus* a dotarci di un tempo nel quale potessimo intendere la immobilità dei racconti dublinesi consumata oltre il tempo, o piuttosto ad avvertirci che questa immobilità era ottenuta precisamente per un combinato travaglio di tutti i tempi nella grammatica interiore. Per di più, ci disponeva ad approfondire la condizione dublinese ben oltre la coincidenza peribile di residenze (come avrebbe potuto apparirci nella indistinzione dell'iniziale stupore), e precisamente in una passione cristiana della polis cupamente sofferta come comunanza indissolubile d'un peccato geloso d'un tentativo di particolare salvezza. Nella disperata fissità di questo sfondo corale in cui la popolazione dei racconti si ridurrebbe, se attraverso una contemplazione a libro chiuso durassimo fino a veder cadere le spoglie delle specificazioni, in questa galleria di statue contorte e sanguinanti deve intendersi la polemica di Stephen (ma è vero che l'orizzonte di Dublino – come la neve nel racconto dei morti – si è allargato a tutta l'Irlanda)» (*ibidem*).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

poesia a quello esercitato da Joyce per il romanzo ne consegue anche il riconoscimento di una eguale portata «rivoluzionari[a]»⁶² che nasceva non da un capriccio eminentemente stilistico ma dal profondo «sconvolgimento intervenuto nella coscienza moderna»⁶³. L'antinomia dunque si poneva ancora non solo come artificio formale ma piuttosto come un'esigenza interpretativa di un reale altrimenti incomprensibile, presente ma semplificato fino alle forme essenziali, «scontat[o] in masse volumetriche in funzione di un contrappunto al fuoco del linguaggio interiore»⁶⁴. La questione si articola quindi sul piano verbale e figurativo, perché la percezione e l'espressione del reale passava attraverso numeri e forme; d'altro canto è evidente che dopo il '41 la fiducia nella possibilità del poeta di comprenderlo e esprimerlo compiutamente si sarebbe fatta sempre più labile⁶⁵.

La presenza, anche nei testi scartati del primo periodo leccese, di simboli circolari (come «il grande circo preparato / al transito del nume senza peso»⁶⁶

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ «Sempre opportunamente si parlerà dunque di Maupassant per Joyce, ma non più che nella misura di cui parlano gli antichi di Omero e di Virgilio, e non d'un Virgilio omerico, anche ammettendo l'oggettivismo di qualche racconto, come *Una madre*, come *Il giorno dell'edera*, ma solamente come punto di partenza per quella graduata rivoluzione la quale d'altra parte, attraverso *I due galanti* (ancora troppo staccato, ma in sé perfetto), *Cenere*, *Arabia*, *Un increscioso incidente* (e quest'ordine potrebbe essere inesatto, e una più accurata gradazione dovrebbe tenere di conto degli altri passaggi), culmina nell'ultimo racconto, *I morti*, dove tutti gli oggetti sono scontati in masse volumetriche in funzione di un contrappunto al fuoco del linguaggio interiore che ne accende sin da principio le pagine qua e là nelle fasi principali: il torbido e amaro dialogo con Lily, l'irredentismo della Ivors, il motivo del parco sotto la neve, e infine in una meravigliosa liberazione poetica nell'ultima parte, dall'atteggiamento di Gretta sulla scala (*Musica lontana*) alla fine: «Sì, i giornali avevano ragione: la neve era generale su tutta l'Irlanda. Cadeva in ogni luogo: sulla buia pianura centrale, sulle colline senz'alberi, dolcemente sulla palude di Allen... sulle onde fosche e turbolenti dello Shannon... sul cimitero solitario sul poggio, dove giaceva sottoterra Michail Furey... su tutto l'universo... su tutti i vivi, su tutti i morti» (*ibidem*).

⁶⁵ «Giacché la cultura ermetico-umanistica si stupisce e si entusiasma nel trovare nel povero corpo sociale, disancorato dalla trascendenza, gli stessi elementi verbali e figurativi che ha scoperto in astratto: male, efebismo, psicologismo, demonicità, ossessione, disperazione, tutto e nulla, serie completa dei complessi, magia e dissacrazione. È un luogo comune che la pittura moderna ha prefigurato tutti gli orrori delle prigioni, dei campi di concentramento, delle torture, delle esecuzioni capitali. Ci sono stati il cubismo, l'espressionismo, il dadaismo, il surrealismo, l'ermetismo. Ciascun movimento ha anticipato parole e immagini con una precisione matematica, ossessiva fino al minimo particolare. Nulla è rimasto d'intentato nell'avventura letteraria e artistica della scoperta del mondo tremendo in cui ora viviamo; questo mondo tremendo sembra dedotto analiticamente da quella letteratura, da quell'arte. Dunque, allora, che cosa faremo, Vittorio Gassman, noi letterati, noi artisti, in un mondo di cui sappiamo interamente numero e figura? Numero e figura, non li sentiamo venire alla gola come la Blanche espèce nella casa di Madame Reale? Che cosa significa convertire umanesimo e ermetismo in cultura di sinistra? Vergare forse una bella dedica sull'abisso, su un roseo e sterile epitelio, proseguire imperterriti nel disperato gioco delle dissonanze tra questo e l'altro mondo, finto di suprema realtà?» (O. Macrí, *De conversione seu inversione ermethismi*, in «La critica cinematografica», I, 10 dicembre 1946, 5, p. 5).

⁶⁶ V. Bodini, *Febbre a novembre*, in *Tutte le poesie* cit., p. 217.

di *Febbre a novembre* o «gli anelli» e «i girasoli»⁶⁷ di *Pioggia minore*) conferma il perdurare di sollecitazioni ermetiche anche lontano dal contesto; ma compaiono, sebbene limitati di fatto a due poesie, *Il gatto eunuco* e *Viaggio per altri inverni*, avvolgimenti spiraliformi (sono i volteggi dei gabbiani, gomitoli di corde, chioccioline) che ritroveremo anche nella produzione successiva. Si tratta del sincretismo, palesato ancora nell'ambito dell'inconscio e dell'inesploso⁶⁸, tra due opposti modi di essere, fino a quel momento incomunicanti, ma esistenti nella storia di Bodini: il Rinascimento e il Barocco, Firenze e Lecce, la Toscana e il Sud⁶⁹ nel quale il poeta aveva fatto ritorno appena l'anno prima. D'altra parte è evidente che il discorso, se visto in prospettiva diacronica, è necessariamente più ampio dal momento che una regola organizzativa di natura geometrica è presente anche ne *La luna dei Borboni* sebbene diversificata nelle fondamenta rispetto al periodo poetico precedente perché non si crede più nella possibilità di attuazione di un sistema di influenza platonica (non discorreva infatti del *Timeo*, insieme all'amico Macrí, andando a trovare Aleixandre?)⁷⁰, in cui numeri e forme possano dare ordine al reale. Nella prima raccolta poetica non solo il cerchio, con la sua declinazione simbolica, da «misurazione universale compiuta dall'uomo»⁷¹, mutuata in ambito ermetico⁷² perde unicità e centralità, ma, più in generale, tutti i simboli geometrico-matematici⁷³, presenti nella realtà sensibile, si manifestano come tracce dell'intenzione algebrica di un demiurgo⁷⁴, ma scompaginate dall'armonico ordine originario e rimaste attaccate alla forma esteriore di un universo divenuto incomprensibile perché costretto alla sua evidenza⁷⁵. Il passaggio ad una lettura aristotelico-pitagorica del reale (come già aveva notato Macrí)⁷⁶ può essere addotto dall'allontanamento biografico da Firenze, da intendersi anche metaforicamente come di-

⁶⁷ Ivi, p. 218.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 28.

⁷⁰ V. Bodini, *Plaza de Canalejas*, ivi, p. 189.

⁷¹ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 350.

⁷² Come conferma l'intenzione dello stesso Bodini, di chiamare, in un ancora vagheggiato libro di poesia, *Carte chiuse o Labirinto* le liriche fiorentine

⁷³ «Tu non conosci il sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado» (V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in *Tutte le poesie* cit., p. 93).

⁷⁴ «E allora che preso ebbe Iddio a comporre l'universo, fuoco e acqua e terra e aria, che aveano pure certi vestigi di loro forme, giacevan così proprio come convien giacere a ogni cosa dalla quale Iddio sia lontano: e così stando essi naturalmente, da prima Iddio affigurole di forme e di numeri; e che le compose in modo bellissimo e bonissimo il più ch'egli potesse, doveché eran scomposte, ciò universalmente si dica pure da noi ogni volta. Ora mostrerò a voi con ragionamento inusato l'ordinamento e generazione di ciascuna di queste specie; e certo voi, non nuovi delle vie della scienza per le quali necessità è andare per veder chiaro le dette cose, mi seguirete» (Platone, *Timeo*, cap. XIX).

⁷⁵ V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in *Tutte le poesie* cit., p. 93.

⁷⁶ Ivi, p. 35.

stanza da ciò che la città rappresenta, e immersione in un paesaggio assurdo, irrazionale, non riconducibile ad una rigida geometria né ad una formula algebrica⁷⁷ come lascia emergere Bodini in un testo dal nome allusivo, *Pitagora è uno delle nostre parti*, pubblicato nel '52 su «La fiera letteraria». Affrontare una vita «tutta computabile sulla tavola pitagorica»⁷⁸, in un continuo rapporto tra astorico e temporale, tra il cielo, con la sua gravezza, e la terra⁷⁹, non poteva che condizionare, a suo dire, l'esistenza, e quindi la *ratio* dell'uomo del Sud fino a diventarne categoria esegetica. L'autocitazione alla lirica d'esordio de *La luna dei Borboni* («Tu non conosci il sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado») si palesa come diretta dimostrazione di quanto il Meridione possedesse per Bodini un'organizzazione spaziale autenticamente personale, basata su funzioni matematiche impossibili, nella quale parole e simboli finivano per strutturarsi in vuoti involucri che aspettavano di essere nuovamente vivificati⁸⁰. D'altronde noto è il valore di rivolta⁸¹ che avrebbe acquisito il Barocco, identificativo della sua terra, visto soprattutto a confronto con l'allineamento, la conformità del cerchio, simbolo fiorentino e rinascimentale. È quindi evidente che nel periodo che va dall'esperienza di «Vedetta mediterranea» alla pubblicazione della *Luna dei Borboni* prende forma un processo di trasformazione esegetica che parte da una rinnovata condizione delle categorie conoscitive alla loro definitiva crisi e nel quale, quindi, matura il passaggio graduale ad una nuova stagione poetica.

Le liriche scritte da Bodini tra il '42 e il '47, anni frementi di altri lavori letterari⁸², condivisi con Macrí, e di nuove esperienze (la Spagna, vissuta e non solo vagheggiata) sono poche: appena otto⁸³ pubblicate e un gruppo di testi inediti

⁷⁷ «Ecco dunque l'assurdo del paesaggio pugliese: di fronte alla disperata piattezza della sua pianura, un altissimo cielo ne termina di schiacciare la bassa statura della vegetazione e delle case. Ci troviamo a uno scambio di parti: il non essere è rappresentato proprio da ciò che avrebbe dovuto essere il racconto. Il cielo, con la sua fisica petulanza, postula il ruolo del protagonista. In altri termini, un paesaggio è solitamente uguale a $x-1$. Il sottraendo è costituito dal cielo, ciò che rimane è la scena su di esso dipinta. Ora da noi la sottrazione è capovolta: $1-x$, cielo meno figure» (V. Bodini, *Pitagora è uno delle nostre parti*, in *Barocco del sud*, Besa, Lecce, 2003, p. 109).

⁷⁸ Ivi, p. 110.

⁷⁹ «Terra e cielo, i due antagonisti del paesaggio – si pongono rispettivamente come il temporale e l'astorico» (V. Bodini, *Pitagora è uno delle nostre parti* cit., p. 109).

⁸⁰ «Sulle pianure del sud non passa un sogno. / Sostantivi e le capre senza musica, / con un segno di croce sulla schiena, / o un cerchio, / quivi accampati aspettano un'altra vita» (V. Bodini, *Foglie di tabacco*, in *Tutte le poesie* cit., p. 93).

⁸¹ «Per me il barocco è rivolta» (Lettera di V. Bodini a Oreste Macrí, 18 giugno 1946, ivi, p. 32).

⁸² Si rimanda per questo al saggio di A. Dolfi *Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Bodini* cit., pp. 425-456 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997).

⁸³ *Angeli rossi*, in «Domenica», 5 agosto 1945; *Inferno, Allo specchio ove rideva*, in «Poesia», III, IV, gennaio 1946; *Due poesie (Notte meridionale e Tanti anni)*, in «La Fiera letteraria», 13 giugno 1946 e *Tre notizie dal Sud (Tu non conosci il Sud, Quando tornai, Appena la conchiglia)*, in

che Bodini ritiene talmente poco definiti⁸⁴ da volerli tenere segreti all'amico lecchese «quanto più a lungo [...] possibile»⁸⁵. Opposizione («contro di te nelle sinistre gole / urlava il mio sangue cristiano» avrebbe scritto in *Inferno*), conflitto («contro scogli d'assenza urtò la chiglia / il riso dell'amata e fu sommerso», in *Allo specchio ove rideva*), violenza («il tuo nome nell'ombra si mette a gridare, / pieno di denti, e morde nella gola / il palmizio e la chiesa del Rosario», in *Appena la conchiglia lunare*); orrore, sgomento, turbamento in un sud terribile per la sua evidenza, muto, mortifero. Mentre Bodini denuncia nei suoi versi l'irrealizzabilità di ogni convivenza tra «l'intima colomba»⁸⁶, «impavida»⁸⁷ e il serpente, ancora possibile in tempi immemori quando «avversi continenti»⁸⁸ si incontravano nel nome di un Dio invisibile e ormai smarrito, Macrí nel gennaio '47 porta il dibattito sulle pagine di una rivista, proprio quella «Libera voce» alla quale, ormai da anni, collaborava proprio insieme a Bodini riproponendo il problema sul piano della divergenza tra reale e ideale⁸⁹, risolto dalla poesia contemporanea attraverso l'irrealizzabile «unità mistica di una dogmatica applicata al corpo sociale»⁹⁰. L'impossibilità di una dialettica tra gli opposti vanificava la stessa condizione della forma e negava qualsiasi attenzione al fattore antropico, da impostarsi piuttosto come speranza eventuale vista la dichiarata irrealizzabilità nel presente.

Il 31 gennaio 1947, appena una settimana dopo la pubblicazione del saggio di Macrí, Bodini pubblica su «Libera voce» *Con questo nome*⁹¹, un testo che traduce la disperazione della disfatta e della perdita del tu a cui l'io poetico assiste dall'«esule provincia»⁹² dove si vede solo uno spicchio di luna; il rimorso, sofferenza, frustrazione che derivano dalla parola fattasi sussurro, sorto involontario sulle labbra, davanti ad altari stupiti di una confessione parziale:

Amore, cosa chiamo con questo nome
 Io non sono più certo di sapere.
 Se ricerco nel fondo in cui s'immerse
 Il tuo quieto naufragio,

«Il Mercurio», 29, gennaio 1947.

⁸⁴ Lettera di Vittorio Bodini a Oreste Macrí, 9 agosto 1945 (pubblicata da Anna Dolfi, in A. Dolfi, *Mitologia e verità* cit., pp. 395-396).

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ V. Bodini, *Inferno*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 240-241.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ «La totalità del massimalismo utopistico è a morte della tecnica rivoluzionaria che vuole concretarsi nell'ortodossia leninista. La quale sembra capovolgere il platonismo esistenzialistico, radicandosi in un'immanenza che infine risulta una trascendenza anch'essa: quella della massa. In tutti i casi siamo fuori dall'individuo che cerca la propria persona, cioè l'attività consapevole della sua situazione storica, l'armonia di tutte le antinomie della vita e dell'essere. [...]» (*ibidem*).

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ V. Bodini, *Con questo nome*, in *Tutte le poesie* cit., p. 99.

⁹² V. Bodini, *Battono i colpi a case addormentate*, ivi, p. 97.

fra i denti degli squali, di quelle sabbie gelosi,
 presto riemerge il mio pensiero nudo
 al visibile giorno
 con le braccia ferite, e qualche filo
 d'alga sul corpo, o i ciechi segni d'una medusa.

Ma a sera, se col passo delle fiere
 Che convergono caute verso lo stagno
 Fra gli azzurri veleni che mesce il cielo
 In me come a tremante vetro s'affacciano
 Le antiche colpe, o errori, o la presente
 solitudine, oh allora! Come sei
 Tu stranamente viva sulle mie labbra,
 e che stupiti altari la mia voce
 odono che si scolpa nelle tenebre
 a mia insaputa: o amore, tu sapessi...

La bipartizione del testo a livello metrico coincide con una uguale divisione su piano tematico dal momento che le due strofe corrispondono a due momenti fortemente distinti dall'avversativa al decimo verso. La coesione è però garantita o quantomeno esibita dalla presenza dei termini «amore» e «sapere» che aprono e chiudono la lirica, un richiamo alla circolarità compositiva precedentemente utilizzata (e ancora persistente: basti pensare alla ripetizione dell'intero verso iniziale in *Quando tornai al mio paese* o all'urlo che si trasforma in canto in *Inferno* o ancora ai capelli-alghe di *Allo specchio ove rideva*). Di fatto, però, la conoscenza è negata al poeta poiché, lo dichiara lui stesso nell'incipit della lirica, non è più certo di sapere e quindi di riconoscere «cosa chiam[are] con questo nome»: un significante vuoto del suo significato. Lo stesso destinatario non conosce la verità pronunciata solo in sua *absentia*, nelle tenebre, da un io lirico balbettante di rimorso. Quindi l'amore e il sapere sono di fatto messi in dubbio a livello ontologico e di conseguenza la circolarità, in anni precedenti armonizzante e pacificante, viene affermata ma al tempo stesso privata di senso.

È nello spazio rimanente tra «l'estasi e la vita»⁹³ dove «l'uomo metafisico»⁹⁴ Bodini transita, «smarrito»⁹⁵, alla ricerca di un modo più autentico di espressione⁹⁶, che si consuma quindi la fine di un'esperienza (e non stupisce quindi che

⁹³ Lettera di Vittorio Bodini a Oreste Macrí, 9 febbraio 1949 pubblicata in A. Dolfi, *Mitologia e verità. Il barocco e la Spagna tra traduzione e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., p. 401.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Lettera di Vittorio Bodini a Oreste Macrí, 24 maggio 1943 (in A. Dolfi, *Autobiografia e racconto* cit., p. 137).

⁹⁶ Non scriveva forse Bodini in *Preliminare*, posto in esordio alla *Luna dei Borboni*, di voler dare «la misura di tutto il cammino e gli sforzi (e i vuoti) per trovare un linguaggio più libero, e da poter dire mio?» (il testo si trova riportato in V. Bodini, *Tutte le poesie* cit., p. 92).

il vetro, con tutti i rimandi simbolici che aveva acquistato nell'ermetismo, diventi superficie tremante, e quindi incapace di rimandare un'immagine nitida, per poi trasformarsi da «specchio»⁹⁷ in «lapide»⁹⁸) complice l'ebbrezza della scoperta di una nuova patria, quella spagnola, vissuta e non solo vagheggiata, che prepotentemente occuperà le successive pubblicazioni, unicamente prose, sulla terza pagina della rivista leccese.

Ora, il problema della forma non poteva dirsi superato ma solo rimandato ad un tempo in cui, seppur diversamente, un incontro sarebbe tornato ad essere possibile e la polisemia del reale si fosse fatta di nuovo leggibile. L'unica speranza di un equilibrio, aveva sostenuto Macrí nel saggio su *Lo spirito europeo*, pubblicato nel novembre 1946 su «Libera voce», tra le «risorse dell'individuo e le segrete risorse della trascendenza»⁹⁹ andava riposto in una rinnovata «città dell'uomo»¹⁰⁰. Bodini stesso, sullo stesso numero della rivista, avrebbe aggiunto al bisogno di dare una diversa «prospettiva a ciò che [si erano lasciati] dietro le spalle»¹⁰¹, l'attesa di un «mondo nuovo»¹⁰² non fatto secondo «questa o quella formula»¹⁰³ ma segnato almeno da una «viva impronta di umanità»¹⁰⁴. Un miracolo che sarebbe diventato possibile solo anni dopo con la piena immersione nella finzione e nella follia del Barocco, nel quale Bodini avrebbe ritrovato, attraverso la coesistenza e non l'opposizione, la piena comprensione ed espressione della varietà e della complessità del reale. In questo senso, di avvenuta pacificazione, di termine di un percorso, va allora letto il passo dell'*Introduzione* al *Don Chisciotte* del '57:

Se riusciamo a toglierci dagli occhi le buffe e malinconiche figure fisiche dei due eroi, e delle loro non meno indimenticabili cavalcature, per vederli come pure immagini delle sostanze psicologiche che esprimono, la loro coppia ci appare

⁹⁷ V. Bodini, *Allo specchio ove rideva*, ivi, p. 239.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ «Ma questa conclusione obbligata nella sfera del platonismo di tutte le destre hegeliane non ci può far dimenticare quanto ha detto Contini in precedenza, quale testimonianza in uno spirito che ansiosamente si cerca, sia pure con l'ansia dell'intelligenza pura. La crisi della cultura formale e della moralità astratta non può risolversi per via razionale; questo è chiaro dove Contini accenna alla religiosità della Resistenza. D'altra parte una tecnica che totalizza la cultura dell'uomo sgomenta l'individuo. Si tratta di vedere quale energia, quale potere di recupero quale nuova fede si cela in questo sgomento. Tra queste risorse dell'individuo e le segrete risorse della trascendenza si situa la nuova città dell'uomo» (O. Macrí, *Lo spirito europeo*, in «Libera voce», IV, 16-30 novembre 1946, p. 3).

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*. D'altronde è Bodini stesso, in una lettera all'amico Macrí del 1945 ad affermare «Tra le cose cadute vi è l'ermetismo» (Lettera di Vittorio Bodini a Oreste Macrí citata in O. Macrí, *Introduzione* cit., p. 18).

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

composta da una figura definita, anzi costruita laboriosamente con materiali d'origine prevalentemente culturale, e da un'altra informe, dotata solo di potenzialità dinamica. In tale interessantissimo rapporto dobbiamo riconoscere ben altro che un problema estetico isolato nella coscienza di Cervantes, se parallelamente esso appare, è già apparso nella scultura italiana, e scandisce in due soluzioni esemplari il passaggio da Michelangelo a Bernini: nel primo il dramma della forma prigioniera, nel secondo la coesistenza, l'accoglimento dell'informe e indefinito accanto ai piani della coscienza. Il rapporto tra Don Chisciotte e Sancio appartiene a quest'ultimo tipo. [...] Queste qualità non costituiscono il fulcro dei loro rapporti, anche se indubbiamente, intrecciandosi e formando ad ogni passo nuove combinazioni, li arricchiscono enormemente. Ma siamo sul passo dei distinti e non degli opposti e dunque partendo dalla stretta lezione del testo non solo si deve scartare dalla presunta opposizione di ideali dei due personaggi, ma ogni e qualsiasi interpretazione che introduca fra loro un senso di conflitto, venendo a riconoscere in essi, sotto qualsiasi titolo, una funzione di protagonista e una di antagonista, mentre non vi è alcun messaggio di cui l'uno sia portatore contro l'altro; ma sì, di due protagonisti che integrando due diversissimi angoli prospettici rendono del reale una visione policentrica¹⁰⁵.

¹⁰⁵ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, Torino, Einaudi, 1957, p. XVIII.

DIALOGO FUORITEMPO CON VITTORIO BODINI
(ALLA PRESENZA DI ORESTE MACRÍ)

Antonio Prete

C'è qualche volta una dissimmetria tra le generazioni anche prossime – un'esegeta delle generazioni come Macrí lo sapeva benissimo –, c'è un balzo di anni e una distanza di luoghi e di esperienze che impedisce l'incontro. Quando una sera di fine settembre del 1959 salii sull'espresso che da Lecce mi avrebbe portato a Milano, Bodini non era più nel Salento. Una comunanza c'era, però, tra la generazione sua o di Macrí e quella dei nati con la guerra: il desiderio di abbandonare un paese che tuttavia si amava fortemente, la necessità dell'addio, insomma l'impulso a emigrare. Accanto alle immagini della miseria propria del Sud agivano le immagini di un'Europa che stava per dissipare le tenebre della sua notte. Nella sera della mia partenza, il corridoio del vagone, affollato di emigranti, era animato da voci che modulavano i dialetti salentini nelle loro varianti di suono e di cadenza: in quella animata koiné linguistica, in mezzo alle valigie di cartone, le parole, inseguendo storie stralunate di paese, cercavano di distarre dall'assedio dell'addio. Di là dai finestrini, dall'acqua scura, occhieggiavano le luci delle lampare.

Così il dialogo con Bodini ha battuto le vie silenziose della pagina, crescendo ai margini dei versi e della prosa. Leggere Bodini è stato un movimento d'ascolto, dentro il quale crescevano le rispondenze, e prendeva forma come una zona di fantasmagorica consistenza, un luogo dove familiari erano voci e figure in cammino, paesaggi campestri e urbani, colori e pietre, credenze e orizzonti, ma anche simile a quello dell'autore appariva il ritmo della partenza e del ritorno, della prossimità interiore e della lontananza geografica, oltre che il tentativo di non trasformare in elegia la civiltà magico-rurale dell'infanzia, ma viverne, anche nelle scelte politiche, la condizione di esclusione, e leggere, per questo, le venature, espresse o silenziose, di rivolta.

Il visibile dai versi di Bodini mi veniva incontro portando con ogni particolare una sorta di suo doppio che saliva dalla mia infanzia e dall'adolescenza. Così il bianco delle case di calce, il grigio dei muretti a secco tra gli ulivi, il guizzo delle lucertole sul pietrame, i folletti che nottetempo annodavano le code ai cavalli, le foglie di tabacco appese a seccare, le ombre dei balconi sostenuti da sirene e satiri corrosi, l'odore di menta nei vicoli, le bocche viola delle raccogli-

trici di ulive, il grido dei carrettieri sotto il sole, i pomodori secchi attaccati allo spago, i carri col tufo delle cave, le siepi di fichi d'India, i lenzuoli al vento sulle terrazze, i santi sotto le campane di vetro posate sui comò, i palmizi tra i palazzi di tufo, e tutte le altre figure che abitavano i versi, persino il fermento dei cieli, appartenevano a quell'*arrière-pays* del mio teatro interiore preservato con cura, contro ogni minacciata rimozione, non abraso né sfigurato dalla sopravvenuta esperienza del Nord, e neppure consegnato all'inerte mito di un Sud immobile nel suo incantesimo.

Di questa materia si è alimentato il dialogo con Bodini, estendendosi poi dalla poesia alle prose e alle traduzioni: ma anche in questo esercizio che ha nella poesia, nella prosa e nella traduzione tre colori dello stesso ventaglio, il dialogo ha trovato, via via nel tempo, sue particolari modulazioni e risposdenze (poesia e prosa innestate nell'esperienza del tradurre, da questa motivate e in certo senso sostenute).

A Oreste Macrí, con il quale invece, per diversa congiuntura temporale, la conversazione fu possibile, almeno qualche volta, e proprio qui al Vieuxseux – lui rivolgendosi a me con frasi in dialetto magliese, io in dialetto copertinese – a Oreste Macrí avrei voluto chiedere per quali sottili e indecifrate corrispondenze era accaduto che proprio quella stagione di pensiero e di fervida scrittura e di traduzione della cui rete egli fu parte attiva ed esegeticamente ordinatrice, avesse avuto nel lontano Salento rifrazioni e corrispondenze così assidue da oltrepassare la vulgata opinione che voleva Lecce la Firenze del Sud. Poteva giocare in questa corrispondenza il definirsi di una bellezza architettonica della città che nel passaggio delle epoche ha conservato una sua forte identità? Aveva un peso l'analogo rapporto tra la teatrale e abitata geometria degli spazi cittadini e una metafisica che riconduce lo sguardo al suo orizzonte terrestre mentre tenta domande estreme? Il barocco leccese, lontano per il suo delirio di luce e di forme dal risascimento fiorentino, era di fatto prossimo a questo quanto a irrequieta iscrizione della visione nella figura, dell'impossibile nel disegno, della luce nella pietra?

Quando mi recai a studiare a Milano con Mario Apollonio (autore già nel 1945 di un saggio dal titolo *Ermetismo*), laureandomi poi con lui con una tesi intitolata a una rivista fiorentina – *Lacerba e la crisi dell'espressionismo* – tra le mie letture ricorrenti c'erano autori della fiorentina Vallecchi (il primo Papini, Viani, Pea, Cicognani, Lisi, Landolfi, Bargellini e altri), i cui libri trovavo sulle bancarelle, e leggevo nei pomeriggi sulle *liame*, cioè sui tetti-terrazze, subendo la fascinazione di una lingua che fu in gran parte responsabile della mia vocazione alla scrittura.

Tornando, ora, al libro poetico di Bodini messo insieme con fraterna e vigiliantissima cura da Macrí, da lui introdotto e ordinato in quattordici folte sequenze biografico-poetiche e fitto di prospezioni esegetiche, trovo che alcuni luoghi avrebbero certamente fatto parte del mio dialogo con il poeta. Tra questi luoghi, la figura del «monaco rissoso» che vola tra gli alberi. E ancora, la disposizione a fare della luna la sorgente di fantasmagorie che possano difendere dall'in-

cantamento e insieme possano contrastare la solarità che dilaga sulla pianura e incendia pensieri e favorisce dionisiache esplosioni di ritmi e di estenuati deliqui. Su questi due passaggi della poesia di Bodini qualche breve considerazione.

Il verso «Un monaco rissoso vola tra gli alberi» conclude la sezione *Foglie di tabacco* de *La luna dei Borboni*. Da quel verso giungeva a Bodini anche il suggerimento di un titolo (*Un monaco vola tra gli alberi*), dato nel novembre del '49, ci ricorda Macrí, poi sostituito nell'edizione del 1952 con la *Luna dei Borboni* (titolo riferibile all'impresa della Terra d'Otranto, una mezzaluna nella bocca di un delfino). Ancora Macrí ricorda quanto essenziale sia per la comprensione della *Luna* la figura di San Giuseppe da Copertino, nell'interpretazione che ne dà lo stesso Bodini in una nota di *Zibaldone leccese*, nella quale si oppone all'agiografia edificante del santo il ritratto fattone dal Fremautius: un ragazzo rissoso, irrequieto, non visitato dalla luce dell'intelligenza, ma che poi, una volta divenuto frate, stupiva con le sue frequenti estasi accompagnate dal volo (la fonte citata da Bodini novera più di settanta voli, *plus quam septuaginta*). Nella figura del francescano detto poi *il santo dei voli* si compendiano di fatto, per una sorta di condensazione antropologica e mitografica, elementi propri di una cultura popolare ripensata dal punto d'osservazione della poesia, in particolare il richiamo della leggerezza, della *élévation* così come Leopardi prima e poi Baudelaire l'avrebbero descritta: vista dall'alto, ascolto del linguaggio muto delle cose, critica dell'atrofia dei sensi, della loro terrestre gravità, fascinazione di una angelicità che è sogno di trasparenza, forzatura del limite temporale e spaziale, prossimità a una lingua priva di lingua, prossimità all'impossibile. Senza dire di quel nesso tra incantamento e conoscenza, tra asceti e sentimento dell'appartenenza popolare, tra condizione stralunata e povertà, tra insofferenza e stravaganza, tra ignoranza e santità che la figura del frate copertinese poteva assumere in sé, riflettendo alcuni aspetti di una sorta di antropologia poetica del Salento. Macrí ricorda la forte identificazione di Bodini con questo singolare esempio di liberazione dalla gravità (volare sopra la «fossa dei leccesi»), di levitazione oltre la prigione della malinconia, pur nella consapevolezza che il volo per il poeta accade solo nel linguaggio, e la sua *grazia* è solo nell'orizzonte della parola.

Carmelo Bene, anche lui sulle tracce di un impossibile e di un eccesso in grado di forzare il limite della convenzione, avrebbe tentato una rappresentazione del santo francescano sia nel film *Nostra Signora dei Turchi* sia nella sceneggiatura mai diventata film *A bocca aperta*, del '76 (dedicata appunto al santo francescano e ambientata in una Copertino secentesca, stralunata e barocca, abitata da mercanti e trafficanti e pellegrini di passaggio verso l'Oriente). Aggiungerei un particolare: la figura del ragazzo discolo, distratto, impetuoso, ignorante, che divenuto frate attinge l'estasi e il volo, diventa sorgente di un'affabulazione popolare assidua e diffusa. Una narrazione che modula, con fantastiche variazioni, il sogno di un'alterità favolosa, di una grazia che possa alleggerire la povertà, e declina, evocando i fioretti e i prodigi del santo francescano, una dimensione creaturale dell'esistenza. Con le cadenze e i timbri di una di queste voci po-

polari, quella di mia madre che racconta i prodigi dell'irrequieto e incantato ragazzo copertinese diventato poi santo, aprivo anni fa *L'imperfezione della luna*.

E alla luna torniamo, che diventa, nel primo libro di Bodini, impresa ed emblema di un cammino poetico. Non è, quella di Bodini, ce lo ricorda Macrí, una luna di matrice leopardiana. Certo, potremmo aggiungere, la luna salentina non è quella appenninica, non ha il dialogo con le ombre e con le linee nere dei colli, non ha il ritmo che vela e a un tempo disvela le cose (semmai il tirrenico *Tramonto della luna* potrà avere corrispondenze visive nei tramonti lunari della costa ionica, e andrebbero da sé le corrispondenze meditative e interrogative). E tuttavia, in quella stessa desertica notte del domandare, in quell'affanno che vorrebbe scrutare l'enigma, sapendo la prigione della finitudine, si leva anche la luna di Bodini. Tant'è che la prima dischiusa presenza lunare in *Foglie di tabacco* si modula sull'allocuzione leopardiana: «Ma tu, luna, le incognite finestre / illumini del Nord, /mentre noi qui parliamo, / nel fondo di quest'esule provincia /ove di te solo la nuca appare». Il nascondimento del volto della luna dice quel nesso tra luce lunare – ingannevole, obliqua – e disvelamento d'una irredimibile condizione propria delle terre del Sud. Anche sul paesaggio l'apparizione lunare non è epifanica e incantatoria ma suscitatrice di ombrose e malinconiche parvenze. Sin da subito: «Appena la conchiglia lunare /suscita falsi monti che paiono uccisi / e un luccicare sordo sulle rotaie / ...», cui segue, più oltre, una bellissima relazione pittorica tra la luce lunare e le sagome di donne sulle soglie delle case: «Sulle soglie, in ascolto, antiche donne sedute /– o macchie che la luna ripercuote nell'aria– /socchiudono pupille d'una astratta durezza / dai palmi delle mani, aperte pietre sui grembi». Nella poesia di Bodini non è la luna che rivela ma la luce del giorno che allo stesso tempo però cancella, annulla per dir così le linee del paesaggio, per lasciare il dominio a quel «tutto è evidenza e quiete» nel quale «si vedrebbe anche un pensiero, / un verbo». O per poter osservare le apparizioni inquietanti di capre e spettri e dentature di cavalli uccisi, nell'aria piena di sangue. Un espressionismo tutto figurativo, o forse un novecentesco e disforico ritorno dello *spleen*, che si estende anche alla rappresentazione lunare. La quale, nelle sue apparizioni, non esige l'atto contemplativo, perché mostra il suo volto oscuro, il suo «viso sfregiato» che porta sbigottimento al gufo delle monache Scalze e ai gerani. Non è più il notturno romantico che agisce ma semmai quell'obliqua e destinale presenza di una luna ironicamente benefica e perversa rivelatrice dell'umano declino: *Les bienfaits de la lune* del *poème-en-prose* baudelairiano e del fiore del male *La lune offensée*, o certi notturni lunari di Rimbaud e Mallarmé (presenti anche – ecco un altro dialogo salentino – tra le versioni metriche dei simbolisti, che nel '57 l'altro Vittorio leccese, Vittorio Pagano, pubblica presso le edizioni dell'Albero e dedica a Girolamo Comi). Ma ecco che la presenza lunare in Bodini contamina il numinoso con l'elemento ctonio e turbativo (sullo sfondo il Leopardi della «caduta della luna» non il Leopardi dell'allocuzione lunare), accostandosi così a quel mutamento della rappresentazione lunare che da Pirandello va fino a Landolfi,

il Landolfi della *Pietra lunare* («pietra lunare» è sintagma che appare nella poesia di Bodini), della *luna nera* e del racconto *Volta luna*. Ma questo orizzonte ha un'altra variante, quella che a Bodini giunge dal suo assiduo esercizio di traduzione e di frequentazione della poesia spagnola. La luna di Lorca o di Jimenez o del Machado tradotto dall'amico Macrí invita alla libertà di un movimento metaforico, a una figurazione libera dalle declinazioni simboliche, anche se ancora confidente e prossima. Ecco i capelli corti della luna ghiotta d'angurie. O «la testa d'un lutrino dalla spina scarnita» che ride nel cerchio lunare. Anche se tornerà a campeggiare nel cielo – con un verso d' *incipit* («L'allodola e la luna sole nel cielo») – sarà soglia e custode di un silenzio che è solitudine, senso amaro del vuoto. Annuncio di quella luna che alla fine della storia veleggerà, fredda, mandando il suo raggio sopra un tempo cenere, sopra i «secoli inerti» che «daranno smorti riflessi d'alluminio».

Nel volgere degli anni Sessanta rara apparirà nei versi del poeta la luna: in *Ostaggio*, per una singolare equivalenza col nulla («O se il nulla non fosse solo il nulla / ma nuvolaglia polvere poltiglia / nella luna / senza colore / senza nulla»); o infine in una poesia di fine d'anno 1968, *Per un volo nei pressi della luna*, che comincia col verso «Vedi la luna rider della luna»: si tratta di una luna «calva e grigia» (memoria degli ultimi versi della baudelairiana «lune offensée?»).

La luna di Bodini, guardata in un paese del Salento o in un paese dell'Andalusia, si leva severa sopra le pietre, sopra le palme e gli ulivi, ma anche sopra un paese interiore spazzato dal vento pungente di una irredimibile, tutta novecentesca, malinconia.



VITTORIO BODINI - ORESTE MACRÍ
“IN QUELLA TURBATA TRASPARENZA”

Un epistolario
1940-1970

a cura di Anna Dolfi

BULZONI EDITORE

VITTORIO SERENI
UN AMICO DI GENERAZIONE

VITTORIO SERENI
ERMETISMO, DINTORNI, PROCESSI GENETICI, PROCESSI INVENTIVI

Clelia Martignoni

Il primo Sereni e l'ermetismo: un legame complesso tra indubbie affinità (dentro molti dei tratti comuni della grammatica ermetica¹), e alcune divergenze. Sul piano personale inoltre il legame con tanti del gruppo fu parecchio amichevole e fecondo, come attestano le numerose lettere degli amici «fiorentini» (conservate all'Archivio Sereni di Luino²). Anche nel libretto scheiwilleriano del 1992 di commemorazione di amici poeti, *Per Vittorio Sereni*, voluto da Dante Isella³, attestano solidarietà e intesa le affettuose parole di Piero Bigongiari e di Alessandro Parronchi, e le poche ma intense di Mario Luzi, che, pur assente alla giornata luinese, definì il rapporto con Sereni una «piena di [...] amicizia e di [...] fraternità [...] continue», aggiungendo: «Anche se abbiamo avuto esistenze separate, sotto soli diversi, era come se avessimo fatto un lungo cammino insieme»⁴.

¹ Decisivo il saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157. Un recente intervento di Anna Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, edito nel numero speciale della «Rivista di letteratura italiana», dedicato a *Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*, a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni (XXXII, 2014, 3, pp. 85-92), amplia i termini cronologici rispetto a quanto indicato da Mengaldo, e analizza compatte serie di temi e immagini. Tuttora molto utile è il repertorio storico e documentario di Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

² Per l'elenco dei corrispondenti e delle lettere conservate nell'Archivio di Luino, cfr. *Lettere a Vittorio Sereni*, in «*dove infinita trema Luino*». *Le carte di Vittorio Sereni*, a cura di Barbara Colli, Luino, Nastro & Nastro, 2000, pp. 12-15 (naturalmente sino a quella data). Cfr. inoltre <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008801/> a cura di Giulia Raboni. Tra i carteggi di quest'ambito è stato edito anni fa (2004, per Feltrinelli), a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, quello con Alessandro Parronchi, *Un tacito mistero*, fitto e ricco di dati, introdotto da Giovanni Raboni. Un importante nucleo di lettere è stato raccolto e commentato in una tesi magistrale all'Università di Pavia discussa tre anni fa da Elisa Romegialli e condotta sotto la mia guida, lavoro che ora si intende integrare e portare alla stampa per i gruppi possibili. Nella tesi sono incluse: 28 lettere di Piero Bigongiari (anni 1941-1979); 26 di Carlo Bo (1937-1982); 3 di Contini (1941-1949); 12 di Gatto (1938-1962), nel frattempo edita da Anna Modena in *Alfonso Gatto a Milano*, Pisa, Pacini, 2010; 42 di Luzi (1940-1982), il nucleo più ricco; 19 di Pratolini (1947-1982); 1 di Quasimodo (1943); 1 di Sinisgalli (1946); 3 di Leone Traverso (1949, 2 senza data); 56 di Oreste Macrí (1938-1981).

³ Cfr. *Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di Dante Isella.

⁴ Ivi, p. 161.

Lascio ai relatori dopo di me i sondaggi analitici, le «prospezioni e consuntivi» (per dirla con il bellissimo titolo di Andrea Zanzotto) che i loro temi assicurano. Il problema non è semplice, perché per Sereni già in *Frontiera*, pur tra indubitabili usi di linguaggio ermetico, affiora un'afezione stabile all'esperienza, agli oggetti, alle «cose», spesso affermata nelle lettere a Vigorelli e ad Anceschi. Stralcio qui di seguito i campioni più significativi⁵.

Così Sereni ad Anceschi (in una lettera del novembre 1935): «si sono cambiati anche gli oggetti del mio mondo; tendo a rendere i termini concreti il più possibile»⁶, richiamando a riscontro l'«immediatezza oggettiva» con cui il maestro Antonio Banfi aveva commentato sue poesie (e dietro cui è sottinteso il legame con la fenomenologia di Husserl e poi di Merleau-Ponty, studiata da Banfi e dall'amico Enzo Paci, dell'«essere con gli altri in noi», dell'«essere con, attraverso la relazione»). A Vigorelli, nel 1937 Sereni scrive: «Io in poesia sono per le "cose", non mi piace dire "io", preferisco dire: "loro"»⁷; e sottolinea con forza la necessità sia di capire e approfondire la «radice di questo mio senso oggettivo», sia di «non perdere niente del mio guardare [...] in ogni direzione», incluso il «coraggio di parlare di semafori e di feltri verdi»⁸. In un'altra lettera a Vigorelli del 1940 analogamente leggiamo: «non potrò fare mai a meno di parlare dell'abito chiaro»⁹. È la stessa lettera di dura riflessione e autocritica intorno a un nodo che Sereni avverte come decisivo nel suo lavoro poetico: una temporalità ancora da acquisire («non so ancora che cosa sia una durata: sono io che vado in cerca degli oggetti, non sono gli oggetti che cadono e si raccolgono spontaneamente in me»¹⁰), dove la «durata» rinvia alla nuova concezione di temporalità emersa attraverso Bergson e Husserl. Proprio in questa problematica acquisizione della «durata» potremmo individuare uno dei traguardi del travagliato, progressivo transito di Sereni dalla prima stagione, chiusa, lirica, acerbamente frammentaria, a una dimensione dove il lirismo sa e vuole convivere, anche impuramente, con «narrazione», aperture all'oralità, scorie di imperfezione, nel tempo condiviso di «dopo la lirica», per dirla con Enrico Testa.

Ed è perpetuo, s'intende, il rovello della scrittura, persino con il sentimento del fallimento, mentre si affaccia a più riprese, date le incertezze radicali di Sereni, e forse per compenso, la «tentazione della prosa»¹¹.

⁵ Attingo per le citazioni ai riscontri forniti da Dante Isella negli apparati; ma per Anceschi (pure citato in *Poesie*) ricorro all'edizione Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti. Prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ V. Sereni, *Poesie* cit., p. 308.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 333.

¹⁰ Ivi, p. 332.

¹¹ Nel gennaio 1947, mentre non è lontana l'uscita di *Diario d'Algeria* (maggio), scrivendo all'amico ticinese Piero Bianconi, Sereni si dice in crisi poetica da un anno, ipotizzando anche un possibile passaggio alla prosa: «Non so in seguito: o passerò alla prosa (che mi tenta sempre di

Dal carteggio con Anceschi dati e riflessioni arricchiscono la posizione di Sereni, focalizzandone nitidamente l'avversione a riconoscersi in una poetica comune: non l'ermetismo nel caso specifico, ma – quasi all'opposto – la «linea lombarda» che per volontà del curatore Anceschi distingueva, anche in opposizione a Firenze, la sua controversa antologia del 1952¹². Molto tormentata ma non meno recisa la lunga lettera (circa quindici pagine di stampa) ad Anceschi dell'aprile '52 (l'antologia era del marzo)¹³, da cui cito con larghezza, scusandomi, ma il documento è indubbiamente di grande rilievo. Vediamone i punti essenziali. Sereni sottolinea in prima istanza la sua fiducia molto alta nella poesia, di tipo assoluto: «Fin dai tempi dell'Università io ho chiesto troppe cose, direi persino troppe indicazioni esistenziali, alla poesia, al fatto di essere poeta: ho chiesto una figura umana, l'ho implicata, la poesia, nelle mie faccende di cuore»¹⁴.

L'investimento sulla poesia è stato replicato da Sereni con altrettanta totalità dopo il disastro della guerra (e della reclusione) che lo aveva reso particolarmente fragile: «L'errore, aggravato, l'ho ripetuto al mio ritorno dalla guerra. [...] io mi sentivo, con quei pochi versi di prima, come con una specie di moneta fuori corso. [...] Poi uscì il “Diario d'Algeria”»¹⁵.

Sereni evoca a questo punto l'amaro «infortunio luganese» (il mancato premio Libera Stampa nel 1947 per l'inedito di *Diario d'Algeria*, compensato nel '56 dalla vittoria con *Un lungo sonno*), e attribuisce una certa ostilità nei suoi confronti da parte dell'illustre giurato Contini, filo-fiorentino ed ermetizzante per gusto, formazione e relazioni, e nei confronti del «vessillo lombardo» apposto malgrado l'autore alla poesia di Sereni¹⁶. Di qui il fastidio del ritrovarsi (1952) ancora calato nell'etichetta lombarda in cui non si può riconoscere, in tempi oltre tutto che ben a ragione sente come di proprio intenso rinnovamento (è la stagione del lavoro agli *Strumenti umani*, cioè non solo di uno dei libri poetici secondo novecenteschi più alti, ma di una svolta decisiva in Sereni): «È brutto sentirsi potenzialmente proiettato verso una zona nuova, ma di fatto vedersi qualificato come residente in una zona che da un pezzo si è abbandonata – o che si crede di aver abbandonato»¹⁷.

E poco oltre:

più) o non farò niente di niente, o scriverò venti o trenta poesie in un anno come m'è successo per il *Diario d'Algeria* dopo più di tre anni di silenzio. Insomma vedremo» (*Poesie cit.*, p. 366).

¹² Cfr. *La linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952 (i poeti presenti, oltre a Sereni, erano come ben noto Giovanni Raboni, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba).

¹³ Ma la lettera era già presente nel ricco *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di Maria Giovanna Anceschi, Antonella Campagna, Duccio Colombo, Milano, Scheiwiller, 1988.

¹⁴ Ivi, p. 171.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 172.

¹⁷ Ivi, p. 173.

Sento di poter puntare molto ancora sulla memoria, sullo sguardo ormai quieto che si può girare attorno quando si è toccato un qualsiasi punto della costa, di stabile terraferma. I quarant'anni alle viste. || Ma non mi sento "movimento" né mi sembra costituire movimento o filone [...] quel gruppo di nomi che formano una "linea lombarda". È vero, tu l'hai detto, "nessuna scuola"... e non si parli nemmeno di gruppo¹⁸.

Di qui Sereni analizza e discute con lucida passione i concetti-chiave estratti dall'introduzione di Anceschi che reggono l'antologia: in sostanza la «comune disposizione lombarda», «il particolare sentimento del rapporto tra poesia e realtà», la «poetica dell'oggetto», dissentendo su molti punti, in particolare sulla condizione non così esclusiva e non così «lombarda» di certe tendenze. Sereni infine indaga anche il pur apprezzabile scritto introduttivo di Anceschi addebitandogli qualche forzatura e ambiguità. Insomma, se il legame con l'area ermetica per Sereni non può dirsi né esclusivo né tanto meno stabile, certamente il legame lombardo gli creò disagi e problemi in un percorso evolutivo tanto dolorosamente e travagliatamente proprio.

Ma mi occuperò qui in sintesi di un altro livello del problema: la riflessione genetico-filologica su Sereni poeta, intorno a cui mi sto ostinando con il conforto, e con la complessa sfida, della ineguagliabile edizione critica di Dante Isella del 1995, e degli autografi, tormentati e quasi ossessivi. Se in Sereni perplessità e instabilità, dati sì personali, ma anche segni profondi di disagio culturale, civile e storico, sono temi/modi non solo ritornanti, ma decisivi della sua visione e scrittura poetica, e se è vero che nel livello formale rispondono soluzioni eccellenti di movimento e mobilità, non di rado (*Stella variabile*) sbilanciate verso rottura, contraddizione, crisi, nichilismo, come hanno visto gli esegeti maggiori (Mengaldo, e già Fortini), Dante Isella ha fatto un passo aggiuntivo e diverso, agganciando il discorso al terreno genetico e all'elaborazione testuale. Infatti Isella arriva a dire nell'introduzione alle *Poesie* che le laboriose carte autografe «rispecchiano un *modus operandi* perfettamente omogeneo» alla «sospesa, perplessa decifrazione della vita» del poeta, e che «su tutta l'opera sua, si potrebbe [...] porre il cartello di *Lavori in corso*». Commentando in conclusione che gli apparati filologici sono «la migliore mappa descrittiva della poesia di Sereni». Tutto ciò senza allegare esemplificazioni aggiuntive, delegando la verifica agli apparati, per chi li voglia e sappia consultare. Una sfida, come si diceva sopra, che è fecondo cercare di raccogliere, in dialogo con il grande maestro.

Mi scuso se sono costretta a richiamare qui il mio intervento («Lavori in corso»: elaborare la perplessità?) al convegno del centenario su Sereni del 2013, *Un altro compleanno* (di cui sono usciti i folti atti a cura di Edoardo Esposito)¹⁹. Ne

¹⁸ Ivi, p. 177.

¹⁹ Cfr. *Vittorio Sereni Un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014.

desumo in breve i presupposti per la mia riflessione genetica di oggi, essendomi proposta in quella sede di far emergere dai «manoscritti labilissimi» che «vanno in tutte le direzioni» (ancora Isella) la modalità tipicamente sereniana dei «lavori in corso». Vorrei introdurre nel discorso di oggi anche uno sguardo all'esperienza «ermetizzante» di Sereni, in un tentativo di approccio unitario imperniato appunto sul lavoro in atto del poeta, grazie alla abbondanza e complessità degli autografi e al rigore degli apparati.

Dunque: la formula «lavori in corso», molto cara a Isella (che la desunse anche dall'amico Sereni?... , non è che una fuggevole ipotesi) e alla *critique génétique*, ricorreva più volte in Sereni per definire testi da lui avvertiti come provvisori pur in accezioni diverse. È in primo luogo il titolo di due rare *plaquettes* con artisti (con Attilio Steffanoni, Scheiwiller 1965; con Franco Francese, 1969, Lussemburgo, in edizione franco-italiana), rese note anche dal catalogo del 2002 *Amici pittori* di Isella e Barbara Colli²⁰, che sarebbe desiderabile vedere ristampato. Qui interessa in particolare la prima *plaquette*, novembre 1965, edita pochissimo dopo *Strumenti umani* (datata infatti settembre '65). Il dato interessante è che Sereni, sempre così cauto, vi pubblicò originalmente su sette eleganti bifolii due tipologie testuali, in dissimile veste grafica: tre testi dagli appena editi *Strumenti* (di cui sottolineava a sorpresa l'incertezza sui risultati prospettando altre possibili soluzioni e altri montaggi); e una serie di frammenti poetici, sprovvisti di titolo, che si spingeva a riprodurre in facsimile autografo²¹. Una sua *Nota* finale spiegava che «i versi a stampa» sono da considerare «incompiuti», alla stregua di «lavori in corso»²², e che gli autografi sarebbero «nient'altro che appunti in alcuni casi o semplici promemoria e punti di riferimento in altri», di «epoche diversissime: la loro trascrizione o disposizione secondo un certo ordine, magari arbitrario, serve a darmi un'idea dello stato dei

²⁰ Cfr. *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni, con un'appendice di suoi scritti*, a cura di Dante Isella e Barbara Colli, Luino, Nastro & Nastro, 2002. Il catalogo censisce tutte le edizioni d'arte, ne riporta sia le riproduzioni artistiche sia alcuni testi rari di Sereni. Per la scheda descrittiva rinvio ivi, pp. 142-143; per le immagini (copertina e incisione), pp. 10-11; per la *Nota* di Sereni, p. 103. La seconda *plaquette*, 1969, contiene 5 poesie «in corso»: una che entrerà nella seconda edizione degli *Strumenti*, 1975 (*I ricongiunti* 1966); e 4 che entreranno nella futura *Stella variabile* (*In una casa vuota, Posto di lavoro, Toronto sabato sera*, e l'eponima *Lavori in corso*, limitata al I e al II tempo).

²¹ Alcuni furono poi recuperati in testi di *Stella variabile* (nell'edizione Garzanti): precisamente in *Altro compleanno*, e in *Progresso*; altri non sono individuabili; e al centro sta un vecchio testo, *Biscia d'acqua*, 1936 (ora nel «Meridiano», in *Appendice* tra le *Poesie giovanili* di *Frontiera*, pp. 414-415).

²² In particolare per *La poesia è una passione?* Sereni scrive che potrebbe essere destinata a accorpamenti ancora incerti («È probabile che lo stesso componimento si aggregi, o incorpori, non so ancora come, *Corso Lodi* e *L'alibi e il beneficio*, pure presenti nel volume Einaudi»), cfr. *Amici pittori* cit., p. 103. Ma se gli apparati di Isella attestano tentativi di lavoro sulla *Poesia è una passione?*, della fusione con altri testi non si fece nulla. Rinvio al mio scritto in *Un altro compleanno* cit., p. 63, per i dettagli qui superflui.

lavori e una base per la prosecuzione degli stessi»²³. Con ciò il riservato Sereni faceva entrare a sorpresa il lettore, ben più modernamente e sperimentalmente di quanto pensasse, nel suo cantiere in lavorazione, potenziale, incline a incroci intertestuali, «variabile»: proprio come il fascinoso titolo dell'ultima raccolta²⁴, che seguì però dopo parecchi anni.

Lavori in corso è infine il titolo di una poesia di *Stella variabile* (datata «New York, 1967»), in tre tempi, dal difficile *iter* compositivo²⁵, di cui gli apparati registrano numerosi tentativi di incastro di vari nuclei (dove il titolo, anche meta-letterario, per un autore notoriamente avverso a tale registro, almeno sino a *Un posto di vacanza*).

La *plaquette* del 1965 ha una parentela marcata con un fascicolo privato custodito negli Archivi di Luino, il Quaderno B, censito da Isella per l'apparato, dunque registrato *passim* tra le varianti (e menzionato anche nella breve introduzione²⁶). Caso limpidissimo di «lavori in corso», è un quaderno ad anelli, a fogli staccabili e colorati, dove Sereni ricopiò in più tempi frammenti di versi di estensione varia, destinandoli a potenziali impieghi futuri: un repertorio-deposito di versi volanti, materiali mobili messi in salvo da immettere dove piacesse e occorresse.

Dai nostri spogli è risultata ricorrente in Sereni (anche se non in modo radicale ed esclusivo come nel Quaderno B) l'abitudine di accantonare lacerti di versi non utilizzati, o in serie di fogli o in pagine di quaderni, manifestando dunque più volte un laboratorio che da un lato diremmo economico, disposto per il risparmio, ma che dall'altro appare versatile se non caotico, e possibilista. Il procedimento che caratterizza l'intero Quaderno B si rintraccia in parte in altri quaderni (il Quaderno A, pure luinese: un'agenda del 1965) o in fogli, o blocchi di fogli, allestiti con questo preciso scopo, come segnalano molto bene le note di Sereni del 1970 preparate per Maria Corti per accompagnare la cessione di materiali al Fondo manoscritti dell'Università di Pavia, e a Lanfranco Caretti nel 1972 nell'inviargli uno scartafaccio degli *Strumenti umani*. Rileggiamo qualche stralcio della lettera a Caretti:

²³ Anche qui rinvio al mio saggio (p. 63), per le nette tangenze con la nota all'edizione non venale di *Stella variabile*.

²⁴ Titolo che, a quanto commentò Zanzotto nell'87 – ma è superfluo ricordare che Zanzotto, a Sereni legatissimo, era teoricamente ben più curioso e attrezzato, e ben più incline ai climi di «*variance*» e sperimentazione – è «tra i più divinati che si potessero dare», in quanto «alta metafora» ottimamente raffigurante «il continuo oscillare delle poetiche improbabili dei poeti» (cfr. il suo scritto *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)*, 1987, incluso in *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1309-1319, in particolare per ciò che qui ci riguarda pp. 1315-1316. Zanzotto allarga il discorso alle «categorie di stelle variabili» da cui «scaturirebbe tutta una fenomenologia della poesia catalogabile secondo tali tipi di stelle», nell'opposizione e intreccio tra «stabilità "pulsante"» e «inattendibilità».

²⁵ Non a caso anticipata anche nella *plaquette* eponima del 1969, cfr. n. 10.

²⁶ Cfr. Dante Isella, *Prefazione* a V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. XIII-XIV.

spesso i testi riprodotti sulla pagina di sinistra non hanno niente a che fare con quelli riprodotti sulla pagina di destra [...]. Qualche nota sin qui non utilizzata l'ho dovuta ricopiare per non perderne traccia inviandoti il fascicolo. Mi rendo conto che si tratta di un grosso pasticcio, ma è un pasticcio che mi assomiglia²⁷.

Il commento dell'autore è significativo e lucido, e l'imbarazzata postilla finale, «un pasticcio che mi assomiglia», mette l'accento, con la marca ironica e mai indulgente del dubbio, su un carattere-chiave del suo lavoro che Sereni mostra di conoscere molto bene: la migrabilità dei materiali da un punto all'altro, la recuperabilità fluida e ancora indefinita di spezzoni salvati. Come si è già scritto, il Quaderno B meriterebbe un'edizione, per dare del tutto conto di questo *dossier* genetico di potenzialità, dal gusto sperimentale-artigianale, vero *cahier d'études*, per dirla *mutatis mutandis* alla Gadda.

Ma nell'area di *Frontiera*? Viene da chiedersi se, arretrando alla prima stagione della poesia sereniana affine *sui generis* alla sperimentazione ermetica, si ritrovano materiali consimili. Il Quaderno B attesta infatti in sostanza blocchi di poesie post-belliche che assistono l'elaborazione poetica dagli anni della genesi dei primi testi degli *Strumenti umani* (*Nel sonno, Il tempo provvisorio*) in avanti. Che risultati emergono vagliando il materiale filologico antecedente e relativo a *Frontiera*? Già affiorano tipologie consimili del potenziale, e migrazioni di nuclei da testi diversi, ma anche se in modo meno consistente e meno organico, forse per minor autoconsapevolezza e per minor maturità complessiva (tacendo di eventuali lacune e perdite).

Perlustrando gli eccellenti apparati, qualche esempio. Dalla lettera a Vigorelli del 2 febbraio [1941], mentre è imminente *Frontiera*²⁸, ecco farsi avanti insieme con accenti di forte autocritica un segnale notevole:

Bilancio poetico del mese di gennaio. Due poesie; fallite. Un frammento ripreso e rimasto frammento. E la seconda parte pure fallita di quella poesia che avrei voluto aggiungere al libretto [...] Poi ci sono versi isolati ed enigmatici che aspettano di organizzarsi attorno a un nucleo. Versi come questi.

Seguono due frammenti. Il primo dei quali (aperto dal verso poi inutilizzato «Quieto un evento gravita negli anni») entra nell'elaborazione di *Te n'andrà nell'assolato pomeriggio...*, testo accolto non in *Frontiera* 1941, ma in *Diario d'Algeria*, sezione *Vecchi versi a Proserpina*, e di lì espulso per trovare opportunamente sede dopo molto travaglio nel riassetto ultimo di *Frontiera* 1966, nella nuova e ricalibrata sezione *Versi a Proserpina*²⁹. Il secondo frammento, due soli versi: «Salvacì allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose», se non vedo male non trova esplicite corrispondenze nei testi editi.

²⁷ La lettera è datata 21 febbraio 1972 (cfr. *Apparati*, ivi, p. 474).

²⁸ V. Sereni, *Poesie* cit., p. 364.

²⁹ Cfr. per la complessa elaborazione, ivi, pp. 366-369.

Un altro caso sempre gravitante intorno a *Frontiera* e all'assiduo scavo variantistico di Sereni porta però più avanti, ed è connesso con la lavorazione di tre dattiloscritti degli anni cinquanta, W_1 , W_2 , W_3 , dove si fissa la stesura di *Un lungo sonno*, incunabolo degli *Strumenti*. Una lettera del 22 luglio 1956 all'amico Claudio Barigozzi³⁰ ragiona sulla ripresa di *Sul tavolo tondo di sasso* che come si sa fa il suo ingresso in *Frontiera* solo nell'edizione definitiva del 1966, ultimo testo dei *Versi a Proserpina* e penultimo dell'intera raccolta. In calce a W_3 si legge per la poesia in questione: «la prima stesura è del 1941. Non so come, coi residui di un'altra poesia cestinata, l'ho riesumata l'anno scorso dandole la piega attuale. È però sempre cosa di allora».

Sereni la penserebbe dunque idonea, insieme «con i vecchi e nuovi versi a P[roserpina]», a un'«eventuale e improbabile ristampa di *Frontiera*», che invece vi fu. La lettera a Barigozzi spiega il ritorno sul testo abbandonato chiarendo sia molti dati testuali, sia più in generale la tecnica di lavoro tenace, protratta, duttile di Sereni. Vediamo in sintesi: 1. affiora un elemento genetico altrimenti inspiegabile: l'oscuro v. 3 del testo finale («Di occhi ardenti, di capelli castani?») è la traccia residua e dissimulata di una quartina giocosa scritta da un amico (di cui si fa con qualche incertezza il nome) durante un festeggiamento conviviale luinese³¹. 2. Sereni stabilisce anche un'epigrafe collettiva per i *Versi a Proserpina*, ricavandola da un «inizio di poesia mai finita», e commentando: «questa è la sua sola e vera destinazione»³².

Un terzo caso: una lettera a Vigorelli del 30 novembre [1940] riporta la bellissima poesia «del sorriso», *Ecco le voci cadono...*, ultima di *Frontiera* 1966 (ma già in *Frontiera* 1941): con questa avvertenza, geneticamente preziosa reperita e illustrata da Isella negli apparati: «La poesia, eccola qui. È un tentativo di inserire in una compiutezza tre versi che già conosci»³³.

Insomma, pur senza forse arrivare ad allestirsi veri e propri dossiers speciali di lacerti scampati dalla distruzione e destinati all'uso, l'artigiano Sereni si dimostra già molto disponibile al recupero e alla messa in circolo di materiali preesistenti. Ma il caso merita altri accertamenti e altre riflessioni. I processi inventivi hanno strani e affascinanti percorsi che chiedono sempre di essere approfonditi per la gioia insieme del filologo e del critico.

³⁰ Cfr. gli apparati, ivi, pp. 372-374.

³¹ Il tutto è ricostruito negli apparati di Isella a *Poesie* cit., pp. 371-374. Naturalmente si trova ora un commento analitico del dato nel ricco commento di Georgia Fioroni a V. Sereni, *Frontiera, Diario di Algeria*, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 2013.

³² L'epigrafe, identica a quella trascritta all'amico, si legge in effetti in *Poesie* cit., p. 43; l'abbozzo di poesia da cui è staccata, in *Appendice I, VI*, ivi, p. 384.

³³ Cfr. *Poesie* cit., p. 377. Gli altri versi appartengono all'iter elaborativo di *Strada di Zenna* (cfr. *Poesie* cit., p. 344).

L'ERMETISMO SPERIMENTALE DI «FRONTIERA»

Luigi Tassoni

1. *La possibilità aperta dell'ermetismo*

La tentazione di legare a filo unico tutta la poesia di Vittorio Sereni è sempre molto forte. Ne garantirebbero l'attendibilità di lettura i richiami, le riprese, le prospettive, ripercorsi nel flusso degli anni. Ma questa volta vi resisteremo perché in questo capitolo è mia intenzione indicare il percorso sperimentale del linguaggio di Sereni, saggiato nello spazio ristretto dei suoi primi anni, inconsapevoli certamente delle tracce che in un arco di quasi mezzo secolo avrebbero portato sino all'ultimo libro, *Stella variabile*, del 1981, che paradossalmente fornisce due lacerti introduttivi di ciò che ora ci interessa e che era avvenuto all'altro capo cronologico dell'invenzione. Una delle poesie d'apertura di *Stella variabile* dice: «nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo» (*Lavori in corso*, v. 25), segnale di una percezione parziale, che fa da perfetto *pendant* all'ultimo testo del libro: «passiamola questa soglia una volta di più» (*Altro compleanno*, v. 9). Se rammento le due fugaci istantanee, è per rimarcare una volta di più quanto l'intuizione di *Frontiera*, giusto quarant'anni prima, costituisca un serbatoio permanente.

Per comprendere poi in che misura è lecito parlare di ermetismo sperimentale, anche nella stretta relazione di Sereni con i suoi compagni di generazione, dovremo essere più accurati e perciò leggere attentamente i testi. Quanto al deprecato Ermetismo dei detrattori, che mi pare abbiano giocato cercando un nemico invisibile, se bastassero alcune riflessioni tanto per aggiustare la mira, ne ricorderei quattro, spero utili.

La prima è quella di Piero Bigongiari che in un saggio di autoriflessione e confronto con i modelli possibili scrive:

L'ermetismo ha voluto trovarsi una lingua poetica che dicesse tutto, che non scegliesse l'area privilegiata della poesia pura [...]; in un discorso che non rifiuta nulla della propria provocazione storica, ma anche controlla il proprio percorso di senso; e vorrei dire decorso di senso¹.

¹ *L'Ermetismo e Dante*, in Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, II, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 442.

Prendiamola come testimonianza di prima mano, e da parte di chi aveva anche le mani in pasta, alla stessa stregua del contributo di Oreste Macrí, il critico per eccellenza del cosiddetto Ermetismo fiorentino, che ha parlato di «esperienza poetica *estremo tentato*, del massimo di resistenza significativa e attiva della parola e dell'immagine»². Il lettore di oggi ne ricava senza dubbio l'ansia di identificare quel vento di novità, novità che andavano appunto sperimentate nel lavoro del testo, in anni densi e decisivi per la nostra contemporaneità. Addirittura l'anno 1942, che è lo stesso della seconda edizione del libretto di Sereni uscito da Vallecchi con il titolo di *Poesie*, è riconosciuto da Gianfranco Contini, sia pure in un consuntivo sin troppo veloce e dedicato soprattutto alla narrativa (ne risultano omissi *La figlia di Babilonia* di Bigongiari, *Biografia a Ebe* di Luzi, e le *Poesie* di Sereni), come «fase», forse di peso storico, ma comunque annettendo a «Campo di Marte» il privilegio di luogo di un'avanguardia³. L'ultima corsia del nostro inventario si colloca come specchio disincantato di fronte al nemico invisibile, e la seguiamo in una lettera polemica di Sereni del 13 marzo 1941, indirizzata all'avvocato Roberto Pozzi, padre dell'amica poetessa Antonia Pozzi:

la *poesia ermetica*, in quanto tale, non esiste e nessuno s'è mai sognato di farla. L'ha trovata qualche critico che non ha saputo orientarsi di fronte a certe manifestazioni del nostro tempo, per lui incomprensibile, e che molto comodamente sono state catalogate e passate agli archivi sotto tale formula; per cui 'libro ermetico' significa ormai 'libro che non si capisce'. Che è un curioso modo di sbarazzarsi di ciò che si legge [...]. È così facile, caro avvocato, dopo tanti secoli di poesia dire le grandi parole Eternità, Infinito e via dicendo, è troppo facile: il nostro è un lavoro oscuro [...], tutto teso alla riscoperta d'una sostanza, concreta, oltre quelle parole, divenute astratte. Com'è astratta dall'altra parte la concezione usuale del ritmo e della misura che debbono essere, prima di tutto, interiori. Non conta 'l'endecasillabo', non conta il 'settenario': conta *l'endecasillabo di Dante*⁴.

Da punti di vista differenti l'attenzione ai fatti è il richiamo alla concretezza, a quella *cosa* che tanta parte occupa nella poesia di Sereni e nel suo impegno di lettore e critico, per cui se di sperimentazione parleremo è per indicare quell'impegno che porta la poesia italiana dei giovani degli anni Trenta al di là delle esperienze consentanee e magistrali di Ungaretti con il suo simbolismo modernizzato efficacissimo, e naturalmente di Montale, testimone di allegorie emblematiche.

² Cfr. Oreste Macrí, *L'ermetismo di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988, p. 88.

³ *Consuntivo per il 1942*, in Gianfranco Contini, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 189.

⁴ Antonia Pozzi-Vittorio Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni trenta*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 87-89.

Al di là di ciò, è stato detto da voci più felici della mia⁵ che la Terza generazione costituisce la spina dorsale della poesia contemporanea, e segna nell'insieme, un insieme vario, intrecciato, la differenza cosciente rispetto ai grandi maestri del Novecento europeo, in quanto fa propria la responsabilità di un lavoro sul linguaggio del testo. Al suo interno le grandi individualità si richiamano e comunicano, come meglio attestano le recenti edizioni di epistolari e gli scritti critici dei poeti. Se davvero dovessi cercare un elemento condiviso e unificante, lo indicherei in ciò che Sereni ha chiamato la posizione dell'io dentro la cosa, e l'orientamento nella vita segreta della cosa stessa, in una bellissima pagina dedicata a Morlotti. Tocchiamone i contorni:

La vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro, erompe dalla corteccia dell'albero o dallo specchio d'acqua come un tempo questa o quella divinità, ninfa, semidio. Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara [...]. Alle estreme conseguenze di quell'oblio di sé c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi: lo sguardo scambievole che alla fine ne risulta ha il senso di una ipotesi in via di attuarsi, di un'essenza nascosta che si manifesta assumendo una forma visibile⁶.

Inoltre è frutto di un'ipotesi comune a tutta la generazione di Sereni il fatto di percepire «il senso della contemporaneità» come spinta a meglio far conoscere criticamente, nel confronto diretto della lettura spiegata, quei maestri irrinunciabili, naturalmente Ungaretti e Montale, le cui opere i giovani poeti di allora contribuirono fortemente a divulgare. Sereni in particolare ha ben chiaro quanto gli avviene negli anni Trenta: «Da tempo mi ero accorto che in una pagina scritta come in un intero libro i segni che più mi attraevano erano connessi al senso della contemporaneità, diciamo al colore e all'aria del tempo nel quale ero posto a vivere»⁷.

Siccome siamo coscienti di parlare di grandi esemplari novecenteschi, con il dovere etico di evitare certe orecchiabili collusioni sinottiche che rendono antipatica la storia, vorrei subito ammettere che non ritengo utile considerare quei modelli che pretendono dalla storia una razionalità e una omogeneità, se non

⁵ Insuperata ancora oggi l'appassionata analisi di Silvio Ramat in *Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. Per le riflessioni specifiche sul tema della Terza generazione cfr. Anna Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997; e *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 91-99.

⁶ *Morlotti e un viaggio* (1982), in Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Il Saggiatore, 1983, ora V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p.681.

⁷ *Dovuto a Montale*, «Rotonda», Almanacco luinese, 1984, 6 (ora in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1031).

una meccanicità causa-effetto, che essa non ha. Le somiglianze nella grammatica della poesia riguardano semmai un orecchio comune ai poeti, un ascolto orientato ai punti nodali e alla materia della scrittura, elementi che avvicinano fra loro quei giovani della Terza generazione interlocutoria della tragica reinvenzione ungarettiana, come delle perplessità montaliane, e a monte della lezione europea attualizzata (Hölderlin, Char, Ponge), fino all'inventario di Leopardi, e su su alla sinopia di Petrarca (sul quale per un momento ritornerò), ma tutto ciò nella condivisione sperimentata per vie autonome e individuali del lavoro profondo sul testo, profondo senza occasionalità. Niva Lorenzini lo ha spiegato benissimo, parlando di necessità di «assumere il testo [...] come evento che possiede una propria ritagliata evidenza, una specifica verità»⁸. In questo comune sforzo, affrontato, come scrive Sereni per Caproni, «convertendo in oggettività l'“io” lirico odioso e invadente»⁹, risuona con una involontaria aria sereniana l'interpretazione del compito dell'ermetismo proposta da una delle lenti più chiare e penetranti della nostra contemporaneità, Adelia Noferi, preziosa per la ben nota prospettiva di partenza, secondo la quale

fu appunto il compito di penetrare nel cerchio dell'universo petrarchesco, come una sorta di cuneo, con una forza dirompente, sbloccandone la immobilità in cui tutta una tradizione poetica l'aveva sigillata, per farvi penetrare il movimento e il divenire, [...] nel tentativo di ridare una voce alle cose: “lasciar parlare le cose”¹⁰.

Indicazione che, anticipandola, mette fuori gioco la spiegazione della diversità di Sereni, che Dante Isella, lettore accuratissimo, spiega come «lingua poetica diversa, ma non meno aristocraticamente selettiva di quella degli adepti dell'orfismo fiorentino. Non volendo, a scanso di equivoci, chiamarla ermetica, si potrebbe dirla “petrarchesca”»¹¹. Sicché ogni condivisione in vista del fantasma della contemporaneità è subito una dichiarazione individuale di distanza da ingombranti parentele interne e esterne. Si parlerebbe forse di ermetismi per evitare l'imbarazzo degli irrisolti per l'ermetismo, troppo a lungo dosato sull'equivoco della cerchia chiusa che in effetti non fu né conventuale né orfica. Non è un caso che un lettore di grande prestigio come Mengaldo senta per Sereni una sintassi ancora leggera rispetto all'ermetismo («ardito» di Luzi)¹²; o che un'acuta

⁸ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1999*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 73.

⁹ *Un poeta di poche parole*, «Europeo», 28 giugno 1982 (ora in V. Sereni, *Poesie e prose cit.*, p.1074).

¹⁰ Adelia Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche «sub specie petrarchae»*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 274.

¹¹ Dante Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Mondadori, Milano 1986, p. XVIII.

¹² *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003 (ora in V. Sereni, *Poesie e prose cit.*, p. XVI).

commentatrice come Laura Barile alimenti l'equivoco di un Sereni lontano dagli amici ermetici perché «non ne condivideva la fede in una “cupola metafisica”»¹³. Oggi sappiamo che le tante osservazioni di cieca diffidenza circolate in ambito storico-critico per buona parte del Novecento inibiscono ogni possibilità di approfondimento, distorcendo in tutto o in parte la storia e la complessità effettiva di una generazione di poeti. Si tratta di una situazione detta ottimamente da Isella «del tutto eccezionale, di una lingua, come l'italiano, che per la prima volta da lingua di cultura andava imponendosi sia pure confusamente come lingua della comunicazione»¹⁴. Da qui l'ammissione importante, anche se piccosamente selettiva, di Isella: «In quello spazio Sereni e i migliori poeti della sua generazione (Bertolucci, Luzi, Caproni), si sono spinti innanzi, senza abiure, senza timidezze, correndo tutti i propri rischi»¹⁵.

Leggeremo oggi *Frontiera* nella visione e revisione volute dallo stesso Sereni nel passaggio intuitivo dall'edizione originaria del 1941, a quella ritoccata del 1942, ovvero nella lezione riorganizzata del 1966¹⁶. Ed è questo un modo di leggere forse poco filologico, certamente cosciente della volontà storica dell'autore.

2. Il soggetto come lo spazio

Fino ai primi anni Ottanta il poeta ricorda, e lo fa in una bellissima prosa dedicata a Montale, il lontano «tempo di spiccata predilezione per l'inverno», allorché viveva «uno di quei momenti di completezza, di piena fusione fra sé e il mondo sensibile, grazie e di fronte ai quali lo spirito desiderante si appaga di se stesso, rifiuta i contorni»¹⁷. E che sia questa la stessa suggestione che attraversa per buona parte la scrittura negli anni di *Frontiera* lo conferma ulteriormente un brano successivo della prosa nel quale echeggiano certe circostanze di fondo che s'incontrano nell'intero libro, se non addirittura il sottofondo immaginario, ritmico e precisamente musicale mantenuto nelle tracce del verso:

¹³ Laura Barile, *Vittorio Sereni*, in *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Novecento*, vol 6, II, p. 617. Il riferimento ultimo è alla nota enunciazione di Carlo Bo, qui ricontestualizzata.

¹⁴ D. Isella, in *La lingua poetica di Sereni* cit., pp. XXVI-XXVII.

¹⁵ Ivi, p. XXVII.

¹⁶ L'edizione adottata per la presente lettura è quella più recente contenuta in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 49-101, sostanzialmente identica all'edizione riorganizzata dall'autore (Milano, Scheiwiller, 1966), rispetto alla prima edizione (Milano, Edizioni di «Corrente», 1941), e alla successiva (Firenze, Vallecchi, 1942). Per le varianti e gli spostamenti di testi interni al libro o provenienti da *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947, si veda l'edizione delle *Poesie*, prefazione di Dante Isella, antologia critica di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia di Giosuè Bonfanti, bibliografia critica di Barbara Colli, apparato critico e documenti a cura di Dante Isella, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995 (1999). E, sempre ricca di informazioni, la lunga nota introduttiva di Giulia Raboni, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 7-17.

¹⁷ V. Sereni, *Dovuto a Montale* cit., p. 1030.

Una animazione improvvisa, non localizzabile, ci sorvolava dilatando il paese al di là dei suoi limiti fisici. Sospesa in un tempo imprecisato Luino diventava l'oltrefrontiera o addirittura l'oltreoceano, se appena un ragazzino di passaggio accennava nel buio motivi di canzoni allora in voga: Luna su Miami, San Francisco...¹⁸

L'immagine del paesaggio che si fa cosa intravista, come le figure di amanti, ballerini, sodali, viaggiatori, nella dizione solo apparentemente semplice di *Frontiera*, appare, scompare e forma il macrosema della frontiera come segnale, limite, sospensione, illusione, traccia persistente fuori e dentro la coscienza. Il libro fondamentale è stato scritto alla frontiera della giovinezza, intesa come soglia tra la vitalità di un'attesa e l'incognita della prospettiva futura, includendo in questa percezione del limite (caro a tanta poesia primonovecentesca) il discorso sulla morte, che, come per la memoria, si caratterizza in maniera del tutto particolare nel primo Sereni¹⁹. Nel misterioso inizio della poesia di Sereni, *Inverno*, appunto, scritta nel 1935, si evoca la medesima contrastante condizione di chi guarda alle montagne come limite protettivo, limite e svelamento della bellezza («le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano», v. 4), e scopre la via di fuga, di una fuga difficile («mentre ulula il tuo battello lontano/ laggìù, dove s'addensano le nebbie» (vv. 16-17). Proprio *Inverno* inaugura una delle caratteristiche tipiche della lingua poetica di Sereni, ottimamente postillata da Giovannetti e Lavezzi come «fluidità sintattica», ovvero come operazione del discorso che fa valere in compresenza due o più immagini enunciate sia con valore autonomo sia come incastro e avvio di un verso successivo («clusters che, per mancanza di una punteggiatura analitica, determinano "arci-pa-rolé" o "arci-frasi"»)²⁰.

Parte da qui il fantasma che è il personaggio intravisto o che intravede se stesso negli scenari del primo libro, evanescente, come l'ha intuito Mario Luzi in un suo scritto forse un po' troppo castigato: «L'io evanescente e in fuga del testo corrisponde a una figura umana discreta ma tanto più coinvolgente proprio per questo»; «Anche oggi [...] mi domando se la suggestione che esercita [la poesia di Sereni] non dipenda proprio da quella abbastanza difficile coin-

¹⁸ Ivi, p. 1034.

¹⁹ Sempre generoso con l'interlocutore, Sereni ribadisce costantemente la lezione elementare del confine geografico. Cfr. l'intervista a cura di Paola Lucarini, in «Firme nostre», settembre 1982: «Quando parlo di frontiera non penso soltanto a una barriera geografica, ma alla chiusura dell'Italia rispetto all'Europa, la parte di mondo che ci era più vicina e che ci sembrava tanto lontana» (citato da V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, «I Meridiani» cit., p. 295). Sull'argomento si era espresso tempestivamente Alfonso Gatto nell'articolo *Vittorio Sereni: "Frontiera"*, in «Letteratura», V, aprile-giugno 1941, 2, pp. 147-150. Vedi lo studio accurato di Stefano Raimondi, *La «frontiera» di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, Milano, Unicopli, 2000; e Laura Barile, *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1994.

²⁰ Piero Giovannetti-Giorgio Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 270.

cidenza tra la oscillante e sgusciante identità dell'oggetto [...] con la precaria e per così dire inferma identità dell'«autore», cioè di colui che produce e autorizza il discorso»²¹. Ciò che più direttamente emerge dalla lettura di un sodale e consentaneo, quale Luzi, è senza dubbio la persistente ricezione, prolungata nel tempo e lungo l'arco della poesia di Sereni, di quell'originaria identità scoperta alla frontiera, al limite stesso del dichiararsi a metà coinvolto nella distinzione e a metà nell'immedesimazione, a metà io a metà altro, che perdura non solo nell'attenzione di Sereni alla *cosa* quanto anche nel suo essere nel discorso, essere nell'immagine, tentativo estremo che coinvolge un moto generazionale, sorprendentemente esemplato dal poeta quando adotta in pieno una significativa battuta di Morlotti (e non si dimentichino, sulla medesima lunghezza d'onda, le pagine dedicate da Bigongiari al pittore dell'Informale): «Ci si può perdere nel verde della siepe come in uno sguardo o sentirsi un insetto dentro le cose». Come a volerci far intuire che il limite della frontiera vale come desiderio di sguardo oltre la siepe e contemporaneamente nel profondo invisibile della *cosa*.

3. La ricontestualizzazione

Se *Inverno* apre l'edizione Scheiwiller del 1966, tocca a *Concerto in giardino* nella prima versione del libro, Corrente 1941, e nella vallecchiana dell'anno dopo annunciare in apertura un buon numero di interessanti primizie, e, come già detto, guardare «la vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro [che] erompe»²².

Concerto in giardino, scritta nel giugno del 1935, indica l'altra caratteristica del giovane Sereni: la ripetizione, la sua ricontestualizzazione nel discorso e la riproposizione per analogia nel medesimo semantico, in parte riconoscibile nelle diverse tipologie di iterazione studiate da Mengaldo²³. Ciò dà al discorso del testo un andamento di ritorno circolare sì, ma diversificato nel progressivo svolgersi del pensiero, come avviene ad esempio in Leopardi quando si ribadisce la condizione di partenza e via via se ne accentua la permanenza e l'incidenza paradigmatica.

Dunque, leggiamo *Concerto in giardino*:

- 1 A quest'ora
- 2 innaffiano i giardini in tutta Europa.
- 3 Tromba di spruzzi roca
- 4 raduna bambini guerrieri,
- 5 echeggia in suono d'acque

²¹ Cfr. V. Sereni, *Morlotti e un viaggio* cit., p.680.

²² Ivi, p. 681.

²³ Cfr. P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in «Strumenti critici», febbraio 1972, 17, pp. 19-48 (ora in P. V. Mengaldo, *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino 2013, pp. 109-148).

- 6 sino a quest'ombra di panca.
- 7 Ai bambini in guerra sulle aiole
8 sventaglia, si fa vortice;
9 suono sospeso in gocce
10 istante
11 ti specchi in verde ombrato;
12 siluri bianchi e rossi
13 battono gli asfalti dell'Avus,
14 filano treni a sud-est
15 tra campi di rose.
- 16 Da quest'ombra di panca
17 ascolto i ringhi della tromba d'acqua:
18 a ritmi di gocce
19 il mio tempo s'accorda.
- 20 Ma fischiano treni d'arrivi.
- 21 S'è strozzato nel caldo
22 il concerto della vita che svara
23 in estreme girandole d'acqua.

Nella poesia il tema del movimento consente una visione sinottica all'immaginario guardante che segna il tempo (v. 1) e il luogo prospettico dell'io (v. 6 e v. 16). Tutt'intorno il movimento stesso della vita in una serie di azioni diversificate in cui il discorso sovrappone o rende contigui i campi semantici del gioco tra bambini, del gioco guerresco, della gara di auto vere e proprie che però in grande simulano le possibili gare infantili, fino al «gioco» dei treni in arrivo e quello delle girandole d'acqua. Al centro «s'accorda» il tempo dell'io, denunciando l'ascolto e la visione da fermo, mentre il mondo fluisce nella sua dinamica: l'annaffiatoio dei giardini (v. 2), la «tromba di spruzzi roca» (v. 3), che è lo stesso oggetto tradotto in percezione uditiva, e l'eco-suono (v. 5), il «vortice» violento (v. 6), poi rumore da autodromo (vv. 12-13), il fischio dei treni (v. 15), le girandole d'acqua (v. 23). Il tema scoperto del «concerto» per il silenzioso spettatore garantisce ritorni e ripetizioni lungo il margine della medesima area semantica. Nuovamente, filtrato dalla presenza indiscreta dell'io (v. 6 e v. 16), «Da quest'ombra di panca», la tromba d'acqua (v. 17), che pare ringhio, e slitta dalla percezione del rumore dell'acqua a quello per similitudine di una minaccia animalesca. Il confine dell'io è intorno a lui, presenza minacciosa nascosta fra presenze per così dire pacifiche ma che si prestano allo scambio, all'equivoco, al dubbio sull'effettivo oggetto di riferimento. Il ritmo esterno, il «rumore della vita», come lo chiama Penna in un celebre distico, che deriva dal romorio leopardiano, materializza l'invisibile tempo dell'io, e pure la ripresa fina-

le si direbbe a soluzione aperta, quella dei treni che fischiano (v. 14) e arrivano (v. 20). Questo sorgere e strozzarsi di suoni e di varie sollecitazioni acustiche si dispone come a delimitare la frontiera di un mondo che, secondo il poeta, sospetta consonanze e predizioni rispetto a ciò che non si vede. Ecco forse perché le girandole finali sono «estreme» (v. 23), perché esse agiscono nella percezione del limite, alla frontiera di due mondi udibili comunque.

Vorrei dire fra parentesi che l'uso della preposizione nel caso di «Ai bambini in guerra sulle airole/ sventaglia, si fa vortice» (vv. 7-8), propone una doppia possibilità: quella della guerra *per* i bambini, e quella della sventagliata e del vortice *verso* i bambini, nell'uso volutamente equivoco e per così dire possibilista che tanta poesia italiana degli anni Trenta e Quaranta pone in modo disinibito all'attenzione del proprio lettore. Basterebbe per tutti l'esempio di un poeta esemplare come Alfonso Gatto, e il suo *Morto ai paesi*, del 1937, per il quale il più acuto interprete di quella poesia, Silvio Ramat, ha parlato giustamente di «sfasature grammaticali»²⁴.

Nel testo la designazione del luogo dell'ascolto e della ricezione, «sino a quest'ombra di panca» (v. 6), ripropone con l'inversione degli elementi un'improprietà che sta alla base dello sperimentalismo del giovane Sereni: pensate ora all'immagine che egli ci propone, intendendola sia alla lettera sia spostando l'interpretazione sulla panca all'ombra²⁵.

4. *L'intersezione, la doppiezza*

Frontiera, in parte lo abbiamo visto, compita la poesia coeva secondo una sorta di spontaneo codice espressivo comune assorbito dal vorace lettore di quell'epoca, che sa però come rimescolare le carte e piegare gli effetti al senso di stupore, di momentaneità, di previsione minacciosa, di isolamento, di fuga, di enigmaticità del riferimento, che si intrecciano nel discorso di tutto il libro. Libro tutt'altro che marginale, anche se apparentemente facile, né *puro*, come pensava Giovanni Raboni²⁶, perché la poesia degli ermetici Gatto, Bigongiari, Luzi, Sinisgalli, si impone per un linguaggio tutt'altro che puro, anzi spesso contaminato dal lavoro a più livelli sull'immagine e sugli effetti di senso, che, come ab-

²⁴ Silvio Ramat, *Introduzione*, in A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, p. VI.

²⁵ Dante Isella lo ritiene un segnale evidente dell'ermetismo di allora, come si desume dagli appunti riguardanti i corsi tenuti al Politecnico Federale di Zurigo nel 1987, commentati da Ottavio Besomi in *Dante Isella allievo a Friburgo, maestro a Zurigo*, in «Strumenti critici», XXIV, maggio 2009, 2, p. 196.

²⁶ Giovanni Raboni, *Vittorio Sereni*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, II, a cura di Piero Gelli e Gina Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, p.643: «Al trobar clus e alle "evocazioni pure" dell'ermetismo, Sereni contrappone (senza alcuna polemica) un suo chiaro e struggente paesaggismo, una sua discreta ma tenerissima fisiologia dei sentimenti, persino qualche accenno di colloquialità».

biamo notato in precedenza, trapelano dal verso. Questi compagni di generazione e il poeta di *Frontiera* superano il motivo della parola cercata/trovata secondo Ungaretti, con il suo affascinante simbolismo rimotivato, e così pure il coinvolgente discorso allegorico di Montale.

Nella sperimentazione di *Frontiera* c'è la ricerca di quella rottura della linearità semantica, che il giovane Sereni ottiene con l'intersezione di due o più immagini visive, o enunciazioni in senso lato. Come accade, ad esempio, in *Poesia militare*, là dove l'incipit crea un'ambiguità polisemica, come se il discorso, e non la parola, si intensificasse nel suo doppio valore enunciativo, con un incipit che peraltro si pone in forte contrasto con l'ordinata sintassi del periodo versale successivo. Leggiamo il testo:

- 1 Mezzanotte fu sui cancelli
- 2 fresca d'acqua nel vento
- 3 la voce dolente di sonno.
- 4 Arretrava nell'ora
- 5 un paese d'azzurri santuari
- 6 perduto tra le perse primavere.

- 7 Ma salvo nelle voci degli addii
- 8 somnesso presentiva il mare
- 9 al passo dei notturni battaglioni.

La poesia, scritta a Garesio nell'agosto del 1940, come Sereni dice in una lettera a Vigorelli (del 20 novembre 1940), avrebbe dovuto parlare proprio del paese di Garesio, che invece sopravvive come traccia visiva, anzi affidata alla memoria notturna in quanto è ricordato principalmente come perdita (da qui la ripetizione semantica del v. 6), e all'evidenza di un colore dominante (vv. 5-6)²⁷. Il nostro lettore di oggi vede bene che l'attributo «fresca», e la conseguente specificazione, «fresca d'acqua nel vento» (v. 2), non saprebbe se riferirli al soggetto del v. 1 o a quello del v. 3, alla «Mezzanotte» o alla «voce». E se pure la suggestione cedesse a questa seconda ipotesi, il v.1 anticiperebbe una sorta di sospensione allusiva, riproposta nella seconda strofa, là dove non viene chiarito che cosa presentiva il mare. Ebbene, lo stesso lettore d'oggi, anche per maggiore domestichezza con questo tipo di processi creativi, capisce che i due enunciati si sovrappongono e si integrano. Proviamo a ricostruire a senso con il sano esercizio della parafrasi: la mezzanotte si percepisce passata sui cancelli e associata alla freschezza acqua portata dal vento, in una sorta di intontimento notturno che, al militare assonnato (?), consente la materializzazione dell'ora inoltrata, di fronte ad emblematici cancelli, mediante la percezione tattile, a pelle, del fresco

²⁷ Cfr. la lunga nota dell'apparato critico nel volume dei «Meridiani» di *Poesie* cit., pp. 330-333.

vento notturno: tutto in una dimensione di passaggio. Oppure, o contemporaneamente, la sensazione della mezzanotte che passa coincide con la voce «dolente di sonno» perché affaticata, e allo stesso tempo fresca voce egualmente nel vento, come sentendo nella voce, e nella figura dell'assonnato, in gola, il fresco notturno del vento. Ancora una volta le due soluzioni si integrano e si completano, lasciando nella lettura quello stato di sospensione necessario alla poesia in questione. Sereni, che ci ha abituato alle riprese, alle ripetizioni differite, ritorna dunque (v. 4) sull'ora del dormiveglia e sull'impressione di quel paese, che sappiamo essere il vero tema inizialmente designato per *Poesia militare*, per la quale confessa agli amici il proprio timore di aver fallito, come accade per molte altre poesie di un libro che sembrerebbe nato in una sorta di limbo dubbioso. Lo scrive nella già citata lettera a Vigorelli:

È una poesia mancata, lo so. E al solito cercava di puntellarsi su dei particolari [...] suggestivi (i cancelli delle ville, Garessio che è pieno di chiese -azzurre nell'ora notturna- Garessio che è a pochi chilometri dal mare e ha un sentore d'aria marina, i battaglioni che passano); ma io volevo dire altro: volevo dire che cosa è stato Garessio nella mia vita, che cos'è stato per me starci un mese e poi andarmene ecc.²⁸

Ma io volevo dire altro: evidentemente quel qualcos'altro che il poeta vorrebbe dire non può che rimanere sotto alle parole, nella sfera personale soggettiva, mentre quasi d'istinto preme una tentazione diversa che è quella appunto nell'immersione che avviene nell'ora che arretra, nella sensazione altrimenti indicibile della perdita senza via d'uscita: è qui che il «paese d'azzurri santuari» arretra e si perde così come si perde la primavera, il passato, la stessa giovinezza. Mentre l'io, senza comparire, accerta questo passaggio critico, e riporta l'enunciazione su un altro registro, con lo scarto grammaticale della congiunzione avversativa «Ma», ovvero al presentimento del mare che sta nelle «voci degli addii» (ecco la doppia ripetizione differita), questa volta perdite di diversa natura e voci non dolenti di sonno ma dolenti per lo stesso addio, così che il lettore percepisce l'arretramento della memoria perduta e l'avanzamento del presente che ha (ancora ripetizione) il «passo dei notturni battaglioni» (v. 9). La metrica di *Poesia militare* sostiene l'immagine a cerniera: da un lato sonnolenta, inconsapevole e però fortemente reale la sensazione dell'allontanamento del passato, del tutto perduto, irrecuperabile e persino indicibile (*Ma io volevo dire altro*), dall'altro un allontanamento che ha il passo militare; ovvero un arretramento inesorabile del passato opposto e associato a un avanzamento verso l'incognita del futuro con il passo del battaglione militare. Dunque, una metrica che alterna degli orecchiabili novenari e settenari fino al v. 5, e nel successivo dichiara in endecasillabo la definitiva perdita. Ripresa frontale in endecasillabo, seguita dal

²⁸ Ivi, p. 333.

novenario e chiusa dall'altro endecasillabo. Per quanto sembri all'autore non riuscita, la poesia mantiene nel suo attento equilibrio di fattori paralleli nell'ordine del discorso, della metrica, e anche nella sua misurata esile trama di ripetizioni foniche e mancate assonanze, la sua vocazione di storia pensata in prosa e ritmata in verso («Arriverò alla prosa o sarà l'ora della mia poesia quella in cui mi sarò chiarito queste domande?»²⁹).

5. *Nel cerchio dell'evento*

Allo stesso modo delle dinamiche discorsive appena descritte, il sèma della momentaneità che racchiude dal primo all'ultimo verso un'altra breve poesia, *Terrazza*, del 1938, si consolida nella evocazione di uno spazio sospeso, di evento, come dice testualmente la poesia, quasi di segnale della transitività e dell'imprevisto in attesa di manifestarsi davvero. Potremmo considerarlo il limbo, sperimentato nello spazio e nel tempo, entro il quale la prima esperienza di Sereni matura la percezione del confine etico, visivo, percettivo, che incombe quasi necessario in ogni pagina del libro, ineludibile e invisibile («un fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera», *Inverno a Luino*, vv. 25-26), e allo stesso tempo l'inconsapevolezza della sua tangibilità, come spiega appunto *Terrazza*:

- | | | |
|----|-----------------------------------|-------------|
| 1 | Improvvisa ci coglie la sera. | |
| 2 | | Più non sai |
| 3 | dove il lago finisca; | |
| 4 | un murmure soltanto | |
| 5 | sfiora la nostra vita | |
| 6 | sotto una pensile terrazza. | |
| 7 | Siamo tutti sospesi | |
| 8 | a un tacito evento questa sera | |
| 9 | entro quel raggio di torpediniera | |
| 10 | che ci scruta poi gira se ne va. | |

Non solo la momentaneità e la sospensione tracciano il senso di questo testo, quanto un altro importante tassello della mappa compositiva del giovane Sereni, ovvero l'uso del pronome personale al plurale, quel «noi» che certamente lo accomuna al linguaggio di altri compagni di generazione (esemplare Luzi in *La barca*: «Amici ci aspetta una barca», *Alla vita*, v. 1), e che certamente evita l'identificazione soggettiva, introduce il gruppo di testimoni, e crea contrasto con l'interlocutore ambiguo, autoriflessivo forse, e comunque portatore di una consapevolezza a parte («Più non sai», v. 2). Al solito la ripetizione ha va-

²⁹ *Ibidem*.

lore strategico, qui anche metricamente, se pensiamo che la misura del testo si basa su settenari, eccetto il novenario di v.6, e soprattutto quello del v. 8, e il duro decasillabo del v. 1, forse del v. 10, incipit e clausola, che però possono essere letti, questi ultimi tre, come una sorta di trasgressivo allungamento del settenario, per cui si isola e sottolinea metricamente la portata ripetitiva dei vv. 1 e 8, *la sera* → *questa sera* (specificazione dell'evento improvviso), come si ribadisce la fuga della torpediniera indagatrice, inquietante raggio immaginario che fa coincidere la sosta-sospensione del gruppo con il desiderio di fuga materializzato dall'imbarcazione, con *se ne va*, versi in continuità fonica fra loro, imbastita sulla falsa rima con v. 9: *sera*→*sera*→*torpediniera*→*se ne va*.

Che poi la sperimentazione di una metrica plausibile per orecchie del tutto differenti da quelle tradizionali fosse prerogativa dell'intera Terza generazione è stato da sempre ben chiaro, non forse altrettanto chiaramente è apparso che da questa esperienza in poi il ritmo della poesia italiana avrebbe dovuto fare i conti con regole metadiscorsive probabilmente non ortodosse secondo il canone metrico.

Tornando al nostro intrigante testo, leggiamo bene sin dall'incipit l'intenzione di creare l'effetto sospensione, e forse con una implicita prolessi, se il lettore tende a domandarsi: perché la sera coglie improvvisa questi personaggi? Non è forse una sera come tutte le altre? La specificazione arriva appunto mediante la ripetizione che precisa il tiro al v. 8: è la sera, *questa sera* che sospende il gruppo a un evento tanto *tacito* quanto apparentemente lieve e silenzioso se non apparisse come manifestazione visibile di un'intenzione, una relazione, un desiderio. La torpediniera fa ciò che il gruppo dei guardanti scrutati da essa (illuminati sì ma in modo inquietante) probabilmente farebbe in quell'istante che è breve come un rapido pensiero. Così le azioni da *ci coglie* (v. 1) a *ci scruta* (v. 10) sono tutte passive, dal momento che il gruppo di cui si parla subisce percettivamente l'incursione di un evento complesso che, come nell'insieme degli enunciati, coglie, sfiora, sospende, scruta, e poi trascina via con sé in quell'inesorabile girarsi e andare della torpediniera.

In accordo con quel qualcosa di indicibile nascosto che forse viene fuori solo grazie al raggio penetrante (nella coscienza?) della torpediniera, c'è la sensazione individuale del «tu» che non sa dove finisce il lago, e dunque gli conferisce la dimensione di orizzonte impercettibile, lontano, chissà, indeterminato; ma c'è anche il *murmure*, che ben altre quattro volte sentiremo echeggiare nel libretto, un murmure lieve, silenzioso e indecifrabile come il desiderio finale, per cui la misteriosa terrazza di Sereni, oltre che luogo reale degli incontri fra giovani di cui ha parlato, è nel contesto della poesia una scena aperta e illuminata, un teatro aperto verso lo spettatore, come in uno di quei luminosi quadri di Hopper nei quali le figure tutte immobili sembrano la rappresentazione stessa dei loro pensieri, dell'inquietudine, dell'attesa di qualcosa. Ricordo che lo stesso raggio indiscreto e psichicamente indagatore il lettore di *Frontiera* lo trova nel testo che, nell'attuale ordinamento, precede il nostro, ovvero nella già citata *Inverno*

a *Luino*, vv. 22-26: «Di notte il paese è frugato dai fari, / lo borda un'insonnia di fuochi / vaganti nella campagna, / un fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera»; là dove l'effetto quasi alla Hitchcock prospetta l'indiscreta intromissione di questi fari in un paese segnato, appunto bordato, da limiti che, in quanto fuochi, sono illuminazioni provvisorie, e sfiorato dal movimento delle locomotive che vanno verso il luogo della possibilità e del desiderio di superamento, il luogo per eccellenza al limite di qualsiasi cerchio finito: la frontiera.

6. *Al di qua della frontiera*

Potrebbe anche darsi che al di là di quel limite ci sia proprio l'*infinita navigazione* che apre *Strada di Zenna*, uno dei testi più articolati del libro. Il lettore prima di tutto dovrà riflettere sul fatto che il risveglio (forse la sequenza successiva al sonno di cui abbiamo parlato?) avviene sì nel luogo circoscritto che dovrebbe essere il lago, ma che s'apre virtualmente a «un'infinita navigazione». Leggiamo *Strada di Zenna* a partire dalla prima strofa:

- 1 Ci desteremo sul lago a un'infinita
- 2 navigazione. Ma ora
- 3 nell'estate impaziente
- 4 s'allontana la morte.
- 5 E pure con labile passo
- 6 c'incamminiamo su cinerei prati
- 7 per strade che rasentano l'Eliso.

Anche se sembra del tutto naturale, proprio l'incipit racchiude, insieme al v.14 nella strofa successiva, una provocazione nella sintassi: qui «Ci desteremo [...] a un'infinita / navigazione» è concepito sul calco di «destarsi alla vita», e senza dubbio il risveglio propositivo sottolineato dal verbo al futuro è preparato da un livello intermedio, nell'attesa, per cui il «Ma» dell'enunciato successivo non ha tanto valore oppositivo quanto temporale: mentre, intanto, ora «nell'estate impaziente/ s'allontana la morte» (vv. 3-4). E dunque, se la morte per ora arretra, il passo «labile» del cammino è tale perché pallida anticipazione della promessa futura, così come i «cinerei prati» (v. 6) sono la pallida immagine attuale di qualcosa che, nonostante tutto, reca traccia del colore mortale, esteso in modo ambiguo alla bellezza dell'Eliso. Queste strade su cui si cammina, che non attraversano ma «rasentano» la possibile beatitudine, sono però un'anticipazione in misura limitata e limitante di ciò che si immagina come promettente infinita navigazione, ipotesi aperta, desiderio stesso dello sconfinamento oltrefrontiera.

La seconda strofa perciò ci trattiene, noi lettori, al di qua della frontiera, quando il riso «innumerevole», collettivo in accordo con l'azione, cambia in broncio. Il perché lo vedremo più avanti:

- 8 Si muta
 9 l'innumerevole riso;
 10 è un broncio teso tra l'acqua
 11 e le rive nel lagno
 12 del vento tra le stuoie tintinnanti.
 13 Questa misura ha il silenzio
 14 stupito a una nube di fumo
 15 rimasta di qua dall'impeto
 16 che poco fa spezzava la frontiera.

In questo nuovo limbo della poesia di Sereni il riso che muta in broncio s'accorda al «lagno/ del vento» (vv. 11-12), una versione analoga al già conosciuto murmure che arriva però come suono provocato dalle stuoie, forse un segnale esterno, naturale, dell'impazienza estiva che attende di aprirsi. Un segnale o proprio, come con grande precisione dice il verso, una misura di quell'impazienza (v. 13) trattenuta nel silenzio, poco al di sotto del broncio e del lagno e non ancora parola. Si tratta di un silenzio denso di stupore e riversato sull'impressione di una silenziosa «nube di fumo» (v. 15), labile anche questa e trattenuta al di qua, prima dello slancio impaziente che deve attendere, «che poco fa spezzava la frontiera» (v. 16), e dunque che è capace di rompere il limite almeno visivamente. Naturalmente «il silenzio/ stupito a una nube di fumo» (vv. 13-14) ripropone la preposizione impropria: il silenzio stupito di fronte o per una nube di fumo.

Questa frontiera di Sereni mantiene attivi i due versanti del pensiero: al di qua l'impaziente estate (vv. 3-4) e l'impeto della giovinezza propositiva che irrompe (v. 15), di là la visione diretta introdotta dalla terza strofa che addirittura specifica e scioglie il pronome plurale:

- 17 Vedi sulla spiaggia abbandonata
 18 turbinare la rena,
 19 ci travolge la cenere dei giorni.
 20 E attorno è l'esteso strazio
 21 delle sirene salutanti nei porti
 22 per chi resta nei sogni
 23 di pallidi volti feroci,
 24 nel rombo dell'acquazzone
 25 che flagella le case.
 26 Ma torneremo taciti a ogni approdo.
 27 Non saremo che un suono
 28 di volubili ore noi due
 29 o forse brevi tonfi di remi
 30 di malinconiche barche.

L'incipit della terza strofa individua adesso un interlocutore singolo, un «tu» che è l'altra parte del noi, «noi due» (v. 28), più avanti specificato. La visione,

il vedere sulla spiaggia, completa la percezione dell'abbandono e del tempo, «la cenere dei giorni» (v. 19), che comunque si consuma al di qua dello slancio possibile, là dove montalianamente restano segnali di possibilità irrealizzate, visibili nell'immagine dei volti feroci e udibili nel rombo sinistro della tempesta che investe l'abitato, lo spazio dell'attesa. E dunque di seguito (v. 26) la previsione del ritorno dei due protagonisti «taciti», eredi forse del silenzioso stupore che abbiamo già notato, disegnati in una impressione figurata acusticamente, divenuti (o che diverranno) suono (v. 27) di un tempo differente, quello delle «volubili ore» (v. 28), o ancora identificati nella traccia acustica del tonfo dei remi, in effetti annotazione più che malinconica, direi sinistra. In questa terza strofa la poesia si Sereni svela un'ambiguità o una contraddizione probabilmente voluta: la fuga, la partenza, la rottura della frontiera e l'avventura verso l'infinito, prospettiva di possibilità assoluta e potenziale, in effetti non si dice avvenuta, eppure negli ultimi versi commentati si parla di un ritorno: da dove? Rimasti i nostri protagonisti al di qua della frontiera, nel cosiddetto limbo dell'attesa? Prima di introdurre la strofa finale, torniamo sui nostri passi. *Strada di Zenna* poggia su un medesimo campo semantico, ridistribuito in metonimia e con differimenti sostanziali: messa da parte l'ipotesi dell'infinita navigazione come ipotesi di fuga e condivisione esistenziale, il discorso rimane stabilmente prospettato dal punto di vista di chi resta, e provocatoriamente circoscritto da varie sollecitazioni, come se il desiderio dell'Eliso avesse ceduto il passo a un Lete infernale, là dove «attorno è l'esteso strazio/ delle sirene» delle imbarcazioni (vv. 20-21). Inoltre l'indicazione del non movimento si associa a quella dei ritorni continui, del mutismo, quasi dell'inspiegabile, e fra l'altro l'ironia dell'approdo (v. 26) sta nel suo non essere una meta nuova ma un ritorno. La chiusa del testo si concentra su interlocutori distanti:

- 31 Voi morti non ci date mai quiete
 32 e forse è vostro
 33 il gemito che va tra le foglie
 34 nell'ora che s'annuvola il Signore.

Si restringe lo spazio per il movimento dei due personaggi raccontati nel testo, e preme su di loro questa volta lo strazio dei morti. Morti che foscolianamente emettono un gemito tra le foglie (v. 33), premono dunque come presenze sul vissuto, e si uniscono a quelle voci che si erano avvicinate sin qui nel testo: il broncio, il lagno-murmure, il silenzio, il fumo, lo strazio delle sirene, il rombo, e il doppio silenzio dei protagonisti. Insomma, se la morte momentaneamente sembrava esorcizzata nei versi iniziali, qui si ripresenta nel suo aspetto più invasivo e meno eludibile, tanto che i morti non danno mai quiete. Si trasformano anche le problematiche «volubili ore» (v. 29), e sono sostituite dall'«ora che s'annuvola il Signore» (v. 34), con questa minaccia della divinità imbronciata che ora preme sulla visione generale.

Ancora qualche parola sull'inquietante finale di una poesia che parte da un massimo di apertura ipotetica e si chiude a imbuto sull'impossibilità di quiete inflitta dai morti ai viventi (ai due viventi di cui stiamo parlando), segnando ancora una volta un limite da frontiera: di qua chi resta, di là chi si desta. A proposito dell'ultimo verso, come sicuramente ogni buon lettore avrà notato, Sereni pare avere nelle orecchie l'Ungaretti di *Ricordo d'Africa* (v. 23): «Ah! questa è l'ora che annuvola e smemora», che filtra nella memoria forse dall'orecchiabilità magistrale del *Sentimento del tempo*, ma qui cambia pienamente di segno: l'ora di Sereni rasenta la perdizione e la cancellazione del dio, desolante e profondamente carica di quel contrasto del tragico che intreccia il doppio versante di *Frontiera*. D'altra parte il limite, la separazione, il velo, il fango, la nebbia davanti agli occhi, lasciano tracce tangibili nel discorso di *Frontiera*, e nella implicita richiesta di saggiare il limite stesso. Mengaldo ne ha interpretato un particolare legato alle frequenti immagini «accompagnate dai ricorrenti connotatori del sonno o dormiveglia, dell'oblio, della nebbia o bruma e delle nebbie»³⁰.

7. Al di là della frontiera

C'è da considerare un aspetto indiretto ed egualmente cruciale per *Frontiera*, ovvero la stretta relazione che corre tra la percezione del confine in sé, immediato o immaginato, e la proiezione nei territori che ne allargano la consistenza e insieme la rendono maggiormente tangibile. Tanto l'Europa pensata sinotticamente nell'ora in cui s'annaffiano i giardini, di cui abbiamo già parlato, quanto l'accenno a un'«Italia infinita» (*Un'altra estate*) così come la filmica *Memoria d'America*, aprono gli immediati dintorni del libro conferendogli la prospettiva di sfondo dei luoghi abbracciati con il desiderio, più che con la memoria, e accomunati fra loro dal guardare di Sereni a volo d'uccello anche fra le tappe più familiari: i Navigli, Salsomaggiore, il borgo, Zenna, il Tresa, Garessio, la Val d'Inferno, Creva, il colle Bédéro, e sopra a tutto la cerchia di Luino. In questa ambientazione irregolare, relativa a un riferimento talvolta mobile, luoghi simili ricompongono per frammenti una sorta di paesaggio informale, come avviene in *Settembre*, scritta nel biennio 1938-1940:

- 1 Già l'òlea fragrante nei giardini
- 2 d'amarezza ci punge: il lago un poco
- 3 si ritira da noi, scopre una spiaggia
- 4 d'aride cose,
- 5 di remi infranti, di reti strappate.
- 6 E il vento che illumina le vigne

³⁰ P. V. Mengaldo, *Da Čechov a Sereni*, in «Strumenti critici», XXVI, maggio 2011, 2, pp. 207-208 (ora in *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 77).

- 7 già volge ai giorni fermi queste plaghe
 8 da una dubbiosa brulicante estate.
- 9 Nella morte già certa
 10 cammineremo con più coraggio
 11 andremo a lento guado coi cani
 12 nell'onda che rotola minuta.

In *Settembre* l'ermetismo sperimentale di Sereni si rivolge a quella intensificazione del discorso, tessuto più sul fonoritmo di risonanze interne che su una metrica cosciente. Si pensi per tutti al battere su sillabe come richiamo interno non identico, non regolare, come ad esempio: *giardini* (v. 1), *spiaggia* (v. 3), *già* (v. 7), *già* (v.9), *coraggio* (v. 10); oppure a richiami o assonanze a fine verso. Insomma l'intensificazione del discorso è intesa come intreccio di situazioni e corrispondenti enunciazioni, di immagini-flash associate, di confronti per differenza, con lo stesso coraggioso metodo che tanta parte avrà nel lavoro dei poeti più giovani, e soprattutto in quello del maggiore poeta a noi contemporaneo, Milo De Angelis. Seguiamo la serie delle enunciazioni di *Settembre*. L'incipit con il doppio accento, brusco dunque, ci porta nuovamente nella suggestione dei giardini che, questa volta, creano una corrispondenza motivata fra visione e percezione della visione. La puntura forte e indeterminata «nei giardini/ d'amarrezza» (vv. 1-2) ne è il connotatore principale. Allo stesso modo il paesaggio lacustre è in tutto e per tutto la descrizione di un luogo che in sé sostituisce e rappresenta la percezione interiore, lo status critico del soggetto guardante, esteso alla consueta pluralità del «noi» a cui ci ha abituato Sereni: ecco che la spiaggia desolante fra *aride cose* e oggetti inservibili rivela l'inquietudine enigmatica di *cose* altrimenti indicibili, e di oggetti (i remi spezzati, le reti strappate) che appaiono come referenti tangibili di un più ampio mondo umorale. Notate che il terzo focus della poesia, dopo i giardini e il lago, comporta una sorta di inversione dinamica. Mi spiego: la percezione del vento è raccontata dalla sinestesia, e l'intersezione insiste sul taglio di un'azione che tradizionalmente avremmo sentito come analogica. In effetti la dinamica di cui parlo si basa sull'ammissione del ruolo del vento che svolge impropriamente la parte del sole, ed è appunto questa *improprietas* ad allargare il campo semantico della visione (*illumina* si può anche intendere nel significato di «fa vedere meglio»), di modo che ancora impropriamente sia il vento ad assumere il ruolo di connotatore temporale, forse della memoria, se porta al di qua, «volge» verso i «giorni fermi» perché immutabili ormai, giorni che provengono «da una dubbiosa brulicante estate» (v.8), con l'ovvia opposizione fra immobilità e mobilità. Ecco allora che la sintassi si ricostruisce con l'inserimento intuitivo delle tessere narrative che il poeta ha volutamente omesso o tagliato via.

In perfetto parallelismo con quanto ho appena detto (là dove la ripetizione allinea e lega la connotazione: *già*, v. 7 e v. 9), l'ultima strofa porta a far convi-

vere l'assoluto elemento certo e immutabile che è la morte con il movimento di coloro che vi camminano dentro, anzi addirittura al futuro (*cammineremo*, v. 10; *andremo*, v. 11), che si specifica ancora meglio nel distico di chiusura in piena corrispondenza con l'immagine iniziale del lago: «andremo a lento guado coi cani / nell'onda che rotola minuta» (vv. 11-12), là dove il rallentamento è suggerito anche dal cursus degli accenti, come a delineare una sorta di condizione infernale: la puntura, il vento, la lentezza sia del passo sia dell'onda «che rotola minuta», ulteriore descrizione sul limite delle *aride cose*, lontanissime e opposte alle amate e ungarettiane «care cose consuete».

8. *La morte come fine del tempo*

È facile discorso il ricorso al tema della morte come limite estremo per ogni azione di cui si racconta nel primo libro di Sereni. Eppure l'equivoco non poco deviò in passato da una più attenta interpretazione di questo tema «misterioso». Basti per tutti l'esempio di Anceschi che scriveva nell'introduzione all'antologia della *Lirica del Novecento*:

Già in *Frontiera* la poesia è sollecitata dagli oggetti del tempo e del paese, e vien figurandosi un reame d'immagini quotidiane e fedeli [...], nel crepitio inquieto dei gentili deliri, e delle piccole avventure d'una giovinezza turbata. Ovunque [...] è sottintesa una continua riflessione di morte³¹.

Oggi meglio interpretiamo il topos della morte come il limite di ciò che sarebbe significabile come differenza nulla, al punto che nel primo libro d'esordio la simulazione di un'azione possibile (al di là della morte?) crea non pochi equivoci e sbilanciamenti. Il fatto è che l'esperimento si svolge tutto in luce, tutto vissuto fra le *cose* di Sereni, e proprio meditando su una morte per così dire laica, sentita con le cose, che appartiene alle cose, non proprio ungarettianamente scontata vivendo, e però riconosciuta come traccia presente, nel presente, nell'immagine del presente.

Esemplari a questo riguardo due affermazioni di *Strada di Creva*: «Questo tiepido vivere dei morti» (v. 16); «E nei bicchieri muoiono altri giorni. // Salvaci allora dai notturni orrori/ dei lumi nelle cose silenziose» (vv. 31-32). La morte, insomma, anche in sintonia con alcuni compagni di generazione (Sinisgalli, Gatto, Caproni, Bigongiari) appare come uno spazio non a sé, e anzi figura presente, che fa da tramite e da quinta agli eventi del giorno, e da qui si desta il pensiero dell'orrore anche come trasalimento notturno, improvvisa percezione dell'abisso. La morte fra le cose e come cosa, provata nell'orrore dell'oggetto e del lu-

³¹ Luciano Anceschi-Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1961, p. CI.

go, nella consumazione della vita, lega strettamente l'esperienza del primo Sereni ad alcuni esempi altissimi delle generazioni successive, come nel caso di Bartolo Cattafi, da lui molto letto e amato, a quella del già citato Milo De Angelis.

Gli aggiunti *Versi a Proserpina*³², proprio perché circoscrivono un minicanzoniere circolare, intrecciato sulla sparizione della figura femminile e sul suo riconoscimento fra i luoghi più cari e nei tempi più concordi con tutta la poesia del giovane Sereni, suggeriscono una differenza da non sottovalutare riguardo al topos della morte. Ora, sul finale del libro riordinato già nel 1942 e ritocato nel 1966, gli eventi si riassumono proprio nella sparizione e nella mancanza della figura femminile, e si ricollegano a lei: «è finita/ l'estate, è morta in lei» (*Dicono le ortensie*, vv. 6-7), determinando la spiegazione della morte come fine, sino a questo momento mai tentata.

Sul tema della morte e dei morti *Frontiera* insiste secondo l'indicazione di una concreta presenza da affrontare tanto come limite quanto come necessario attraversamento, tanto come elemento sottratto al tempo quanto come intrusione nell'esistenza, persino sentito come evento riproposto paradossalmente nel tempo dell'anniversario (cfr. ad esempio *3 dicembre*). Ciò comporta una sorta di segno comune rintracciabile in un campione emblematico per tutta la letteratura contemporanea qual è la narrazione dei *Dubliners* di Joyce. In più per il nostro Sereni vale l'accezione di morte della giovinezza, intesa come confine estremo e noto che sotto gli occhi del protagonista del libro mostra gli oggetti e il paesaggio della sua irreversibilità.

9. Alla fine del racconto per frammenti

Il breve testo, senza titolo, che chiude *Frontiera* e ne riassume l'ultima sezione, scritto nel 1940, disegna metricamente il tema del ritorno mediante un ritmo più breve che il lettore è invitato a riconoscere nel verso più lungo. Dichiarativo e riassuntivo di una sorta di esito finale del racconto per frammenti che si svolge in tutto il libro, l'endecasillabo d'attacco, «Ecco le voci cadono e gli amici», sembra isolare l'esclamazione dell'incipit per dare spazio al verso, grazie anche alla strategica sospensione del secondo soggetto che è semanticamente compreso nel primo, in un'incisiva sintesi per brevità, e allo stesso tempo porta all'equivalenza e al potenziamento della seconda azione: le voci che cadono e gli amici distanti. Dunque, il testo:

- 1 Ecco le voci cadono e gli amici
- 2 sono così distanti

³² L'indicazione della sezione compare nell'edizione Scheiwiller 1966, e per la prima volta in questa sezione compaiono i versi di *Dicono le ortensie*, già editi in «Tempo», VII, 19-26 agosto 1943, 211, p. 21, scritti nel 1941.

- 3 che un grido è meno
 4 che un murmure a chiamarli.
 5 Ma sugli anni ritorna
 6 il tuo sorriso limpido e funesto
 7 simile al lago
 8 che rapisce uomini e barche
 9 ma colora le nostre mattine.

L'intreccio si prolunga nella consecutiva che deriva dall'incipit: «così distanti/ che» (vv. 2-3), elemento di congiunzione e ancora equivalenza e ripetizione nell'anafora dei due versi successivi (solo ad eco fonica richiamati dal *che* relativo del v. 8): l'inutilità del grido di richiamo, «meno/ che un murmure» (vv. 3-4), con la nuova speculare comparazione (così che, meno che), anticipo di una cruciale comparazione, quella del sorriso di lei, simile al lago: segnale importantissimo nella poesia del primo Sereni perché indica il flagrante spazio della corrispondenza tra luogo e personaggi, paesaggio e pensiero, simili e perciò visibili.

In questa prima enunciazione del testo sostanzialmente scandita dal settenario, eccetto al v. 3 che lo manca d'una sillaba, l'impressione acustica corrisponde alla percezione fisica della presenza degli amici: le voci che cadono, il grido sentito come un murmure, equivalenti al distanziarsi e sparire degli amici stessi.

L'attacco della seconda strofa della breve poesia si congiunge al precedente, se l'orecchio vigile del lettore recupera l'eco fonica: «chiamarli./ Ma sugli» (vv. 4-5), che introduce una restituzione, un ritorno di memoria (pur nell'adattamento dell'indecifrabilità della preposizione *sugli*: il sorriso di lei fa ritornare sugli anni, e ritorna a parlare di quegli anni), ancora attraverso un settenario e il distendersi dello scorrevole endecasillabo: «il tuo sorriso limpido e funesto» (v. 6) (qui la memoria, il paesaggio funesti implicitamente fanno i conti con la morte di quel primo tempo giovanile). Siamo al punto della sostituzione per equivalenza del sorriso rispetto alla voce, ma anche alla proposta di una nuova corrispondenza. La doppiezza del sorriso limpido e funesto (limpido perché chiaro, funesto perché inesorabile sul verdetto finale) si prolunga per inerziale similitudine, e come in un inciso dato al quinario, rispetto allo specchio riflettente delle esperienze e delle identità, che è il lago. Ed è a questo punto che il lettore coglie la qualità degli attributi precedenti chiariti e direttamente circostanziati, ma rovesciando la spiegazione utile per il sorriso limpido e funesto. Il lago è funesto, se è quello «che rapisce uomini e barche» (v. 8), per azione allora parallela a quella degli amici che s'allontanano, distanti; ed è limpido (questa volta la congiunzione del verso finale richiama quella del v. 5) perché «colora le nostre mattine» (v. 9), che sarebbe un novenario se escludessimo appunto la cellula fonica dell'opposizione con valore paraipotattico (come nell'*Infinito* di Leopardi, e qui: ma, ecco che colora le nostre mattine). A chiusura del cerchio una presenza «limpida», il lago come cosa e come spazio, si sovrappone all'assenza funesta tanto del sorriso quanto degli amici, mentre è l'io a interpretare la crisi

dell'allontanamento e dell'esclusione. Andrea Zanzotto così descrive la dinamica dell'*agire poetico* di Sereni (riferito, certo, alla sua poesia più recente ma utilissimo per le origini): «traumatizzato di scarti, di iati, di sovrapposizioni e concrezioni che non “dovrebbero” dar luogo a una continuità, ma che la raggiungono sul rovescio, al di sotto, nell'agrovigliarsi delle radici delle singole espressioni»³³.

Per questa somma di motivi la macchinetta inventiva di *Frontiera* mette in azione degli effetti di trasformazione della cosa vista e portata a materializzarsi e a essere comunicata come cosa pre-sentita all'interno di un immaginario del paesaggio. Tanto che l'immagine del primo Sereni pare essere nata inizialmente e poi incentivata da un disegno in attesa di ricongiungersi e riconoscersi con il paesaggio più familiare, così caro al poeta. Il lettore si sarà certamente accorto che nel corso di questa interpretazione di *Frontiera* ho evitato di scomodare il difficile concetto di realtà. Di quale realtà parlerebbe Sereni se non di un tracciato di elementi percettivi che sondano le superfici delle immagini e che non muoiono nella descrizione delle apparenze? La corrispondenza cercata continuamente nel visibile del quotidiano affonda le sue motivazioni nel complesso movimento dell'avventura giovanile del poeta, fatta di eventi indefinibili, di incertezze, di paure, di aspirazioni. È questo nucleo perplesso il vero movente della storia di *Frontiera*.

³³ Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, II, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, a cura di Gian Maria Villalta, Milano, Villalta, 2001, p. 37.

Lorenzo Peri

C'è una dichiarazione di Sereni che viene solitamente riportata quando si tratta di definire i rapporti tra la poesia di *Frontiera* e l'ermetismo fiorentino. La dichiarazione, tratta da una lettera del 25 gennaio 1937 a Giancarlo Vigorelli, è questa:

Io in poesia sono per le 'cose'; non mi piace dire 'io', preferisco dire 'loro'. Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni; e se da una parte la mia giovinezza non consente a me di avere un'intonazione raggiunta, una voce mia e soltanto mia, dall'altra ci sono questi sbalzi e variazioni che sono un po' la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti; 'loro' ma soltanto 'loro' senza che ci sia dentro 'io'¹.

La lettura di questo testo (uno dei tanti, nella vigile autocoscienza letteraria del poeta) si colloca direttamente appresso a quella fondamentale opposizione tra una «poetica degli oggetti» e una «poetica della parola» attraverso cui, un po' astrattamente, si è proposto di individuare due poli di attrazione (e di aggregazione) all'interno di un eterogeneo spazio letterario, cioè quello della lirica degli anni Trenta-Quaranta. Specificando subito che se netta almeno da un certo momento in avanti (e soprattutto dal punto di vista ideologico) è la presa di distanza di Sereni dall'ermetismo², altrettanto acuta è l'insofferenza nei confron-

¹ Cfr. Dante Isella, *Giornale di Frontiera*, Milano, Rossellina, Archinto, 1991, pp. 33-34.

² Cfr. «a latere, a latere» (Massimo Grillandi, *Vittorio Sereni*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 1-6); «in fondo anche l'ermetismo era ideologico [...] e da questo punto di vista io ero nettamente antideologico» (Franco Brioschi, «Fogli di letteratura», primo, supplemento al n. 23, a. IV, di «Fogli», aprile-maggio 1967, pp. 1-3); «L'ermetismo fiorentino era un polo di attrazione semiclandestino per estraneità al fascismo [...]. Io in loro, Lombardo, sentivo una specie di misticismo nei confronti direi del fatto poetico stesso» (Alessandro Fo, *Un'intervista a V.S.*, in *Studi per Riccardo Ribuoli*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 55-75) [tutte prese da Laura Barile, *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1994, p. 16]; «Non sentivamo su di noi nessuna cupola metafisica, nessun cielo, nessun assoluto, non sentivamo la letteratura come un valore, in altri termini; la sentivamo piuttosto come una energia o una tensione, in un rapporto particolare con la nostra esistenza, senza poi arrivare a precisare la natura di questo rapporto, senza che se ne

ti di quella etichettatura di maestro della cosiddetta «Linea Lombarda» dentro la quale era inizialmente rientrato. Del resto, anni dopo Sereni parlerà per sé di una poetica possibile solo allo stato provvisorio³, di una storia di scrittore e di uomo che si diversifica in virtù degli accadimenti, delle tensioni del momento che, di volta in volta, fanno della «ricerca dell'identità [...]» qualcosa che «non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie»⁴. Essere *dalla parte delle cose* confermava dunque come i presupposti razionalistico-illuministici della cultura milanese in cui si era formato costituissero una sorta di deterrente alla metafisica spaziale e alla componente platonica e astratta dell'ermetismo: presupposti, poi, del suo progressismo laico e della sua voce civile. Del resto già Fortini faceva notare come, in Sereni, il positivismo, costituendosi come «antefatto morale e culturale»⁵, fosse alla base del «rifiuto dell'ottimismo idealistico e del cattolicesimo»⁶. Essere *dalla parte delle cose* voleva dire per Sereni reintegrare nella poesia la dimensione del tempo e della storia, innestando su un «fondale di stretta osservanza ermetica», un fondale – come vedremo avanti – soprattutto linguistico, «elementi di quella emblematica oggettiva di cui parla Anceschi»⁷ per i lombardi. Possiamo già fermare un punto. L'apertura di Sereni verso il mondo extra-linguistico (il mondo delle *cose*) favorisce sì l'intrusione del mondo empirico, ma senza che questa iniziale luce oggettiva raggiunga direttamente l'oggetto: passando attraverso la lente dell'autocoscienza letteraria del poeta, la percezione sarà tutta contenuta nel riflesso di quell'oggetto, e quindi la sua rappresentazione non potrà che essere indiretta. Sullo spessore di questa «lente» e sugli esiti linguistici della scrittura di Sereni conviene soffermarsi adesso.

Senza dimenticare che con i poeti fiorentini i legami erano molto intensi⁸, dall'ermetismo Sereni si garantisce un margine di libertà culturale che si quali-

fosse veramente consapevoli, senza che lo avessimo di fronte, senza che lo potessimo esprimere, forse senza avere sufficienti forze espressive per far sentire questa differenza» (Vittorio Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile» e l'ermetismo*, «L'Approdo Letterario», 14, 1968, pp. 87-88).

³ Cfr. «Io guardo con sospetto se non addirittura con avversione alle scelte aprioristiche di un linguaggio e di una poetica» (Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 124).

⁴ *Autoritratto* (in *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni. Introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 113).

⁵ Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* [1959], in *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003, p. 579.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Giorgio Luzzi, *Figurazione e defigurazione in «Frontiera»*, in *Per Vittorio Sereni*, a cura di Dante Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, p. 80.

⁸ Basti riprendere un passo da una lettera di Sereni a Alessandro Parronchi: «Ti ringrazio di più per il calore col quale mi hai accolto a Firenze e con cui mi hai tenuto compagni fino all'ultimo momento. Non è lo sciocco pensiero di essere stato una volta tanto poeta in mezzo ai poeti,

fica nel tentativo di una maggiore articolazione dei contenuti poetici colta, in particolar modo, nella drammatizzazione della condizione idillica di partenza e nel «sottile lavoro di inserimento di figure tipiche della mitologia ermetica nella particolare fisicità del paesaggio lombardo»⁹. Il seme del dissenso, per riprendere una nota di Silvio Ramat, si impianta nel momento stesso in cui è possibile verificare l'adesione di Sereni alla corrente ermetica¹⁰.

La forza di attrazione esercitata dalla *koinè* ermetica è comunque decisiva per quanto riguarda la scelta delle soluzioni retorico-linguistiche in un'opera di esordio (uscita, ricordiamolo, nelle edizioni di «Corrente» di Ernesto Treccani) che quindi colpisce per lo schieramento di rimandi e allusioni ad una base culturale condivisa. Si è parlato, infatti, della capacità di «esercitare dentro schemi altrui la propria voce originale»¹¹. Schemi linguistici e vie espressive istituzionalizzate da cui è possibile partire per misurare il grado di normalità o di eccezione del linguaggio di Sereni rispetto alla lingua poetica del tempo. Del resto, da quando Mengaldo ha proposto per Sereni la formula di «ermetismo debole»¹², altre forme di *diminutio* sono via via intervenute con l'intento di posizionare il linguaggio di *Frontiera* ai margini di un ermetismo «forte», ma comunque impegnato nella «grammaticalizzazione delle proposte linguistiche del simbolismo» europeo¹³. Anche se, occorre specificare, la consultazione del codice simbolista da parte di Sereni e l'acquisizione delle sue proposte non collima totalmente con le intenzioni culturali dei poeti fiorentini. La sua appare piuttosto come una posizione da decentrato dove continua a mantenersi attiva l'aderenza della scrittura a forme, per dirla più in generale, modernistiche impiegate come dispositivo

ma devi credermi se ti dico che bastasse un po' di tempo con te e con Luzi per guarirmi da molti mali cronici. Con voi ho risentito quella febrilità che ha accompagnato sempre i miei momenti di ripresa [...]» (V. Sereni, *Un tacito mistero: il carteggio Vittorio Sereni – Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 22.

⁹ Giovanni Raboni, *Sereni inedito*, in *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 25.

¹⁰ S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La nuova Italia, 1969, p. 78. Ma si veda anche Renato Nisticò: «la visione del primo Sereni [...] non fosse del tutto idillica né tantomeno che possedesse, come la critica ha sancito da tempo, i caratteri assoluti, di metafisica della parola, quali si esprimevano nel quasi egemonico corso ermetico; ma fosse già una posizione articolata, dialettica, cosciente delle ragioni estetiche della propria opera e incline ad accostare la poesia alla conoscenza assai più che al "canto"» (*Nostalgia di presenze: la poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, p. 31), e Carlo Bo: «C'era la sua presenza, ma c'era anche la sua autonomia senza possibilità di equivoco... senza chiasso, Sereni, negli anni lontani dell'ermetismo, aveva saputo individuare di colpo la sua strada e mettersi a camminare» (Carlo Bo, *Parlando di Sereni*, «Letteratura», luglio-ottobre 1966, 82-83, p. 5).

¹¹ Remo Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere: lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1980, p. 30.

¹² Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 148.

¹³ Ivi, p. 151.

nobilitante, capaci cioè – secondo Guido Mazzoni – di sublimare il dato paesistico, il dato dell'impressione sensibile trasfigurandolo in un linguaggio selettivo e aristocratico¹⁴ che costituisce la cifra propria di quella struttura trascendentale che è la lirica moderna¹⁵. O comunque sanzionando quella equazione fra poesia e lirica che anche nelle prove successive, attente ai valori differenziali tra poesia e prosa, e nelle fasi di transizione storiche non verrà mai messa seriamente in discussione. Una sorta di «filtro percettivo»¹⁶ in grado di dare dignità espressiva ai dati dell'esperienza vissuta, innalzandoli stilisticamente e revocando così la fisicità delle cose, l'offerta del reale a un piano referenziale per affidarne il senso a un dettato iperdeterminato dal punto di vista letterario.

Ad ogni modo il formalismo (e il monolinguismo) di molta poesia degli anni Trenta è adoperato da Sereni largamente, tanto che la condivisione con l'ermetismo di aspetti lessicali e stilistici può essere documentata attraverso la fitta trama intertestuale tra i versi di *Frontiera* e quelli, in primo luogo, di Gatto, Sinisgalli, Quasimodo, ma anche Ungaretti e Montale¹⁷ e il Rilke tradotto da Errante. Le verifiche critiche condotte sui testi hanno mostrato che raggranellare le tracce dei prestiti documenta le intenzioni di una poesia senz'altro ricettiva e disposta a misurarsi col piano di una retorica condivisa (basti pensare all'uso delle inversioni per ottenere effetti di nobilitazione), di una poesia disposta quindi al mantenimento di un rapporto non neutro con la tradizione. L'accostamento alle prove dell'ermetismo fiorentino ha prodotto, in primo luogo, un allargamento della base culturale per la poesia di Sereni¹⁸. Più nello specifico, su questa condivisione di stilemi basterà dire che se lo «sforzo [...] di nominare le cose poeticamente»¹⁹ non raggiunge vette di analogicità rarefatta e di forte indebolimento referenziale tuttavia attinge alla grammatica dei plurali vaghi, dell'elissi dell'articolo, dei sostantivi assoluti astratti, delle inversioni di determinante e determinato, dei verbi parasintetici, o dell'impiego transitivo di verbi più frequentemente intransitivi, dei sintagmi costituiti da «sostantivo astratto + sostantivo concreto in funzione specificativa»²⁰, la sovraesposizione dell'uso del-

¹⁴ Cfr. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002; e Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 580.

¹⁵ Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

¹⁶ G. Mazzoni, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea*, cit., p. 137.

¹⁷ Il debole isostrofismo di *Frontiera* «si assesta, assai più che su Ungaretti, sul robusto tronco degli *ossi* e dei *mottetti* (del resto anche la metrica del migliore ermetismo fiorentino, non solo per gli assetti strofici, è sostanzialmente montaliana)», confermandosi, scrive Andrea Pelosi, «poeta insofferente verso costrizioni formali predeterminate» (*La metrica scalare del primo Sereni*, in «Studi Novecenteschi», 1988, 35, p. 144).

¹⁸ Cfr. «In realtà noi eravamo un feudo fiorentino, cioè l'Europa, in un certo senso, la cercavamo a Firenze attraverso i nostri amici» (V. Sereni, *Dibattito su Corrente*, in «L'Approdo letterario», 1968, 43).

¹⁹ V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile e l'ermetismo»* cit., p. 86.

²⁰ V. Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. 6.

la preposizione *a* (ovvero, l'uso *passerpartout*, come è stato chiamato), così come ricorre allo studio dei valori fonici e delle polivalenze aggettivali. L'opzione di base della lingua è dunque, se presa appunto nei suoi elementi costitutivi, sostanzialmente di derivazione ermetica e approda ad un forte grado di omogeneizzazione interna. Sereni si appropria di questo codice linguistico elaborato dall'ermetismo depurandolo ad ogni modo di ogni spinta lirica troppo esibita, e sviluppando comunque da subito una diffidenza per le proposte più radicali anche per non rimanere, come dire, incastrato in quei meccanismi di autoidentificazione che si attivano all'interno di un cerchio che in quel caso oltre che letterario era soprattutto generazionale. Al tempo stesso, la responsabilità degli artifici più influenti del linguaggio ermetico è evidente proprio perché funzionale al raggiungimento di una intonazione che potesse – uso lo stesso verbo della dichiarazione riportata in apertura – *risolvere* le notazioni, gli impressionismi di queste prime prove, allestendo una rete di significazione più spessa. Al di là quindi della ricostruzione delle influenze (lavoro sul quale la critica si è esercitata a lungo), bisogna quindi riconoscere che Sereni tende ad un «ornato aristocratico» per sostenere il «piccolo realismo oggettivo» di *Frontiera* (Caretti) e che l'effetto di questa mediazione linguistica riduce come è ovvio l'ingresso di vocaboli extra-poetici (che entrano soltanto se autorizzati da un'altra fonte letteraria, tipo Pascoli), all'insegna, come è stato detto da Isella, di una «decantazione della complessità del reale per estrarne delle levigate essenze primarie»²¹, e dell'economia lessicale di stampo addirittura petrarchesco.

La promozione in senso lirico-stilistico del registro immette il petrarchismo di Sereni in posizione sintonica nell'alveo di quelle scritture che, se osservate da una postazione retorica, puntano sull'alterità linguistica per il potenziamento di un discorso «distante» (oppure, si potrebbe dire, generativo di «doppioni» letterari della realtà) e quindi anche oracolare. Anche sul piano sintattico la vicinanza alle prove fiorentine è data dalla prevalenza del gusto paratattico²² o dall'impiego frequente di strutture di stampo nominale²³ soprattutto in sede incipita-

²¹ Dante Isella, *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, p. 25.

²² Cfr. «la connessione paratattica dimostra la netta ostilità dell'ermetismo ad ogni connessione narrativa, quasi arbitraria mutilazione del valore-pausa, preminente nel testo quasimodiano e rapportabile alla grande influenza di Ungaretti. Il rinnegamento della logica convenzionale del linguaggio si riscontra attraverso contraddizioni, sinestesie, trasposizioni analogiche» (Silvio Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 220).

²³ «L'opera di Sereni è costantemente nominale», e «tale andamento [...] favorisce di per sé la formulazione di enunciati "in qualche modo brachilogici o, in casi ben precisi, ellittici", quali quelli nominali. Ma se quella che si potrebbe chiamare una forzata ellitticità, cioè una rapidità argomentativa derivante non da fiducia nella parola poetica, bensì al contrario da un bisogno – quasi un imperativo morale – di estrema concentrazione, è una delle più rilevanti conquiste stilistiche del Sereni maturo, già nelle sue prime raccolte lo stile nominale è una risorsa a cui il poeta attinge costantemente, pur se in funzione parzialmente diversa»; «La frase nominale in corrispondenza dell'incipit porta qui [si riferisce a *Le mani*] l'attenzione su oggetti o situazioni che vengono in un certo senso tematizzati per poi essere sviluppati – o comunque assunti come

ria, da cui si ricava una misura di «forzata ellitticità»²⁴, una estrema concentrazione: una modalità enunciativa che segna indiscutibilmente la tendenza a indebolire il tracciato narrativo e a «cristallizzare alcuni dati della realtà»²⁵. Tale avvio nominale, va aggiunto, svolge una funzione allocutiva tipicamente lirica specie se seguito «dalla comparsa di un verbo alla seconda persona (singolare o plurale) con cui il poeta si rivolge alle realtà evocate»²⁶ e che ha una chiara ascendenza montaliana.

Ma i modelli sono seguiti da Sereni in maniera anche eterodossa. Lo stesso dipanarsi delle immagini stabilisce un apparato di nessi e rapporti con un repertorio tematico abbastanza chiuso e complessivamente condotto da motivi meteorologici e stagionali incardinati nella topografia luinese che da un'impostazione originaria di idillio e apertamente elegiaca (si pensi per esempio alla frequenza dell'iconografia lacustre o all'«asse metaforico del giardino»²⁷) muovono verso la seconda parte del libro alla registrazione di soprassalti emotivi e di suggestioni funebri che assumono un tono marcatamente esistenziale e un significato anche storico. È proprio da questa indicazione di movimento, per così dire, verso un «dilagare dell'oscurità»²⁸ che si definisce quello «stato di trepidazione», di «sospensione»²⁹ «reso inquieto da continui trasalimenti e premonizioni» che tendono a mutare l'elegia e l'idillio lombardo-lacustre (Luperini³⁰) di Sereni in dramma³¹. Questo è lo stato espresso dal verso che ho scelto come titolo del mio intervento. *Siamo tutti sospesi a un tacito evento*, è tratto da *Terrazza*, testo compreso nella sezione eponima della raccolta, e che condivide evidentemente con il titolo della silloge quella oscillazione tra un valore oggettivo e valore allusivo di cui si caricano spesso le indicazioni di confine. Se, come noto, dal dato geografico della *Frontiera* scaturiva un *sentimento della frontiera*³² che si traduceva in una proiezione verso l'Europa significativamente posta ad apertura di libro (dietro cui leggere, secondo Bo, «l'adesione sentimentale al mito fourne-

presupposti – nel seguito del componimento: si tratta, beninteso, di un modulo largamente condiviso dalla *koinè* ermetica» (Lorenzo Tomasin, in *Una costante sereniana*, in «Lingua e Stile», XL, 2005, 2, pp. 238-239 e 241).

²⁴ L. Tomasin, *Una costante sereniana* cit., p. 252.

²⁵ *Introduzione*, a V. Sereni, *Frontiera/Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Guanda, 2013, p. XLIV. Sereni, infatti, «nel passaggio da manoscritti/dattiloscritti a eventuali pubblicazioni in rivista e quindi in raccolta», fa notare Georgia Fioroni, «tende all'espunzione di luoghi, date e dediche, allo scopo di spersonalizzare l'iniziale dato contingente» (ivi, p. XVI).

²⁶ L. Tomasin, *Una costante sereniana* cit., p. 242.

²⁷ Alfredo Luzi, *Introduzione a Sereni*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 37.

²⁸ *Introduzione* a V. Sereni, *Frontiera/Diario d'Algeria* cit., p. XIV.

²⁹ R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere: lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni* cit., p. 56.

³⁰ Cfr. Romano Luperini, «Urbano decoro» e crisi dell'ermetismo in Vittorio Sereni, in *Il Novecento*, Torino, Loescher 1981, pp. 631-642.

³¹ Francesco Paolo Memmo, *Vittorio Sereni*, Milano, Mursia, 1973, p. 21.

³² F. Camon, *Il mestiere di poeta* cit., p. 141.

riano del *pays lointain*»³³), così adesso da una terrazza reale (ci sono precise testimonianze in una lettera a Vigorelli³⁴) si avrà, scrive Pagnanelli, una «figur[a] onomasiologic[a] della frontiera vista come limite e argine da cui ci si sporge verso altri mondi»³⁵. L'episodio, al quale sono collegate anche pagine in prosa, vuole la presenza di una torpediniera (quella citata al verso 8) della Guardia di Finanza scuotere la compagnia in festa – scrive Sereni altrove – con «una animazione improvvisa, non localizzabile» che «ci sorvolava dilatando il paese al di là dei suoi limiti fisici. Sospesa in un tempo imprecisato Luino diveniva l'oltre-frontiera o addirittura l'oltreoceano»³⁶. Lasciando da parte l'occasione concreta che ha provocato la poesia (non senza notare luoghi di una geografia che lambisce la sua gravidanza realistica) e l'interrogazione sul rapporto tra vita e scrittura, dal punto di vista delle strategie testuali adottate nella poesia non si potrà che ricavare una sensazione di reticenza e di presentimento. Diciamo pure di oscuro presagio. Interessa notare adesso come materiali nominali quali «attesa», «tacito evento», «sospesi», per certi versi vere e proprie sigle lessicali dell'ermetismo, siano funzionalizzati in un diverso contesto semantico. Il proposito è quello di «esercitare entro schemi altrui la propria voce originale»³⁷, come abbiamo ricordato.

È stato notato quasi da tutti che *Frontiera* è «un libro pieno di presagi e di sospensioni»³⁸, testimonianza di una stagione «insidiata da presagi luttuosi»³⁹ in cui le percezioni uditive e la tensione cromatica delle varie figurazioni finiscono per far prendere al mito della frontiera «un senso tutto concreto»⁴⁰. Questa apertura drammatica è determinata dall'innestarsi di immagini di incupimento, di cui diamo qualche esempio: «nell'ombra dei sottopassaggi» (*Canzone lombarda*), «al passo dei notturni battaglioni» (*Poesia militare*), «nell'ora che s'annuvola il Signore» (*Strada di Zenna*), «oscuri golfi» (*Un'altra estate*), dei «notturni orrori»; «il vento ancora / turba i golfi, li oscura. / Si rientra d'un passo nell'inverno» (*Strada di Creva*). Ma ad esser sottoposte ad una prestazione simbolica sono soprattutto le immagini tematiche sonore, i motivi variamente musicali premonitori di qualcosa di oscuro e di negativo. Qui gli esempi sono tanti a comincia-

³³ C. Bo, *Parlando di Sereni*, in «Letteratura», Firenze, 1966, pp. 3-16 (ma si cita da L. Barile, *Sereni* cit., p. 19).

³⁴ Cfr. *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, p. 342.

³⁵ R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere: lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni* cit., p. 75.

³⁶ *Dovuto a Montale*, in *La tentazione della prosa* cit., p. 148.

³⁷ R. Pagnanelli, *La ripetizione dell'esistere: lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1980, p. 30.

³⁸ Ivi, p. 56.

³⁹ Lanfranco Caretti, *Il perpetuo presente di Sereni* [1966], poi *Introduzione a V. Sereni, Poesie scelte (1935-1965)*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1973, p. XI.

⁴⁰ L. Barile, *Sereni* cit., p. 81.

re dalla primissima *Inverno* dove si legge «mentre ulula il tuo battello lontano»: «una marcia | di tamburi sinistri» (*Ritorno*), per poi proseguire con «Nel rombo che s'allontana | degli ultimi tuoni sorvolanti le case» (*Temporale a Salsomaggiore*), «Non ti turbi il frastuono | che irrompe con me nel tuo quieto mattino» (*A M. L. sorvolando in rapido la sua città*), «e tu trasali al rombo | degli autocarri che mordono la montagna» (*Soldati a Urbino*), «Di notte il paese è frugato dai fari, | lo borda un'insonnia di fuochi vaganti nella campagna, | un fioco tumulto di lontane | locomotive verso la frontiera» (*Inverno a Luino*), «E attorno è l'esteso strazio | delle sirene salutanti nei porti | per chi resta nei sogni | di pallidi volti feroci, | nel rombo dell'acquazzone | che flagella le case. | [...] Non saremo che un suono | di volubili ore noi due | o forse brevi tonfi di remi | di malinconiche barche» (*Strada di Zenna*), «– frequente | il tuono ti fingeva gli orrori | d'una guerra lontana» (*Immagine*), «s'attarda un boato nell'aria» (*Vento e velivoli*), «Ed altri treni rombarono da Nord» (*Un anno*), «A ululi di treni» (*Ritorno*).

Si presenta una congiuntura psicologica tra «rumore» e «allarme» che genera la disseminazione di tessere lessicali e motivi afferenti a tale solidarietà, che dà la cifra dell'investimento sui valori connotativi. In particolare, le numerose occorrenze testimoniano, come ha scritto Andrea Cortellessa, la vitalità dell'ipotesistema meteorologico, cioè la forte presenza del «brontolare di tuoni minacciosi nel fronte di pioggia che s'avvicina lento ma inesorabile»⁴¹ e che va ad incrociarsi col motivo parimenti attivo del «rumore del treno in lontananza»⁴², dando luogo ad un nucleo di senso che possiamo ritenere generativo di tanta poesia del primo Sereni. Leggiamo adesso un brano dalle pagine di guerra degli immediati dintorni. Il brano si intitola *Sicilia '43*:

[...] Poi erano venuti i giorni della *sosta in attesa* di ordini e infine, *sospeso* ogni imbarco per il precipitare degli eventi oltre mare, la destinazione alla difesa della Piazza. Era stato un periodo di *tirocinio* al gioco della morte. Giungeva questa senza sorprese, a ore fisse *sbucava dalle nubi* o si *delineava all'orizzonte* accompagnata da un *rombo crescente* che presto trasvolava, lasciando macerie nuove, quasi carnali e palpitanti, sulle vecchie e ossificate. A volte era *preceduta da boati lontani* o *dall'ululo di sirene* ormai roche, come provate dal troppo *urlare*, tanto che presto furono sostituite da *tre colpi* di contraerea [...]⁴³.

Il testo in prosa presenta un repertorio di immagini che passa in poesia dove tende a simbolizzarsi in temi e motivi-chiave carichi di implicazioni emotive. «Gli elementi del paesaggio, nel momento stesso in cui sono evidenziati nel loro valore contemplativo, posseggono al loro interno o trovano nel contesto poeti-

⁴¹ Andrea Cortellessa, *Tracce di un'altra guerra tra le "materie prime" di Vittorio Sereni*, in «Allegoria», XIV, 2002, 40-41, [pp. 53-79] p. 65.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Sicilia '43* (*La tentazione della prosa* cit., p. 14). Mio il corsivo.

co un processo di riduzione di questo valore»⁴⁴, mettendo il luce «il carattere intimamente contrastivo dell'idillio sereniano»⁴⁵. Lo slittamento da un piano di neutra descrittività determina oltretutto un dominio lessicale e una dimensione uditiva in cui è il presagio della morte e della guerra a sconvolgere gli elementi del paesaggio e i microeventi esistenziali di cui si compone la trama della raccolta. All'«azzeramento di ogni manifestazione storica concreta»⁴⁶ degli ermetici, Sereni oppone un suo personale stato di evasione dal presente (e cioè dalla mera referenzialità), uno stato di attesa che si nutre di avvertimenti vari, angoscia, inquieti fermenti, allarmi, presentimenti funesti, senso della fine se la guerra segnerà necessariamente l'addio alla giovinezza. Questa modulazione giocata sulle prefigurazioni del futuro (o sull'evocazione del passato) non vale però come «contestazione dello stesso presente»: «passato e futuro», scrive Caretti, «entrano nella partita solo nella misura in cui collaborano a conferire senso più profondo al "presente", a renderne più vivide e meno periture le emozioni, a integrarlo o illuminarlo, e non già a eluderlo o mistificarlo»⁴⁷. Il tempo della guerra si insinua nella trama generale dei segni. Del resto Sereni disse: «[*Frontiera*] è dunque il mio libro d'anteguerra, ma con un piede già dentro la guerra – e si vede, credo, non solo dalle date»⁴⁸.

Un saldo atteggiamento antiintellettualistico permeato di discrezione ricerca già da adesso un senso oggettivo da portare a correzione allo «psicologismo sentimentale»⁴⁹ degli inizi e sviluppa dunque un amore per le cose da cui il linguaggio poetico sarà condotto a contatto con (come Sereni la chiamava) la «necessità delle scorie»⁵⁰ per far diventare la poesia poi sempre più inclusiva. Dietro questo pensiero c'è innanzitutto la lettura e la riflessione sulle *Occasioni* di Montale. Infatti in quella che poi è una consuetudine tipicamente novecentesca di leggersi per interposta persona, Sereni nel recensire le *Occasioni* (uscita nel 1940 sul «Tempo») ci fornisce – come ha notato Mazzoni – un documento di «poetica implicita»⁵¹:

⁴⁴ A. Luzi, *Introduzione a Sereni* cit., p. 9.

⁴⁵ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze: la poesia di Sereni verso la prosa* cit., p. 20.

⁴⁶ Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978, p. 26.

⁴⁷ L. Caretti, *Introduzione* cit., p. IX.

⁴⁸ Cfr. *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *Poesie* cit., p. 283. Anche Renato Nisticò (*Nostalgia di presenze: la poesia di Sereni verso la prosa* cit.) scrive: «Si ottiene allora che *Frontiera* assorba ormai decisamente dentro di sé il "tempo di guerra" (come in maniera premonitrice e allusiva sembrava già a una pura lettura dei testi) in maniera che la frattura storica dell'evento bellico sia situabile fra una prima produzione ancora tributaria dell'idillio e della mitologia "gentile" del lago e una produzione ormai del tutto arresa al sopraggiungere del mai pronunciato ma paventatissimo *horror vacui* della distruzione bellica (distruttiva del mito grandeuropo prima che di qualsiasi assetto civile e militare)» (ivi, p. 18).

⁴⁹ F. Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 125.

⁵⁰ D. Isella, *Giornale di Frontiera* cit., p. 34.

⁵¹ G. Mazzoni, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea* cit., p. 39.

[...] la configurazione delle sue immagini, la eco delle sue parole lasciano in noi una memoria d'assoluto. Montale è il primo poeta nostro che abbia saputo rivelare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno racchiude. E direi addirittura il nostro mondo fisico moderno, avvertito da altri unicamente come peso e, in quanto tale, ritenuto indegno d'essere espresso; oppure ironizzato, messo avanti come l'estremo elemento di una polemica, come indizio di una condizione di schiavitù. Non è che tutto questo esuli completamente da Montale; per lo più è in lui, questo nostro mondo, la base normale di ogni avvento poetico: spesso, un limite incantato entro cui le cose possono veramente esistere⁵².

È Montale ad aver fornito «la presa di coscienza del mondo circostante e dei suoi stessi lineamenti fisici»⁵³. Ed è Montale a costituirsi come figura di mediazione in grado di far evolvere la poesia di Sereni da un impressionismo iniziale, caratterizzato da «situazioni liriche istantanee»⁵⁴, ad un dettato che porta in evidenza i tentativi di fuoriuscita dal recinto di una notazione sensistica e dalla risoluzione del rapporto tra circostanza e testo nelle «pure ragioni espressive»⁵⁵. Quanto intendo dire si spiega bene recuperando una nota dichiarazione di Sereni: «Non c'era a quel tempo distinzione in me tra impulsi poetici e sussulti emotivi. Non a esclusione ma a inclusione di quelli, le mie ore erano scandite da questi. Proseguiva la mia esplorazione dentro e attorno al paese in attesa non so quanto consapevole di chissà quali rivelazioni a ogni viottolo o scorciatoia o slargo improvviso»⁵⁶. Dalla destoricizzazione della realtà e conseguentemente dal potenziamento dei valori allusivi della parola si nota un progressivo abbandono del nucleo di chiusura lirico che, in una parola, è dato dal *giardino* e dal suo orizzonte metaforico. L'apertura muove verso una maturazione del rapporto tra poesia ed esistenza che si coglie in primo luogo nell'allargamento di quello stesso orizzonte («tu sai che la strada se discende | ci protende altri prati, altri paesi, | altre vele sui laghi», *Strada di Creva*) e secondariamente nella sottolineatura dei momenti di crescita psicologica dell'io e di raffronto con l'emergenza della storia. In questo senso *Frontiera* prelude già al *Diario d'Algeria*, che definitivamente e indiscutibilmente si distacca dalle strutture e dall'ideologia della poesia ermetica⁵⁷. Si è così creduto, per via di questa evoluzione dell'io, di poter parla-

⁵² V. Sereni, *In margine alle Occasioni*, in *Sentieri di gloria, Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1996, p. 60.

⁵³ V. Sereni, *Ognuno riconosce i suoi*, in «Letteratura», XXX (n.s. XIV) 1966, 79-81, p. 306.

⁵⁴ Cfr. D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano, Librex, 1985, pp. 21-32 (poi in *Prefazione a V. Sereni, Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, Milano, Mondadori, 1986, p. XXV).

⁵⁵ *Due ritorni di fiamma (La tentazione della prosa cit., p. 65)*.

⁵⁶ *Dovuto a Montale* (ivi, p. 147).

⁵⁷ Anche il *Diario d'Algeria* il legame maltempo-allarme si conserva in *Pin-up girl*: «ha cenni di maltempo, / rade voci d'allarme»; così come dalla figurazione precedente provengono alcune

re già a quest'altezza di una (sia pur sottile) parvenza di romanzo, in considerazione anche di un certo sviluppo narrativo che sembra farsi presente nei singoli testi in concomitanza con l'evoluzione della sintassi verso moduli più articolati (a fronte di una iniziale elementarità), e la tendenza a dare dignità espressiva ad un mondo esterno in cui «angosce, tremori, malesseri», come andiamo dicendo, «non sono più metafisici»⁵⁸. In tal senso, se quindi «il mondo esterno è sì estraneo, ma non di una estraneità metafisica bensì esistenziale»⁵⁹, questa dinamica di opposizione tra *idillio* (dato dalla presenza di forti controsegnali di chiarezza) e *antidillio*, e questa «attrazione di Sereni per gli effetti di realtà»⁶⁰ è destinata inevitabilmente a trasformare «quel tema dell'«assenza» inteso dagli ermetici in senso psicologico e metafisico, in un'assenza reale e assoluta»⁶¹. L'integrazione della concretezza della storia porta il discorso poetico di Sereni a una decisiva riconversione del rapporto tra «io» e «tempo», e cioè del rapporto tra l'io-testimone e il tempo vissuto e plurale (l'«epoca») nel sopravvento – nota Stefano Colangelo – della «sovranità del reale»⁶².

Da questa chiusura sul vuoto, sull'immobilità, la poesia del *Diario d'Algeria* non potrà più essere notazione di attimi (o «mini-novelle liriche», secondo Fortini⁶³) ma «romanzo» di una condizione esistenziale che nella sua improprietà pure la rappresenta. Ecco che allora si avrà una crescita della connotazione empirica dell'io poetico che identificherà questa improprietà (rappresentata nelle due grandi proiezioni del «viandante» e del «prigioniero») ⁶⁴ nella lontananza dalla vita, nell'angoscia della separazione dal mondo per colpa della prigionia in Algeria, nell'esclusione dalla Liberazione, nel «credito sull'anagrafe di almeno dieci anni» (*Il male d'Africa*), infine nel rimanere «incompleto per sempre»⁶⁵. E stilisticamente sarà veicolata da una dizione alta, capace di sorreggere un'idea di poesia ancora attivamente

schegge: «Se passa la rombante distruzione / siamo appiattiti corpi, / volti protesi all'alto senza onore» (*Frammenti di una sconfitta*); «nulla un ponte / sotto il convoglio che s'attarda» (*Belgrado*). A prevalere saranno moduli dell'interiorità condizionati dall'oppressione dei rimorsi e della nostalgia per quanto non si è riusciti ad essere («Io non so come sempre / un disperato murmure m'opprima», *Diario bolognese*), modulando l'assordante presenza fonica sulle forme della lontananza: «ecco non puoi restare, sei perduta / nel fragore dell'ultimo viadotto», «ove l'allarme che solcò le notti / torni mutato in eco / di pietà di speranza di timore» (*La ragazza d'Atene*).

⁵⁸ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 227.

⁵⁹ Laura Barile, *Sereni cit.*, p. 79.

⁶⁰ G. Mazzoni, *Forma e solitudine: un'idea della poesia contemporanea cit.*, p. 138.

⁶¹ P. V. Mengaldo, *Note sul "Diario d'Algeria"*, in Vittorio Sereni [numero monografico] «Poetiche» cit., p. 367.

⁶² L'espressione «sovranità del reale» è di Edgar Morin (*Il vivo del soggetto*) ed è citata all'interno del suo discorso da Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 4.

⁶³ P. V. Mengaldo, *Il solido nulla* [1986], in *La tradizione del Novecento, nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987 (ma si cita da *Antologia critica*, in V. Sereni, *Poesie cit.*, p. LXIX).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ V. Sereni, *Cominciavi* (*La tentazione della prosa cit.*, p. 59).

legata alla tradizione. Una dizione ancorata al fondo della sua matrice umanistica che – scrive Giovannuzzi – permette oltretutto di «tenere a distanza il pericolo di scivolare verso paradigmi logori di racconto», vale a dire di «recensione della realtà»⁶⁶, affidando, anni dopo, le istanze di problematizzazione della sua pronuncia indiscutibilmente individualistica (istanze, quindi, di deliricizzazione) da una parte autorappresentando la poesia come problematica, colpendo insomma lo statuto della sua alterità gnoseologica (e lo statuto epistemologico del soggetto), dall'altro ristrutturando il testo sulla base dell'intreccio di voci diverse dall'io monologico più che su una traccia narrativa, che rimarrà sempre troppo implicita.

Sereni sarà sempre un lirico pur nell'avvicinamento a tecniche del narrativo e nella circolarità di liricità e prosa (o meglio, pur nella transizione verso una dizione più oggettivata all'interno di strutture discorsive sempre più ricettive nei confronti dell'alternanza di registri, come testimonia l'ingresso di strutture morfo-sintattiche del parlato) e anche perché una poesia narrativa, concepita programmaticamente in opposizione a una poesia lirica, *d'illuminazione* gli apparirà in fin dei conti come un «controsenso»⁶⁷. Si potrà parlare semmai di una narratività bassa, della presenza di tratti di segnata prosaicità che inevitabilmente portano a contatto *alto e basso*, e della marginalizzazione dell'iniziativa linguistica di un soggetto lirico che riduce la sua esposizione narcisistica. Ma la modalità enunciativa del soggetto lirico-empirico del *Diario d'Algeria* si presenta ancora e fermamente con una dizione alta e tragica che si nutre dello strazio di quell'«ora mancata e irre recuperabile»⁶⁸ che, per il poeta, fu come si è detto l'appuntamento con la storia, e che nasce dal ripensamento del rapporto tra letteratura e esperienza bellica. Un ripensamento da cui si potrà misurare, da un lato, il grado di «rifunzionalizzazione» della lingua poetica (Mengaldo) sopra il fondale di un esistenzialismo attivo nel far convergere biografia privata e vicende storiche attorno ad nucleo fortemente etico, dandoci la conferma del definitivo allontanamento dal codice linguistico elaborato dall'ermetismo, e, dall'altro, l'«affermazione ontologica e autodiegetica dell'io poetante»⁶⁹, nella cornice del

⁶⁶ Stefano Giovannuzzi, *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012, p. 5.

⁶⁷ Ivi, p. 42, e il seguente, noto, passo tratto da V. Sereni, *Il silenzio creativo (La tentazione della prosa)*, pp. 69-70): «Programmare una poesia «figurativa», narrativa, costruttiva, non significa nulla, specie se in opposizione di ipotesi letteraria a una poesia «astratta», lirica, d'illuminazione. Significa qualcosa, nello sviluppo d'un lavoro, avvertire bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso il tenerle distinte?».

⁶⁸ *L'anno quarantacinque (La tentazione della prosa cit., p. 88)*.

⁶⁹ Alberto Comparini, *Appunti per una storia della poesia moderna italiana*, in «Poetiche», n.s., XIV, dicembre 2012, 36, p. 461.

diario di guerra. A distanza di anni, Sereni rispondendo a Vigorelli che per primo aveva parlato di romanzo come possibilità non «di poter rifare la biografia del poeta nella poesia, tutt'altro, ma una storia, una storia propria quanto più egli se l'è resa impropria»⁷⁰, così scrive:

Pensa a come era, o ti sembrava, Milano all'immediata vigilia dell'ultimo conflitto: una città pronta a una nuova spinta in avanti, una vivente confutazione dei risibili destini imperiali, una concreta premessa invece, nonostante tutto e nonostante i suoi stessi errori, a una realtà europea. Cominciavi a renderti conto in concreto di tante cose – le donne, i viaggi, i libri, la città, la poesia; cominciavi a vivere con pienezza, uscito una buona volta dalla sbalodimento giovanile. Venne la guerra e rovinò ogni cosa⁷¹.

⁷⁰ G. Vigorelli, *Vecchie pagine per Sereni*, in «L'esperienza poetica», luglio-dicembre 1955, 7-8, p. 30.

⁷¹ V. Sereni, *Cominciavi* (*La tentazione della prosa* cit., p. 59).

Sereni

Carteggio con Luciano Anceschi
1935-1983

A cura di Beatrice Carletti
Prefazione di Niva Lorenzini

Comete ◀ Feltrinelli

Niccolò Scaffai

1. Cina, 1980. Vittorio Sereni, insieme a Mario Luzi, Alberto Arbasino, Luigi Malerba e al giornalista e scrittore Aldo De Jaco, fa parte di una delegazione inviata nella Repubblica Popolare dal Sindacato nazionale degli scrittori italiani. Luzi, che su quel viaggio pubblicherà quattro articoli su «La Nazione», racconta così lo sbarco a Canton:

Arrivo (ore 22) anzi tempo da Hong-Kong dove non abbiamo trovato stanza. A Canton eravamo attesi per il giorno seguente e abbiamo messo in imbarazzo i nostri ospiti cerimoniosi, sì, ma anche cordiali. Nel percorso in taxi dall'aeroporto siamo stati identificati nel buio dall'interprete come poeti ermetici... «Non c'è scampo» abbiamo detto con Sereni¹.

«Non c'è scampo»: una frase che i due poeti si scambiano certo con ironia bonaria, ma anche un po' ingenerosa, a distanza di così tanto tempo dall'esperienza ermetica. Parto comunque da quest'aneddoto perché mi sembra emblematico: può infatti illustrare la prospettiva sull'ermetismo che il Sereni maturo elaborò nel corso degli anni, mentre la sua stessa adesione al clima ermetico tramontava, oscurata dall'affermazione di altre istanze e di altri modelli. Aumentava il distacco dal clima, appunto, ma non dalle persone, non dai poeti che dell'Ermetismo fiorentino furono protagonisti e a cui Sereni rimase legato da una lunga fedeltà nel tempo, e in certi casi fino alla fine, come testimoniano i carteggi tra gli altri con Parronchi e con Betocchi, preziosi per capire la posizione dell'autore nella stagione degli esordi e oltre.

Anche nel vivo della temperie ermetica, la prospettiva generale di Sereni fu spesso, com'è noto, critica o distintiva: «E prima di tutto: io non sono né voglio essere un alfiere o un chierico della "poesia ermetica", questi tutt'al più sono estri dei vent'anni, dell'età in cui si è più esposti alle tentazioni e alle mode»²,

¹ Il brano si legge all'inizio del *Taccuino di viaggio in Cina*, ora incluso in Mario Luzi, *Prose*, a cura di Stefano Verdino, Torino, Aragno, 2014, p. 250.

² Antonia Pozzi-Vittorio Sereni, *La giovinezza che non trova scampo: poesie e lettere degli anni Trenta*, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 87-89.

scriveva al padre di Antonia Pozzi, nel marzo del '41; e pochi mesi dopo (23 luglio '41) ribadiva in una lettera ad Anceschi: «non sono vicino a un Sinisgalli, come non lo sono a un Luzi»³. Si tratta di brani di lettere private, in cui Sereni non si preoccupa di sfumare la sua posizione; ma proprio la perentorietà e la precocità di queste puntualizzazioni convincono di quanto fosse ineludibile, per Sereni, la questione ermetica. Nel senso che l'ermetismo, da esperienza personale di attraversamento creativo (sia pure compiuto assimilando gli stilemi genericamente modernisti dell'ermetismo «debole», come suggerisce Mengaldo⁴), diventa presto in Sereni un paradigma rispetto a cui giudicare e collocare gli altri poeti, valutandoli più o meno positivamente in base alla maggiore o minore distanza dall'«orizzonte precostituito» di una linea o scuola. Un giudizio idiosincratico, che occorre ricondurre alla poetica e perfino all'esperienza esistenziale di Sereni; non per avallare quel giudizio, ma per interpretarlo e storicizzarlo. Questo anche per discutere implicitamente gli effetti che l'ipoteca antiermetica ha avuto nel campo letterario italiano del secondo Novecento; per Sereni, più o meno intenzionalmente, passarono infatti linee di tendenza che hanno contato nelle scelte editoriali e nelle fortune critiche: scelte e fortune che hanno privilegiato più l'oggettivismo lombardo che l'ermetismo fiorentino. Riportare questi fattori alla dimensione del gusto o delle ragioni individuali, piuttosto che alla dimensione dei valori assoluti, potrebbe rendere un buon servizio, credo, allo studio dell'Ermetismo.

Cercherò qui di mettere in luce proprio la funzione polemica che il termine «ermetismo» (più ancora che l'Ermetismo – con la «e» maiuscola – inteso come insieme di esperienze poetiche concrete e stilisticamente definite) assume nella prosa critica sereniana. Procederò interpretando Sereni, per quanto possibile, *iuxta propria principia*, facendo ricorso cioè alla lettura e al confronto mirato dei suoi saggi e scritti critici – il Sereni pubblico, insomma – che mostrano negli anni il ritorno costante su alcuni temi forti. Per questa via, vorrei anche arrivare a illustrare come i concetti che Sereni mette a fuoco, intorno al termine idiosincratico di «ermetismo», contribuiscano a spiegare certe ragioni dei suoi testi maturi o tardi. Perché è vero che la coscienza teorica di un poeta e la pratica formale delle sue opere spesso non coincidono (infatti, nel caso di Sereni, la volontà di differenziarsi dal cosiddetto ermetismo sembra aver preceduto la capacità di emanciparsene stilisticamente: si pensi che un tratto ermetizzante spicca in una poesia non solo molto successiva ma anche concettualmente an-

³ Vittorio Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti. Prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 112.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 148. Il saggio di Mengaldo, tuttora fondamentale, è da leggere ora anche alla luce delle osservazioni integrative e correttive di Anna Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di letteratura italiana» [numero monografico a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni: «L'amore aiuta a vivere, a durare». *Bigongiari, Luzi e Parronchi cento anni dopo (1914-2014)*], 2014, 3, pp. 85-92.

tiermetica come *I versi*: mi riferisco al sintagma «dentro un nero di anni», v. 6); ma è vero anche che la prospettiva critica assunta da un autore aiuta a collocare i nudi fenomeni in un quadro di senso più completo e rispondente all'individualità di ciascuno.

Fra le espressioni più caratteristiche dell'*ethos* sereniano vi è infatti la contraddittoria relazione tra il desiderio di appartenenza e il riconoscimento di una differenza: tanto sul piano storico e politico (l'appuntamento mancato con la Resistenza, i conti difficili con le inevitabili rimozioni del dopoguerra), quanto su quello letterario. Del resto, idiosincrasie letterarie e debiti storici possono trovare in Sereni una paradossale conciliazione, come accade in una lettura radiofonica dedicata a René Char, tenuta in Ticino nel 1976 alla Radio Monte Ceneri, nell'ambito del ciclo *Poesie come persone*. Nella lettura, si spiega come la curiosità verso l'opera di Char, intensamente frequentata dal Sereni traduttore e poeta, dipendesse tanto da una ragione storica: il desiderio compensativo di conoscere un poeta che aveva fatto quella Resistenza negata a Sereni; quanto da ragioni letterarie:

Gli anni Cinquanta erano stati per me anni di inattività o piuttosto di aridità. Il brodetto postermetico mi aveva saziato. Dall'altra parte avevo visto non senza malessere crescere e declinare presto insane velleità di poesia *engagée* alimentata dalla moda neorealista, fruttifera in parte nel cinema e già molto meno nella narrativa. Mi ero buttato in tentativi di traduzione da William Carlos Williams e ora mi imbattevo in René Char. Ho scoperto più tardi che Williams amava la poesia di Char e che c'era stato un breve scambio di corrispondenza tra i due⁵.

2. Potremmo definire allora l'atteggiamento di Sereni come un'ansia d'inappartenenza, che lo mantiene distante da un orizzonte a cui non vuole o non può congiungersi, ma che gli impone di guardare costantemente verso quel punto di fuga. Già più di una volta ho usato la metafora dell'orizzonte poetico, che è dello stesso Sereni; proviene infatti da uno scritto su Dino Campana pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1982 (poi incluso in *Sentieri di gloria*):

Sicché, oltre che malevola, mi sembra davvero stonata la seguente battuta del Papini tardo: «Agli ermetici italiani piaceva di avere un precursore che non fosse, come gli altri, francese o inglese... L'Italia, ch'ebbe grandi poeti ma è povera di *poètes maudits*, fu soddisfatta di averne uno indigeno, a portata di mano...». / Le cose non stavano affatto così. Per quanto potevo riscontrare in me stesso la poesia di Campana agiva in quegli anni come potente antidoto al rischio di irrigidimento in una cifra che andava fissandosi su un malinteso principio di essenzialità – per usare un termine allora in voga, specie dalle nostre parti –, di presunta riduzione all'osso, secondo l'imperativo di una tecnica e di un gusto

⁵ Vittorio Sereni, *René Char: il termine sparso*, in *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, p. 1041.

che si volevano intransigenti ed erano soltanto esosi e restrittivi. Fu un lampeggiamento inatteso e reiterato in un qualche punto di un *orizzonte preconstituito*, presto avvertito soffocante da un'immaginazione avviata, per contrasto, a fare propri certi versi di Saba (che pure, a quanto risulta, non riconosceva in Campana un poeta): «Vagabondaggio, evasione, poesia / cari prodigi sul tardi...»⁶.

Il brano è centrale nella prospettiva sereniana sull'ermetismo. La poesia di Campana avrebbe agito come un antidoto contro l'irrigidimento, contro il cristallizzarsi in cifra fissa del principio di «essenzialità» (concetto vicino a quello, pure usato da Sereni, di «assolutezza», che il poeta riprende probabilmente da Flora⁷); inoltre, segnalandosi come un fenomeno eccezionale contro un orizzonte «preconstituito» e «soffocante», Campana avrebbe indicato a Sereni un altro decisivo modello: quello di Saba, poeta estraneo a ogni assimilazione di scuola, e che anzi aveva fatto della propria stessa estraneità un tema e un principio di poetica. «La sua poesia – affermava Sereni (in una conversazione radiofonica del 1947: *Saba e l'ispirazione*) – ha potuto coesistere al dannunzianesimo, al crepuscolarismo, al frammentismo, al rondismo e all'ermetismo senza essere nessuna di queste cose: evolvendosi per forza propria e giungendo giovane e viva fino a noi»⁸. Per Sereni, Saba è stato, quasi al pari di Montale e più ancora forse di Ungaretti, l'autore di riferimento. Questi tre modelli, pur così diversi tra loro, potevano del resto trovare una conciliazione nel sistema di valori critici sereniani. Occorre, per capirlo, insistere sul concetto di «essenzialità», evocato dallo stesso poeta nel brano su Campana. L'essenzialità di Saba «nasce dal raggiunto equilibrio tra cuore e immaginazione»⁹; in Ungaretti, dal canto suo, prevale «il tema dell'innocenza, o meglio della sete d'innocenza; e insieme il suo corrispettivo sul piano formale, o meglio della ricerca formale: la cosiddetta essenzialità ungarettiana»¹⁰. D'altra parte, dichiara Sereni nel medesimo brano, quella stessa «nozione appena acquisita dell'essenzialità ungarettiana» sarebbe stata saggiata poco dopo «sulla scabrosità degli *Ossi di seppia*».

3. I tre «padri» del Sereni poeta sono quindi, ciascuno a suo modo, caratterizzati dal valore dell'essenzialità, che permette al Sereni critico di associarli nella rilettura quasi postuma che egli stesso dà della propria esperienza e della propria for-

⁶ V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 985-986 (corsivo mio).

⁷ Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936: «negli ultimi anni, magari attraverso la concentratissima serie di versi che s'è detta poesia essenziale, si tentò di riportare la parola ad una specie di autonomia assoluta»; «La poesia essenziale tentò di riportare la parola ad una specie di autonomia assoluta» (cito dall'edizione del 1947, pp. 65 e 180).

⁸ V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 969.

⁹ Così Sereni nel testo di una lettura radiofonica del 1976: *Umberto Saba: le vite che quasi non parlano*, ora in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 979.

¹⁰ *Ungaretti, quella prima volta* (1981), poi in *Sentieri di gloria*; si legge ora in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 995.

mazione, osservata contro l'orizzonte della grande lirica del primo Novecento. Ma il rischio – lo si è letto nel brano su Campana – è che quell'essenzialità, fuori dal magistero delle «tre corone» novecentesche, si irrigidisca in cifra, nutra il falso valore della «riduzione all'osso» (nell'espressione c'è forse un tratto di ironia verso gli epigoni dei veri *Ossi*, quelli montaliani), riduzione dietro cui si maschera la semplice ed esosa restrizione. L'essenzialità, per non scadere in maniera, ha bisogno di mescolarsi con le «scorie» dell'esperienza; Sereni aveva usato questa parola e questo concetto in un saggio del 1961 (ora in *Lecture preliminari*), importante per capire la poetica degli *Strumenti umani* e poi di *Stella variabile*. Il saggio è intitolato *La musica del deserto* ed è dedicato a uno degli autori stranieri da Sereni più amati e tradotti, quel William Carlos Williams ricordato anche nel brano letto prima su Char:

[Williams] ha portato all'interno della poesia stessa ogni possibile operazione preliminare, ogni dato spaziale e temporale di origine e ne ha fatto oggetto di un continuo contrappunto, di una antitesi continua e addirittura di un continuo scambio delle parti. Ha riferito in versi certe cose (di contorno?) da lui viste e udite e insieme se stesso alle prese con le cose viste e udite. Alla fine ogni elemento risulta perfettamente allineato, meglio, convivente col suo vicino e, tra le cose considerate, non sembra possibile distinguere essenzialità e scorie perché tutto è essenzialità e tutto scorie fuori dell'elemento principe che le fa convivere; o, almeno, nulla sarebbe di tutto ciò senza anche le scorie – o si tratterebbe di tutt'altra poesia.

Essenzialità e scorie, come a dire: parole e cose, binomi i cui elementi non possono essere scissi nell'idea di poesia maturata da Sereni a contatto specialmente con la poetica montaliana, come illustra la mirabile recensione alle *Occasioni* scritta nel 1940 (*In margine alle «Occasioni»*, anche questa poi in *Lecture preliminari*). Esercitandosi sui «fatti della vita» (l'esperienza, cui Sereni non rinuncia mai come oggetto privilegiato dei suoi versi), la poesia montaliana si mostra «arrendevole [...] alla possibilità d'esistere» degli oggetti; non si autorizzano perciò «una retorica e un gusto montaliani attraverso una riduzione operata nel suo mondo»:

Ma la verità è che, al di fuori di Montale e a sua insaputa, si erano venuti formando una retorica e un gusto montaliani attraverso una riduzione operata nel suo mondo da parecchi lettori e imitatori, attenti al lato apparentemente voluttuoso di quella poesia. Si era arrivati cioè a una frammentazione di versi e di immagini, a una scelta di oggetti da riutilizzare, di paesaggi favorevoli alle suggestioni di una più recente lirica per così dire edonistica, negli sfondi, nelle situazioni, nell'ispirazione stessa. Un tale criterio di selezione scaturiva da un gusto impressionistico del tutto periferico, fine a se stesso, lontano da quello assolutamente necessario e conseguente di Montale, «unico» scrive Sergio Solmi «dei nostri maggiori lirici d'oggi che abbia fruttato a pieno l'esperienza dell'impressionismo lirico moderno»¹¹.

¹¹ V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 815-816.

4. Dalla schiera anonima degli imitatori, si staccano i coetanei a cui Sereni dà il credito maggiore: Luzi e Bertolucci *in primis*. Di Bertolucci, a proposito della sua prima raccolta (*Sirio*, 1929), Sereni scrisse:

Bertolucci esordiva dunque quasi alla macchia in un periodo in cui il gusto che venne poi detto ermetico era ben lungi dall'aver assunto agli occhi dei lettori e poeti in erba – e tanto più del pubblico – una precisa fisionomia. Dà l'impressione di non aver dovuto fare i conti con alcun fatto costituito, di aver potuto evitare di colpo la parte più mortificante del primo tirocinio.

Chi scrive lesse per la prima volta Bertolucci nel 1936 e fu colpito dal trovarlo tanto libero, tanto poco preoccupato della parola essenziale, della carica evocativa, dell'analogia, del «canto» (erano allora i termini che correavano confusamente tra i giovani)...¹².

Quel «fatto costituito» – espressione molto vicina all'altra, «orizzonte preconstituito», di cui già si è detto – è proprio ciò che provoca nel poeta l'ansia d'impertinenza rispetto al «gusto ermetico», con il quale aveva dovuto fare i conti il giovane Sereni e che torna a definirsi sotto l'emblema dell'essenzialità. Proprio a Bertolucci, in una lettera dell'ottobre 1941, spiegava infatti lo sforzo, il «bisogno di vincere un ostacolo sordo e anonimo»¹³ che caratterizzava il suo essere poeta, diversamente da Gatto e dal Luzi di *Un brindisi*.

Più complessa e articolata anche nel tempo è appunto la prospettiva sereniana sulla poesia di Mario Luzi. Quel Luzi che – dapprima come esponente dell'ermetismo più «ardito» (Mengaldo), poi come modello e compagno sulla strada oltre il lirismo – rappresenta per Sereni la più importante figura di rispecchiamento: «la sua poesia, nel succedersi delle sue fasi – ha scritto Sereni – è un motivo di riscontro ricorrente a scadenze più o meno lunghe: se non altro per forza di confronto aiuta a fare il punto su se stessi, specie se coetanei, e in un certo senso lo impone»¹⁴. Il discorso sereniano intorno a Luzi si svolge principalmente attraverso tre prose critiche, pubblicate l'una a distanza di quattordici anni dall'altra: la prima si intitola *Poeti nuovi* (1941, in «Tempo»); la seconda *Persuasiva maturità* (1955, su «La fiera letteraria»); la terza, da cui è tratta la citazione poco sopra, è intitolata *Aiuta un po' tutti a fare il punto su se stessi* (sul «Corriere della Sera» del 20 maggio 1979; il titolo, evidentemente redazionale, è però anche il più eloquente). Se già il Luzi della *Barca* (1935) e di *Avvento notturno* (1940) appare a Sereni chiaramente irriducibile al «maligno e spesso poco intelligente gioco dei raffronti diretti», permangono tuttavia in certe sue

¹² *La capanna indiana* (1951), in *Lecture preliminari*; il brano citato si legge ora in V. Sereni, *Poesie e prose cit.*, pp. 835-836.

¹³ Lettera del 25 ottobre 1941, in Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni. Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 43.

¹⁴ *Aiuta un po' tutti a fare il punto su se stessi* (1979), in V. Sereni, *Poesie e prose cit.*, p. 1084.

poesie e situazioni il «materiale archeologico» e un'«intenzionale arcaicità» lessicale¹⁵. Sereni, cioè, avverte anche attraverso Luzi il problematico dualismo di letteratura ed esperienza che riguarda tutta la sua riflessione teorica e critica, e che sostanzierà le riflessioni metapoetiche espresse in molti dei suoi testi maggiori, da *I versi* negli *Strumenti umani* fino a *Un posto di vacanza*. La percezione di questo dualismo può esser fatta risalire all'insegnamento di Antonio Banfi; in particolare all'istanza etica e al «senso di una responsabilità pratica»¹⁶ che oppongono la coscienza critica e l'azione da un lato, alla trasfigurazione poetica e alla retorica dall'altro.

Nell'ambito delle prose critiche, il tema si trasmette dagli scritti giovanili, come il primo articolo su Luzi, fino ai saggi ultimi e maggiori: tra tutti, quello intitolato *Il lavoro del poeta*, concepito come conferenza alla Fondazione «Corrente» nel 1980. Lì i termini del dualismo sono da un lato la «volontà di espressione», dall'altro l'«elemento formale»:

Per tornare al lavoro del poeta, intendendo per lavoro la fase di gestazione e in parte di manipolazione che ho cercato di sottoporre al vostro interesse, vorrei soffermarvi un momento su certe parole di Valéry che vedo opportunamente citate da Maria Corti nel suo libro sui *Principi della comunicazione letteraria*. Dice Valéry: / «E a volte è una volontà di espressione ad aprire la partita, un bisogno di tradurre ciò che si sente; ma a volte, al contrario, è un elemento formale, un abbozzo di espressione a cercare a sé la propria causa, a cercarsi un senso nello spazio dell'anima... Osservate bene questa possibile dualità di esordio: talvolta qualcosa cerca di esprimersi, talaltra un qualche mezzo di espressione vuole qualcosa da servire». / Oserei dire che in questa dualità sono riducibili, rientrano comodi i vari comportamenti, voglio dire i vari modi di apprestarsi al lavoro poetico. / È il caso di privilegiare, magari in sede di valutazione, uno dei due termini di quella dualità? A me non pare. Tanto più che essi non di rado si contrappongono o anche convivono o anche si alternano lungo il corso complessivo di una singola esperienza: di questo o di quel poeta¹⁷.

Una felice equivalenza dei due termini è proprio ciò che caratterizza la poesia del Luzi maturo, come risulta dal secondo scritto dedicatogli da Sereni (*Persuasiva maturità*):

Dal libretto giovanile – *La barca* – a queste *Primizie* quanta strada! E insieme che esperienza di poeti, che assiduità, che penetrazione. L'esercizio letterario e la vicenda interiore, che nel lungo e intenso tirocinio potevano apparire spaiate per qualche tratto, col sospetto non infrequente di una sovrapposizione della

¹⁵ *Poeti nuovi*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1079.

¹⁶ Antonio Banfi, *Poesia*, in «Corrente», 15 giugno 1939 (citato in Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 21).

¹⁷ V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1143.

prima sulla seconda, oggi si presentano intrecciate e fuse. A un punto tale che sempre anche là dove pare di cogliere una eco, una non del tutto assorbita frequentazione di un testo, qualcosa avverte che c'è dell'altro e che il rilievo ha un senso solo in funzione d'un fatto più radicale, traducibile in dati di storia dell'anima¹⁸.

5. Per Sereni, il «brodetto postermetico» implica il rischio di attuare la scissione tra letteratura ed esperienza. Ma del resto non è l'unico gusto poetico esposto a questa critica; persino le correnti sorte come reazione all'ermetismo, quando si fissano in moda, separano pericolosamente l'invenzione dall'esperienza. «Debbo dunque chiarire – ha scritto Sereni nella prosa *Ciechi e sordi* (1962, *Gli immediati dintorni*) – che se rifiuto c'è»,

esso riguarda l'irrigidimento in un'abitudine, il *cliché* in cui si sta freddando il fervore intellettuale che intorno al '50 ha «reagito all'ermetismo», la moda che sembra ormai aver preso il sopravvento e che finisce coll'essere sorda e cieca, col perdere il fiuto e il gusto diretto, non mediato, dell'esperienza e dei semplici o complessi dati che essa offre. Se invito c'è, esso riguarda appunto il rispetto dell'esperienza e del rapporto di questa con l'invenzione: quel particolare rapporto per cui ogni cosa scritta, ogni poesia, ogni racconto, ogni romanzo e addirittura capitolo di romanzo, ogni film entra nella rete delle relazioni come *individuum*, con una faccia sua propria; e pone problemi particolari, di volta in volta, a chi li produce, tali che ne deve comunque tener conto chi li esamina¹⁹.

Quel che si intravede nella prospettiva critica di Sereni è dunque una sorta di teoria ciclica delle poetiche novecentesche, peraltro coerente con la struttura fondamentale evolutiva del pensiero modernista sull'arte e sullo stile. L'adesione a una corrente, sia questa pure l'ermetismo, è riscattabile agli occhi di Sereni solo se l'atteggiamento nei confronti del gruppo, della scuola, non appare banalmente epigonico, ma cosciente e allusivo. È il caso del giovane Luciano Erba, di cui Sereni recensisce *Linea K.* (1951, su «Milano-Sera»: *Questi anni visti da due poeti*): «Sarebbe facile – scrive Sereni – sbarazzarsene come d'un "ermetico" della quarta o della quinta generazione. Niente di più ingiusto, in realtà»,

se non per chi sia avvezzo a dividere il mondo in due fette e con esso la poesia. Non che gli oggetti, le immagini, i miti ormai familiari al pubblico della poesia di questi anni non si ritrovino nelle poesie di Erba: ma si ritrovano sfigurati e stremati, nell'esatto punto della loro crisi. Costituiscono la magra pastura di una giovinezza cui non mancavano sangue, umori e appetiti e che sembra essere venuta troppo tardi (la sua occasione temporale è ancora quella degli anni '43-45 e immediatamente successivi) a chiedere la sua parte: tra pareti fredde, case in ro-

¹⁸ Ivi, pp. 1082-1083.

¹⁹ Ivi, p. 629.

vina, binari divelti [...]. / Laddove altri hanno identificato il proprio cammino lungo le linee d'un linguaggio già dato, adattandovisi secondo il temperamento, Erba ha reagito, con le risorse della malizia e dell'impertinza, nel cuore di un ossequio simulato; ha operato una piccola ribellione rispetto al corpo costituito e vulgato della poesia odierna. Il che gli ha consentito di rendere evidente e di puntualizzare nei versi la coincidenza tra il mutare dei tempi e la crisi del germe poetico caduto dall'opera dei «maggiori» nel suo come in altri giovani spiriti: pareti fredde, case in rovina, binari divelti, hanno trovato in lui una poesia sgretolata, smozzicata quel tanto che basta a renderla concretamente espressiva, intonata a ciò che canta o meglio riferisce ammiccando²⁰.

6. I termini e i concetti dello scritto *Ciechi e sordi* sono molto vicini a quelli poi sviluppati nel saggio *Il lavoro del poeta*. Saggio su cui occorre tornare, per metterne in luce ancora un passaggio, da leggere in filigrana rispetto alla prospettiva di Sereni di fronte all'ermetismo. Commentando i versi ungarettiani di *Commiato* («Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso»), Sereni ne fa l'emblema delle due azioni complementari che caratterizzano, appunto, il lavoro del poeta: il cercare e il trovare, a loro volta corrispondenti grosso modo al momento volontario e a quello spontaneo della creazione poetica. Scrive Sereni:

I pochi versi che ho citato formano una linea di cresta, si pongono come un crinale tra due versanti di sperpero – precedente e successivo – della parola, hanno costituito una sorta di abito mentale, ma anche di condizionamento e di remora espressiva, per almeno due generazioni: a guardar bene, quando Quasimodo scriveva «avara pena tarda il tuo dono / in questa mia ora / di sospirati abbandoni» non rincarava forse la dose fornendo al tempo stesso la versione vulgata della confessione ungarettiana? [...] Essa contempla l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento e dei modi di questo. [...] Ma quando la coscienza del fenomeno e dei suoi modi fa corpo e testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso, eccoci allora davanti a un sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti²¹.

Attraverso Ungaretti e soprattutto attraverso Quasimodo, Sereni sembra volersi tenere ancora nei paraggi dell'ermetismo, prolungandone le implicazioni di poetica fin dentro la fase estrema della propria scrittura e della propria riflessione, introducendone le istanze fin nel cuore di una stagione culturale ormai post-moderna. I due «versanti di sperpero» della parola possono esprimere l'uno le ragioni profonde ed implicite del testo; l'altro l'esibizione, già tutta esplicita e letterariamente cosciente, di quelle ragioni. La poesia, continua a dire Sereni,

²⁰ Ivi, pp. 1063-1064.

²¹ Ivi, p. 1127.

sta su un crinale su cui tuttavia è difficile attestarsi e che viene ciclicamente scalcato, una generazione poetica dopo l'altra, proprio nel tentativo – destinato a rivelarsi presto velleitario e manierista – di attenersi a un abito ideale e di obbligarci a una remora espressiva.

È quel che sarebbe accaduto agli ermetici. L'ermetismo – lo si comprende meglio, infine – vale allora per il poeta degli *Strumenti umani* come una categoria al tempo stesso assoluta e fondata su un'idea di progressione storica; uno spazio vuoto di individui, ma colmo dei concetti che motivano la scrittura poetica sereniana. Sarà anche per questo che la riflessione critica di Sereni non cessa, nell'arco di un quarantennio, di interpellare l'ermetismo, risolvendosi – specialmente negli ultimi anni – in un atteggiamento che somiglia a un esame di coscienza. Quel sintomo «inquietante» e «prevaricante» del nostro tempo, cioè la «riflessione sul farsi del testo» che è «oggetto del testo stesso», non è forse il nodo intorno a cui si sviluppano l'ultimo libro di Sereni e soprattutto la sua sezione più ampia e impegnativa, *Un posto di vacanza?* Un nodo di contraddizioni – come è contraddittoria l'ansia d'inappartenenza che abbiamo descritto – in cui l'ambizione e il rifiuto convivono. Nel quinto movimento del poemetto, Sereni scrive:

Pensavo, niente di peggio di una cosa
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.
Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna:
uno osservante sé mentre si scrive
e poi scrivente di questo suo osservarsi.

Anche di questo, cioè dello scrivere come azione e della vergogna di farlo, parla *Un posto di vacanza*. La reazione di fronte al rischio di un'espressione senza esperienza, già associato a un indistinto gusto ermetico, consiste in una maggiore inclusività. La disponibilità di *Stella variabile* verso la presenza e la voce di personaggi, temi, testi e occasioni, è una scommessa sull'esperienza. Non è una forma di assuefazione al mondo o alla storia, ma la conseguenza di un dubbio, di un problema che riguarda il ruolo della scrittura e la sua legittimità conoscitiva. Un problema che, attraverso i versi di Sereni e le sue riflessioni sull'ermetismo, continua a interrogarci.

SERENI E GLI AMICI ERMETICI

Francesca D'Alessandro

L'unico autentico vincolo che lega Sereni ad alcuni poeti della generazione ermetica (Parronchi, Luzi, Bigongiari) è proprio quello di un'amicizia vicendevole e sincera, fatta di reciproca stima e fraterna condivisione, nella pur lucida consapevolezza della profonda differenza di intenzione poetica, di formazione e di esperienze che intercorre fra loro. Se Luzi testimonia la piena di una simpatia indicibile, il carteggio con Parronchi risulta interamente pervaso dal tepore di un affetto amicale costantemente proteso, per estensione, verso gli altri «fiorentini»: fitto è il ricorrere dei nomi di Luzi, Gatto e Bigongiari. Dal punto di vista letterario, quel che più risulta interessante attualmente è stabilire non tanto la posizione di Sereni rispetto alla poesia ermetica, quanto ricostruire quello che rappresenta lo stile sereniano agli occhi degli amici fiorentini, soprattutto quando essi, tra guerra e dopoguerra, si trovano consapevolmente alla svolta verso una stagione poetica nuova.

In questo intenso colloquio a distanza – a tratti increspato dalla commozione – traspaiono le reciproche ragioni di tali legami: sin dalle lettere più antiche (della primavera del 1941), a ridosso della pubblicazione di *Frontiera*, emerge la certezza di «un piano comune» fondato su «modi» profondamente «diversi», al quale ancorare la costruzione dell'avvenire. Tangibile si fa la circolazione degli affetti, il continuo sollecito esortare al ricordo degli altri amici delle Giubbe Rosse, mentre incombono sempre più minacciose le tinte oscure della guerra, che entra via via nella sua fase più drammatica.

Nel legame con i cari compagni ermetici, Sereni scorge la speranza di salvare dall'annientamento le ragioni della poesia e – di conseguenza – del proprio personale fare poesia: «devi credermi se ti dico che basterebbe un po' di tempo con te e con Luzi – scrive a Parronchi – per guarirmi dei molti mali ormai cronici. Con voi ho risentito quella febrilità che ha accompagnato sempre i miei momenti di ripresa, quando la parte sensibile di se stessi è come sottratta all'usura che su essa hanno operato l'abitudine e le concessioni agli altri e a se stessi»¹.

¹ *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 22.

Sono affermazioni, queste, di notevole spessore, soprattutto se si considera che sono scritte pochi mesi dopo la recisa presa di distanza dall'ermetismo, affidata da Sereni a una missiva al padre di Antonia Pozzi, del marzo 1941:

Io non sono né voglio essere un alfiere o un chierico della poesia ermetica [...]. È così facile, caro avvocato, dopo tanti secoli di poesia dire le grandi parole Eternità, Infinito e via dicendo, è troppo facile: il nostro è un lavoro oscuro – in bel senso e non in quello del così detto ermetismo – tutto teso alla riscoperta d'una sostanza, concreta, oltre quelle parole divenute astratte².

E infatti la risposta di Parronchi si appoggia al rilievo delle divergenze, per farne un punto di forza del reciproco dialogo umano e poetico: «Quel che abbiamo di più vivo in noi si nutre della nostra stessa apparente diversità»³. Una diversità che l'amico fiorentino vede accrescersi e svilupparsi in termini di evidenza e chiarezza: «Il fondo sentimentale si fa in te sempre più identificato e forte, il contrario di quel che avviene un po' in tutti gli altri», commenta dopo aver letto su «Prospettive», *Alla giovinezza e Città di notte*, prima pietra del futuro *Diario d'Algeria*⁴.

Egli si inoltra così nelle pieghe più riposte della poesia sereniana, per seguire quella sua «musica intima» che costituisce per lui una «ragione di troppa meraviglia»⁵. Parronchi dunque si mostra ben consapevole di trovarsi di fronte ad una novità sorprendente, che via via si sta formando sotto il suo sguardo sensibile e attento: il frutto di una poetica in via di elaborazione, tesa per un verso a sfuggire alla volontà vertiginosa di dare un nome all'essere e all'assoluto e, per l'altro, a non sacrificare le ragioni del racconto ad una pretesa di canto immediato. Di qui la diffidenza (di Sereni) per la parola svuotata e resa astratta dalla sua stessa aspirazione metafisica e – per contro – l'urgenza di dire le cose per farle esistere senza mediazioni davanti agli occhi del lettore. Di qui anche il fastidio per le «gabbie metriche» delle strofe e degli endecasillabi insistenti che costituiscono un ostacolo al distendersi della narrazione, come Sereni stesso lamenta, in una lettera a Vigorelli dell'autunno del 1940, a proposito della sua poesia *Immagine*, destinata a «Prospettive» (uscirà nel dicembre dello stesso anno⁶). E di nuovo, quando si sta per delineare l'ipotesi di stampare il suo *Diario* presso Vallecchi, Sereni osserva, con intensa partecipazione affettiva: «Usciremo dunque in buona compagnia, tra amici. E a me piace molto di essere con voi: proprio per tut-

² Antonia Pozzi, Vittorio Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere*, a cura di Alessandra Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995, pp. 87-89.

³ *Un tacito mistero* cit., p. 23.

⁴ V. Sereni, *Alla giovinezza e Città di notte*, in «Prospettive», VI, 15 giugno-15 luglio 1941, 18-19, p. 17.

⁵ *Un tacito mistero* cit., p. 26.

⁶ V. Sereni, *Immagine*, in «Prospettive», V, 15 dicembre 1940, 11-12, p. 30.

to quello che ci fa diversi agli occhi altrui. È bene che gli altri sappiano che ci stimiamo e ci vogliamo bene reciprocamente, nonostante l'ambiente diverso e la diversa formazione. Non ti sembra che sia un poco una difesa della poesia?»⁷.

Si accresce così, nella scrittura sereniana, quello scarto vistoso e consapevole dalla esperienza ermetica che costituisce il motivo di riflessione costante nel confronto con gli amici fiorentini. Proprio dalla loro voce viene il riconoscimento precoce e ammirato di quel «miracolo della vita», di quel senso di evidenza e immediatezza della poesia di Sereni, del suo «equilibrio», della sua «forza cosciente», nata – a loro stesso dire – da una frizione con l'idea poetica dell'ermetismo: «Quel poco che ti arriva di “nostro” ti [...] fa trovare gli elementi su cui ricominciare a sviluppare un attrito, che è forse la cosa che più desideri di fare»⁸. E Parronchi prosegue nel distinguere fra le varieguate posizioni degli amici ermetici e riconosce gradi di peculiarità più o meno incompatibili. A Sereni confida: «Ma anche tu sei diverso da me, sebbene lo spazio che è fra noi due non sia, almeno per me, l'abisso che mi separa dal Bo: sia, voglio dire, uno spazio che genera attrattiva e non scoraggia e spaura»⁹.

Da Bo viene infatti l'idea che la poesia consista nella voce impronunciabile dell'essere, ove culmina l'avventura ontologica dell'autore: la parola umana – a suo dire – non può aspirare a diventare poetica; può al massimo coprire il tempo preparatorio dell'attesa, perché tra parola e poesia si erge l'abisso invalicabile dell'assenza. Sul versante opposto, Sereni – come testimoniano le sue note a margine delle montaliane *Occasioni*, scritte nel 1940 – eleva a poesia le parole realmente pronunciate, come «i commossi discorsi umani»¹⁰. Là dove – per gli ermetici più convinti – sussiste una causa metafisica che determina la loro obbligata assenza di comunicazione, la loro necessaria oscurità, per il lombardo Sereni, la chiarezza con cui protendersi verso l'altro da sé si pone come dovere morale irrinunciabile e la comunicazione come traguardo di persistenza in una dimensione ulteriore. Egli stesso, a distanza di anni, avrebbe spiegato questa sua posizione:

Non sentivamo su di noi nessuna cupola metafisica, nessun cielo, nessun assoluto, non sentivamo la letteratura come un valore, in altri termini; la sentivamo piuttosto come una energia o una tensione, in un rapporto particolare con la

⁷ Sereni a Parronchi, 5 maggio 1946 (*Un tacito mistero* cit., p. 97).

⁸ Ivi, pp. 40 e 66.

⁹ Parronchi a Sereni, 12 dicembre 1945 (ivi, p. 60).

¹⁰ V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»*, in «Tempo», 1 agosto 1940, p. 45, poi con il titolo di *Posizione verso Montale*, in *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, Hoepli, 1943, pp. 615-619, poi, nuovamente con il titolo originario, in V. Sereni, *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 7-11. Sull'argomento si veda Georgia Fioroni, «Ci aveva appassionati in gioventù alla vita»: qualche appunto sulla fortuna delle «Occasioni» nel Sereni di «Frontiera» e del «Diario d'Algeria», in «Le occasioni» di Eugenio Montale 1928-1939, a cura di Roberto Leporatti con la collaborazione di Georgia Fioroni, Lecce-Brescia, Pensamultimedia, 2014, pp. 323-337.

nostra esistenza, senza poi arrivare a precisare la natura di questo rapporto, senza che se ne fosse veramente consapevoli, senza che lo avessimo di fronte, senza che lo potessimo esprimere, forse senza avere sufficienti forze espressive per far sentire questa differenza¹¹.

Se – per certi aspetti – questo dubbio di Sereni circa la peculiarità e l'efficacia delle proprie forze espressive aveva ragione di sussistere, a proposito di *Frontiera*, man mano che progredisce la sua esperienza poetica, esso va assottigliando la propria fondatezza. Nei componimenti destinati a confluire nel *Diario d'Algeria* (soprattutto in quelli eponimi), Sereni forgia lo strumento espressivo adeguato alla sua novità d'intenti, quella sua sola musica capace di restituire concretezza materica alla parola, altrimenti logorata e insufficiente. Nel *Diario*, riconosce nella realtà drammatica e compromessa del fronte greco e della prigionia in nord Africa, quella tessitura ricorrente di simboli propri dell'ermetismo (che li ha ereditati a sua volta dal Simbolismo francese) e li trasla dal piano metafisico a quello narrativo. Sarà ancora Parronchi a rendersi conto – tra i primi – di tale intenzione poetica sereniana, quando (a proposito dei versi del *Colloquio*) si troverà ad osservare che fino a «Rilke la natura ha parlato ancora per simboli», rivelando verità «in geroglifici», e che per contro «la poesia più moderna è libera»; poesia libera alla quale – egli precisa – appartiene già quella di Sereni, ma non la propria, né quella degli amici ermetici («Io non ne sono ancora libero – dichiara con lungimiranza – ma pure sento questo mio come un difetto, come il piano dal quale, vivendo, dovrò necessariamente staccarmi»¹²). Il superamento dell'eredità simbolista costituisce per gli ermetici (a loro stesso dire) un passo determinante verso la forza vitale e l'immediatezza della scrittura: in questo l'amico lombardo rappresenta per loro un modello, la fase successiva alla quale approdare, per naturale conseguenza, dopo il necessario logoramento della loro prima stagione. Si pensi – per esempio – ai versi di *Assedio* di Alfonso Gatto, contenuti nella raccolta *Morto ai paesi* (uscita presso Guanda, nel 1937, ben nota a Sereni che la recensisce sulle pagine di «Corrente», nell'aprile dell'anno successivo¹³):

L'estrema assenza dove vivi uguaglia
la tua vita al deserto: la pianura
di sera al vento scalda la sua paglia
nel riverbero lungo delle mura.

E non resiste che l'assedio uguale
di monotona voce l'apparente

¹¹ V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di Vita Giovanile» e l'ermetismo*, in «L'Approdo Letterario», (1968), 14, pp. 87-88.

¹² Parronchi a Sereni, 14 febbraio 1946 (*Un tacito mistero* cit., p. 78).

¹³ V. Sereni, *Su Alfonso Gatto*, in «[Corrente di] Vita giovanile», I, 15 aprile 1938, 6, p. 3.

sembianza della luna che risale
scalfita a vuoto d'aria sulle spente

solitudini e serba al suo chiarore
un debole risveglio d'orizzonte.

[...]

Alzava il vento
un villaggio di luna ed era pura
assenza la tua vita nel momento

d'apparirle sorpreso. Nel suo vuoto
tremerà l'orizzonte senza aiuto
per l'apparenza della sera, immoto,
vento che coglie la tua voce e muto

ti richiama con essa alla pazienza
d'attendere per sempre nella morte
un debole risveglio d'orizzonte¹⁴.

Il perno attorno al quale ruota il componimento è quello dell'assenza, da cui si irradia il campo semantico dilatato che la associa al *deserto*, alla *pianura cheta*, alle *spente solitudini*, agli attributi metafisici del *vento*, nell'ora topica della *sera*, fino al *vuoto*¹⁵. Nel racconto sereniano del *Diario*, lungi dal rimanere mere immagini poetiche con valore simbolico, questi elementi si fanno concretissimi e veri, nel contesto della prigionia nell'entroterra algerino: il deserto, l'attesa, l'assenza, il vuoto, il vento e persino l'assimilazione del proprio esistere a una sospensione delle scorrere temporale ed emotivo, paragonabile all'eterno e riconducibile alla morte («Come un cordoglio / ho lasciato l'estate sulle curve / e mare e *deserto* è il domani»; «Un improvviso *vuoto* del cuore / tra i giacigli di Sainte-Barbe; / sfumano i volti dilette, io resto solo»; «È il vento, / *il vento* che fa musiche bizzarre»; «Non sanno d'essere morti / *i morti* come noi»; «E tutto è pronto per *l'eternità*»; «E la collina dei nostri spiriti *assenti* / *deserta* e immemorabile si vela»¹⁶).

Là dove, per gli ermetici, l'eternità va ricondotta all'orizzonte concettuale e ontologico, Sereni la concepisce come una sospensione (realmente sperimentata) dei riferimenti temporali del trascorrere e del divenire, come l'impietrita lontananza dagli affetti e dalla propria terra, durante la segregazione. Si dischiude

¹⁴ Alfonso Gatto, *Morto ai paesi*, Modena, Guanda, 1937 (poi in *Poesie 1929-1941*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 177-178).

¹⁵ Si veda in proposito Giuseppe Langella, *Poesia come ontologia. Dai Vociani agli Ermetici*, Roma, Studium, 1997, pp. 33-36.

¹⁶ V. Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, pp. 63, 74, 76, 78, 80-81.

così, anche per Sereni, il tempo dell'attesa e della disposizione all'ascolto che tuttavia si caricano di valenza nuova, rispetto a quella avvertita dagli amici «fiorentini», per i quali costituiscono l'abito spirituale del poeta proteso verso una rivelazione di ordine metafisico. L'autore del *Diario* si dispone piuttosto all'ascolto e all'accoglienza dell'altro, del proprio simile («compagno d'infortunio»), tramite il quale eventualmente affacciarsi all'Assoluto. Il suo parlare si fa avaro e scarso (apparentemente somigliante a quello rarefatto degli ermetici), soltanto perché si limita alla parola necessaria, essenziale alla condivisione fraterna, pur nella piena consapevolezza che quella stessa parola si dia sempre come un'approssimazione al soggetto, una imitazione fatalmente imperfetta. Ma di nuovo la riflessione di Sereni non giace sullo stesso piano di quella di Bo e di Bigongiari: l'inadeguatezza della parola, nell'atto della mimesi, riguarda l'umile orizzonte fenomenico e le cose, per l'uno («il nome che non è la cosa ma la imita soltanto»), l'inattingibile orizzonte dell'Essere, per gli altri.

Il poeta del *Diario* ottiene così, per questa via, una spoliatura di sé radicale e definitiva che – nell'attraversamento del dolore e della lontananza – gli permette di trovare una dizione poetica rinnovata e imprevedibile, destinata a inaugurare la stagione del secondo Novecento¹⁷. Non per niente, quando è prossimo il suo ritorno in patria, gli amici fiorentini riconoscono in lui la sola voce capace di restituire anche a loro una intonazione poetica ferma e sicura. «So che, tra dolori e mutamenti, hai serbato intatta la nostra immagine prima, e sapessi che bisogno ce n'è per ricominciare una volta il nostro lavoro. Intanto questa è per me una certezza tra tanti dubbi», gli scrive Parronchi da Firenze, il 4 gennaio del 1945. E prosegue, il 17 febbraio dell'anno successivo: «Per riprendere ho proprio bisogno di non disperdermi, e penso che mi farà bene ritrovare un po' della tua calma e intensità»¹⁸. Affiora pian piano a quest'altezza quella sorta di crisi dettata dalla consapevolezza di essere prossimi a lasciarsi faticosamente alle spalle la ormai satura stagione ermetica: «Il mio problema è un altro – confessa Parronchi nell'agosto del 1945 – è nella mia tenacia che ormai m'ha privato di qualsiasi possibilità di reviviscenza, e nel mio fondo, pesante fondo di convincimenti ma più di abitudini, dal quale non so che forza mi potrà sollevare». Di ritorno dalla guerra, Sereni restituisce agli amici fiorentini la loro identità di sempre, intatta e tuttavia temperata e fatta nuova nel crogiolo dell'esperienza e nel contatto con la realtà più cruda.

Si tratta di una crisi di ordine spirituale e poetico che tocca anche Luzi, circa nel medesimo periodo («La pace, / se verrà, ti verrà per altre vie / più lucide di questa, più sofferte»¹⁹). Anche Luzi riconosce nella voce di deserto sereniana

¹⁷ Per questo, si veda Francesca D'Alessandro, *Tra Luzi e Sereni: cronistoria di un debito poetico*, in *Viaggio terrestre e celeste di Mario Luzi*, a cura di Paola Baioni e Davide Savio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 43-65.

¹⁸ *Un tacito mistero* cit., pp. 34 e 37.

¹⁹ Mario Luzi, *La notte viene col canto*, in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 152.

un richiamo autentico alla lucidità e alla sofferenza da lui stesso cercate, insieme con una parola che è circolazione di energia vitale, ponte di colloquio fraterno verso l'altro e verso l'oltre.

Nel suo tenace e smarrito sforzo di orientare di nuovo la propria scrittura verso un'intonazione più autentica, Luzi è rimasto verisimilmente colpito (come molti lettori del tempo) dall'immaginario sereniano del *Diario* (che già circolava dattiloscritto prima della pubblicazione, tanto da ricevere, nel 1946, il Premio Libera Stampa per l'inedito, da una giuria composta, tra gli altri, da Carlo Bo, Giansiro Ferrata e Gianfranco Contini²⁰). Un *Diario* nel quale – agli occhi di Luzi – la prigionia e il deserto assumono un valore simbolico forte, di condizione ascetica e contemplativa, di aridità, privazione e solitudine, di penitenza e di attesa. Il luogo ove si compie «la condizione [...] solo poeticamente perfetta del prigioniero tagliato fuori in un limbo di echi e di desideri frustrati, [...] una entelechia», secondo le parole retrospettivamente dedicate dallo stesso Luzi alla raccolta sereniana, quando ormai avevano già visto la luce anche *Gli strumenti umani*²¹. Qui trova un esempio folgorante, nel quale la poesia si china dalla sfera celeste alla dimensione creaturale, si flette verso una tonalità terrena, per restituire la parola all'umanità sgomenta, per accogliere le cose del mondo al di fuori dello spazio scenico dell'io: «Di me non c'è traccia negli anni / se non come raccontano un viaggio / le impronte di sabbia d'un deserto»²².

Una mirabile sensibilità poetica conduce l'autore del *Quaderno gotico* a porsi in cammino per il proprio deserto interiore, a rivivere nell'intenzionalità della sfera spirituale la propria esperienza di spoliamento e di abbassamento di sé, preliminari all'accoglienza umile e fraterna dell'altro. Nasce così – per via propria e originale – il rinnovato vigore della parola di *Primizie del deserto*, ambientata in una «regione senza sole», dove «il colore della pena è sterminato» e «prende nome ciò che s'è perduto»²³.

Anni dopo, lo stesso Luzi rivolge all'amico parole toccanti e intense, ricordando il travaglio della prigionia e della lontananza, così come si evince dalla lettera del 28 gennaio del 1962:

Come faccio a tenere tutta per me la profonda e davvero grande gioia che mi danno le tue parole? Devo riversarla anche su di te che l'hai fatta nascere, tradendola dalla tua creazione invenzione interna, dalla tua fertilità spirituale. Non mi viene in mente di averti detto con altrettanta semplicità quello che io ti devo – per il puro fatto di esserci e di essere come sei – ma spero di averti fatto sentire

²⁰ Sereni ne parla con amarezza, per le incomprensioni subite, con l'amico Parronchi (cfr. *Un tacito mistero*, pp. 145-149).

²¹ M. Luzi, *Gli strumenti umani*, in «Paragone» Letteratura, XVII, 14, aprile 1966, pp. 127-130.

²² M. Luzi, *Forse dice l'addio*, in *L'opera poetica* cit., p. 176.

²³ M. Luzi, *Né il tempo*, ivi, pp. 171-172.

ugualmente, ben oltre l'ammirazione ovvia, la indicibile simpatia che provo per te. Dico simpatia nel senso più esteso della parola. / Certo mi basta leggere su una rivista una tua frase, detta con quella tua voce discreta ma insinuante e, sotto, travolgente come un gorgo per ritrovarti, per incominciare con te lunghi colloqui. [...] Nel tuo vortice io mi posso abbandonare con felicità, guizzare come un pesce: vi trovo oltretutto un'infinità di cose che mi mancano e di cui ho bisogno. Come era triste quando tu eri lontano («tra i bruti») e non si sapeva niente di te. Dopo sono stato certo di te e non m'impressionava 'il lungo sonno'; la simpatia mi serviva a meraviglia²⁴.

L'immaginario rinnovato di Sereni coglie gli amici fiorentini intenti nello sforzo di orientare la propria scrittura verso un'intonazione più autentica e li sorprende con la naturalezza e la nettezza della propria essenzialità. Di fronte alla prova durissima della prigionia di Sereni appena conclusa, Parronchi confida a sua volta: «E intanto mi ricorre spesso il pensiero di te, in questo lungo gioco della poesia che ha per posta la verità e per vincita non si sa cosa: forse, più che altro, il bene di sentirci amici»²⁵.

Proprio in quella concezione della verità passa di nuovo lo scarto profondo delle reciproche posizioni: all'accezione metafisica degli ermetici (ormai vacillante e minacciata dalla irreperibilità della parola adeguata a dare nome e senso compiuto all'intuizione), Sereni oppone un'idea umilmente, ma fermamente etica. Alla parola protesa a liberarsi dalle scorie mondane degli amici fiorentini, l'autore del *Diario* contrappone le parole aderenti alle cose e voce delle cose stesse. Di fronte alle rovine di un mondo spazzato dalla guerra («il vecchio mondo si è sfasciato»), con la consapevolezza desolata che quel mondo «era il nostro», Sereni, da Parma, sogna di rifugiarsi nell'abbraccio rassicurante degli amici ermetici: «Caro Sandro, come preferirei essere a Firenze con te e con Mario. Qui ho visto il buon Macrí, che non è meno sgomento di me e che mi sembra faccia sforzi disperati per non lasciarsi confondere»²⁶. Ma il sogno dura lo spazio di un sospiro, e subito Sereni si rassegna con amarezza riluttante al «disperante grigiore» dell'inesorabile ingranaggio politico e imprenditoriale di Milano. Si ripete di nuovo qui quella sorta di dualismo che già aveva caratterizzato l'anima della rivista «Corrente», prima della guerra, quando coesistevano in essa – secondo le osservazioni dello stesso Macrí – una spinta schiettamente ermetica (si pensi alla «scorreria dell'ermetismo fiorentino nel gran ducato lombardo» del giugno del 1939) e una spinta milanese, di una città tipicamente industriale²⁷.

²⁴ M. Luzi, lettera a Vittorio Sereni del 28 gennaio 1962 (autografo conservato presso l'Archivio di Luino), ora parzialmente edita in *L'opera poetica* cit., p. xciv (corsivo nostro). L'allusione fra parentesi è ai versi notissimi in quei decenni di *Italiano in Grecia* («Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito tra le schiere dei bruti», *Poesie*, p. 63).

²⁵ *Un tacito mistero* cit., p. 45.

²⁶ Ivi, p. 46.

²⁷ Si veda in proposito, V. Sereni, *Senso di un'esperienza*, in «*Corrente di vita giovanile*» (1938-

Sereni non tace tuttavia il disagio che già proviene dalla sua tormentata ricerca di un linguaggio poetico adeguato al mutare dei tempi: «Guai quando si è esaurito il proprio ciclo interiore, guai quando si soffre soltanto dell'ispirazione che non assiste, del non sapere come giustificare la propria esistenza»²⁸. La risposta alla sua «invincibile aridità», ai «cinque anni di disamore e di dispersione sulle spalle» sta nei versi di *Colloquio* (poi *Via Scarlatti*), che Sereni invia all'amico fiorentino trascrivendoli di suo pugno in quella stessa missiva. A margine del componimento, l'autore commenta: «forse ti piacerà, ma è anche l'ultima cosa che avevo sotto gli occhi della mia vita: questa strada, via Scarlatti. E, come ho potuto, l'ho detta. Per il resto, oggi, non c'è più niente, né Luino, né l'Africa, né la guerra. Il che vuol dire che ho sempre avuto bisogno – e questo è male – di cercare la poesia fuori di me»²⁹. Proprio quando sembra vacillare una ricerca poetica durata decenni, sopraggiunge la svolta inequivocabile. A questa dichiarazione di stanchezza e forse addirittura di resa, risponde con decisa convinzione Parronchi, che incoraggia l'amico a proseguire, opponendo ragioni obiettive e inconfutabili su cui si fonda la grandezza della poesia sereniana: immediatezza di vitalità (capace di imporsi su ogni forma di intellettualismo), «fede e attaccamento forte alle immagini», «chiarezza» e «alito incantato»³⁰. Altrettanto perspicace risulta l'individuazione dell'affinità con la pronuncia eliotiana, soprattutto nella «capacità di assorbire e di reagire in contatto con elementi estranei, di caricare cose vedute per la prima volta di tutta una corrente affettiva»³¹.

Si tratta della stessa «intima duttilità» e della stessa «capacità di illuminare vitalmente il contenuto senza bloccarlo [...] passandovi in mezzo come la corrente elettrica» riscontrate da Luzi più tardi nella scrittura sereniana³². E Sereni – dal canto suo – accoglie il rilievo di Parronchi e conferma la suggestione che alcuni versi di Eliot hanno esercitato su di lui, soprattutto nell'inclinazione a lasciare esistere le cose in poesia, eclissando l'io lirico e riconoscendo «la necessità delle scorie» (come aveva egli stesso dichiarato a Vigorelli, sin dal gennaio del 1937).

Sereni si incammina così definitivamente sulla strada che conduce alla tangenza fra poesia e romanzo, in direzione ancora una volta opposta rispetto alle posizioni ermetiche, per le quali la poesia cade «nel segno dell'essere» (Bigongiari), fissa nella sua identità parmenidea, priva di scorie didascaliche o narrative³³. In

1940), a cura di Alfredo Luzi, «Indici ragionati dei periodici europei», Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975, p. 14.

²⁸ Sereni a Parronchi, 7 gennaio 1946 (*Un tacito mistero* cit., p. 63).

²⁹ Ivi, p. 65.

³⁰ Ivi, pp. 66-67.

³¹ *Ibidem*.

³² M. Luzi, Lettera del 25 marzo 1963 (autografo conservato presso l'Archivio di Luino), ora parzialmente edita in *L'opera poetica* cit., p. 1531.

³³ Piero Bigongiari, *Risposta da Elea*, in *Il senso della lirica italiana e altri studi*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 146.

quanto pellegrino sulla terra, l'uomo è calato nel romanzo della propria esistenza, sentito da Bigongiari e dagli ermetici come una condanna della corporeità in attesa del proprio riscatto e, da Sereni, come una doverosa fedeltà alle proprie origini terrestri, che conduce la poesia al circostanziato racconto della vicenda terrena:

Significa qualcosa, nello sviluppo di un lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore. Ai vertici poesia e narrativa si toccano³⁴.

Nella concretezza sereniana, calata entro ben precise e tangibili coordinate spazio-temporali, si stempera l'ermetica tensione fra esistenza ed essenza. Li accomuna il lento inoltrarsi verso l'eternità, ipotizzata attraverso l'orizzonte fenomenico – da Sereni – anelata nel vano tentativo di scavalcare la dimensione corporea – dagli amici ermetici – via via sempre più disposti a riconoscere l'inanità del loro sforzo e inclini a plasmare anch'essi la scrittura sulla forma molteplice e dinamica del romanzo e della storia.

³⁴ V. Sereni, *Il silenzio creativo*, in *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 115-116.

PAROLE DI SERENI

Marina Paino

Nell'ambito di una riflessione complessiva sulla controversa contiguità di Vittorio Sereni con l'Ermetismo, fruttuosa può risultare una specifica indagine sulla parola sereniana, attraverso un'analisi di tipo concordanziale volta a sondare alcune precise relazioni tra aree semantiche di rilievo nel vocabolario dell'autore di *Frontiera*, quello che dialoga e simpatizza col movimento fiorentino e i poeti-amici ad esso vicini. Un esame più ravvicinato del ruolo che la parola ha nei versi della prima raccolta sereniana non può del resto che gettare ulteriore luce sui rapporti del poeta con il gruppo ermetico e con la poetica ermetica, una poetica della parola, espressamente segnata da una profonda attenzione metalinguistica.

Sulla parola si concentrano per altro nel periodo *entre-deux-guerres* anche le attenzioni dei riconosciuti maestri di Sereni (Ungaretti, Montale e Saba): l'Ungaretti dell'*Allegria* che in *Commiato* dice di una vita e di un'umanità «fioriti dalla parola», quella parola emersa dal silenzio e scavata nella vita «come un abisso»; e lo stesso Ungaretti di *Sentimento del tempo* che teme di essere caduto in «servitù di parole» (e che tuttavia in seguito, nel *Dolore*, spererà ancora di riuscire a «risillabare parole ingenuie»). E il Montale che affida a *Non chiederci la parola* un'esplicita dichiarazione di poetica in negativo, salvo poi, negli stessi *Ossi*, a mettere in guardia Arsenio rispetto alla possibilità che una parola gli cada accanto come segno di una vita per lui sorta. E quindi Saba che, refrattario a quelle che nelle *Scorciatoie* definiva le «parole incrociate» degli ermetici (cui opponeva le proprie «trite parole che non uno osava»), pubblicherà proprio negli ermetizzanti anni 30 la raccoltina intitolata *Parole*, timido tributo ad una linea poetica quale quella fiorentina che lo vedrà di fatto sempre estraneo.

E un preciso interesse per il ruolo della parola (così come, all'interno dei versi, la specifica occorrenza del lemma «parola») si impone nella poesia dei compagni di strada di Sereni (Quasimodo, Sinisgalli, Luzi, Gatto), poeti nel cui sistema lessicale la «parola» compare con significativa insistenza¹.

¹ Cfr. Giuseppe Savoca, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo*, Firenze, Olschki, 1994 e G. Savoca-Antonio Di Silvestro, *Concordanza delle poesie di Leonardo Sinisgalli*, Firenze, Olschki, 2008. Le concordanze di Luzi e Gatto, così come quella di Sereni, sono presenti nell'ar-

Con queste premesse è singolare notare come in *Frontiera* la grande assente, per una raccolta in qualche modo gravitante nell'orbita ermetica, sia proprio la parola, il lemma «parola», visto che tanto la parola quanto l'atto del parlare, pur assolutamente presenti nel resto della produzione lirica sereniana², restano di fatto oltre le «frontiere» di questa prima silloge³. E si tratta di un restare al di fuori delle ideali frontiere della raccolta da intendere quasi in senso letterale, dato che l'attenzione alla «parola» era invece presente nei versi che Sereni sceglie di non includere nella silloge del '41, pur risolvendosi poi per alcuni recuperi nelle riedizioni dell'opera.

Per un'analisi complessiva di tale area semantica nel vocabolario del poeta di *Frontiera*, la quale tenga opportunamente conto della dimensione diacronica, è senz'altro utile prendere preliminarmente le mosse dalla presenza della «parola» nei componimenti non ricompresi nella prima edizione della raccolta, uscita appunto nel 1941.

In una lirica del maggio '36 intitolata *Diario* il poeta ha consapevolezza che ogni risorgenza della smessa parola non può che volgersi in deserto («il mio disciolto alfabeto / [...] ho ripassato vivente. / [...] Poi m'è rinata la smessa parola / che mi ritorna deserto»)⁴; in un componimento coevo egli parla di parole ormai smarrite («le smarrite parole di buona sorte / che trovi per gente straniera / col disgusto tremante nella voce», *Li ascolti ora i rintocchi...*), per puntualizzare in un altro frammento come non possa che farsi sempre «più fonda la sete / di quanti alle acque vive la parola rivolgono»: ne emerge dunque la raffigurazione della parola come deserto e la difficoltà di questa parola a dissetare come acqua viva. Un'immagine che a questa si richiama è per altro significativamente presente nei versi giovanili di *Un anno* (datati dicembre 1934), in cui il poeta, evocando l'ammonimento di un'arida pietraia, dice idealmente a se stesso: «Parole sull'acqua scrivesti / naufragarono tosto». La lirica in questione presenta per di più interessanti cortocircuiti tra molti dei motivi indirettamente connessi a questo della parola nei versi del primo Sereni:

chivio elettronico di concordanze della poesia italiana otto-novecentesca del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

² Pier Vincenzo Mengaldo individua proprio nell'attenzione al parlato e alla voce che parla («il parlato e la voce che parla impregnano in realtà ogni singola fibra del discorso») uno dei tratti distintivi della poesia sereniana: cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, ora in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 315-331.

³ Per una puntuale ricostruzione storico-critica (a partire dalle pagine di Aneschi e Bo) della distinzione tra linea ermetica fiorentina legata alla parola e linea poetica lombarda legata agli oggetti, vista in relazione alla problematica collocazione di Sereni all'interno di questo scenario lirico, cfr. Maria Luisa Baffoni Licata, *L'Ermetismo e gli esordi di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Ravenna, Longo, 1986, pp. 7 e ss.

⁴ Tutte le citazioni saranno tratte da Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.

Altri treni rombarono da Nord
 [...] nuvole vaste
 gli spiazzi dei giardini coronarono;
 [...]
 dolci risa echeggiarono lontano.
 Calarono cortine sul meriggio
 frusciano; e grave
 la canzone alpina
 sull'immobilità dell'attimo alitò.
 Le voci della vita e della morte
 da pietraie beffarde risposero:
 «Parole sull'acqua scrivesti
 naufragarono tosto».
 [...]
 Ed altri treni rombano da Nord
 ciecamente struggendosi in corsa,
 giovinezza.

C'è il rombo dei treni oltre la frontiera e ci sono le nuvole che minacciano di pioggia i giardini; ci sono fruscii ed echi in lontananza e ci sono voci (di vita e di morte) che vengono fuori dalla pietra; e c'è soprattutto la parola (una parola, in questo caso, autoreferenzialmente scritta, come quella poetica) che ha a che fare ancora con l'acqua, in un nesso confermato anche in alcuni luoghi dei posteriori *Versi a Proserpina* (versi che intrecceranno significativamente la propria vicenda editoriale con le poesie di *Frontiera*)⁵; in alcuni di questi *Versi*, anche in seguito mai accolti in *Frontiera*, si leggono infatti esplicite associazioni tra la sfera verbale e quella acquorea: «nell'acqua un ciottolo abbandona / ch'è la sua voce / e quello che non dice» (*Eternamente a marzo è la sua vita...*); e ancora: «Lievi le parole che ti cercano / colombe sull'acqua nera» (*I nostri volti ardono nell'ombra...*).

E se i richiami sereniani alla parola restano fuori da *Frontiera*, alla luce dei versi non inclusi nella raccolta e poc'anzi citati (in cui la parola, strumento e sostanza della poesia stessa, interseca ripetutamente la propria occorrenza con quella dell'acqua), un di più di senso, indirettamente connesso alla stessa espressione lirica, può allora assumere in qualche modo l'insistita presenza dell'acqua nell'economia semantica della silloge. All'acqua, nelle liriche escluse, il poeta affidava infatti ripetutamente le sue parole e, nell'assenza di precisi riferimenti ad esse, proprio l'acqua (elemento paesaggistico assai presente al poeta di Luino e silenzioso testimone della vita stessa) diventa nei versi sostanza privilegiata della poesia⁶.

⁵ Su questi *Versi*, cfr. Georgia Fioroni, *Vittorio Sereni*, «*Versi a Proserpina*», in *Le forme del narrare poetico*, a cura di Raffaella Castagnola e G. Fioroni, Firenze, Cesati, 2007, pp. 83-103 e Roberto Deidier, *All'Ade e ritorno: i "Versi a Proserpina"*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 101-113.

⁶ A conferma della stretta interdipendenza tra la lirica sereniana e il paesaggio, nel ricordare una gita a Luino insieme al poeta, Pier Vincenzo Mengaldo commenta: «Così egli, portandoci

Dall'immagine dell'acqua si può pertanto prendere avvio per documentare concordanzialmente come l'attenzione alla parola, esclusa da *Frontiera*, si riaffacci altrimenti nel volumetto lirico per il tramite di aree semantiche ad essa correlate. Nella prima raccolta di Sereni quella dell'acqua è per altro una presenza vistosissima, assolutamente esplicita sin dalle due liriche editorialmente «proemiali» (*Concerto in giardino* e *Inverno a Luino*) apparse nel '37 su «Frontespizio» con la prefazione di Betocchi⁷.

La prima di esse, *Concerto in giardino*, su «Frontespizio» datata «giugno 1935», è una lirica interamente giocata sull'acqua e la parola poetica parla nei versi proprio attraverso l'acqua con cui «innaffiano i giardini in tutta Europa»:

A quest'ora
 innaffiano i giardini in tutta Europa.
 Tromba di spruzzi roca
 raduna bambini guerrieri,
 echeggia un suono d'acque
 sino a quest'ombra di panca.
 Ai bambini in guerra sulle airole
 sventaglia, si fa vortice;
 [...]
 filano treni a sud-est
 tra campi di rose.
 Da quest'ombra di panca
 ascolto i ringhi della tromba d'acqua:
 a ritmi di gocce
 il mio tempo s'accorda.
 Ma fischiano treni d'arrivi.
 S'è strozzato nel caldo
 il concerto della vita che svara
 in estreme girandole d'acqua.

Ed è già, sin dall'incipit di questo componimento, l'immagine della frontiera (tra il qui del poeta e l'altrove dell'Europa), di una linea di confine anche que-

per mano nel suo regno [...], intendeva certo rendere partecipi i suoi amici di un'esperienza che lo aveva segnato nel profondo e per sempre. Ma forse intendeva anche dare a me, che avevo tentato di capire la sua poesia, i mezzi per capirla più a fondo; forse ricordava il distico del *Divano* di Goethe: «Chi vuol comprendere il poeta / deve recarsi nella terra del poeta»; e ancora: «Sereni vive il paesaggio dall'interno, ed è perciò che esso emerge nei suoi versi come continuità e atmosfera» (P. V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* cit., p. 317 e ss).

⁷ Prende sostanzialmente le mosse da questa premessa di Betocchi l'apparentamento del primo Sereni alla linea ermetica. Laura Barile puntualizza come le parole betocchiane tendessero «a presentare il giovane autore come una variante lombarda, più aderente alla realtà oggettuale, dell'ermetismo fiorentino, e accennassero alla frequentazione di Alfonso Gatto e Quasimodo», con una chiusa «alquanto sibillina che avvicinava Sereni al clima religioso dell'ermetismo» (Laura Barile, *Sereni*, Palermo, Palumbo, 1994, p. 15).

sto caso, come in *Un anno*, sottolineata da un filare e fischiare di treni, e oltre la quale c'è forse un mondo diverso, mentre l'io lirico si pone in ascolto dell'eco degli spruzzi rochi, dei ringhi della tromba d'acqua, dei ritmi di gocce cui il suo tempo s'accorda. Ma poi anche questo vitale e allo stesso tempo inquietante concerto acquatico ha fine, e si strozza negli ultimi versi del componimento: «Ma fischiano treni d'arrivi. / S'è strozzato nel caldo / il concerto della vita che svia / in estreme girandole d'acqua». Sull'acqua, sulla parola «acqua» si chiude dunque *Concerto in giardino*, che addirittura rappresenta con le sue girandole il senso stesso della vita, o meglio il concerto di essa, manifestazione sonora che nella lirica si sostituisce idealmente alle parole.

E indirettamente acquatica è anche la seconda lirica edita su «Frontespizio», quell'*Inverno a Luino* che codifica da subito il paesaggio lacustre come luogo d'elezione sereniano. L'acqua del lago è qui anche frontiera (quella tra l'Italia e la Svizzera) e in analogia con quanto avveniva nella sonorità di *Concerto in giardino*, in cui il concerto dell'acqua si sostituiva idealmente alle parole, anche qui il paesaggio lacustre sembra essere segnato dall'assenza di parole:

Ti distendi e respiri nei colori.
 [...]

 Colgo il tuo cuore
 se nell'alto silenzio mi commuove
 un bisbiglio di gente per le strade.
 [...]

 Quando pieghi al sonno
 e dà i suoni di zoccoli e canzoni
 e m'attardo smarrito ai tuoi bivi
 m'accendi nel buio d'una piazza
 una luce di calma, una vetrina.
 [...]

 Di notte il paese è frugato dai fari,
 lo borda [...]

 un fioco tumulto di lontane
 locomotive verso la frontiera.

Si avverte solo un «bisbiglio di gente» che emerge dall'«alto silenzio», qualche «suono di zoccoli» e qualche eco lontana di canzoni. E come il fischio di treni aveva indirettamente coperto e spento in quell'altra lirica il concerto dell'acqua, anche questo componimento si chiude su un ultimo flebile suono, sul «fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera». A suggellare l'importanza semantica di questa lirica, «frontiera» è dunque l'ultima parola dei versi, cosa particolarmente significativa perché il lemma che dà il titolo alla prima raccolta ricorre in tutta la produzione in versi di Sereni solo in questo caso e in un'ulteriore occorrenza presente in *Strada di Zenna*, componimento anch'esso raccolto in *Frontiera* e segnato dall'acqua del lago e dell'acquazzone, da qualche flebile suono, ma so-

prattutto dal silenzio, un «silenzio stupito» che è tutto ciò che resta del «lagno del vento», «dell'impeto / che poco fa spezzava la frontiera», una frontiera dalla quale, per altro, coloro che ritornano («torneremo taciti a ogni approdo») sono appunto «taciti», senza parole (e in linea con questa assenza di parole una prima redazione della lirica era introdotta e chiusa da una fila di puntini di sospensione)⁸.

L'uso così parco, assolutamente centellinato, del lemma «frontiera» (legato significativamente al silenzio, e quindi all'assenza di parola, in entrambe queste sue uniche occorrenze nei versi di *Inverno a Luino* e *Strada di Zenna*) rende ovviamente particolarmente pregante la scelta di tale lemma come titolo della raccolta del '41. Si tratta di una intitolazione che Sereni decide però di rivedere l'anno successivo al momento della pubblicazione di un *corpus* lirico molto simile sotto il più generico titolo *Poesie*⁹, ma che egli alla fine si risolve comunque a recuperare nella tarda riedizione dell'opera nel 1966, allorché *Frontiera* si impone come titolo generale e come titolo della terza sezione (la quale ha per altro quale lirica iniziale proprio *Inverno a Luino*).

Nella prima edizione della silloge¹⁰ le sezioni, scandite da numeri romani, non hanno titolo ma sono aperte rispettivamente da *Concerto in giardino* e dalle sue girandole d'acqua la prima, da *Inverno a Luino* la terza (a sottolineare anche attraverso la posizione l'importanza semantica delle liriche apparse su «Frontespizio»), laddove la seconda sezione è introdotta dalla lirica *Inverno*, il cui primo verso è occupato solo da puntini di sospensione, ovvero dall'assenza delle parole. In questo componimento l'acqua assume i molteplici aspetti di fonte, ghiaccio, lago e onda, un'onda per di più parlante, perché mormora e chiama, mentre – come il treno in altri luoghi testuali della raccolta – un battello si allontana ululando verso la sponda più remota («ulula il tuo battello lontano / laggiù, dove s'addensano le nebbie»). In posizione incipitaria si trovano dunque nelle tre sezioni della *principes* di *Frontiera* liriche strettamente legate l'una all'altra da precisi richiami e che variamente articolano le proprie dinamiche semantiche intorno ai motivi tra di loro interconnessi dell'acqua, dell'assenza di parole, dell'idea stessa di frontiera.

Questo stesso impianto (con le stesse liriche poste ad apertura delle tre sezioni, indicate con numero romano) viene sostanzialmente riconfermato da Sereni nell'edizione dell'anno successivo, quella intitolata *Poesie* e non *Frontiera*¹¹, men-

⁸ Cfr. D. Isella, *Apparato critico* a V. Sereni, *Poesie* cit., pp. 343-344.

⁹ Nella nota al volume uscito da Vallecchi nel 1942 Sereni ammette come questo titolo sia «generico e antologico, rispetto all'altro diletto ma troppo preciso» scelto per l'esordio dell'anno precedente.

¹⁰ *Frontiera (1935-1940)*, Milano, Corrente, 1941. Questo l'indice della raccolta: I. Concerto in giardino, Incontro, Le mani, Capo d'Anno, Canzone lombarda, Compleanno, Nebbia, Ritorno, 3 dicembre, Diana – II. Inverno, Memoria d'America, Terre rosse, Temporale a Salsomaggiore, Azalee nella pioggia, Soldati a Urbino, Poesia militare – III. Inverno a Luino, Terrazza, Zenna, Settembre, Un'altra estate, Paese, Immagine, In me il tuo ricordo, Ecco le voci cadono.

¹¹ *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942. Questo l'indice della raccolta: I. Concerto in giardino, Incontro, Le mani, Capo d'Anno, Canzone lombarda, Compleanno, Nebbia, Ritorno, 3 dicembre,

tre nella raccolta data alle stampe nel '66 (di nuovo intitolata *Frontiera*) proprio *Inverno*, la lirica che non comincia con delle parole ma con dei puntini di sospensione, diviene con la sua acqua e i suoi silenzi la prima lirica del volume, come a sancire *ab initio* questa difficoltà a pronunciare parole propria della silloge¹².

Pur alla luce di questo cambiamento intervenuto ad apertura di *Frontiera* del 1966, nell'assetto complessivo del libro, le due liriche a suo tempo scelte da Sereni per la pubblicazione su «Frontespizio», *Concerto in giardino* e *Inverno a Luino*, non perdono tuttavia per parte loro una propria posizione di rilievo, a conferma, anche a distanza di diversi lustri, di un riconosciuto ruolo fondante delle istanze semantiche primarie in esse contenute. Infatti, *Concerto in giardino* perde sì la collocazione proemiale che aveva nelle due precedenti edizioni del *corpus* in questione, ma in compenso in questa tarda riproposizione della raccolta dà il titolo all'intera prima sezione, mentre *Inverno a Luino* mantiene la posizione iniziale nella seconda sezione del volume che ha per titolo proprio *Frontiera* (lo stesso della raccolta nel suo complesso) e che insieme alla sezione *Concerto in giardino* racchiude sostanzialmente la quasi totalità delle 'storiche' liriche edite da Sereni nei volumi del '41 e del '42¹³.

La stagione invernale, attraverso la collocazione incipitaria assunta da *Inverno* e da *Inverno a Luino*, viene così posta in posizione forte in entrambe le sezioni che raccolgono l'eredità testuale delle due precedenti 'forme' della silloge, e l'in-

Diana – II. Inverno, Memoria d'America, Terre rosse, Temporale a Salsomaggiore, A M.L. sorvolando di notte la sua città, Azalee nella pioggia, Soldati a Urbino, Poesia militare – III. Inverno a Luino, Terrazza, Zenna, Settembre, Un'altra estate, Paese, Immagine, In me il tuo ricordo, Strada di Creva, Ecco le voci cadono – Ultime poesie. Piazza, Lontana, Alla giovinezza, Città di notte.

¹² *Frontiera*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1966. Questo l'indice della raccolta: CONCERTO IN GIARDINO. Inverno, Concerto in giardino, Domenica sportiva, Incontro, Le mani, Memoria d'America, Capo d'Anno, Canzone lombarda, Maschere del '36, Terre rosse, Compleanno, Nebbia, Ritorno, Temporale a Salsomaggiore, Azalee nella pioggia, A M.L. sorvolando in rapido la sua città, Diana, Soldati a Urbino, 3 dicembre, Poesia militare, Piazza, Alla giovinezza – FRONTIERA. Inverno a Luino, Terrazza, Strada di Zenna, Settembre, Un'altra estate, Paese, Immagine, In me il tuo ricordo, Strada di Creva – VERSI A PROSERPINA. La sera invade il calice leggero; Te n'andrai nell'assolato pomeriggio; Dicono le ortensie; Così, Sirena; Sul tavolo tondo di sasso – ECCO LE VOCI CADONO. Ecco le voci cadono. Su questa testualità sereniana in continuo divenire, puntualmente scandagliata dal lavoro di Dante Isella in larga parte confluito nel ricchissimo *Apparato critico* al volume mondadoriano dei «Meridiani», cfr. Clelia Martignoni, *Rileggere Sereni (e altre considerazioni novecentesche)*, in «Strumenti critici», 2, 2009, pp. 315-324, e Ead., «Lavori in corso»: elaborare la perplessità, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno* cit., pp. 59-70. Per una ricostruzione generale della storia testuale di *Frontiera* cfr. Giulia Raboni, *Nota introduttiva* a V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013; e Uberto Motta, *La gentilezza di «Frontiera»*. *Notazioni linguistiche e stilistiche*, in *In questo mezzo sonno*. *Vittorio Sereni, la poesia e dintorni*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Padova, Marsilio, 2015 in corso di stampa (ringrazio l'autore che mi ha fornito per la consultazione il contributo ancora in bozze).

¹³ Come ha sottolineato Niccolò Scaffai, Sereni ha mostrato del resto sin dall'inizio «una coscienza macrotestuale più chiara rispetto a quella di molti coetanei» (Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 147).

verno, periodo dell'anno dal quale il primo Sereni riceve costanti suggestioni, nell'immaginario dell'autore ha anch'esso a che fare con la parola, con la parola della poesia. In un passo di *Dovuto a Montale*, il poeta di *Frontiera*, rievocando la propria giovanile infatuazione per la stagione invernale presente con costanza nelle sue liriche iniziali, ricorda infatti come essa scemò verso l'inizio del '37, in occasione di un proprio ritorno a Luino. E immaginando un surreale dialogo tra il se stesso viaggiatore e il paesaggio invernale riferisce: «Smettila di correggiarmi – disse al viaggiatore il paesaggio innevato su tutta la sua estensione – smettila di starmi attorno con parole»¹⁴. Lo scenario invernale accerchia il poeta «con parole», proponendosi in un'ideale identità con la parola poetica stessa, anche se, nella lettera dei versi, gli inverni sereniani si rivelano abitati più da silenzi (o al massimo da flebili suoni) che non da parole, circostanza che, nella raccolta del '66, viene ad essere ulteriormente sottolineata dalla collocazione in posizione iniziale di quell'*Inverno* che si apre su puntini di sospensione.

Introdotte l'una da *Concerto in giardino* e l'altra da *Inverno*, entrambe le edizioni intitolate *Frontiera*, quella del '41 e quella del '66, si chiudono all'unisono con il componimento *Ecco le voci cadono* in cui il lacustre paesaggio di frontiera fa conclusivamente da scenario ad un'ultima attestazione della scomparsa della parola: «Ecco le voci cadono e gli amici / sono così distanti / che un grido è meno / che un murmure a chiamarli»¹⁵. L'assenza delle parole ha dunque anche a che fare con la distanza, con l'allontanamento degli interlocutori oltre un'ideale frontiera, al di qua della quale il poeta riesce a cogliere solo impercettibili suoni. I versi della raccolta sono infatti costellati di questi fievoli sostituti della parola: mormorii, remoti ululati del vento, qualche canto di donna, scrosci di pioggia, fruscii di festuche, gracidio di rane, echi di passi, gemiti di foglie o, in alternativa, suoni inquietanti; nei versi di *Nebbia* il poeta «chiede al cuore una voce», ma ne ha in risposta solo rumori di fabbrica; le voci sono infatti per lui voci perdute nella lirica *Ritorno* («alla voce perduta / vedrò volgersi gente / al pieno e calmo andare / che l'identico cuore mi urta / e getta a una marcia / di tamburi sinistri»); in *Terre rosse* il silenzio gli cresce nel petto dopo lo scroscio della pioggia e dopo che «il tuono spazia un rumore / di cavalli»; e anche lo stadio di calcio, generalmente invaso da voci e cori, nella lirica *Domenica sportiva*, a porte chiuse, non è che «silenzio d'echi nella pioggia che tutto cancella», dove l'immagine di una ideale frontiera (le «porte chiuse» dello stadio) si salda ancora una volta a quella dell'acqua e del silenzio.

Da una ricognizione sulle varianti macrotestuali nell'ordinamento delle diverse edizioni di *Frontiera* è però possibile desumere e individuare su questa li-

¹⁴ V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 159.

¹⁵ Uno dei titoli ipotizzati dal poeta per questa lirica era significativamente *Silenzio* (cfr. D. Isella, *Apparato critico* a V. Sereni, *Poesie* cit., p. 376) e del resto in una prima versione l'attacco recitava esplicitamente «le voci tacciono» (cfr. *ivi*, p. 375).

nea semantica alcuni cambiamenti timidi ma significativi, apportati dal poeta con l'introduzione nel *corpus* raccolto di nuove liriche non presenti nella *princeps*.

Nel volume del '42 dato da Sereni alle stampe con il titolo *Poesie* (e che ricalca molto da vicino l'impianto complessivo di *Frontiera* dell'anno prima)¹⁶, all'interno della seconda sezione, quella aperta (così come nella silloge del '41) da *Inverno* e dai suoi puntini di sospensione, viene introdotta infatti la lirica *A M.L. sorvolando di notte la sua città*, chiusa a propria volta proprio da puntini di sospensione che lasciano tuttavia presagire in questo caso un possibile scambio di parole d'amore, quasi naturale corollario all'invito a non lasciarsi turbare dal «frastuono che irrompe» e dal «vortice di suoni».

Ma ancora più interessanti sono le liriche, anch'esse aggiunte nel '42, intitolate *Alla giovinezza* e *Strada di Creva* che sembrano aprire su questa assenza della parola un possibile spiraglio di segno diverso. In *Alla giovinezza* l'io lirico si trova con la donna alla fine di «un'estate mortale», ma alle voci lontane è forse concesso di schiudere al poeta e al suo tu femminile sentieri di vita: «E dalle voci che da me / si dilungano, quale / potrà volgere il tuo e il mio cammino / a una marcia d'insonni girasoli?». Le voci potranno dunque forse aprire la strada ad un cammino di luce (i girasoli di ascendenza montaliana), mentre all'ombra di un viale gli occhi di lei raccontano ancora di quel «lago azzurro o grigio» nella cui acqua (nei già ricordati versi del '34 della lirica *Un anno*) si erano a suo tempo perdute le parole del poeta. E timide aperture mostrano anche i versi di *Strada di Creva*, altra lirica inserita all'interno del *corpus* nel volume del '42 e nella quale il poeta, davanti al consueto scenario dell'acqua del lago, accenna a possibili contatti verbali, ad accenni di scambi di parole: «e una coppia attardata sui clivi / ha voci per me di saluto / come a volte sui monti / la gente che si chiama tra le valli». E significativamente la chiusa della lirica è quasi uno scongiuro all'indirizzo del silenzio e dell'assenza della parola: «Salvaci allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose».

Va sottolineato per altro come proprio *Alla giovinezza* e *Strada di Creva*, assenti in *Frontiera* del '41 e aggiunte in *Poesie* del '42, non siano con le loro timide aperture alla parola due liriche qualunque nell'economia semantica complessiva di questo *corpus* lirico che si trasforma negli anni: nella redazione di *Frontiera* del '66 proprio questi due componimenti saranno infatti scelti da Sereni per chiudere le due principali sezioni dell'opera (*Concerto in giardino* e *Frontiera*), sezioni che in qualche modo recano in sé l'eredità lontana di quelle due prime liriche apparse su «Frontespizio» e che rappresentano idealmente il nucleo germinale della silloge. Ma ai fini del discorso sulla presenza/assenza della parola in *Frontiera*, la novità più interessante nell'ordinamento di questa edizione del '66

¹⁶ Nella nota al volume Vallecchi del '42, che segue di un anno la prima edizione di *Frontiera*, Sereni scrive: «È meglio dire senz'altro che questa seconda raccolta è poco più di una ristampa con qualche aggiunta, senza varianti e senza sorprese. Chi ha letto *Frontiera* nell'edizione di "Corrente" la vedrà integralmente riprodotta in queste poesie».

sembra comunque essere quella dell'inserimento di una lirica (prima mai inclusa in raccolta) posta da Sereni a chiusura della sezione *Versi a Proserpina*, sezione che recupera un paio di componimenti già apparsi nel 1947 in *Diario d'Algeria*, altri due componimenti pubblicati in coda all'edizione di *Poesie* del 1942 e che in questa tarda riproposizione di *Frontiera* si chiude appunto su dei versi fino a quel momento non pubblicati in volume. Sono i versi di *Sul tavolo tondo di sasso*, che nelle sue carte Sereni indicava significativamente come da includere in una futura edizione di *Frontiera*¹⁷ e che, sul limitare della raccolta del '66, ricomprendono *in extremis* la presenza della parola all'interno di questo antico e nuovo libro sereniano. Nell'attacco della lirica si legge infatti: «Sul tavolo tondo di sasso / due versi a matita, parole / per musica fiorite su una festa». È come se il poeta a distanza di venticinque anni, nel ripubblicare la sua prima raccolta abbia voluto in essa recuperare, anche se tardivamente, la «parola» prima esclusa, una «parola» *hapax* che è qui significativamente indicativa di parola scritta in versi per una poesia-canto, fiorita (e si ricordi la precedente immagine dei girasoli consegnata ai versi di *Alla giovinezza*) in un'occasione lieta («una festa»)¹⁸. Il presente è forse diverso da quella circostanza felice ma la poesia della parola scritta sul tavolo di pietra continua a custodirne il ricordo. Quei versi sul tavolo di sasso restituiscono così, attraverso le parole, la memoria stessa della poesia, *en abyme* la stessa memoria che Sereni recuperava con l'operazione editoriale del '66 ridando alle stampe *Frontiera* e accogliendo in essa quell'unica occorrenza delle parole riscoperte a distanza di tanto tempo come canto.

Alla luce dell'aggiunta di questa lirica è come se Sereni restituisse a posteriori con l'edizione del 1966 una personale cifrata rilettura della propria poetica della parola, una poetica fatta di silenzi, assenze e sottrazioni, in cui la parola della poesia rinuncia ad ogni forma di autoreferenzialità e autocelebrazione per porsi discretamente al servizio dell'espressione lirica: uno 'strumento umano' che si offre alla scrittura in versi per evocare e custodire memorie; uno 'strumento umano' che la scrittura in versi a propria volta non manca di custodire, ancorandolo alla concreta oggettualità di un tavolo di sasso e di un foglio vergato a matita lì ritrovato intatto dal poeta dopo tanto tempo¹⁹.

Questa tarda, eccezionale apparizione nella raccolta della «parola», prima esclusa e ora ritrovata in forma scritta sulla pietra, si ricollega per altro concordanzialmente a quell'altra immagine 'petrosa' dalla quale aveva idealmente pre-

¹⁷ Cfr. D. Isella, *Apparato critico* cit., pp. 371-373.

¹⁸ Interessante notare come, in una antecedente redazione della lirica, non fosse presente il riferimento dei versi alle «parole»: «Sul tavolo tondo di sasso / due versi a matita / di musica fiorita su una festa» (cfr. D. Isella, *Apparato critico* cit., p. 372).

¹⁹ Su questa lirica Sereni dichiara come essa fosse stata recuperata in un periodo successivo all'inserimento di alcuni dei *Versi a Proserpina* nel *Diario d'Algeria*: «Sul tavolo tondo di sasso è stata riesumata molto più tardi grazie a un semplice intervento artigianale su una stesura del '41» (D. Isella, *Apparato critico* cit., p. 380; sulle dichiarazioni d'autore relative a questo recupero cfr. anche la lettera a Claudio Barigozzi del 22 luglio 1956, ora *ivi*, p. 373).

so le mosse nel lontano 1934 l'eclissi della parola sereniana nei versi di *Un anno*, allorché «pietraie beffarde» ricordavano a mo' di monito al poeta che le sue parole scritte sull'acqua erano repentinamente naufragate, inghiottite dall'onnipresente lago («Parole sull'acqua scrivesti / naufragarono tosto»). Proprio la pietra e l'acqua del lago si ripropongono ora nel finale della raccolta, e come in una flebile eco di quei versi remoti e accantonati, *Sul tavolo tondo di sasso* istituisce indirettamente un sotterraneo dialogo con l'ultima lirica di *Frontiera* (*Ecco le voci cadono e gli amici*), poesia conclusiva già nella *princeps* del '41, e che, isolata e valorizzata in questa edizione '66 in una sezione a parte²⁰, subisce una sorta di riverbero semantico dal componimento della parola recuperata che la precede.

Si tratta infatti in entrambi i casi di liriche brevi in due tempi poste dal poeta in diretta successione: in *Sul tavolo tondo di sasso* le parole dei versi per musica recano in sé la memoria di un momento felice vissuto con la donna, e a questo si contrappone nella seconda parte del componimento un oggi di quiete e indifferenza («E oggi qui attorno la quiete / dei vetri indifferenti»). Specularmente in *Ecco le voci cadono* allo scemare presente delle voci degli amici andati lontano fa da controcanto un altro ritorno memoriale, con al centro la donna (dal sorriso «limpido e funesto») e l'acqua del lago, un «lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le [...] mattine»²¹. Ed è ancora l'acqua che ritorna con un di più di senso (derivante dalla 'premessa' di *Sul tavolo tondo di sasso* e dalla memoria di quei lontani versi del 1934) il quale arricchisce questa chiusa e la risemantizza: in quelle stesse acque erano state infatti precocemente rapite anche le parole del poeta di cui la pietraia di *Un anno* aveva a suo tempo annunciato il naufragio e che ora, miracolosamente ritrovate sul tavolo di pietra, in un sottile gioco di rimandi intratestuali, partecipano indirettamente, grazie alla successione delle due liriche nel finale della raccolta, dell'«allegria di naufragi» su cui si chiude *Frontiera*.

È da quell'acqua che sono riemerse le parole, le quali all'insegna di un'occasione lieta che permette al lago così come ai versi vergati a matita di colorare la vita, si pongono a suggello di una poesia che in esse, a venticinque anni di distanza, riesce a ritrovare felicemente se stessa.

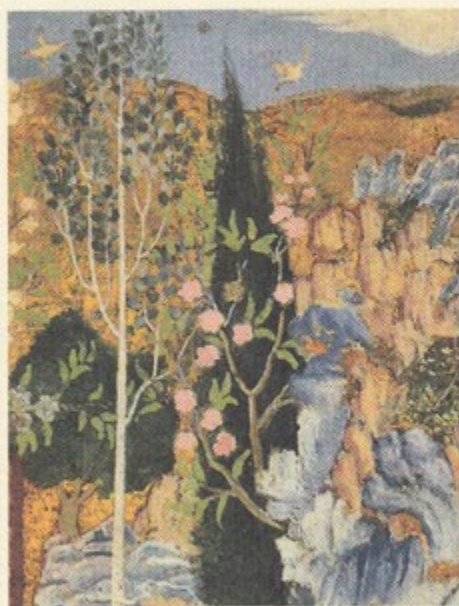
²⁰ Sulla non scontata collocazione di questa lirica a chiusura della raccolta, cfr. D. Isella, *Apparato critico* cit., pp. 377-378. Per una riflessione sui dubbi sereniani in merito a questo componimento cfr. Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 39-40.

²¹ Sull'ambiguità semantica di questo componimento cfr. i commenti di Luca Lenzini (V. Sereni, *Il grande amico. Poesie (1935-1981)*, commento a cura di Luca Lenzini, Milano, Rizzoli, 1994) e di Georgia Fioroni (V. Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda Editore, 2013). Per un'attenta lettura della trama intertestuale della lirica cfr. U. Motta, *La gentilezza di «Frontiera». Notazioni linguistiche e stilistiche* cit.

Vittorio Sereni, Giuseppe Ungaretti

Un filo d'acqua per dissetarsi

Lettere 1949-1969



Archinto

SULLE «FURIE» DEL CARTEGGIO TRA VITTORIO SERENI
E GIANCARLO VIGORELLI¹

Matteo M. Vecchio

1. «Furie», amicizie, angoli di città

Mio caro Vittorio,
stamattina sono stato in via Mascheroni: a tempo a ricordare, all'angolo di via Pagano, Gianni – e te.

Il «ricordare» in esordio di una lettera di Giancarlo Vigorelli a Vittorio Sereni del 23 gennaio 1941 introduce – all'angolo alberato (non distanti, la chiesa di Santa Maria Segreta e la mole del Distretto Militare) tra via Mascheroni e via Pagano, ideale snodo saturo di *ictus* memoriali – nella guardinga Milano del tempo di guerra, allorché, da quei «dintorni», gli amici comuni erano ormai lontani: Antonia Pozzi, morta suicida il 3 dicembre 1938, che abitava al 23 di via Mascheroni; Gian Antonio, «Gianni», Manzi, gettatosi il 17 maggio 1935 (giornata di pioggia² – si legga, di Sereni, *Dopo*³) dalla finestra nel cortile esagonale al civico 65 di via Pagano, ove risiedeva; Nino Rota, in procinto di andar soldato in un campo militare nei pressi di Luino («Nino Rota va a Portovaltravaglia? Ma è l'ultima stazione prima

¹ L'autore propone in questa sede alcuni spunti – poco più invero che appunti operativi –, i quali svilupperà in una sede successiva, che costituiscono un frammento del lavoro di cura in via di svolgimento, auspice il Centro Nazionale di Studi Manzoni di Milano, attorno al carteggio tra Vittorio Sereni e Giancarlo Vigorelli.

² Indirettamente, lo attestano e Antonia Pozzi, in *Ora intatta* («Al carcere di pioggia apre i battenti / questa mia fronte grigia / e s'affaccia al colore della terra: / nasce un gorgo di vento celeste»), scritta lo stesso giorno della scomparsa di Gianni, e Vittorio Sereni, in *Dopo* (di cui in nota successiva). Il 15 e il 16 maggio 1935 sono giornate particolarmente piovose; il 17 la piovosità risulta in diminuzione (perizia effettuata da Susanna Di Lernia, Osservatorio Meteorologico di Milano-Duomo, 28 aprile 2011). Ancora Antonia, in *Intemperie*, datata in calce «23 maggio 1935», trasfigura – sempre in un contesto cittadino di pioggia e di frescura – i funerali dell'amico: «Vampe d'incenso / per la via / non danno più riparo / a questa pioggia».

³ Dedicata «Alla memoria di Gianni Manzi», e recante in calce la data «17 maggio 1935»: «Quando mi porteranno via / e alla vostra memoria mortale / non sarò più che un punto rosso / nel buio, / risorgerò grondante dietro veli / di pioggia, / come l'ultima volta che fui visto / da vivo» (Vittorio Sereni, *Dopo*, in *Apparato critico e documenti*, a cura di Dante Isella, in *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, p. 400).

di Luino! Come lo invidia e come ci starei a prendere il suo posto»: Vittorio, 5 settembre '41)⁴; Lucia Bozzi, confidente di Antonia Pozzi e amica di Sereni e di Rosita Beati (quest'ultima, conoscente di Antonia e dal 1935 moglie di Giulio Natta), che nello stesso 1941 sarebbe entrata in un convento di clausura. Introduce tuttavia, pur attraverso «slants of light», per lacerti di memoria, anche nell'energica e vitale, e lontanamente sonora («e un fiato d'alti forni la trafuga»), Milano dei medi anni Trenta, effigiati dal contributo anceschiano del 1951⁵ – gli anni dell'apice del magistero di Antonio Banfi, degli ideali «conviti», della solare pendolarità tra il centro e il contado, della possibilità di *vivere* la città («un desiderio di scoprire la più intima città, di suscitare un ambiente duraturo per la nostra più libera azione»⁶), lambendo «l'ultimo tumulto dei binari», gli «echi delle cacce».

Nel gennaio 1941 – Sereni lontano da Milano, a Modena («Ho bisogno di passeggiare sui corsi di Milano, di scarrozzate in tram dall'uno all'altro posto della città», avrebbe scritto a Vigorelli nell'ottobre '41), attendendo l'uscita, avvenuta nel febbraio successivo, di *Frontiera* –, perduto lo scintillio saturo di più o meno dichiarati aneliti e di dolenti trasgressioni – si legga la lettera di Sereni del 23 luglio 1941, dedicata in parte all'«anno di Gianni» – della Milano prebellica, la Milano di «certe colazioni sotto le pergole fiorite della periferia, nel punto dove le strade subentrano ai corsi e i ponti varcano ogni groviglio di binari cittadini verso la campagna lombarda»⁷, delle passeggiate lungo gli stradali («Noi, per seguir la danza / di un vecchio organo / correremmo nel vento gli stradali...»: Antonia Pozzi, *Luci libere*), fino al contado, la Milano limbale di certi snodi di *Frontiera*; della Milano partecipata allo svolto tra Pagano e Mascheroni (a due passi, verso il Duomo, le Grazie e corso Magenta, il Castello e il Parco), reso sonoro dalla «falcata / prodigiosa» di Mali Da Zara – negli anni Trenta, ventenne (nasce nel 1915), amica di Sereni e di Gianni Manzi, che di lei, non ricambiato, si innamora⁸ –, perduto lo scintillio di *quella* Milano, è in questi snodi memoriali, in questi «dintorni» – seppur non così «immediati» –, che si sprigionano le «Furie» – con esplicita allusione all'omonimo romanzo di Guido Piovene, non estraneo, sebbene laterale, rispetto a quanto segue – della corrispondenza tra Vittorio Sereni e Giancarlo Vigorelli.

⁴ Cfr., *passim*, Matteo M. Vecchio, *Milano, Antonio Banfi, la «singolare generazione». La formazione universitaria di Nino Rota*, in *Nino Rota. Un timido protagonista del novecento musicale*. Atti del convegno *Nino Rota e Milano*, Auditorium di Milano-Fondazione Cariplo, Università degli Studi, Milano, 2-3 dicembre 2011, a cura di Francesco Lombardi, Roma, CIDIM, EDT, 2012, pp. 101-123.

⁵ Luciano Anceschi, «*Poesia in re, «poesia» ante rem*, in «aut aut», a. I, novembre 1951, 6, pp. 475-491 (poi «Prefazione» a *Linea lombarda. Sei poeti*, Varese, Magenta Editrice, 1952).

⁶ Cfr. Vittorio Sereni, *Discorso di Capo d'Anno*, in «Campo di Marte», a. I-II, 1 gennaio 1939, 10-01, p. 6.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Di Gian Antonio, «Gianni», Manzi, si legga *Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura*, a cura di Matteo M. Vecchio, con due testi di Carlo Bo e di Vittorio Sereni, Firenze, Le Cáriti, 2015.

Al di là delle «Furie» memoriali di *Frontiera* – come Biancamaria, Bianca, «B.» o come una certa «immagine» anni Trenta della stessa Maria Luisa Bonfanti –, al di là, anche, della mitologia sereniana dell'«ultima estate», 1937, trascorsa distesamente a Luino – «una volontà decisa di godere Luino e il lago in lungo e in largo», Vittorio, 11 agosto '41 –, la quale peraltro è, in fondo, l'ultima estate relativamente civile dell'Europa e del mondo prima della guerra, la deposizione di un tempo – quello prebellico, precedente alla sdruciolevole e anfibia soglia costituita per Sereni dall'accettazione stessa di strutturare un libro che raccogliesse «il meglio delle poesie» (7 novembre '41) – si intreccia con la deposizione (chiarificatrice e comprensiva, a livello anche e soprattutto esistenziale, oltre che sul più dilatato crinale creativo) di alcune figure, anch'esse memoriali ma materialmente perdute, che, spalancando altrettante «lacune», innescano la percezione, da parte del poeta, se non di una colpa, di una mancanza – di un conto aperto, di una ferita colmabile attraverso la pratica della scrittura, a legare l'assenza alla memoria: memoria pur non esibita, né auto-assolutoria, e anzi perno della stessa assenza che la connota e legittima.

2. *Segno d'un vortice appena nato*

Se Antonia Pozzi è, entro la dinamica interpersonale del carteggio tra Vittorio e Giancarlo, «Furia» sostanzialmente laterale – nella sua «paura», pur condivisa, ma dai sodali in parte pudicamente ricsuta e rimossa, di «mancare alla vita e di restarne fuori»⁹ –, rispetto peraltro all'emergere, oltre a «B.», di altre figure femminili quali la poetessa lecchese Piera Badoni – stimata (avrebbe pubblicato in vita, nel 1948, una sola raccolta, in edizione privata, dal titolo emblematico di *Felicità, che pure esisti*), oltre che dai due corrispondenti, da Eugenio Montale¹⁰, da Aldo Borlenghi e da Alessandro Parronchi (ospite a Lecco di villa Badoni nell'ottobre '47), e molto amica di Camilla Cederna¹¹ –, alla quale Sereni dedica parole di sostanziale affetto critico nella lettera del 6 marzo '41:

E adesso lascia che ti dica quanto mi incantino i versi di P[iera]. e sopra tutto:
noi non sappiamo se sia

⁹ Cfr. Giancarlo Vigorelli, *Ricordo di Antonia Pozzi*, in «Tempo», 29 luglio-5 agosto 1943, p. 30.

¹⁰ Cfr. M. M. Vecchio, *Una lettera di Eugenio Montale alla poetessa Piera Badoni (1946?)*. Con un ragguaglio su Antonia Pozzi, in «l'immaginazione», n. 256, luglio-agosto 2010, pp. 17-19.

¹¹ Peraltro, ad attestare il reciproco rapporto tra Piera, Montale e la Cederna, quest'ultima, intervistando il secondo nel 1968, avrebbe ricordato – segno di un legame di quieta e calda domesticità – i vasetti di marmellata che Piera le affidava durante la guerra affinché li portasse in dono al poeta, a Firenze (cfr. Camilla Cederna, *Il galateo di monsignor Eusebio*, in «L'Espresso», 2 giugno 1968, ora ne *Il mio Novecento*, prefazione di Oreste Pivetta, Milano, Rizzoli, 2011, [pp. 244-250], 249).

segno d'un vortice appena nato
o d'una tempesta oltre il mare.

È come se uno di noi due avesse parlato del sorriso di B[ianca]., come se io avessi voluto spiegare il *limpido* e *funesto* dell'ultima poesia di *Frontiera*. Qui dentro c'è il nostro modo di guardare le cose superando le impressioni e la facile grazia dell'incanto momentaneo. E quel sorriso è proprio un sorriso lombardo, con la sua oscura e remotissima origine. Dille – ti prego – quanto io li ammiri. E grazie a te di avermeli fatti conoscere.

il riserbo e la cautela verso l'opera poetica della Pozzi, da parte di Sereni – pur non esente da accensioni di apprezzamento e di stima¹² –, hanno probabilmente attinto al disagio per le modalità promozionali esercitate dal padre di quest'ultima, Roberto¹³: paradossalmente tese, pur nei loro intenti divulgatori e pubblicitari, a oscurare, di Antonia, l'effettivo «volto», e umano e creativo. Nella sostanziale impossibilità di avere accesso alla nudità delle parole dell'amica, preferibile dunque il pudore – così sereniano – della sospensione del giudizio, aspettando forse tempi più proficui¹⁴.

È la personalità – accogliente, signorile, sobria (ne scrive una pagina à *re-bours* Luigi Capelli¹⁵) – di Piera (1912-1989) a sostituirsi (sebbene con diffe-

¹² Al riguardo, si leggano le considerazioni che chi scrive esprime, *passim*, in *Dittico su Antonia Pozzi*, in stampa su «Fronesis».

¹³ In merito all'avvocato Roberto Pozzi (1882-1960), padre di Antonia – il quale ha esercitato sulla memoria letteraria ed esistenziale della figlia un sostanziale protezionismo, emendandone e manipolandone l'opera complessiva –, Sereni si esprime, per quanto *a latere*, scrivendone ad Alessandro Parronchi nel 1949, in termini sostanzialmente negativi: «[Roberto Pozzi] sta amministrando la memoria della figlia in modo che preferisco non commentare» (V. Sereni, lettera ad Alessandro Parronchi, Milano, 2 gennaio 1949, in *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 226); in una lettera ad Attilio Bertolucci, risalente al 1946, Sereni avverte – citando un decisivo contributo di Eugenio Montale su Antonia Pozzi, uscito nel dicembre 1945 (di cui *infra*): «Da ultimo: hai visto l'articolo di Montale sull'Antonia e su Bassani? Per l'Antonia mi sono sentito in dovere di ringraziarlo per aver messo le cose a posto, giovando così alla buona memoria di lei» (V. Sereni, lettera ad Attilio Bertolucci, Milano, Capo d'Anno 1945 [sed 1946], in Attilio Bertolucci-Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di Gabriella Palli Baroni, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 105). L'«articolo di Montale» cui Sereni fa riferimento è la recensione che Eugenio Montale dedica a *Parole* di Antonia Pozzi (Milano, Mondadori, 1943) e a *Storie dei poveri amanti* di Giorgio Bassani (Roma, Astrolabio, 1945), *Parole di poeti*, edita ne «Il Mondo», a. I, 1 dicembre 1945, 17, p. 6, contributo ripubblicato, con modifiche e ampliamenti, e con il titolo *Poesia di Antonia Pozzi*, ne «La Fiera Letteraria», III, 21 novembre 1948, 35, p. 1, e, in quest'ultima versione, riproposto come «Prefazione» a Antonia Pozzi, *Parole*, Milano, Mondadori, 1948 (pp. 7-14) e 1964 (pp. 11-19); confluito in ultimo, nella versione del 1945, in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, I, pp. 634-639, e, per quanto riguarda le aggiunte e le modifiche 1948, nelle «Note ai testi» in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, II, pp. 3163-3164.

¹⁴ Di fatto non giunti, Sereni vivente (*et ultra*).

¹⁵ «Era la Lecco, sotto il fascismo, delle notti insonni, popolate di sogni di libertà e di riscatto, di un gruppetto semiclandestino di giovani intellettuali che sotto il luccichio delle stelle

renti modulazioni interpersonali), a un certo punto, entro la dinamica amicale tra Vittorio e Giancarlo, alla «Furia» memoriale (benché deposta, «morta», eppur sempre mistagoga, inquieta, enigmaticamente sorridente, ritornante...) di Bianca. Piera Badoni (che conosce Vigorelli attorno al 1937, auspici le comuni frequentazioni milanesi, e che grazie a lui avrebbe stretto, nel 1941, una cordiale amicizia con Sereni) agisce, entro il rapporto di amicizia tra i due giovani uomini, come raffinata (e inconsapevole) Matelda (nella miticizzazione di Vigorelli) del parco cittadino della dimora familiare, a Castello di Lecco, e della villa a Pian dei Resinelli, dove anche i Falck, amici di vecchissima data dei Badoni, possedevano una residenza. Quasi che Piera, con la sua bellezza d'«arcangelo», indicasse, *significasse*, un *oltre* non oltrepassabile se non varcando il *limen* «irrimediabile» (attingendo ad Antonia Pozzi) della morte – quella «festa della morte» che, a livello generazionale, attraverso la mediazione (e la sostanziale incomprendibile, elusiva delle sue cifre ironiche e parodistiche) di Mann, pervade, anche teatralizzandosi (soprattutto nelle missive di Vigorelli), il carteggio.

Se Bianca ha costituito, per Vittorio e Giancarlo, un ideale *trait d'union*, un fulcro catalizzatore di condivisa maschilità – sulla cui «morte», sulla cui deposizione memoriale riversare (potenzialmente frustranti) aneliti esistenziali e creativi –, è Piera a emergere (insieme, sì, a Bianca) con più spiccata e ironica solidità emotiva lungo il crinale del carteggio tra Vittorio e Giancarlo: probabilmente opponendo, Piera e Bianca, a talune nevrosi creative (pur sempre rientrate) dei due uomini, il ventilabro di una sottile e silenziosa ironia; ironia che atte-

camminavano su e giù, discutendo animatamente per ore e ore (mentre tutt'intorno era silenzio e tenebra) [...]. [U]n giorno trovai [Eugenio Montale], con mia inaspettata e insperata sorpresa, in casa Badoni. [...] / Era la Lecco dei miei incontri (tutt'altro che furtivi) in casa Badoni (che si apriva direttamente sul grande cortile dallo stabilimento situato quasi all'inizio della strada per Castello, subito dopo il ponte sulla ferrovia, lambito dal tram che allora saliva e scendeva sferragliando e scampanellando, da Maggianico a Malavedo), con una figlia dell'ingegnere [Giuseppe Riccardo Badoni] (progettatore e costruttore delle più varie e poderose strutture di ferro rinomate e disseminate in Italia e all'estero), quella fine e sensibile poetessa più nota ed apprezzata fuori che non dentro la cerchia dei suoi monti nativi. Li trovavo, all'ora fissata, proprio lei, la Piera, piccola e minuta, ad aprirmi la porta a vetri che immetteva nell'abitazione in cui m'introduceva e, facendomi passare per un grande salone dove mi veniva incontro la mamma [Emilia Gattini], una donnina umile e dimessa, sempre affabile e premurosa (e dove a volte mi capitava di imbartermi anche nel padre, proprio lui, l'ingegnere, alto, distinto, severo ma sempre assai cortese), mi conduceva nel suo studiolo stracarico di libri. E lì ci si sedeva, a debita distanza, sul sofa, e si parlava di libri, degli amici lontani, del fratello Antonio, ufficiale di marina, scomparso in un'azione di guerra. Qualche volta ci scambiavamo anche i nostri versi, intercalando alle parole lunghi silenzi carichi di una tensione che andava a poco a poco attenuandosi e trasformandosi in una sorta di schiva tenerezza, ripiegato ognuno su se stesso nell'auscultazione e nella decifrazione dei propri sentimenti e nella divinazione di quelli dell'altro, attento ognuno (e in lei intuitivo e rispettoso una vecchia ferita non rimarginata né forse rimarginabile) a non oltrepassare i limiti di un riserbo geloso e al tempo stesso pieno di comprensione e quasi di complicità. / Era la Lecco, ancora un po' manzoniana, sconosciuta alle nuove generazioni, non deturpata dai grattacieli ma dominata dal campanile che svettava nell'azzurro dell'aria tersa» (Luigi Capelli, «La Lecco Perduta», in «Archivi di Lecco», a. XVIII, luglio-settembre 1995, 3, [pp. 7-15], pp. 7, 14-15).

sta, in Piera, peraltro, la distanza ideologica, sebbene entro un condiviso sostrato di appartenenza etica a un'«area» (più che a una «linea») poetica lombarda, e da Sereni e dalla Pozzi, e la sua effettiva accostabilità – proposta da Vigorelli e in parte accolta da Sereni –, con le dovute cautele, a Emily Dickinson.

Tuttavia la presenza, nella dinamica relazionale del carteggio, di figure femminili catalizzatrici, seppur ironiche e aristocratiche (Vigorelli nel 1958 definisce «aristocratica» la propria amicizia, per volontà dell'amica non sfociata in un più tenace affetto, con Piera), fa comprendere come lo scambio epistolare – imbastito attorno a una «oscura partita» di condivisi aneliti creativi, di tensioni memoriali, di reciprocità partecipative – sia, più o meno consapevolmente da parte dei due corrispondenti, modulato anche sulle traiettorie della *Correspondance* tra Alain-Fournier e Jacques Rivière – edita da Gallimard, per i tipi de «La Nouvelle Revue Française», in quattro volumi, tra 1926 e 1928 –, come, peraltro, pur alla luce della esile campionatura disponibile, la corrispondenza tra Gian Antonio Manzi e Carlo Bo (della quale restano, purtroppo, le sole missive del primo). Nel carteggio il «sangue», la «morte» – anzi, «la festa della morte» – non si limitano a porsi come venature tematiche, o accensioni vittimarie – per quanto teatralizzate siano, in esso, talune missive –, bensì attingono a quella condivisa generazionalità della morte, a quel lambito *Freitod* al quale è la pratica della scrittura a porre un discreto, per quanto fragile, argine; verso il quale è la volontà di rendere l'altro partecipe della propria officina creativa a costituire, in condivisione di presenze e di mitologie (Bianca, Piera, Maria Luisa...), l'alveo di una *possibilità* di vita.

3. Qualcosa che rimaneva nel cielo. «Gianni» Manzi

Ed è in fondo una tenerezza di Milano, la sua cifra uterina – certi interni di Delio Tessa (i «quatter / busegätter de stanzett» della Antonietta «Gussona»¹⁶), le «dò stanzett» (esile anelito piccolo-borghese, sfiorato anche da Antonia Pozzi nel suo «sogno» con Dino Formaggio) di *Quand sòna i campann a la periferia*, di Alfredo Bracchi e Giovanni D'Anzi –, l'umile e arguto, eppur sempre autorevole (ancora attingendo a Tessa, al commosso pudore filiale di una certa sua dedica¹⁷), radicamento cagionato dai Morti («L'è el dì di Mort, aлегher!»), a sancir-

¹⁶ Cfr. Delio Tessa, *La mort della Gussona*, III, vv. 29-30, in *L'è el dì di mort, aлегher!*, *De là del mur, Altre liriche*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1999, I, p. 123.

¹⁷ «MUSOCCO / CAMPO 61 - FOSSA 800 / PER / QUESTA TOMBA» (D. Tessa, *L'è el dì di mort, aлегher!*, *De là del mur, Altre liriche*, cit., I), la tomba del padre Senio – scomparso nel 1925 –, accanto al quale Delio Tessa è stato, nel 1939, sepolto. La città di Milano, in séguito a delibera consigliare del 20 settembre 1950, decretando a Tessa gli onori del Famèdio e traslandone il feretro presso il Cimitero Monumentale, ha sostanzialmente infranto la volontà del poeta di essere seppellito accanto al padre (cfr. D. Isella, *Notizia biografica*, in D. Tessa, *L'è el dì di mort, aлегher!*, *De là del mur, Altre liriche* cit., I, p. XXVII).

re la *presenza*, legata agli spazi cittadini, delle «Furie» del carteggio tra Vittorio e Giancarlo – ma anche di Carlo Bo, di Antonia Pozzi (ella stessa consegnata alla cristallizzazione della morte, ella stessa, ormai, «Furia»).

Accanto alla «Furia» muliebri di Antonia Pozzi, pur in fondo laterale al carteggio¹⁸, ed evocata o *en passant* e in maniera inavvertitamente denigratoria quale oggetto di cicaleccio mondano – si consideri la lettera di Giancarlo del 22 luglio '41 («Ieri ero a Lecco, poi sono salito sotto la Grigna – da Piera. Con lei, sono passato alla villa del senator Falck, e ho conosciuto la Mali Da Zara: abbiamo parlato tanto di te, dell'Antonia, dei banfiani») –, o strumentalmente – sempre di Vigorelli, la missiva del 22 novembre successivo: «l'Antonia insegnava allo *Schiaparelli*, dal quale dipendeva la mia scuola. [...] il Preside dello *Sch.* ha incaricato me di commemorare l'Antonia il 13 febbraio. [...] Scriverò volentieri di lei» –, è soprattutto la «Furia» maschile dell'«amicissimo»¹⁹ Gian Antonio, «Gianni», Manzi ad affiorare nell'ordito della corrispondenza. Nato a Milano nel 1913, ottenuta la maturità nel 1931 presso il Liceo Manzoni, si immatricola nell'autunno successivo presso l'Università di Firenze, qui conosce Carlo Bo e inizia a collaborare con «Il Frontespizio», ove pubblica tre contributi su André Gide e su Marcel Proust, uno dei quali in parte dedicato anche ad Alain-Fournier. Francesista di formazione, in séguito al trasferimento, nell'autunno 1932, presso l'ateneo regio di Milano, concorda con Vincenzo Errante, docente di Lingua e Letteratura Tedesca (correlatore, probabilmente, Antonio Banfi), la compilazione di una dissertazione di laurea sul romanzo tedesco contemporaneo, per prepararsi alla quale avrebbe soggiornato, nella tarda estate del 1934, in Svizzera. Intrattiene anche a Milano amicizie importanti: con Vittorio e Giancarlo, con Antonia Pozzi, Nino Rota (amico inoltre della sorella Erminia, pianista), Mali Da Zara, Ottavia Abate (sorella di Clelia, in quegli anni legata affettivamente ad Antonio Banfi), e soprattutto con Enzo Paci, «un laureato in filosofia che capisce molte cose»²⁰. Tuttavia, le lacerazioni affettive cagionate dall'atteggiamento di una donna, Bianca Beghi (anch'ella figura dal destino tragico²¹), e l'infatuazione non corrisposta per Mali Da Zara (prossima alle nozze, celebrate nel 1935, con Giovanni Falck) si acuiscono nella primavera del 1935; Gianni si dà

¹⁸ Si considerino, di Vigorelli, *Ricordo di Antonia Pozzi*, cit. – si legga: «la [Antonia Pozzi] ricordiamo ardente d'ogni idea che ci inquietava in quegli anni: erano pressappoco gli anni di certe letture comuni della *Montagna incantata*, delle prime scoperte degli esistenzialisti sotto la guida di Banfi, dei gruppi milanesi di *Orpheus* e di *Camminare*: poi Gianni Manzi se n'era andato, e altri amici andavano per libere esperienze e liberi studi» –, e *Antonia Pozzi: le parole segrete che mi confidava*, in «Tuttolibri-La Stampa», 18 febbraio 1989, p. 4, ampio e autorevole contributo (in cui, con riferimento a Manzi, si legge: «Un suicida, o ha tutto da nascondere o da nascondere non ha più niente») nel quale si rispecchia, sebbene attraverso lenti analitiche inesorabilmente altre, la medesima imbastitura argomentativa del primo articolo.

¹⁹ Cfr. G. Vigorelli, *Antonia Pozzi: le parole segrete che mi confidava* cit.

²⁰ G. A. Manzi, *Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura* cit., p. 140.

²¹ Su Bianca Beghi si legga ivi, p. 51, n. 1.

la morte gettandosi, in abito da sera, dalla finestra del proprio appartamento milanese, dopo aver assunto una dose di barbiturici, il 17 maggio²². Se il suo suicidio – dalle dinamiche teatrali, dannunziane – ha cagionato, insieme alla scomparsa volontaria di Antonia Pozzi (avvenuta peraltro nel tardo autunno 1938, periodo, per lei, di scoramenti ma anche di energici propositi), una incrinatura entro il composito e inquieto contesto degli allievi di Antonio Banfi, effettivi (come Sereni) e uditori (come Bo e Vigorelli), non sono le splendide lettere che Gianni invia a Carlo Bo tra 1932 e 1935 – il fulcro delle quali è senz'altro costituito da Firenze e dall'esperienza dell'anno accademico trascorsovi, da Gianni, come matricola – ad attestare la *presenza* di Manzi tra i giovani della «singolare generazione» (attingendo ad Anceschi) milanese degli anni Trenta (dispersa dalla guerra, ma ricompostasi, pur dialetticamente, in séguito), bensì la corrispondenza, come s'è visto, tra Sereni e Vigorelli: e soprattutto, per apicalità memoriale, le missive del primo. Nella lettera del 23 luglio 1941 – decisiva (e rintracciante riscontri, pur pallidi, soprattutto per quanto riguarda il riferimento a Platone, entro le stesse missive di Manzi a Bo) per comprendere alcune dinamiche interne al nòvero dei banfiani – Sereni annota:

Era l'anno di Gianni (1935) [...]. Ricordo una sera in casa di Gianni con Paci, Nino Rota [...] e non so chi altro [...]. Tu capisci quale sottile gioco – e disperato – ci fosse in questa accolta di tipi: era la Montagna Incantata che Gianni voleva offrire a B[ianca] Beghi., la quale all'ultimo momento non venne per ostentato disprezzo. Ricordo Nino Rota in abito da sera che suonava astrattamente al piano canzoni americane con lo stile di Charlie Kunz [...] e Paci e Crippa che interrogavano a un tavolino le ombre di Nietzsche e di Napoleone e l'ingresso furibondo, dopo la una di notte, del padre dell'Ottavia [Abate] che veniva a ritirare la figlia ritardataria e sospettata di losche orgie conciliate da Wagner e da Platone, e le conseguenti, clamorose risate della Mali [Levi Da Zara]

Particolarmente significativa è l'allusione a *Der Zauberberg* di Thomas Mann, letto, con il titolo sottilmente distorsivo e scivolosamente oppiaceo de *La montagna incantata*, nella traduzione di Bice Giachetti-Sorteni, edita a Milano, presso Dall'Oglio, nel 1930. Si tratta di un romanzo che, accanto alla restante produzione manniana da Manzi frequentata – tra cui *Tonio Kröger*, sul quale riflette, negli stessi anni, anche Antonia Pozzi –, insieme a *Le grand Meaulnes* di Alain-Fournier, ha profondamente inciso sulle sue scelte intellettuali: insieme, anche, alla *Correspondance* tra Fournier e Rivière, e alle sue mitologie condivise, sebbene differentemente modulate, con Sereni e Vigorelli, e soprattutto con Sereni, se quest'ultimo quale lettore, come Manzi, intende, *esige* «riconoscere» se stesso,

²² Per una più compiuta ricognizione sulla vicenda esistenziale (e sulla parabola intellettuale e critica) di Manzi si rimanda a M.M. Vecchio, *Introduzione*, in G. A. Manzi, *Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura* cit., pp. 7-43.

in un complesso gioco di specchi e di rifrazioni (e di mediate restituzioni critiche), nell'opera letta, *partecipata* – così per Fournier, così per Mann (così anche Antonia Pozzi, per Flaubert).

L'«anno di Gianni», e, in sé, «Gianni», una delle voci «che cadono» – ma che, rilkianamente, si ostinano a mormorare, essendo ascolto: «Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir», Ora a Te si mormora da quei giovani Morti –, pervadono una prosa (fournieriana) che Sereni pubblica nel 1939, *Discorso di Capo d'Anno*, imbastita, in parte almeno, di quelle modulazioni etiche che, attraversando *Frontiera*, ne costituiscono i cardini (cari a Vigorelli) di suggello e di metabolizzazione, per Vittorio, di un frammento esistenziale.

Accadde in altri casi – mai però quando si sarebbe voluto – di vedervi [gli amici] davvero riuniti tutti quanti e di scoprirvi nel riso e nella leggiara eccitazione di quando si fa festa, il vostro volto estremo, quello della più profonda consuetudine, che balena assenze, che ci riporta sulle orme dei morti. E di perdere poi le vostre parole, a distanza, come su uno schermo rimasto senza voci. E quel silenzio di doloroso stupore che tiene dietro al trambusto sorto per uno che s'è buttato a capofitto²³.

È però Carlo Bo – che tra il novembre 1935 e il febbraio 1937 è perfezionando presso l'Università Cattolica –, con modi non dissimili né distanti rispetto ai percorsi sereniani, a offrire, in una prosa pubblicata nel 1941, *Misura di Milano*²⁴, un omaggio (non dichiarato) a Gianni, probabilmente attinto all'«ultima parte», non edita, «dove c'era una frase importante di Gianni»²⁵, del necrologio dedicato all'amico apparso nel giugno 1935 su «Il Frontespizio»²⁶. Ne pubblichiamo di séguito il testo, riservandoci in una successiva sede di indagarne gli snodi.

Dunque Milano è nata improvvisamente tre volte a una memoria ormai perduta di me. Penso a quel Gide sollevato e scontato dalla nostra conversazione che aprì a G... e a me un'aria incantata e leggera sull'esile ponte alla Ferrovia Nord. Il sole non atteso a questo quotidiano pomeriggio della nostra scienza opaca e continua ci

²³ Cfr. V. Sereni, *Discorso di Capo d'Anno* cit.

²⁴ Cfr. Carlo Bo, *Misura di Milano*, in *La luna nel Corso. Pagine milanesi*, a cura di Luciano Anceschi, Giansiro Ferrata, Giorgio Labò, Ernesto Treccani, Milano, Edizioni di Corrente, 1941, pp. 308-309.

²⁵ Come scrive Bo a Vigorelli, da Firenze, il 13 giugno 1935, «Mio carissimo Giancarlo, / scusami il ritardo con cui rispondo alla tua buona lettera. / [...] Come sta Bianca [Beghi]? un suo biglietto d'ieri è disperato tranquillamente e io non riesco più a dirle niente. Come potrei aiutarla? Le manderò il *Front[espizio]*. – l'hai visto? non c'era posto per l'ultima parte dove c'era una frase importante di Gianni» (citato in M. M. Vecchio, *Introduzione* cit., p. 42).

²⁶ Cfr. C. Bo, *Gian Antonio Manzi*, in «Il Frontespizio», a. VII, giugno 1935, 6, p. 23 (con un disegno di Gianni Cortese), poi – con data «maggio 1935» – in *Diario aperto e chiuso 1932-1944*, Milano, Edizioni di Uomo, 1945, pp. 186-187, ora in *Appendice a G. A. Manzi, Lettere a Carlo Bo e scritti di letteratura* cit., pp. 171-172.

prometteva una pace che lui avrebbe poi conquistato con la sua forza, io con la monotonia e i segni perduti e aboliti della mia vita. Sul ricordo di Aminta, di quanto in Gide cioè poteva inserirsi dell'arte più acuta, della frase più alta di Mann ci piegavamo di colpo a un solo e ripetuto spettacolo di felicità: scendendo le scale avevamo imprestato un lento sospiro di gioia, qualcosa che non potevamo più dirci, qualcosa che rimaneva nel cielo così dolcemente inventato a Milano, a un paese che respirava oltre le nostre abitudini, la sua memoria di figlio, le mie impressioni di ospite.

Mi pare che allora sia nato davvero il nostro silenzio, uno stato cioè in cui cadevamo insieme: non erano più incontri. Sarebbe mancata la sorpresa e la reazione di festa: quel cielo così lieve e irrealista d'un'altra Milano ci chiudeva nel senso della sua casa, a una zona buia, una misura che ci teneva senza possibilità di risposta: condannati, diversamente condannati. Ha pur sempre contato questa metamorfosi d'un borghese pomeriggio, un giuoco che ci portava dalle immagini d'una quasi periferia huysmansiana a una materia per Clair da aprire: era sul motivo leggero d'una soddisfazione fisica che s'entrava in un movimento assoluto, nella nostra leggenda risolta.

Da allora sono nate altre case a Milano: a poco a poco trovavo fatto un paese in cui sarebbe stato troppo bello e doloroso vivere e che oggi mi sembra inutile e finito. È stato un itinerario troppo ricco alle facultà della mia memoria: qualcosa che era scandito e insieme abbandonato a una vena dolce di musica segreta. Impressionava le possibilità del ritorno: era già nostalgia, una cosa poteva nascere e nasceva che era fortunatamente perduta. Abolivo la vita con un disegno assai più dolce, con una misura di riporto sentimentale, in un'inclinazione in cui nascondevo con piacere desideri discreti, il soccorso dell'intelligenza e un modo di pietà fatto forse d'un egoismo compiaciuto sopra la decadenza del colore, la sfortuna ripercossa del sì.

Così era di notte il giuoco in via Mel... intorno al libro della sua vita: Schopenhauer e l'illustrazione del collegio a scelta fra Bergson, Platone e le sottili sottrazioni del whisky, d'una compiaciuta consuetudine mondana. Ma anche questo doveva cedere a una memoria più solida delle strade, era troppo suadente via de' Togni, solitaria e viziata a un'immagine di felicità ancora umana, a un amore consacrato in figura. Si trattava di ripetere gli stessi passi su una storia lunga di anni, nuova d'antichi incontri, di sogni tradotti all'oscura lingua del giorno, al fantasma del sì, d'una troppo provata realtà.

Al sole per la via Nord rispondeva finalmente la notte (ancora Parigi, un quartiere sui versi di Stuart Merrill

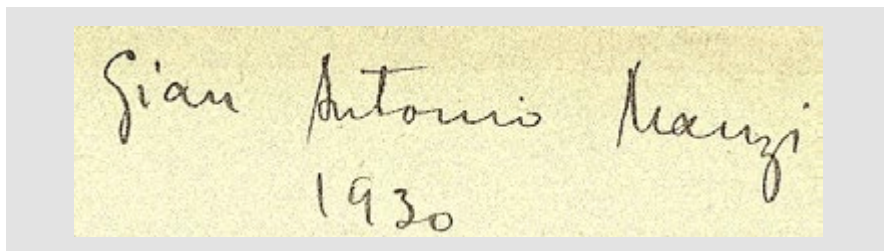
Rien n'émane du noir, ni vol, ni vent, ni voix):

ma a questo modo chi scompariva per sempre era Gilberte, la povera Gilberte dura dei sogni che inseguivamo nel parco, su uno scherzo difeso da Proust. I sogni degli adolescenti anni di refoulements: c'era la possibilità del tempo sorpreso e fermato quando scendeva nel gusto sottile dell'attesa, nella rinuncia l'addio non immaginato, il telegramma purtroppo interpretato di Albertine.

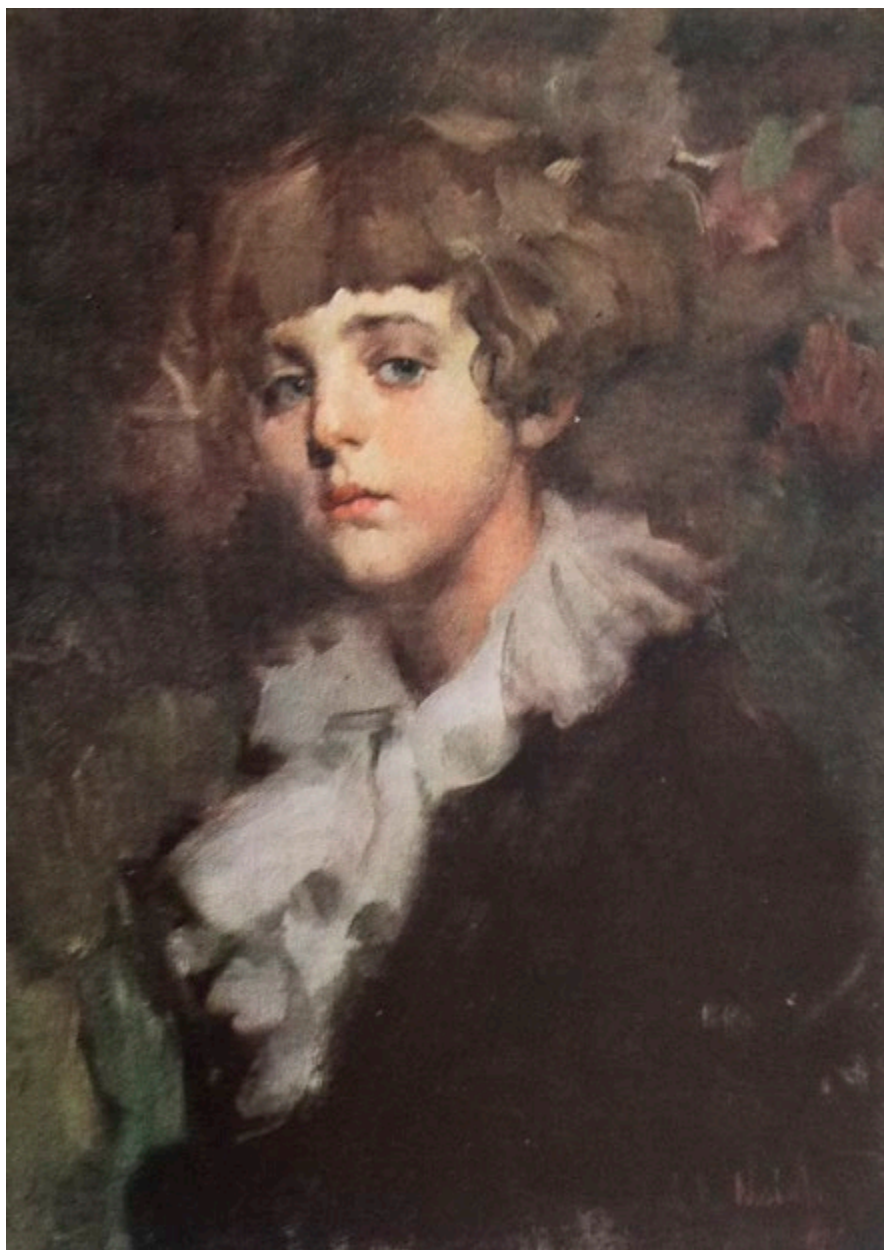
Via de' Togni aboliva la malinconia tentata nel desiderio non confidato all'amicizia in via del Conservatorio: in quella parte di Milano per cui avevo situato una vita, la mestizia della lettura, il segreto vinto della letteratura. Questa è la Milano più reale: è il suo itinerario di bellezza, la misura che nessuno saprebbe togliergli. Stendhal vinto da un d'Annunzio che ci è mancato ma che ci piace scommettere per un patrimonio nascosto al bisogno del suo inventore, del suo padrone.

A questa strada mancheranno Bergson e Schopenhauer ma noi sappiamo di non ingannarci attendendo il Gide simbolista: Paludes risanate da Castorp, questa miracolosa e un tempo viva corrispondenza di musiche.

S. V. T. L., Sit Vobis Terra Levis: Vi sia lieve la terra.



Nota di possesso di Gian Antonio Manzi.



Ambrogio Alciati, *Il bambino Manzi* (olio su tela, fine anni Dieci del Novecento – Milano, collezione privata).

INDICE DEI NOMI

a cura di Francesco Vasarri

- Abate, Clelia 745
 Abate, Ottavia 745
 Abbagnano, Nicola 106n., 107n.
 Accarino, Bruno 434 e n.
 Accrocca, Elio Filippo 244n.
 Adorno, Theodor Wiesengrund 328, 614 e n., 624
 Agamben, Giorgio 121n., 123n., 124n., 358n., 403 e n.
 Agazzini, Giacomo 139n.
 Agosti, Stefano 77n., 368n., 394, 486n., 668n.
 Agostino d'Ipbona, santo 50, 52, 76, 281, 292
 Ajazzi Mancini Bigongiari, Elena 72 e n., 95, 108, 294n., 346, 422
 Ajazzi Mancini, Mario 315, 389
 Akhenaton, faraone 423
 Akutagawa, Ryūnosuke 456
 Alain-Fournier (Henri-Alban Fournier) 698, 699, 744, 746, 747
 Alberti, Leon Battista 282, 283, 284, 285
 Alberti, Rafael 583, 584, 586, 598n., 637 e n.
 Albrecht, Seifert 229n.
 Alciato, Andrea (Andrea Alciati) 366
 Aleardi, Alardo 472
 Alexandre, Vicente 586, 637, 649
 Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 557n.
 Alessandrini, Renato 169n.
 Alessandro di Afrodisia 279
 Alfieri, Vittorio 65
 Algarotti, Francesco 364
 Alhazen (Abu ibn al-Hasan ibn al-Hai-
 tham) 509n.
 Alighieri, Dante 27, 41, 52, 65 e n., 68
 e n., 72n., 73, 85, 116, 117, 127,
 128 e n., 130 e n., 131, 132, 133
 e n., 134, 135 e n., 136 e n., 137,
 151n., 152n., 157, 158, 159, 160
 e n., 161, 162, 168n., 169, 179,
 187n., 193n., 232 e n., 265, 277,
 278, 279, 280, 281 e n., 282, 291,
 292, 293, 368n., 455, 479, 509,
 512 e n., 519, 527, 535, 600 e n.,
 671n., 672
 Alonso, Dámaso 585, 586
 Altichieri, Gilberto 522, 523
 Altolaguirre, Manuel 586, 637, 638
 Alvino, Ernesto 640n.
 Amoroso, Alessandra 234n.
 Anassimandro 437
 Anceschi, Luciano 232n., 503n., 523,
 542, 588, 596n., 664 e n., 665 e n.,
 666, 689 e n., 694, 706, 708 e n.,
 719n., 728n., 740n., 746, 747n.
 Andersen, Hans Christian 355n.
 Andreoli, Annamaria 596n.
 Angioletti, Giovanni Battista 244, 422
 Annigoni, Pietro 598
 Antinori, Alessandra 133n., 135n.,
 139n.
 Antonielli, Sergio 689
 Antonioni, Michelangelo 520, 543
 Apollinaire, Guillaume 72, 369n.

- Apollonio, Mario 656
 Arbasino, Alberto 707
 Arcangeli, Francesco 368 e n., 375 e n.
 Arditti, Irvine 139n.
 Ariani, Marco 74n., 548n.
 Aristotele 279, 292, 436, 581, 649
 Armando, Alessandra 244n.
 Arnal, André-Pierre 176n.
 Arnault, Antoine-Vincent 286
 Arnaut, Daniel 65n.
 Arndal, Steffen 511n.
 Arp, Hans Jean 373n.
 Arpino, Giovanni 612
 Artaud, Antonin 514, 515 e n.
 Artioli, Umberto 515n.
 Auden, Wystan Hugh 266
 Aupick, Caroline 316
 Auser, Harnold 435n.
 Averroè 279
 Aymone, Renato 574, 575
 Azorín (José Martínez Ruiz) 631, 635n.
- Bacci, Baccio 540
 Bacci, Luigi 628n.
 Bachelard, Gaston 292, 326, 587
 Bachtin, Michail Michajlovič 115
 Badoni, Antonio 743n.
 Badoni, Giuseppe Riccardo 743n.
 Badoni, Piera 741 e n., 742, 743 e n.,
 744, 745
 Baffoni Licata, Maria Luisa 728n.
 Baioni, Paola 22n., 23n., 25 e n., 30n.,
 36 e n., 123n., 143n., 243n., 477n.,
 663n., 722n.
 Baldacci, Luigi 128 e n., 130n., 136
 e n., 453, 456, 457, 462 e n., 478
 e n., 484n., 485n., 487n., 503n.,
 542, 600n., 708n.
 Baldi, Sergio 526
 Baldissera, Andrea 628n.
 Baldo Macrí, Albertina 632 e n.
 Balestrini, Nanni 613
 Ballanche, Pierre-Simon 315
 Ballo, Ferdinando 634n.
 Ballo, Guido 534
- Balthus (Balthasar Klossowski) 374n.
 Bandini, Fernando 486n., 668n.
 Banfi, Antonio 664, 713 e n., 740 e n.,
 745 e n., 746
 Banti, Anna (Lucia Lopresti) 591
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 77 e n., 458
 Bargellini, Piero 517, 525, 656
 Barigozzi, Claudio 670, 736n.
 Barile, Laura 675 e n., 676n., 693n.,
 699n., 703n., 730n.
 Barilli, Bruno 534
 Barilli, Renato 380n.
 Barocchi, Paola 366n.
 Baroja, Pío 638
 Barone, Rosangela 261
 Baroni, Giorgio 22n., 243n., 477n.,
 663n., 708n.
 Barthes, Roland 291, 336, 337 e n.,
 338 e n., 339 e n., 340 e n., 341,
 342
 Bartoli, Matteo 629
 Bartolini, Luigi 249
 Bassani, Giorgio 592, 742n.
 Bassi, Eleonora 553n., 565, 566, 568
 Bastianelli, Giannotto 534, 539
 Battaglia, Salvatore 130n.
 Baudelaire, Charles 27, 106, 151, 186
 e n., 187n., 202, 246, 250, 312n.,
 315, 316, 317, 318 e n., 319, 320,
 322, 323, 324, 327, 328, 354n.,
 375 e n., 531, 589, 657, 658, 659
 Beati, Rosita 740
 Beckett, Samuel 131, 134, 135, 138
 Bécquer, Gustavo Adolfo 627n., 631,
 632 e n., 633n., 637n.
 Beethoven, Ludwig van 520, 542
 Beghi, Bianca 745 e n., 746, 747n.
 Belli, Gianluca 552n.
 Bellintani, Umberto 454, 537
 Bello Minciocchi, Cecilia 404n.
 Bellonci, Goffredo 250
 Belluzzi, Amedeo 552n.
 Bembo, Pietro 670n.
 Bemporad, Gabriella 87n., 94
 Bendini, Vasco 375

- Bene, Carmelo 592 e n., 608 e n., 609n., 657
- Benedetto XVI, papa (Joseph Aloisius Ratzinger) 144n.
- Benjamin, Walter 40n., 175 e n., 183, 190
- Benn, Gottfried 221, 625
- Bentivoglio, Giovanni 318n.
- Beretta, Remo 244n.
- Bergé, Aline 548n.
- Bergson, Henri 664, 748, 749
- Berkeley, George 512 e n.
- Berlioz, Hector 542
- Bernardi Leoni, Margherita 368n., 376n.
- Bernini, Gian Lorenzo 654n.
- Bertolucci, Attilio 244n., 522, 523, 537, 542, 675, 712 e n., 742n.
- Bertone, Giorgio 558n., 563n.
- Besomi, Ottavio 679n.
- Betocchi, Carlo 64n., 115, 132, 188n., 228n., 246, 249, 251, 454, 462n., 478, 484 e n., 522, 524, 547, 550n., 562n., 640n., 707, 730n.
- Betti, Laura 616n.
- Bevilacqua, Giuseppe 221, 238n., 503 e n., 505n.
- Biagini, Enza 294n., 305n., 336n., 344, 345 e n., 346, 347n., 348, 356n., 365n., 368n., 376n., 381 e n., 393n., 402n., 403n., 433n., 437 e n., 596n., 638n.
- Bianchi, Lorenzo 228n.
- Bianconi, Piero 664n.
- Bigazzi, Isabella 464n., 478n., 491n., 549n.
- Bigiaretti, Libero 576, 612
- Bigongiari, Piero 22n., 37, 197n., 230 e n., 243n., 244n., 262, 277-292, 293-313, 314, 315-333, 335-345, 346, 347-364, 365-382, 383-392, 393-409, 411-430, 431-439, 440, 441-447, 452, 454, 477n., 488n., 517, 522, 523, 542, 550n., 575, 591, 592 e n., 595, 617 e n., 640n., 663 e n., 671 e n., 672 e n., 677, 679, 689, 717, 722, 725 e n., 726
- Bilenchi, Romano 454
- Binni, Walter 310, 529
- Birolli, Renato 523
- Bisleri, Pier Paolo 139n.
- Bitonti, Sandro 127
- Bixio, Andrea 120n.
- Blake, William 162
- Blanchot, Maurice 291, 439 e n.
- Blok, Aleksandr Aleksandrovič 163
- Blondel, Enrichetta 288
- Blum, Rudolf 565
- Bo, Carlo 78 e n., 83, 87, 145 e n., 149n., 197 e n., 198 e n., 199n., 238n., 244n., 247, 290, 296, 348, 379n., 452, 453, 477, 523, 525, 528, 534, 543, 575, 580, 581, 636 e n., 640n., 642 e n., 663n., 675n., 695n., 698, 699n., 719, 722, 723, 728n., 740n., 744, 745 e n., 746, 747 e n.
- Boccioni, Umberto 586
- Bocelli, Arnaldo 385, 389 e n., 390n., 391n.
- Böcklin, Arnold 591
- Bodei, Remo 205n.
- Bodini, Valentina 604
- Bodini, Vittorio 254, 571-582, 583-590, 591-601, 602, 603-609, 610, 611-626, 627-638, 639-654, 655-659, 660
- Böll, Heinrich 266
- Bonaventura da Bagnoregio, santo 292, 397
- Bonea, Ennio 571n., 592n., 617n.
- Bonfanti, Giosuè 675n.
- Bonfanti, Maria Luisa 700, 733n., 735, 741, 744
- Bonifazi, Neuro 314
- Bonington, Chris 374n.
- Bonnefoy, Yves 28 e n., 195-204, 354n., 381
- Bonsanti, Alessandro 238n., 416n., 454, 533, 575

- Bontempelli, Massimo 576, 592
 Borboni, Paola 127
 Borges, Jorge Luis 588
 Borlenghi, Aldo 741
 Bornmann, Bianca Maria 222n.
 Boros, Ladislaus 455
 Bortolotto, Mario 90 e n.
 Bosch, Hieronymus (Hieronymus van Aeken) 559n.
 Bottai, Giuseppe 107n.
 Bottani, Livio 205n.
 Botticelli, Sandro 285
 Bouchet, André du 204
 Bozzi, Lucia 740
 Bracchi, Alfredo 744
 Brandi, Cesare 245n.
 Braun, Giacomo 629
 Brauner, Victor 197
 Brecht, Bertolt 40n.
 Brentano, Franz 513
 Brera, Gianni 592n.
 Breton, André 197 e n., 444
 Brettoni, Augusta 638n.
 Bricco, Elisa 195n.
 Brioschi, Franco 693n.
 Brizzi Trabucco, Paola 389n.
 Broch y Llop, Francisco 628n.
 Brogini, Luigi 641 e n.
 Bruckner, Anton 542
 Brunelleschi, Filippo 284, 512, 560, 562n.
 Bruni, Arnaldo 74n., 548n.
 Bruno, Giordano 28n., 292, 349 e n., 354, 359n., 368n., 635n.
 Bucchi, Valentino 532, 533, 534, 541, 543
 Bucciarelli, Stefano 591n.
 Buffoni, Franco 462n.
 Bugnion-Secretan, Perle 93
 Buonarroti, Michelangelo 161, 285, 491-501, 529, 539, 560, 562n., 654
 Burchiello (Domenico di Giovanni, detto il) 283
 Bussotti, Sylvano (Silvano Bussotti) 534
 Butor, Michel 341 e n., 342 e n., 343n., 344, 361n.
 Buzzi, Giancarlo 612
 Buzzi, Giovanna 133n., 139n.
 Cacciari, Massimo 23 e n., 120 e n., 121n., 124n., 528
 Cacciatore, Edoardo 250
 Cadalso y Vázquez, José 636n.
 Cagiano de Azevedo, Paola 603n.
 Cairo, Pier Francesco 375n.
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 542
 Calamandrei, Giulio 597n.
 Calcaterra, Carlo 587
 Calderón de la Barca, Pedro 583n., 584, 588, 589, 629, 632, 634
 Calusio, Ferruccio 540
 Calvino, Italo 464 e n., 588, 597
 Cambi, Omero 244n.
 Cambon, Glauco 500 e n.
 Camon, Ferdinando 694n., 698n.
 Campagna, Antonella 665n.
 Campana, Dino 27, 153, 154 e n., 232n., 252, 322, 327, 328, 467n., 503 e n., 517, 557 e n., 558 e n., 574, 617, 709, 710, 711
 Campanella, Tommaso 597, 623
 Campo, Cristina (Vittoria Guerrini) 86-103, 179 e n., 221
 Cancogni, Manlio 245 e n., 246n., 247 e n., 250, 251
 Capecchi, Giovanni 246n.
 Capelli, Luigi 742, 743n.
 Capocchini, Ugo 169n., 374n.
 Capodaglio, Enrico 202n.
 Caponi, Dino 169n.
 Caponi, Loretta 166
 Caproni, Attilio Mauro 568
 Caproni, Giorgio 88n., 111n., 244n., 246, 251, 360n., 452, 454, 463n., 485, 674, 675 e n., 689
 Caracciolo Alberto 119n., 355n., 407n.
 Caracciolo Perotti, Maria 119n., 355n.
 Caravaggio, Giovanni 628n.
 Cardarelli, Vincenzo 468, 548n., 596

- Cardini, Roberto 26n.
 Carducci, Giosuè 210n., 244n., 315, 331, 462n., 472n., 527
 Caretti, Lanfranco 131n., 297, 668, 697, 699n., 701 e n.
 Carifi, Roberto 262, 351n.
 Carletti, Beatrice 664n., 706, 708n.
 Carlo V (imperatore) 571n., 592n., 593n., 595n., 599n., 617n., 619n., 647n., 650n.
 Carozzi, Gian (Giancarlo Carozzi) 246n.
 Carpentier, Alejo 49
 Carrà, Carlo 374 e n., 534, 591
 Cartesio (René Descartes) 286, 406
 Casale, Manola 133n.
 Casari, Umberto 612n.
 Casella, Mario 631, 632, 633
 Cassigoli, Renzo 154n., 554
 Cassirer, Ernst 229n., 240 e n.
 Cassola, Carlo 115, 250
 Castagnola, Raffaella 729n.
 Cattafi, Bartolo 690
 Catteuil, Georges 315, 326
 Cavalcanti, Guido 72n., 277, 278, 279, 317, 522
 Cavallini, Giorgio 36n., 37n.
 Cavinato, Paolo 140n.
 Cavour, Camillo Benso, conte di 266
 Cazalis, Henri 106n., 190n.
 Cecchi, Emilio 138n., 530
 Čechov, Anton Pavlovič 687n.
 Ceci, Bruno 171n.
 Cederna, Camilla 741 e n.
 Cela, Camilo José 638
 Celan, Paul 221, 408 e n.
 Celi, Alessandra 133n., 135n., 139n.
 Cellini, Benvenuto 501n., 542
 Cendrars, Blaise 246, 251
 Cenni, Alessandra 672n., 718n.
 Cerboni Baiardi, Giorgio 314
 Cernuda, Luis 586
 Ceronetti, Guido 537, 617
 Cervantes Saavedra, Miguel de 628, 632, 654 e n.
 Cesare, Gaio Giulio 527
 Cézanne, Paul 508, 510, 511 e n.
 Chagall, Marc 374n.
 Char, René 381, 674, 709 e n., 711
 Charpentier, Pascale 176n.
 Chateaubriand, François-René de 243 e n.
 Chiappini, Gaetano 447n., 595n., 599 e n., 619n.
 Chiappori, Alfredo 139n.
 Chiarini, Paolo 447n., 572n.
 Chierici, Annarita 133n.
 Chiodi, Pietro 398n.
 Chomsky, Noam 336
 Ciancio, Claudio 205, 206n., 212 e n.
 Ciccuto, Marcello 168n., 591n.
 Cicognani, Bruno 656
 Ciliberto, Michele 349n.
 Cino da Pistoia 522
 Clair, René (René Chomette) 748
 Clasio (Luigi Fiacchi, detto il) 285, 286
 Claudel, Paul 149 e n.
 Coignard, James 170 e n.
 Coïsson, Clara 251
 Colacicchi, Giovanni 598
 Colangelo, Stefano 703 e n.
 Coleridge, Samuel Taylor 88n., 320
 Colli, Barbara 451, 536, 548n., 663n., 667 e n., 675n., 695n., 717n., 742n.
 Colli, Giorgio 398n.
 Collot, Michel 548n.
 Colombo, Cristoforo 630n.
 Colombo, Duccio 665n.
 Comaneci, Nadia 491n., 493n., 494n.
 Comi, Girolamo 641n., 658
 Comisso, Giovanni 250
 Comparini, Alberto 704n.
 Contini, Gianfranco 228n., 291, 293-313, 454, 503n., 581, 591n., 653n., 663n., 665, 672 e n., 723
 Conversano, Pietro 133n., 135n.
 Corazzini, Sergio 461n., 462n., 464 e n., 468n., 469 e n., 472n., 474, 475 e n.
 Cordibella, Giovanna 225 e n., 231n., 232n.

- Corradi, Nicoletta 133n.
 Cortellessa, Andrea 614n., 700 e n.
 Cortese, Gianni 747n.
 Corti, Maria 668, 713
 Cosimo III de' Medici, granduca di Toscana 366n.
 Costa, Orazio 127, 129, 133
 Costetti, Giovanni 534
 Courbet, Gustave 374n.
 Cresti, Carlo 552n.
 Croce, Benedetto 220, 291, 297, 300, 305, 310, 520, 539, 577
 Crocetti, Nicola 259
 Cuccurullo, Vittorio 632n.
 Curtius, Ernst Robert 292
 Cusatelli, Giorgio 505n.
- D'Alessandro, Francesca 713n., 722n., 737n.
 D'Amburgo, Marion (Loriana Nappini) 133n., 135n., 139n., 140n.
 D'Anca, Michele 133n.
 D'Andrea, Ercole Ugo 547n., 548n., 549n.
 D'Annunzio, Gabriele 94n., 112, 153, 221, 225, 291, 453, 461n., 462n., 467n., 472n., 503 e n., 511, 557n., 574, 581, 591, 593, 596 e n., 597 e n., 599 e n., 600 e n., 601n., 710, 746
 D'Anzi, Giovanni 744
 D'Episcopo, Francesco 598n.
 D'Ors, Eugenio 585, 630
 Da Re, Silvia 195 e n., 204 e n.
 Da Zara, Mali 740, 745
 Dal Bianco, Stefano 486n., 614n., 668n.
 Dal Fabbro, Beniamino 537, 617
 Dall'Aglio, Fabrizio 257, 258, 266
 Dallapiccola, Luigi 523, 540, 543
 Dalmati, Margherita (Maria Niki Zoroyannidis) 502
 Dalven, Rae 266
 D'Amico, Lele (Fedele D'Amico) 245n.
 Darwin, Charles Robert 148
 Davì, Luigi 611
- Dazzi, Arturo 591
 Dazzi, Manlio 537
 De Agostini, Daniela 354n.
 De Angelis, Milo 688, 690
 De Chirico, Giorgio 374 e n.
 De Concini, Ennio 608 e n.
 De Grada, Raffaele 523
 De Jaco, Aldo 707
 De Libero, Libero 574
 De Matteis, Giuseppe 464 e n.
 De Pisis, Filippo 170n., 374 e n., 523
 De Robertis, Domenico 155n.
 De Robertis, Giuseppe 91, 155n., 244n., 248, 291, 293-313, 581
 De Sanctis, Francesco 385
 De Seta, Cesare 532
 De Sica, Vittorio 593
 De Signoribus, Eugenio 202n.
 De Staël, Nicolas 356, 374n.
 Deane, John F. 260, 262
 Debenedetti, Giacomo 111n., 520, 703n.
 Deguy, Michel 343, 377n., 381
 Deidier, Roberto 729n.
 Del Serra, Maura 550n.
 Delacroix, Eugène 374n.
 Deleuze, Gilles 291, 406 e n.
 Della Monica, Francesca 135n.
 Demeny, Paul 323
 Derrida, Jacques 291, 328, 337n., 339 e n., 340n., 348, 351, 356, 357, 358, 359 e n., 360 e n., 361 e n., 376, 394, 400, 436 e n.
 Dessì, Giuseppe 74n.
 Devoto, Giacomo 195n.
 Di Biasio, Rodolfo 26n.
 Di Dono, Paolo 518
 Di Lernia, Giovanna 739n.
 Di Silvestro, Antonio 727n.
 Di Taranto, Mattia 222n.
 Diacono, Mario 154n.
 Dickinson, Emily 97, 744
 Diedrichs, Eugen 228n.
 Diego, Gerardo 586, 587, 588, 627n., 629 e n., 637
 Dionigi Aeropagita, Pseudo 281

- Dirac, Paul Adrien Maurice 374n., 378n.
- Dolce, Lodovico 366 e n.
- Dolfi, Anna 21, 34n., 37n., 38n., 74n., 99n., 143n., 166, 177n., 194, 210n., 224, 225n., 226n., 227 e n., 228n., 277 e n., 280, 290, 294n., 295n., 314, 319 e n., 334, 335n., 346, 351n., 352n., 368n., 376n., 383n., 394n., 408 e n., 409n., 437n., 440, 447, 460, 461 e n., 462n., 463n., 497n., 545, 548n., 550n., 551n., 558n., 562n., 568, 571 e n., 576, 595n., 597n. 599n., 600n., 603n., 604 e n., 627n., 629n., 635n., 639n., 640n., 646, 647 e n., 650n., 651n., 652n., 660, 663n., 673n., 708n.
- Dolfi, Laura 60, 166, 256, 314, 410, 440, 447, 460, 546, 602, 628n., 634n., 636n., 641n.
- Domenichino (Domenico Zampieri, detto il) 543
- Donatello (Donato Bardi, detto) 285
- Donati, Maurizio 212n.
- Donati, Riccardo 336n., 368n., 430n., 592n.
- Donato, Elio 357n.
- Donnafrancesco, Isabella 124
- Dorfles, Gillo 564n.
- Dorgan, Theo 260, 261, 262
- Dort, Bernard 40n.
- Draghi, Gianfranco 86, 88n., 92 e n.
- Du Bos, Charles 83, 86
- Dupin, Jacques 204, 381
- Duprè, Giovanni 562n.
- Eberts, Jakob 228n.
- Eckhart di Hochheim 397
- Eco, Umberto 341 e n., 344n.
- Einstein, Albert 402
- Eisermann, Tobias 219
- Eliade, Mircea 50
- Eliot, Thomas Stearns 79, 81, 83, 96, 97, 98, 315, 322, 417 e n., 466, 467n., 469, 472, 477 e n., 526, 543, 725
- Elli, Enrico 145n.
- Éluard, Paul 301, 370 e n., 377
- Empedocle 239n.
- Engel, Manfred 511n.
- Eraclito 99 e n., 100, 101
- Erba, Luciano 555n., 617, 665n., 714
- Ernst, Max 374n.
- Errante, Vincenzo 221, 228n., 537, 696, 745
- Esenin, Sergej Aleksandrovič 163
- Esposito, Edoardo 116n., 666 e n., 729n.
- Evans, Martina 260, 262
- Fabbriciani, Roberto 139n.
- Falaschi, Giovanni 464n., 478n., 491n., 549n.
- Falck, Giovanni 745
- Fallacara, Luigi 244n., 454, 465n., 640 e n., 641n., 642n.
- Falqui, Enrico 40n., 558n., 581, 636, 637
- Fancelli, Maria 219
- Fanfani, Massimo 464 e n., 487n., 488n., 491n., 492n., 501n., 508 e n., 509n., 549n., 562, 563n., 568
- Fantini, Umberto 139n.
- Farnetti, Monica 89n., 92n.
- Fasani, Remo 92n.
- Fava Guzzetta, Lia 22
- Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana 366n.
- Ferrata, Giansiro 78 e n., 250, 523, 723, 747n.
- Ferrauto, Gianni 592n.
- Ferri, Luigi 126
- Ferro Bo, Marise (Maria Luisa Ferro) 198 e n.
- Festa, Gianni 146
- Fichte, Johann Gottlieb 231, 233
- Fiore, Paolo 282
- Fioroni, Georgia 670n., 698n., 719n., 729n., 737n.

- Fisauli, Maria Paola 383 e n.
 Flaubert, Gustave 326, 747
 Flora, Francesco 225 e n., 710 e n.
 Flynn, Leontia 260, 262
 Fo, Alessandro 693n.
 Fochi, Giovanni 133n., 135n., 139n.
 Fogacci, Gianluigi 139n.
 Folena, Gianfranco 297
 Folin, Alberto 92n.
 Fongaro, Antoine 176n.
 Fontana, Giovanni 26n., 641
 Formaggio, Dino 744
 Fornari, Franco 245n.
 Fornero, Giovanni 106n.
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 86n.,
 105, 111n., 113n., 532, 533, 534,
 542, 557n., 558n., 594n., 615,
 627n., 641 e n., 666, 686, 694 e n.,
 696n., 701n., 703
 Foscolo, Ugo 226n., 247n., 291, 315,
 331, 453, 467n., 537,
 Foucault, Michel 291
 Fozzer, Giovanna 89n.
 Francesco d'Assisi, santo 485, 657
 Francesconi, Mario 169n.
 Francese, Franco 667
 Francini, Antonella 177n., 257, 262
 Franciosa, Massimo 244n.
 François, Jean-Claude 40n.
 Franqui, Carlos 246, 251
 Frasca, Damiano 111 e n., 115 e n.
 Frescobaldi, Dino 522
 Freud, Sigmund 291, 315, 325
 Fubini, Mario 297
 Fülleborn, Ulrich 511n.
 Furini, Francesco 366 e n., 367n.

 Gadamer, Hans-Georg 122, 205, 291
 Gadda, Carlo Emilio 575, 591 e n.,
 669
 Gaeta, Giancarlo 97n.
 Gaier, Ulrich 230n.
 Galante, Clara 140n.
 Galilei, Galileo 367n.
 Galimberti, Umberto 176 e n.

 Galleni, Lodovico 211n.
 Gallino, Luciano 245n.
 Gamberini, Italo 554n.
 Garache, Claude 374n.
 Garboli, Cesare 169n., 245n.
 García Lorca, Federico 382, 583, 586,
 587, 597, 603 e n., 604, 622 e n.,
 636 e n., 637n., 638 e n., 659
 Garcilaso de la Vega 636
 Gareffi, Andrea 74n., 548n.
 Garelli, Gianluca 205n.
 Gargani, Aldo Giorgio 213n., 214n.
 Garin, Eugenio 282
 Garrini, Emilia 743n.
 Gassman, Vittorio 648n.
 Gatti, Francesca 139n.
 Gatto, Alfonso 75, 443, 453, 454,
 467n., 478 e n., 520, 522, 532, 574,
 583, 640n., 641n., 642n., 663n.,
 676n., 679 e n., 689, 696, 712, 717,
 720 e n., 721n., 727 e n., 730n.
 Gauguin, Paul 290, 322
 Gautier, Théophile 192
 Gavazzeni, Gianandrea 523
 Gelli, Piero 679n.
 Gentile, Giovanni 106n., 107n., 539,
 631n.
 Gentili, Alessandro 257, 258, 259,
 260, 264, 265
 George, Stefan 219, 221, 222 e n.,
 223n., 225, 226, 238n., 239n.
 Gerola, Gino 92n., 93, 244n., 245n.
 Getto, Giovanni 297, 587
 Ghiberti, Antonio 506, 509n., 515
 Ghidetti, Enrico 453, 458, 476 e n.,
 477n., 478 e n., 479n., 497n.,
 498n., 506n., 510n., 519, 529,
 547n.
 Giachetti-Sorteni, Bice 746
 Giammarioli, Michele 124
 Giampaolo, Renato 243n.
 Giancotti, Matteo 483n.
 Giannelli, Giorgio 592n.
 Gianni, Bernardo 57, 58n.
 Gianni, Lapo 72n., 522, 523

- Giannone, Antonio Lucio 571n.,
 572n., 574n., 576n., 583n., 598n.,
 605n., 607n., 619, 635n.
 Gide, André 248, 538, 745, 747, 748,
 749
 Giehse, Irene 40n.
 Giglioli, Daniele 305n.
 Giolli, Raffaello 532
 Giordano, Emilio 28n.
 Giordano, Luca 518
 Giorgio VI, re di Gran Bretagna e Ir-
 landa 415
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco,
 detto) 505
 Giovanardi, Ninetta 522
 Giovannetti, Pietro 676 e n.
 Giovanni Paolo II, papa (Karol Wójty-
 la) 127
 Giovannuzzi, Stefano 704 e n.
 Girard, René 186n.
 Girardi, Enzo Noè 492n.
 Girardin, René Louis de 315
 Girolamo, santo 292
 Giudici, Enzo 128, 180 e n.
 Giudici, Giovanni 111n., 133 e n.,
 249, 461n., 612, 613 e n.
 Giuliotti, Domenico 248
 Giuseppe da Copertino, santo 607, 608
 e n., 609 e n., 657
 Givone, Sergio 26n., 205 e n., 213 e n.,
 214n., 215n.
 Gluck, Chistoph Willibald 542
 Goethe, Johann Wolfgang 220, 226,
 239n., 539, 730n.
 Gómez de la Serna, Ramón 637
 Góngora y Argote, Luis de 583, 584,
 585, 586, 587, 588, 590
 Gontard, Suzette 240n.
 Gorlier, Claudio 245n., 296 e n., 297
 e n.
 Govoni, Corrado 588, 617
 Goya, Francisco 415, 416
 Gozzano, Guido 461n., 461n., 464 e
 n., 468n., 469n., 472n., 473 e n.,
 475 e n., 488 e n.
 Gozzini, Mario 144 e n.
 Grajson, Cecil 282
 Gramsci, Antonio 107n.
 Grana, Gianni 598n.
 Grassi, Fabio 572 e n., 579
 Gregori, Mina (Guglielmina Gregori)
 366n.
 Greimas, Algirdas Julien 49 e n.
 Grillandi, Massimo 693n.
 Grimm, Jacob Ludwig 355n.
 Grimm, Wilhelm Karl 355n.
 Griseri, Andreina 517
 Grossi, Mario 133n.
 Grossi, Paolo 249
 Grossi, Pasquale 133n.
 Grotti, Vittorio 167, 171 e n., 172, 173
 Guanda, Ugo 522, 670n.
 Guarducci, Marola 483n.
 Guarnerio, Pier Enea 629
 Guattari, Félix 406 e n.
 Guérin, Maurice de 455
 Guerrieri, Gerardo 140n.
 Guglielmi, Angelo 380n.
 Gui, Vittorio 523
 Guillén, Jorge 244n., 382, 617, 634n.
 Guinizzelli, Guido 522
 Guttuso, Renato 375n.
 Hartung, Hans 374n., 378 e n., 379
 Hauser, Arnold 435n.
 Heaney, Seamus 260, 262, 263, 264,
 265, 266, 267, 269
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 201n.,
 229 e n., 230n., 231, 233, 653n.
 Heidegger, Martin 107, 119 e n., 120
 e n., 122 e n., 234 e n., 335, 344,
 351, 355 e n., 358 e n., 367, 371 e
 n., 397, 398 e n., 407n., 437 e n.,
 587
 Heine, Heinrich 220, 226
 Hellingrath, Norbert von 227n.
 Hemmings, David 520
 Herder, Johann Gottfried 358n.
 Hermet, Augusto 220, 221, 521, 522,
 523, 527, 534

- Herrmann, Friedrich-Wilhelm von 234n.
 Hitchcock, Alfred 684
 Hitler, Adolf 544
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 355n.
 Hofmannsthal, Hugo von 83 e n., 87 e n., 88, 93, 94 e n., 99, 101, 221, 225, 226, 238n., 239n.
 Hölderlin, Friedrich 97, 205 e n., 221, 223n., 225-242, 312n., 396, 398, 674
 Hopper, Edward 683
 Horkheimer, Max 614 e n.
 Huchon, Mireille 179 e n.
 Hugo, Victor 538
 Huret, Jules 315
 Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan 628
 Husserl, Edmund 55, 511, 664
 Huysmans, Joris-Karl 222, 748
- Iacopone da Todì 616
 Iacuzzi, Paolo Fabrizio 177n., 277, 294n., 347n., 348, 365n., 372n., 374n., 383n., 385n., 393n., 394n., 416n., 430n., 433n., 592n., 595n.
 Ignazio di Loyola, santo 236
 Ilario, Fiorella 104, 274
 Infantino, Susanna 133n.
 Innocenti, Roberto 133n.
 Ioli, Giovanna 458, 509 e n., 519, 520, 543, 545, 554n.
 Isella, Dante 615n., 663 e n., 664n., 666, 667 e n., 668 e n., 670 e n., 674 e n., 675 e n., 679n., 693n., 694n., 696n., 697 e n., 699n., 701n., 702n., 721n., 728n., 732n., 733n., 734n., 736n., 737n., 739n., 744n.
 Isella, Gilberto 433 e n.
 Isernia, Luca 607n.
 Italia, Paola 591n.
 Ivory, James 529
 Izambard, Georges 323
- Jaccottet, Pierre 204
 Jacob, Max 74n.
 Jacobbi, Ruggero 463 e n., 639n., 641n., 643 e n.
 Jacobelli, Jader 205n.
 Jacomuzzi, Stefano 475n.
 Jakobson, Roman 291, 336, 395
 Jannaccone, Lino 93 e n.
 Jànossy, Ferenc 83n.
 Jaspers, Karl 107
 Jean-Aubry, Georges (Jean-Frédéric-Emile Aubry)
 Jesi, Furio 507n., 515n.
 Jiménez, Juan Ramón 635n. 640n., 642, 659
 Jouve, Pierre Jean 202
 Joyce, James 162, 207n., 261, 344 e n., 523, 641, 647, 648 e n., 690
 Jung, Carl Gustav 58, 291, 315
- Kafka, Franz 515, 575, 634
 Kant, Immanuel 233, 237n., 343
 Kierkegaard, Søren 406, 465, 507
 Kinsella, Thomas 259, 260, 262, 263, 267, 272
 Klabund (Alfred Henschke) 220
 Klee, Paul 374n., 455
 Kleist, Heinrich von 221
 Knebusch, Julien 548n.
 Koiré, Alexandre 585
 Korach, Maurizio 228n.
 Kristeva, Julia 78 e n., 291
 Kurosawa, Akira 456, 536
- La Fontaine, Jean de 285
 La Pira, Giorgio 54, 55 e n.
 La Porta, Gabriele 124, 126
 Labé, Louise 177, 179 e n., 180 e n., 181 e n., 185, 193n.
 Labò, Giorgio 747n.
 Labroca, Mario 523
 Lacan, Jacques 291, 319, 329, 405
 Laforet, Carmen 637n.
 Lagazzi, Paolo 225n.
 Lagorio, Gina 679n.

- Lamanna, Paolo Emilio 575
 Landi, Michela 176n., 177n., 179n., 186n., 188n.
 Landolfi, Idolina 475 e n.
 Landolfi, Tommaso 199n., 244n., 575, 577, 601n., 656, 658, 659
 Langella, Giuseppe 22n., 143n., 145n., 721n.
 Langlois, Henri 532
 Lao Tzu 100
 Larbaud, Valery 575
 Larra, Mariano José de 637
 Larrea, Juan 583, 586, 632n.
 Lasso de la Vega, Rafael (Marqués de Villanova) 630
 Latini, Brunetto 280
 Lavater, Johann Kaspar 315, 316, 318
 Lavezzi, Giorgio 676 e n.
 Lavoisier, Antoine-Laurent de 444
 Leccese, Vittorio 658
 Lenin, Nicolaj 651
 Lenzini, Luca 477n., 485n., 501n., 568, 694n., 737n.
 Leonardo da Vinci 285, 366, 482, 534
 Leoni, Michele 140n.
 Leopardi, Giacomo 27, 28 e n., 29, 30, 38n., 46, 47 e n., 65 e n., 66, 68n., 74 e n., 87, 91 e n., 92n., 99, 151 e n., 152 e n., 153 e n., 154, 155, 158, 160n., 161, 162, 163, 193n., 203 e n., 204, 206n., 207, 232n., 286, 287, 288, 289, 291, 293-313, 315, 349, 351, 352n., 355, 357n., 361, 364, 368n., 369, 395, 397, 398, 403, 408, 417, 453, 454, 455, 456, 478 e n., 479n., 491 e n., 492 e n., 494 e n., 495n., 497n., 512n., 548n., 563n., 571n., 581, 657, 658, 674, 677, 678, 691
 Leporatti, Roberto 719n.
 Levasti, Arrigo 244n., 539
 Levi, Carlo 551n.
 Levi, Primo 132
 Levy, Moses 591n.
 Lippi, Filippo 285
 Lisi, Nicola 551n., 641n., 656
 Livi, François 462 e n., 469 e n., 475n.
 Lo Castro, Giuseppe 37n., 368n., 673n.
 Loffredo, Silvio 92n.
 Lombardi, Francesco 740n.
 Lombardi, Sandro 127, 128 e n., 129 e n., 131, 132 e n., 133 e n., 134, 135n., 138, 139n., 140n., 257, 268
 Lombardo, Agostino 592n.
 Longhi, Roberto 305 e n., 313 e n., 375n., 517, 535, 591
 Lorenzini, Niva 596n., 664n., 674 e n., 706, 708n.
 Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico 282, 284, 285, 286
 Loria, Arturo 454, 591
 Lubac, Henri de 144 e n.
 Lucarini, Paola 676n.
 Lucrezio Caro, Tito 76
 Lukács, György 83
 Luperini, Romano 698 e n.
 Luti, Giorgio 522
 Luzi, Alfredo 23n., 36n., 454, 522, 550n., 698n., 701n., 708 e n., 725n.
 Luzi, Gianni 173, 198n.
 Luzi, Mario 21-48, 49-59, 60, 61-69, 70, 71-76, 77-82, 83-103, 104, 105-108, 109-118, 119-126, 127-140, 143-150, 151-165, 166, 167-174, 175-193, 195-204, 205-217, 218, 219-223, 225-242, 243-252, 253-255, 256, 257-273, 274, 290, 291, 314, 411, 412, 424, 425 e n., 443, 448, 452, 457, 461, 477n., 484, 507, 516, 523, 543, 544, 545, 548n., 575, 581, 599n., 600n., 642, 663 e n., 672, 674, 675, 676, 677, 679, 695n., 707 e n., 712, 713, 717, 722 e n., 723 e n., 724 e n., 727 e n.
 Luzzi, Giorgio 694n.
 Macchia, Giovanni 318n.

- Maccioni, Lamberto 92n.
 Mach, Ernst 508, 513
 Machado, Antonio 252, 445, 528, 587,
 628, 633n., 637 e n., 659
 Machiavelli, Niccolò 541, 542
 Macrí, Albarosa 416n.
 Macrí, Oreste 83, 143n., 197n., 225
 e n., 226 e n., 227, 228 e n., 235,
 244n., 290, 291, 348, 368n., 399 e
 n., 415, 416n., 443, 447 e n., 453,
 461 e n., 462n., 475n., 478, 493
 e n., 495n., 499, 516, 528, 529,
 537, 542, 547 e n., 548 e n., 549n.,
 551n., 557n., 562n., 563n., 571
 e n., 573, 576, 578, 581, 583n.,
 592n., 593, 595, 597 e n., 599 e n.,
 601n., 603, 604 e n., 605n., 606 e
 n., 607 e n., 610, 617n., 618n., 619
 e n., 621, 622n., 627 e n., 628 e n.,
 629 e n., 630 e n., 631 e n., 633 e
 n., 634 e n., 635 e n., 636 e n., 637
 e n., 638 e n., 639n., 640 e n., 641
 e n., 642 e n., 643 e n., 644 e n.,
 645, 648n., 649 e n., 650 e n., 651
 e n., 652n., 653 e n., 655-659, 660,
 663n., 672 e n., 724
 Maeterlinck, Maurice 220, 315
 Maffei, Rodolfo 366n.
 Maggiorino Gatti, Guido 523
 Mahler, Gustav 542
 Mahon, Derek 259, 260, 262, 267, 271
 Mai, Angelo 309n.
 Maione, Italo 228n.
 Maiorca, Bruno 106n.
 Maistre, Xavier de 454
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič
 163
 Malaparte, Curzio 197n.
 Malerba, Luigi 707
 Malipiero, Gian Francesco 523, 533
 Mallarmé, Stéphane 27, 35n., 76, 78
 e n., 106n., 153, 177, 179, 186 e
 n., 187 e n., 188 e m., 189 e n.,
 190 e n., 192 e n., 193 e n., 199,
 203, 219, 225, 247, 283, 316, 326,
 362n., 455, 515n., 525, 527, 534,
 535, 586, 643, 658
 Man Ray (Emmanuel Radinski) 370 e
 n.
 Manacorda, Guido 220, 539
 Mancino, Leonardo 26n., 598 e n.,
 623n.
 Mandelštam, Osip 403
 Mandelli, Pompilio 375
 Manghetti, Gloria 171n., 522, 527
 Manigrasso, Leonardo 477n., 478n.,
 479 e n., 487 e n., 488n., 497n.,
 500 e n., 501n., 507 e n., 548n.,
 549n., 550n., 551n., 553n., 555n.,
 563n., 565, 566, 568
 Mann, Thomas 206n., 221, 591, 743,
 746, 747, 748
 Mansfield, Katherine 522, 523
 Mantovani, Fabio 211n.
 Manzi, Erminia 745
 Manzi, Gian Antonio 739 e n., 740 e
 n., 744, 745 e n., 746 e n., 747 e
 n., 749
 Manzini, Gianna 249
 Manzoni, Alessandro 84, 287, 288.,
 296, 297n., 315, 739n.
 Manzoni, Giacomo 139 e n.
 Maraini, Dacia 567
 Marasco, Armida 573n.
 Marchi, Marco 110 e n.
 Marcucci, Mario 168, 454, 483, 519,
 530, 552n., 553 e n., 556 e n.
 Marcucci, Pier Francesco 92n., 93
 Marcuse, Herbert 626 e n.
 Margoni, Ivos 245n.
 Margvelašvili, Giorgi 251
 Maria José di Savoia, regina d'Italia 523
 Marin, Louis 49 e n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 617
 Marino, Giambattista 524
 Maritain, Jacques 83 e n., 143 e n.,
 144, 146n., 147n., 149 e n.
 Marlowe, Christopher 93
 Martelli, Laura 133n., 135n., 139n.
 Martelli, Margherita 603n.

- Marti, Anita 607
 Martignoni, Clelia 667n., 696n., 733n.
 Martini, Simone 21, 36, 42, 44, 56, 57,
 75, 101, 102 e n., 103n., 137, 139 e
 n., 140n., 169 e n., 188 e n., 189n.,
 208, 215n., 216
 Marzo, Antonio 593n.
 Masaccio 512, 535, 539
 Mascagni, Fabio 140n.
 Masini, Ferruccio 539
 Masolino da Panicale (Tommaso di
 Cristoforo Fini) 539
 Massari, Giulia 636n.
 Matisse, Henri 168n., 169n.
 Mattesini, Francesco 145n.
 Mattioli, Carlo 170 e n., 171, 529
 Maupassant, Guy de 648n.
 Maurer, Barbara 139n.
 Mauriac, François 27
 Mazzanti, Giorgio 146n.
 Mazzocchi, Giuseppe 628n.
 Mazzola, Angiola 358n.
 Mazzoni, Guido 696 e n., 701n., 703n.
 Mazzotta, Giuseppe 146n.
 McCarty, Thomas 257, 258, 259, 260,
 262, 265, 268, 273
 Mecacci, Andrea 240n.
 Mecatti, Stefano 23n., 121n.
 Meehan, Paula 259
 Melani, Viviana 497n.
 Memmo, Francesco Paolo 698n.
 Menallo, Biagio 243n.
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 631
 Menéndez-Pidal, Ramón 629
 Mengaldo, Pier Vincenzo 35n., 113,
 114 e n., 116n., 164 e n., 467 e n.,
 468n., 473 e n., 509n., 663n., 666,
 674 e n., 675n., 677 e n., 687 e n.,
 695 e n., 704, 708 e n., 709n., 712,
 728n., 729n., 730n.
 Menicacci, Carlo 207n.
 Menicacci, Marco 35n., 39n., 146n.
 Menicagi, Franco 489n.
 Merello, Ida 195n.
 Merleau-Ponty, Maurice 351, 354n., 664
 Merlino, Giuseppe 467n.
 Merola, Nicola 37n., 673n.
 Messiaen, Olivier 518
 Metastasio, Pietro 286
 Mettel, Paolo Andrea 22n, 86n.
 Meyer-Lubke, Wilhelm 629
 Miccinesi, Mario 343
 Michaud, Joseph François 315
 Michaux, Henri 157 e n., 315, 381
 Michelucci, Giovanni 558n.
 Micieli, Nicola 168n.
 Milano, Paolo 250
 Mincu, Marin 383n., 388n.
 Minelli Bodini, Antonella 596 e n., 597
 Minore, Renato 124
 Miró, Gabriel 632
 Miscia, Eraldo 250
 Mistral, Gabriela 637
 Mittner, Ladislao 222n.
 Modena, Anna 663n.
 Modesti, Renzo 665n.
 Momigliano, Attilio 293n.
 Monaco, Adonella 133n., 135n.
 Mondor, Henri 188n.
 Monet, Claude-Oscar 368n.
 Montague, John 259, 260, 262, 263,
 267, 272
 Montale, Eugenio 27, 56, 62 e n., 67,
 69, 70, 72, 110, 112, 128, 140, 145
 e n., 146n., 153, 155, 156 e n., 196,
 247, 289, 291, 315 e n., 316, 319,
 322, 326, 327, 328, 330, 331-333,
 388 e n., 415, 441-447, 453, 454,
 467n., 473 e n., 475, 487 e n., 509
 e n., 517, 519, 522, 523, 526. 547 e
 n., 561n., 574, 575, 577 e n., 581,
 591, 592, 594 e n., 595 e n., 597,
 599n., 600, 617, 627n., 672, 673 e
 n., 675, 680, 696 e n., 698, 699n.,
 701, 702 e n., 710, 711, 719n.,
 727, 734 e n., 741 e n., 742n.
 Montanelli, Indro 145
 Montefoschi, Paola 159n.
 Montesanto, Gino 250n.
 Monteverdi, Claudio 540, 542

- Montinari, Mazzino 398n.
 Morandi, Giorgio 374 e n.
 Morante, Elsa 415
 Moravia, Alberto 415, 576
 Morbidelli, Umberto 549n.
 Moreau, Gustave 283
 Morelli, Giorgio C., 146
 Moreni, Mattia 375
 Moretti, Elena 243
 Moretti, Marino 462n., 469n., 475,
 489 e n.
 Mori, Piergiorgio 612n.
 Mörike, Eduard 97
 Morin, Edgar 703n.
 Morlotti, Ennio 370, 371 e n., 372 e
 n., 373 e n., 374n., 375 e n., 379n.,
 673 e n., 677 e n.
 Moro, Aldo 126
 Motta, Uberto 145n., 146n., 150n.,
 733n., 737n.
 Mottet, Jean 548n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 223
 Munaretto, Matteo 146n.
 Munch, Edvard 40n.
 Munzlinger, Tony 171n., 172
 Murdocca, Annamaria 215n.
 Murtola, Gasparo 524
 Musarra, Franco 26n., 28n., 48, 203n.
 Musil, Robert 206n.
 Mussapi, Roberto 389n., 440, 617
 Mussolini, Benito 539, 540
 Muti, Cristina 139
 Muti, Riccardo 139, 542
- Nannei, Aldemaro 244n., 245n.
 Nannetti, Vieri 249
 Napoleone Bonaparte 48, 179n.,
 187n., 288
 Nardoni, Valerio 259
 Natta, Giulio 740
 Nencioni, Giovanni 305n.
 Neri, Guido 201n.
 Neruda, Pablo 583
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie)
 315, 322, 326, 455
- Neuffer, Christian Ludwig 233n.,
 240n.
 Ní Dhomhnaill, Nuala 258, 260, 262,
 267
 Nicco Fasola, Giusta 558n., 559n.
 Niethammer, Immanuel 231
 Nietzsche, Friedrich 176, 350, 397,
 398n., 503, 513, 539
 Nigro, Salvatore Silvano 551n.
 Nisticò, Renato 701n.
 Noferi, Adelia 277n., 291, 292, 293n.,
 294, 297 e n., 305n., 336n., 346,
 347, 348 e n., 350n., 365n., 368n.,
 376n., 380n., 393n., 399, 400n.,
 403, 404n., 407, 408n., 433n., 674
 e n.
 Nono, Luigi 139, 528
 Norrington, Roger 542
 Notarianni, Rita 603n.
 Novalis (Friedrich von Hardenberg)
 35n., 153, 220, 222, 226, 231, 315
 Núñez de Arce, Gaspar 632
- Ó Snodaigh, Pádraig 261
 O'Brien, Catherine 261
 O'Driscoll, Dennis 260, 262
 O'Grady, Desmond 259, 260, 262,
 263, 268
 O'Sullivan, Leanne 259, 260, 262,
 264, 265, 268
 Olivetti, Adriano 615, 616
 Omero 393, 521, 648n.
 Orazio Flacco, Quinto 366, 367
 Orelli, Giorgio 244n., 249, 665n.
 Orlandi, Enrico 484
 Ortega y Gasset, José 586, 635n.
 Orvieto, Paolo 375n.
 Ossola, Carlo 165n., 373n., 374n.,
 675n.
 Ottieri, Ottiero 612
 Ovidio Nasone, Publio 281
- Pacchiano, Giovanni 617n.
 Pace, Aurelio 243n.
 Pacella, Giuseppe 353n.

- Paci, Enzo 107, 664, 745, 746
 Pagano, Giuseppe 532
 Pagano, Vittorio 249, 537, 658
 Pagliarani, Elio 614 e n.
 Pagliaro, Antonino 277
 Pagnanelli, Remo 695n., 698n., 699 e n.
 Pagnini, Marcello 188n.
 Palacio Valdés, Armando 636n.
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 131 e n., 138, 475 e n., 534
 Palli Baroni, Gabriella 712n., 742n.
 Pallini, Enrico 133n., 135n.
 Palumbo, Sergio 384n.
 Pampaloni, Geno 245n., 488n.
 Panarese, Luigi 250, 447n., 641n.
 Pancrazi, Pietro 473n.
 Panicali, Anna 25n., 26n., 114n., 230n., 235n., 236n., 239n., 241n.
 Panofsky, Erwin 512
 Panzeri, Fulvio 594n.
 Paoli, Feliciano 202n., 203n.
 Paoli, Roberto 447n.
 Paolo Uccello (Paolo di Dono, detto) 482 e n., 488n., 509n., 512 e n., 513, 514 e n., 515, 539
 Paolo VI, papa (Giovanni Battista Montini) 144 e n., 149
 Papini, Giovanni 220, 228n., 526, 527, 539, 656
 Papini, Maria Carla 336n., 348, 350 e n., 352n., 367n., 371n., 372n., 376n., 385n., 386n., 431 e n.
 Pappalardo, Ferdinando 468n.
 Pareyson, Luigi 205 e n., 207, 208n., 216 e n.
 Parini, Giuseppe 558n.
 Parise, Goffredo 612
 Parmenide 99 e n., 100, 101
 Parodi, Emma 567
 Parrillo, Gabriele 133n., 135n.
 Parronchi, Alessandro 22n., 168 e n., 243n., 244n., 411, 412, 443, 451-459, 460, 461-476, 477-490, 491-501, 503-515, 516, 517-545, 547-564, 565-567, 568, 575, 617, 663 e n., 694n., 695n., 707, 708n., 717 e n., 719 e n., 720 e n., 722, 724, 725 e n., 741, 742n.
 Parronchi, Nara 517, 519, 545, 568
 Pascal, Blaise 27, 643n.
 Pascoli, Giovanni 36n., 67, 68, 112, 153, 289, 290, 331, 418, 464 e n., 472n., 487 e n., 488 e n., 535, 697
 Pasolini, Pier Paolo 413, 457, 473 e n., 485 e n., 704n.
 Pasquinelli, Gigliola 205n.
 Passigli, Stefano 259
 Pasternak, Boris Leonidovič 163, 246, 251
 Pastore, Stefano 40, 41n.
 Pauer, Nice 244n.
 Paulhan, Jean 248
 Pautasso, Sergio 77 e n., 149n., 187n.
 Pavese, Cesare 704n.
 Pavolini, Alessandro 243n., 523, 641
 Pea, Enrico 591 e n., 592 e n., 656
 Pegorari, Daniele Maria 573n.
 Péguy, Charles 55, 611
 Pellegrini, Ernestina 33 e n., 638n.
 Pelosi, Andrea 696n.
 Penna, Sandro 522, 574, 678
 Pereyra, Guido 539, 540
 Peri, Jacopo 534
 Perricone, Joseph 597n.
 Persico, Edoardo 532
 Pertile, Maria 92n.
 Perugi, Liberto 216, 274
 Perugino (Pietro Vannucci, detto il) 171n.
 Peruzzo, Stefano 133n.
 Pessoa, Fernando 246, 250
 Petrarca, Francesco 27, 65, 68 e n., 85, 90, 158, 159 e n., 160, 170 e n., 178, 179, 180, 186 e n., 221, 232 e n., 281, 284, 285, 291, 292, 362n., 368n., 461, 467n., 477n., 494, 527, 574, 585, 600n., 643, 697
 Petrassi, Goffredo 523
 Petrocchi, Giorgio 641n.

- Petroni, Guglielmo 244n.
 Petrosino, Silvano 360n.
 Piaget, Jean 336
 Piazza, Graziano 133n., 135n., 139n.
 Piazzesi, Sandro 638n.
 Picasso, Pablo 290, 493n., 496 e n.,
 552n.
 Picchi, Mario 249
 Piccini, Daniele 45n., 150n., 152n.
 Piccioni, Leone 244 e n., 248, 250, 252
 Piccolo, Ernesto 170n.
 Piccolo, Lucio 246, 251
 Pico della Mirandola, Giovanni 347
 Pieracci Harwell, Margherita 91n., 92 e
 n., 100, 244n.
 Piero della Francesca 74, 168, 514
 Piersanti, Umberto 26n.
 Pierucci, Aurelio 133n., 135n.
 Pignotti, Lamberto 249, 619n., 623 e n.
 Pindaro 221, 229 e n.
 Pintacuda, Paolo 628n.
 Pintor, Giaime 221, 503
 Piovene, Guido 245n., 575
 Pirandello, Luigi 127, 658
 Pirelli, Giovanni 612
 Piromalli, Antonio 210n.
 Pirro, Ugo 250
 Pisanò, Gino 608, 609 e n., 641n.
 Pitagora 589, 595, 623, 649, 650 e n.
 Pizzi, Pier Luigi 542
 Platone 67, 74, 87, 119, 120n., 179,
 180, 186 e n., 201, 206n., 284,
 339, 350n., 359 e n., 360 e n.,
 361n., 367, 494, 508, 528, 649n.,
 651n., 653n., 748
 Plotino 206n.
 Poe, Edgar Allan 320
 Poggioli Renato 537, 634n.
 Polidoro, Ivan 133n., 135n.
 Poliziano (Angelo Ambrogini, detto il)
 285
 Polledri, Elena 236n.
 Pollini, Gianni 140n.
 Pollock, Jackson 356, 368n., 370, 374
 e n., 375 e n.
 Ponge, Francis 381, 674
 Pontormo (Iacopo Carrucci, detto il)
 127, 131, 132, 137, 138 e n., 139
 Popper, Leo 83
 Porciani, Elena 37n., 368n., 673n.
 Portinari, Beatrice 65n., 136, 277
 Poulet, Georges 318n., 319
 Pound, Ezra 161, 162 e n., 165 e n.,
 537, 641n.
 Poussin, Nicolas 543, 594
 Pozza, Neri 70, 545
 Pozzi, Antonia 672 e n., 707n., 708,
 718 e n., 739 e n., 741 e n., 742 e
 n., 743, 744, 745 e n., 746, 747
 Pozzi, Roberto 672, 708, 742 e n.
 Prados, Emilio 586
 Pratesi, Mario 64
 Prati, Giovanni 472n.
 Pratolini, Vasco 454, 457, 483, 484 e
 n., 491n., 497n., 537, 538, 543,
 575, 592, 640n., 663n.
 Prayer, Marcello 133n., 135n.
 Praz, Mario 537
 Prete, Antonio 29 e n., 294n., 369 e n.,
 377, 608, 69n.
 Preti, Giulio 245n.
 Prezzolini, Giuseppe 227n.
 Prigogine, Ilya 291
 Proust, Marcel 207n., 356, 359, 361,
 394, 538, 745, 748
 Puccini, David 116n.
 Puvis de Chavannes, Pierre 290
 Quasimodo, Salvatore 145 e n., 196,
 328, 522, 574 e n., 592, 663n.,
 696, 715, 727 e n., 730n.
 Quevedo, Francisco de 583
 Quintiliano, Marco Fabio 357
 Quiriconi, Giancarlo 27n., 34, 35n.,
 110 e n., 150 e n., 207n., 232 e n.,
 233n., 240n., 247, 380n., 423n.,
 733n.
 Raboni, Giovanni 128, 133, 451, 458,
 536, 548n., 594n., 614 e n., 615,

- 663n., 665n., 673n., 679 e n.,
694n., 695n., 702n., 712n., 742n.
- Raboni, Giulia 451, 536, 548n., 663n.,
675n., 694n., 695n., 709n., 717.,
733n., 742n.
- Racine, Jean 27, 161, 178, 288, 289
- Ragghianti, Carlo Ludovico 598
- Raimondi, Stefano 195 e n., 204 e n.,
587, 676n.
- Ramat, Silvio 34n., 225 e n., 231 e n.,
235 e n., 236 e n., 237 e n., 241
e n., 331, 348, 419n., 457, 458,
461 e n., 465 e n., 467n., 479n.,
504 e n., 508n., 520, 548n., 550n.,
557n., 563n., 599n., 639, 645n.,
649, 663n., 673n., 679 e n., 695 e
n., 697n.
- Ravasi, Gianfranco 172n.
- Raymond, Marcel 318 e n.
- Rebay, Lucio 154n.
- Rebora, Clemente 232n., 465, 641
- Regoliosi, Mariangela 26n.
- Rella, Franco 396n.
- Renard, Philippe 99n.
- Reni, Guido 543
- Repetti, Emanuele 593 e n.
- Repetto, Andrea 139n.
- Residori, Matteo 500n., 501n.
- Ribuoli, Riccardo 693n.
- Ricchi, Paolo, 133n., 135n., 139n.
- Ricci, Enrico 171n.
- Ricci, Giancarlo 389n.
- Richter, Mario 199 e n.
- Ricoeur, Paul 58, 294
- Ridruejo, Dionisio 637 e n.
- Rilke, Rainer Maria 77, 221, 225, 226,
238n., 239n., 396 e n., 397, 455,
503-515, 557n., 696, 720
- Rimbaud, Arthur 26, 153, 164, 197,
199 e n., 200, 315, 316, 322, 323,
324, 325, 326, 328, 402, 408,
552n., 556 e n.
- Rinaldi, Cesare 524
- Rinuccini, Ottavio 369, 534, 540, 541
- Riondino, David 140n.
- Ripellino, Angelo Maria 617
- Rischbieter, Henning 40n.
- Risi, Nelo 250, 612 e n., 613n., 626,
665n.
- Ristori, Nadia 133n.
- Riva, Valerio 251
- Rivière, Jacques 525, 744, 746
- Rizzoli Andrea 246n.
- Rizzoli Angelo 246n.
- Rizzoli Angelo, jr. 246n.
- Rizzoli, Lisa 146n.
- Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo
591n.
- Rodin, Auguste 529
- Rogante, Guglielmina 36n., 150n.
- Romagnoli, Sergio 558n.
- Romagnosi, Gian Domenico 575
- Romanò, Angelo 244n., 250
- Romegialli, Elisa 663n.
- Romiti, Sergio 375
- Ronconi, Luca 542
- Rondi, Brunello 249
- Rondoni, Davide 152n., 160 e n.
- Ronsard, Pierre de 177, 178, 179, 186,
240n., 574
- Rosa, Achille 634n.
- Rosai, Ottone 168, 171n., 244n., 374
e n., 454, 510 e n., 521, 530, 532,
534, 538, 559 e n., 560 e n., 561
- Rossanda, Rossana 694n.
- Rosselli, Amelia 111n.
- Rossi, Aldo 114n.
- Rota, Nino 739, 740n., 745, 746
- Rousseau, Jean-Jacques 311
- Ruggenini, Mario 237n.
- Ruiz de Alarcón y Menzoda, Juan 632
- Ruschi, Riccardo 229n.
- Russotto, Fabrizio 139n.
- Saba, Umberto 710 e n., 727
- Saccone, Antonio 159n.
- Saffo 331
- Saint-Exupéry, Antoine de 540
- Saleri, Juray 139n.
- Salinas, Pedro 382, 583, 634n., 637

- Salvi, Sergio 249
 Sampaoli, Luciano 448
 Sanesi, Roberto 26n., 467n., 617
 Sanguineti, Edoardo 128, 129, 133 e n., 134, 137, 139 e n., 201n., 380 e n., 381, 473 e n.
 Sanmarchi, Cristina 133n.
 Sansone, Giuseppe E. 596n.
 Santi, Piero 532, 533, 534
 Sanzio, Raffaello 171n., 527, 530
 Sartre, Jean-Paul 107, 317
 Satta, Giuseppe 244n., 245n.
 Saussure, Ferdinand de 291, 343 e n., 344 e n., 345, 361 e n.
 Savelli, Agostino 628n.
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 591 e n.
 Savio Davide 123n., 143n., 722n.
 Savoca, Giuseppe 727n.
 Sbarbaro, Camillo 246, 251, 289, 469
 Scaffai, Niccolò 733n.
 Scancarello, Walter 567
 Scappini, Tommaso 205n.
 Scève, Maurice 358n., 361, 362 e n., 363
 Schacherl, Bruno 40n.
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 205 e n., 229n., 231
 Schérer, Jacques 188n.
 Schiavo, Alessandro 140n.
 Schiavo, Almerica 139n.
 Schiller Friedrich 239n.
 Schmidt, Jochen 227n.
 Schopenhauer, Arthur 347-356, 359 e n., 362, 748, 749
 Sciarrino, Salvatore 139
 Scotellaro, Rocco 574 e n.
 Sedlmayr, Hans 482 e n., 483n.
 Segre, Cesare 675n.
 Serafini, Antonella 552n., 591n.
 Sereni, Maria Teresa 673n., 702n.
 Sereni, Vittorio 109 e n., 111n., 244n., 248, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 523, 536, 537, 543, 544, 548n., 549n., 553, 555, 556n., 559n., 612, 615 e n., 641n., 663-670, 671-692, 693-705, 706, 707-716, 717-726, 727-737, 738, 739-749
 Seroni, Adriano 201n.
 Serpieri, Alessandro 140n.
 Serra, Ettore 537
 Serra, Renato 306, 525
 Seurat, Georges 290
 Sferrazza, Angelo 124
 Shakespeare, William 93n., 140n., 161, 162
 Shelley, Percy Bysshe 358n., 360n.
 Sicuteri, Roberto 539
 Silone, Ignazio 608, 609n.
 Simeone, Bernard 203
 Singh, Ghan Shyam 260
 Sinisgalli, Leonardo 522, 574, 583, 623, 641n., 663n., 679, 689, 696, 708, 727 e n.
 Sinisi, Fabrizio 129n.
 Sisi, Carlo 568
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič 530
 Soavi, Giorgio 248
 Socrate 119, 206n., 360
 Soffici, Ardengo 598
 Sofocle 221, 227
 Soldati, Atanasio 558n.
 Soldati, Mario 530, 592n.
 Solmi, Renato 614n.
 Solmi, Sergio 246, 251, 461 e n., 472n., 616, 617 e n., 711
 Sorrentino, Luigia 200 e n.
 Soutine, Chaïm 374n.
 Spadoni, Claudio 368n., 371n.
 Spagnoletti, Giacinto 244n., 640n., 641n.
 Spanjaard, Ed 139n.
 Spaziani, Maria Luisa 26n.
 Specchio, Mario 21n., 25n., 27n., 76n., 99n., 102, 106 e n., 107n., 146n., 169n., 206n., 207n., 212 e n., 231n., 232n., 234, 238, 509n.
 Spender, Stephen 162 e n., 163
 Speziani, Massimiliano 140n.

- Spignoli, Teresa 375n.
 Spinella, Mario 613
 Spini, Giorgio 532
 Spitzer, Leo 585
 Squarzina, Luigi 40n.
 Starobinski, Jean 204, 319, 343 e n.,
 344 e n., 354 e n.
 Steffanoni, Attilio 667
 Steiner, Rudolf 523
 Stella, Francesco 177n., 179n., 550n.
 Stendhal (Marie-Henry Beyle) 634
 Stigliani, Tommaso 524
 Stravinskij, Igor 140, 540
 Strazzeri, Giuseppe 702n.
 Striggio, Alessandro 541
 Strindberg, Johan August 290
 Supervielle, Jules 177
 Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz) 575
 Swedenborg, Emanuel 315, 316
 Szondi, Peter 205n., 237n.
- Tagliaferri, Aldo 404n.
 Talli, Virgilio 127
 Tapié, Michel 375n.
 Targioni Tozzetti, Fanny 495n.
 Tarkovskij, Andrej 528
 Tartaglia, Ferdinando 539
 Tasso, Torquato 467n., 540
 Tassoni, Luigi 394 e n., 550n.
 Tauxe, Henri-Charles 196n.
 Taylor, Frederick Winslow 616
 Tedeschi, Giuseppe 244n.
 Teilhard de Chardin, Pierre 107n.,
 143-150, 211n.
 Tellini, Giulia 129
 Tentori, Francesco 228n., 249, 460,
 462n., 562n., 617, 635n., 640n.
 Terra, Dino 551n.
 Terragni, Giuseppe 532
 Terreni, Laura 504n.
 Terrusi, Leonardo 574n.
 Terzani, Tiziano 538
 Tessa, Delio 457, 744 e n.
 Tessa, Senio 744n.
 Testori, Giovanni 371n., 375 e n., 594n.
- Thomas, Dylan 414, 415, 417, 418
 Tiezzi, Federico 127, 128, 129, 130 e
 n., 131 e n., 133 e n., 135n., 140n.
 Tinterri, Alessandro 591n.
 Tintoretto (Jacopo Robusti, detto il)
 308
 Tirinnanzi, Nino 169n.
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 629,
 634, 635
 Tobey, Mark 374n.
 Tomasello, Dario 612n.
 Tomasin, Lorenzo 698n.
 Tommaseo, Niccolò 289
 Tommasi, Marcello 598 e n.
 Tommaso d'Aquino, santo 279, 281
 Tonanni, Elisa 123n.
 Toppan, Laura 28n.
 Torrigiani, Corrado 244 e n., 248
 Toscani, Claudio 287, 354n., 388n.
 Trabacchi, Thomas 133n.
 Trakl, Georg 221, 225, 358n.
 Traverso, Leone 77, 83, 87n., 93n.,
 199n., 221, 226, 227, 228 e n., 229
 e n., 230 e n., 231, 234 e n., 236,
 238 e n., 241, 244n., 503, 504n.,
 663n.
 Treccani, Ernesto 523, 695, 747n.
 Turner, William 368n., 374n.
 Tutino, Mario 537, 538, 539
 Tutino, Saverio 538
- Ulivi, Ferruccio 249, 365 e n., 369 e n.,
 381, 522, 640n., 641n.
 Unamuno, Miguel de 212 e n.
 Ungaretti, Giuseppe 27, 62 e n., 68n.,
 154 e n., 155 e n., 157 e n., 158
 e n., 159 e n., 160, 161, 165 e n.,
 196, 228n., 230n., 247, 248, 291,
 293n., 328, 373n., 374, 375n.,
 380n., 453, 494 e n., 522, 524,
 525, 527, 528, 534, 537, 555, 556
 e n., 557 e n., 574, 578, 579n., 581,
 586, 591 e n., 592, 600, 672, 673,
 680, 687, 696 e n., 697n., 710,
 715, 727, 738

- Vacchi, Sergio 375
 Valbuena Prat, Angel 629, 631n.
 Valeri, Diego 537, 617
 Valéry, Paul 27, 153, 188 e n., 252,
 291, 316, 322, 537, 538, 559n.,
 567, 575, 713
 Valle-Inclán, Ramón María del 633n.
 Valli, Donato 75n., 314, 571n., 572 e
 n., 573n., 592n., 598 e n., 617n.,
 641n., 701n.
 Van den Bossche, Bart 26n., 28n.,
 203n.
 Van der Goes, Hugo 559n.
 Van Gogh, Vincent 27, 93
 Vandenborre, Isabelle 26n., 27n., 30n.,
 31n., 32n.
 Vannicola, Giuseppe 539
 Vanvolsem, Serge 28n., 203n.
 Vasari, Giorgio 512, 522
 Vattimo, Gianni 120n., 122n.
 Vecchio, Matteo M. 740n., 741n.,
 742n., 746n.
 Vecellio, Tiziano 308, 366n.
 Vega Carpio, Lope de 632, 635n.
 Velázquez, Diego (Diego Rodríguez de
 Silva y Velázquez) 543
 Venturi, Gianni 74n., 548n., 568
 Venturi, Venturino 169, 170 e n., 482 e
 n., 483, 486n., 519, 520
 Verbaro, Caterina 38n., 368n., 673n.
 Vercellone, Federico 205n.
 Verdastro, Massimo 139n.
 Verdi, Giuseppe 535, 541
 Verdino, Stefano 22n., 23n., 50n., 56,
 71n., 72, 74n., 76n., 78, 79n., 86n.,
 88n., 94n., 96, 99n., 106n., 108,
 109n., 116n., 117n., 143, 145,
 146n., 151n., 195, 196n., 197n.,
 201n., 208n., 222n., 230n., 243n.,
 248, 250, 707n., 722n.
 Verhaeren, Émile 315
 Verlaine, Paul 187n., 188n., 199
 Veronesi, Giulia 532
 Veronesi, Luigi 532
 Viani, Lorenzo 374n., 591n., 656
 Viazzi, Glauco 78n.
 Vico, Giambattista 581
 Vielé-Griffin, Francis 315
 Vigolo, Giorgio 228 e n., 231, 246,
 251, 617
 Vigorelli, Giancarlo 144, 145 e n., 146,
 147n., 148 e n., 522, 635n., 664,
 669, 670, 680, 681, 693, 699, 705
 e n., 718, 725, 739-749
 Villa, Emilio 404n.
 Villa, Moreno 586, 637
 Villagrossi, Emanuela 133n., 135n.,
 139n.
 Villalta, Gian Mario 486n., 614n.,
 668n., 692n.
 Viola, Bruno 139n.
 Viola, Italo 297 e n.
 Virgilio Marone, Publio 76, 134, 137,
 160, 277, 648n.
 Visconti, Luchino 530
 Vitellone 509n.
 Vittorini, Elio 250, 625n.
 Vivaldi, Cesare 249
 Vivante, Ginevra 70, 540
 Vivarelli, Vivetta 237n.
 Vogt, Ursula 198n.
 Vöhler, Martin 237n.
 Volpini, Valerio 248, 250n.
 Volponi, Paolo 611, 612, 615, 616 e n.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 364
 Warburg, Aby 512
 Warning, Rainer 507n.
 Weber, Giulia 133n.
 Wedekind, Frank 220
 Weigel, Helene 40n.
 Weil, Simone 86, 87 e n., 88, 90, 93,
 94 e n., 96, 97 e n., 425
 Williams, William Carlos 97, 709,
 711
 Wilmans, Friedrich 227
 Wilson, Edward M. 589
 Wittgenstein, Ludwig 508
 Wöflinn, Heinrich 585
 Woolf, Virginia 162

Yeats, William Butler 258, 259, 265,
267

Zagaglia, Beppe 560n.

Zagarrio, Giuseppe 244n.

Zampa, Giorgio 156n., 245n., 594n., 742n.

Zangheri, Luigi 568

Zanzotto, Andrea 36n., 110, 128, 133,
201n., 262, 413, 483 e n., 486 e
n., 503n., 532, 613, 614 e n., 664,
668n., 692 e n.

Zavattini, Cesare 593

Zavoli, Sergio 422

Zigante, Manuel 139n.

Zinato, Emanuele 616n.

Zingone, Alexandra 475n.

Zizzi, Michelangelo 619 e n.

Zuccari, Paolo 133n., 135n.

Zugno, Francesco 237n.

Zulberti, Marco 243

Zumthor, Paul 292

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2, 2016.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini (in corso di stampa).
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in corso di stampa).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura* (in corso di stampa).
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchiotti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.

3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

