





MODERNA/COMPARATA

— 30 —

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

# Notturmi e musica nella poesia moderna

a cura di  
Anna Dolfi

Firenze University Press  
2018

Notturmi e musica nella poesia moderna / a cura di Anna Dolfi.  
– Firenze : Firenze University Press, 2018.  
(Moderna/Comparata ; 30)

<http://digital.casalini.it/9788864538037>

ISBN 978-88-6453-802-0 (print)

ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume 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](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
Printed in Italy

## INDICE

UN SALUTO	13
<i>Luigi Dei</i>	

VEDERE, ASCOLTARE LA NOTTE (QUASI UN PRELUDIO)	15
<i>Anna Dolfi</i>	

### ALONATURE NOTTURNE TRA MUSICA E POESIA

EVOCACÃO DA NOITE (1957-1960)	23
<i>Ruggero Jacobbi</i>	
<i>a cura di Franzisca Marcetti</i>	

O Canto dos Galos	24
Evocação da Noite	24
Os Anjos	25
Poema	26
O pintor	26
Domínio da Inocencia	26
Crise	27
As andorinhas	27
Noturno mínimo	28
Conselho matinal	28
A Tarde	28
Poema geométrico	29
Território	29

SENTIERI DI NOTTE	
<i>Eugenio De Signoribus</i>	

Il vialetto	31
Nella dissolvenza	32
Fuggitivi	33

PER UN NOTTURNO DI LUCE	35
<i>Jean-Charles Vegliante</i>	
Una traduzione inedita	37

## MODI, LUOGHI, SPAZI DELLA NOTTE

LIMINARITÀ E POROSITÀ DELLA NOTTE. RIFLESSIONI SULL'«ÉTAT DE NUIT» E SULL'«EFFETTO NOTTE»	41
<i>Anna Dolfi</i>	
NOTTURNO E METAPOESIA. «LA NUIT DE MAI» DI ALFRED DE MUSSET	55
<i>Enza Biagini</i>	
1. Il notturno in musica	56
2. Le Notti di Alfred de Musset	61
3. Notturmo e metapoesia. «Qu'est ce qui de la nuit reste la nuit» nella «Nuit de Mai»?	68
VARIAZIONI SU MUSICA E POESIA: UNGARETTI, LUZI, BIGONGIARI	75
<i>Teresa Spignoli</i>	
GASTON BACHELARD: ETICA E POETICA DELLA NOTTE	
<i>Riccardo Barontini</i>	
1. Implicazioni poetiche e filosofiche del notturno bachelardiano	89
2. Alla ricerca di un'impossibile metafisica della notte	93
3. La poesia e il notturno ai limiti della soggettività	96
LA «TRINITÉ CHARMANTE» DEL NOTTURNO	
<i>Irene Calamai</i>	
1. Premessa	101
2. I romantici e la notte	102
3. «Coincidentia oppositorum»: la berceuse e l'antitesi	104
4. La notte e i suoi moti	110
5. La morte	112
6. Dal trittico alla trinità	118
IN MUSICA, ATTRAVERSANDO LA NOTTE	
«O NOTTE, ANTICA DEITÀ». I «NOTTURNI» DI PINDEMONTE, LA «REGINA DELLA NOTTE» DI MOZART, IL «FLAUTO MAGICO» DI BERGMAN	125
<i>Gianni Venturi</i>	
LA LUNA, L'AMICIZIA E I LABIRINTI DEL CUORE	153
<i>Vivetta Vivarelli</i>	
L'«ALTARE DELLA NOTTE»: RITO E POESIA NEGLI «INNI ALLA NOTTE»	161
<i>Patrizio Collini</i>	



RECEPTION DES NOCTURNES ET THEORIE DU ROMANTISME	169
<i>Béatrice Didier</i>	
1. Liberté du nocturne	169
2. Images et subjectivité	170
3. Quel romantisme?	174
PRIMA E DOPO I ROMANTICI. SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE	
<i>Roberto Deidier</i>	
1. Luci e ombre della notte. E della poesia	177
2. Prossimità romantiche	182
3. La notte lava la mente	187
NOTTURNI OPERISTICI TRA PARIGI E VENEZIA, ANDATA E RITORNO. «LA NONNE SANGLANTE» E «MARIA DE RUDENZ»	193
<i>Camillo Faverzani</i>	
IL «CLAIR DE LUNE»: UN MOTIVO LETTERARIO E MUSICALE NELLOTTOCENTO FRANCESE	221
<i>Michela Landi</i>	
1. Il «clair de lune» in poesia	224
2. Il «clair de lune» in musica	234
CINQUE 'CLICHÉS' PER MUSICA IN POESIA. DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE	239
<i>Anna Dolfi</i>	
1. Qualche antecedente (o meglio 'cliché' 1)	242
2. La musica del silenzio ('cliché' 2)	246
3. L'inclinazione al canto ('cliché' 3)	249
4. Un motivo musicale ('cliché' 4)	254
5. Sulle tracce di Orfeo ('cliché' 5)	265
«EINE SCHREKLICHE NACHTMUSIK». LA MUSIQUE ET LE TERRIBLE CHEZ RAINER MARIA RILKE ET PAUL CELAN	269
<i>Guillaume Surin</i>	
1. La Musique et le Terrible	274
2. La conversion à la Nuit	280
BRITTEN, NOTTURNI, DA SHAKESPEARE AL ROMANTICISMO	295
<i>Mario Domenichelli</i>	
NOTTURNI ITALIANI I	
UN CRONOTOPO LEOPARDIANO: SUL NOTTURNO DELLE «RICORDANZE»	309
<i>Martina Romanelli</i>	

I NOTTURNI DI SALVATORE DI GIACOMO <i>Luciano Formisano</i>	317
TRA I NOTTURNI DANNUNZIANI. ACCEZIONI, TIPOLOGIE, CAMPIONI TESTUALI <i>Clelia Martignoni</i>	329
«COINCIDENTIAE OPPOSITORUM» FONICO-SIDERALI IN ONOFRI <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	347
DAI NOTTURNI DI CAMPANA ALLA NOTTE DI UNGARETTI <i>Maria Carla Papini</i>	359
LA NOTTE DI DIDONE: FONTI CLASSICHE E MODERNE DEL CORO III DELLA «TERRA PROMESSA» <i>Francesca Bernardini Napoletano</i>	367
IN MARGINE AGLI «ACCORDI» DI MONTALE <i>Marco Menicacci</i>	381
NOTTURNI ITALIANI II	
TRA SERA E NOTTE: LE VISIONI DEL GIOVANE SABA <i>Silvio Ramat</i>	393
I «LASTRICI SONORI» DELLA NOTTE SBARBARIANA IN «PIANISSIMO» E NEI «TRUCIOLI» VALLECCHIANI <i>Martina Di Nardo</i>	411
I NOTTURNI DI PENNA <i>Francesca Nencioni</i>	431
«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE». NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE <i>Nicola Turi</i>	445
LA NOTTE ASPETTA LE VOCI. CONTEMPLAZIONE ACUSTICA E INTERTESTUALITÀ IN «ISOLA» DI ALFONSO GATTO <i>Luigi Ferri</i>	
1. La divergenza fra canto e immagine	455
2. Il doppio incipit di «Isola»	459
3. Una lirica. Notte e contemplazione acustica – vv. 1-4	460
4. La morte e la memoria – vv. 5-8	464
5. I notturni di Gatto. Intertestualità interna ad «Isola»	467
6. Conclusione	471

«SFONDARE LA PARETE NERA», FRA LE ELLISSI DEL NOTTURNO  
CAPRONIANO 473  
*Chiara Favati*

LUZI E I NOTTURNI DELL'APPENDICE AL «QUADERNO GOTICO» 485  
*Andrea Giusti*

DIVAGAZIONI MUSICALI NOTTURNE NELLA POESIA DI SANGUINETI  
*Francesca Bartolini*

1. È il segno, con il suono, che significa 493

2. L'incarnazione di un vecchio fantasma mentale: il «Faust» 494

3. Ho patito le migliori insonnie della mia vita, in queste camere  
implacabili di Scholzplatz 498

### OLTRANZE NOTTURNE

LA MUSICA DELLA MUSICA E LA MUSICA DELLA POESIA 507  
*Laura Barile*

NOTTURNI CITTADINI E «BARBARE» MELODIE: BLUES E POESIA  
TRA AMERICA E ITALIA 521  
*Nino Arrigo*

RUGGERO JACOBBI E I NOTTURNI FRANCO-LUSITANI 537  
*Franziska Marcetti*

«IO POETA NOTTURNO»: PASOLINI, ROSSELLI E ALTRO NOVECENTO 553  
*Stefano Giovannuzzi*

PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO DA DOBŘÍŠ A PRAGA 565  
*Andrea Gialloredo*

DA UN SETTIMO PIANO A UN'EMPIA STELLA. QUELLE NOTTI IN  
VERSI DI GIOVANNI GIUDICI 577  
*Alberto Bertoni*

LE PAROLE DELLA NOTTE NELLE PRIME RACCOLTE DI  
ANTONELLA ANEDDA 587  
*Cecilia Bello Minciacchi*

IL NOTTURNO COME PROBLEMA DELLA VISTA IN «ORA SERRATA  
RETINAE» 601  
*Giulia Martini*

## DECLINARE LA NOTTE

## NOTTURNO ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA

*Rodolfo Sacchetti*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura       | 611 |
| 2. Poesia per la radio. Prima della guerra              | 613 |
| 3. Dopo la guerra. Poesia alla radio                    | 615 |
| 4. Memorie notturne                                     | 617 |
| 5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna | 620 |
| 6. «Under Milk Wood» di Dylan Thomas                    | 621 |

## DE SIGNORIBUS E IL NOTTURNO COME METAFORA DISTOPICA.

NOTTE E MUSICA DA «ISTMI E CHIUSE» A «RONDA DEI CONVERTI» 625

*Leonardo Manigrasso*

## NOTTURNO ELETTRICO. RITMI URBANI NELLA POESIA DI FINE NOVECENTO

*Riccardo Donati*

- |                            |     |
|----------------------------|-----|
| 1. La musica come contagio | 637 |
| 2. Canzonette mortali      | 641 |
| 3. Prove di dissipazione   | 645 |

## I NOTTURNI (POETICI) DI FRANCESCO DE GREGORI E LUCIO DALLA

*Paolo Orvieto*

- |                         |     |
|-------------------------|-----|
| 1. Francesco De Gregori | 649 |
| 2. Lucio Dalla          | 657 |

## TENTATIVI DI RIMOZIONE DEL «NOTTURNO». SULLE RELAZIONI TRA POESIA CONTEMPORANEA E CLUB CULTURE

*Samuele Fioravanti*

- |   |     |
|---|-----|
| 1. «Nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito». La rimozione del «notturno» mediante la rimozione del sonno       | 671 |
| 2. «Empty nothingness». I «notturni» vuoti di Etel Adnan (Nights, 2016)   | 677 |
| 3. «La musica sarà assordante». La rappresentazione del club come analogo del «notturno» nella poesia italiana contemporanea (2009) | 682 |

## IL «NACHTSTÜCK» DI HEINER MÜLLER E IL NOTTURNO

*Benedetta Bronzini*

## INDICE DEI NOMI

701

## UN SALUTO

Cara Anna, studiose e studiosi, studentesse e studenti,

benvenute e benvenuti al Convegno Internazionale di Studi *Notturni e musica nella poesia moderna*. Anzitutto vi porgo il saluto dell'Ateneo fiorentino e mio personale e i migliori auguri per la riuscita del Convegno. Il programma si annuncia davvero interessante e ricco di contributi che abbracciano un novero di temi legati a un titolo straordinariamente ampio e variegato. È molto suggestiva e accattivante l'associazione di notturni e musica legati alla poesia, nella fattispecie alla poesia moderna.

Vi è un motivo anche personale che mi ha emozionato particolarmente quando ho letto il programma che dipana i suoi interventi secondo un itinerario che, muovendo dalla notte e dal notturno nella poesia, cerca assonanze e richiami alla musica, soprattutto alla musica più o meno evocativa della notte e del notturno. Dovete infatti sapere che nel lontano 1964 il compositore fiorentino Carlo Prosperi, nato nel 1921 e morto nel 1990, compose un brano musicale per violino e chitarra intitolato *In nocte*. In quella composizione la poetica della notte, molto cara a Prosperi, viene vista – cito dal libro *Firenze nel dopoguerra: aspetti della vita musicale dagli anni '50 a oggi. Quattro concerti e una tavola rotonda*, a cura di Leonardo Pinzauti, Sergio Sablich, Piero Santi e Daniele Spini – «non soltanto come inclinazione alla meditazione e alla contemplazione ma anche come ricerca di un'armonia eterna: un “guardare verso l'alto” per carpire alle stelle il mistero ineffabile della loro identità insieme immanente e trascendente». Ecco mi sembra che ben si innesti una composizione del genere nella trama dei contributi del vostro convegno. Perché però questo ricordo musicale mi emoziona e mi ha spinto a citarvelo in questo breve discorso di saluto? È semplice: *In nocte* è dedicato ai due musicisti che lo eseguirono per la prima volta assoluta in pubblico e si tratta del chitarrista Alvaro Company e del violinista Sergio Dei, il mio babbo, per altro molto amico di Carlo Prosperi. Quindi debbo ringraziarvi anche in modo molto personale per avere ideato un convegno su un tema che mi ha dato modo di rievocare un frammento di memoria particolarmente caro che difficilmente sarebbe emerso dai ricordi se non, appunto, ridestato dall'associazione notturni e musica in poesia.

Non voglio togliere ulteriore spazio, vi rinnovo auguri sinceri per questi tre giorni e più in generale per il futuro delle vostre belle e interessanti ricerche. Grazie dell'attenzione e buona prosecuzione di giornata.

Luigi Dei  
*Rettore dell'Università  
degli Studi di Firenze*

## VEDERE, ASCOLTARE LA NOTTE (QUASI UN PRELUDIO)

Anna Dolfi

Che cos'è la notte? Come definirla e segnare i limiti? Quali sono i suoi rapporti con il paesaggio, con l'idillio e l'astrazione che ne hanno caratterizzato la storia, almeno nella nostra tradizione letteraria<sup>1</sup>, coinvolgendo *in primis* proprio il notturno? E poi, è più o è meno mobile lo sguardo di chi (e che) fissa la notte; persiste nei notturni la funzione cornice, tanto importante (almeno da Leopardi a Montale) per delimitare e mettere a fuoco quanto ci circonda?

Non stupiscano le tante domande: la notte le induce. L'accentuata staticità di chi la vive favorisce l'interno tormento, l'inquietudine (tempo interno contro tempo esterno), sia pur in un percorso temporale a scadenza legato allo stato transeunte della luce/temporalità e della percezione ed emozione del mondo che ne consegue. È certo solo che la notte altera le modalità della vista, introducendo dovunque delle variazioni. Anche nella percezione del paesaggio (definita dalla formula  $P = S + N$ )<sup>2</sup>, che viene modificato dall'oscurità, mentre il tasso di irriproducibilità accresce – Leopardi *docet* – l'indeterminato/indefinito che favorisce il nascere della poesia.

La componente creativa indotta dalla preclusione, dallo sguardo escluso<sup>3</sup>, cui segue l'improvviso sgomento (lo 'spaurirsi', ancora leopardiano), guida la capacità d'invenzione artistica (il 'fingere' del pensiero dell'*Infinito*), e l'accresciuto potenziale epistemico della nuova esperienza visiva, pur sempre legato, come avviene per il paesaggio<sup>4</sup>, al nostro modo di pensare il reale, di laicizzarlo o di ca-

<sup>1</sup> Cfr. per questo, anche per la discussione, nel testo e in nota, delle voci di una ricca e complessa bibliografia, 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, I, pp. 655-675.

<sup>2</sup> Cfr. almeno, di Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005; *Le paysage*, Paris, Infolio, 2008; *Paesaggio e tempo*, Roma, Melteni, 2009.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000. Ma di Bertone si veda anche la sezione dedicata a *La letteratura ligure e il paesaggio*, in G. Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, Lecce, Manni, 2001.

<sup>4</sup> In merito al rapporto tra «il modo di vedere il paesaggio» e il «modo di pensare il reale» è ancora utile consultare la *Presentazione* di Cesare De Seta al V volume (1982) degli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi dedicato al *Paesaggio*.

ricarlo di sacralità. Non è un caso che la notte approdi alle domande e alle interrogazioni sull'infinito, che spalanchi le porte all'immaginario, al sogno, ma anche al ricordo e all'oblio, alla dimenticanza; che accompagni, con una stratigrafica lettura del presente e del passato all'improvviso congiunti, il tema dell'*ubi sunt*. Che si nutra di miti (lei stessa mitologica divinità<sup>5</sup>) e delle gradazioni del nero, facendole nascere da una sorta di luminosità interna (si ricordi, accanto alle sue tele, la «lumièrè secrète venue du noir» della quale parlava Soulages).

La letteratura, la pittura, il cinema, ma anche l'opera, le tradizioni popolari, le canzoni, hanno parlato di notti di miopia, di cecità e di visione, di ossessione, paura e consolazione, di notti «tenere», disperate, sublimi, orgiastiche, misteriose, mistiche..., secondo le distinte ore del giorno, diverse secondo i paesi, le città, i tempi, le arie che vi si affiancano<sup>6</sup> – melodiche, atonali, dissonanti, ibridate, strutturate o spontanee che siano. L'arte in ogni sua forma ha messo in scena notti di 'malattia' e notti riparatrici, notti bianche e notti insonni, quando il tentativo è resistere, come Sherazade, affidandosi alla creazione per sfidare l'approssimarsi dell'alba.

Ma anche la ripetizione del ritmo, la dislocazione e l'attenuarsi della voce, la malinconia dei suoni smorzati e spenti sono tipiche della notte, la frequentano, ne costituiscono l'essenza, nutrendone la paradossale luce. Trascorrono dal canto al frammento, dalla totalità alle scaglie, alle schegge, per dire nel tempo – ognuna a suo modo – il difficile equilibrio sul quale, più che in ogni altro periodo storico, si regge la nostra tormentata modernità. Non è un caso che la maschera/musica della notte sia stata impersonata a partire dall'inoltrato Ottocento da un personaggio che, da Klee a Schönberg, ha intonato *claire de lune* alla sera.

L'icona di Pierrot<sup>7</sup>, assieme ad altre (la Regina della notte ha svettato su tutte), ha accompagnato un convegno che, partendo dal Settecento, dai canti di Ossian, si è mosso lungo un ideale percorso notturno europeo sostenuto da teorici (Nietzsche, Bachelard, Jankélévitch...) e musiche (Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Fauré, Debussy, Britten...). Si è fatto riferimento ai Lied, a Shakespeare, a Goethe (ai suoi *Wandrer's Nachtlied*), a Novalis, a Hölderlin... (a tutto il Romanticismo tedesco), a Rilke, a Celan (con le tragiche musiche

<sup>5</sup> Ma su questo punto in particolare si vedano le voci del *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Champion, 2013.

<sup>6</sup> Così diverse, a seconda delle culture, anche nell'ambito della nostra tradizione. Basta pensare alle riflessioni sull'arte della composizione e alla musica di Janáček che ritornano nell'opera non solo saggistica di Kundera, fino a diventare per lui una modalità di lettura delle proprie e altrui strutture narrative (ma al proposito cfr. almeno Milan Kundera, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986; e, per un omaggio intrecciato a Janáček e Stravinskij, M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993).

<sup>7</sup> Ma sulla figura di Pierrot, dopo l'affascinante rilettura dell'artista moderno tentato dalla leggerezza, dallo slancio, dalle cadute di un'acrobata/clown in cui riconoscersi, proposta da Jean Starobinski (*Portrait de l'artiste en saltimbanque. Nouvelle édition [...]*, Paris, Gallimard, 2004), si veda Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle*, Paris, Librairie Séguier, 1990.



dei campi di sterminio e la loro metaforica notte che ha spinto alla 'notte' della parola), a Müller; a Hugo, Chénier, Baudelaire..., fino a Proust, Cocteau, Bonnefoy... I notturni italiani si sono declinati dalle elegie cimiteriali di Pindemonte a Leopardi, Di Giacomo, D'Annunzio, Onofri, Campana, Saba, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Pavese, Gatto, Caproni, Luzi, Bigongiari, Fortini, Jacobbi, Ripellino, Pasolini, Giudici, Rosselli, Sanguineti, De Signoribus, la Anedda, Magrelli... Per arrivare, partendo dalla notte di Donizetti, a quella dei cantautori (De Gregori, Dalla...), ai notturni elettrici che rivelano gli squarci urbani della poesia di fine secolo e inizio millennio.

Al momento di offrire i risultati del lavoro delle giornate del 9-10-11 ottobre 2018<sup>8</sup> – che si articolano ormai, dopo un avvio poetico di alonature tra musica e poesia (Jacobbi, De Signoribus, Vegliante), nei modi, luoghi, spazi della notte, in notturni e musicali attraversamenti, e in una nutrita serie di notturni italiani che portano verso oltranzze notturne e nuove forme di declinazione – un ringraziamento agli enti che ci hanno concesso il loro patrocinio (il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali [LILSI]<sup>9</sup> dell'Università degli Studi di Firenze, lo IUSSAF [Istituto Universitario di Studi Superiori dell'Ateneo di Firenze], il Gabinetto G. P. Vieusseux)<sup>10</sup>, e soprattutto agli studiosi e giovani ricercatori, italiani e stranieri (quasi una cinquantina)<sup>11</sup>, che con impegno e passione hanno tracciato a Firenze i momenti salienti del percorso qui appena accennato, conducendo, nelle varie declinazioni dell'immaginario, lungo quell'arco mimetico che segue la notte dalla liminarità alla dissolvenza.

Firenze, ottobre 2018

<sup>8</sup> Negli Atti trovano spazio i saggi degli studiosi previsti al convegno, con le sole eccezioni di Giuseppe Leonelli (con i suoi promessi notturni gozzaniani), e del collega ed amico Giancarlo Quiriconi, precocemente scomparso nel novembre 2018, che, ove gli fosse stato possibile, avrebbe proposto un percorso sereniano di *Minacce e suasioni notturne tra «Frontiera» e il «Diario»*. Qualche integrazione è sopraggiunta *in itinere* ad arricchire il volume (per questo a Enza Biagini, a Camillo Favertani, a Samuele Fioravanti, e alle voci poetiche di Eugenio De Signoribus e di Jean-Charles Vegliante un sentito ringraziamento).

<sup>9</sup> In particolare la sezione di Letterature moderne e comparate.

<sup>10</sup> E quanti, ai più diversi livelli (penso all'Università degli Studi di Firenze e alla Firenze University Press, che hanno offerto materiale pubblicitario ad uso dei partecipanti; a Giuseppe Gulizia, dell'Ufficio Progettazione e Comunicazione dell'Ateneo, che ha predisposto con la collaborazione del DIDA la *mise en page* del programma; agli eredi di Maria Lai, che hanno autorizzato la riproduzione di particolari dell'opera della grande artista per il programma, gli inviti del convegno, la copertina degli Atti), con i loro interventi (a partire dalla partecipata testimonianza del Rettore, Luigi Dei), hanno contribuito alla riuscita della manifestazione. Un particolare ringraziamento a questo proposito anche al personale della segreteria del Rettorato e dello IUSSAF, e alla dott. Martina Romanelli, che ha svolto nelle giornate del 9-11 ottobre un prezioso lavoro di segreteria e assistenza ai convegnisti, coadiuvata da Chiara Favati, Andrea Giusti, Franzisca Marcetti.

<sup>11</sup> Tutti scelti e coinvolti personalmente dal responsabile scientifico, senza ricorrere all'indiscriminato e ormai dominante sistema del *call for papers*.



Canzoni popolari spagnole armonizzate da Federico García Lorca (foto di Laura Dolfi).



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**IUSSAF**  
ISTITUTO UNIVERSITARIO DI STUDI  
SUPERIORI DELL'ATENEO FIORENTINO

**DIPARTIMENTO DI  
LINGUE, LETTERATURE E  
STUDI INTERCULTURALI**



GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO  
G.P. VIEUSSEUX



# Notturmi e musica nella poesia moderna

**convegno internazionale di studi**  
9-11 ottobre 2018 | Firenze

**martedì 9 ottobre**

**Aula Magna del Rettorato**  
Piazza S. Marco 4

**ore 9 | Saluti istituzionali**

**Luigi Dei**  
 Rettore dell'Università degli Studi di Firenze

*Introduzione di*

**Anna Dolfi**  
 Organizzatrice e responsabile scientifico del convegno

**ore 9.30 | Modi, luoghi, spazi della notte**

*"O Notte, antica Delta". I notturni di Pindemonte. La Regina della Notte di Mozart, Il "Fibuto magico" di Bergman*

**Gianni Venturi**  
 Università di Firenze

*La luna, l'omicidio e i labirinti del cuore nella musica e nella poesia tedesca*

**Vivetta Vivarelli**  
 Università di Firenze

*Réception et interprétations des "Nocturnes" de Chopin*

**Béatrice Didier**  
 Ecole Normale Supérieure - Paris

*Le origini del notturno romantico*

**Patrizio Collini**  
 Università di Firenze

*Prima e dopo i romantici. Simbologie della notte da Novalis a Baudelaire*

**Roberto Deidier**  
 Università di Enna "Kore"

*Il "clair de lune": un motivo letterario e musicale nel secondo Ottocento francese*

**Michela Landi**  
 Università di Firenze

**ore 15 | Attraversare la notte**

*Bachelard: etica e poetica della notte*

**Riccardo Barontini**  
 Chem University

*La "trinité charmante" del notturno*

**Irene Calamai**  
 Firenze

*Eine Schreckliche Nachtmusik. Terribile et musicalité chez Rilke et Paul Celan*

**Guillaume Surin**  
 Université de Saint-Etienne

*Notturni cittadini e "barbare" melodie. Blues e poesia tra America e Italia*

**Nino Arrigo**  
 Università di Enna "Kore"

*Britten. Notturni, da Shakespeare al Romanticismo*

**Mario Domenichelli**  
 Università di Firenze

*Notturni alla radio per i poeti d'Europa e d'America*

**Rodolfo Sacchetti**  
 Dottore di ricerca - Università di Firenze

*I notturni dei cantautori*

**Paolo Orvieto**  
 Università di Firenze

**mercoledì 10 ottobre**

**Aula Magna del Rettorato**  
Piazza S. Marco 4

**ore 9.30 | Notturni Italiani I**

*I notturni di Salvatore Di Giacomo*

**Luciano Formisano**  
 Università di Bologna

*Notturni in D'Annunzio*

**Clelia Martignoni**  
 Università di Pavia

*Un cranotopo leopardiano: sul notturno delle "Ricordanze"*

**Martina Romanelli**  
 Dottorato - Università di Firenze

*Notturni in Gozzano*

**Giuseppe Leonelli**  
 Università di Roma Tre

*Coincidenzie oppositorum fonico-siderali in Onofri*

**Oleksandra Rekut-Liberatore**  
 Università di Firenze

*Dai notturni di Campana alla notte di Ungaretti*

**Maria Carla Papini**  
 Università di Firenze

*La notte di Didone: fonti classiche e moderne del Caro III della "Terra Promessa"*

**Francesca Bernardini**  
 La Sapienza Università di Roma

**ore 15 | Notturni Italiani II**

*Tra sera e notte, le visioni del giovane Saba*

**Silvio Ramat**  
 Università di Padova

*Sbarbaro e "I lastrici sonori della notte"*

**Martina Di Nardo**  
 Dottore di ricerca - Università di Chieti-Pescara

*Gli "Accordi" di Montale*

**Marco Menicacci, Giuseppe Gazzola**  
 Università di Konstanz - Stony Brook University

*I notturni di Penna*

**Francesca Nencioni**  
 Dottore di ricerca - Università di Firenze

*«Ogni cosa, nel buio, la posso sapere». Pavese e la notte-ritaglio*

**Nicola Turi**  
 Università di Firenze

*Canto e intertestualità nella "Notte" di Alfonso Gatto*

**Luigi Ferri**  
 Firenze

*"Sfondare la parete nera", fra le ellissi del notturno caproniano*

**Chiara Favati**  
 Firenze

*Le notti del settimo piano. Appunti sul Giudici impiegata*

**Alberto Bertoni**  
 Università di Bologna

**giovedì 11 ottobre**

**Sala Ferri | Gabinetto Vieusseux**  
Piazza degli Strozzi

**ore 9.30 | Oltranzie notturne**

*Minacce e suasioni notturne tra "Frontiera" e il "Diario"*

**Giancarlo Quiriconi**  
 Università di Chieti-Pescara

*La musica dei musicisti e la musica della poesia*

**Laura Barile**  
 Università di Siena

*Variazioni su musica e poesia: Ungaretti, Luzi, Bigongiari*

**Teresa Spignoli**  
 Università di Firenze

*Luzi, il canto, la notte. Il risguardo dell'"Appendice gotica"*

**Andrea Giusti**  
 Firenze

*Ruggero Jacobbi e i notturni franco-lusitani*

**Francesca Marretti**  
 Firenze

*«Io poeta notturno»: Pasolini, Rosselli e altro Novecento*

**Stefano Giovannuzzi**  
 Università di Perugia

*Partiture liriche di A. M. Ripellino da Dobriš a Praga*

**Andrea Gialloredo**  
 Università di Chieti-Pescara

*Il "Nachtstück" di Heiner Müller e il notturno*

**Benedetta Bronzini**  
 Dottore di ricerca - Università di Firenze

**ore 15 | Declinare la notte**

*Le parole della notte in Antonella Anedda*

**Cecilia Bello**  
 La Sapienza Università di Roma

*Divagazioni musicali nella poesia di Sanguineti*

**Francesca Bartolini**  
 Dottore di ricerca - Università di Firenze

*"La notturna stanza": La metafora della notte nella poesia di De Signoribus*

**Leonardo Manigrasso**  
 Dottore di ricerca - Università di Padova

*Il notturno come problema di vista in "Ora serata retiniae"*

**Giulia Martini**  
 Firenze

*Notturno elettrico. Squarci urbani nella poesia di fine Novecento*

**Riccardo Donati**  
 Università di Urbino "Carlo Bo"

**Discussione e conclusione del convegno**

*a moderare dibattito e sedute*  
**Anna Dolfi**

RESPONSABILE  
SCIENTIFICO  
E ORGANIZZATIVO

**Anna Dolfi**  
Università di Firenze

SEGRETERIA

**Martina Romanelli**  
martina.romanelli@unifi.it

ALONATURE NOTTURNE TRA MUSICA E POESIA



## EVOCAÇÃO DA NOITE (1957-1960)<sup>1</sup>

Ruggero Jacobbi

a cura di Franzisca Marcetti

Tra i documenti del *Fondo Ruggero Jacobbi*, presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze, si conservano due stesure dattiloscritte relative a un piccolo *corpus* di tredici testi poetici in portoghese, contrassegnato dal titolo *Evocação da Noite* e datato «1957-1960». La prima stesura (segnatura R.J. 3. 81) è custodita in una cartellina che reca le indicazioni manoscritte autografe, a inchiostro blu, del nome dell'autore e del titolo della raccolta, seguite dagli estremi cronologici. Si compone di 14 cc. dattiloscritte a inchiostro nero, con i titoli delle poesie a inchiostro rosso e isolati interventi manoscritti d'autore. La numerazione delle carte – pp. 91-104, autografa – suggerisce l'ipotesi di una prima collocazione delle poesie all'interno di un più ampio progetto di raccolta. La seconda stesura (segnatura R.J. 3. 82) si conserva in una cartellina contrassegnata dalle stesse indicazioni – autore, titolo della raccolta, datazione, a inchiostro nero –, in questo caso, però, la mano non sembra di Jacobbi. Si presenta come copia al pulito della precedente, della quale accoglie a testo le correzioni, ed è costituita da 15 cc. dattiloscritte a inchiostro nero (la prima con funzione di frontespizio), con i titoli delle poesie in maiuscolo e rari interventi manoscritti. Allo stato attuale delle ricerche, si presume che la raccolta sia rimasta inedita. Non si può del tutto escludere, tuttavia – di fronte a un itinerario poetico, come quello jacobbiano, disseminato tra diverse latitudini –, un'eventuale pubblicazione, anche solo parziale, sulle pagine di periodici italiani, brasiliani e/o portoghesi, della quale potrebbe essere andata dispersa la documentazione.

Se la datazione d'autore, 1957-1960, rimanda agli ultimi anni dell'«esilio» brasiliano (1946-1960), trascorsi da Jacobbi principalmente tra São Paulo e Porto Alegre, la numerazione delle carte della seconda stesura (pp. 1-15) documenta una diversa intenzionalità in relazione ai testi, forse corretti e trascritti in vista di una pubblicazione autonoma. Si trovano, inoltre, accorpate alla seconda stesura

<sup>1</sup> Si ringraziano la famiglia Jacobbi e la Dott. Gloria Manghetti, direttrice dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», per aver autorizzato la trascrizione degli originali conservati nel *Fondo Ruggero Jacobbi* e il Prof. Riccardo Greco per la rilettura dei testi.

(pp. 16-19, in questo caso la numerazione è a cura del catalogatore) le traduzioni in italiano di alcune poesie: *O pintor (Il pittore)*, *Evocação da Noite (Evocazione della Notte)*, *As andorinhas (Le rondini)*, che riportiamo in calce. Questa sistemazione, rimasta incompiuta per quanto riguarda le traduzioni, prefigura l'ipotesi di un progetto di raccolta con testo a fronte, o di un nuovo adattamento forse destinato a una pubblicazione italiana. La seconda stesura potrebbe dunque collocarsi nei primi anni successivi al ritorno di Jacobbi in Italia, durante i quali l'autore continuò a coltivare anche alcune collaborazioni con riviste e periodici brasiliani. L'ipotesi risulterebbe confermata dal fatto che la trascrizione dei testi sembra essere stata realizzata con una macchina da scrivere priva di caratteri lusitani: sono infatti aggiunti a mano, di volta in volta, sia gli accenti che la tilde, sempre dattiloscritti, invece, nella prima stesura. Offriamo dunque in questa sede, la trascrizione delle poesie effettuata sulla base della stesura cronologicamente più avanzata dei testi, rispondente all'ultima revisione d'autore attestata dalle carte.

f.m.

### *O Canto dos Galos*

Quando os galos cantam pelas campinas, no meio da noite,  
É porque sentiram um Dia maior do que todos os nossos dias  
Voltejar nos ares crivados de estrêlas incompreensíveis  
E, no fundo pavor de uma luz cósmica espalhada sôbre a terra,  
Entoaram estrídulos o alarme do acontecimento na sombra.

Ouvindo aquêlê canto desigual de galos sem paz,  
Um viajante espantado se detém às portas de si mesmo  
E procura decifrar a mensagem obscuramente revelada.  
Ah, devolvi-me a consciência imortal do canto dos galos  
Nas grandes noites, nas grandes noites, nestas noites atômicas do Homem!

### *Evocação da Noite*

No comêço, foi o grito casto do inverno.  
Árvores de braços abertos como anjos  
Furavam o horizonte, a memória da rosa  
Estava longe, reduzida a um desenho essencial.  
No comêço foi o grito do inverno, e portas  
De madeira negra e grossa, roídas pelos anos,  
Abriram-se mostrando as lareiras dos príncipes,  
Mas logo fecharam-se e tudo foi noite.



Depois, os mil gestos e fatos da noite multiplicaram-se,  
 Rostos sem corpos, delicadas vozes femininas, ventos  
 – Os ventos incuráveis das vidraças, a morte  
 Estridendo na voz dos ventos apodrecidos;  
 Mães ajoelhadas nas igrejas, as cabeças veladas de negro,  
 Crianças aureoladas pelo sôno rosa e azul,  
 A insistência dos jogadores debaixo das lâmpadas,  
 A música e os copos abstratos de algum Bar da Ausência.

Perdido, no fim de uma avenida incalculável,  
 O olhar daquela que mais parecia ser o Amor  
 Rasgou um canto de treva. Todos os objectos evaporavam-se  
 Na indecisão das horas e das raras vozes, o século  
 Hirto de crimes, pletórico de sangue, parecia escorrer  
 Como um rio quase manso, apesar das ameaças escondidas  
 Em seu rumor, apenas perceptíveis pelo ouvido de algum profeta.

Finalmente a mulher transida da ternura e espanto  
 Veio visitar o homem só, o olhar cheio de lágrimas,  
 A saudade pingando em cada gesto, as roupas caindo  
 Para revelar sua nudez que era apenas misericórdia.  
 Então as últimas janelas apagaram-se, os ciprestes  
 Naufragaram na geometria súbitamente lunar dos cemitérios  
 (As nuvens descobriram uma lua carbonizada),  
 E o gelo dos campos inertes vibrou como cristal.

Que acontecimento, além do amor, amadurecia nos quartos,  
 Nas salas cortadas pelos espelhos, nos escritórios vazios?  
 Que Graça, além do amor? Não se ouvia nenhuma resposta.  
 Talvez houvesse apenas o amor, o adeus do amor, a sua volta,  
 Talvez isto bastasse para justificar aquela noite,  
 A enorme noite do inverno, o sentimento da noite mais noite  
 No mundo menos mundo e na perdição de suas formas.

*[Evocazione della Notte // Prima fu il grido, casto, dell'inverno. / Alberi dalle braccia aperte, come angeli, / Trapassavano l'orizzonte, e la memoria della rosa / Restava lontana, ridotta a un disegno essenziale. / Prima fu il grido dell'inverno, e porte / Di legno nero e spesso, corrose dagli anni, / Si aprirono svelando i focolari dei principi, / Ma subito si richiusero e ogni cosa fu notte. // Poi, i mille gesti e fatti della notte si moltiplicarono, / Visi senza corpi, acute voci femminili, venti / – I venti incurabili delle vetrature, la morte / Stridula nella voce dei venti imputriditi; / Madri a ginocchi nelle chiese, le teste velate di lutto, / Bambini aureolati dal sonno rosa e celeste, / L'insistenza dei giocatori sotto le lampade, / La musica e gli astratti corpi di qualche Bar dell'Assenza. // Perduto, là,*

alla fine d'un viale incalcolabile, / Lo sguardo di colei che più sembrava essere l'Amore / Strappò un lembo di tenebra. Ed ogni oggetto vaporava / Nell'indecisione delle ore, delle rare voci, e il secolo irto / Di delitti, pletorico di sangue, pareva scorrere / Come un fiume quasi calmo, malgrado le minacce nascoste / Nel suo mormorio, percettibile appena dagli orecchi d'un profeta. // Alla fine la donna stremata di tenerezza e sgomento / Venne a trovare l'uomo solo, con gli occhi pieni di lacrime, / La nostalgia gocciolante in ogni gesto, e le vesti cadevano / Per rivelare la sua nudità soltanto misericordia. / Allora si spensero le ultime finestre, ed i cipressi / Naufragarono nella geometria improvvisamente lunare dei cimiteri / (Le nuvole scoprivano una luna carbonizzata) / E il gelo inerte dei campi vibrò come cristallo. // Quale avvenimento, oltre l'amore, maturava nelle stanze, / Nelle sale tagliate dagli specchi, negli uffici vuoti? / Quale Grazia, oltre l'amore? Non si udiva alcuna risposta. / Forse c'era solo l'amore, l'addio dell'amore, il suo ritorno, / Forse bastava questo a giustificare una notte simile, / L'enorme notte dell'inverno, il senso della notte più notte / Nel mondo meno mondo, nella perdizione delle sue forme].

### *Os Anjos*

Os anjos apaixonados que acompanham os passos da morte  
Assemelham-se a meninos do começo do século,  
Comportados e pálidos, uns anjos para fotógrafos,  
Mas destinados a acompanhar, com suas botinas gélidas,  
Os passos de uma Visita desconhecida, de uma Noiva sem rosto.

### *Poema*

Durante a mais longa das primaveras, as rosas  
Tiveram o tempo de morrer e renascer mais vezes,  
As janelas estavam cheias de um perfume intenso à memória,  
Tudo era fixação do instante, embriaguez de coisas reais.

Sómente uma figura indecifrável de mulher  
Conseguiu povoar de seu espanto aquêlo mundo vibrátil,  
Por poucos dias, por poucos dias, insinuando a miséria  
De outras Estações escondidas no seio do tempo.  
Quando fugiu, pairava na atmosfera um cheiro fúnebre.

Parecia um marco, um destino, um êco incancelável,  
A anulação permanente do mundo fértil das rosas,  
Mas foi uma ferida leve, que em poucos dias, em poucos dias,  
Fechada por sua próprias cinzas, desapareceu da carne,  
E do sangue derramado brotou, na primavera interminável,  
A maior das rosas, corola do Presente, chama de glórias.

*O pintor*

O pintor contempla a construção da noite;  
 O pintor vive na fábrica rôxa do crepúsculo, e antecipa  
 Em si mesmo todas as trevas. Quando êle ri,  
 O mundo estremece, despido de presença e de forma.  
 A casa do pintor está cheia de garrafas incompreensíveis.  
 De maçãs verdes, de bonecas vidradas.  
 A janela sugere vegetações, nuvens, bandeiras, luzes,  
 Mas o pintor cava sómente na mina de si mesmo  
 E extrai os fios da noite, desencadeia um mar que não tem nome.

[*Il pittore // Il pittore contempla la costruzione della notte; / Il pittore vive nell'officina violacea del crepuscolo, ed anticipa / In se stesso tutte le tenebre. Quando egli ride, / Il mondo sussulta, spogliato di presenza e di forma. // La casa del pittore è piena di bottiglie incomprensibili, / Di mele verdi, di bambole vitree. / La finestra suggerisce vegetazioni, nubi, bandiere, luci, / Ma il pittore scava soltanto nella miniera di se stesso / Ed estrae i fili della notte, sfrenando un mare senza nome].*

*Domínio da Inocência*

Esta inocência não pertence ao mundo que conhecemos.  
 Não é tua, não é apenas um dom.  
 Não se refere à beleza, à melancolia, aos desastres.  
 Com teu sorriso ela constrói a lembrança de sua ilha primitiva.

Mais um passo, e a inocência será lágrima,  
 E o sentimento do martírio penetrará em sua ternura,  
 Sulcada pelo vento de outra manhã, compacta no Princípio.

Esta inocência é única, nas absurdas cidades,  
 sua vibração é remota, o passo que a acompanha  
 Vem de noites frias, exatas; gritos  
 Extremos a proclamam, desmanchando qualquer trama.

Em ti a revejo. Mas não voltarei a buscá-la,  
 E terei medo do que em ti é menos do que na luz do teu rosto.  
 Não apalparei o tecido da tua revelação;  
 Não beberei as águas que ilusóriamente derramas.  
 Com graça e mistério aceitarei a inocência.  
 Com dedicação de obscuro sacerdote.  
 Com um gesto indescritível da mão esquerda.

Com o calmo olhar que roubei aos outonos.

Esta inocência é pecado. É uma brancura crivada de lâminas.  
 É uma lâmina que não resistirá à violência.  
 Porque bem cedo, ah! Bem cedo seremos sós,  
 Algum vento ou delírio reunirá nossos rostos,  
 E não serei mais êste hóspede noturno,  
 Mas nunca mais serás esta constelação, esta inocência!

### *Crise*

Uma grande crise explode na primavera.  
 Além dos sonhos e das coisas, ela se manifesta  
 Num tremor de águas baixas,  
 Numa crispação que surpreende os adolescentes antes do sôno

E na lembrança, insustentável, das viagens sôbre o Oceano.

### *As andorinhas*

O terraço ficou cheio de gritos.  
 Setas atravessavam o último espaço celeste  
 Sôbre os telhados exaustos do crepúsculo.  
 Cada uma, negra ou branca, procurava um alvo invisível:  
 Talves o coração de um homem solitário,  
 Indiferente à alegria do tempo em renovação;  
 Talvez a substância das pedras, o núcleo da folhagem  
 Ainda misteriosa, imprevisível, deserta,

Ou talvez o próprio Centro  
 Onde cada ano os deuses reelaboram a primavera.

[*Le rondini // La terrazza si riempì di grida. / Frecce attraversavano l'ultimo spazio azzurro / Sui tetti esausti del tramonto. / Ognuna di esse, nera o bianca, cercava un bersaglio invisibile: / Forse il cuore d'un uomo solitario, / Indifferente alla gioia del tempo in trasformazione; / Forse la sostanza dei sassi, il nucleo del fogliame / Ancora misterioso, imprevedibile, deserto, // O forse il Centro stesso / Dove ogni anno gli dèi rielaborano la primavera].*

*Noturno mínimo*

Quase uma agonia de rãs e de espectros.  
 Quase a corda quebrada de um violão.  
 Quase a balança, desastrosa, dos ventos.  
 Em mim, em ti, nas coisas – quase a morte.

*Conselho matinal*

Não respondas.  
 Se o sôpro da vida te procurar, se te chamarem pelo telefone,  
 Se insinuarem tua participação no crime,  
 Se te quiserem envolver nos acontecimentos da água e da areia,  
 Se te ficarem observando e chamando através das vidraças dos arranha-céus,  
 Se gritarem o teu nome nos comícios,  
 Não respondas.

És só: e és muito. Não disperses esta felicidade  
 Aberta na manhã, fabrica a tua paisagem,  
 Instala-te sorrindo no habitat da tua força universal.

*A Tarde*

Mais um silêncio, e a manhã estará morta.  
 A hora do meio-dia, rápida e grande, reinará sôbre as praias.  
 Depois, o alento desesperado das árvores gemerá em sôpros de tarde.

As casas serão mudas e cinzentas como as monjas,  
 Os jardins receberão visitantes de incompreensível comportamento,  
 O cão passará de sôno a mêdo, de fúria a tristeza,  
 As vitrolas repetirão aventuras de amor nas Ilhas Vagas,  
 Os passos terão ressonâncias longínquas nos átrios de pedra  
 E tudo isto será uma conspiração para o desembarque da lua.

*Poema geométrico*

Conflito das vidraças com os grilos. Mesa noturna  
 Triangulada pelo luar. Compasso metálico  
 Do relógio. As teclas pretas e brancas do piano.  
 Perspectivas de ruas em cidades antigas.

Sonhos cheios de fantoches cônicos, de caixas  
Reduzidas à aspereza do contôrno. Mãos. Unhas  
Transparentes e simétricas. Na areia  
Há marcas de homem, desordem de curvas e bôjos  
Que o vento se encarrega, exato, de anular.

*Território*

Nêste oblíquo território, reduzido a música e sombra,  
Há uma agitação volúvel de lembranças,  
Há uma permanência de idéias,  
E não há paz.

SENTIERI DI NOTTE

Eugenio De Signoribus

*Il vialetto*

Il vialetto di fitti lauri ombrosi  
cresciuti in un dintorno nulla

vorrei che non finisse finché il dì  
fa luminescente il verde

e se nell'incombente buio infine  
non trovassi la casa illuminata

indietro tornerei dentro la notte  
quand'anche le sentinelle tremano

e s'annicchiano nel mio tremante io  
sospeso nel respiro

col peso del non-grido  
e della non-preghiera...

e se alla prima luce non vedessi  
la casa dalle finestre aperte

m'accascerei un istante e poi  
ancora cercherei nella mia vena

2013-2017

*Nella dissolvenza*

Quando il volto dissolvendo  
è al suo l'ultimo lembo  
e un altro ancora non appare

lì sono, quando prego  
senza parole, senza il loro corpo  
o pensiero o immaginazione

e in quel fantasma  
non intravedo nulla  
né so a chi mi rivolgo

né so da quale interno  
cresce l'invocazione  
finché lei è me

e tende a una grazia  
che risuona sola  
e non ha nome

ma è verso te  
verso te  
e verso te

e non so chi sei

2017-2018

Questi due testi facevano parte di una sezione intitolata *Sonate verso la fonte*, con un riferimento alle Sonate di Schubert, che ne erano l'accompagnamento emotivo. In particolare, la Sonata no. 21 in B-flat major, D 960, nell'esecuzione di Valerij Afanas'ev (e di essa, più in particolare, il primo movimento, «molto moderato», il più ampio).

Quel titolo ora non è più. Come non è ancora il libro che l'avrebbe contenuto.

Il brano-testo, tra i più importanti della storia della musica, è meglio che resti nella sua gloria certa. E che le parole vadano caduche verso la fonte è nell'interno incerto di ciascuno (o almeno nel mio).



*Fuggitivi*

Nella notte i vostri lumi  
 nella terra immaterna  
 passi e passi intrecciati  
 suoni e suoni strozzati

e verso voi vengo  
 vi attraverso e voi  
 non mi vedete  
 eppure anch'io ho un lume

e m'illudo d'essere visibile

le nenie delle vostre madri  
 i pianti delle vostre sorelle...  
 vi ascolto e gesticolo  
 da una breccia dei muri

saremo presto sotto la neve  
 e al disgelo saremo tutti uguali...  
 ma non so se ci conosceremo  
 se riuscirò a sedermi tra voi...

nella casa d'un tempo  
 penzolavano i catenacci  
 e i portoni erano socchiusi  
 e saliva alle stanze

il vento di stagione

nel respiro terreno  
 nessuno era imperante  
 e rassicurante nessuno  
 se non la tasca d'aria

riempita nel sonno  
 più importante del pane...

echi lontani  
 echi del nuovo domani

Questo testo è stato scritto sulla scia della musica di Arvo Pärt, in particolare dei brani *Fratres* (versione 1980) e *Magnificat* (1989).

PER UN NOTTURNO DI LUCE

Jean-Charles Vegliante

*Des voix reviennent*

le tourmenter dans le noir  
J'ai peur de mourir avec les ongles  
– et tout ça  
Quelques lettres dont ne restent  
– là que des jambages  
C'est on ne sait qui a tracé dans la buée  
l'écho d'une voix passant peut-être dans l'air  
Les cheveux répandus sur le dossier : de feu  
Accueil. Mais comment recevoir aussi  
l'offense ?  
Tous, des enfants avec des histoires, voilà  
Dans le mince drap blanc  
vous croyez qu'un calque  
– reste ?  
– Nous leurre jusqu'à quand, revient, fondre dans l'air...

*Prose*

Pour te défendre tu dis des mots terribles  
pour te protéger de ces choses extrêmes  
elles viennent avec le vent qui s'acharne  
la nuit sur l'autre fenêtre et tu ne sais  
pas pourquoi vous avez loué cette chambre  
tu savais que vous ne pourriez pas dormir  
et que cela ne s'arrêtera – jamais  
toujours avec le souffle du ciel le même  
rêve tourmente les demeures précaires :

alors il faut se lever chercher à boire  
si quelque chose peut ravalier la peine

(apparsi su «L'étrangère» 46, 2018)

\* \* \*

Le matin tarde à se montrer. Aucune aube  
ne gratte encore aux volets. Ton souffle calme  
emplit la chambre où nous avons pris ensemble  
le meilleur de la vie et trop plein de larmes.

Dans l'air mouillé la nuit hésite – un peu – tremble.

*(chute de l'an 2017)*

\* \* \*

Ce n'est qu'une ombre de toi que je regarde,  
une ombre de moi t'aime dans ton miroir  
nue et froide comme autrefois, ne crains rien  
seules nos racines désormais se cherchent  
non vues, s'enlacent doucement sous le noir.

23-10-17

\* \* \*

Les rêves vont comme des plantes sauvages  
rétives plantes qui recherchent la nuit –  
leurs racines se tordent, ce sont des nerfs  
au réveil dans l'écho perdu de leur cri :  
ce qui reste au jour vacille en un mirage.

24-01-18

\* \* \*

Quand les cellules combattent d'inégales  
batailles la nuit sera Talith fragile  
de vapeur, ton linge de miséricorde.  
Je ne vois plus, pas de rêve, sous ce voile  
un combat fond dans la moelle de la moelle.

(da una raccolta in fieri, *Poèmes neufs*)

*Una traduzione inedita*

\* \* \*

Rotonda terra; scena che si ripete,  
 in te, del saluto serale: consuetudine  
 mia planetaria, con te e i tuoi tramonti:  
 trasalimento, di tegola in tegola,  
 del mio vivere che se ne va col tuo  
 trapassare, lume diurno, lento,  
 sul tetto davanti casa; e mio formarsi,  
 intanto, un petto come di colomba;  
 e metter piume amoroze per la notte  
 che viene; ravvolgermi unitario  
 con essa: pigolio interiore; perdita  
 dell'umano: devenir mio universale.

Carlo Betocchi, *Poesie del sabato*

\* \* \*

Très ronde terre ; scène qui se répète,  
 en toi, du salut vespéral : habitude  
 mienne  
 planétaire, avec toi et tes couchants :  
 brusque sursaut, de tuile en tuile,  
 de ma vie qui s'en va avec ton propre  
 effacement, lumière diurne, lente,  
 sur le toit devant la maison ; et mon  
 apprêt,  
 cependant, d'un plastron comme de  
 colombe ;  
 et d'arborer d'amoureuses plumes pour  
 la nuit  
 qui vient ; m'envelopper dans l'union  
 avec elle : pépiement intérieur ; perte  
 de l'humain : mon devenir à moi  
 universel.

[1980]

[Letta a Firenze, per il Premio C. Betocchi 2018]

Nella notte, soprattutto prima dell'alba sospirata e mai data per sicura, non il «sonno della ragione» ma certamente l'azzardo dei possibili mostri, anche gentili, della ormai illegittima infanzia, ci assale sovente. Sogni «presso al mattin del ver» (*Inferno* XXVI, 7), ossia che riguardano *veramente* il soggetto profondo io; in genere a sua insaputa – e com'è noto, da svegli poi, quelle visioni ovviamente «non ci riguardano», oppure «non c'entrano niente» ecc. Almeno, così a me pare, e così ho tentato di scrivere a chiare lettere nella forma più vicina o consona ai processi del *somnium* (sonno/sogno): la poesia per quanto mi è dato conoscerne. Secondo quelle modalità che – a proposito di Pascoli e forse pure di Betocchi (basti rileggere *Il dormente*) – vorrei chiamare «alogiche» anzi meglio: «impensate». Di sicuro non impensabili, se la poesia (in prosa o in versi) non vien meno alla sua dignità che sarebbe in sostanza di «fare / mettere in atto» quello che «dice». E ciò vale, come sappiamo da Leonardo Bruni a Berman a Meschonnic e quanti altri, anche o magari a maggior ragione per la traduzione (o *transduzione*, o traduzione-testo), senza bisogno di note, affatto. Poiché essa è scrittura, in qualche caso fortunato a pieno titolo.

(JcV)

Référent



JcV, juin 2018

Jean-Charles Vegliante, *Référent* (2018 – su una corteccia di platano di una avenue della periferia parigina fiancheggiata dalle tende di rifugiati senza fissa dimora).

MODI, LUOGHI, SPAZI DELLA NOTTE





LIMINARITÀ E POROSITÀ DELLA NOTTE  
RIFLESSIONI SULL'«ÉTAT DE NUIT» E SULL'«EFFETTO NOTTE»

Anna Dolfi

Quando si parla di *notte* e *notturni*<sup>1</sup> si pensa a quanto per convenzione rimanda all'assenza di luce<sup>2</sup>. Eppure sappiamo che la notte non è il luogo del nero assoluto che quando diviene metafora della disperazione (ricordiamo, per partire dalle origini, la «la notte ch'i' passai con tanta pietta» del I canto dell'*Inferno*). I poeti l'hanno sempre popolata di luci: basta citare Poliziano<sup>3</sup>, che nelle *Stanze* I, 60 evoca una notte che, mentre tutto nasconde, si presenta coperta da un manto stellato («La notte che le cose ci nasconde / tornava ombrata di stellato amanto / e l'usignuol sotto l'amate fronde / cantando ripetea l'antico pianto»), o, prima di lui, naturalmente, Petrarca, maestro di notti tormentose, che la ricorda mentre solca il cielo («Or che 'l cielo et la terra e 'l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno affrena, / Notte il carro stellato in giro mena»<sup>4</sup>). Per non citare Leopardi, che, dopo le notti chiare della *Sera del dì di festa* («dolce e chiara è la notte») e le notti della *Ginestra*, con il suo stare assiso a contemplare le stel-

\* Questo testo nasce dalla revisione e aggiornamento bibliografico di quanto scrissi anni fa per un volume offerto in omaggio a un amico: Anna Dolfi, *Notturni in poesia. Riflessioni sull'effetto notte*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008, pp. 113-127.

<sup>1</sup> E già potremmo chiederci se *notte* e *notturno* siano davvero temi letterari o non piuttosto declinazioni di un tema, modulazioni dell'immaginario. Sulla *notte* come tema (unità/modalità interpretativa a nucleo fisso e variabile insieme) e luogo/contenitore dell'immaginario, e sul *notturno* come genere letterario (all'interno della sequenza *mito, tema, motivo*) dotato di una dimensione simbolica ed epica insieme, cfr. il bel saggio di Enza Biagini che chiude il volume *I 'notturni di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 383-403.

<sup>2</sup> Per il *Grande dizionario della Lingua italiana* del Battaglia la *Notte* è il «periodo di tempo» – per definizione variabile – «compreso tra il tramontare e il sorgere del sole», «caratterizzato dalla mancanza della luce naturale»; mentre il *Notturno*, è ciò «che si riferisce, che è proprio o caratteristico della notte», ciò che è «in relazione col periodo di tempo che va dal tramonto all'alba». Non c'è insomma grande differenza, per il dizionario, tra sostantivo e aggettivo, se non nell'uso, in particolare in epoca romantica, dell'aggettivo con funzione sostantiveggiante (basti il riferimento, in questa sede pertinente per noi, ai *Notturni* di Chopin, di Schumann...).

<sup>3</sup> Di cui si ricorda anche il *Dizionario* del Battaglia.

<sup>4</sup> *Rerum vulgarum fagmenta*, 164.

le («seggo la notte...»), nel *Tramonto della luna* spingerà la notte in un buio totale, senza speranza di intermittenza<sup>5</sup>.

D'altronde una notte letteraria che inizia con la dantesca squilla dell'avemaria («era già l'ora che volge il disio...»), è costitutivamente una notte che si definisce per tempi e spazi liminari, che si nutre di tracce, che gioca con le soglie e l'indefinito. E che dimentica quasi sempre il monocromo sinistro/nero che la tradizione della notte aveva talvolta veicolato nella tradizione europea (con le presenze inquietanti di un immaginario medievaleggiante germanico o baltico - la notte di Valpurga, le notti dei vampiri...). Anche il melodramma parlerà di notti accompagnate dalla luna (quella della *Norma* di Bellini; quelle, su testo di Cammarano, della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e del verdiano *Trovatore*: «Regnava nel silenzio / alta la notte e bruna... / colpia la fonte un pallido / raggio di tetra luna...»; «Tacea la notte placida / e bella in ciel sereno / la luna il viso argenteo / mostrava lieto e pieno»), al punto da avere bisogno di bendare Rigoletto perché il chiarore della notte riveli la beffa e il conseguente rapimento a un padre accecato, oltre che da una buia notte, dal desiderio di vendetta rivelatosi maledizione quando un tenue luore gli mostrerà il corpo di Gilda morente.

Si può dunque dire che, più di quanto non avvenga con il senso proprio (di cui facilmente si possono verificare le marginalità), è il significato vulgato ed esteso (metaforico) della notte a legarla al buio in quanto radicale complementarietà, totale rovesciamento. Ne risulterà allora una notte come sinonimo di abisso, buio, oscurità, perdita - «Involve / tutte cose l'oblio nella sua notte»: così nei foscoliani *Sepolcri*; azzeramento della vista e della coscienza, solo di rado preludio a quella che, con Mario Luzi, potremmo chiamare la conoscenza «per ardore» dopo la «noche oscura del alma» di Fray Luis de León. Insomma anche «l'atra notte» leopardiana<sup>6</sup>, più che 'vera' notte, è metafora di una morte duratura. Quando vuole veramente parlare di notte fuor di metafora, Leopardi l'associa a quanto è per lui 'poeticissimo' (*Zibaldone* 1798) perché, vago, indistinto, incompleto, riconduce a ricordi lontani, a desideri perduti, a lacrime soffocate, ai rumori misteriosi del mito. Un'antologia poetica delle notti leopardiane finirebbe per percorrere l'intera opera dell'autore, dalle prove giovanili dell'*Appressamento della morte*, *Lo spavento notturno*, il *Diario del primo amore*, alle stelle spente che stridono «nell'imo» della canzone *All'Italia*, per arrivare con il *Bruto minore* e *L'ultimo canto di Saffo* (la placida «notte» indifferente al male), a *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *La vita solitaria*, *Le ricordanze*, *Il canto notturno di un pastore errante per l'Asia*, *Aspasia* (con la vita «orba» d'affetti «e di gentili errori» che è «notte senza stelle in mezzo al verno...»), *Il tramonto della luna* e la *Ginestra* (con una notte statica e insensibile dinanzi all'opera dello stermina-

<sup>5</sup> Ma per un approfondimento a questo proposito si rimanda a A. Dolfi, *Leopardi, il paesaggio, la notte*, in «*La breccia dell'impensabile*». *Studi sul fantastico in memoria di Filippo Secchieri*, a cura di Anna Dolfi e Stefano Prandi, Pisa, Pacini, 2012, pp. 33-44.

<sup>6</sup> Il sintagma è prelevato dall'*Ultimo canto di Saffo*.

tor «Vesevo»). Senza dimenticare il frammento XXXVII (*Odi Melisso, io vo' contarti un sogno*) e qualche operetta<sup>7</sup> (il *Dialogo della terra e della luna*, il *Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, soprattutto il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, quello di *Colombo e di Gutiérrez, Il Copernico*)<sup>8</sup>.

Colori intermittenti accompagnano la notte. Chissà dunque se anche alla notte quale appare in natura, come viene proposta da scrittori e pittori, non si adica, per arrivare a definirla, un'espressione come *effet de nuit*, che fa riferimento più alla tecnica cinematografica di ripresa che consente di filmare di giorno dando l'impressione che ci si trovi di notte<sup>9</sup> che alla lirica saturnina di Verlaine che ne porta il nome<sup>10</sup>. D'altronde non è forse il *notturnale*, a opera dei *notturnisti* (Roberto Longhi *docet*) una «pittura o disegno che rappresenta una scena notturna o un ambiente» parzialmente illuminato<sup>11</sup>, un oggetto dunque che pur rappresentando il buio si deve vedere e distinguere a dispetto di una solo parziale illuminazione? Il fatto è che è una semplificazione quella che in modo manicheo (inducendo valutazioni morali) contrappone la notte al giorno, quasi si fosse obbligati a scegliere tra il verso e il retto delle cose<sup>12</sup>, separando il dorso dal volto – assieme complementari e inconciliabili, distinguendo positivo e negativo (da una parte l'anima, dall'altra il corpo; da una parte il silenzio, dall'altra il clamore; da un lato l'essenza, dall'altro l'esistenza; o, diversamente, istinto contro razionalità, mito contro lucidità, barocco contro illuminismo parimenti categorizzato). Se è vero che né il giorno né la notte sono di per sé univocamente rivelatori (visto che ognuno contiene un poco dell'altro), la notte «non fa di

<sup>7</sup> Anche se la maggior parte delle prose morali leopardiane sembrano collocate fuori del tempo, senza alcuna localizzazione temporale, quasi si trattasse di *pièces* teatrali senza fondale.

<sup>8</sup> Quanto ad altre opere leopardiane, per i notturni è ovviamente fondamentale la consultazione della *Storia dell'astronomia* e di alcune note dello *Zibaldone* (da «Palazzo bello. Cane di notte dal casolare...» del luglio-agosto del '17 a «Dolor mio nel sentire» del '18-'20, a «le parole notte, notturno sono poeticissime» del 28 settembre 1821...), per non parlare delle lettere, che appartengono a un genere letterario per eccellenza notturno, nelle quali sovente si parlerà di sospiri («Sospiro giorno e notte»; «Studio giorno e notte», «non ho pace né giorno né notte»; «non ho più requie né giorno né notte»; «L'orrenda notte di Recanati»; «L'orrenda notte di Recanati mi aspetta») e di una «notte orribile» (cfr. la lettera a Pietro Colletta del 1830: «la vostra lettera, dopo mesi di notte orribile [...] è stata per me come un raggio di luce»).

<sup>9</sup> Come è noto dell'«effetto notte» si è servito soprattutto Trouffaut, all'interno del movimento della *nouvelle vague*.

<sup>10</sup> Cfr. «La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette / De flèches et de tours à jour la silhouette / D'une ville gothique éteinte au lointain gris. / La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris / Secoués par le bec avide des corneilles / Et dansant dans l'air noir des gignes non pareilles, / Tandis, que leurs pieds sont la pâture des loups. / Quelques buissons d'épine épars, et quelques houx / Dressant l'horreur de leur feuillage à droite, à gauche, / Sur le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche. / Et puis, autour de trois livides prisonniers / Qui vont pieds nus, un gros de hauts pertuisaniers / En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse, / Luisent à con-trens des lances de l'averse».

<sup>11</sup> La notizia la deduco ancora, *ad vocem* «notte», dal *Grande Dizionario* del Battaglia.

<sup>12</sup> «La nuit est au jour ce que le dos est au visage [...]. La nuit c'est le jour vu de dos» (George Banu, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p. 9).

noi dei ciechi»<sup>13</sup>: anche perché il suo nero è continuamente squarciato da lampi, solcato da bagliori (così, e di necessità, nelle arti figurative<sup>14</sup>, dove la pittura della notte deve pur farsi visibile a chi dipinge e a chi guarda la tela; bisognerà insomma arrivare alla modernità novecentesca perché Malevič possa pensare, nel secondo decennio del secolo, a un quadro che non solo nel titolo si presenta come un *Carré noir*, o perché Soulages proponga più tardi dei neri rigati sul nero), bagliori più intensi di quelli del giorno, che ha gradazioni luminose ‘regolari’, scalate sostanzialmente lungo l’asse del crescendo/decrescendo. La notte avvicina piuttosto (se la si pensa con la nostra inevitabile sensibilità post-freudiana) agli inquietanti confini dell’inconscio, ci porta al limite del perturbante, di quell’*inquiétante étrangeté* (provocata anche dal nietzschiano sguardo a doppio senso della notte<sup>15</sup>, secondo il quale noi guardiamo la notte, ma la notte ci guarda) che a un tratto – anche per effetto di una residua persistenza di luce nella sera più scura, che non annulla, ma anzi intensifica i riflessi – non fa riconoscere le cose consuete (si pensi in questa direzione a una possibile rilettura della tradizione sepolcrale sette-ottocentesca, o, in contesto cittadino novecentesco, alle suggestioni evocate dalle *Notti romane* e dal *Conclave dei sogni* di Vigolo<sup>16</sup>), portando ai confini del mondo misterioso della creazione. Creazione anche letteraria, se è vero che il *Porto sepolto* di Ungaretti (e la poesia eponima e meta-poetica che emblematicamente lo rappresenta) nasce nel e dal buio (della ricerca, della solitudine e della guerra), e prevede, prima della risalita («Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti [...] Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d’inesauribile segreto»), una sorta di discesa agli inferi, secondo il percorso ogni volta riproposto di Orfeo che dispiega nelle tenebre<sup>17</sup> il suo canto nel vano tentativo di riportare alla luce Euridice<sup>18</sup>.

Ma, se non si pensa ad Euridice *relapsa*, la notte non è necessariamente crudele; può essere anzi pietosa, legata com’è, spesso, nella tetriade gattiana (*madrel*

<sup>13</sup> Per dirla con Baldine Saint Girons, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Éditions de l’Amateur, 2006.

<sup>14</sup> Ma per un’analisi del punto di vista della notte, ove tutto tende a sparire, cfr., in altro contesto, Céline Flécheux, *Le paysage et la nuit en picture*, in *Le paysage. État des lieux*, sous la direction de Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint Girons, Bruxelles, OUSDIA, 2001, pp. 307-327 (ma utile il rimando all’intero libro), e il riferimento alla luce che nasce dall’orizzonte nel *Bord de mer au claire de lune* di Friedrich. Vi vedano anche utilmente Michel Collot, *L’horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988 e Philippe Hamon, *La vision perspective*, Paris, Payot, 1995.

<sup>15</sup> Ricordato nel suo libro da George Banu, che offre complessivamente una delle più ricche esemplificazioni delle possibilità storico-figurativo-letterarie della notte.

<sup>16</sup> Qui come altrove ogni autore o testo evocato è puramente esemplificativo e funzionale a quanto andiamo dicendo; nella consapevolezza che in una diversa, più puntuale e variegata analisi, tutto quanto sfugge al ‘grandangolo’ potrebbe rivelarsi al microscopio, e viceversa.

<sup>17</sup> Ma si dovrebbe allora, a questo proposito, introdurre una distinzione radicale tra *notte* e *buio*, tra *notturno* e *nero*.

<sup>18</sup> Un’ideale antologia notturna da questo libro dovrebbe almeno includere *Il porto sepolto*, *Veglia*, *Anniamento*, *Finestra sul mare*, *Silenzio*, *La notte bella*, *Nostalga*.

*lunal marel morte*<sup>19</sup>), allo sguardo di chi custodisce il «murmure d'anime spoglie»<sup>20</sup>. Basti ricordare, in singolare sintonia con l'«animula vagula blandula» dell'imperatore Adriano che giungerà fino alla zanzottiana «luna puella pallidula»<sup>21</sup>, la «Luna, / piuma di cielo, / così velina, / arida» dell'ungarettiano *Ultimo quarto*, analoga a quella che, in una notte di trincea (in una poesia del *Sentimento del tempo* – raccolta che si apriva con un'invocazione alla notte: *O Notte*, e prevedeva l'aggirarsi in un'*Isola* di sera «perenne», in una diversa, ungarettiana tetriade costituita da *lagol lunal albal notte*), si china<sup>22</sup> sul corpo del Capitano Cremona fino a chiudergli gli occhi<sup>23</sup>. Insomma, forse non a torto i testi vedici avevano parlato di una notte creata per attenuare il dolore di Yanii dopo la morte di Yama<sup>24</sup>. Certo è, comunque, che la notte intensifica le risonanze visive e sonore<sup>25</sup>, dilatando di fatto lo spazio e tutte le percezioni. Fino a spingere alcuni, al di là di ogni trasfigurazione (una *Notte trasfigurata* l'aveva offerta Schönberg alla fine del XIX secolo), fino ai suoi margini estremi: *au bout de la nuit*, potremmo dire con Céline, evocando altri simili orrori (si pensi in questa direzione alle incisioni notturne di Goya sulla terribilità della guerra, o alla famosa fucilazione del Principe Pio<sup>26</sup>, che non può essere che al lume di una lanterna).

«Longtemps, je me suis couché de bonne heure», così si avvia, con una frase ormai divenuta famosa, la prima parte della *Recherche*. Ma il buio nella camera nella casa della *tante* Leonie a Iliers/Combray<sup>27</sup> era accompagnato dai bagliori della lampada magica che guidava la fantasia sulle gesta di Golo e di Geneviève de Brabant, mentre l'inquietudine e una tormentata veglia dovevano accompagnare Marcel per un'intera vita, fino alla stanza tappezzata di sughero del boulevard Haussmann, dando il via a quello straordinario vedere di notte, con la

<sup>19</sup> Genialmente proposta da Macrí per la poesia di Gatto (Oreste Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 357-411), e sicuramente funzionante all'interno di tutto l'ermetismo meridionale, *in primis* nel caso di Vittorio Bodini. Ma si potrebbe e dovrebbe fare tutto un percorso lungo i notturni gattiani; qui basti il rimando al nostro A. Dolfi, *Una notte a Firenze: «ragione» delle forme e «metamorfosi» del paesaggio*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 63-87.

<sup>20</sup> Si cita da *Ultimo quarto* (nel *Sentimento del tempo* di Giuseppe Ungaretti).

<sup>21</sup> Si veda, di Zanzotto, *13 settembre 1959 (Variante)*, dalle *IX Ecloghe*.

<sup>22</sup> Cfr. *Il capitano* (nella sezione delle *Leggende* del *Sentimento del tempo*).

<sup>23</sup> «Quando hai segreti, notte hai pietà [...]. Ma quando, notte, il tuo viso fu nudo [...]. *Gli chiusi gli occhi. // (La luna è un velo) // Parve di piume*» (*Il capitano, ivi*).

<sup>24</sup> Di questa antica credenza parla Baldine Saint Girons, nel suo *Les marges de la nuit*.

<sup>25</sup> Prediletta non a caso nei film polizieschi a *suspence*, nei film di spionaggio (per fare almeno una menzione alla nuova arte cinematografica, che al pari delle arti figurative molto si è servita e si serve della notte).

<sup>26</sup> Quella del 3 maggio 1808 (*Fucilazione alla Montagna del Principe Pio*) conservata al Museo del Prado.

<sup>27</sup> Ma per echi prustiani nella letteratura nevecentesca si veda il nostro *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi Firenze, Firenze University Press, 2014.

forza del desiderio, della coscienza e/o dell'inconscio (si pensi, tanti anni dopo, all'esergo da Blanchot che apre *Notturmo indiano* di Tabucchi<sup>28</sup>) che attraversa tutto il Novecento, fino, metaforicamente (ovvero ben oltre le date dell'autore e dell'opera), a Céline, che bene ha mostrato come si possa per libera scelta ricondursi al buio, spingendosi ai limiti di quello che si potrebbe davvero chiamare un *état de nuit*<sup>29</sup>. Verso la notte dei desideri inconfessati di cui parla la pittura di Füssli, verso la notte degli eccidi, normalmente notturni (per limitarsi alla narrativa italiana del secondo Novecento si pensi alle notti fasciste e violente di Pratolini, a Bassani e alla *Lunga notte del '43*; diversamente, più tardi, nello stesso autore – quasi a necessario completamento della ferita già quella volta inferta – al 'notturnissimo' *Airone*<sup>30</sup>), dalla cui bocca (Hugo aveva parlato della notte come di una «bouche d'obscurité») non può che emergere «le tenebreux», «le malereux», un «desdichado» di nervaliana memoria<sup>31</sup>, inconsolato figlio della notte. Che alla notte e alle sue solitudini affida l'immedicata malinconia, le «couches d'obscurité» degli strati d'ombra<sup>32</sup> che la grande narrativa e poesia moderna si è assunta il compito (mi si passi il gioco di parole) di portare alla luce, trasferendoli dagli interni all'esterno. D'altronde, dopo le esperienze settecentesche dei Verri e della poesia sepolcrale<sup>33</sup>, da noi era stato Leopardi (a partire da *All'Italia* – con la metamorfosi finale, rispetto ai *Sepolcri* foscoliani, del sole in stelle<sup>34</sup> – passando per *Bruto minore*, *Alla luna*, *Le ricordanze*, fino al *Tramonto*

<sup>28</sup> «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente» (per un'analisi dei notturni tabucchiani sia consentito il rimando a A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006; A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010).

<sup>29</sup> All'*état de nuit* in quanto consapevole scelta dell'assenza di luce per poter vedere il mondo come dall'altra parte, dal rovescio delle cose e anche della vita, aspira il protagonista di un racconto bassaniano (per l'esattezza nel secondo pezzo di *Neiges d'antan*) singolarmente emblematico delle scelte di non pochi personaggi e della stessa istanza autoriale (cfr. per questo A. Dolfi, *Sulla geometria costruttiva* [2008], in A. Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani di là dal cuore*, Firenze, Firenze University Press, 2017).

<sup>30</sup> Ma per una lettura dell'autore in quest'ottica si veda A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>31</sup> Citato come prototipo della malinconia, dunque funzionalmente, al di fuori da ogni sequenza cronologica. Per una lettura di Nerval in questa chiave cfr. Julia Kristeva, *Nerval, «El Desdichado»*, in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 151-182.

<sup>32</sup> Il riferimento è all'*Elogio dell'ombra* di Junichiro Tanizaki, già citato proprio per questo sintagma da George Banu (in *Nocturnes* cit.). Ma sulla notte, il nero, la malinconia, si vedano anche Oliver Schefer, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, 2008; Alain Montandon (ed.), *Promenades nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2009; A. Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

<sup>33</sup> Su questo tema cfr. Raffaella Bertazzoli, *Pensieri sull'ignoto. Poesia sepolcrale e simbologia funebre tra Sette e Ottocento*, Verona, Fiorini, 2002.

<sup>34</sup> Come noto i *Sepolcri* foscoliani si chiudono sul ricordo di Ettore affidato alla poesia, e tramite questa a una memoria che durerà quanto la luce sul mondo; diversamente il Simonide leopardiano evoca un paesaggio notturno come testimone della sua speranza di immortalità legata al canto dedicato ai caduti delle Termopili, ovvero a quanto è *a priori* immortale («Prima

della luna – solo *La sera del dì di festa* aveva un notturno inquadrato dalla soglia di una finestra: «io questo ciel [...] a salutar m'affaccio»), a mettere in scena, pur nella sua classicità, nella sua composta disperazione<sup>35</sup>, notturni strazianti e perfetti, intoccati e intoccabili dalla degradazione di ben diverse e moderne notti romane (per antonomasia pasoliniane, collocate come sono lungo un vettore decrescente verso il basso, ma crescente in intensificazione, da *Ragazzi di vita* a *Petrolio*). Lontana insomma la *Notte* di Michelangelo<sup>36</sup> (generatrice perfino di poesia altrui<sup>37</sup>) o la notturna *agudeza* delle sue *Rime*, imbevute di petrarichismo (si pensi a «Sol io ardendo all'ombra mi rimango, / quand'el sol de' suoi razzi el mondo spoglia: / ogni altro per piacere, e io per doglia, / prostrato in terra, mi lamento e piango»); lontana la pittura 'barocca'<sup>38</sup>, con il suo straordinario luminismo<sup>39</sup>, dalle declinazioni della notte di cui la poesia moderna ci ha dato ampia campionatura.

A dispetto delle *Stanze* del Poliziano che abbiamo citato all'inizio, qualora si volesse partire dal Seicento anche per la letteratura<sup>40</sup> (si ricordino alcune pagine famose della *Gerusalemme*, o le rime tassiane per Lucrezia Bendidio: «Qual rugiada o qual pianto / qual lacrime eran quelle / che cader vidi dal notturno manto / e dal candido volto delle stelle»<sup>41</sup>), dopo la dispiegata visibilità incipita-

divelte, in mar precipitando, / Spente nell'imo strideran le stelle, / Che la memoria e il vostro / Amor trascorra e scemi»).

<sup>35</sup> Vedi per questo *Leopardi e i paradigmi del moderno*, in A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

<sup>36</sup> «O notte, o dolce tempo, benché nero, / con pace ogn'opra sempr' al fin assalta. / Ben ved' e ben intende chi t' esalta, / e chi t' onora ha l' intelletto intero. / Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero, / che l' umid' ombra et ogni quiet' appalta, / e dall' infima parte alla più alta / in sogno spesso porti ov' ire spero. / O ombra del morir, per cui si ferma / ogni miseria, a l' alma, al cor nemica, / ultimo degli afflitti e buon rimedio, / tu rendi sana nostra carn' inferma, / rasciugh' i pianti e posi ogni fatica / e furi a chi ben vive ogn' ir e tedio».

<sup>37</sup> Si pensi a *Sopra la notte del Buonarroti* di Giovanni di Carlo Strozzi: «La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso, e , perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti», che provocò la famosa risposta in *Rime* 247: «Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura, / non veder, non sentir, m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso».

<sup>38</sup> Che secondo alcuni avvia i notturni nelle arti figurative: Baldine Saint Girons attribuisce un ruolo emblematico di avvio alla *Fuite en Egipte* di Elsheimer (del 1609), quadro richiamato per altro da molti studiosi della notte.

<sup>39</sup> Non è neppure il caso di ricordare che tutta la grande pittura barocca vive della luce: Caravaggio, Rembrandt, Georges de La Tour. Proprio per questo, riflettendo sulle parole che nelle varie lingue designano la notte e la luce, Baldine Saint Girons (nel suo *Les marges de la nuit*) ha avuto occasione di sottolineare una sorta di complementarità fonica tra *nuit/ luit, night/ light, tag/ Nacht*.

<sup>40</sup> Una strenua difesa del Seicento come origine della modernità letteraria (e ideale punto di avvio per questo per lo studio della Letteratura italiana moderna e contemporanea) la dobbiamo a Piero Bigongiari, grande collezionista e studioso di Seicento figurativo (ma per una lettura estremamente moderna di questo Bigongiari si veda il bel libro di Riccardo Donati, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, SEF, 2002).

<sup>41</sup> Cfr. «Qual rugiada o qual pianto / Qual lacrime eran quelle / che sparger vidi dal notturno manto / e dal candido volto delle stelle? / E perché seminò la bianca luna / Di cristalline stelle un

ria della *Notte* pariniana (non a caso inclusa nel *Giorno*), si dovrà comunque arrivare a Foscolo, a Leopardi, ai poeti maledetti e scapigliati tra Francia e Italia<sup>42</sup> per trovarci dinanzi a quella che, dilatata poi su scala europea (con privilegio della cultura tedesca), potremmo chiamare l'estensione, l'ampiezza della notte.

Sacra o pagana, dionisiaca o mistica, gotica o bucolica, paurosa o consolatrice, la notte moderna inventa le città e i suoi mostri (i crimini per le strade notturne, fino dalla leopardiana *Palinodia al Marchese Gino Capponi*; la metamorfosi dell'umano in mostro, a partire dal notturno rovesciamento del dott. Jeckyl in Mr. Hyde); mostra, in pittura (fin dal tempo di Friedrich), e in letteratura (il caso di Antonio Tabucchi, e del suo *Notturmo indiano*) figure che non si vedono né di fronte né di profilo, ma solo di spalle, alla maniera di Caillebotte<sup>43</sup>. Dopo l'esperienza romantico-simbolista, che della notte aveva fatto il suo luogo, e di nuovo, giovi ricordarlo, a livello europeo (basti menzionare il Praz di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* o l'Albert Beguin dell'*Âme romantique et le rêve*), il nostro Novecento, poetico o quasi (già che ci capiterà di citare e esemplificare anche alcuni *poèmes en prose*), la notte l'avrebbe combinata con la cecità dannunziana (*Notturmo*), con la paura del fanciullino di Pascoli («Tace il bambino, aspetta sino a sera, / all'uscio guarda, coi grandi occhi, fiso. / La notte cade, l'ombra si fa nera») e anche con la pascoliana, modernissima capacità di mettere in moto l'intera vastità del cosmo. Ma non lasciando priva di testimonianza, e quasi in contemporanea, la notte malata di anglomanie, con significative tangenze con corrispettivi figurativi, del malinconico Graf, opportunamente definito da Hélène Tuzet «autentico figlio della notte»<sup>44</sup>; o quella orfica e degradata offerta dai *Canti* campaniani (che si aprono con una sezione intitolata alla *Notte*), dai *Notturmi* di Fallacara, dalle notti di trincea e di sacrificio di Ungaretti (*Il porto sepolto, La terra promessa, con i Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*); da Sbarbaro che trascina, vagando come un sonnambulo, con l'anima che pesa e la cecità degli occhi chiari, il suo «io minore»<sup>45</sup> per una Genova baudelairianamente maledetta e pietrificata («Vo nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiano le case come vuote»; «A me che vo vagando / solo nella mia notte / cadono sul cuore / come pietre quell'ore»; «cammino per lastrici sonori nella notte»), da cui (ovvero dalla città in quanto novello *monstrum*) Penna allonta-

puro nembro / A l'erba fresca in grembo? / Perché ne l'aria bruna / S'udian, quasi dolendo, intorno intorno / gir l'aure insino al giorno? / Fu segno forse della tua partita, / Vita de la mia vita?».

<sup>42</sup> Per limitare a due soli paesi il campo di indagine.

<sup>43</sup> Cfr. A. Dolfi, *I personaggi, la saudade, la notte* [2008], in A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi* cit.

<sup>44</sup> Cfr. Hélène Tuzet, *Le cosmos et l'imaginaire*, Paris, Corti, 1988. Per una nostra lettura malinconica di Graf cfr. l'introduzione e le note all'edizione di Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990.

<sup>45</sup> Uso la bella formula che appare già nel titolo del libro su Sbarbaro di Vittorio Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.



nerà i suoi personaggi affidati piuttosto a improvvise aperture campestri mentre inseguono, in notti tenere, le sue tentazioni. Diversamente dura sarà la montaliana parola inadeguata dei «crudi / noviluni annebbiati» di *Personae separatae*, l'immobilità e la distanza delle «maschere che s'incidono, sforzate / in un sorriso» in *Due nel crepuscolo*; la notte passata in una clinica in mezzo a una doppia «emergenza» (*Ballata scritta in una clinica*); la notte «piagata» degli addii, delle «candele / romane a San Giovanni, che sbiancavano lente / l'orizzonte»<sup>46</sup>, incapace di fermare, nella *Primavera hitleriana*, con pegni di fedeltà, la tragedia della storia. Alla notte, e ad interni notturni, non a caso (dopo la solarità degli esterni degli *Ossi di seppia*), Montale aveva affidato i testi più premonitori delle *Occasioni* (*Vecchi versi*, *Nuove stanze*). Chiuderà la *Buferà* sul «tenue bagliore» di un fiammifero nella notte del *Piccolo testamento* e sul sogno di Clizia destinato (alla maniera di quello della leopardiana *Alla sua donna*<sup>47</sup>) a durare nella buia cella del *Sogno del prigioniero*<sup>48</sup>. Anche se a volte *una lettera non scritta* potrà trovarsi ai margini del difficile arrivo della sera («Sparir non so né riaffacciar-mi; tarda / la fucina vermiglia / della notte, la sera si fa lunga»).

Parimenti tarde ad arrivare, lentamente preparate, dopo la luna dal «biondo velo» della *Barca*, che aveva accompagnato il vagheggiamento delle *fanciulle di S. Niccolò*, dopo quella avventurosa del secondo libro (*Avvento notturno*), con i *neri fiori dell'Ade* colti dalle «mani lente» di una fanciulla trascinata dal silenzio e 'persuasa' dall'ombra alla morte, dopo *La notte viene col canto* di *Quaderno gotico*, saranno le notti di Mario Luzi in *Primizie del deserto* («La notte già tra i monti si prepara»; «Che notte di lontano si prepara»<sup>49</sup>), il *Nero*, l'*Epifania di Onore del vero*, il buio della gora di *Nel magma*, il «pianto sentito piangere» nella notte e «nel buio nascondiglio / del sapere non voluto sapere» nello «strampalato albergo» del *Battesimo dei nostri frammenti*.

*A latere*, ma in posizione di non minore importanza, si dovrebbero citare i quadretti in bianco e nero, sostanzialmente monocromi, del Palazzeschi prima dell'*Incendiario* (*Cavalli bianchi*, *La lanterna*, *Poemi...*), i notturni e le lune futuriste a dispetto del conclamato «Uccidiamo il chiaro di luna»<sup>50</sup>, alcuni notturni sui tetti fiorentini – ma non solo – di Betocchi, e più tardi, in clima ermetico, i tanti notturni lunari di Bigongiari (basti ricordare per tutti *Lucca era*, che mette «la luna in bocca»<sup>51</sup>), quelli metafisici, madreperlaccei di Bodini («Appena

<sup>46</sup> Le citazioni sono tratte tutte dalla montaliana *Buferà*.

<sup>47</sup> Ma per un'analisi del singolare petrarchismo e leopardismo di questo Montale cfr. A. Dolfi, *Montale secondo Leopardi. Un caso limite di intertestualità*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit.

<sup>48</sup> Allo stesso modo che in *Alla sua donna*.

<sup>49</sup> Il riferimento specifico nella raccolta è rispettivamente a *Villaggio* e a *Nebbia*.

<sup>50</sup> La luna per altro è frequente nella poesia futurista, e senza alcun carattere censorio perfino nel primo Marinetti.

<sup>51</sup> Dopo un primo riferimento a *Lunata* in *Pescia-Lucca* (da *Le mura di Pistoia* di Bigongiari), *Lunata* tornerà in totale autonomia del significante in *Lucca era* (nel *Delta del poema*), da cui si

la conchiglia lunare»<sup>52</sup>), che si sarebbero risolti, con la quarta generazione, chiusa la tentazione di *Dietro il paesaggio*, nel 'bosco' di Zanzotto, fitto di un'oscurità tutta letteraria (se il testo si fa sempre più meta-testo, tra sonetti e iper-sonetti), per passare poi (ma verrebbe voglia di dire per recuperare, prima, già che le generazioni si scontrano con il problema della diversa lunghezza di ogni tempo vitale, a imbrogliare le carte e a mettere confusione in ogni tentativo di sistemazione) alle notti della disperazione e del *cupio dissolvi* di Pasolini (ma anche Bodini a questo proposito non aveva scherzato, col whisky di *Night II*<sup>53</sup>, da versare sul «arso terriccio della propria tomba / dove l'oscenità canticchia assassinata»), a quelle affocate d'eros della Valduga, a quelle, per interrompere con una sorta di circolarità questo rapido e programmaticamente lacunoso *excursus – ora serrata retinae* – della diversa cecità (autoriflessiva, da valeriano *vedersi vedersi*<sup>54</sup>) di Valerio Magrelli.

Tutto, si ipotizzava, era comunque cominciato nel momento in cui, districandosi dal vecchio caos, la notte baudelairiana aveva accolto, oltre la forza generatrice dell'*Inno alla notte* di Novalis che sarebbe arrivato al *Tristano e Isotta* di Wagner (e da noi al suo commento, per opera di un autore come Arturo Onofri<sup>55</sup>, per altro dichiaratamente solare – ma appare ormai chiaro che doveva trattarsi di una strana solarità), la mescolazione che aveva fatto sia del giorno che della notte due momenti parimenti sottomessi alle gradazioni e differenze di luce. *In umbra lux e in luce umbra*, se è vero che il problema dei margini col quale avevo avviato queste riflessioni (e che pare avere un corrispettivo anche nell'anatomia<sup>56</sup>) crea nella modernità (quella modernità che è essenzialmente otto-novecentesca, o meglio ancora novecentesca con significative anticipazioni) delle zone opache nelle quali il privilegio della domanda esistenziale (che aveva costituito la specificità del caso Leopardi, *promeneur* solitario costantemente rivolto alla notte), lascia spazio ai rovesciamenti, sì che sarà piuttosto la troppa luce del giorno a coincidere con la cecità e col nero (il caso Ungaretti),

cita: «... Lucca era / un ricordo improvviso tra le vigne, / poco sopra la brina, oltre Lunata, / la murata vertigine del cuore / che batte ogni istante di era in era. // Oltre Lunata... Ne ho la luna in bocca, / una menta ghiacciata».

<sup>52</sup> La citazione è dal secondo movimento di *Foglie di tabacco*, la prima raccolta di Vittorio Bodini.

<sup>53</sup> All'interno della raccolta *Metamor.*

<sup>54</sup> Si veda il bel libro di Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>55</sup> Cfr. a questo proposito Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984.

<sup>56</sup> Non a caso Baldine Saint Girons ricorda l'esistenza in oftamologia della *tache de Mariotte*, cioè di una zona di non ricettività retinica che è necessaria (*quia absurdum*) al corretto funzionamento della vista. Corretto funzionamento che è possibile, per altro, di giorno grazie a immagini centrate nella retina (a causa di fotoricettori conici), di notte grazie a immagine dislocate ai margini (per la presenza di fotoricettori a forma di *bâtonnets*); sì che propriamente (insomma in senso proprio) si può parlare della lateralità e della marginalità come di strumenti idonei di conoscenza.

mentre la cecità vera degli occhi o della notte potrà identificarsi con la visione e la profezia (il poeta veggente<sup>57</sup>).

Ma torniamo allora forse al primo problema posto, quello della vera natura di un tema (o di un sopra-tema, come è probabilmente quello della notte), la cui caratteristica più forte appare in definitiva la non rigidità. Perché se poi ci interroghiamo su quanto potrebbe provarne un possibile sviluppo (fatta eccezione proprio per il momento del passaggio romantico-simbolista: e la cosa mi pare evidente in tutta la cultura europea, per le motivazioni estetico-filosofiche forzatamente correlate, ma, non a caso per la sola durata della loro effettiva vitalità), tutto si complica, e ogni ragionamento si mostra debole ove non si mantenga all'interno di un singolo universo creativo, non declinato per altro necessariamente neppure a livello di poetica esplicita. Voglio dire che a dispetto delle differenze si ha l'impressione che, indipendentemente dalla necessaria persistenza (tipica del tema), il passaggio a variate tipologie di raffigurazione (che consentono l'attivazione in quella che potremmo chiamare la storia di un'idea) non sempre si realizzi, o non si realizzi con quella frequenza o a quel livello di mutamento che (a blocchi quanto meno secolari) potrebbe essere legato a una sia pur minima variabilità del tema. Si dovrà parlare allora, per la notte e per i notturni (magari proprio per effetto dell'*état de nuit*), di un supposto tema per di più a sviluppo scarsamente visibile? Come se l'effetto oscurante si ripercuotesse, più che sull'oggetto (del quale abbiamo tentato di mostrare i confini), sulla sua possibilità di procedere, e tutto riportasse, per quella fatale luminosità accorciata che rende di notte visibile solo quanto è vicino, alla necessaria prossimità a ogni singolo dettato individuale piuttosto che a un preciso sviluppo di genere.

Certo i notturni del Medioevo o quelli del Rinascimento e del Barocco non sono analoghi a quelli moderni, ma in letteratura mi pare che quella direzionalità (che si muove sempre un po' al limite della teleologia) che ha comunque permesso a Georges Banu (e non solo a lui) di individuare, ma con soste frequenti (questo è il punto), un qualche mutamento irreversibile nella pittura (dalla grande tradizione coloristica al *Midnight-Blue* di Barnett Newman, per dirla quasi con una formula), possa essere con difficoltà documentata dalla letteratura. Forse perché quella precettistica di genere che è esistita nel campo musicale (con i notturni), e perfino talvolta in quello figurativo (con i notturnisti *d'antan*), è mancata alla scrittura letteraria. Ma lì si trattava in definitiva di generi; laddove, in campo letterario, come determinare un genere, in assenza di un adeguato pronunziario formale? Forse non è un caso che l'epoca romantico-simbolista avesse trovato la forma dell'invocazione, dell'inno (gli *Inni alla notte*) – con tutto quello che ne è conseguito, anche a livello di raffigurazione –; laddove fuori da quell'emergenza si è piuttosto 'descritta' la notte, nominandola o collocandola come

<sup>57</sup> Ma sulla veggenza della cecità potremmo tracciare una linea che da Omero arriva fino ai giorni nostri, attraversando anche non poche opere narrative del nostro primo Novecento (dalla Deledda del *Vecchio della montagna*, al D'Annunzio del *Notturmo*, al Tozzi di *Con gli occhi chiusi*).

sfondo di un dettato poetico e narrativo. Non troviamo più, o di rado, poemi alla notte, ma notti disseminate, ognuna a richiedere un'analisi particolareggiata, uno specifico saggio. Sui notturni insomma più che su altri campi tematico-semanticamente la diversa natura del *medium* (pittura, scrittura) induce a operare con prudenza, mettendo in discussione gli accostamenti consueti. A cosa dovremmo rapportare ad esempio la grandezza di una tela – dato non certo irrilevante nelle arti figurative, e proprio a proposito dei notturni (basti l'esempio di un artista come Rotko) – già che appare improbabile, quando si pensa ad un libro, parlare di pesi o misure? Insomma il notturno in letteratura (a livello teorico, e per uno strano effetto del contrario, proprio per una minore presenza di porosità nel campo specifico) si presenta più sfumato di quanto non avvenga nelle altre arti. Ma anche, per questo, più difficilmente definibile e individuabile, a meno che non si utilizzino i dati per una lettura dei costumi e della società, facendo della letteratura solo (o quasi) una fonte per un'antropologia dei *mœurs*.

Come porre allora diversamente il problema, sì da renderlo più reattivo (a livello categoriale) alla prova del letterario? La notte come categoria del tempo (con le inevitabili ricadute conoscitive) forse, da questo punto di vista, non porta molto lontano; sarà più produttivo considerare la notte una categoria dello spazio con una sua peculiare esperienza emotiva?<sup>58</sup> O anche così non rischieremo di rimanere – a livello diacronico – con la sovrapposizione delle singole risposte all'intrigante liminarietà che l'idea della notte fatalmente porta con sé? È possibile che non esista un modo per vederla davvero, la notte, nel mondo delle sole parole? Che non esista un modo che, al di là del contesto, dello sfondo, sia 'filologicamente', oserei dire tassonomicamente, rilevabile? A dispetto della presenza o dell'assenza dei sogni e della loro combinazione con figure, della gradualità degli sfondi; già che lo sfumato coloristico (non quello concettuale, ovviamente) sembra ogni volta sfuggire? Non sarà il caso di tentare, come per i colori goethiani, la rilevazione di uno spettro cromatico della notte, cercando di muoversi per sicure tassonomie all'individuazione di un diverso movimento e una diversa determinazione di quello che ci piace chiamare ormai «effetto notte»?

Gli aggettivi allora potrebbero aiutare (dunque il «dolce» e «chiara» potranno parlare della notte leopardiana ancora più della sua frequenza), ma di maggiore ausilio potrebbero essere i colori. Perché non rilevarne la presenza, e, come avevo suggerito nel parlare del leopardiano *Tramonto della luna*, non registrare d'*emblée*, ma come dato prioritario, non accessorio, la diversa presenza e/o gradazione del nero? Così forse di nuovo, al di là di quanto si è detto, si potrà tornare a studiare la notte e i notturni; operando alla maniera di quel regista polacco (Krzysztof Kieślowski) che ha dedicato ogni volta un film a un diverso colore (*Tre colori. Bianco, Blu, Rosso*). Dovremmo insomma andare più a fondo

<sup>58</sup> Si veda al proposito (ma cito di seconda mano) Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967.

nell'individuazione dei campi semantici (disseminati, concomitanti) della notte, vederne (in senso proprio) le liminarità<sup>59</sup>, fino al punto ultimo, alla soglia irreversibile del nero o alla sua improvvisa/imprevista apertura verso la speranza<sup>60</sup>. Quella ad esempio proposta da una poesia di Mario Luzi, rinvenuta dopo la morte del poeta su un'agenda della Banca di Sicilia del 2003:

Nero. Nero meno nero, / primo / imo stupore / di sé che spande (intorno) / l'imminente albore. / Risale / a sé dalla sua frana, / muto, / risale ingrana / sorpreso / la sua forma quotidiana / il mondo, / prima / però nell'incolore, / nella quasi – stasi / del tempo / ancora nero / arriva – o è inganno? – / un opacissimo bisbiglio|sussurro / di semi seminati, / di oscure graniture / già in travaglio, future, / di voci non vociate / ma prossime al vocio del giorno. / Tempo-luce procedi, / il pensiero è pronto, / la noce nera che ci tiene / si apre a riceverti / chiarore, / nascita o mutamento che tu sia, / vieni, mi soverchia / ancora / la mia montagna di pigrizia, / m'impaccia il duro / spiombo / della sua gravità. / O no, non sono monti / quelli, piuttosto cavità / del mare / le quali capovolte / mi|ci sormontano. Però / (noi) siamo immersi nel tuo avvento, / procediamo nel tuo procedimento, / vieni, vinci – / questa è la preghiera. / Chi sincopa le frasi / della musica / tacita e continua / non è detto, non importa / che si dica. Si sa, ab aeterno<sup>61</sup>.

alla quale sembra rispondere, parimenti recuperato *in extremis*, in un *Quaderno in ombra* ritrovato dopo la morte<sup>62</sup>, ma da datarsi probabilmente tanti anni prima (se i colori e le atmosfere rivelano comunque un lontano clima generazionale), Alessandro Parronchi, in *Dal deserto*:

Sere dolci d'incanti / e di felicità remote / un po' frivole e fatue, ma tali / che la luna / rende quasi nel loro essere eterne, / dolci sere perdute io vi possiedo [...].

<sup>59</sup> Non a caso Victor Stoichita nella sua *Brève histoire de l'ombre* (tra l'altro libro bellissimo) segnala come, seguendo il principio hegeliano, sia corretta (a proposito dell'ombra) solo una storia del chiaroscuro, già che il chiaroscuro è quanto sta tra *l'éclat* e *l'ombre* (Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 14).

<sup>60</sup> Quella che alterna alla notte il biancore di notti chiare negli ultimi romanzi di Patrick Modiano. Ma al proposito si veda A. Dolfi, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie*, in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Sous la direction d'Anne Yvonne Julien, Paris, Hermann, 2010, pp. 269-294.

<sup>61</sup> Poi pubblicata in *Note per Mario Luzi*, nel numero monografico di «Nuova corrente», 2007, 54 e infine raccolta tra gli *Autografi approvati* di M. Luzi, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2009. Ma di Luzi si veda anche, a proposito di notte: *La notte, i suoi strani affollamenti*, nell'*Autoritratto. Scritti scelti dall'autore con versi inediti*, a cura di Paolo Andrea Mettel e Stefano Verdino [...], Città di Castello, Metteliana, 2014.

<sup>62</sup> Cfr. Alessandro Parronchi, *Quaderno in ombra*, Milano, Viennepierre, 2008. Ma sui notturni di Parronchi sia consentito il rinvio a A. Dolfi, *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.

Il cielo di settembre chiede luna. / Ma la luna s'è franta, è dileguata / sparsa per  
ogni dove. / La trovi nel riflesso che dai vetri / raggia nella campagna, / nei rami  
ora smagriti che dal monte / tremano di spuntare...

NOTTURNO E METAPOESIA.  
«LA NUIT DE MAI» DI ALFRED DE MUSSET\*

Enza Biagini

La muse

Poëte, prends ton luth et me donne un baiser; / La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore. / Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser; / Et la bergeronnette, en attendant l'aurore, / Aux premiers buissons verts commence à se poser. / Poëte, prends ton luth, et me donne un baiser.

Le poëte

Comme il fait noir dans la vallée! / J'ai cru qu'une forme voilée / Flottait là-bas sur la forêt. / Elle sortait de la prairie; / Son pied rasait l'herbe fleurie; / C'est une étrange rêverie; / Elle s'efface et disparaît<sup>1</sup>.

Tutta la malattia del secolo presente viene da due cause; il popolo che è passato per il '93 e per il 1814, porta nel cuore due ferite. Tutto ciò che era non è più; tutto ciò che sarà non è ancora. Non cercate altrove il segreto dei nostri mali<sup>2</sup>.

\* In questa nota, torno su alcune considerazioni teoriche già svolte in tema di notturno (*Riflessioni a margine del notturno*, in I «Notturni» di Antonio Tabucchi, Atti di seminari Firenze 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 383-403, ora in *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 32-49), scegliendo, qui, come riferimento esemplare ed esemplificativo la famosa *Nuit de mai* di Alfred de Musset che sarà esaminata soprattutto dal punto di visuale della peculiare forma di «notturnità» del componimento, dando perciò per acquisita l'imponente bibliografia creativa e critica dell'opera del grande poeta romantico.

<sup>1</sup> Alfred de Musset (Parigi 1810-Parigi 1857), *La nuit de mai, Poésies nouvelles*, in *Poésies complètes d'Alfred de Musset*, Texte établi et annoté per Maurice Allem (nel volume è presente una bibliografia di riferimento, tuttora esaustiva, sull'intera opera), Paris, Gallimard, 1940/1951, p. 312. [*La notte di maggio*: «– La musa – Poeta, prendi il tuo liuto e baciami; / la rosa selvatica sente che le sue gemme si schiudono. / Questa sera nasce la primavera: i venti non tarderanno ad infuocarsi, / e in attesa dell'aurora, / la cutrettola comincia a posarsi sui primi cespugli verdi. / Poeta, prendi il tuo liuto e baciami. // – Il poeta – Come è oscura la valle! / Mi è sembrato che una forma velata / ondeggiasse laggiù sulla foresta. / Essa veniva oltre il prato; / il suo piede sfiorava l'erba fiorita. / È una strana immagine di sogno / s'attenua e scompare.//»], A. de Musset, *Le notti. Rolla*, versione di Isidoro Reggio, Milano, Istituto editoriale italiano, 1917, pp. 13-14.

<sup>2</sup> A. de Musset, *Le confessioni di un figlio del secolo* [*Les Confessions d'un enfant du siècle*, 1836], trad. Elina Klersy, Milano, Garzanti, 1976, p. 17.

Anna Dolfi (a cura di), *Notturni e musica nella poesia moderna*, ISBN 978-88-6453-802-0 (print), ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF), ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

© the Author(s), CC BY 4.0, 2018, Firenze University Press

Per amore del poetato, la delucidazione della poesia deve cercare di rendersi superflua. L'ultimo passo, ma anche il più difficile, di ogni interpretazione consiste nel dileguarsi insieme alle delucidazioni, di fronte alla pura presenza della poesia. La poesia stessa, stando allora nella propria legge, farà direttamente luce sulle altre poesie<sup>3</sup>.

### 1. *Il notturno in musica*

Sul punto di tornare in qualche maniera sui miei passi dietro alla questione del «notturno», tentando, però, di percorrere un diverso itinerario teorico, conviene di nuovo girare il quesito sulla natura e la funzione del «notturno» al mittente, ma, questa volta, non alla letteratura (e, al racconto, sulla scia esemplare di Antonio Tabucchi<sup>4</sup>), bensì alla poesia. Il tentativo di circoscrivere qualche nuova prospettiva circa la «funzione simbolica» del notturno poetico, richiede, ora, di rivedere alcune premesse e conclusioni: è superfluo, ad esempio, tornare a focalizzarsi sulla natura del notturno (a partire dalla domanda: «è un tema il notturno?»); allo stesso modo non occorre estendere le argomentazioni al tema della notte, inteso come allegoria dell'attuale oscuramento e «disincanto» della letteratura, mentre sarà opportuno considerare ancora la notte come il *topos* creativo capace di «rendere la notte presente»<sup>5</sup>. In quanto alla prima domanda posta in quell'occasione è possibile considerare ancora per buona la risposta di allora, che tendeva a «inglobare nei significati del termine «notturno» (aggettivo e sostantivo) le funzioni letterali – di tempo e di luogo antitetici al giorno – e metaforiche, solitamente comprese nella costellazione tematica attribuita alla notte»<sup>6</sup>. È utile, tuttavia, precisare che, a differenza della notte in prosa e, forse, proprio per la maggiore contiguità strutturale con il notturno musicale – attestato come

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin [Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung]*, 1981], a cura di Friedrich-Wilhelm von Hermann, ed. italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1988/2007, p. 6.

<sup>4</sup> Per gli aspetti di questi procedimenti, in relazione con lo scrittore, il riferimento va al bel libro di Anna Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

<sup>5</sup> Il riferimento va ad Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1994. Si tratta, della citazione da Blanchot, posta in esergo: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente». A tal proposito, si legga il puntuale commento di A. Dolfi, *Blanchot e il «sogno del sogno»*, in A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso* cit., pp. 147 e segg.

<sup>6</sup> E. Biagini, *Notte e notturno, Riflessioni a margine del notturno* [2008] cit., ora in *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici* cit., p. 34. Vale anche il rinvio, in nota, ad *voce Notte*, a cura di Remo Ceserani in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Torino, UTET, 2007 e alle conversazioni interlocutorie con Anna Dolfi e Giuseppe Panella.



genere – il notturno poetico viene generalmente definito (riconosciuto) in quanto «composizione»<sup>7</sup>.

Invece, la seconda questione (la notte quale disincanto della letteratura) è fuori corso per ragioni cronologiche e storiche: l'epoca romantica segna al contempo il trionfo della «notturnità» come categoria estetica e il momento del maggiore credito possibile della poesia (lirica). Il terreno sembra più rischiarato, anche perché, per il notturno poetico, è possibile attingere materia di riflessione al «fratello maggiore» più noto: vale a dire al notturno musicale, che gode di una più vivace attenzione critico-teorica (e renderà possibile chiedersi cosa fa, ad esempio, della «*Nuit de mai* di Musset un notturno?»).

Per una prospettiva ermeneutica preliminare, più recente del celebre contributo teorico di Jankélévitch (*Le Nocturne*, che, peraltro, è tra i riferimenti correnti<sup>8</sup>), l'avvio ce l'offre un'ampia ricerca condotta da Mathias Roger sui notturni in musica. Una ricerca che, a una ricognizione seppure molto sintetica, permette di rilevare motivi di riflessione e di incontro veramente interessanti per il nostro contesto, a partire, ad esempio, dal preambolo che punta l'obiettivo, prima che sulla natura del notturno musicale, sulla concezione antropologica, ontologica e metafisica della notte e dove si legge che:

L'évocation de la nuit renvoie immédiatement, et cela au même titre que la mort, à deux versants complémentaires de la condition humaine. Phénomène physique qui conditionne tout être humain au niveau biologique, la nuit reste aussi, au niveau métaphysique cette fois, l'un des grands mystères de l'humanité. L'une des raisons pour lesquelles la nuit occupe une place unique au sein de cette pensée métaphysique est qu'elle fait référence tout autant à la nuit des origines qu'à la nuit eschatologique, celle de la fin des temps. Elle incarne ainsi

<sup>7</sup> Serve rileggere le accezioni del sostantivo, proposte dal *Grande Dizionario* di Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1981 (corsivo mio). La voce è preceduta da ben 14 accezioni, tutte relative all'aggettivo: «**15.** Notturmo. *S.m.* Liturg. Ciascuna delle tre parti che costituiscono la prima delle ore canoniche o *mattutino* (e un tempo si recitavano o cantavano poco dopo la mezzanotte) [...]. **16.** *Mus.* *Composizione, generalmente strumentale, destinata all'esecuzione nelle ore della notte, per lo più all'aperto, che si diffuse nella seconda metà del sec. XVIII, con caratteri analoghi alla serenata.* – *Anche: composizione strumentale, in part. pianistica, più raramente vocale, ispirata alla notte o che tende a evocarne l'atmosfera, con un carattere dolce, fantasioso, romantico; nella forma canonica, a cominciare dal primo ottocento, ha carattere melodico, con movimenti di adagio e di allegretto, più animati nella sezione centrale rispetto a quelle estreme* [...] – *Con riferimento a una composizione letteraria, in part. poetica, di carattere malinconico, elegiaco, patetico, languoroso* [...]. **17.** *Riproduzione pittorica o anche fotografica di un paesaggio di notte, di un interno o di una scena priva di illuminazione solare (e in part. nell'ambito della pittura, comporta un problema di resa e di illuminazione, che può essere artificiale, lunare o mistica, studiato e risolto nei sec. XVI e XVII).* **18.** *Letter.* Titolo di un'opera scritta nel 1916 da Gabriele D'Annunzio, costretto al buio e all'immobilità dalla ferita all'occhio destro riportata in un incidente aereo. **19.** *Programma radiofonico comprendente musiche e brevi notiziari, trasmesso nel corso della notte (anche nelle espressioni *Notturmo dall'Italia, notturno italiano*)».*

<sup>8</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le nocturne*, [1942/1957], in *La musique et les heures*, Paris, Seuil, 1988, pp. 223-268.

les deux grandes questions de l'homme: celle des origines, du commencement du monde et celle de sa fin<sup>9</sup>.

Tuttavia, mi pare sia soprattutto la domanda centrale («Quali affinità potrebbero esserci fra la notte, fenomeno fisico e naturale e la musica, arte principalmente uditiva dell'organizzazione dei suoni?»<sup>10</sup>), a indirizzarci su un possibile terreno di convergenza, nel senso che la domanda potrebbe essere resa a misura di scrittura (e poesia) e prevedere una identica risposta di censura: dire, sentire la notte, non sarà mai «essere» la notte; non a caso quello della musica è considerato un linguaggio «astratto». Ma, qui, almeno sul piano del linguaggio, dove, invece dei suoni, si maneggiano parole, si entrerebbe *de plano* a toccare con mano la ben nota concezione della natura convenzionale del linguaggio; tuttavia, malgrado l'incolmabile «distanza tra le parole e le cose» (teorizzata da Michel Foucault<sup>11</sup>), a Leopardi, per «rendere la notte presente» – ovvero «rappresentarla», rinviando ad essa senza pensare di «imitarla» – basta un *incipit*: «Dolce e chiara è la notte e senza vento, / E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna e di lontan rivela serena ogni montagna. O donna mia /»<sup>12</sup>). Questo conferma il pensiero di Jankélévitch che definisce la poesia della notte in quanto «notturno effabile» ed evoca per la scrittura una dimensione evocativa; per contro, come per altro è facile notare, il carattere «indeterminato» del significato dei suoni e delle note lo induce a sottolineare la prossimità più «sensibile» («espressiva») del notturno musicale con le ombre e le sensazioni «ineffabili» che la notte suscita<sup>13</sup>. Ma la preoccupazione di Mathias Roger sembra andare proprio nella direzione di chiarire quel rapporto in senso mimologico, per cui non gli basta richiamarsi alla classica definizione del notturno come «esecuzione musicale che si svolge di notte» (la circostanza, cioè, che prevede di «jou-

<sup>9</sup> Mathias Roger, *Introduction in De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900. Thèse en musicologie*, Présentée et soutenue le 3 décembre 2011, p. 9. Il testo è corredato da una bibliografia molto puntuale sull'argomento. Consultazione elettronica (12 maggio 2018).

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Le parole e le cose: una archeologia delle scienze umane [Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966], trad. Emilio Panaitescu. Milano, BUR, 1967/2016.

<sup>12</sup> Leopardi, *La sera del dì di festa* [1825], *Canti* in Tutte le opere di Giacomo Leopardi, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1940/1968. Tra i notevoli studi leopardiani che Anna Dolfi ha dedicato al grande poeta recanatese, terrei a segnalare un suo recente contributo particolarmente illuminante sull'intreccio tra visione notturna e paesaggio (A. Dolfi, *Leopardi: il paesaggio, la notte, in «La breccia dell'impensabile». Sudi sul fantastico in memoria di Filippo Scichieri*, a cura di Anna Dolfi e Stefano Prandi, Pisa, Pacini Editore, 2012, pp. 33-44).

<sup>13</sup> Per cui la musica presenta una «espressività» capace di rendere l'inesprimibile, l'infinito, e «il senso del senso» (Vladimir Jankélévitch, *Il Debussy di Stefan Jarocinski*. Prefazione a Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionismo e simbolismo [Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970], trad. Maria Grazia D'Alessandro, Fiesole, Discanto edizioni, 1980, p. IX.

er dans le noir»<sup>14</sup>), bensì, sulla scorta di Françoise Escal<sup>15</sup>, gli interessa di precisare la differenza fra l'episodica situazione della musica «eseguita di notte» e la peculiarità strutturale di «linguaggio ambiguo e polivalente, anzi plurivalente e plurivoco»<sup>16</sup> della «musica della notte», ipotizzata alla stregua di una emanazione e quasi «incorporazione» dello stato notturno, in forma simbolica. Questa seconda accezione non esclude, infatti, il mero riferimento alla circostanza del contesto temporale, ma la supera; tuttavia, concentrarsi sulla «musica della notte» significa, in primo luogo, eleggere la musica in quanto figurazione (se non mimetica) «incarnata» della notte e presupporre che, «Certains œuvres seraient ainsi des mises en musique de la nuit, de l'idée de nuit et pourraient revêtir les qualités propres au phénomène nocturne. Loin d'un quelconque usage fonctionnel, les musiques de la nuit deviendraient l'expression d'une «pensée musicale de la nuit»<sup>17</sup>; e, in secondo luogo, spostare, di fatto, l'obiettivo sulla ricerca di una specifica «notturnità musicale», saggiando la gamma delle possibilità possedute dalla musica di «farsi notte» (ovvero: far «sentire il silenzio della notte e i suoi misteri»<sup>18</sup>) e, ancora, pertinentemente, e di fatto, spostandosi sul piano della «rappresentazione», spingersi a «étudier les musiques de la nuit en tant que formes symboliques de l'expérience nocturne»<sup>19</sup>. Penso che non sarebbe sbagliato estendere questo pensiero programmatico dai suoni alle parole e tentare di considerare la «poesia della notte come forma simbolica dell'esperienza notturna» e «pensiero poetico della notte», ma si tratterebbe di giocare su due tavoli e con due linguaggi, creando una sorta di risonanza speculare che, tuttavia, non è possibile realizzare se si è semplici melomani e poco dotati di «esprit de musique»<sup>20</sup>: occorrerebbe assumere il passo degli esperti musicali e possedere la maestria di uno studioso come Jankélévitch, il cui pensiero teorico trascorre liberamente dalle «notte eroiche di Liszt» a quelle solitarie di Chopin e alle «mille qualità dell'ombra dei notturni di Musset»<sup>21</sup>. Resta che la duplice specularità allarga notevolmente il campo delle possibilità ermeneutiche; non a caso, vediamo lo stesso Jankélévitch leggere i notturni musicali di Chopin o di Fauré alla stregua di un poema notturno di Victor Hugo o Novalis o un qua-

<sup>14</sup> Georges Banu, *Nocturnes, peindre la nuit, jouer dans le noir*, s. l. Biro, 2005, p. 158.

<sup>15</sup> Françoise Escal, *Musiques de nuit, musiques de la nuit, La musique et le Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 99-138.

<sup>16</sup> V. Jankélévitch, *Il Debussy di Stefan Jarociński* cit., p. IX.

<sup>17</sup> Mathias Roger, *Introduction in De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900* cit., p. 9.

<sup>18</sup> Ivi, p. 10.

<sup>19</sup> Ivi, p. 12.

<sup>20</sup> Di «esprit de musique» parla Jankélévitch in un libro intervista con Béatrice Berlowitz (V. Jankélévitch-B. Berlowitz, *Da qualche parte nell'incompiuto [Quelque part dans l'inachevé]*, Paris, Gallimard, 1978), a cura di Enrica Lisciani Petrini, trad. Valeria Zini, Torino, Einaudi, 2012, p. 32).

<sup>21</sup> V. Jankélévitch, *Le nocturne* cit., pp. 248-249.

dro di Lorrain, confermando in modo implicito i reciproci scambi ermeneutici e creativi tra musica e poesia (e pittura) e, al contempo, assumere l'opinione di Baldine Saint Girons (citata da Roger) che ha scritto: «La nuit suscite l'envie de la mettre en mots, en musique, en tableau: entreprises solidaires dans la mesure où elles se rapportent à la même et impossible tentative de "voir la nuit", de la sentir, de la penser»<sup>22</sup>.

«È sera. Il tenace ricordo / s'estingue, il pallido vagabondare / m'assottiglia come luna calante, / le labbra invisibili lingue mi mordono / sotto le immobili piante / che le stelle amano attraversare»<sup>23</sup>; «Far vedere la notte, sentirla, pensarla», è rimasta comunque una sfida alla oscurità (o un modo di celebrarla) a cui i poeti, malgrado il rischio di ineffabilità, non sembrano aver rinunciato anche dopo il Romanticismo (da D'Annunzio, Campana, Ungaretti, Bigongiari, Luzi, a Caproni e oltre... e, qui, a Parronchi); ovviamente, il linguaggio poetico del notturno ha perso ogni carattere di «languore e dolcezza», accentuando semmai i tratti relativi al sentimento di solitudine, nostalgia, proiezioni psichiche e sensazioni di empatie soggettive (come nell'immagine evocata sopra da Parronchi) riferibili alla percezione simbolica di «negazione della luce». Una percezione che, sul piano del linguaggio, ci richiama all'evidenza notata da Gilbert Durand, quando sottolinea il fatto che, «sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai: la nuit ayant une existence symbolique autonome»<sup>24</sup>. Una «esistenza simbolica autonoma» (e antropologica) che ne fa uno spazio archetipico, regno dell'ombra, teatro di prodigi di ogni natura. La notte, dice Jankélévitch, resta «buona conduttrice» di accadimenti, sentimenti e della loro rappresentazione, forse perché appare «più metafisica del giorno»<sup>25</sup>; e la notte romantica, si sa, lo è al grado sommo se, come è ricordato, è la stagione che ne ha fatto una vera e propria categoria estetica, in arte (a partire dai pittori «luministi», maestri del chiaroscuro come Rubens e Caravaggio...) e in poesia, dove sarà caratterizzata dall'infittirsi di voci, di echi, di presenze e di proiezioni fantasmatiche dell'io poetico: non a caso sarà lo «sdoppiamento» simbolico (io-tu; io-musa, io-spettro, ...) il carattere finzionale (retorico e ossessivo al contempo) ricorrente della lirica romantica europea.

<sup>22</sup> Mathias Roger, *Introduction a De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900* cit., p. 10. La frase citata da Roger appartiene al libro di Baldine Saint-Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, éditions de l'Amateur, 2006, p. 181. E per la pratica di Jankélévitch, si può vedere, ad esempio, *Le Nocturne* cit., pp. 232-233.

<sup>23</sup> Alessandro Parronchi, *Notturmo [Dalla notte]*, in *Diadema. Antologia personale*, 1934-1997, Milano, Mondadori, 1998, p. 13.

<sup>24</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 69 [*Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archeotipologia dell'immaginario*, trad. Ettore Catalano, Bari, De Donato, 1972/2009].

<sup>25</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne* cit., p. 246 e p. 265.

## 2. Le Notti di Alfred de Musset

Questo scorcio di quadro vale per le quattro *Nuits* di Musset, solitamente citate, insieme agli altrettanto famosi *Pensieri notturni* di Young<sup>26</sup>, come uno dei manifesti più celebri dell'estetica romantica. Il ciclo poetico dei quattro componimenti (*La nuit de mai*, *La nuit de décembre*, *La nuit d'août*, *La nuit d'octobre* – 1835-1838) esprime, o, meglio, mette in scena soprattutto (ma non solo) la fine della relazione amorosa del giovane poeta con la scrittrice Georges Sand e la sua «guarigione», grazie alla poesia. In particolare proprio *La notte di maggio* tematizza il fallimento amoroso e rappresenta lo sprone interiore a superare il dolore, attraverso il dono del canto e il sacrificio di sé (come il celebre «pellecano») concesso dalle muse.

Le quattro elegie vengono generalmente considerate quale unico racconto poematico che scorre su un identico scenario (notturno) dove cambia solo l'alternanza – acronologica – delle stagioni: primavera, inverno, estate, autunno e, come ha scritto, ad esempio, Gaetano Crugnola, «ciascuna delle quattro *Notti* corrisponde a un dato momento del[lo] stato psicologico [del poeta], segna [...] una fase della sua vita in quel periodo burrascoso»<sup>27</sup>. In questa prospettiva, meramente «biografica» del personaggio poetico, si potrebbero ipotizzare quattro proiezioni di stati d'animo modulati secondo i toni notturni dell'apatia, dell'euforia, della visionarietà e, infine, della sublimazione catartica.

Ma è la notte in poesia, ad essere in primo piano e, se è vero, come ricorda Jankélévitch che, a causa del carattere «confusivo» della notte, «A mezzanotte, tutto è possibile»<sup>28</sup>, compresi racconti e suggestioni di incontri soprannaturali e visioni, che accompagnano il regime dell'immaginario notturno (insieme al sonno, al sogno e alla morte), è anche vero che è attraverso apparizioni e visioni – e simili «parti della fantasia» (o divinità: come la Musa, per tre volte in visita dal poeta) – che la notte romantica (particolarmente popolata di spettri, spiritelli, doppi e folletti) si apparenta con la poesia e con l'arte.

In tre delle *Notti* il poeta non evoca, ma incontra la Musa, la mitologica ispiratrice dei poeti, eccetto in una (*La nuit de décembre*), la seconda, in cui compare un'apparizione, chiamata letteralmente *visione*, che si replica ossessivamente nel tempo, e, infine, all'incalzare delle domande da parte del poeta («Qui donc es-tu spectre de ma jeunesse / [...] Qui es-tu, visiteur solitaire / [...] Qui donc es-tu mon frère, / Qui n'apparais qu'au jour des pleurs?»), si auto-rivela: «Ami, je suis la Solitude»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Edward Young (1683-1765), *Pensieri notturni o Il lamento [Nights Thoughts o The Complaints: or Night Thoughts on Life, Death & Immortality]*, 1745).

<sup>27</sup> Gaetano Crugnola, *Alfred de Musset e la sua opera. Studio critico. Le poesie*, Teramo, Tip. Commerciale B. Cioschi, 1903, p. 317.

<sup>28</sup> V. Jankélévitch, *Le nocturne* cit., p. 242.

<sup>29</sup> *La nuit de décembre, Poésies nouvelles*, in *Poésies complètes d'Alfred de Musset* cit., p. 322 (d'ora in avanti si citeranno nel testo i riferimenti di pagina).

Si tratta di quattro lunghi poemi, come la stessa *Nuit de mai* (la prima – del giugno 1835 – che consta di 202 versi, dove si alternano alessandrini – quando la voce è della Musa – e ottonari – quando a parlare è l'io lirico, un'alternanza di metri, variamente combinata, che si ripete nelle altre composizioni), tutte in forma (pseudo)dialogica. Un dialogo (fanzionale), una incitazione reiterata a «poetare», «a prendere il liuto», ovvero a tradurre in pensieri poetici le sensazioni che si accompagnano alla notte:

La Muse – Poète, prends ton luth et me donne un baiser; / [...] // Poète prends ton luth; la nuit, sur la pelouse, / Balance le zéphir dans son voile odorant. / [...] // Poète, prends ton luth; c'est moi, ton immortelle, / Qui t'a vu cette nuit triste et silencieux, // [...] (*La nuit de mai*, pp. 312-313).

Si tratta di inviti a guardare il rifiorire della primavera, a uscire dal silenzio che il poeta ha scelto come rimedio alla delusione amorosa; l'offerta, però, trova solo risposte di risentimento e dolore che negano ogni possibilità di canto:

Le poète – [...] J'ai vu le temps où ma jeunesse / Sur mes lèvres était sans cesse / Prête à chanter comme un oiseau, / Mais j'ai souffert un dur martyr, / Et le moins que j'en pourrais dire, / Si je l'essayais sur ma lyre, / La briserait comme un roseau (ivi, p. 317).

Quest'ultimo verso, notissimo, è di quelli che, da solo, suggella il presupposto teorico che ha reso memorabile Musset e le poetiche romantiche fondate sull'estetica del dolore<sup>30</sup>.

Nella successiva *Nuit de décembre* (pubblicata nel dicembre 1835 e riedita nel 1840, insieme alle altre tre e sempre nelle *Poésies nouvelles*) che, come si è detto, si rivela essere un'elegia sulla solitudine (anticipata da molti segni nel testo, a partire dall'immagine della «salle solitaire» in cui ha l'abitudine di vegliare il giovane scolaro che incontra, per la prima volta, «Un pauvre enfant vêtu de noir, / Qui [lui] ressemblait comme un frère») verte su un altro tema-cardine delle teorie romantiche – la solitudine, appunto – e ne porta con sé un altro, altrettanto diffuso: quello del doppio. Apparizioni che si manifestano, ripetutamente nel tempo, sempre in forme e contesti diversi. Il poema si presenta come il racconto di un'autobiografia allucinatoria, ed è diviso in due parti: nella prima il poeta illustra le sue visioni e, nella seconda, interroga il visitatore misterioso «vestito di nero». L'intero componimento gioca su un intreccio di rime ritornanti e

<sup>30</sup> Nella *Nuit de mai* troviamo un distico altrettanto memorabile formulato dalla Musa: «Quel que soit le souci que ta jeunesse endure, / Laisse-la s'élargir, cette sainte blessure / Que les noirs séraphins t'ont faite au fond du cœur; / Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. / Mais pour en être atteint, ne crois pas ô poète, / Que ta voix ici bas doive rester muette. / Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais des mortels qui sont de purs sanglots» (*La nuit de mai*, p. 316) (corsivo mio).

su cadenze ritmiche da cantilena («Qui me ressemblait comme un frère»: quasi fosse il «motif somnifère» di una «berceuse», evocato da Jankélévitch<sup>31</sup>) scandite dalla voce del poeta che produce un effetto di *leitmotiv* musicale, ripetuto come un *refrain* ad ogni visione del sé che cambia: *enfant, jeune homme, étranger, convive, orphelin, vêtu[s] de noir*. Tutte «ombre amiche», «strane visioni angeliche o demoniache» che lo hanno accompagnato nelle sue peregrinazioni – soprattutto in Italia e con George Sand – «Partout où, sous ces vastes cieux, / J'ai laissé mon coeur et mes yeux /» (*La nuit de décembre*, p. 319) a cui la notte fa da scenario.

Tra le *Notti*, è senz'altro la più originale strutturalmente. Si direbbe un «notturno musicale», in forma mimetica, grazie alla incisiva cadenza anaforica, che, per altro, è una figura ritmica che ricorre in tutti i componimenti ogni volta che si tratta di accentuare effetti drammatici o emotivi particolarmente «notturni» (qui, il *leitmotiv*: «Qui me ressemblait comme un frère» – è ripetuto nel finale di ogni due strofe, per cinque volte, e ripreso da altre sequenze anaforiche ritmate, seguite ancora da variazioni ripetute in tono incalzante: «A Pise, A Cologne, A Nice, A Florence...»; «Partout / Partout / Partout / Partout»; «Qui / Qui / Qui...»; «Je / Je / Je...»), che si interrompono anticipando l'effetto-sorpresa della rivelazione finale («sono la solitudine e sono il tuo doppio») e sembrano combinare l'effetto «berceuse» con suoni antitetici (e immagini antitetiche) in virtù dei quali, come direbbe Jankélévitch, l'«informe monte à la lumière»<sup>32</sup>.

Nel terzo notturno poetico (*La nuit d'août*, pubblicata nel 1836 e riedita nel 1840), è ancora la Musa a parlare. Anzi, come avverte il curatore Maurice Allem, Paul de Musset – fratello e biografo del poeta – avrebbe annotato che «il poeta si sarebbe fatto sgridare dalla musa al fine di poterle rispondere», e aggiunge che, nella sua biografia, de Musset scrive:

La nuit d'août fut réellement pour l'auteur une nuit de délices. Il avait orné sa chambre et ouvert les fenêtres. La lumière des bougies se jouait parmi les fleurs qui emplissaient quatre grands vases disposés symétriquement. La muse arriva comme une jeune mariée [...]. Les pensées du poète étaient sereines, son cœur guéri, son esprit ferme et son imagination pleine de sève<sup>33</sup>.

Senza averne l'intenzione è Paul de Musset, nel suo commento, a disegnare lo scenario che consacra la notte come «luogo favorevole ai pensieri [e parti] poetici» che, di fatto, si materializzano con l'arrivo della Musa, ricevuta a festa. Nel

<sup>31</sup> V. Jankélévitch, *L'Antitèse et la berceuse*, in *Le nocturne* cit., p. 239.

<sup>32</sup> Ivi, p. 228 (*Une métaphysique de la confusion*). Scrive Jankélévitch: «Richesse occulte du non-être, [...] ces deux thèmes [antitesi e ninna-nanna] vont donner tout son sens à la métaphysique du nocturne. Comment cette métaphysique obtiendra-t-elle la *coincidentia oppositorum*? Tantôt en juxtaposant les extrêmes, dans la tension aiguë du contraste, et tantôt en les regardant fusionner. *L'antithèse*, la *berceuse* sont les deux aspects nocturnes de ce manichéisme» (*L'antithèse et la berceuse*, in *Le nocturne* cit. pp. 229 e sgg).

<sup>33</sup> M. Allem, *La nuit d'août, Notes et variantes*, in A. de Musset, *Poésies complètes* cit., p. 634.

testo, sarà la stessa Musa/Poesia a calcare sui colori del lutto e dell'abbandono in vere e proprie *tirades* teatrali, come è teatrale la scenografia dell'immaginario notturno (la dimora deserta, l'attesa dietro la porta semichiusa, con la tesa velata, come una «vedova in lacrime» dinanzi alla tomba di un figlio) che accompagna i suoi reiterati rimproveri al poeta per i trascorsi della tumultuosa passione amorosa nei confronti di una donna, non degna di amore (perché non è la poesia):

La Muse – «[...] Et vous ne savez pas que l'amour de la femme / Change e dissipe en pleurs les trésors de votre âme» (La nuit d'août, p. 325).

formulando il rimprovero più sferzante e più cocente nei suoi confronti:

[...] Hélas! Mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète. / Rien ne réveille plus votre lyre muette (ivi, p. 325).

Dal canto suo, il poeta la accoglie con accenti e gesti gioiosi («[...] Salut, ma mère et ma nourrice! / Salut, salut, consolatrice! / Ouvre tes bras, je viens chanter») (ivi, p. 324). E se la sequenza di versi, in termini metapoetici, si riferisce alla rinnovata capacità di poetare (e questo vale per tutte le volte che parla la Musa, cioè la poesia), in termini musicali si potrebbe pensare a un notturno che, realizzando l'effetto di *coincidentia oppositorum* – di cui parla Jankélévitch<sup>34</sup>, sembra conciliare la chiaroveggenza propria della razionalità diurna, sia da parte della Musa, non più ispiratrice, ma madre corruciata e severa («Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté?»: ivi, p. 325), sia da parte del poeta che, in versi grondanti di pathos, si mostra di nuovo pronto ad ammirare la natura in fiore e riprendere il suo liuto, magari con la morte nell'animo, come l'uccellino che canta all'aurora, pur avendo perso nella notte «sa chère couvée» (*ibidem*). Paradossalmente, *La nuit d'août*, proprio per questa dominante razionale e di confessione, si presenta come un notturno musicale dai tratti euforici e briosi (un po' come il «Je veux vivre dans ce rêve», dell'aria cantata da Juliette, in *Roméo et Juliette* di Gounod). Euforico – malgrado la solenne sonorità dell'endecasillabo – è infatti il timbro incalzante degli *incipit* dei sei quintetti che gioca sulle riprese anaforiche («Puisque...», «Puisque...», «Puisque...»; «J'aime...»,

<sup>34</sup> Di nuovo il riferimento va a Jankélévitch, che sin dall'inizio della sua riflessione per arrivare alla figura ossimorica della *coincidentia oppositorum* (ovvero della possibilità antitetica del notturno di cogliere «les rayons à travers les ombres», mette a confronto la razionalità (diurna) di Descartes con quella notturna di Pascal (*Le nocturne* cit., pp. 223 e sgg). Altri riferimenti si trovano diffusamente in Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1963 [*Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, trad. Marta Cohen Hemsì, Milano, Red, 1987/2006]; in G. Durand, *Le régime diurne de l'image*, in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* cit., pp. 71-215; le *Régime nocturne de l'image*, pp. 219-433; Gérard Genette, *Le jour, La nuit*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 101-121 [*Figure 2. La parola letteraria*, trad. Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972/1985].



«J'aime...», «J'aime...») e sulle battute declamate dal poeta al passo di «tout se change en poussière»; questa volta, non per drammatizzare, bensì per fare di necessità virtù («O Muse! Que m'importe ou la mort ou la vie? / [...] j'aime et je veux souffrir; / J'aime, et pour un baiser je donne mon génie; [...] J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse, / Ma folle expérience et mes soucis d'un jour») (ivi, pp. 326-327) e per rivendicarne le regole, rivolgendosi al proprio cuore con accenti di notevole virtuosismo lirico:

Le poète – [...] Dépouille, devant tous l'orgueil qui te dévore, / Cœur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé. / Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore. / Après avoir souffert, il faut souffrir encore; / Il faut aimer sans cesse, après voir aimé (ivi, p. 327).

Dopo questo lucido *épanchement*, potenzialmente di definitivo superamento della pena, Musset scrive e pubblica *La nuit d'octobre* («Revue des deux mondes» 1837; *Poésies nouvelles*, 1840). La spiegazione di Paul de Musset, che attribuisce a un episodio di presa di coscienza, da parte del poeta, di una propria mancanza, facendola risalire a un *délit de tromperie* subito da lui stesso in passato, è di nuovo essenziale:

Cet examen de conscience tourna en sujet de poésie, et il en sortit la Nuit d'octobre, que l'on doit considérer comme la suite et la conclusion de la Nuit de mai, malgré l'intervalle de plus de deux ans qui s'était écoulé de l'une à l'autre<sup>35</sup>.

Nell'ultimo notturno, è il poeta a prendere l'iniziativa di parola nell'incontro con la Musa, e la notte, questa volta, assume la funzione di un cronotopo narrativo (in versi): infatti, sebbene il poeta annunci l'intento (metapoetico) di «tornare a cantare» in compagnia della Musa («nous allons chanter»: *La nuit d'octobre*, p. 329), questa notte è teatro di una «storia» e il destinatario privilegiato (insieme al lettore) è la Musa: non è una confessione, bensì un esame di coscienza in forma di psicodramma che mette in scena il «male» sofferto (a causa della fine di un amore, ormai «fuggito come un sogno»). Il poeta mette sotto esame i propri atti e quelli delle donne che ha avuto la ventura di amare; e si tratta di protagoniste diverse

<sup>35</sup> M. Allem, *La nuit d'octobre, Notes et Variantes*, in *A. de Musset, Poésies complètes* cit., p. 327. Il curatore, nella nota, precisa la circostanza, citando dalla *Biographie* di Paul de Musset: «Ce poème qui est 'la suite nécessaire de la nuit de mai', est 'le dernier mot d'une grande douleur et la plus légitime comme la plus accablante des vengeances: le pardon' (p. 192)». Inoltre, si tenga presente il racconto del «grande tradimento», patito da Octave, l'eroe delle *Confessioni di un figlio del secolo* cit., pp. 18-21] e del riferimento a un episodio simile presente sia nella *Lettre à Lamartine* che in *Souvenir* (in *A. de Musset, Poésies complètes* cit. pp. 335-342, pp. 410-415). Ma la vicenda «letteraria», continuerà per mano di George Sand, nel romanzo *Elle et Lui*, 1859 (*Lei e Lui*, trad. Alberico Ribera, Milano, Sonzogno, 1904; più volte riedito con altri traduttori e altri editori; ultima edizione, *Lei e Lui*, Pavona di Albano Laziale, Iacobelli editore 2009, a cura di Lilli Monfregola) a cui ribatte, lo stesso anno, Paul de Musset con il racconto *Lui et elle*.

come spiegano i commentatori che ne ricostruiscono filologicamente le identità, anche se il fatto di non nominarle fa sempre pensare ad un'unica colpevole su tutte (George Sand). Il racconto è propriamente un duetto di voci: la propria e quella attribuita alla Musa. Ne risultano due narratori (fanzionali) che si alternano nei ruoli: la Musa (e il poeta che gli fa da ventriloquo), come «una madre vigilante», incoraggia il poeta a parlare (a condizione che abbia dimenticato la pena e sappia ricordare senza odio: «*Songe qu'il t'en faut aujourd'hui / Parler sans amour et sans haine*»: ivi, p. 328) e l'amante deluso, che, a più riprese, ripete il proprio desiderio di raccontare la propria storia senza nascondimento, chiedendole il necessario sostegno psicologico e (meta)poetico («*Puisque nous voilà seuls, assis près du foyer. [...] Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire / au son de tes accords doucement s'éveiller*»; ivi, p. 328). Nella finzione, entrambi parlano mescolando parole e suoni, scambiandosi i metri – Musa e Poeta si «prestano» a vicenda lunghi monologhi di endecasillabi e ottonari – giocati sui registri della nostalgia e della dolcezza, propri ai notturni musicali, suscitati nel chiaroscuro della luce e dell'ombra:

La Muse – [...] Parle ami – ma lyre attentive / d'une note faible et plaintive /  
suit déjà l'accent de ta voix, / Et dans un rayon de lumière, / Comme une vision  
légère, / Passent les ombres d'autrefois (ivi, p. 329).

Il (paradossale) patto dei due narratori, si è detto, consiste nella richiesta di una sincerità senza infingimenti, al fine di rischiarare le ombre della mente e rendere materiale il raggio di luce, necessario alla verità che sale dalla notte e mentre il poeta promette:

[...] Vous saurez tout , [...] et je vais vous conter la mal que peut faire une  
femme (ivi, p. 329)

tra i versi scivola la spiegazione metapoetica che getta luce sul titolo e motiva (l'ulteriore) deroga cronologica nella sequenza dei tre notturni: l'evento traumatico che si affaccia, complice la notte, è un ricordo dell'anniversario di un tradimento, forse il primo (?), accaduto in ottobre e scandito con toni petrarcheschi (subito smentiti):

Le poète – [...] Muse je te l'ai dit: je veux sans passion, / Te conter mes ennuis,  
mes rêves, mon délire, / et t'en dire le temps, l'heure et l'occasion. / C'était il  
m'en souvient, par une nuit d'automne, / Triste et froide, à peu près semblable à  
celle-ci; / Le murmure du vent, de son bruit monotone, / Dans mon cerveau las-  
sé berçait mon noir souci. / J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse; / Et tout  
en écoutant dans cette obscurité, / Je me sentais dans l'âme une telle détresse, /  
Qu'il me vint un soupçon d'une infidélité / [...] (ivi, p. 330).

Dinanzi a questo inquieto scenario notturno – degno di un quadro di Turner, vicino ai misteriosi vaticini della voce che proviene dai *Chants du crépuscule* (1835)

o dallo spettro della *Bouche d'ombre* (*Les Contemplations*, 1856) di Victor Hugo – e alla lunga sequenza di endecasillabi affannosi e carichi di risentimento e delusione, contro la «perfida» ingannatrice di cui il poeta vorrebbe scacciare persino il ricordo, la Musa (il poeta) assume nuovamente il proprio ruolo materno di soccorritrice:

Apaise-toi, je t'en conjure; / [...] Oublie, enfant, et de ton âme / Chasse le nom  
de cette femme, / Que je ne veux pas prononcer (ivi, p. 331)

un ruolo che assumerà con più convinzione dopo la lunga sequenza anaforica degli ultimi (celebri) anatemi del poeta:

[...] Honte à toi qui la première / M'as appris la trahison, / [...] Honte à toi,  
j'étais encore / Aussi simple qu'un enfant; / [...] Honte à toi tu fus la mère / De  
mes premières douleurs (ivi, p. 332)

che invocano l'abbandono dell'odio e la perorazione del perdono. L'impronta è pienamente romantica, liberatoria (e psicanalitica *ante litteram*), ed è quella che torna ad esaltare la funzione sublimante del dolore nell'arte, secondo la più «classica» delle teorie romantiche:

La Muse – [...] Aimerais-tu les fleurs, les près et la verdure, / Les sonnets de  
Pétrarque et le chant des oiseaux, / Michel- Ange et les arts, Shakespeare et la  
nature, / Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots? / [...] O mon enfant!  
 plains-la cette belle infidèle, / Qui fit jadis couler les larmes de tes yeux; / [...] Plains-la! Son triste amour a passé comme un songe (ivi, pp. 333-334)<sup>36</sup>.

La burrascosa notte del chiarimento esistenziale (e metapoetico) si chiude su un giuramento finale, da parte del poeta, che chiama come testimoni Musa, natura, il creatore di cielo e terra, pronunciando nel momento dell'oblio la «sentenza» di perdono:

[...] Écoute-moi donc o déesse! / Et sois témoin de mon serment: / Je te bannis  
de ma mémoire, / [...] L'instant supreme où je t'oublie / Doit être celui du pardon.  
 / Pardonnons-nous; – Je romps le charme / [...] Reçois un éternel adieu  
(ivi, pp. 334-335).

L'immagine della riemersione dalla notte che chiude *La nuit d'octobre* sembra evocare, da lontano, l'eco di un dantesco «tornare a riveder le stelle» (una

<sup>36</sup> È curioso questo rinvio alle «belles infidèles» dei traduttori, in voga dal 1600 in poi (Georges Mounin – Louis Julien Leboucher – *Les belles infidèles. Essai sur la traduction*, Marseille, «Cahiers du Sud», 1955 e Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1994); concetto utilizzato anche da Pierre Letourneur, traduttore di Young.

eco che Musset poteva permettersi, in nome della sua profonda conoscenza della poesia italiana e del suo vero e proprio culto di Leopardi), forse, però, c'è rischio di una mia lettura «sovradeterminata» e non di un riferimento volontario, bensì, da un lato, si tratta della chiusura del ciclo notturno, ricalcando metaforicamente le tracce di quella primavera (cronologicamente attendibile), che ne aveva segnato l'inizio (a ottobre si possono cogliere pochi fiori nel giardino) e, dall'altro, all'opposto, di un ritorno alla luce diurna, razionalizzatrice, dove vige il potente segno del sole (non materno – notturno –, bensì, paterno, come dice Gilbert Durand<sup>37</sup>). Ma l'abbraccio con la razionalità del giorno (e l'abbandono dei «veli notturni» del sonno) non comporta che anche la poesia, la «bionda sognatrice», debba scomparire all'approssimarsi del mattino, ma, al contrario, significa invitarla a seguire il poeta in canti di rinascita e amori diurni:

Le poète – [...] Et maintenant, blonde rêveuse, / Maintenant, Muse, à nos amours! Dis-moi quelque chanson joyeuse, / Comme au premier temps des beaux jours. / Déjà la pelouse embaumée/ Sent les approches du matin; / Viens éveiller ma bien-aimée, / Et cueillir les fleurs du jardin. / Viens voir la nature immortelle / Sortir des voiles du sommeil; / Nous allons renaître avec elle / Au premier rayon du soleil (ivi, p. 335).

Il che equivale a dire che il giorno non mette in fuga la poesia; le chiede, però, dinanzi alla diversa natura della luminosità, un canto di gioia<sup>38</sup>.

### 3. Notturmo e metapoesia. «*Qu'est ce qui de la nuit reste la nuit*» nella «*Nuit de Mai*»<sup>39</sup>

Al quesito, che estrapolo nuovamente dalle riflessioni di Mathias Roger, si potrebbe rispondere che, nei componimenti poetici di Musset, sembrerebbe restare «della notte in quanto notte» solo l'effetto «paesaggio di notte», sufficiente per una scenografia suggestiva e un contesto funzionale alla rappresentazione in notturno di una confessione autobiografica; e se si utilizzano alcuni degli stessi filtri di analisi proposti dallo studioso, che riguardano, ad esempio, il titolo (il paratesto), il contesto, le sensazioni, la dimensione simbolica, non si può essere smentiti. Gli indizi descrittivi «paesaggistici», contestualizzanti, finalizzati a «rendere la notte presente», oltre ai titoli espliciti, compaiono a profusione (e,

<sup>37</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* cit., pp. 223-224.

<sup>38</sup> Come ha fatto notare Gérard Genette, i termini *lumière* e *clarté* condividono il campo semantico con il giorno e con la notte (G. Genette, *Le jour, la nuit*, in *Figures II. Essais* cit., pp. 103 e segg. pp. 113 e sgg.).

<sup>39</sup> M. Roger, *Introduction a De l'imaginaire nocturne aux musiques de la nuit. L'exemple de la France autour de 1900* cit., p. 25. Lo studioso desume il quesito da Baldine Saint-Girons (*Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture* cit., p. 21).

per altro, tra *soir, nuit*, vince il paradigma lessicale di «sera»); ma, più che i singoli termini, contano i veri e propri «scorci» di atmosfera notturna, sulla scorta dei topoi più tradizionali che esaltano, sin dall'avvio, l'espressione delle sensazioni di calma, di pace, di silenzio, di promesse di riposo e di amore (di procreazione, anche se metaforica):

La muse – Poète prends ton luth; la nuit sur la pelouse, / Balance le zéphir dans son voile odorant. / La rose, vierge encore, se referme jalouse / sur le frelon nacré qu'elle éivre en mourant. / Écoute tout se tait; songe à ta bien-aimée. / Ce soir sous les tilleuls, à la sombre ramée / Le rayon du couchant laisse un adieu plus doux. / Ce soir, tout va fleurir: l'immortelle nature / Se remplit de parfums, d'amour et de murmure, / Comme le lit joyeux de deux jeunes époux (La nuit de mai, p. 312).

Jankélévitch, nell'ottica della sua riflessione sul notturno musicale, mentre accenna velocemente alla «nuit hallucinante de décembre», e alle «soirées d'août et d'octobre»<sup>40</sup> sottolinea le «mille qualités de l'ombre dans les nocturnes de Musset: nuit de mai, toute parfumée d'aromates, de musique et de lilas»; ma, qui, tali sensazioni corrispondono alla visione della Musa che «si fa propriamente notte» (che crea e da essa è creata), evocando la «sera» e l'«immortale natura» che sembra rifiorire sotto l'ultimo raggio del giorno; mentre queste sensazioni non corrispondono alla percezione del poeta che appare immerso in un'altra notte: la notte delle inquietudini, dell'oscurità in cerca di luce, del regno dell'«étrange rêverie», dell'«ombre voilée», della «lampada spenta», dove affiorano sentimenti d'angoscia e, insieme, il desiderio di penetrarne i misteri «per vederci chiaro» (ovvero, come scrive il poeta, riuscire a «lasciarsi abbagliare di luce»):

Le poète – Pourquoi mon cœur bat-il si vite? / Qu'ai-je donc en moi qui s'agite / Dont je me sens épouvanté? / Ne frappe-t-on à ma porte? / Pourquoi ma lampe à demi morte / M'éblouit-elle de clarté? / Dieu puissant! Tout mon corps frissonne. / Qui vient? Qui m'appelle? – Personne. / Je suis seul; c'est l'heure qui sonne; / O solitude! Ô pauvreté! (ivi, p. 313).

In entrambe le visioni, pur non convergenti, «qualcosa della notte resta notte»; tuttavia, al di là della funzione della notte in quanto contesto poetico (cornice poetica: «cadre», dice Roger), se si passa dal piano della percezione a quello dell'immaginario, ci si accorge che le sensazioni e le emozioni contrastanti (dolcezza e paura; calma e spavento) assumono la formulazione antitetica e antilogica di una lingua ancestrale mimologica, per cui la notte diventa la «notte simbolica» degli stati d'animo e della psiche che da sempre attira i poeti, fa riflettere pensatori e filosofi e genera inquietudine e angoscia nel poeta della *Notte di maggio*.

<sup>40</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne* cit., p. 249.

Sebbene, però, il quadro orienti il lettore a vedere affiorare dalla notte, tradotto in poesia, il buio interiore che abita anche il poeta e che la Musa si offre di contrastare («L'herbe que je voulais arracher de ce lieu, / C'est ton oisiveté [...]»: *ivi*, p. 316) proprio l'insistenza dell'invito, rivolto al poeta, di «prendere il suo liuto», induce a chiedersi perché l'apparizione e la richiesta gioiosa della Musa suscitino un sentimento di paura, pressoché paradossale in un poeta. È lecito pensare ad un evidente gioco finzionale di drammatizzazione, ad un'enfasi di stile e di eloquenza retorica, sia da parte della Musa (a sua volta in cerca di consolazione e che, complice la notte, con fare seduttivo, si descrive come pronta ad amplessi e a «parti poetici») sia da parte del poeta, che continua a volersi sottrarre al canto, manifestando il desiderio di restare nel silenzio ad «ascoltare le parole del cuore» unicamente:

Le poète – S'il ne te faut, ma sœur chérie, / Qu'un baiser d'une lèvre amie / Et qu'une larme de mes yeux, / Je te le donnerai sans peine; / De nos amours qu'il te souviene, / Si tu remontes dans les cieux. / Je ne chante ni l'espérance, / Ni la gloire, ni le bonheur, / Hélas! Pas même la souffrance. / La bouche garde le silence / Pour écouter parler le cœur (*ivi*, p. 315).

È forse la rappresentazione del risentimento derivato da un senso di frustrazione, nei confronti dell'insistenza, da parte della Musa, a superare il proprio stato di sterilità, ad animare il rifiuto di poetare da parte del poeta? Non si direbbe, se si esaminano i vari appellativi di familiarità e affetto – «ma pauvre Muse», «ma fleur», «mon immortelle», «ma blonde», «ma maîtresse et ma sœur», «ma sœur chérie» «ma consolatrice» – rivolti all'apparizione notturna (qui e variamente ripresi nelle altre *Notti* – e, per altro, puntualmente ricambiati dalla Musa). Appellativi che non sembrano rivolti a una figura allegorica (e non fanno pensare a una prosopopea finzionale o a una proiezione dell'io, quale è) ma, piuttosto a un «personaggio», a un «tu» dialogico in carne ed essa, una donna che chiede di amare, di essere amata (e di procreare). È dunque solo il dolore per la pena d'amore a motivare lo stato di buio interiore dell'io e la sua apatia? Colpisce, ad esempio, l'evocazione (iperbolica) di quello «spectre insatiable» (*ivi*, p. 317), che designa e «denota» (nel senso preciso di «segno di specificazione del fare arte» che assume in Goodman<sup>41</sup>) l'atto di scrivere in termini non più (o non soltanto) riferibili al «duro martirio» sopportato e agli effetti di impotenza poetica che ne derivano, bensì invita il lettore a rileggere *La notte di maggio* secondo il doppio ruolo ermeneutico indicato dalla funzione della Musa che «incarna» al contempo la donna/notte/poesia e la riflessione su di essa:

Le poète – O Muse! Spectre insatiable, / Ne m'en demande pas si long. / L'homme n'écrit rien sur le sable. / A l'heure où passe l'aquilon, / J'ai vu le temps où

<sup>41</sup> Nelson Goodman, *La denotazione in Rifare la realtà, I linguaggi dell'arte* [*Languages of Art*, 1969], Introduzione e cura di Franco Brioschi, Milano, Mondadori, 1976, pp. 9-11.

ma jeunesse / Sur mes lèvres était sans cesse / Prête à chanter comme un oiseau;  
/ Mais j'ai souffert un dur martyr, / Et le moins que j'en pourrais dire, / Si je  
l'essayais sur ma lyre, / La briserait comme un roseau (ivi, p. 317).

Questa replica del poeta (già citata sopra) va ora contestualizzata: essa fa seguito a due discorsi sermocinanti molto lunghi e di natura metapoetica, dove emerge che *La notte di maggio* (come pure gli altri notturni poetici), oltre a rappresentare «i pensieri della notte in quanto notte», materializzati allegoricamente, costituisce propriamente una meditazione notturna sulla natura della poesia, sulla sua capacità di «generare», sul bisogno di «esprimere qualcosa»: da qui il presentarsi della Musa/poesia come oggetto di seduzione erotica, reclamando un bacio (mentre ne ricorda il primo):

La Muse – Mon sein est inquiet; la volupté l'opresse, / Et les vents altérés m'ont  
mis la lèvre en feu. / O paresseux enfant! Regarde, je suis belle. / Notre premier  
baiser, ne t'en souviens-tu pas, / Quand je te vis si pâle au toucher de mon aile  
/ Et que les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras? / Ah! Je t'ai consolé d'une  
amère souffrance! / Hélas! Bien jeune encor, tu te mourais d'amour. / Console-  
moi ce soir, je meurs d'espérance; / J'ai besoin de prier pour vivre jusqu'au jour  
(ivi, p. 313).

Ma la Musa altro non è che il poeta – la poesia – che parla della poesia come di una esigenza di condivisione di maternità-procreazione, perciò impercettibilmente l'«io» diventa il «noi» di chi sa come immaginare (partorire) anche felici mondi dell'oblio, dove cercare approdi sconosciuti:

La Muse – [...] Partons, dans un baiser, pour un monde inconnu. / Éveillons au  
hasard les échos de ta vie, / Parlons-nous de bonheur, de gloire et de folie, / [...] Inventons quelque part les lieux où l'on oublie; / Partons, nous sommes seuls,  
l'univers est à nous (ivi, p. 314).

E non sorprende che i confini (Scozia, Italia, Grecia – i luoghi dell'Iliade –, Rodi, Roma), verso e oltre i quali la Musa spinge nuovamente il poeta e il suo liuto – affinché lo usi per sottrarsi alla tristezza e all'apatia –, coincidano con la mappa di luoghi di creazione poetica da sempre celebrati; una mappa che non poteva che essere familiare a quel «noi» (entrato in scena *ex abrupto*), consapevole delle innumerevoli «azioni» che la poesia è capace di compiere e sembra godere ad elencarle tutte, come «promesses des fleurs» (Malherbe), una per una, illustrando cosa «fa» la poesia, come agisce e può agire:

La Muse – [...] Dis-moi quel songe d'or nos chants vont-ils bercer? / D'où vont  
venir les pleurs que nous allons verser? / [...] Chanterons-nous l'espoir, la tristesse ou la joie? / Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier? [...] Descendrons-nous cueillir la perle au fond des mers? / Mènerons-nous la chèvre aux

ébéniers amers? / Montrérons-nous le ciel à la mélancolie? / [...] Dirons-nous aux héros des vieux temps de la France / De monter tout armés aux créneaux de leurs tours / Et de ressusciter la naïve romance / Que leur gloire oubliée apprit aux troubadours? / [...] L'Homme de Waterloo nous-dira-t-il sa vie (ivi, p. 315).

Non c'è dubbio che lo scenario di potere creativo (di procreazione) di mondi reali ed immaginari, che la Musa spalanca dinanzi agli occhi del poeta, chiuso nel suo personale momento notturno, «risuona» per magniloquenza retorica ed oratoria; e l'intento (finzionale), che punta sull'effetto di coinvolgimento, esibisce argomenti (che si dilungano per settantadue e cinquantaquattro versi nelle due sequenze!) di (auto)consapevolezza poetica oltremodo persuasivi. Una consapevolezza che, attraverso Musset, si irradia su tutto il Romanticismo europeo, per quella parte (Vigny, Victor Hugo, Lamartine, Nerval – per restare su alcuni nomi di poeti francesi contemporanei di Musset), vaticinante, intrisa di religiosità, di misticismo o di aspirazioni di varia natura (anti e post-napoleoniche), che condivide i principi della sua concezione somma e catartica della poesia. Una concezione che trova, nell'allegoria sacrificale della morte «sublime» e generosa del pellicano<sup>42</sup>, il suo *apax* esemplare, patetico e metapoetico:

La Muse – [...] Lorsque le pélican, lassé d'un long voyage, / Dans le brouillard du soir retourne à ses roseaux, / Ses petits affamés courent sur le rivage / En le voyant au loin s'abattre sur les eaux. / Dejà croyant saisir et partager leur proie, / Ils courent à leur père avec des cris de joie / [...] / En vain il a des mers fouillé la profondeur; / L'Océan était vide et la plage déserte; / Pour toute nourriture il apporte son cœur. / [...] Sur son festin de mort il s'affaisse et chancelle, / Ivre de volupté de tendresse et d'horreur (ivi, p. 316).

La scena del suicidio sacrificale del grande uccello marino, puntellata da un lessico e da dettagli cruenti («le sang coule», «ses entrailles de père», «sanglante mamelle», «long supplice...»), appare altamente patetica, e il pathema raggiunge un crescendo di drammaticità a misura che il gesto di «amore sublime», il grido, l'addio funebre, rendono la scena sempre più simbolicamente prossima a ricalcare i tratti della sofferenza umana. Il dettaglio da illuminare e da far emergere, qui, con più veemenza che altrove, è il legame tra poesia e dolore: è dalla sublimazione di tale «sentimento» che nasce, secondo Musset, la poesia<sup>43</sup>.

[...] Poète, c'est ainsi que font les grands poètes, Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps; / Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes / Res-

<sup>42</sup> In nota viene spiegato che, in natura, «le pélican ne se déchire pas le flanc». Si tratterebbe però di una leggenda di lunga tradizione (Buffon ne cita i precedenti in Sant'Agostino, San Girolamo, San Tommaso D'Aquino) e si segnala un precedente – del 1824 – anche in Goethe.

<sup>43</sup> Sul rapporto tra dolore e arte si veda di Antonio Fogazzaro, *Il dolore nell'arte: discorso*, Milano, Baldini e Castoldi, 1901.



semblent la plupart à ceux des pélicans. / Quand ils parlent ainsi d'espérances trompées, / De tristesse et d'oubli, d'amour et de malheur, / Ce n'est pas un concert à dilater le cœur. / Leurs déclamations sont comme des épées: / Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant, / Mais il y pend toujours quelque goutte de sang (ivi, pp. 316-317).

La «goccia di sangue», in quanto traccia, residuo di umanità, indica che i festini dei poeti sono fallaci e che il processo di sublimazione non è mai completo e questo volutamente, secondo Musset (per altro, è simile volontà che non permette di mettere sullo stesso piano alcuni simboli paradigmatici, di esemplari portatori di pathema nella poesia moderna, come il «pellicano», il «passero solitario» di Leopardi, l'«albatro» di Baudelaire, il «principe d'Aquitania» di Nerval); tuttavia, sarebbe sbagliato vedere in quell'immagine «ad effetto» solo un intento di dolore e mal di vivere autobiografico (alla stregua delle sue *Confessions d'un enfant du siècle*); oppure, su un altro piano e per quel che qui interessa, trarne motivo di rivisitazione delle dottrine romantiche (il terreno, vastissimo, risulta veramente ben sondato e, inoltre, non sembra più attuale); mi sembra utile, invece, sottolineare di quel processo di sublimazione incompleto il valore metapoetico, di chiarimento ermeneutico e di illuminazione dal di dentro di questo notturno di Musset. La dimensione metapoetica, infatti, finisce sempre per corrispondere a un tentativo di (auto)chiarimento, che rinvia al gesto (riflessivo) del fare e del gettare luce sul senso della propria poesia, oltre e al di là della storia che preme di essere raccontata<sup>44</sup>. Certo, è una luce di diversa natura, quella generata dalla metapoesia che squarcia la notte del significato e mette in campo problematiche ermeneutiche di comprensione, stabilendo i nessi e le equivalenze (tra donna/notte/poesia/Musa e senso, tra luce e metapoesia<sup>45</sup>) che si sono individuati.

In questa prospettiva, ad esempio, potremmo leggere la figura della Musa, percepita dal poeta in quanto portatrice di benefici effetti di luce nella profondità della notte (come in questo caso: «[...] c'est toi ma blonde, / C'est toi ma maîtresse et ma sœur! / Et je sens, dans la nuit profonde, / De ta robe d'or qui m'inonde / Les rayons glisser dans mon cœur»: ivi, p. 313<sup>46</sup>), anche come metafora della dimensione ermeneutica, che conferisce un sovrassenso simbolico

<sup>44</sup> Nelle *Note*, a proposito della *Nuit de mai*, viene ricordato che Musset disse al fratello «d'avoir quelque chose dans l'âme qui demande à sortir» e lo stesso Paul de Musset, nella sua *Biographie*, descrive una vera messa in scena tutta serale, in cui il poeta «se fit servir un petit souper dans sa chambre [...]. Il aurait demandé deux couverts, afin que la muse y eût sa place marquée. Tous les flambeaux furent mis à contribution; il alluma douze bougies. [...] Au matin de ce second jour, le morceau était achevé, la muse s'envola [...]. Le poète souffla ses bougies et dormit jusqu'au soir. A son réveil, il relut la pièce et n'y trouva rien à retoucher» (M. Allem [che cita dalla *Biographie*], *Notes et Variantes*, in A. de Musset, *Poésies complètes* cit., pp. 629-630).

<sup>45</sup> Per una bibliografia sul tema mi permetto di rinviare ad un mio breve contributo dal titolo: *Interpretare con la luce*, in *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di Michela Graziani, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 275-282.

<sup>46</sup> Le immagini sui effetti di «raggi luce» nelle *Notti* costituiscono un esteso repertorio.

a quei raggi e bagliori dorati, da intendersi non solo quali strumenti di visione notturna bensì come condizione per illuminare il significato e fare emergere il senso della propria creazione poetica. È vero che, apparentemente, la dimensione metapoetica presenta una sorta di cesura opacizzante che richiede, a sua volta, di essere messa sotto i riflettori; tuttavia, la sua funzionalità viene recuperata, in un secondo grado, a livello di spia ermeneutica. Da questo punto di vista, la riflessione poetica, fatte le debite differenze, offre una sorta di *clairière* («chiarità», la *Lichtung* heideggeriana<sup>47</sup>) e ne reca i segni della complessità, che comporta lo sforzo di liberare dalle fronde boschi metaforici, responsabili delle oscurità in eccesso, creando le condizioni di messa in luce del significato. Una messa in luce che accentua il ruolo centrale della *Nuit de mai* e le affida un'implicita funzione di cornice metapoetica ed ermeneutica dell'intera impalcatura delle *Notti*, dove, al di là di certe tonalità espressive considerate grondanti di sentimentalismo (per Rimbaud, addirittura «esecrabili»<sup>48</sup>), Musset, trasferendo i propri pensieri poetici e autobiografici nei «pensieri della notte», ne ha tradotto l'«esperienza simbolica» in un'allegoria notturna della creazione poetica<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> A proposito del concetto di *Lichtung* nel sistema ermeneutico di Martin Heidegger, il rinvio va all'ottimo studio di Leonardo Amoroso, *Lichtung*, in *Leggere Heidegger*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1993, pp. 11-65 – in particolare la *Postilla: Lucus a (non lucendo)*, ivi, pp. 58-65.

<sup>48</sup> In realtà, nella famosa Lettera a Paul Demeny (*La lettre du voyant*, 15 mai 1871) ad essere definito «quatorze fois exécrable», è lo stesso Musset; forse, però, al giovane Rimbaud non sarà dispiaciuta la dissacrante *Ballade à la lune*, sospesa «Sur le clocher jauni [...] / Comme un point sur un i» (A. de Musset, *Premières poésies*, in *Poésies complètes* cit., pp. 83-87). Per una visione «correttiva» di questa percezione estrema dell'opera di Musset, rinvio all'interessante contributo di Steve Murphy – valente studioso di Rimbaud e dei simbolisti –: «Musset, «quatorze fois exécrable»? *Lecture méthodique d'un «Sonnet*, in «*Études françaises*», XLI, 2005, 3, pp. 81-95. doi:10.7202/012056ar. (consultazione elettronica del 10 giugno 2018) e al cospicuo studio di Gisèle Séginger, *Un lyrisme de la finitude. Musset et la poésie*, Paris, Hermann Editeurs, 2015 (in particolare, il cap. *Une poétique contre la métaphysique*, pp. 172-255).

<sup>49</sup> *La Notte di maggio* susciterà interessi musicali ma non diventerà un notturno. G. Crugnola scrive, infatti: «Su questa *Notte di maggio* Leoncavallo scrisse un poema sinfonico, il quale però è ancora sconosciuto, sebbene sia stato in procinto di essere eseguito» (G. Crugnola, *Alfred de Musset e la sua opera. Studio critico. Le poesie* cit., p. 327). Chissà se l'opera sinfonica è ancora sconosciuta al pubblico?

Teresa Spignoli

Nel presente contributo prenderò in esame i rapporti tra musica e poesia nell'opera di Ungaretti, Bigongiari e Luzi, avvalendomi, come strumento teorico, delle categorie elaborate nell'ambito degli studi melopoetici, che, dalla metà degli anni Cinquanta in poi, hanno avviato una proficua discussione di tipo comparatistico sulle possibili interazioni tra le due discipline. Mi riferisco in particolare al pionieristico volume di Calvin Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, edito per la prima volta nel 1948 (poi riveduto e ampliato nel 1987<sup>1</sup>), che presenta una compiuta analisi della relazione tra le due arti: dai valori acustici e sonori comuni a letteratura (in special modo poesia) e musica (ritmo, altezza, timbro), al reciproco influsso per quanto riguarda le tecniche formali, strutturali e compositive (con riferimenti alla variazione e al *leitmotiv*), nonché i casi di corrispondenza tra musica vocale e testo letterario (romanze e libretti d'opera). Elementi, questi, che ricorrono a vario titolo nell'opera di Ungaretti, Bigongiari e Luzi, laddove è possibile osservare sia una particolare attenzione alla sonorità della parola nella versificazione e nelle strutture metriche, che l'utilizzo di forme poetiche che variamente richiamano la tradizione musicale (come il coro, l'adagio, l'inno), sia, infine, la collaborazione con musicisti per la messa in musica di testi poetici (è questo il caso di Ungaretti e Nono<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948; II. ed.: Hanover and London, University Press of New England, 1987. Il volume è stato tradotto in italiano da Emilia Pantini: *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*, Roma, Lithos, 1996; dello stesso Brown si veda anche *Tones into Words. Musical Composition as a Subjects to Poetry*, Athens, University of Georgia Press, 1953.

<sup>2</sup> Luigi Nono, *I Cori di Didone* per coro e percussioni (soprani, contralti, tenori e bassi a gruppi di otto, sei percussionisti che suonano otto piatti sospesi, quattro tamtam e campane tubolari), 1958. Il testo utilizza due componimenti inclusi ne *La Terra Promessa*: cinque episodi dei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*: II, III (viene omessa la seconda metà del quinto verso e l'ottavo), VII, XII, X (viene utilizzata solo la seconda strofa) e *Finale*. Per maggiori informazioni si rimanda al carteggio intercorso tra Nono e Ungaretti, nonché all'ampio commento ivi contenuto: *Per un sospenso fuoco: lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Milano, il Saggiatore, 2016.

Luzi e Sampaoli<sup>3</sup>). Le considerazioni di Brown hanno costituito un modello per gli studi di Paul Scher e Werner Wolf nell'ambito dei convegni e dei volumi promossi dalla International Association for Word and Music Studies (WMA) a partire dal 1997<sup>4</sup>. Tralasciando, in questa sede, una compiuta descrizione delle complesse griglie tassonomiche elaborate da Scher e Wolf<sup>5</sup>, per cui si rimanda all'eshaustivo resoconto di Russi<sup>6</sup>, mi limito qui a segnalare alcuni spunti utili alla discussione. Se la partizione di Scher ha il pregio di raggruppare i fenomeni di tangenza in tre macro-categorie – Musica e letteratura (*Musik und Literatur*), Letteratura nella musica (*Literatur in der Musik*), Musica nella letteratura (*Musik in der Literatur*)<sup>7</sup> – l'analisi di Wolf<sup>8</sup> ne riprende gli assunti principali, introducendo però il concetto di intermedialità (*Intermediality*), che può essere esplicita (nelle forme che utilizzano due o più media) oppure implicita. Per analizzare quest'ultima forma di intermedialità (*indirect or covert intermediality*), Wolf impiega le nozioni di imitazione (*imitation*) e tematizzazione (*thematization*). Ciò consente di individuare le diverse tipologie di scambio tra musica e letteratura a più livelli di produzione del testo. La tematizzazione viene indagata a partire dalla «posizione» occupata dal riferimento alla musica: all'interno del testo (come citazione), nel paratesto (per esempio nel titolo), o nel contesto, laddove con tale termine Wolf si riferisce in particolare a specifiche dichiarazioni dell'autore. A

<sup>3</sup> Per la collaborazione tra Luzi e Sampaoli, si rimanda a Mario Luzi-Luciano Sampaoli, *Il tempo tra poesia e musica*, Milano, Crocetti, 1997; Mario Luzi-Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, a cura di Laura Silvia Battaglia, *Prefazione* di Sergio Zavoli, Milano, Medusa, 2008.

<sup>4</sup> L'Associazione, che ha sede in Austria a Graz, è stata creata nel 1997 per promuovere lo studio interdisciplinare dei rapporti tra letteratura, testi e musica. In particolare, l'Associazione organizza convegni biennali dedicati al tema (1997 Graz, 1999 Ann Arbor/MI, 2001 Sydney/NSW, 2003 Berlin, 2005 Santa Barbara/CA, 2007 Edinburgh, 2009 Vienna, 2011 Santa Fe/NM, 2013 London, 2015 New York/NY, 2017 Stockholm), e promuove con la casa editrice Brill-Rodopi una collana editoriale, nella quale sono stati pubblicati gli atti dei convegni, come ad esempio l'incontro dedicato agli studi di Brown: *Word and Music Studies (2). Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, edited by Jean-Louis Cupers, Ulrich Weisstein, Amsterdam-New York, Rodopi, 2000. Per maggiori informazioni si rimanda al sito <<http://www.wordmusicstudies.net/>>.

<sup>5</sup> Mi riferisco in particolare ai saggi contenuti nei volumi: *Word and Music Studies (3). Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, edited by Walter Bernhart, Werner Wolf, Amsterdam-New York, Rodopi, 2001; *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.

<sup>6</sup> Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>7</sup> Cfr. Steven Paul Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984.

<sup>8</sup> Cfr. in particolare Werner Wolf, *Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, in *Word and Music Studies (1). Defining the Field* cit., pp. 37-58. Wolf torna a riflettere sulle categorie individuate (con alcune proposte di cambiamenti "terminologici"), nel successivo *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Word and Music Studies (4). Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* cit., pp. 13-34.

ciò si somma l'analisi della tipologia del riferimento: da una generale menzione tematica, alla citazione di uno specifico genere musicale o di una composizione. L'imitazione, invece, avviene sempre a livello del testo e riguarda l'adozione di forme e tecniche proprie della musica, a livello di macro e micro struttura (come l'organizzazione di una raccolta poetica, per esempio oppure la forma metrica di un singolo componimento), nonché a livello di *word music*, ovvero dell'utilizzazione delle proprietà acustiche della parola (ritmo, timbro, altezza). Le due categorie di Wolf consentono di mettere a fuoco sia il significato che viene ad assumere il riferimento all'ambito musicale in quanto polo tematico, sia la sua importanza a livello macro e micro strutturale, in particolare nell'organizzazione e nell'impianto generale delle raccolte poetiche, nonché nelle soluzioni tecniche adottate. In particolare mi concentrerò su alcune opere di Ungaretti, Bigongiari e Luzi che, pur essendo pubblicate in periodi molto diversi, presentano caratteristiche analoghe, relativamente alla funzione che la musica esercita all'interno di esse, in rapporto alla loro organizzazione macrostrutturale. Mi riferisco a *La Terra Promessa* di Ungaretti (1950, 1954)<sup>9</sup>, a *Moses* di Bigongiari (1979)<sup>10</sup> – col precedente di *Antimateria* (1972)<sup>11</sup> – a *Per il battesimo dei nostri frammenti* di Luzi (1985)<sup>12</sup>; raccolte, queste, in cui la disposizione al poema si interseca con una rinnovata attenzione alla musica (il melodramma per Ungaretti, il canto, vedremo in quale accezione, per Bigongiari e Luzi) e con il riferimento – centrale in tutte e tre – al frammento, non a caso presente nelle titolazioni: *La Terra Promessa. Frammenti; Moses. Frammenti del poema; Per il battesimo dei nostri frammenti*. Nella raccolta ungarettiana il riferimento alla musica è presente in tutti i livelli individuati da Wolf<sup>13</sup>, a partire dal «contesto», poiché è lo stesso autore a sottolineare in una lettera all'editore Mondadori la natura «melodrammatica» del libro<sup>14</sup>, e a indicare esplicitamente come modelli i nomi di Claudio

<sup>9</sup> Giuseppe Ungaretti, *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1950; poi *Vita d'un uomo. La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1954.

<sup>10</sup> Piero Bigongiari, *Moses. Frammenti del poema (1971-1977)*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1979.

<sup>11</sup> P. Bigongiari, *Antimateria (1964-1971)*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1972.

<sup>12</sup> Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985.

<sup>13</sup> A questo proposito, mi permetto di rimandare alla sezione *Ungaretti e la musica* del mio libro *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*, Pisa, ETS, 2014, pp. 17-105, e nello specifico ai capitoli *La Terra Promessa come "melodramma": dai Cori descrittivi di stati d'animo di Didone agli Ultimi cori del Taccuino del Vecchio*; «*Variazioni su musica*»: *Recitativo, Variazione, Finale*, ivi, pp. 60-82. Per una dettagliata analisi della raccolta, si veda inoltre Maria Carla Papini, *La Terra Promessa e altri saggi su Ungaretti*, Pisa, ETS, 2018.

<sup>14</sup> Nella lettera a Alberto Mondadori del 5 gennaio 1946, Ungaretti definisce la raccolta poetica «un melodramma». Il testo della lettera è parzialmente citato nel *Commento* di Carlo Ossola a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2009, p. 1030.

Monteverdi e di Torquato Tasso, a proposito dell'insistita musicalità, quasi «madrigalesca», dei *Cori di descrittivi di stati d'animo di Didone*<sup>15</sup>. I riferimenti presenti a livello del contesto rimandano alla precisa volontà da parte dell'autore di situare la propria opera all'interno di una consolidata tradizione, che trova nel binomio musica/poesia il proprio fondamento, dal madrigale cinquecentesco (Tasso/Monteverdi), al libretto d'opera del melodramma. Le dichiarazioni dell'autore sono inoltre confermate dall'avantesto, ovvero dai materiali preparatori per la composizione della raccolta, che avrebbe dovuto essere articolata in tre atti: *In balia della natura; Debolezza della volontà umana; «Presenza di possesso della Terra Promessa»*<sup>16</sup>. Il primo nucleo compositivo è inoltre costituito dal componimento «Madrigali / Frammenti per il balletto / Dido e Palinuro»<sup>17</sup>, collocabile tra il 1937 e il 1945, che dà ragione sia del collegamento con la tradizione madrigalesca (micro-forma) che della primitiva organizzazione scenica della raccolta (macro-forma). Nella redazione definitiva ciò si traduce nella titolazione «musicale» dei singoli componimenti (livello del paratesto), con il riferimento a forme metriche del repertorio poetico classico e stilnovistico, tradizionalmente legate alla musica, nonché più propriamente all'ambito operistico: *Canzone, describe lo stato d'animo del poeta; Recitativo di Palinuro; Cori descrittivi di stati d'animo di Didone; Variazioni su nulla; Finale*<sup>18</sup>, cui si potrebbe sommare il primitivo titolo – *Ripresa*<sup>19</sup> – di *Segreto del poeta*.

Il riferimento a Tasso e al Madrigale – oltre ad agire a livello tematico, nella contiguità che viene a stabilirsi tra le figure di Didone e Armida – si dimostra determinante anche nell'adozione di una forma metrica e strofica di particolare musicalità, con una intensificazione delle rime e delle allitterazioni, e dunque a livello di ciò che Scher e Wolf definiscono come *word music* (ovvero effetti musicali conseguiti attraverso le proprietà insite nella parola). Difatti Alessandro

<sup>15</sup> Si veda a questo proposito quanto scrive Ungaretti a Giuseppe De Robertis il 26 aprile 1950 (*Carteggio 1931-1962, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*, a cura di Domenico De Robertis, Milano, il Saggiatore, 1984, p. 136): «È vero che fu l'aver udito alcuni dischi dei madrigali tassiani musicati da Monteverdi, a mettermi nell'orecchio il primo motivo dei cori. È cosa però che non ha valore superiore a quella d'un dato biografico. [...]. Ma il risveglio dell'ispirazione era avvenuto in me quella volta per tramite di Monteverdi (e del Tasso)».

<sup>16</sup> Le carte autografe sono parzialmente riprodotte nel *Commento* a G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., pp. 1028-1030.

<sup>17</sup> Nelle carte del fondo Ungaretti le prime due stanze sono intitolate *Madrigali* (GU II 1.1) o *Frammenti per il balletto di Dido e Palinuro* (c. 50). La segnatura indicata si riferisce al materiale conservato presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze.

<sup>18</sup> Da segnalare la titolazione di *Coro di ondine* adottata nella redazione della poesia pubblicata su «La Fiera Letteraria» il 30 gennaio 1949.

<sup>19</sup> Il titolo è documentato nel carteggio intercorso tra Ungaretti e Lescure, di cui si veda in particolare la lettera del 7 maggio 1953, in *Carteggio. 1951-1966*, a cura di Rosario Gennaro, Firenze, Olschki, 2010, p. 61: «Je vous envoie aussi, le mot à mot de *Variazioni su nulla*, et le texte italien et le mot à mot de *Ripresa* un petit poème que je désire insérer avant *Final*».

Parronchi, analizzando le prime due stanze dei *Cori di Didone*, nota come la rima divenga addirittura il soggetto della poesia, mentre l'eco che nasce dalle onde («Lunare allora inavvertita nacque/ Eco, e si fuse al brivido dell'acque»), viene ad essere la «reincarnazione in figura allegorica della rima»<sup>20</sup>.

Per quanto riguarda l'adozione nel testo di forme che ricordano generi appartenenti alla tradizione musicale, occorre soffermarsi sull'importanza rivestita dal coro che nei componimenti dedicati a Didone è impiegato con classica funzione di commento in linea con la sua originaria funzione nella tragedia greca. In realtà Ungaretti aveva già sperimentato questa forma nei cicli poetici del 25-27<sup>21</sup>, di cui rimane una sopravvivenza nella poesia *Le Stagioni*<sup>22</sup>, che – secondo le redazioni manoscritte – avrebbe dovuto articolarsi in quattro movimenti o «canti»:

1° canto: lieto / 2° canto drammatico; con una vena lieta / 3° canto molto umano: un accoramento senza speranza: la disperazione che nasce, che va crescendo e si fa demente [...] / 4° canto: squallore<sup>23</sup>.

Anche in questo caso abbiamo un coinvolgimento della macrostruttura (la partizione in canti) e della microstruttura (la forma corale dei componimenti). Da un punto di vista tematico, l'adozione della forma del coro si iscrive nel tentativo di recuperare una dizione originaria della parola poetica quando, come osserva Ungaretti in *Difesa dell'endecasillabo*, la poesia era «fusa in voce bianca o di baritono, o di coro, in una polifonia; accompagnata dallo zuffolo, o dal liuto o dalla viola, o dall'organo o dall'orchestra»<sup>24</sup>. La *Terra Promessa*, sviluppando appieno questa forma poetico-musicale, prosegue dunque idealmente il ciclo iniziato con i primi due libri: «Come *L'Allegria*, il *Sentimento* è diviso in capitoli. Non per capriccio. Ogni diversa parte di questi due libri, forma un canto, nella sua organica complessità – con i suoi dialoghi, i suoi drammi, i suoi cori – unico e indivisibile»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Alessandro Parronchi, *Ungaretti e «la rima»*, in *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*, Atti del Convegno Internazionale di Roma, 9-11 maggio 1989, a cura di Alexandra Zingone, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 89.

<sup>21</sup> Si tratta di *Appunti per una poesia* [*Nascita d'aurora; Giugno; Roma; Sera; Usignuolo; Lido; Inno alla morte*], «Commerce», printemps 1925; *Appunti per una poesia* [*Sogno; La fine di Crono; L'isola; Colore; Il Capitano; Aura*], «Commerce», été 1927 (con traduzione in francese delle poesie); *Appunti per una poesia* [*Nascita d'aurora; Ombra; Sera; Pace; Sogno; Stella e luna; Apollo; Fonte*], «La Fiera Letteraria», 16 ottobre 1927. Le poesie sono adesso consultabili in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., pp. 485-508.

<sup>22</sup> Ivi, p. 143.

<sup>23</sup> Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del Tempo*, ed. critica a cura di Rosanna Angelica e Cristina Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988, p. 336.

<sup>24</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Difesa dell'endecasillabo* [1927], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1974, p. 158.

<sup>25</sup> Si tratta della nota editoriale premessa da Ungaretti alla pubblicazione di *Sentimento del Tempo* per i tipi di Novissima nel 1936 e poi replicata nelle successive edizioni, ora in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 774.

Ma a differenza di ciò che avviene nelle precedenti raccolte poetiche, Ungaretti inserisce la forma del coro all'interno di una struttura poematica compiutamente sviluppata, che ha il suo modello nell'*Eneide* virgiliana, individuata come referente canonico per la fondazione di un nuovo *epos* della modernità, che si realizza con un attraversamento verticale dell'intera tradizione occidentale, dai madrigali tassiani alle opere monteverdiane, dai *Trionfi* petrarcheschi, alla "canzone" leopardiana, dai sonetti di Shakespeare alla *Fedra* di Racine.

Tuttavia il sottotitolo della raccolta – *Frammenti* – indica già come l'ambizione alla totalità propria del poema sia di fatto minata alle sue stesse radici, con il ricorso programmatico a una tecnica che, anche da un punto di vista prosodico, ne disgrega la struttura, quale «rovina» di un *epos* ormai non più attuabile, se non appunto per frammenti. Elaborato a partire dalla lezione leopardiana, il frammento – nella riflessione di Ungaretti – diviene l'unica «soluzione di linguaggio positiva»<sup>26</sup> per contrastare l'insufficienza del linguaggio tradizionale a rappresentare e interpretare un periodo storico e culturale – gli anni Cinquanta e Sessanta – segnato da una crisi radicale dell'episteme. Attraverso «l'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola»<sup>27</sup>, il frammento infatti consente di racchiudere «la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che [al poeta] è stato possibile di percepire»<sup>28</sup>, connotandosi come ultima possibilità di resistenza rimasta al linguaggio della poesia in rapporto ad un universo lacerato e non più componibile in unità.

Il recupero della dizione originaria del canto – nelle sue connessioni sia con l'antichità greco-romana (forma del coro) che con un'accezione quasi aurorale della storia umana – l'ambizione poematica e la conversa spinta al frammento, sono elementi che caratterizzano anche l'opera di Piero Bigongiari, in particolare per quanto riguarda *Antimateria* e *Moses*.

Anna Dolfi ha già sottolineato l'importanza delle frequenti allusioni all'ambito musicale che ricorrono fin dalle prime raccolte<sup>29</sup> – da *La figlia di Babilonia* in poi – evidenti anche nelle titolazioni dei componimenti (a livello cioè del paratesto), tra cui si ricordano: *Mood indigo*, *Walzer*, *Serenata* (da *La figlia di Babilonia*), *Su un tasto troppo acuto*, *A una ripresa più forte della musica*, *Canzone andalusa*, *Pista da ballo*, *Poesia controtempo*, *Coro* (da *Rogo*), *Lied*, *Tema con variazioni* (da *Il corvo bianco*), *Il canto di un fringuello*, *Il canto di un passero*, *Senza canto* (da *Le mura di Pistoia*), *Ballata rbdomantica* (da *Torre di Arnolfo*). Ciò che qui interessa sottolineare è però la funzione che assume la musica a level-

<sup>26</sup> G. Ungaretti *Difficoltà della poesia* [1952-1963], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 811: «Per ora, solo la tecnica del frammento ha offerto soluzioni di linguaggio positive, alla poesia d'oggi».

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Anna Dolfi, *Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415.



lo macro-strutturale (al modo della *Terra Promessa* di Ungaretti), palese soprattutto in *Antimateria*, laddove le dichiarazioni dell'autore contenute nell'*Avvertenza* (a livello del contesto e del paratesto) orientano in questo senso la lettura della 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'avventura»<sup>30</sup>.

Gli esempi «musicali» all'interno di *Antimateria* sono difatti molti; mi limito qui a segnalare la terza parte della poesia *Cartigli, cartilagini*, che si intitola *L'universo dentro la parola*<sup>31</sup> – dove la seconda strofa è introdotta dalla parola «adagio» isolata a centro pagina, cui risponde graficamente, la parola «coro» posta a conclusione del componimento:

adagio,

le sillabe, i segni

grigi s'infiammano, la luna perde  
 la sua polvere dentro l'universo,  
 canuto pensiero che vola verso  
 la nuova dilatata parola:

nel coro.

La «nuova dilatata parola» viene di fatto a coincidere con il coro, e dunque con una dizione originaria della poesia, fusa in uno con il canto. Essa si connota come un «grido gutturale, una foglia stormente nell'ugola del vento»<sup>32</sup>, un «grido» che è già «luce di parola»<sup>33</sup>, e si espande in un verso lungo, poetico, con continui slittamenti di senso giocati per la gran parte sui valori del significante, in costante tensione tra l'articolazione del suono e il silenzio originario da cui proviene:

In verità tanto il tempo verbale che quello musicale hanno una stessa valenza originaria nel silenzio, che quando sente nascere in sé, per farsi percepire come tale, la propria auroralità fonica, si trasforma in quel misterioso rapporto con

<sup>30</sup> P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, in *Antimateria* cit., p. 267. Da sottolineare inoltre la tangenza tra il riferimento alla musica presente nella raccolta, come orizzonte tematico e strutturale, e la coeva riflessione di Bigongiari sull'opera di Hartung, laddove la musica viene individuata come elemento fondante delle tele del pittore. Per questo aspetto mi permetto di rinviare al mio saggio «*Ut poesis pictura: la parola e l'immagine*, in *L'ermetismo e Firenze*, vol. II: *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 365-382.

<sup>31</sup> *Antimateria* cit., p. 118.

<sup>32</sup> *La parola insensata*, ivi, p. 190. Nella poesia la «parola-uomo» viene infatti definita come «la più piccola, la più informe, la meno direzionale, / la meno diretta / quasi un grido gutturale, una foglia stormente nell'ugola del vento».

<sup>33</sup> *Gli uccelli parlanti*, ivi, p. 209: «il grido, silenzio nella gola, è già luce di parola».

se stesso che sogliamo chiamare pausa o battuta sonora. È pausata, all'interno della propria continuità, tanto la *phoné* verbale quanto la *phoné* musicale. Ed è il colloquio che si instaura con il silenzio originario.<sup>34</sup>

Difatti le poesie che compongono *Antimateria* – osserva Bigongiari nell'*Avvertenza* – presuppongono una lettura «pausata, aedica», volta ad evidenziare il rapporto di soglia tra silenzio e parola, nella ricerca, sempre differita, di una pronuncia originaria e di una sostanza primigenia 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 dei primi parlanti, in una fonazione simile a una sorta di canto naturale, di manifestazione della fenomenologia della natura immedesimata nell'uomo»<sup>35</sup>.

La struttura poetica in stretta relazione con il canto, ricorre anche in *Moses*; si tratta – osserva Bigongiari nell'*Avvertenza* – di «un canto le cui parti ritornanti, e intrecciandosi ai diversi livelli, e la cui stroficità siano legate come le coblas capfinidas di una canzone»<sup>36</sup>, all'interno di una circolarità «aperta, a spirale» di un moderno «canzoniere»<sup>37</sup>, nel quale l'io agisce come personaggio scenico, in quanto coscienza o testimone dell'evento a cui «può prestare la propria attanza come i tragici greci prestavano al coro la voce del commento»<sup>38</sup>.

Nelle parole di Bigongiari, torna dunque il riferimento alla tradizione occidentale sia classica (il coro della tragedia greca con funzione di commento come in Ungaretti) sia stilnovistica (la canzone).

*Moses* si apre con una «suite musicale» (*Suite danubiana*), composta di un «adagio» e di un «andante»<sup>39</sup> che inaugura un viaggio a ritroso nella storia – «Se la storia / non ha raggio né fine, ma nemmeno / è infinita»<sup>40</sup> – sino a sfiorare il tempo mitico dell'origine, che si identifica con la legge dettata da Dio all'uomo, alla ricerca della parola oracolare «ancora [...] legata / dalla bocca profetica»<sup>41</sup>; una parola «stregata / che viene prima d'ogni parola», da cui «grano a grano»<sup>42</sup> emerge la realtà: «guizzo, marmorata / profondità, letame vento siepe»<sup>43</sup>. Si tratta

<sup>34</sup> *La parola e la musica*, «Paradigma 10», Studi per Adelia Noferi in onore dei suoi 70 anni, a cura di Piero Bigongiari, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 88 (poi in *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, pp. 150-164).

<sup>35</sup> Ivi, p. 95.

<sup>36</sup> P. Bigongiari, *Avvertenza e qualche nota*, in *Moses* cit., p. 238.

<sup>37</sup> Ivi, p. 237.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> La poesia *Suite danubiana* (ivi, pp. 13-15) è composta di due parti: *I. Für Helen (non goethiana) | (Adagio)*; *II Ansfelden nord | (Andante)*.

<sup>40</sup> Ivi, p. 14.

<sup>41</sup> *Umbilicus Patriae. Umbilicus patris*, ivi, p. 16.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

quindi di una discesa verso il «centro», il punto originario della storia e del linguaggio, da cui a «grani» e per «frammenti» prende forma la vicenda umana, secondo un moto concentrico che si dilata all'infinito: «è un centro / che si allontana concentrico per deconcentrarsi / e sorridere piangendo»<sup>44</sup>, e che può essere colto solo nella sua discontinuità frammentaria: «Qualcosa che non affonda si leva a un tratto coi mulinelli, / frammenti d'un'immagine spezzata»<sup>45</sup>. Difatti – come in Ungaretti – il sottotitolo della raccolta è *Frammenti del poema*, ma qui la “terra promessa” non è costituita da alcun approdo salvifico, per quanto indefinitamente procrastinato, se è vero che «Itaca può attendere»:

Non buttare lo scudo, sappi porgerlo  
dalla parte sbagliata:  
navigherà con le antiche armi  
concavo alle prode retee se chi le scruta  
tra terra e mare nello sporco è l'occhio  
del grande ingannatore. Non è morto  
perlustra il mare, sa che Itaca può attendere<sup>46</sup>.

Viceversa è proprio nel moto pendolare tra *centro* e *periferia*, tra *silenzio* e *parola* che si consuma l'«avventura» del linguaggio: «Se è immortale il segno non tracciato, / quello che cade nel suo inchiostro e in sé / rigermina. Nessuno torna indietro dove la filigrana è già sparita»<sup>47</sup>. Il linguaggio indeciftrato, il graffito tracciato nella roccia e franto, dunque, si costituisce come primo atto di una parola che, nella struttura del poema (anzi proprio tramite essa) è assimilata alla nozione archetipica di canto<sup>48</sup>, o «canzoniere anonimo», in cui l'io non è che un personaggio degli eventi che si susseguono in maniera labirintica<sup>49</sup>, da cui deriva la successiva ramificazione a «delta» delle raccolte *Col dito in terra*<sup>50</sup> e *Il delta del poema*<sup>51</sup>. La nozione di frammento viene collegata da Bigongiari a quella di storia e di evento (posti tra loro in opposizione), laddove la storia si connota come un tempo «lineare» con ambizioni totalizzanti e ideologiche, mentre l'evento ha a che fare con il manifestarsi nella quotidianità dell'«esserci»<sup>52</sup>.

<sup>44</sup> *Spedizioni verso le terre nere e ritorno. VIII Da Dover a Calais*, ivi, p. 36.

<sup>45</sup> *Du bout des lèvres*, ivi, p. 28.

<sup>46</sup> *Spedizioni verso le terre nere e ritorno. IX Very nice*, ivi, p. 36.

<sup>47</sup> *L'uccellino egizio*, in *Moses* cit., p. 40.

<sup>48</sup> Per questi temi si rimanda al saggio di Giancarlo Quiriconi, *Un canto continuo e franto: «Col dito in terra»*, in *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 229-234.

<sup>49</sup> *Avvertenza e qualche nota*, in *Moses* cit., p. 237: «Al poema come canto bisogna aggiungere [...] necessariamente l'idea del poema come labirinto dell'evento».

<sup>50</sup> Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1986.

<sup>51</sup> Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1989.

<sup>52</sup> Cfr. *Avvertenza e qualche nota*, in *Moses* cit., p. 239.

In sostanza, afferma ancora Bigongiari nell'*Avvertenza*: «A una storia che vuole annunciarsi come catastrofica il “poema” vuole opporre, nella sua colluttazione quotidiana con essa, la sua tentazione anastrofica, in una metrica pulsionale, che cioè oda partire dal basso le pulsioni profonde del proprio discorso: che è formale per quanto appunto contiene in sé di informale»<sup>53</sup>.

La «metrica pulsionale» è affidata proprio alle emergenze intermittenti del frammento che innescano un movimento a spirale dal centro alla periferia, o se si preferisce dal basso del prelinguistico (informale) all'alto del linguaggio «formato». Il poema è dunque «frammentario», così come il canto è «franto», perché nel sistema bigongiariano, il cosmo è pensabile non come totalità, ma «nella sua continua e impura parzialità»<sup>54</sup>, come continuo rapporto di «soglia» tra forma e informa, dicibile e indicibile.

Un'analogia dialettica tra poema e frammento è riscontrabile nell'ultima parte della produzione di Luzi, da *Al fuoco della controversia*<sup>55</sup> in poi, allorché il frammento – assieme al canto – diviene la cifra stilistica dominante delle successive raccolte, come *Per il battesimo dei nostri frammenti*, dove è approfondito il rapporto tra linguaggio e codice naturale, tra opera e metamorfosi incessante della natura.

Al modo ungarettiano, esso si connota come l'elemento minimo – la «particola» – attraverso cui è possibile esperire la realtà. Se però nell'opera di Ungaretti il ricorso frammento è sentito come l'ultima possibilità di resistenza rimasta al linguaggio della poesia in rapporto ad un universo lacerato e disgregato, in Luzi invece esso assume l'accezione positiva di tramite con una totalità ancora esperibile, ed è inteso come «parte» in cui si concentra il «tutto»<sup>56</sup>, in grado di intercettare il «canto dell'universo», con valenza – come in Bigongiari – di origine dell'atto poetico:

Quando parlo di canto, in questo libro parlo di un canto dell'universo, come le sfere, che il frammento capta, mentre un'altra costruzione fittizia esclude, introducendo o ponendo altre forme<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Avvertenza a Col dito in terra* cit., pp. 233-234.

<sup>55</sup> Milano, Garzanti, 1978, ora in *L'opera poetica* [1998], a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 2010 (da cui si cita). Nella poesia incipitaria è ravvisabile lo scarto rispetto alle precedenti raccolte, verso un'articolazione frammentaria del dettato poetico: «Non più lunghi poemi, suppongo. / L'anima brucia rapidamente la sua scorza, / la mente divora la metafora / il significato è fulmineo» (ivi, p. 409).

<sup>56</sup> Si veda a tale proposito quanto dichiara Luzi nel colloquio con Mario Specchio (M. Luzi, *Colloquio: un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 183): «l'attitudine [...] a non considerare più il particolare come particolare, ma come assoluto significante, significativo, un assoluto che ha significato. E questo è appunto il paradosso del frammento».

<sup>57</sup> *A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, ora in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1273.

Ecco, io ho sentito il richiamo di questa musica che c'è al fondo e frammentariamente può essere percepita o forse trascritta, mentre non può essere catturata in una costruzione regolare e volutamente oppositiva rispetto a lei, nelle regole di una demiurgia del poeta che non è più creatura ma creatore. Io ho voluto far coincidere un po' creatura con creatore<sup>58</sup>.

Il canto è qui menzionato nel suo valore archetipico, con riferimento alla nascita della poesia come «canto in unione alla musica»<sup>59</sup> e va inteso dunque – osserva lo stesso Luzi in *Tra due muse* – come «richiamo a un passato, mitico forse più che storico, di collaborazione tra poesia e musica» che «non ha [...] mai cessato d'agire né tra i musicisti né tra i poeti»<sup>60</sup>. Esso si identifica con la «segreta voce della natura»<sup>61</sup>, che il poeta – in quanto «scriba»<sup>62</sup> – capta attraverso un linguaggio che tenta di farsi quanto più prossimo alla dimensione naturale, «voce perpetua»<sup>63</sup> del processo di ineshausto divenire dell'esistenza. Più che nella ripresa di forme proprie della tradizione musicale (che invece Luzi sperimenterà con Sampaoli con l'oratorio *La lite* e con i quattro lieder di *Torre delle Ore*<sup>64</sup>), o di citazioni «musicali» nella titolazione dei componimenti<sup>65</sup>, il riferimento al canto comprende invece l'ampio asse semantico della musica, della danza, del salmo, caratterizzandosi come dizione originaria «tra silenzio e parola»<sup>66</sup>.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cfr. M. Luzi, *Tra due muse*, in *Musica e Poesia*, «La collina». Rivista di letteratura, dicembre 1988/dicembre 1989, 11-13, p. 4: «La poesia nacque come canto, unita alla musica – che cosa le ha separate, e come, e quando? Ci sono molti libri da leggere, molti e in molte lingue per avere una risposta che non è mai del tutto convincente perché il cammino della divaricazione è malcerto e non porta a nulla di definitivo e di irreversibile. Il melos scompare, è vero, dai componimenti poetici complessi, organizzati secondo retorica; ma solo quanto alla partitura visibile della musica. Pur nella specificità letteraria che assume poi l'armonia della composizione, la musica fa sentire il suo potere, impone il suo antico dettame. Il divorzio è risoluto; ma non è netto». L'intervento di Luzi è stato successivamente pubblicato, col titolo mutato in *Poesia e musica*, in M. Luzi-L. Sampaoli, *Torre delle ore. Quattro Lieder per voce e pianoforte e due ritratti di Arnoldo Ciarrocchi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994, pp. 7-11.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> M. Luzi, *Naturalità del poeta* [1951], in *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1989, p. 57.

<sup>62</sup> Per la definizione del poeta come «scriba», si rimanda al saggio di Luzi, *L'incanto dello scriba* [1972], ora in *ivi*, pp. 103-110.

<sup>63</sup> Cfr. M. Luzi, *Naturalità del poeta* cit., p. 54: «La voce del vero poeta dà sempre l'impressione d'una voce perpetua che ricomincia miracolosamente a parlare in quel punto».

<sup>64</sup> Per un'analisi di *Torre delle ore*, si rimanda a A. Dolfi, «La torre delle ore»: cadenze dall'alba alla notte in forma di lieder, in 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, pp. 65-73.

<sup>65</sup> Si pensi ad esempio a (*se musica è la donna amata*) e *Danzatrice verde* di *Avvento notturno*, a *La notte viene col canto* di *Quaderno gotico*, a *Canto* di *Primizie del deserto*.

<sup>66</sup> Cfr. G. Quiriconi, *Da "canto cupo" a "squilla". Tensioni percettive della recente poesia luziana*, in *Luoghi dell'immaginario contemporaneo. L'io, l'altro, le cose*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 83.

Così, ad esempio, il componimento *Trota in acqua*, si struttura attorno alla domanda conclusiva che «interrompe il silenzio: o ne capta il canto»<sup>67</sup>, laddove come osserva Luzi: «Accade spesso e sempre in momenti definitivi che chi usa la parola abbia una percezione abbastanza vertiginosa, questa: che rompendo il silenzio egli interrompe in verità un discorso in atto. Rompe un discorso continuo con un altro frammento e provvisorio»<sup>68</sup>.

A ciò concorre anche la particolare disposizione dei versi sulla pagina, che non di rado allude, tipograficamente, all'oggetto del discorso, così, sempre in *Trota in acqua*, la partizione a blocchi di versi che scalano ricorda le esitazioni del fiume sul terreno. Stefano Verdino ha inoltre sottolineato come essa sia in certa misura assimilabile alla partitura musicale «perché c'è come un segnale di pausa, di sospensione di rapporto tra la parola e una parte bianca della pagina»<sup>69</sup>. Quasi ad agganciare il canto e il discorso musicale in senso lato ad un elemento visivo, che è procedimento costante – come nota Quiriconi – nell'opera di Luzi e in particolare nel *Giusto della vita*, dove «tutto quanto si riferisce a un immaginario di tipo musicale» sembra «abbia bisogno [...] di accertarsi attraverso dati visivi»<sup>70</sup>.

L'accostamento tra pieni e vuoti, inoltre, esalta visivamente l'impiego del frammento, che si connota come un'emergenza dal *continuum* della «creazione perenne», per tale ragione capace di far affiorare – pur nella sua *brevitas* – la consonanza del tutto, il suo naturale svolgimento metamorfico, in armonia con il cosmo: «Quando dico “Battesimo dei nostri frammenti” voglio dire che in ciascuno di questi particolari c'è il tutto, è leggibile il tutto»<sup>71</sup>.

La stringente relazione tra il binomio musica/canto – che si realizza tanto a livello tematico quanto strutturale – la tensione al poema, e la conversa spinta al frammento contraddistinguono dunque in maniera significativa tre raccolte che si collocano in un momento di crisi e di svolta nel percorso poetico di Ungaretti, Bigongiari e Luzi, ponendosi come seminali per la successiva produzione: l'impostazione frammentaria del *Taccuino del vecchio*<sup>72</sup> e, in generale, di *Morte del-*

<sup>67</sup> Si riportano per intero i verso conclusivi della poesia: «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» (*Trota in acqua* da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, in *L'opera poetica* cit., p. 650).

<sup>68</sup> M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 13. Per l'analisi della poesia e, in generale, dell'ultimo periodo della produzione luziana, si rimanda a Philippe Renard, *Mario Luzi, frammenti e totalità. Saggio su «Per il battesimo dei nostri frammenti»*, traduzione di Anna Dolfi e Giuditta Isotti Rosowsky, Roma, Bulzoni, 1995 (si veda in particolare la p. 97).

<sup>69</sup> S. Verdino, *Appunti metrici su Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, «Istmi», 34, 2014, p. 104.

<sup>70</sup> G. Quiriconi, *Da “canto cupo” a “squilla”. Tensioni percettive della recente poesia luziana* cit., p. 83.

<sup>71</sup> M. Luzi, *Colloquio: un dialogo con Mario Specchio* cit., p. 183.

<sup>72</sup> G. Ungaretti, *Il Taccuino del Vecchio (1952-1960)*, con testimonianze di amici stranieri del poeta raccolte a cura di L. Piccioni e uno scritto introduttivo di Jean Paulhan, Milano, Mondadori, 1960.

*le Stagioni*<sup>73</sup> per Ungaretti, l'andamento poemático che si sviluppa pienamente dal *Col dito in terra* in poi per Bigongiari, il canto frammentario di *Fraasi e incisi di un canto salutare*<sup>74</sup> e dell'intero ciclo *Fraasi nella luce nascente*<sup>75</sup> per Luzi.

Sicuramente il ricorso al motivo del canto e al frammento amplifica il problema del rapporto tra parola e mondo (e non a caso *Antimateria*, che precede *Moses*, e *Per il battesimo dei nostri frammenti* sono due libri centrati sul linguaggio), registrando, potremmo dire, una crisi della dicibilità, che si risolve per Ungaretti con il ritorno ad una parola archetipica sondata nelle sue scaturigini classiche e sperimentata attraverso il frammento che diviene unico depositario di senso a dispetto di una totalità ormai infranta e inattuabile; per Bigongiari invece il canto è sinonimo di un recupero della valenza originaria e archetipica della parola/grido in rapporto al silenzio, laddove il contrasto tra poema e frammento amplifica il rapporto di soglia, mai definitivo o unitario, ma sempre per sua natura parziale, tra dicibile e indicibile, forma informe, vita e morte; in Luzi al contrario la musica è recuperata come melodia ancestrale del cosmo, di cui il frammento costituisce il «particolare» dove «si concentra il tutto», tramite il quale è ancora esperibile il «canto» dell'universo.

<sup>73</sup> G. Ungaretti, *Morte delle Stagioni*, a cura di L. Piccioni, illustrata da disegni di Giacomo Manzù e con un'acquaforte originale, Torino, Fògola, 1967. Nel volume sono comprese le raccolte *La Terra Promessa*; *Il Taccuino del Vecchio*; *Apocalissi*.

<sup>74</sup> M. Luzi, *Fraasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>75</sup> Il ciclo comprende *Per il battesimo dei nostri frammenti*; *Fraasi e incisi di un canto salutare*; *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*.



Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. VIII. La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1954; Piero Bigongiari, *Moses. Frammenti del poema (1971-1977)*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1979; Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985.



# GASTON BACHELARD: ETICA E POETICA DELLA NOTTE

Riccardo Barontini

## 1. *Implicazioni poetiche e filosofiche del notturno bachelardiano*

Quel est le philosophe qui nous donnera la Métaphysique de la nuit, la métaphysique de la nuit humaine? Les dialectiques du noir et du blanc, du non et du oui, du désordre et de l'ordre ne suffisent pas pour encadrer le néant qui travaille au fond de notre sommeil<sup>1</sup>.

È a partire dall'affermazione di un'impossibile metafisica della notte che Gaston Bachelard costruisce, ne *La Poétique de la rêverie*, pubblicato nel 1960, un discorso che, attraverso gli strumenti della fenomenologia, definisce le caratteristiche della coscienza poetica, indaga i meccanismi della creazione delle immagini letterarie e gli effetti che esse possono generare sulla psiche. Il notturno di Bachelard è dunque insieme un immaginario della notte e una notte teorica, riportata dai cieli della metafisica a un piano etico e poetico intramondano.

La notte si trova innanzitutto nella classificazione delle immagini archetipiche che costituiscono il soggetto principale dei suoi primi libri letterari, da *La Psychanalyse du feu* del 1938 in poi: si tratta di un aspetto della questione in parte già analizzato dalla critica<sup>2</sup>, ma che non può da solo rendere conto dell'estensione semantica che assume la notte nella produzione di questo filosofo atipico. Bachelard approfondisce l'interrogativo sul significato della vita notturna, ne delinea una concezione in quanto categoria specifica della coscienza, esploran-

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1968, p. 126. «Quale filosofo riuscirà mai a elaborare una Metafisica della notte umana? Le dialettiche tra nero e bianco, sì e no, disordine e ordine, non bastano per inquadrare il nulla che lavora al fondo del nostro sonno» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan, revisione di Barbara Sambo, Bari, Dedalo, 2008, p. 153). Ho apportato delle modifiche marginali ad alcune delle traduzioni presenti nelle edizioni italiane di riferimento, laddove l'ho ritenuto necessario.

<sup>2</sup> Cfr. in particolare Vincent Bontemps, *Bachelard et la psychanalyse de la matière noire*, in «Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali», Milano, [numero speciale] *Bachelard e la plasticità della materia*, 2012, pp. 168-179.

do grazie ad essa i confini della soggettività lirica e filosofica, a partire per l'apunto da un dilemma metafisico.

Bachelard, l'abbiamo detto, si interessa in prima istanza alle immagini della notte nei testi che compongono la celebre tetralogia degli elementi. Pubblicata nel decennio 1938-1948, essa si compone di cinque testi<sup>3</sup> nei quali Bachelard tenta una classificazione delle immagini prodotte dalla soggettività, e in particolare dalla soggettività lirica, a partire dai quattro elementi primordiali, universali perché radici della prima esperienza del reale di ogni essere umano e quindi anche della sua esperienza immaginativa. In realtà una tale suddivisione per elementi primari non è rigida e, più che a un'eshaustività classificatoria statica, Bachelard mira a mostrare il potere di trasformazione e di rinnovamento delle immagini che la coscienza poetica è in grado di realizzare a partire da alcune matrici fondamentali<sup>4</sup>. Una di queste, al di fuori dei quattro elementi, è, ad esempio, la casa, al centro de *La Poétique de l'Espace*. La notte torna anch'essa a più riprese, tanto da essere definita, ne *L'Eau et les Rêves*, quasi come un quinto elemento cosmico. Il primo carattere distintivo che viene riconosciuto alle sue rappresentazioni poetiche è in effetti la loro dimensione insinuante, attiva, materiale. Scrive Bachelard:

La rêverie des matières est une rêverie si naturelle et si invincible que l'imagination accepte assez communément le rêve d'une nuit active, d'une nuit pénétrante, d'une nuit insinuante, d'une nuit qui entre dans la matière des choses. Alors la Nuit n'est plus une déesse drapée, elle n'est plus un voile qui s'étend sur la Terre et les Mers; la Nuit est de la nuit, la nuit est une substance, la nuit est la matière nocturne. La nuit est saisie par l'imagination matérielle<sup>5</sup>.

La notte non si configura quindi, per l'immaginazione, come semplice assenza, come rovescio delle immagini di luce, ma come una materia in espansione, capace

<sup>3</sup> Si tratta di *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les Rêves* (1941), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1946), *La Terre et les Rêveries du repos* (1948). Da notare come le edizioni italiane abbiano mantenuto il termine «psicanalisi» nelle traduzioni dei titoli dei testi del 1941 e del 1943 (*Psicanalisi delle acque* e *Psicanalisi dell'aria*), nonostante Bachelard spieghi chiaramente nella prima delle due opere la scelta di eliminare un termine così connotato da un punto di vista epistemologico.

<sup>4</sup> Bachelard spiega, ne *L'Air et les Songes* come la caratteristica fondamentale dell'immaginazione sia il suo dinamismo: «On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images» (G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Parigi, José Corti, 1990, p. 7).

<sup>5</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 137. «La rêverie delle materie è una rêverie così naturale e invincibile che l'immaginazione accetta normalmente il sogno di una notte attiva, di una notte penetrante, di una notte insinuante, di una notte che entra nella materia delle cose. Allora la Notte non è più una dea velata, non è più un velo che si stende sulla Terra e sui Mari; la notte è della notte, la notte è una sostanza, la notte è la materia notturna. La notte è catturata dall'immaginazione materiale» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, trad. di Marta Cohen Hemi e Anna Chiara Peduzzi, Milano, Red!, 2006, p. 116).

di penetrare il reale, dotata di un carattere sostanziale. Come tutte le grandi immagini elementari in Bachelard, essa ha un'ambiguità costitutiva: l'annullamento attivo che mette in atto può essere associato a un valore negativo di morte come a un valore positivo di pacificazione e fusione cosmica. Bachelard si sofferma in particolare, ne *L'Eau et les Rêves*, sull'unione in immagine della notte e dell'acqua, e descrive la paura delle acque oscure, («stinfalizzate» secondo la sua terminologia) presente in diversi testi di Edgar Allan Poe. Si tratta di un terrore che ha un carattere proprio, che deriva della penetrazione da parte dell'oscurità dell'elemento liquido. Bachelard cita quindi Poe nella traduzione di Mallarmé: «Mais quand la nuit avait jeté sa draperie sur le lieu comme sur tous, et que le vent mystique allait murmurer sa musique – alors – oh ! alors, je m'éveillais toujours à la terreur du lac isolé»<sup>6</sup>.

D'altra parte la fusione dell'elemento liquido e della notte può produrre nell'animo sereno un'unione che ne realizza la pulsione pacificatrice. Bachelard porta l'esempio delle immagini del Claudel di *Connaissance de l'Est* («La nuit est si calme qu'elle me paraît salée»<sup>7</sup>) e di René Char («Le miel de la nuit se consume lentement»<sup>8</sup>), in cui la coscienza poetica produce uno scambio di attributi tra i differenti elementi, mostrandone l'intima connessione.

Una valorizzazione delle immagini della notte in quanto creatrici di uno spazio di pacificazione interiore ritorna nel libro successivo di Bachelard, *L'Air et les Songes*. La combinazione di notte e aria è all'origine delle immagini delle costellazioni, legate a una *rêverie* d'immensità e che si caratterizza per un dinamismo lento. La lentezza è in effetti, nell'analisi bachelardiana, la dimensione propria alle immagini del cielo notturno, il cui movimento è insieme maestoso e impercettibile. Esso genera un'apprensione specifica da parte della coscienza del tempo della notte, posto in relazione con quello della letteratura e con la musica:

Dans sa contemplation, l'être rêvant apprend à s'animer de l'intérieur, il apprend à vivre le temps régulier, le temps sans élan et sans heurt. C'est le temps de la nuit. Le rêve et le mouvant nous livrent, dans cette image, la preuve de leur accord temporel. Le temps du jour traversé de mille tâches, dispersé et perdu dans des gestes effrénés, vécu et revécu dans la chair, apparaît dans toute sa vanité. L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du temps qui se repose. Vécue dans une telle rêverie, la constellation est, plutôt qu'une image, un hymne. Et cet hymne, seule «la littérature» peut le chanter. C'est un hymne sans cadence, une voix sans volume, un mouvement qui a transcendé ses buts et trouvé la véritable matière de la lenteur<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves* cit., p. 139. «Ma dopo che la notte aveva steso il suo drappo sul luogo e su tutto, e che il vento mistico stava per mormorare la sua musica, allora, oh, allora!, mi svegliavo sempre con la paura del lago isolato» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque* cit., p. 118).

<sup>7</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves* cit., p. 141.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> G. Bachelard, *L'Air et les Songes* cit., p. 209. «Nella sua contemplazione, l'essere sognante impara ad animarsi dal di dentro, impara a vivere il tempo regolare, il tempo senza slancio e senza

I valori di riposo e di lentezza sono dunque associati alle immagini notturne, e la letteratura diventa il luogo in cui un simile stato psichico può realizzarsi. Assistiamo dunque a una sovrapposizione tra lo spazio della letteratura e quello della notte: vedremo quanto quest'identificazione sia allo stesso tempo decisiva e problematica.

La notte ritorna anche nei testi dedicati alla terra e in particolare ne *La Terre et les Rêveries du repos*, dove si analizzano i caratteri di intimità dell'oscurità rinchiusa nelle profondità ctonie. Citando Joë Bousquet, Bachelard affronta la questione della corrispondenza tra universo intimo e cosmo, uno dei principi teorici fondamentali della poesia romantica:

Il semble d'ailleurs qu'une nuit intime qui garde nos mystères personnels se mette en communication avec la nuit des choses. Nous trouverons l'expression de cette correspondance dans des pages de Joë Bousquet que nous étudierons plus loin: «La nuit minérale, dit Joë Bousquet, est en chacun de nous ce que le noir intersidéral est dans l'azur du ciel»<sup>10</sup>.

Nello stesso testo Bachelard evoca il carattere universale della storia biblica di Giona come rinvio a un immaginario della notte interiore profondamente carnale. Bachelard fa a questo proposito riferimento a un testo di Rilke delle *Lettere* in cui la mungitura di una capra al crepuscolo produce l'immagine quasi allucinatoria di un latte nero, imbevuto dell'oscurità della notte. Tutti questi esempi consentono a Bachelard di precisare il significato del parallelismo tra notte esterna e notte intima. Citando ancora Joë Bousquet scrive:

«La nuit vivante qui habite (le poète) ne fait qu'intérioriser la nuit maternelle où il avait été conçu. Pendant la période intra-utérine le corps à venir ne buvait pas la vie, il buvait les ténèbres». Et voilà pour le dire en passant une

scosse, il *tempo della notte*. Il sogno e il movente ci affidano, con questa immagine, la prova del loro accordo temporale. Il tempo del giorno attraversato da mille compiti, disperso e perduto in gesti sfrenati, vissuto e rivissuto nella carne, appare in tutta la sua vanità. L'essere sognante nella notte serena trova la trama meravigliosa del *tempo che si riposa*. La costellazione, vissuta in questa *rêverie*, più che un'immagine diventa un inno. Un inno che soltanto la "letteratura" può cantare. È un inno senza cadenza, una voce senza volume, un movimento che ha trasceso i suoi fini e ha trovato la vera sostanza della lentezza. Si udrà la musica delle sfere quando si sarà accumulato un numero sufficiente di metafore, le metafore più svariate, ovvero quando l'immaginazione sarà ristabilita nel suo ruolo vivo alla guida della vita umana» (G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, trad. di Marta Cohen Hems, Milano, Red!, 2007, p. 194).

<sup>10</sup> G. Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, Parigi, José Corti, 1982, p. 24. «Sembra, del resto, che una notte intima che custodisce i nostri segreti personali si metta in contatto con la notte delle cose. Possiamo trovare l'espressione di questa corrispondenza nelle pagine di Joë Bousquet che studieremo più avanti: "La notte minerale è in ciascuno di noi ciò che è il buio interstellare nell'azzurro del cielo"» (G. Bachelard, *La Terra e il riposo*, trad. di Mariella Citterio e Anna Chiara Peduzzi. Milano, Red!, 2007, p. 26).

preuve supplémentaire de l'onirique sincérité de l'image de la noirceur secrète du lait<sup>11</sup>.

Bachelard evoca quindi la tenebra uterina come una delle virtualità dell'annullamento notturno, creando un'associazione tra il buio prenatale e la tenebra della morte, intesi come estremi possibili di un immaginario della notte. Tuttavia, il paradosso di una tale associazione è che queste due condizioni implicano entrambe la cancellazione della coscienza, esse sono limiti dell'immaginario che non possono essere sperimentati dal soggetto.

## 2. Alla ricerca di un'impossibile metafisica della notte

Se Bachelard evoca spesso la notte nelle sue analisi delle rappresentazioni immaginative, è solo ne *La Poétique de la rêverie* che se ne serve per descrivere le strutture stesse della coscienza poetica.

Bachelard definisce la vita notturna del soggetto (anche nella sua componente onirica) come una negazione potenziale dell'essere, che nel suo limite estremo non è che assenza di soggettività, annullamento dell'individuo, impossibile ontologico:

Le rêve de la nuit ne nous appartient pas. Ce n'est pas notre bien. Il est, à notre égard, un ravisseur, le plus déconcertant des ravisseurs: il nous ravit notre être. [...]

Dans la vie nocturne, il est des profondeurs où nous nous ensevelissons, où nous avons la volonté de ne plus vivre. En ces profondeurs, intimement, nous frôlons le néant, notre néant. Est-il d'autres néants que le néant de notre être? Tous les effacements de la nuit convergent vers ce néant de notre être. À la limite, les rêves absolus nous plongent dans l'univers du Rien<sup>12</sup>.

Tutta l'indagine di Bachelard sull'immaginazione resta quindi al di qua di una tale soglia della notte e del rischio della perdita della soggettività, dell'unità

<sup>11</sup> G. Bachelard, *La Terre et les Réveries du repos* cit., p. 147. «La notte vivente che abita il poeta non fa altro che interiorizzare la notte materna nella quale fu concepito. Durante il periodo intra-uterino il corpo futuro non beveva la vita, beveva le tenebre». Ecco una prova supplementare della sincerità onirica dell'immagine dell'*oscurità segreta del latte*» (G. Bachelard, *La Terra e il riposo* cit., p. 145).

<sup>12</sup> G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie* cit., p. 124-125. «Il sogno della notte non ci appartiene. Non è un nostro bene. È un rapitore, il più sconcertante dei rapitori, perché si impadronisce del nostro essere. [...] Nella vita notturna, ci sotterriamo in profondità in cui manifestiamo la volontà di non vivere più. I sogni assoluti ci immergono nell'universo del nulla. Ci sono altri nulla che il nulla del nostro essere? Tutte le assenze della notte convergono verso questo nulla del nostro essere. Al limite, i sogni assoluti ci sprofondano nell'universo del nulla» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie* cit., p. 151).

significante dell'io, perché, scrive, «le centre nocturne est un centre de concentration floue. Ce n'est pas un "sujet"»<sup>13</sup>.

Bachelard s'interessa invece a quella zona di confine che è appunto la *rêverie*, il termine coniato per definire uno stato di coscienza alle soglie della notte, un'attività onirica in cui tuttavia permane un bagliore di coscienza vigile. La *rêverie* è lo stato propizio alla creazione poetica e alla sua fruizione. Questo perché, anche quando il poeta pare fuggire fuori dal reale, «le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente»<sup>14</sup>. Le immagini poetiche della notte che abbiamo analizzato in precedenza sono quindi solo un'approssimazione verso l'io notturno, perché prodotte da una coscienza almeno in parte diurna, da una *rêverie*. Il limite della notte e del sogno resta quindi un mistero ontologico, il luogo in cui la logica della fenomenologia perde valore perché si dissolve la coscienza e diventa impossibile anche qualsiasi discorso sulla lirica, che per definizione necessita di un io per realizzarsi. Insensato quindi per Bachelard, nonostante la sua ammirazione per il surrealismo, sottoscrivere il celebre appello che André Breton fa ai filosofi e ai poeti dormienti<sup>15</sup>.

Anche le indagini sul sogno realizzate dalla psicanalisi, che hanno tuttavia profondamente influenzato Bachelard, gli appaiono come delle razionalizzazioni a posteriori che ricercano un'unità laddove tale unità non è realizzabile, che riuniscono in un discorso in *animus*, per dirla con Jung, dei frammenti, o più precisamente dei «fantômes d'êtres hétéroclites qui ne sont même plus des ombres de nous-mêmes»<sup>16</sup>. Insomma, non è possibile affrontare i prodotti della notte attraverso una coscienza diurna e l'unità di una coscienza notturna che potrebbe indagarli non è realizzabile perché manca quello che Bachelard chiama un «cogito notturno», ovvero una descrizione organica di tale soggettività in quanto presente a se stessa. Nessuna metafisica della notte sembra capace di trovare «le cogito perdu, un cogito radical qui ne serait pas le cogito d'une ombre»<sup>17</sup>. Giunto a una impasse filosofica, Bachelard invoca la sensibilità metafisica del poeta che, dice, «nous aide à nous approcher de nos abîmes nocturnes» e si appoggia sulle riflessioni di Paul Valéry che scrive che i sogni sono creati da «quelque autre

<sup>13</sup> G. Bachelard, *La poetica della rêverie* cit., p. 127. «Il centro notturno è un centro di concentrazione fluida, non è un vero "soggetto"» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie* cit., p. 154).

<sup>14</sup> Ivi, p. 129.

<sup>15</sup> Nel *Manifeste du surréalisme*, dopo aver introdotto le creazioni di tecniche di automatismo psichico per scrivere poesia nel sonno, André Breton lancia in effetti un'ulteriore provocazione: «À quand les logiciens, les philosophes dormants? Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, comme je me livre à ceux qui me lisent, les yeux bien ouverts» (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Ceuvres complètes*, a cura di Marguerite Bonnet, con la collaborazione di Étienne-Alain Hubert, Philippe Bernier et José Pierre, Parigi, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, I, p. 317).

<sup>16</sup> G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie* cit., p. 124.

<sup>17</sup> Ivi, p. 126.

dormeur, comme si dans la nuit, ils se trompaient d'absent»<sup>18</sup>. L'intuizione poetica sembra quindi poter avvicinare uno spazio per definizione inavvicinabile dal soggetto. Si riconoscono echi di una riflessione romantica che, a partire dall'elaborazione teorica del circolo di Iéna, ha attribuito un potere d'intuizione conoscitiva al poeta<sup>19</sup>, che peraltro riemerge in questi anni, con significative mutazioni, nel discorso heideggeriano.

Tuttavia se per Bachelard è impossibile elaborare una metafisica della notte, allo stesso modo la poesia non può generare una conoscenza del reale, che è deputata alla scienza. Il suo è dunque un romanticismo irrealizzabile. Tale principio è ribadito nella stessa *Poétique de la rêverie*, attraverso il ricorso, ancora una volta, alla metafora dell'alternanza giorno/notte. Bachelard riflette retrospettivamente allo sviluppo della propria carriera intellettuale e introduce un'ulteriore declinazione dello spazio notturno nella sua opera: «Trop tard, j'ai connu la bonne conscience dans le travail alterné des images et des concepts, deux bonnes consciences qui seraient celle du plein jour, et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme»<sup>20</sup>.

Bachelard fa riferimento alle due parti, ben distinte, che caratterizzano la sua produzione: una, diurna, legata alla sua specializzazione universitaria, in cui veste i panni dell'epistemologo e riflette sui destini della scienza contemporanea e sui suoi concetti, l'altra, notturna, in cui costruisce un discorso sul dinamismo dell'immaginazione e sul ruolo dell'immagine poetica nell'elaborazione di un umanesimo moderno. L'associazione della notte e della poesia è quindi primordiale e si situa ad un livello macrostrutturale nella percezione che Bachelard ha della propria riflessione teorica. In questo contesto, lungi dal rappresentare il territorio di una perdita totale del soggetto, la notte racchiude l'integralità dello spazio della poesia.

Bachelard rifiuterà sempre in maniera recisa di stabilire delle connessioni tra i due ambiti, l'epistemologia da un lato, la filosofia delle immagini dall'altro, affermando che troppo diversi sono gli oggetti di studio e i metodi di indagine che si applicano loro. In effetti, Bachelard nega, in evidente contraddizione coi principi novalisiani, che si possa estrarre un contenuto di conoscenza oggettiva dall'attività poetica, riservando alla poesia un ruolo di dinamizzazione dello psichismo, che costituisce per lui la realizzazione di una necessità fondamentale dello spirito. Da questo punto di vista la poetica bachelardiana diven-

<sup>18</sup> Ivi, p. 125.

<sup>19</sup> Cfr. a questo proposito Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Parigi, Éditions du Seuil, 1978, e Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Parigi, José Corti, 1993.

<sup>20</sup> G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, cit., p. 46. «Troppo tardi ho sperimentato la serenità del lavoro alternato delle immagini e dei concetti, la tranquillità data dall'accettazione della propria natura solare e del lato notturno del proprio animo» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie* cit., p. 61).

ta un'etica, nella misura in cui definisce un'equilibrio nelle ventiquattr'ore della vita umana, in cui prospetta un'educazione dello spirito volta alla realizzazione di una vita buona, nella creazione di uno spazio di liberazione interiore attraverso le immagini. Questa netta separazione all'interno della sua opera gli impedisce tuttavia di creare un sistema filosofico coerente<sup>21</sup>, e ha suscitato infinite polemiche critiche volte a stabilire se effettivamente non si possa postulare un'osmosi tra i due ambiti e i principi che li reggono<sup>22</sup>.

Il mio punto di vista sulla questione, che non ho modo di sviluppare qui, è che tramite questa violenta cesura, Bachelard voglia preservare uno spazio di autonomia epistemologica per la letteratura, non sottoposto al positivismo che caratterizza gli studi letterari accademici della *Troisième République* francese, contro cui si scaglieranno i *Nouveaux Critiques*, sulla scorta di Bachelard stesso<sup>23</sup>.

Tuttavia mi pare che la frizione tra i due usi concorrenti dell'immagine della notte necessiti di un approfondimento ulteriore. Se da una parte Bachelard associa la notte alla poesia, nelle stesse pagine afferma che essa è il luogo in cui la soggettività, sempre più rarefatta, rischia di perdersi. Se la poesia opera sul lato notturno dello spirito, essa sembra confinare in qualche misura con il proprio contrario, con la perdita dell'io, con il nulla dell'essere.

### 3. La poesia e il notturno ai limiti della soggettività

La definizione della *rêverie* bachelardiana è per così dire salvata dalla notte in cui la soggettività si perde, definita tramite il contrasto con un'impossibile metafisica della notte. Esiste un'ambiguità a questo riguardo che merita di essere esplicitata e analizzata: quali sono le connotazioni che l'annullamento della soggettività con cui confina la poesia assume in Bachelard? Esiste una valorizzazione del silenzio che essa implica, della frontiera che rappresenta, e fors'anche del nulla di cui è portatrice? In un articolo scritto nel 1952 in onore del filosofo dell'arte Etienne Souriau, e intitolato *Fragments d'un journal de l'homme* Bachelard si abbandona a una meditazione lirica e filosofica in cui si mette in prima persona in scena di fronte alla notte e in cui si sofferma sulla possibile corrispondenza tra tenebra esterna e tenebra interiore, tra oscurità fisica e solitudine del *rêveur*:

<sup>21</sup> Scrive in una delle sue ultime opere: «Sans doute, deux moitiés de philosophe ne feront jamais un métaphysicien» (G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, Parigi, Presses Universitaires de France, p. 33).

<sup>22</sup> Per una panoramica critica della questione, cfr. Julien Lamy, *Le dualisme bachelardien, un «faux problème»?*, in «Cahiers Gaston Bachelard. Sciences, imaginaire, représentation: le bachelardisme aujourd'hui», 12, aprile 2012, pp. 105-134.

<sup>23</sup> Mi permetto di rinviare, a questo proposito, al capitolo consacrato a Bachelard nella mia tesi di dottorato, *L'Imagination de la littérature, des Romantiques à Sartre*, di prossima pubblicazione per le edizioni Classiques Garnier.



Pour donner un exemple de méditation rêveuse qui construit un monde en creusant les impressions de solitude d'un rêveur, essayons de surprendre ensemble les doutes de l'âme nocturne et les attrait cosmiques de la nuit. Voyons comment la solitude dans la nuit organise le monde de la nuit, comment un être noir s'anime en nous quand, en nous, la nuit prend conscience d'elle-même. Nous aurons ainsi un premier dessin de l'homographie entre la solitude humaine et le cosmos d'un désert<sup>24</sup>.

Il silenzio e l'armonia della notte, il senso di riposo che essa trasmette sembrano sposarsi perfettamente con la solitudine del soggetto, sottolineare la possibilità di un accordo tra individuo e cosmo, un'autentica corrispondenza che potrebbe aprire la via a un'intuizione conoscitiva. Tale intuizione viene però immediatamente meno perché risuona nella notte una voce, che manifesta l'impossibile accordo. Questa voce segna quindi il ritorno della soggettività diurna e della coscienza della propria alterità rispetto al cosmo. Scrive Bachelard:

D'où sort-elle, cette voix qui, du fond de la nuit, murmure posément: «Pour tout cet univers, tu n'es qu'un étranger!».

Quoi! s'associer simplement à la nuit envahissante, éгалer lentement les ténèbres de son être aux ténèbres de la nuit, apprendre à ignorer, à s'ignorer, oublier un peu mieux d'anciennes peines, de très anciennes peines dans un monde qui oublie ses formes et ses couleurs, est-ce là un trop grand programme? Ne voir que ce qui est noir, ne parler qu'au silence, être une nuit dans la nuit, s'exercer à ne plus penser devant un monde qui ne pense pas, c'est pourtant la méditation cosmique de la nuit apaisée, apaisante. Cette méditation devrait unir facilement notre être minimum à un univers minimum<sup>25</sup>.

Un parallelismo si instaura dunque tra l'oggettività della notte naturale e la tendenza alla diminuzione d'essere che l'abbandono della soggettività può generare, dando origine alla speranza di un accordo tra l'universo notturno e le

<sup>24</sup> G. Bachelard, *Fragments d'un journal de l'homme*, in *Le Droit de rêver*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1970, p. 238. «Per fornire un esempio della meditazione sognante che erige un mondo sulle impressioni solitarie d'un sognatore, cerchiamo di cogliere contemporaneamente i dubbi dell'animo notturno e le seduzioni cosmiche della notte. Vediamo come la solitudine della notte organizza il mondo notturno, come un essere oscuro si anima quando la notte prende coscienza di sé. Avremo così un primo schema dell'omografia fra la solitudine umana e il mondo deserto» (G. Bachelard, *Il diritto di sognare*, trad. di Marina Bianchi, Bari, Dedalo 2008, p. 194).

<sup>25</sup> G. Bachelard, *Le Droit de rêver* cit., p. 239. «Da dove proviene la voce che dal fondo della notte saggiamente mormora: "Per tutto questo universo tu sei soltanto uno straniero"? // Lasciarsi assorbire dalla notte dilagante, unire le oscurità del proprio essere alle tenebre notturne, imparare a ignorare, a ignorarsi, dimenticare le antiche pene, in un mondo che dimentica le sue forme e i suoi colori. Si tratta forse di un programma troppo ardito? Non vedere altro che ombra, non parlare che al silenzio, esercitarsi a non pensare più, in un mondo che non pensa. In questo consiste la meditazione cosmica della notte placida. È una meditazione che dovrebbe unire facilmente il nostro essere minimo a un universo minimo» (G. Bachelard, *Il diritto di sognare* cit., p. 196).

profondità dell'io che viene meno a se stesso. Si vede a tale proposito come l'origine di questa speranza sia ancora una volta nell'idea romantica di una corrispondenza organica tra soggettività e cosmo, in questo caso declinata in senso schopenhaueriano, perché si realizza attraverso una diminuzione di essere, guidata dal desiderio di essere una «nuit dans la nuit», di unire «notre être minimum à un univers minimum».

Una volta svelata l'impossibilità di porre la questione su un piano metafisico, resta solamente un volontarismo immaginativo che si pone sul piano della proiezione, della rappresentazione e che riguarda esclusivamente il soggetto. Bachelard evoca la possibilità di una «notte attiva» che è tuttavia un mero atto dell'immaginazione, una disposizione della coscienza, un tentativo di armonizzazione dell'io con il mondo esterno tramite la *rêverie*:

Sois donc actif dans l'acte de ton néant. Le monde et ton être, sache les diminuer avec intensité. Comprends que la vie peut diminuer d'être en augmentant d'intensité. La nuit active, la nuit projetée, ce sera donc un peu de mon être obscur et profond qui va noircir les arbres. Deux êtres noirs dans l'existence noire: un même néant qui respire<sup>26</sup>.

Il testo, caratterizzato da una forte tensione lirica, segna insieme la volontà di generare una corrispondenza tra l'annullamento che è propria alla tenebra naturale e il distacco dalla propria soggettività. In epoca post-freudiana e post-positivista tuttavia una tale operazione non può più sussistere se non come rappresentazione della soggettività stessa, senza che si possa davvero stabilire un legame ontologico, come nel caso delle celebri *Correspondances* baudelairiane, generate da quella regina delle facoltà che è l'immaginazione. La notte come limite estremo di unione tra soggetto e mondo può diventare un orizzonte desiderabile, una forma di ascesi che la poesia favorisce.

Bachelard deve ammettere l'impossibilità di una metafisica della notte, proprio perché essa rinvia a un'eclissi dell'io che non può più perdersi in una compiuta fusione cosmica. Ne resta l'idea di una soggettività che può assorbire l'universo intero nelle proprie rappresentazioni: esse non hanno però validità che nel campo della psiche individuale, che allenta i suoi vincoli grazie alle immagini poetiche, senza però potersi sciogliere completamente. Ecco quindi la spiegazione dell'ossimoro con cui Bachelard descrive un tale stato spirituale, quello del *dormeur éveillé*. La notte diventa, in una tale configurazione, l'emblema di una zona di frontiera invalicabile tra soggettività e assenza di soggettività, ai

<sup>26</sup> G. Bachelard, *Le Droit de rêver* cit., pp. 240-241. «Sii dunque attivo nell'atto che ti annulla, imparando a minimizzare il mondo e il tuo essere, imparando che la vita può ridursi aumentando d'intensità. La notte attiva, proiettata, sarà dunque un po' del mio oscuro essere profondo che annerirà gli alberi. Due esseri neri nell'esistenza nera: un medesimo nulla che respira» (G. Bachelard, *Il diritto di sognare* cit., p. 197).

cui margini la poesia si situa. Una poesia a cui resta la possibilità di accordare il soggetto con il mondo, di suscitare una modalità differente, eudemonica, di rapporto con il reale.



Atelier de Georges de la Tour, *Saint Jérôme lisant* (olio su tela, XVII° secolo - Nancy, Musée Lorrain).

## LA «TRINITÉ CHARMANTE» DEL NOTTURNO

Irene Calamai

### 1. Premessa

Nelle sue memorie, pubblicate nel 1884 con il titolo di *Soixante ans de souvenirs*<sup>1</sup>, il drammaturgo francese Ernest Legouvé si servì di questa espressione («la trinité charmante») per commentare il suo primo incontro con Frédéric Chopin, avvenuto nel 1831, ossia poco dopo l'arrivo del musicista a Parigi; una circostanza resa possibile da Hector Berlioz, che aveva stretto amicizia sia col compositore che col drammaturgo. In quell'occasione Legouvé si rese conto che esisteva un legame profondo tra l'aspetto gracile ma al contempo elegante e ben curato dell'artista polacco, l'estrema delicatezza del suo tocco e la raffinatezza, nonché la malinconia, di certi suoi notturni tanto che secondo lo scrittore francese questi tre aspetti, seppure distinti, formavano una cosa sola<sup>2</sup>.

Analizzando il rapporto tra i romantici e le tenebre nel suo saggio *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin*<sup>3</sup>, Jankélévitch mette in evidenza tre diversi modi di intendere la notte. Nel primo caso è metafora del caos primordiale<sup>4</sup>; nel secondo è responsabile di particolari moti dell'animo, quali l'introspezione e la comunione con l'assoluto<sup>5</sup>; infine è metafora della morte<sup>6</sup>. Come vedremo meglio più avanti, sebbene esistano dei punti di contatto tra queste tre visioni notturne, Jankélévitch tende comunque a mantenerle ben distinte. Dopo aver illustrato il pensiero che soggiace a queste interpretazioni dell'oscurità, il filosofo si sofferma su quelle modalità che hanno permesso ai compositori di mettere in musica tali motivi notturni. Si tratta dell'antitesi, della berceuse, del *Notturmo* inteso come genere musicale e infine della *Marcia Funebre*.

<sup>1</sup> Ernest, Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, Hetzel, 1886-1887.

<sup>2</sup> Ivi, p. 307.

<sup>3</sup> Vladimir, Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1957.

<sup>4</sup> Ivi, p. 20.

<sup>5</sup> Ivi, p. 57.

<sup>6</sup> Ivi, p. 35.

L'obiettivo che si prefigge il nostro lavoro è innanzitutto quello di ripercorrere i momenti salienti dello studio che Jankélévitch dedica al legame tra il Romanticismo e la notte, con particolare riguardo alla produzione musicale di Chopin. Il compositore polacco infatti ha contribuito non poco al successo di alcuni generi della notte: in primis ovviamente il *Notturmo*, senza dimenticare però la *Marcia Funebre* la quale, come ha sottolineato Gastone Belotti nella sua monografia dedicata al musicista polacco, è nota anche a coloro che hanno una scarsa cultura musicale<sup>7</sup>. Infine, come anticipato dal titolo che s'ispira, come si è visto, all'espressione di Legouvé, cercherò di dimostrare che il «trittico» della notte proposto da Jankélévitch cela una «trinità» che trova nella morte la sua unità.

## 2. I romantici e la notte

Nei capitoli introduttivi del suo saggio *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin*, Jankélévitch esamina la posizione dei romantici nei confronti del pensiero classico e del dualismo cartesiano (giunto all'Ottocento attraverso l'interpretazione datagli dall'Illuminismo<sup>8</sup>); un atteggiamento che, a mio avviso, può essere sintetizzato dal celebre versetto del Vangelo di Giovanni, III, 19: «Καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι / μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς» (E gli uomini preferirono le tenebre alla luce<sup>9</sup>). In contrapposizione alla luce diurna che rivela le differenze e rende palesi i confini tra le cose, e alla luce metaforica della ragione che distingue e separa dando origine a quelle nozioni pure, distinte, analitiche<sup>10</sup> e indivisibili che Cartesio definiva «Natures simples», il Romanticismo cerca costantemente di conciliare gli opposti in nome di quella divina confusione esemplificata dall'immagine delle tenebre, in cui confluisce e si mescola tutto ciò che il pensiero degli *Anciens* aveva tentato di separare<sup>11</sup>. L'oscurità infatti avvolge e annulla tutte le «chiare differenze»<sup>12</sup> – rivelate cioè come tali dalla luce, sia essa diurna o razionale – abolisce le frontiere e fa saltare tutte quelle categorie con cui l'uomo ha sempre cercato di organizzare il proprio pensiero, ivi comprese le coordinate spazio-temporali: nelle tenebre tutti i luoghi si assomigliano e il tempo si dilata<sup>13</sup>. Dalle «Natures simples»

<sup>7</sup> Gastone Belotti, *Chopin*, Torino, EDT, 1984, p. 155.

<sup>8</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 13.

<sup>9</sup> *Giovanni*, III, 19.

<sup>10</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969: *ad vocem* «nuit», p. 682.

<sup>11</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 17.

<sup>12</sup> Ivi, p. 18.

<sup>13</sup> Ivi, p. 52.

del dualismo cartesiano si passa dunque a quelle che Jankélévitch chiama le «Natures mixtes» romantiche<sup>14</sup>: al principio di tutto non vi sono più idee distinte, percepite ormai come il «prodotto secondario di un'astrazione»<sup>15</sup>, ma un amalgama informe.

La notte, per i greci Nyx, figlia di Chaos, e madre di Urano (Cielo) e Gaia (Terra), nonché del sonno, della morte, dei sogni, delle angosce, della tenerezza e degli inganni<sup>16</sup>, occupa un posto di primo piano nel pensiero romantico. Come spiega Chevalier nel suo *Dizionario dei simboli*, agli occhi dei romantici la notte rappresenta il «tempo della gestazione»<sup>17</sup> o, per usare la definizione di Novalis riportata da Jankélévitch, è *Offenbarungen*, il luogo delle rivelazioni, in quanto racchiude in sé tutto l'esistente ma ancora in forma indistinta<sup>18</sup>. La Natura infatti – puntualizza il filosofo francese – non agisce, secondo i romantici, in base al principio di causa-effetto ma procede dal possibile, natura ambigua (*mixte*), verso il reale<sup>19</sup>. Per questo motivo quindi la notte diviene metafora del caos primordiale. Lo zenit di questa divina confusione si raggiunge, in particolare, allo scoccare della mezzanotte che segna, nelle parole di Jankélévitch, «l'estremo inizio di tutti gli inizi»<sup>20</sup>, poiché subito dopo il caos cede lentamente il passo all'alba che, con il suo chiarore, dissiperà ogni residuo delle folli ebrezze notturne ristabilendo l'ordine e il dominio della ragione. La notte romantica, mai vuota o deserta, risulta effettivamente sempre molto animata<sup>21</sup>. Come osserva infatti il filosofo, da un lato l'oscurità, abbattendo tutte le frontiere, facilita ogni tipo di comunicazione tra le anime e tra l'anima e il macrocosmo<sup>22</sup>, e dall'altro la possibilità di far coincidere gli opposti consente di rendere presente anche ciò che è assente: ecco quindi che un esercito di figure inquietanti e antichi terrori, normalmente tenuti a freno dalla ragione diurna prende di nuovo il sopravvento<sup>23</sup>. Tuttavia, la capacità di cogliere, già nell'oscurità, quella varietà in potenza che si manifesterà pienamente con la luce del sole e della ragione è un privilegio riservato solo agli «hommes de minuit», ossia a quei pochi eletti che, al pari degli uccelli notturni, presentano una particolare organizzazione per sentire e vedere nelle tenebre<sup>24</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, p. 18.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* cit., p. 682.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 22.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 53.

<sup>21</sup> Ivi, p. 49.

<sup>22</sup> Ivi, p. 76.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>24</sup> Ivi, p. 16.

### 3. «*Coincidentia oppositorum*»: la berceuse e l'antitesi

Dopo aver sintetizzato i punti salienti dell'indagine compiuta da Jankélévitch sul rapporto tra il Romanticismo e la notte, passiamo ad esaminare, più in dettaglio, i tre motivi attraverso cui i romantici intendevano l'oscurità, osservando in modo particolare come Chopin abbia tradotto in musica queste atmosfere notturne.

Già abbiamo visto emergere con forza il «tema notturno» dell'Essere del Non-Essere o il positivo del negativo, esemplificato dall'immagine delle tenebre che avvolgono la varietà diurna<sup>25</sup>. Nella musica, «la più notturna delle arti» secondo Jankélévitch, poiché nelle tenebre, difettando la vista, non possiamo far altro che ascoltare<sup>26</sup> la coincidenza degli opposti intesa come metafora del caos primordiale si realizza mediante due componenti, quali la berceuse oppure l'antitesi<sup>27</sup>. La prima, come precisa il filosofo, dissimula la contraddizione servendosi delle transizioni, cioè di passaggi intermedi tra gli estremi<sup>28</sup>; la seconda, invece, «professa cinicamente l'assurda contraddizione senza risolverla»<sup>29</sup>.

La berceuse, intesa come genere di composizione strumentale, deve la sua origine all'omonima canzone popolare, solitamente lenta e monotona, usata per addormentare i bambini<sup>30</sup>. La berceuse romantica definita da Jankélévitch «invito al sonno e continua estinzione»<sup>31</sup> poiché «la sonorità si spegne così come è nata»<sup>32</sup> rende conto in particolare, della transizione tra due opposti, quali conscio e inconscio, veglia e sonno. Da un lato «il torpore delizioso dell'anima vigile» che invasa dalla notte, «libera l'anima vegetativa»<sup>33</sup>; dall'altro il sonno, animato da sogni meravigliosi, che non è una «negazione della veglia» bensì una veglia in potenza<sup>34</sup>. Una condizione quest'ultima che ripercorre, quasi in forma di «variazione sul tema», l'idea della notte come «tempo della gestazione» della

<sup>25</sup> Ivi, p. 20.

<sup>26</sup> «C'est toute la musique qui est nocturne; elle, le plus dionysien de tous les arts; elle, le lieu des pensées rêveuses, inexprimables et crépusculaires, le rendez-vous des intuitions larvaires dans le silence du logos et la solitude de l'âme. Même les musiques de midi, les musiques solaires [...] sont encore à leur manière des musiques nocturnes [...]. Dans le noir, où l'on ne voit rien, il n'y a qu'à écouter» (ivi, pp. 36-37).

<sup>27</sup> Ivi, p. 23.

<sup>28</sup> Ivi, p. 28.

<sup>29</sup> Ivi, p. 23 (traduzione nostra).

<sup>30</sup> *Enciclopedia della musica*, collana *Le Garzantine*, Milano, Garzanti Libri, 1999 (*ad vocem* «berceuse», p. 80).

<sup>31</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 29.

<sup>32</sup> Luca Mosca, *Lezioni di Musica: Fryderyk Chopin, «Fantasia» op. 49 e «Berceuse»*, on-line audio clip, [raipplayradio.it](http://raipplayradio.it), 29/10/2017, Web 03/08/2018 <<https://www.raipplayradio.it/audio/2017/10/Fryderyk-Chopin--Fantasia-op-49--e-Berceuse-Lezioni-di-Musica-del-29102017-con-Luca-Mosca-f5765750-9948-4975-b5c2-ce1da02d3fd5.html>>.

<sup>33</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 29.

<sup>34</sup> *Ibidem* (traduzione nostra).



varietà diurna. Vediamo adesso, più in dettaglio, di quali risorse si serve Chopin per realizzare questa transizione in cui gli opposti si fondono.

Nella *Berceuse* op. 57 in *Re bemolle maggiore*, ad esempio, il compositore ricorre innanzitutto ad un ritmo vagamente cullante prodotto, come fa notare Arthur Hedley, da «un ondulato basso *ostinato*»<sup>35</sup>: si tratta di due accordi, quello di tonica e quello di dominante, che si ripetono ossessivamente sino alla fine senza subire alcuna variazione<sup>36</sup>. Su questa base si inserisce poi il tema, costituito da una breve frase melodica che si dissolve in sedici variazioni<sup>37</sup> le quali, come osserva Gastone Belotti, «non sono ognuna in sé conclusa, ma trascorrono l'una nell'altra creando l'impressione del continuo divagare di una geniale improvvisazione»<sup>38</sup>. Una costruzione simile la ritroveremo più avanti nel tema della *Marcia Funebre*. A questo si deve poi aggiungere una sonorità che oscilla tra il *piano* e il *pianissimo*, e un uso molto complesso del pedale<sup>39</sup> dal fascino ipnotico secondo Jankélévitch, che concorre a creare una «dolce e persuasiva istigazione alla letargia»<sup>40</sup>.



Figura 1 – F. Chopin, *Berceuse* op. 57, mis. 1-6.

Lo stesso vale anche per la *Barcarolle* op. 60 in *Fa diesis maggiore* dello stesso Chopin. La *Barcarola*, che ha in comune con la *Berceuse* il carattere «cullante», essendo il canto che accompagna il beccheggio, è, secondo Jankélévitch, un altro genere musicale della notte<sup>41</sup>. L'op. 60 di Chopin infatti può essere considerata come un Notturmo a partire dall'architettura tripartita, con la prima par-

<sup>35</sup> Arthur, Hedley, *Chopin*, London, Dent, 1949<sup>2</sup>, p. 155.

<sup>36</sup> L. Mosca, *Lezioni di Musica: Fryderyk Chopin, «Fantasia» op. 49 e «Berceuse» cit.*

<sup>37</sup> A. Hedley, *Chopin cit.*, p. 155.

<sup>38</sup> G. Belotti, *Chopin cit.*, p. 425.

<sup>39</sup> Ivi, p. 428.

<sup>40</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin cit.*, p. 30 (la traduzione è nostra).

<sup>41</sup> «Berceuse, barcarolle, marche funèbre, nocturne – tels sont donc les genres interchangeables de la musique du soir» (ivi, pp. 35-36). In realtà, vedremo in seguito, prendendo in considerazione la simbologia della barca, che sia la barcarolle che la berceuse appartengono a quella trinità che ha nella morte la sua unità.

te che si ripete, variata, nella terza e la seconda parte che contrasta per tonalità e materiali con la prima<sup>42</sup>, secondo lo schema *A-B-A'*. Anche qui, come nella *Berceuse*, la transizione in cui gli opposti si fondono è ottenuta con un ritmo cullante e dolce, su cui si innesta un canto che, inizialmente, «divaga in figurazioni a volte dolcissime, spesso languide»,



Figura 2 – F. Chopin, *Barcarolle* op. 60, mis. 6-11.

poi acquista passione nel *poco più mosso* della sezione centrale e infine tutto si calma<sup>43</sup>.



Figura 3 – F. Chopin, *Barcarolle* op. 60, mis. 63-68.

Se la *Barcarolle* può essere considerata un Notturmo, il *Notturmo* op. 37 n. 2 in *Sol maggiore* invece può essere definito, secondo Jankélévitch, una Barcarola per il ritmo cullante in 6/8 e una Berceuse per quell'oscillazione che contraddistingue soprattutto il secondo motivo<sup>44</sup>, caratterizzato come nell'op. 57 da una melodia molto semplice, formata in questo caso da due soli incisi, che «si sposta continuamente modulando»<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 432.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 32.

<sup>45</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 390.



Figura 4 – F. Chopin, *Notturmo* op. 37 n. 2, mis. 30-68.

La copresenza, all'interno di una stessa composizione, di elementi appartenenti a generi musicali diversi – si è visto il carattere cullante che accomuna *Berceuse*, *Barcarolle* e *Notturmo* op. 37 n. 2, nonché la struttura tripartita che la *Barcarolle* condivide con il genere musicale del Notturmo – non è un caso isolato in Chopin: lo stesso Jankélévitch infatti fa notare nel suo saggio che anche alcuni preludi possono definirsi in realtà dei Notturmi, o addirittura delle Marce funebri<sup>46</sup>. Questo perché la notte, annullando le differenze, fa saltare anche i confini tra i generi musicali.

Si è detto invece che l'antitesi «professa l'assurda contraddizione senza risolverla». Questo dualismo si verifica regolarmente nei *Notturmi* di Chopin che infatti, come si è già accennato, si contraddistinguono per la presenza di due temi contrastanti. Gastone Belotti al riguardo fa notare che il contrasto espressivo tra le sezioni della composizione è una delle novità più rilevanti introdotte da Chopin in questo genere musicale, che era stato portato alla ribalta dal compositore irlandese John Field. All'interno di una stessa composizione troviamo quindi sia espressioni di carattere dolce, mesto, affettuoso e carezzevole tipiche appunto del Notturmo ed ereditate dal belcanto italiano, sia espressioni di carattere religioso, forte o addirittura violento, che prima di allora non erano mai apparse in questo genere<sup>47</sup>. Georges Mathias, allievo di Chopin, descrive così, empaticamente, i *Notturmi* del suo maestro:

I Notturmi! [...] Accenti d'infinito dolore; poche battute che vi rivelano degli abissi, che vi immergono nell'immensità; intensità di sentimento da far esplodere la fibra umana; atroci disperazioni, terribile abbattimento prossimo alla morte (primo notturno, op. 27); estasi rotte da singhiozzi, deliziose carezze; e come è sincero: come si sente che è un cuore che sanguina, che è un'anima inondata di tenerezza!<sup>48</sup>

<sup>46</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 91.

<sup>47</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 359-360.

<sup>48</sup> «Les Nocturnes! [...] Accents d'infinité douleur; quelques mesures qui vous découvrent des abîmes, qui vous plongent dans l'immensité; puissance de sentiment à faire éclater la fibre

L'antitesi favorisce dunque la copresenza di stati d'animo tra loro opposti che il genio del compositore riesce a condensare in poche battute. L'altra caratteristica dei notturni chopiniani messa in rilievo da Belotti è infatti la concisione: a differenza dei notturni di Field, quelli di Chopin non arrivano mai a 170 battute<sup>49</sup>. Questo aspetto sembra quasi sottolineare che la coesistenza degli opposti può sussistere solo in un arco di tempo limitato, quello appunto che separa la mezzanotte, zenit della confusione, dall'alba che sancisce il risveglio della ragione e, con essa, del principio di non contraddizione. A titolo esemplificativo, prendiamo in esame il *Notturmo* op. 27 n. 1 in *Do diesis minore*, senza dubbio l'opera in cui il contrasto tipico dell'Antitesi è più evidente. Il *Notturmo* si costruisce sulla struttura tripartita *A-B-A'* cui si è prima accennato ma, in questo caso, come spiega Belotti, la seconda sezione si oppone fortemente alle altre due per intensità, complessità dell'espressione, scrittura pianistica e raffinatezza armonica<sup>50</sup>. La prima sezione, precisa il musicologo, caratterizzata da un clima tranquillo, sereno, contiene tre periodi: il primo presenta già tutti gli elementi fondamentali della composizione dalle due diverse tensioni melodiche (ascendente dal Mi al Sol diesis; discendente dal Fa diesis al Si diesis) che, variando la struttura, si ripeteranno anche nel *Più mosso* e nell'*Agitato*, alla tensione armonica dal minore al maggiore che è tema costante del *Notturmo*. Il secondo periodo riprende il materiale tematico del primo con piccole varianti. Il terzo periodo riprende il primo ma aggiungendo una voce dialogante. Qui la tensione espressiva raggiunge il suo apice<sup>51</sup>.



Figura 5 – F. Chopin, *Notturmo* op. 27 n. 1, mis. 3-11.

humaine; désespoirs affreux, terrible accablement voisin de la mort (premier nocturne, op. 27); extases entrecoupées de sanglots, caresses délicieuses; et que c'est sincère: comme on sent que c'est un cœur qui saigne, que c'est une âme inondée de tendresse!» (Édouard Ganche, *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres 1810-1849*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 119 [traduzione nostra]).

<sup>49</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 358.

<sup>50</sup> Ivi, p. 377.

<sup>51</sup> Ivi, p. 378.

Segue una sospensione piuttosto lunga (mis. 26) che prelude ad un cambiamento sostanziale: l'atmosfera del notturno, prima tranquilla, diviene ora nella seconda sezione improvvisamente ansiosa, turbata grazie anche al «minaccioso rullare del basso»<sup>52</sup>. Questo clima inizialmente cupo si anima poi progressivamente (*sempre più stretto*) e la passione acquista intensità. L'atmosfera diviene infine drammatica quando la passione raggiunge «il suo culmine con la tonalità di La bemolle maggiore e con uno dei rari *fff*»<sup>53</sup>.



Figura 6 – F. Chopin, *Notturmo* op. 27 n. 1, mis. 29-36 e 41-44.

Infine la terza sezione (Ripresa) recupera, in forma condensata, la prima sezione, ma con un clima diverso, sottolineato dall'indicazione *con duolo* e conclude con un gioioso dialogo tra le due voci: l'opera, che era iniziata in Do diesis minore, termina infatti in Do diesis maggiore<sup>54</sup>.



Figura 7 – F. Chopin, *Notturmo* op. 27 n. 1, mis. 93-101.

<sup>52</sup> Ivi, p. 379.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ivi, p. 380.

4. *La notte e i suoi moti*

Si è accennato al fatto che l'«*Homme de minuit*» è colui che, essendo dotato di un particolare temperamento, può vedere e sentire nell'oscurità. Ai suoi occhi la notte è il caos primordiale che già contiene in potenza tutto il reale, e in cui gli opposti possono coesistere e coincidere; una condizione quest'ultima che, lo si è visto, viene resa in musica ricorrendo alla berceuse e all'antitesi: i temi si fondono o alternano. Cosa accade però all'interno del soggetto quando calano le tenebre? Secondo Jankélévitch, «l'io, abbandonato al magnetismo notturno, si contrae o si dilata»<sup>55</sup>.

I *Notturmi* di Chopin, come del resto gran parte delle sue creazioni, sono il risultato, secondo Édouard Ganche, del raccoglimento di un'anima meditativa, ansiosa e tenera, nonché il riflesso di una vita interiore ricca di slanci, sogni e aspirazioni<sup>56</sup>. Franz Liszt ricorda, nella biografia dedicata al compositore polacco, che Chopin riversava il cuore nelle sue composizioni, esattamente come molti devoti riversano nelle preghiere a Dio la propria anima<sup>57</sup> e che, per far questo, necessitava di pace e raccoglimento<sup>58</sup>. Questo slancio intimista, secondo Jankélévitch, si avverte con forza nel finale del *Notturmo* op. 62 n. 2 in *Mi maggiore*, dove la melodia, proprio come nella *Berceuse*, si spegne lentamente nel silenzio e nella solitudine, a tal punto che, «il pianista potrebbe ascoltare il battito del proprio cuore»<sup>59</sup>. Ma anche nello *Studio* op. 10 n. 3 in *Mi maggiore*<sup>60</sup>. La composizione che, secondo Belotti, può essere considerata un lento notturno, presenta dei bassi molto espressivi che, in questo caso, non traducono un semplice ripiegamento dell'anima, ma quel particolare raccoglimento in cui l'anima rende grazie al suo Creatore. Questa religiosità introversa, sebbene non sia molto diffusa nelle opere chopiniane, la troviamo anche nei *Notturmi* VI (op. 15 n. 3), XI (op. 37 n. 1), XII (op. 37 n. 2 che abbiamo analizzato nel capitolo precedente) e XIV (op. 48 n. 2)<sup>61</sup>. Oltre alla componente religiosa, lo *Studio*

<sup>55</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 57.

<sup>56</sup> É. Ganche, *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres 1810-1849* cit., p. 119.

<sup>57</sup> Franz, Liszt, *F. Chopin*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1890, p. 48.

<sup>58</sup> F. Liszt, «*Concert de Chopin*», *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 2 mai 1841, p. 245.

<sup>59</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 58.

<sup>60</sup> Nel saggio in realtà Jankélévitch cita lo *Studio* op. 10 n. 4 in *Do diesis minore*, studio tutt'altro che lento, molto passionale con qualche punta di drammatico. Tenendo conto anche dell'analisi musicologica fatta da Gastone Belotti nella sua biografia dedicata a Chopin, riteniamo quindi che, lo *Studio* corrispondente al commento di Jankélévitch sia l'op. 10 n. 3 in *Mi maggiore*. Lo *Studio* in questione, infatti, è lento, ha un carattere lirico e l'interpretazione espressiva prende il sopravvento rispetto all'intento virtuosistico (G. Belotti, *Chopin* cit., p. 296).

<sup>61</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 58. Ricordiamo a questo proposito che la religiosità introversa presente, come abbiamo visto, in alcuni notturni chopiniani conquista il poeta canadese Émile Nelligan il quale, ispirandosi ad alcune composizioni del musicista, diffuse oltreoceano dal pianista Ignace Paderewski, scrive la lirica *Nocturne*, (Émile Nelligan, *Nocturne*, in *Poésies complètes 1896-1899*, La Bibliothèque électronique

op. 10 n. 3 contiene anche dei richiami alla musica popolare polacca, a cominciare dalla melodia, che ricordava a Chopin la patria<sup>62</sup> e di cui andava particolarmente fiero, (tanto da giudicarla la più bella che avesse mai scritto<sup>63</sup>), fino alla struttura del tema principale composta, come osserva Belotti, da frasi irregolari, tipiche appunto dei canti popolari, ma non molto comuni in Chopin che, al contrario, «prediligeva nelle opere di taglio professionale, frasi e periodi quadrati»<sup>64</sup>. La presenza di questi elementi polacchi legati all'infanzia del compositore pone l'accento sul fatto che, talvolta, lo slancio intimista non si limita solo ad una «confessione» dell'anima, ma può anche innescare una «regressione» che riporta alla luce motivi musicali e «fantasmi» del passato.

Stando comunque alle testimonianze dei suoi contemporanei, la musica notturna di Chopin diventava portavoce di questo moto centripeto solo dopo mezzanotte, ossia l'ora che, come si è detto, segna «l'inizio di tutti gli inizi»<sup>65</sup>. Solo allora infatti l'artista polacco cessava di essere un eccellente pianista per divenire un poeta<sup>66</sup>, cioè un profondo conoscitore dell'animo umano, che in preda al *furor* divino<sup>67</sup> svelava a un pubblico di eletti «i sospiri del loro stesso cuore, le loro malinconiche fantasticherie»<sup>68</sup>; oppure, in veste di silfo<sup>69</sup>, rivelava con dolci melodie i timori e i tormenti amorosi degli spiriti della notte<sup>70</sup>.

La dilatazione dell'io, invece, viene descritta da Jankélévitch come un'espansione centrifuga che diluendo progressivamente il tempo nell'eternità e l'indi-

que du Québec, N.d., p. 163), dove l'atmosfera notturna fa da sfondo alla preghiera e al raccoglimento di anime tormentate. La poesia di Nelligan è uno dei numerosi tentativi, spesso retorici, di «dire» la musica di Chopin.

<sup>62</sup> «[...] on one occasion when Gutmann was studying it the master lifted up his arms with his hands clasped and exclaimed: "O, my fatherland!" ("O, ma patrie!")» (Frederick, Niecks, *Frederic Chopin as a man and musician*, London & New York, Novello, Ewer & CO., 1890, II, p. 253).

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 296.

<sup>65</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 54.

<sup>66</sup> «C'était vers minuit d'ordinaire qu'il se livrait avec le plus d'abandon; [...] il devenait poète» (Hector Berlioz, *Mort de Chopin*, «Le journal des débats», 27 octobre 1849, p. N.P).

<sup>67</sup> «[...] une fois au piano, il jouait jusqu'à épuisement. [...] ses yeux se cerclèrent de noir, ses regards s'animaient d'un éclat fébrile, ses lèvres s'empourpraient d'un rouge sanglant, son souffle devenait plus court! Il sentait, nous sentions que quelque chose de sa vie s'écoulait avec les sons, et il ne voulait pas s'arrêter, et nous n'avions pas la force de l'arrêter! la fièvre qui le brûlait nous envahissait tous!» (E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs* cit., p. 308).

<sup>68</sup> André Maurois, *Frédéric Chopin*, Montréal, Les éditions variétés, 1942, p. 43 (traduzione nostra).

<sup>69</sup> «Son génie ne s'éveillait guère qu'à une heure du matin. Jusque-là, il n'était qu'un pianiste charmant. La nuit venue, il entraînait dans le groupe des esprits aériens, des êtres ailés, de tout ce qui vole et brille au sein des demi-ténèbres d'une nuit d'été» (E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs* cit., p. 308).

<sup>70</sup> «[...] et [il] nous [dévoilait] les indiscretes confidences des Ondines, des Titanias, des Ariels, des reines Mab, des Obérons puissants et capricieux, de tous les génies des airs, des eaux et des flammes» (F. Liszt, *F. Chopin* cit., p. 31).

vidualità nel cosmo, oltre a rendere le emozioni in essa contenute sempre più indeterminate e non ben differenziate, consente infine all'io di entrare in comunione con il tutto. Secondo il filosofo, infatti, la notte riporta l'interiorità a quello stadio elementare in cui i sentimenti sono ancora indistinti<sup>71</sup>. Questo moto centrifugo, tuttavia, non trova applicazione nella produzione chopiniana la quale, come abbiamo visto, è percepita essenzialmente come il frutto del raccoglimento di un'anima<sup>72</sup>.

### 5. *La morte*

La notte romantica non è solo immagine nostalgica del caos primordiale: è anche il momento in cui l'io si raccoglie oppure si dilata. Nel primo capitolo però si è accennato al fatto che l'oscurità, inducendo al sonno la ragione, risveglia nell'anima antichi terrori<sup>73</sup>. Jankélévitch allora osserva che la volta celeste, nell'istante in cui viene privata della pallida luce lunare e delle stelle, si trasforma in un «cielo nero senza speranza e senza aurora»<sup>74</sup>: è appunto la notte dei Getsemani; sono le ore di agonia del Calvario in cui le tenebre si abatterono sulla terra in pieno giorno<sup>75</sup>. In quest'ora di dolore e di terrore, il pensiero della morte prende il sopravvento e diviene quasi soffocante. Ecco quindi spiegato il motivo per cui Jankélévitch annovera tra le musiche della notte anche la Marcia Funebre<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 59.

<sup>72</sup> Se guardiamo invece alla ricezione della musica di Chopin nella letteratura, notiamo che alcuni scrittori tendono a percepire certe sue composizioni come il risultato di un'anima che si è identificata con tutto l'esistente, assumendone non soltanto la forma ma anche il linguaggio. Questo accade ad esempio nel commento di Guy de Pourtalès al *Notturmo* op. 48 n. 1 in *Do minore*, dove l'autore si serve della traduzione francese del *Das Nachtlied* di Nietzsche per esprimere a parole il contenuto puramente sonoro della composizione (Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, Paris, Gallimard, 1927, p. 142). Un altro testo dove emerge molto retoricamente questa comunione dell'anima con il cosmo è *L'Aprile*, ossia il secondo quadro dell'opera lirica *Chopin* del compositore Giacomo Orefice, scritta nel 1901 su libretto di Angiolo Orvieto. (Angiolo Orvieto, *Chopin*, musiche di Giacomo Orefice, Milano, Sonzogno, 1902, pp. 31, 36-37). Infine, ricordiamo anche la lirica *Chopin* composta da Maurice Rollinat, dove l'io del musicista, – contrariamente a quanto riportato da Jankélévitch in merito al moto centrifugo –, sebbene si dilati e si identifichi con tutto l'esistente non subisce alcuna diluizione. I sentimenti e le emozioni riversati da Chopin nella musica, infatti, per quanto estremamente complessi e variegati, sono tutt'altro che indefiniti e come tali vengono percepiti dal poeta (Maurice Rollinat, *Chopin*, in *Les Névroses*, Paris, Fasquelle, 1917, pp. 53-55).

<sup>73</sup> Non a caso l'inno liturgico *Te lucis ante terminum*, con il quale si chiede a Dio di allontanare incubi e suggestioni diaboliche, preservando così l'integrità dei corpi durante il riposo, viene recitato al calar delle tenebre (Compieta).

<sup>74</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 65.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Ivi, p. 35.



Il tema della morte, declinato ovviamente in termini di stati emotivi ad essa associati, compare di frequente nella musica di Chopin e non solo all'interno della *Marcia Funebre*. George Sand ad esempio in *Histoire de ma vie* ricorda che diversi preludi, composti da Chopin durante il soggiorno a Maiorca nella certosa di Valldemosa, ispirano visioni di monaci deceduti o evocano i canti funebri che ne accompagnavano il trapasso<sup>77</sup>. Stabilire con esattezza quali siano i preludi menzionati dalla scrittrice non è semplice. Stando all'analisi realizzata da Gastone Belotti, si può pensare che uno di questi sia l'op. 28 n. 14 in *Mi bemolle minore*, vista anche la sua vicinanza al *Finale* della *Sonata* op. 35 n. 2 contenente appunto la *Marcia Funebre*. Il *Finale* della *Sonata*, in particolare, costituirebbe secondo Belotti lo svolgimento e l'espansione di questo preludio definito «una delle pagine più tetre dell'opera chopiniana, espressione di un profondo annichilimento spirituale»<sup>78</sup>. L'atmosfera sinistra della Certosa, le visioni di monaci trapassati menzionate da George Sand, hanno profondamente colpito il poeta e librettista Angiolo Orvieto che, nel terzo quadro dell'opera lirica *Chopin*, intitolato *La tempesta* e ambientato appunto a Maiorca, inserisce l'episodio descritto in *Histoire de ma vie*, facendo esclamare a Chopin:

E quei frati, [...]  
Sempre davanti agli occhi! [...]

Ombre di morti frati,  
che ieri ad alta notte  
procedevano a frotte  
lunghe, silenti, sotto i porticati  
ombre di morti frati.

Sfilavan lente al lume della luna,  
al ritmo della fonte, e ad una ad una  
alzavan verso me la bianca fronte:  
poi vanivano lente nella luna<sup>79</sup>.

Jankélévitch invece segnala il *Notturmo* op. 48 n. 1 come esempio di «majesté funèbre»<sup>80</sup>. La composizione, che si apre con un clima tranquillo e leggermente malinconico, cede poi il passo alla sezione centrale, fondata su un Corale di grandiosità drammatica che contiene una marcia patetica, molto distante dalla tradizione lirico-sentimentale del Notturmo. Questa sezione centrale, in particolare, consta di una prima parte, solenne e maestosa, avente «una sono-

<sup>77</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Leipzig Wolfgang Gerhard, 1855, p. 89.

<sup>78</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 343.

<sup>79</sup> A. Orvieto, *Chopin*, musiche di G. Orefice cit., p. 47.

<sup>80</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 65.

rità piena e organistica»<sup>81</sup>; e di una seconda parte in cui il progressivo montare di doppie ottave, in terzine di semicrome cromatiche, separando gli accordi del Corale l'uno dall'altro, accentua la drammaticità<sup>82</sup>. Questa tensione influirà successivamente anche sull'andamento della Ripresa la quale, non potendo ripristinare in tutto e per tutto il clima tranquillo della prima sezione, ne riprende la linea melodica sviluppandola in modo più veloce e agitato<sup>83</sup>. Diametralmente opposto al *Notturmo* op. 48 n. 1 è invece il *Notturmo* op. 55 n. 1 in *Fa minore*. Pur essendo anch'esso una marcia triste, costruita su una cellula melodica che viene addirittura riproposta una decina di volte, la maestosità del precedente notturno, osserva Jankélévitch, è ora sostituita dall'angoscia e da una malinconia pungente<sup>84</sup>. Un discorso a parte merita invece la *Marcia Funebre* di Chopin, come del resto la *Sonata* op. 35 n. 2 che la contiene o, per meglio dire, che le è stata costruita tutt'attorno. Non solo le date lo confermano: la *Marcia Funebre* risale al 1837, mentre il primo movimento, lo *Scherzo* e il *Finale* della *Sonata* furono abbozzati tra il 1838 e il 1839; l'intera opera infine fu pubblicata nel 1840. Come sottolinea Belotti, anche da un punto di vista espressivo la *Sonata* trova la sua unità se consideriamo la *Marcia Funebre* il suo nucleo e gli altri canti – tutti in minore, quindi privi, almeno a prima vista di contrasto – come le diverse sfaccettature di un sentimento universale<sup>85</sup>. Non a caso Jankélévitch definisce l'op. 35 un «trattato della disperazione», nonché «la sonata degli addii senza ritorno»<sup>86</sup>.

Il primo movimento, osserva Belotti, inizia con una breve introduzione, seguita da quattro battute che, insistendo sull'accordo di tonica, creano un senso di angoscia. Il primo tema, rotto e ansimante, quasi un singhiozzo che si tramuta in grido di raccapriccio, presenta una linea melodica in cui le pause sono parte integrante di essa e non semplice riposo o conclusione. La sezione di sviluppo, derivata dal primo tema, ne esaspera invece la sensazione di angoscia arrivando ad una «passionale drammaticità»<sup>87</sup>

<sup>81</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 392.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Ivi, p. 393.

<sup>84</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 65.

<sup>85</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., pp. 151-152.

<sup>86</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 89 (traduzione nostra).

<sup>87</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 154.

Figura 8 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 1-16.

mentre la ripresa, mancando del primo tema, mette in rilievo il tema lirico<sup>88</sup> (secondo tema). Quest'ultimo in particolare, come osserva Luca Mosca, presenta un accompagnamento da Notturmo<sup>89</sup>.

Figura 9 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 57-64.

Segue uno *Scherzo* funereo che è stato definito, come ricorda Belotti, una vera e propria «Danza degli Scheletri»<sup>90</sup>, caratterizzato da un Trio che, riproponendo il tema nella tonalità inconsueta di La bemolle minore, esprime disperazione e smarrimento<sup>91</sup>. (Di seguito riportiamo il primo e, affianco, il secondo tema dello Scherzo).

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Luca, Mosca, *Lezioni di Musica: Fryderyk Chopin Sonata in si bemolle minore op. 35 n. 2*, online audio clip, [raipleyradio.it](http://raipleyradio.it), 11/11/2017. Web. 28/07/2018 <<https://www.raipleyradio.it/audio/2017/10/Fryderyk-Chopin--Sonata-in-si-bemolle--minore-op-35-n-2-Lezioni-di-Musica-del-11112017-con-Luca-Mosca-410629d7-7784-4b83-9b78-3c80f32488e2.html>>.

<sup>90</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 155.

<sup>91</sup> *Ibidem*.



Figura 10 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 243-264 e 324-343.

Subito dopo troviamo la celebre *Marcia Funebre* che Franz Liszt descrisse in questi termini:

[...] tutto ciò che il corteo di una nazione in lutto, che piange la propria morte, esprime di solenne e di straziante, si trova qui nel rintocco funebre che sembra scortarlo [...] Vi si sente [...] la morte [...] di un'intera generazione, rimasta prostrata [...]. Né acute grida, né rauchi gemiti, né empie bestemmie, né furiose imprecazioni turbano un compianto che potremmo quasi scambiare per dei sospiri serafici. [...] Questa melopea funebre [...] è di una dolcezza così penetrante che non sembra più venire da questa terra<sup>92</sup>.

Nella prima parte del commento, Liszt si riferisce al tema della *Marcia*, ossia una melodia che, come sottolinea Mosca, è costituita in sostanza da una nota ribattuta che si accompagna alla ripetizione di due accordi (mano sinistra); una struttura presente, come abbiamo visto, anche nella *Berceuse*<sup>93</sup>. È interessante notare questa coincidenza tra la *Berceuse* e la *Marcia funebre*, la nascita e la morte, perché ci torneremo più avanti<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> F. Liszt, *F. Chopin* cit., pp. 7-8 (traduzione nostra).

<sup>93</sup> L. Mosca, *Lezioni di Musica: Fryderyk Chopin Sonata in si bemolle minore op. 35 n. 2*, online audio clip, [raisplayradio.it](http://raisplayradio.it), 11/11/2017. Web. 28/07/2018 <<https://www.raisplayradio.it/audio/2017/10/Fryderyk-Chopin--Sonata-in-si-bemolle--minore-op-35-n-2-Lezioni-di-Musica-del-11112017-con-Luca-Mosca-410629d7-7784-4b83-9b78-3c80f32488e2.html>>.

<sup>94</sup> La costruzione del tema non è la sola affinità che unisce la *Berceuse* alla *Marcia Funebre*. La *Sonata* op. 35 n. 2, infatti, è stata composta nella tonalità di *Si bemolle minore*, ossia la relativa di *Re bemolle maggiore* che è la tonalità della *Berceuse* op. 57.



Figura 11 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 533-542.

La parte finale del commento lisztiano verte, al contrario, sulla parte centrale della *Marcia Funebre* che presenta invece una melodia estremamente dolce, secondo Mosca, «quasi un richiamo ai cantabili di Bellini»<sup>95</sup>.



Figura 12 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 563-582.

<sup>95</sup> *Ibidem.*

La *Marcia Funebre* è il canto della sconfitta dell'uomo che, del tutto impreparato, viene colpito da una catastrofe assurda e irrazionale<sup>96</sup>; è un pianto, afferma Belotti, «che non cerca e non può trovare consolazione»<sup>97</sup>. E infatti al *Finale*, estremamente breve e atematico, non resta molto da dire se non constatare «il raggelarsi di ogni emozione, il disfacimento di ogni passione»<sup>98</sup>.



Figura 13 – F. Chopin, *Sonata* op. 35 n. 2, mis. 618-624.

Chopin esprime qui, nel linguaggio che gli è più consono e familiare, ovvero in musica, quel destino tragico e violento che Leopardi aveva descritto a parole, circa dieci anni prima, servendosi dell'immagine del «vecchierel bianco e infermo» che dopo una folle corsa giunge infine in quell'«abisso orrido, immenso, / ov'ei precipitando, il tutto obblia»<sup>99</sup>. Da poeta del pianoforte, Chopin rende questo abisso, ossia il nulla della morte, con la totale assenza di indicazioni nel *Finale*, chiudendo così in modo altrettanto orrido e tragico il suo poema.

## 6. Dal trittico alla trinità

La notte come metafora del caos primordiale, ma anche «Primo Mobile» di moti dell'animo e infine metafora della morte: come si è visto, Jankélévitch tende a mantenere distinti questi tre modi di intendere la notte. Tuttavia, quello che a prima vista può sembrare un «trittico» notturno, nasconde, a mio avviso, una «trinità» che ha nella morte, piuttosto che nell'oscurità, la sua unità: le tenebre infatti, usate dai romantici come metafora, forniscono semplicemen-

<sup>96</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 90.

<sup>97</sup> G. Belotti, *Chopin* cit., p. 155.

<sup>98</sup> Ivi, p. 156.

<sup>99</sup> Dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi.

te un volto concreto e familiare sia al caos originario sia a quel concetto astratto che è appunto la morte.

Consideriamo innanzitutto le tre atmosfere notturne. A ben guardare, il caos primigenio a cui fa riferimento Jankélévitch, che annulla tutte le differenze e contiene in potenza tutto l'esistente è soltanto un altro modo di nominare l'«orrido abisso»<sup>100</sup>: non solo anche la morte fa saltare qualsiasi distinzione ponendo ogni cosa e ogni essere sullo stesso piano<sup>101</sup>, ma contiene anch'essa delle «potenzialità». Come ricorda Jankélévitch citando «l'ultimo Schelling», la Morte è il «Nulla» (le *Néant*), cioè «fecondità e pienezza», non il «Niente» (le *Rien*), che invece è zero<sup>102</sup>. E difatti quell'assenza di indicazioni nel *Finale* della *Sonata* op. 35 di Chopin non impedisce alla musica di continuare a fluire così come non le impedisce, dinanzi ad una catastrofe improvvisa e assurda, di continuare ad esprimere qualcosa seppur il raggelarsi delle emozioni e un senso di rassegnazione.

Anche i moti favoriti dalle tenebre, per quanto risultino apparentemente opposti, presentano in realtà, come si è accennato nel capitolo ad essi dedicato, un punto di incontro. Si tratta di quella «regressione» che, nel moto centripeto, fa riaffiorare motivi del passato individuale, mentre nel moto centrifugo riporta l'interiorità a quello stadio primordiale in cui i sentimenti sono ancora indistinti<sup>103</sup>. Ancora una volta l'inizio è, come la fine, un amalgama informe.

Questa identità tra il principio e la fine, a sua volta nuovo inizio, è confermata anche dalla musica. Si è visto ad esempio che la *Berceuse* di Chopin non è molto diversa dalla *Marcia Funebre*, poiché la stessa struttura che caratterizza il tema dell'op. 57, – costituita come si ricorderà da due accordi ripetuti ossessivamente che accompagnano una melodia semplicissima – contraddistingue anche il tema del terzo movimento della *Sonata* op. 35 n. 2; *Sonata* che, oltretutto, è stata composta nella tonalità di *Si bemolle minore*, cioè la relativa di *Re bemolle maggiore* che è appunto la tonalità della *Berceuse* op. 57. D'altronde, anche al di fuori del contesto musicale *berceau* (culla) e *bière* (bara) hanno tratti comuni. Etimologicamente i due sostantivi presentano la stessa radice indoeuropea \**bhr-* (portare, comportare, portare via)<sup>104</sup> da cui il verbo germanico \**beran* (trasportare) che ha dato origine sia a \**bertā* (scuotere), da cui «berceau» e dunque «berceuse»<sup>105</sup>, sia a «bière» e dunque a bara, quest'ultima in particola-

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Si veda a questo proposito il dialogo leopardiano della moda e della morte. La Morte, coadiuvata dalla Moda, anch'essa figlia della Caducità, annulla e stravolge tutto l'esistente, mettendo sullo stesso piano esseri viventi, usanze, oggetti.

<sup>102</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 20.

<sup>103</sup> Ivi, p. 59.

<sup>104</sup> Émile Benveniste, *Il Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, a cura di Mariantonia Liborio, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, I, p. 232.

<sup>105</sup> Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, *DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2004 (*ad vocem* «berceuse», p. 145).

re derivata dal longobardo *bāra*<sup>106</sup>. Entrambi hanno infatti la funzione di accogliere; entrambi hanno a che fare con un «sonno» e con una «notte», siano essi momentanei oppure eterni<sup>107</sup>.

Anche la *Barcarolle*, che condivide con la *Berceuse* oltre al ritmo cullante la radice etimologica del «portare», insiste sulla coincidenza tra il principio e la fine. Come fa notare infatti Bachelard, la culla è la barca che conduce alla nascita, mentre la bara è l'imbarcazione che accompagna i defunti nell'ultimo viaggio<sup>108</sup>. Questa duplice funzione emerge ad esempio nel poema epico anglosassone *Beowulf*, dove il re danese Scyld Scefing viene trovato in fasce su una barca alla deriva. Questa culla, come vuole il rituale funebre vichingo, ne accoglierà in seguito la salma, che verrà affidata ancora una volta al mare affinché la riconduca all'origine<sup>109</sup>. E difatti, prosegue Bachelard, se consideriamo la Morte come primo nocchiere, la bara non sarebbe l'ultima barca bensì la prima, e di conseguenza il viaggio compiuto dal defunto costituirebbe un principio e non una fine<sup>110</sup>. Di nuovo dunque la morte è un «nulla» ricco di potenzialità e non un «niente»<sup>111</sup>.

La circolarità che porta la nascita a fondersi con la morte, a sua volta nuovo inizio, la troviamo infine espressa nel genere musicale del Notturmo – alla cui fama Chopin ha dato un contributo notevole – a partire proprio da quella struttura tripartita del tipo *A-B-A'*, che i notturni chopiniani condividono, come si è detto, con la *Barcarolle* op. 60. Oltre alla coincidenza degli opposti che è tratto tipico sia del caos primordiale che della morte, il Notturmo può comunicare, come si è visto, un senso di «majesté funèbre» (op. 48 n. 1) oppure una tristezza e una malinconia pungente (op. 55 n. 1), e infine può dar voce al raccoglimento dell'anima. Così la notte, in quanto metafora, presta il suo volto tanto al Principio quanto alla Fine.

<sup>106</sup> Alberto Nocentini e Alessandro Parenti, *L'Etimologico: Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 2010 (*ad vocem* «bara», p. 103).

<sup>107</sup> Quanto alla notte e al sonno come metafore della morte si ricorderà il celebre verso del quinto carne di Catullo «[...] nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda». Gaio, Valerio, Catullo, *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*, in *I canti*, collana I Grandi Classici Latini e Greci, Milano, Rizzoli Libri, 2004, v. 5-6, p. 84. E ancora sul sonno inteso come punto di contatto tra la culla e la bara, ricordiamo che la poesia *Le Tombeau de Chopin* di Émile Nelligan (É. Nelligan, *Le tombeau de Chopin*, in *Poésies complètes 1896-1899*, La Bibliothèque électronique du Québec, N.d., p. 192). Si tratta di una vera e propria ninna-nanna funebre, in quanto l'elogio funebre (*tombeau* in francese) annunciato già nel titolo, si apre e si chiude con l'esortazione a dormire: «Dors [...] Dors Chopin!».

<sup>108</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* cit. (*ad vocem* «barque», p. 109).

<sup>109</sup> *Beowulf, an anglo-saxon epic poem*, translated by Lesslie Hall, Boston-New York-Chicago, D.C. Heath & Co. Publishers, 2005, I, vv. 26-52.

<sup>110</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* cit. (*ad vocem* «barque», p. 109).

<sup>111</sup> V. Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin* cit., p. 20.



In conclusione, gli esempi che abbiamo appena discusso mostrano non solo l'esistenza di un fitto reticolo di corrispondenze che uniscono tra loro i singoli componenti musicali e i tre motivi notturni, ma anche che tutti questi elementi formano un tutt'uno con la morte vista non come termine ultimo ma come nuovo principio, appunto quel «nouveau» che anche Baudelaire nel *Voyage* aveva scorto «au fond de l'Inconnu».



Henryk Hektor Siemiradzki, *Frédéric Chopin au salon du prince Antoine Radziwill* (1887 - olio su tela).



Vladimir Jankélévitch negli anni Settanta.



Eugène Delacroix, *Portrait de Frédéric Chopin* (1838 - olio su tela).

IN MUSICA, ATTRAVERSANDO LA NOTTE



«O NOTTE, ANTICA DEITÀ». I «NOTTURNI» DI PINDEMONTI,  
LA «REGINA DELLA NOTTE» DI MOZART, IL «FLAUTO MAGICO»  
DI BERGMAN

Gianni Venturi

Secondo l'interpretazione canonica della critica letteraria la poesia della notte riconduce *in primis* a Giuseppe Parini. Per la nostra indagine la scelta cade invece su Ippolito Pindemonte, autore del poemetto *Le quattro parti del giorno* in quanto è giustificata dal fatto che socialmente Ippolito è un nobile mentre, come forse con un po' d'imbarazzo sottolinea Vittorio Alfieri, Parini non lo è. Se, come vorrebbe chiarire questo studio, la poesia della notte pindemontiana riflette la crisi - e la conseguente necessità di porvi rimedio - dell'aristocrazia illuminata europea coinvolta nel complesso rapporto tra 'illuminati' e massoni, è possibile instaurare una connessione con la ben più complessa vicenda di Mozart massone e rivoluzionario come si titola l'insostituibile libro di Lidia Bramani<sup>1</sup>.

Pindemonte<sup>2</sup> nasce nel 1753 in una nobile famiglia veronese dal marchese Luigi e da Lodovica Maria, detta anche Dorotea, Maffei, nipote del celeberrimo Scipione. Originari di Pistoia, i Pindemonte chiamati anticamente Pinamonti, avevano ottenuto la dignità marchionale da Carlo II di Gonzaga-Nevers nel 1654, ma furono aggregati al patriziato veneto solo nel settembre 1782 poco prima del matrimonio di Giovanni, fratello maggiore di Ippolito, con Vittoria Widmann-Rezzonico. Nel 1765 con il fratello entra nel collegio dei Nobili di Modena<sup>3</sup>, l'i-

<sup>1</sup> Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

<sup>2</sup> Si vedano Ippolito Pindemonte, *Prose e poesie campestri*, a cura di Angiola Ferraris, Torino, Fogola, 1990 e I. Pindemonte, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di Angiola Ferraris, Modena, Mucchi, 1987.

<sup>3</sup> Un'altra figura importante per la cultura neoclassica studiò al Collegio: il ferrarese conte Leopoldo Cicognara che lo frequentò alcuni anni prima del Pindemonte. A differenza del veronese il Cicognara non si distinse se non nella sezione della danza. Si veda, Vittorio Malamani, *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali Parte I e parte seconda*, Venezia, Tipografia dell'Ancora-L. Merlo editore, 1888; *Leopoldo Cicognara: tracce di un intellettuale tra Antico Regime, Impero e Restaurazione*, in *Alla fine dell'Antico Regime* (Atti del Convegno - Trento, 25-28 ottobre 1988), a cura di Cesare Mozzarelli e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 171-179. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Tomi I-VII e Tavole, a cura di Francesco Leone, Barbara Steindl, Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007. La frequentazione con Ippolito si rafforzò soprattutto per la comune conoscenza della 'divina' Isabella Teotochi



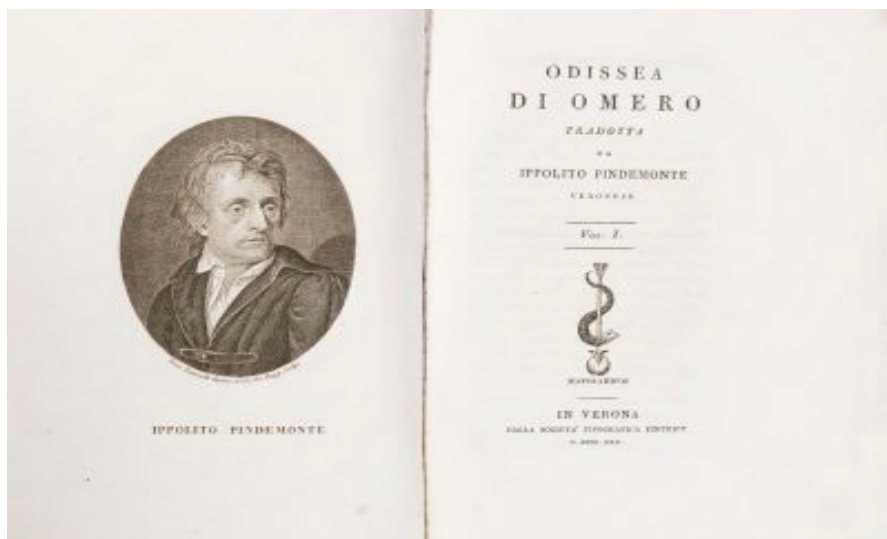
stituzione forse più alla moda presso l'aristocrazia dell'Italia settentrionale, retta dai preti di S. Carlo; vi insegnavano, fra gli altri, Lazzaro Spallanzani, Francesco Barbieri, Giuliano Cassiani, Luigi Cerretti.

Al Collegio si distinse per la sua propensione agli studi classici e alla poesia e qui venne a conoscenza di quell'ambiente che potremmo definire massonico rinforzata dagli istitutori che ebbe quali Giuseppe Torelli e Girolamo Pompei. Quest'ultimo lo indusse a un tentativo di traduzione della *Storia* di Erodiano. Importante l'affiliazione all'ordine di Malta come «cavaliere milite di Giustizia». Sulla sua formazione ebbe un forte influsso anche il marchese veronese Michele Enrico Sagramoso, bali dell'ordine melitense, notevole della Massoneria e diplomatico cosmopolita. In questo fervore di conoscenze si aggiunse l'intensa attività massonica e rivoluzionaria del fratello maggiore Giovanni, affiliato alla loggia di *San Paolo Celeste* di Cremona giacobino e fieramente antinapoleonico che fu aiutato dal fratello a emigrare in Francia<sup>4</sup>. La scelta giacobina del fratel-

Albrizzi, la Bettine di Vivant-Denon, studiosa e amica di Canova, nonché celebre animatrice dei salotti progressisti dell'aristocrazia veneta. La bibliografia è foltissima. Si veda: Isabella Teotochi Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, tomo I-II, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2003; *Canova ed Isabella Teotochi Albrizzi*, in Antonio Canova, *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma* (Terza settimana di studi canoviani), Bassano del Grappa 25-28 settembre 2001, a cura di Fernando Mazzocca e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 41-58; Vivant Denon, *Lettres à Bettine*, sous la direction de Fausta Garavini, Paris, Actes Sud, 1999.

<sup>4</sup> Per le vicende artistiche ed esistenziali il riferimento necessario è a Ranieri Varese, *Giovanni Pindemonte: un sonetto per la seconda Psiche*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa*. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo, Venezia, Edizioni della Laguna, 2001, II, pp. 533-537 con bibliografia pregressa. L'opera di Giovanni Pindemonte è raccolta in G. Pindemonte, *Poesie e lettere* raccolte e illustrate da Giuseppe Biadego, Bologna, Nicola Zanichelli, 1883.

lo non è condivisa da Ippolito che invece segue le tendenze moderate dei circoli veronesi che tendono a combinare esperienze di rinnovamento agricolo con i valori espressi dagli antichi. Un ritorno al concetto della «vita rustica» secondo i non troppo lontani ricordi di Rousseau *in primis*, di Gessner per il paesaggio e del maestro e amico Aurelio di Giorgi Bertola. Melanconia, vita dei campi, riposo notturno, tutto converge all'interno di una poesia della notte dalle forti valenze socio-politiche. Al tempo della giovinezza appartengono anche opere come *Le stanze* (1779) che col nome di Polidete Melpomenio recitò in occasione della sua aggregazione all'Arcadia, il poemetto *Gibilterra salvata* (1782) poi ripudiato, e la *Fata Morgana* (1784). Per capire a fondo un'opera come le *Prose e poesie campestri* stampata nell'edizione definitiva nel 1817 presso l'editore veronese Mainardi, bisogna rifarsi ad un'altra opera fondamentale di Ippolito dai tratti decisamente autobiografici, *Abaritte. Storia verissima*. Il libro testimonia le resultanze del *grand tour* che il poeta intraprese tra il 1788 e il 1791. Scritto a Marsiglia nel 1790 fu pubblicato anonimo a Nizza nel 1790<sup>5</sup>. Il viaggio classico in Italia intrapreso tra il 1779-1780 lo porta fino in Sicilia ma è a Roma che si lega all'*intelligentia* riunita attorno alla figura e all'opera del divino Canova e che elabora e propone i principi del Neoclassicismo. Basti pensare a Vincenzo Monti e alle suggestioni notturne e omeriche che ne ricavò. Non è qui il caso di indugiare su Pindemonte traduttore dell'*Odissea*; qui fa fede ricordare la dedica foscoliana *Dei Sepolcri*, il rapporto con Monti, il suo neoclassicismo 'notturno', il 'piacevole orrore' ricercato comunque in tutte le sue opere e i legami con quel momento fondamentale della poesia illuminista- neoclassica.



<sup>5</sup> I. Pindemonte, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di Angiola Ferraris, Modena, 1987 dalla cui *Introduzione* traggio queste notizie.

La conoscenza più importante è quella con Aurelio de' Giorgi Bertòla. Qualche anno dopo compie il tour europeo durato tre anni, 1788-1791. Il paesaggio svizzero e tedesco, gli incontri ginevrini, l'amicizia del Bertòla gli rivelano «il mito dell'*Helvetia felix*»<sup>6</sup> che lo inducono a pensare a una fondamentale eticità del mondo contadino svizzero contrapposto alla vita che si svolge nelle città. È quindi condivisibile l'ipotesi interpretativa della Ferraris che individua al fondo delle *Prose campestri*, la vita rustica come tentativo di rinnovamento della società cittadina corrotta.

Nel viaggio a Parigi incontrò Alfieri e con lui assistette alla presa della Bastiglia. E qui si pone il nodo centrale, che l'*Abaritte* in parte riflette, del riformismo moderato di Pindemonte. Ecco allora profilarsi i temi delle *Prose e poesie campestri* dove la notte nel rapporto col giorno può essere vista non solo come armonico sviluppo dell'evoluzione del mondo ma anche come momento di riflessione e di conforto. L'arrivo in Inghilterra nel 1790 mette Pindemonte in contatto con la moda del gotico e naturalmente con quella rivoluzione paesaggistica dal forte sapore politico del cosiddetto giardino all'inglese<sup>7</sup>. Il viaggio poi prosegue per la Germania di cui Pindemonte studia i modelli culturali. Qui è quello che maggiormente interessa. Come scrive Ferraris, lo scrittore s'imbeve di quella cultura che l'Illuminismo moderato oppone all'assolutismo politico e all'oscurantismo religioso. A Vienna si scontra ideologicamente con le riforme giuseppine cariche di autoritarismo. A Nizza poi pubblica l'*Abaritte* e quindi è di ritorno a Verona. Così conclude Ferraris:

nei capitoli XII-XV dell'*Abaritte* egli stigmatizzò del pari i principi tedeschi dediti alle pratiche dell'occultismo e le sette d'ispirazione misteriosofica – dagli Illuminati ai Martinisti – fiorenti nella Germania del tempo, riecheggiando così liberamente i motivi della polemica condotta da Mirabeau, e da vasti settori dell'intelligenza illuministica europea contro l'oscurantismo religioso di cui appariva venato l'irrazionalismo tedesco<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> La ormai acquisita popolarità agli inizi del XIX secolo di Ippolito Pindemonte è testimoniata da Mario Pieri, *Memorie II* (dicembre 1811-settembre 1818, a cura di Claudio Chiancone, Ariccia (RM), Aracne editrice, 2017).

<sup>7</sup> Si vedano: Ercole Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*. Introduzione, commento e note a cura di Gianni Venturi, Milano, Longanesi, 1976 ripreso poi in G. Venturi, *Le scene dell'Eden*, Ferrara, Bovolenta, 1979. Dello stesso *I 'lumi' del giardino: teoria e pratica del giardino all'inglese in Lombardia tra Sette e Ottocento*, in *Il giardino italiano dell'Ottocento nelle immagini, nella letteratura, nelle memorie*, Atti del Convegno internazionale, Pietrasanta 8-9 settembre 1989, a cura di Alessandro Tagliolini, Milano, Guerini, 1990, pp. 18-35. E ancora, G. Venturi, *Premesse italiane al dibattito europeo sul giardino all'inglese: il caso veneto*, in *Il giardino dei sentimenti. Giuseppe Jappelli architetto del paesaggio*, a cura di Giuliana Baldan Zenoni Politeo, Milano, Guerini, 1997, pp.13-19. *La poesia veneta e il paesaggio*, in *Paesaggio e paesaggi veneti*, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Guerini, Milano, 1999, pp. 121-130.

<sup>8</sup> I. Pindemonte, *Abaritte. Storia verissima* cit., p. XXXV.

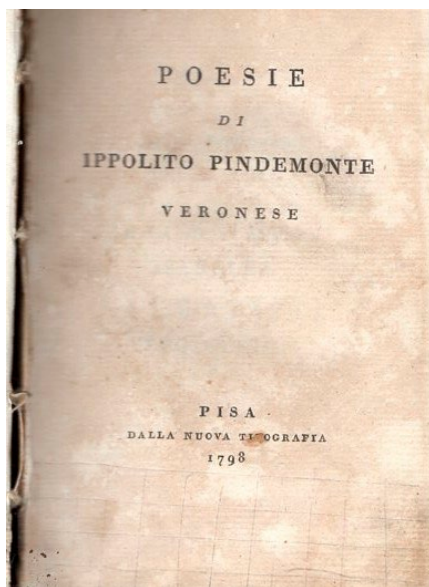


Siamo in pieno clima della cultura mozartiana tra Illuminati e Massoni.

Che l'*Abaritte* si ponga sulla scia del «racconto orientale» è un suggerimento assai appropriato che cala il romanzo all'interno non solo dell'egittomania<sup>9</sup> ma anche del lungo e appassionante avvicinamento al testo della *Zauberflöte*.

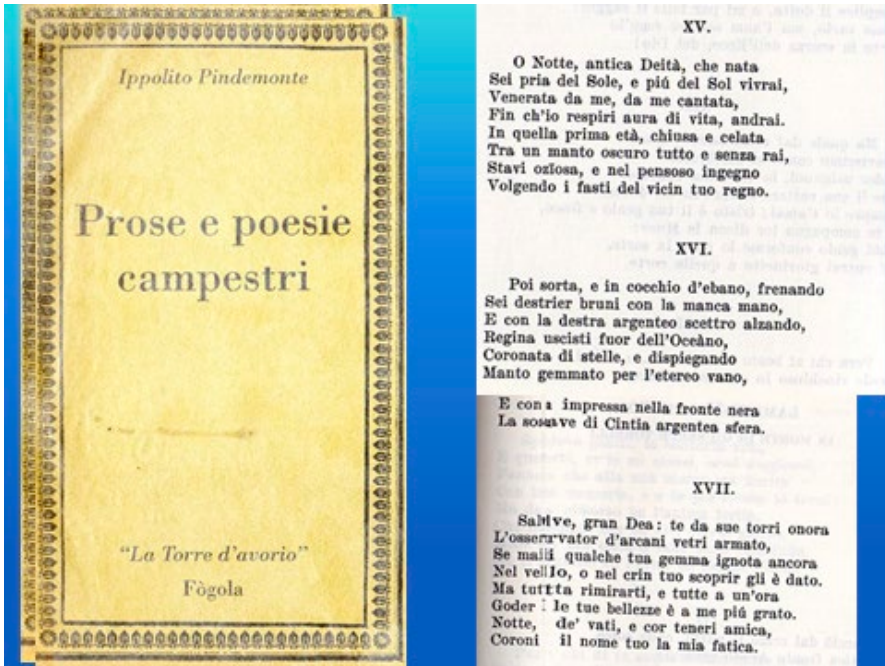
Tornando alle *Poesie campestri* sappiamo che furono composte nel 1785 ad Avesa, il *buen retiro* che Ippolito aveva acquistato l'anno precedente sulle colline veronesi; quindi il rapporto luogo-soggetto è perfettamente consentaneo. Lo scrittore saggio scrive nel ritiro campestre secondo la classica disposizione divulgata dai grandi testi della tradizione come quello del Machiavelli che risiede a San Casciano dove scrive *Il Principe*. Questa disposizione è resa attuale dagli esempi europei specie di quelli degli scrittori inglesi nel ritiro delle loro tenute e campagne con l'esemplificazione di una natura-giardino apparentemente libera e codificata nel giardino all'inglese. La nota sociale sottintesa era l'appartenenza di quella situazione culturale alla politica *Wig* o alla esigenza dell'aristocrazia francese di modulare l'assolutismo dei Luigi con una natura 'libera': dal Trianon ad Ermennonville e all'ossessivo ricordo esemplificativo di Rousseau.

L'edizione delle *Poesie campestri* a cui faccio riferimento esce a Pisa dalla Nuova Tipografia nel 1798 ed è assai vicina all'originale e naturalmente assai diversa dalla *editio ne varietur* del 1817. Ma ci serve in quanto assai contigua all'ultima opera di Mozart.



<sup>9</sup> Ogni discorso sull'egittomania non può prescindere da Jurgis Baltrušaitis, *La ricerca di Iside* [1985], specie i capitoli 1 e 2; *Teogonie egizie della Rivoluzione*, pp. 21-43 e *L'Egitto dell'opera lirica e della Massoneria*, pp. 44-58, Milano. Adelphi, 1985.

Mentre il testo viene qui esibito nell'edizione Ferraris<sup>10</sup>:



È interessante che l'edizione pisana riporti l'originale dedica a Isabella Albrizzi: «Alla cultrice delle arti/Alla favorita delle Muse/all'Amica dell'autore ISABELLA ALBRIZZI TEOTOCCHI» e che venga riportata la lettera della contessa Elisabetta Mosconi alla contessa Teodora Pompei<sup>11</sup>. La lettera ribadisce una qualità preci-

<sup>10</sup> I. Pindemonte, *Prose e poesie campestri* cit., pp. 190-191.

<sup>11</sup> La si legge alle pp. 139-140 della citata edizione delle *Prose e Poesie Campestri*. Elisabetta Contarini Mosconi così appare nella scheda a lei dedicata dell'Enciclopedia Treccani: «CONTARINI, Elisabetta. – Nacque a Verona nel 1752. Divenne allieva, insieme con I. Pindemonte, Silvia Curtoni Verza e Paolina Grismondi – in Arcadia Lesbia Cidonia – del famoso grecista G. Pompei, che in una canzone la descrive intenta a spendere lunghe ore “sulle carte de’ poeti”. Andò sposa al conte Giacomo Mosconi, la cui figura restò discretamente nell’ombra, a giudicare dal fatto che nei carteggi del tempo non se ne fa quasi mai menzione. Ben più importante questa notizia: “Nel 1788 fece stampare infatti a sue spese le *Poesie campestri* di Pindemonte – legato a lei da una trentennale sincera amicizia – offrendole alla contessa Teodora Pompei, cui le aveva promesse”. Nella lettera di presentazione – riprodotta poi in tutte le edizioni – individuava con gusto sicuro la qualità espressiva nuova di quei versi affermando che “il Pindemonte avrà fatto de’ versi più robusti e più dotti, ma di più patetici, di più soavi, di più secondo il mio gusto non ne fece egli certo”, e trovando inoltre in più luoghi “quella dolce melanconia, che tanto a me piace”. Conosciuto il Bertòla ne divenne la compagna e da lui ebbe una figlia Lauretta, la preferita. Ospitò nel periodo rivoluzionario il Pindemonte nella sua villa di Novare dove poi il poeta trascorse molte estati. Infine “Il 17 maggio 1807 la C. moriva a Verona, dopo dieci mesi di malattia, per una ‘piaga interna dell’utero’, assistita da I. Pindemonte e dalle figlie. A quel tempo Pindemonte stava

sa della poesia pindemontiana, condensata nei termini «malattia», «solitudine», «patetismo» e «melanconia»<sup>12</sup>. Si veda *Alla Luna*, componimento intimamente connesso al tema della notte. Sarebbe esercizio assai facile paragonare questa poesia a quella leopardiana ma alcuni versi possono già predisporre il lettore di oggi a non difficili ma icastici paragoni:

## VIII

Ma se la faccia pura  
Talora involvi d'una nube oscura,  
E ripercuoton l'onde  
Luce più scarsa e mesta,  
E annerasi ogni fronde  
Della muta foresta,  
Più l'alma è trista, e sotto nube anch'essa  
D'atri pensier si riconcentra oppressa.

La *negritudo*, l'oscurità in contrapposizione con la luce, e vedremo poi quanto del carattere della Regina della Notte accolga questa minacciosa condizione che è nello stesso tempo stagionale e morale. Quando poi l'oscurità della luna cede il passo alla sua luce ecco allora la trasformazione del paesaggio e la consolazione della notte quale «antica deità» si riconnette al ciclo della vita in un armonico alternarsi:

## X

Te ricomparsa appena,  
Torna teco a brillar l'alma serena.  
Qual d'Oriente vaga  
Sposa che il vel rimova,  
Onde ogni volta piaga  
Nel suo Signor fa nova:  
Tal esci dalla tua veste superba  
Per quelle tue lucenti orme, che serba.

scrivendo *I Sepolcri* e dedicò alla sua amica più cara i vv. 356-409 della sua epistola. U. Foscolo non conobbe personalmente la C., sebbene fosse amico del genero di lei, Giovanni Scopoli, marito di Lauretta. Ma, alla lettura dei versi di Pindemonte, gli scrisse che “dopo i vostri lamenti [su Elisa]. Mia benvoglienza inverso lei fu quale / Più strinse mai di non vista persona”. Teodora Da Lisca Pompei, altra importante corrispondente del poeta a cui dedicò una poesia PER LA SIGNORA CONTESSA TEODORA DA LISCA POMPEI CHE ALLATTA IL SUO FIGLIUOLINO MDCLXXXVIII apparso nel II volume delle *Poesie* pindemontiane.

<sup>12</sup> «Sapete ch'egli compose questi Versi l'anno 1785 nella sua amena solitudine di Avesa, e in tempo che una scomposta salute minacciava non leggermente, benché di lontano, i suoi giorni. Egli avrà fatto de' versi pirobusti e più dotti; ma di più patetici, di più soavi, di più secondo il mio cuore e il mio gusto non ne fece egli certo. Troverete sparsa il più luoghi quella dolce melanconia che tanto a me piace, espresso in altri l'affetto più nobile e puro, e spesso le pitture campestri tramezzate dalle riflessioni morali naturalissimamente; oltre la sodezza del pensare, e l'eleganza dello stile, così proprie di lui l'una e l'altra» (I. Pindemonte, *Prose e Poesie campestri* [1990] cit., p. 139).

XI

Mutasi allor la negra  
 Scena in un punto, e terra e ciel s'allegra [...] <sup>13</sup>.

La connessione notte-luna è ripresa quale *leitmotiv* anche musicale nell'apertura della sezione dedicata a *La Notte* delle *Quattro parti del giorno*:

I

Già sorse, ed ogni stella in ciel dispose  
 Notte con mano rugiadosa e bruna;  
 Piena nell'orbe suo splende, e le cose  
 Di soave color tinge la Luna [...].

Nella stanza III il tema della notte si accampa secondo i canoni più aggiornati del sublime pre-romantico:

Insieme con le fresche aure notturne  
 Volan le dolci Calme, e i bei Riposi,  
 e i Geni, che dormir nelle diurne  
 Ore e godon vegliar co' cieli ombrosi  
 E con sordo aleggiar le taciturne  
 Gioie tranquille, ed i Piacer pensosi:  
 Mentre su colle e pian disteso giace  
 Quell'orror bello, che attristando piace.

Il tema del piacevole orrore che rimanda a tutta la poetica settecentesca <sup>14</sup> nel notturno pindemontiano produce il rimando al teatro e quindi a quella consonanza d'interessi della musica suscitatrice di emozioni:

<sup>13</sup> Ivi, p. 156.

<sup>14</sup> Assai meritevole la collana di *Aesthetica* che ha riproposto i testi di questo problema tra i quali quelli più attinenti al nostro discorso: Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, *Aesthetica*, 1987; Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, a cura di Paolo D'Angelo, Palermo, *Aesthetica*, 1992; Esteban de Arteaga, *La bellezza ideale*, a cura di Elena Scarpi Chirone, Palermo, *Aesthetica*, 1993; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, presentazione e cura di Krystyna Jaworska, Palermo, *Aesthetica*, 1997; *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, a cura di Paolo D'Angelo e Stefano Velotti, Palermo, *Aesthetica*, 1997; *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di Luigi Russo, Palermo, *Aesthetica*, 2000; Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e G. Miglietta, Palermo, *Aesthetica*, 2002; Francis Hutcheson, *L'origine della bellezza*, a cura di Ermanno Migliorini, Palermo, *Aesthetica*, 2002. Fondamentale Paolo D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari, Laterza, 2001. Per la cultura dei fratelli Pindemonte cfr. Ignazio Martignoni, *Del Bello e del Sublime* [1810], a cura di Augusta Brettoni, Roma, Bulzoni, 1988. Il testo imprescindibile rimane Johann Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di Federico Pfister, Torino, Einaudi, 1973 e ora *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, Abscondita, 2017.

## IX

Quale nella rapita alma s'imprime  
 Forza di melanconico diletto!  
 Com'è gentile a un tempo, ed è sublime  
 Del gran teatro, ove ora son, l'aspetto!  
 Qui non s'ascolta, è ver, sospiri e rime  
 Da non virile uscir musico petto,  
 È ver, qui non s'ammira in pinta scena  
 O danzar Ninfa, o gorgheggiar Sirena.

Dalla contrapposizione dei colori e dal brillio propri al teatro e ai notturni ricevimenti con la purezza della notte sgorga alla fine l'inno all'«antica deità»:

## XV

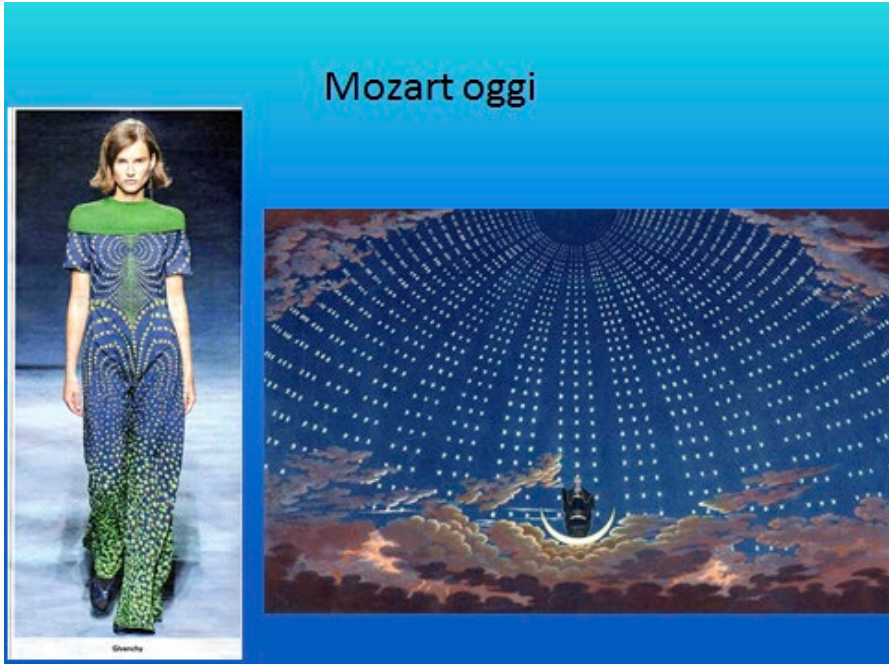
O Notte antica deità che nata  
 Sei pria del Sole, e più del Sol vivrai,  
 Venerata da me, da me cantata,  
 Fin ch'io respiri aura di vita, andrai.  
 In quella prima età, chiusa e celata  
 Tra un manto oscuro tutto e senza rai,  
 Stavi oziosa, e nel pensoso ingegno  
 Volgendo i fasti del vicin tuo regno.

## XVI

Poi sorta, e in cocchio d'ebano frenando  
 Sei destrier bruni con la manca mano,  
 e con la destra argenteo scettro alzando,  
 Regina uscisti fuor dell'Oceano  
 Coronata di stelle, e dispiegando  
 Manto gemmato per l'etereo vano,  
 E con impresa nella fronte nera  
 La soave di Cintia argentea sfera<sup>15</sup>.

La rappresentazione del carro della Notte in evidente rapporto con quello del Sole diverrà uno dei motivi figurativamente importanti dell'apparizione mozartiana della Regina della Notte. Si veda in questo accostamento proposto quanto della tradizione ancor oggi divenga soggetto di moda come l'abito di Givenchy che rimanda alla scenografia dello *Zauberflöte* nella più celebre di queste realizzata da Schinkel nell'edizione berlinese dell'opera nel 1816:

<sup>15</sup> I. Pindemonte, *La notte in Prose e poesie campestri* cit., pp. 190-191.



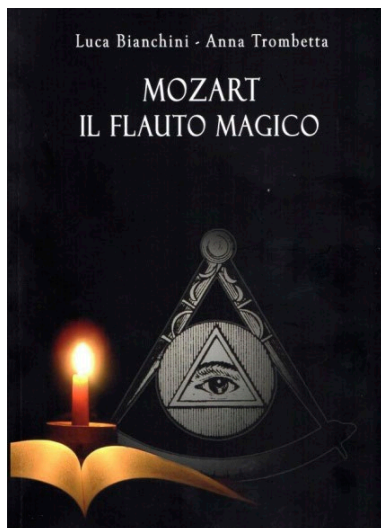
Avventurarsi nella selva della bibliografia mozartiana sarebbe un atto presuntuoso, specie per chi come chi scrive non sa il tedesco ed ha un'elementare conoscenza della musica. Tuttavia come non risulta impossibile meditare sulla poesia dantesca anche senza essere di lingua italiana e fidando nella copiosissima riserva di testi attinenti al Mozart dell'ultimo periodo della sua vita apparsi a partire dagli anni '70 specie per il revival della *Zauberflöte* voluto da Strelher<sup>16</sup>, oggi possiamo contare di un testo che, se non definitivo, è riuscito a proporre l'intricata vicenda politico-artistica della composizione mozartiana in modo impeccabile<sup>17</sup>:

Naturalmente non si può prescindere da due testi ormai classici come quello già citato testo di Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario* e quello di Massimo Mila<sup>18</sup>. La complessa vicenda della composizione dell'ultima opera mozartiana non può prescindere dalla collaborazione con Schikaneder e dall'intricato rapporto tra le sette massoniche e quelle degli Illuminati. È però momento critico fondante la devozione, così può essere definita, di Goethe a Mozart tale da indurre il grande poeta a dare un seguito alla *Zauberflöte* di cui ci resta-

<sup>16</sup> Mozart-Schikaneder, *Il flauto magico*, Introduzione di Pietro Citati. Nota di Giorgio Strelher, Milano, Rizzoli, 1975.

<sup>17</sup> Luca Bianchini-Anna Trombetta, *Mozart Il flauto magico*, Tricase (Lecce), Youcanprint, 2018.

<sup>18</sup> Massimo Mila, *Lettura del Flauto magico* [1989] Torino, Einaudi, 2018.



no alcuni momenti<sup>19</sup>. L'ultima opera mozartiana, dunque, non può prescindere da un grandioso movimento politico-ideologico ed estetico che investe l'Impero ma soprattutto i territori tedeschi. È quindi assai corretto proporre sempre come ipotesi i risultati a cui arrivano gli importanti testi critici a cominciare dal capofila delle biografie mozartiane, Wolfgang Hildesheimer<sup>20</sup>.

Il nodo più complesso consiste nel dirimere i rapporti tra Illuminati di Baviera e Massoni già affrontato nei saggi impeccabili di Francovich<sup>21</sup>, ma ripresi da Bianchini-Trombetta (2018) in totale dissenso con la  *vulgata*  di Mozart massonico e riconoscendo in lui lo spirito 'illuminato' così conclude:

Definire Il flauto magico «opera massonica per eccellenza» o peggio «l'unica opera di Mozart nella quale si evidenziano idee generali del suo tempo in particolare lo spirito laico ed illuministico che ispirava la massoneria», è fuorviante, perché si tratta di un lavoro collettivo, illuminato, di carattere satirico, progettato da perfettibili che usavano la massoneria come contenitore. Una specie di Massoneria che oggi chiameremo «deviata». Quando la loggia di Mozart cessò

<sup>19</sup> Il primo che in Italia si occupò di questo appassionante tema è stato Bonaventura Tecchi, *Goethe scrittore di fiabe*, Torino, Einaudi, 1966, specie il capitolo *Goethe e la Zauberflöte*, pp. 56-62.

<sup>20</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Mozart* [1977], edizione fuori commercio allegato alla rivista 'Amadeus' 100, 2 voll. (Milano, BUR, 1998). Interessante anche il volume divulgativo di Jean-Victor Hocquard, *Mozart*, [1960], Milano, Mondadori, 1960, specie per le illustrazioni che benché assai deludenti nella stampa ci offrono un ricchissimo repertorio iconografico e bibliografico.

<sup>21</sup> Carlo Francovich, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1989 riproposto in *Storia della massoneria in Italia. I Liberi Muratori italiani dalle origini alla Rivoluzione francese*, Milano, Ghibli, 2013.

d'essere guidata dagli illuminati di Baviera, Amadé smise di frequentarla con assiduità e non compose più nessuna musica «massonica»<sup>22</sup>.

Rimando ai capitoli che descrivono la nascita e l'affermazione degli illuminati di Baviera per giungere alla composizione dell'opera, sfrondata dalle superfetazioni che nei secoli si sono aggiunte alla analisi storica. La figura importante di cui ora occorre interessarci è il librettista Johann Emanuel Schikaneder affiliato alla Massoneria di Ratisbona dove si affermò come attore shakespeariano. Poco curante delle leggi interne della Loggia ne fu sospeso nel 1789. Direttore del teatro popolare più famoso a Vienna, il *Freihaustheater auf der Wieden* vi rappresentò l'opera mozartiana il 30 settembre 1791 quattro mesi prima della morte del musicista. La sua diversificata personalità incise molto sulla diffusione della cultura tedesca che trae le proprie radici dal tema della fiaba come prodotto originale di quella cultura. La sua popolarità crebbe nel tempo fino a diventare il nodo cruciale della questione e dell'orientamento che per due secoli divise i critici dopo l'asserzione della qualità 'massonica' del suo testo<sup>23</sup>. Non a caso dalla sua vita e dai suoi rapporti con Mozart è stato tratto nel 2016 un musical dal titolo *Schikaneder. Die turbulente Liebesgeschichte inter der Zauberflöte*, libretto di Christian Struppeck musica e recitativi di Stephen Schwartz, direttore Trevor Nunn. La diatriba sulla paternità del libretto presuppone dunque la nascita di una forma culturale 'bassa' che ha la sua giustificazione nella identificazione con la *Märchen*, la favola, al fondo del racconto della *Zauberflöte*. Come è noto Goethe scrive una composizione che chiama semplicemente *Märchen, Favola*. L'operetta scritta nel 1795 mette in scena una serie di situazioni ovviamente simboliche che ruotano attorno ad un serpente verde e a un percorso, la 'traversata' di un fiume, che porta dalla riva dei piaceri terreni a quelli spirituali. Ovvio e chiarissimo il rapporto tra il serpente della *Zauberflöte* e di questa favola modello indiscusso della *Kunstmärchen*, ovvero quell'arte favolistica che armonizza il modello di una forma autoctona e popolare con i simboli e gli elementi propri della cultura massonica in senso lato. Basterebbe al proposito riferirsi alle analisi di Rudolf Steiner condotte sull'opera di Goethe per capire quale importanza abbia questo scritto ancor non del tutto chiaro di Goethe, ma non sfuggirà quanto l'elemento favolistico sia fondamentale anche per le opere supreme di Goethe, quali il *Faust* o in misura ridotta il tentativo di dare un seguito alla *Zauberflöte* di Mozart-Schikaneder<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> L. Bianchini-A. Trombetta, *Mozart. Il Flauto magico* cit., p. 271.

<sup>23</sup> Hanna Holub, *Die Zauberflöte. Märchen und Mysterium* in «Philo Art» [rivista on line], pp. 15-21 dove sono analizzati i simboli dell'opera.

<sup>24</sup> I rimandi sono numerosissimi e in gran parte riesaminati in L. Bianchini-A. Trombetta, 2018, B. Tecchi, 1966 e M. Mila, 2018. Di qualche utilità J.W. Goethe, *Il flauto magico*, Introduzione, traduzione e note di Maria Teresa Galluzzo, Palermo, Novecento, 1983.





Tra i fondamentali studi che indagano sui temi mitico-favolistici circolanti all'interno di questo affollato e seguito repertorio ruotante quasi sempre sulle 'favole' presupposte egizie e greche spicca quello di Pernety edita a Parigi nel 1758<sup>25</sup>. Ripercorrere l'intricata vicenda del libretto del *Flauto magico* esula da questo studio così come notizia riportata e accettata è di chi abbia totalmente ribaltato il racconto dell'opera, fosse Schikaneder, Giesecke o lo stesso Mozart<sup>26</sup>. Ma importantissimo riferire sulle opere immediatamente precedenti o susseguenti al *Flauto Magico*. Qui ne diamo visivamente almeno due esempi<sup>27</sup>.

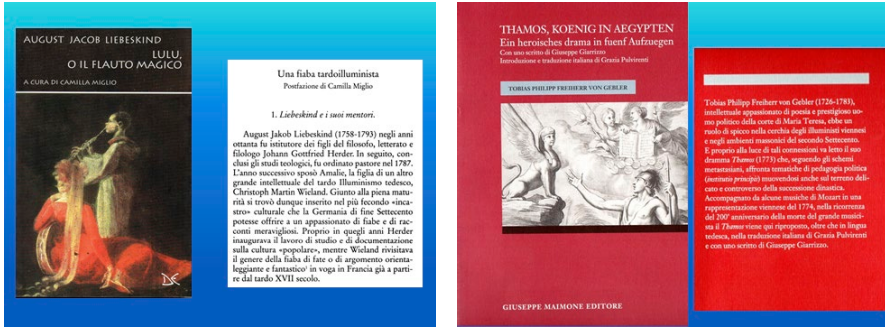
È necessario tuttavia ricordare un singolare romanzo di Jean Terasson (1670-1750) professore di filosofia al Collège Royal e membro dell'Académie française. Esce nel 1731 *Sethos, histoire, ou Vie tirée des monumens, anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec* che lanciò la moda dei misteri egizi. Il romanzo narra la vicenda di un principe egiziano Sethos che l'autore afferma d'aver tratto da un anonimo testo greco il quale a sua volta avrebbe fruito di fonti egiziane. L'opera ebbe un successo strepitoso e venne letta e tradotta in tutta Europa. Perfino Kant la cita nella prefazione alla prima edizione della *Critica della Ragion pura*<sup>28</sup>. L'indubbio rapporto tra favola orientale, elementi di

<sup>25</sup> Don Antonio Pernety, *Le favole Egizie e Greche*, Città di Castello, Libritalia, 1997.

<sup>26</sup> *Il Libretto* cap. 12 in L. Bianchini-A. Trombetta, *Mozart il Flauto magico* 2018 cit., pp.107-126.

<sup>27</sup> August Jacob Liebeskind, *Lulu o il flauto magico*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 2000; Tobias Philipp Freiherr, von Gebler, *Thamos, Koenig in Aegypten*, Con uno scritto di Giuseppe Giarrizzo. Introduzione e traduzione italiana di Grazia Pulvirenti, Catania, Giuseppe Maimone editore, 1992.

<sup>28</sup> Utili informazioni in L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario* cit., pp. 244-247.



divulgazione popolare e musica è stato immediatamente colto da Schikaneder che si riferisce proprio a Terasson per l'aria dell'opera *O Isis und Osiris*. Si delinea dunque la complessa vicenda non tanto della musica quanto della struttura letteraria del libretto che usando esperienze e fonti diverse legate alla tecnica del *Singspiel* con la sua alternanza tra parti recitate e cantate dovrà dare ragione anche e soprattutto del rovesciamento delle parti tra cui la più notevole è quella del ruolo della Regina della Notte. O la figura di Monostatos nero e maledetto con gli interessantissimi rinvii ad Angelo Soliman.

Come ben sottolinea Giovanni Macchia il profluvio di poesia «le language des Dieux» che scorre per tutto il Settecento ha un riflesso anche in Mozart:

La poesia del secolo muore di questo suo apparente rigoglio di vita. Muore della sua stessa civiltà, della sua stessa pulizia formale. In altro campo, in altra nazione, con forse una superiore ricchezza di mezzi espressivi, sembrava sorprendente che un ragazzo di undici o dodici anni, Mozart, ad esempio scrivesse *Apollo e Giacinto* o *Bastiano e Bastiana*. Ma è più sorprendente che Mozart, disponendo di mezzi aperti a tanti altri ingegni sia diventato Mozart; sia riuscito, cioè, a rompere quegli schemi per divenire se stesso<sup>29</sup>.

Ma per ora concentriamoci sulla Regina della notte l'Astrifiammante il cui nome in tutta la tradizione otto-novecentesca viene utilizzato usando questo aggettivo come sostantivo. Sarà Goethe che nel seguito alla *Zauberflöte* lo rivelerà: Luna<sup>30</sup>.

Ma qual è il senso compositivo di un ribaltamento del ruolo della Regina della Notte nell'opera mozartiana? La sua ambiguità, buona o cattiva, madre sciagurata o moglie fedele, scura o limpida è tuttora soggetta a una serie di false in-

<sup>29</sup> Giovanni Macchia, *Il paradiso della Ragione. L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese*, Torino, Einaudi, 1972, p. 214.

<sup>30</sup> Robert B. Mc Farland, *Mann un Weib, and Baby Makes Two. Gender and Family in Johann Wolfgang von Goethe's Sequel to The Magic Flute* in «BYU Studies», XLIII, 2004, 3, pp. 207-217.

terpretazioni che hanno raggiunto l'acme proprio per il motivo stesso della sua fama: la celeberrima aria. Per tutti i melomani ad esempio la curiosità era quella di sapere se la Callas in qualche concerto l'avesse cantata e, miracolo!, appare infine l'aria cantata dalla divina. Nel giro di poche ore si scopre che il brano è un falso e in realtà chi canta sulle immagini di Maria Callas è Lucia Popp, la più famosa interprete di quel brano negli anni Sessanta del secolo scorso: la cantò nel 1969 con la Philharmonia Orchestra diretta da Klemplerer.



Chi voglia capire la complessità della Regina della Notte può ancora rivolgersi alla interpretazione critico-letteraria che ne fece Pietro Citati commentando con quel suo scritto la celeberrima edizione della *Zauberflöte* a Salisburgo nel 1974 diretta da Karajan regia di Strehler<sup>31</sup>. Lasciandoci guidare dall'interpretazione di Citati che a tanti anni di distanza per i critici musicali potrebbe apparire superata riscopriamo quel nesso talvolta sottovalutato tra il valore strutturale del testo e la infinitamente superiore resa mozartiana di quel libretto. Che poi, come suggerisce Strehler<sup>32</sup>, la consuetudine abbia trascurato fino all'abolizione i recitativi divenuti solo forme di connessione tra un episodio musicale e l'altro ancor più ci induce a leggere quel libretto nella sua necessitante e adiuvante possibilità di essere parte necessaria della musica. Non dunque una forma di racconto, la favola, aggiunta alla musica ma una musica che si sviluppa con il testo e lo rende necessario. Minuziosamente il regista elenca la continua erosione non solo del testo nei recitativi ma pure l'uso invalso di eseguire la musica di scena non dall'orchestra ma da tecnici che dietro le quinte eseguono quei

<sup>31</sup> Mozart-Schikaneder, *Il Flauto magico* 1975 cit.

<sup>32</sup> «Se io potessi essere imparziale critico di me stesso, per quella rappresentazione solleverei molti di quegli interrogativi che elencavo più sopra e considererei il lavoro fatto come un grande tentativo, non riuscito, di una lettura totale e attuale del *Flauto Magico*, in gran parte viziato all'origine da una inconciliabile visione del mondo dell'arte, di Mozart e del suo *Flauto Magico* tra il direttore d'orchestra Herbert von Karajan e me» (Giorgio Strehler, *Problemi interpretativi del «Flauto Magico»*, in Mozart, Schikaneder, *Il Flauto magico* cit., pp. 204-205).



momenti ‘musicali’. Si tratta dunque di una storicizzazione che vorrebbe confrontarsi tra le mutazioni avvenute nel tempo della esecuzione originaria per ritrovarne il senso e dall’altra delle possibilità offerte alla contemporaneità di eseguire un ‘nuovo’ *Flauto magico*. È chiaro dunque che l’operazione prospettata da Strehler rimette in campo l’esecuzione come momento creativo dell’opera e che negli ultimi decenni ha prodotto un sempre maggior divario tra le esigenze registiche e quelle del direttore d’orchestra da sempre considerato il vero *dominus* di esigenze così connesse ma considerate non sempre alla pari.

Il saggio di Citati, per restare alla figura della Regina della Notte, mi pare esemplare scritto sulla scia di alcuni testi metodologici quali il fondamentale lavoro di Binni sul Preromanticismo italiano<sup>33</sup> e quelli sul Neoclassicismo di Mario Praz<sup>34</sup>. Impostando il discorso sul cambiamento improvviso della Regina della Notte da saggia sovrana a crudele Erinni Citati riconosce la presenza di Iside come il principio femminile per eccellenza:

Nel Flauto Magico Iside dona alla regina della notte «la sua sopravveste brillante di atro splendore» e il luccichio dei suoi astri. Nessun altro ricordo resta di lei: l’amoroso influsso materno non scende dal suo grembo sulla terra; solo il suo nudo nome risuona accompagnato dalle trombe e dai corni sulle labbra dei sacerdoti<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, [1947], Firenze, Sansoni, 1985.

<sup>34</sup> Importante per la nostra tesi l’antologia personale che il critico mise insieme in tarda età e che ben riassume il suo percorso: M. Praz, *Voce dietro la scena, Un’antologia personale*, Milano, Adelphi, 1980. Ammirabile il saggio critico di Raffaele Manica, *Praz*, Trieste-Roma, Italo Svevo editore, 2018.

<sup>35</sup> Pietro Citati, *La luce della Notte*, in Mozart-Schikaneder, *Il Flauto magico* cit., p. 12. La complessa vicenda del tentativo goethiano di dare un seguito all’opera mozartiana sono testimo-

Citati racconta poi il precedente del racconto perché «Tra il principio virile e quello femminile [...] esisteva allora un mutuo accordo» siglato dall'intaglio da parte del Re di quel flauto nell'ora che appartiene alla Notte. Ma il re (vedi l'atteggiamento delle logge massoniche verso le donne valutate nella loro dipendenza all'uomo) che porta sul petto il «settemplice cerchio solare» il principio della creazione e non lo passa dopo la sua morte alla Regina produce lo sfaldamento del precario recario equilibrio. Tutta la simbologia del potere maschile si configura nella scena in cui Sarastro scende dal carro trionfale trainato dai leoni. Sarastro, re-sacerdote solare possiede la conoscenza e il tema dominante di tutta l'opera l'amore, ma *Die Liebe*, che regge l'esistenza umana non può fare parte del suo mondo che è quello virile retto dalla forza che conduce alla ragione. Ma se Sarastro incarna le esigenze delle logge massoniche (e io aggiungerei della 'virtù' degli Illuminati):

la regina della notte ha una dignità più alta: è una dea. Appena si mostra tra due monti che si spalancano sulla scena o emerge all'improvviso dall'abisso, il rombo furioso dei tuoni ci annuncia che una forza tremenda, ma molto più antica e sacra di Sarastro, è apparsa ai nostri occhi. Ci ricorda due dee, che la tarda antichità identificava in una dea sola. La sua «nerissima sopravveste brillante di atro splendore», che nessun sguardo umano può attraversare, è quella di Iside; e le stelle che avevano sulla veste della divinità egiziana, ora decorano il suo trono, come trasparenti stelle di teatro<sup>36</sup>.

La forza e la potenza della Regina della Notte hanno un brusca virata quando diventa Erinni nel secondo atto e se, come puntualizza Citati nel primo atto, l'Astrifiammante ricorda la figura di Demetra, la sua trasformazione è centrata e spiegata dalla sua nuova dimensione.

Un'altra figura che campeggia nell'ideologia della *Zauberflöte* è quella di Monostatos il servo nero di Sarastro, abile e infido che approfitta della situazione per ottenere ciò che più lo ossessiona: il contatto sessuale con una donna bianca e nel caso specifico ottenere baci da Pamina la figlia della Regina della Notte. La tradizione lo accomuna a un personaggio reale conosciuto da Mozart e che era assai influente nella Vienna di quel tempo<sup>37</sup>.

niato dal libro di Eckermann che registra le sue conversazioni con Goethe per cui si veda Johann Peter Eckermann [1824], *Conversazioni con Goethe*, a cura di Enrico Gianni, Torino, Einaudi, «I Millenni», 2008, p. 412. Dalla complessa autobiografia di Goethe a cui si rimanda, J. W. Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e Verità*, a cura di Enrico Gianni, Torino, Einaudi, «I Millenni», 2018, utili notizie specie nel libro Undicesimo, parte Terza.

<sup>36</sup> Ivi, p. 17.

<sup>37</sup> Ottima la scheda Wikipedia che qui si riporta: «Angelo Soliman (born Mmadi Make c. 1721, probably in present-day northeastern Nigeria/northern Cameroon; he died on November 21, 1796, in Vienna) was an Austrian Freemason. He achieved prominence in the Viennese society and Freemasonry. Life. Angelo Soliman probably belonged to the Kanuri ethnic group. His original name, Mmadi Make, is linked to a princely class in the Sokoto State in modern Nigeria.



He was taken captive as a child and arrived in Marseilles as a slave, eventually transferring to the household of a marchioness in Messina who oversaw his education. Out of affection for another servant in the household, *Angelina*, he adopted the name Angelo and chose to celebrate September 11, his baptismal day, as his birthday. After repeated requests, he was given as a gift in 1734 to Prince Georg Christian, Prince von Lobkowitz, the imperial governor of Sicily. He became the Prince's valet and traveling companion, accompanying him on military campaigns throughout Europe and reportedly saving his life on one occasion, a pivotal event responsible for his social ascension. After the death of Prince Lobkowitz, Soliman was taken into the Vienna household of Joseph Wenzel I, Prince of Liechtenstein, eventually rising to chief servant. Later, he became royal tutor of the heir to the Prince, Aloys I. On February 6, 1768 he married Magdalena Christiani, a young widow and sister of the French general François Etienne de Kellermann (1770-1835), Marshal of Napoleon Bonaparte, Duke of Valmy. A cultured man, Soliman was highly respected in the intellectual circles of Vienna and counted as a valued friend by Austrian Emperor Joseph II and Count Franz Moritz von Lacy. In 1783, he joined the Masonic lodge "True Harmony", whose membership included many of Vienna's influential artists and scholars of the time, among them the musicians Wolfgang Amadeus Mozart and Joseph Haydn as well the Hungarian poet Ferenc Kazinczy. Lodge records indicate that Soliman and Mozart met on several occasions. It is likely that the character Bassa Selim in Mozart's opera *The Abduction from the Seraglio* was based on Soliman. Eventually becoming the Grand Master of that lodge, Soliman helped change its ritual to include scholarly elements. This new Masonic direction rapidly influenced Freemasonic practice throughout Europe. Soliman is still celebrated in Massonic rites as "Father of Pure Masonic Thought", with his name usually transliterated as "Angelus Solimanus". During his lifetime Soliman was regarded as a model of the assimilation and perfectibility of Africans, but after his death he literally became a specimen of the "African race". Wigger and Klein distinguish four aspects of Soliman – the "royal Moor", the "noble Moor", the "physiognomic Moor" and the "mummified Moor". The first two designations refer to the years prior to his death. The term "royal Moor" designates Soliman in the context of enslaved Moors at European courts, where their skin color marked their inferiority and they figured as status symbols betokening the power and wealth of their owners. Bereft of his ancestry and original culture, Soliman was degraded to

Anche qui un personaggio come Monostatos dimostra da una parte la condizione non certo favorevole presso gli Illuminati della negritudine ma dall'altra anche l'eccezionalità di Angelo Soliman con l'atroce condizione post-mortem: spellato, divenuto oggetto di contemplazione come una belva o una bestia nel museo particolare dell'imperatore. La negritudine investe poi anche altri e ben più famosi personaggi: da Beethoven ad Haydn di cui si analizzano gli aspetti negroidi.

## Curiosità: negri e negroidi



an “exotic-oriental sign of his lord’s standing” who was not allowed to live a self-determined existence. The designation “noble Moor” describes Soliman as a former court Moor whose ascent up the social ladder due to his marriage with an aristocratic woman made his emancipation possible. During this time Soliman became a member of the Freemasons and as lodge Grand Master was certainly considered equal to his fellow Masons even though he continued to face a thicket of race and class prejudices. Beneath the surface appearance of integration lurked Soliman’s remarkable destiny. Though he moved smoothly in high society, the exotic quality ascribed to him was never lost and over the course of his lifetime was transformed into a racial characteristic. The qualities used to categorize Soliman as a “physiognomic Moor” were set forth by pioneering Viennese ethnologists during his lifetime, framed by theories and assumptions concerning the “African race”. He could not escape the taxonomic view that focused on typical racial characteristics, i.e., skin color, hair texture, lip size and nose shape. Neither his social standing nor his membership in the Freemasons could prevent his posthumous exploitation, leading to his ultimate status as the “mummified Moor”. Instead of receiving a Christian burial, Soliman was – at the request of the director of the Imperial Natural History Collection – skinned, stuffed and made into an exhibit within this cabinet of curiosities. Decked out in ostrich feathers and glass beads, this mummy was on display until 1806 alongside stuffed animals, transformed from a reputable member of intellectual Viennese society into an exotic specimen. By stripping Soliman of the insignia of his lifetime achievements, ethnologists instrumentalized him as what they imagined to be an exemplary African “savage”. Soliman’s daughter Josefine sought to have his remains returned to the family, but her petitions were in vain. During the October revolution of 1848, the mummy burned. A plaster cast of Soliman’s head made shortly after his death of a stroke in 1796 is still on display in the Rollett Museum in Baden. His grandsons were Eduard von Feuchtersleben, Austrian writer, and Ernst, Baron von Feuchtersleben, Austrian physician».

La vita di Soliman è stata oggetto di un film che ne analizza la condizione e l'eccezionalità esemplare che posta la questione proprio in anni fondamentali quali quelli tra la fine del Settecento e l'Ottocento vede l'affermarsi dello schiavismo e le sue ripercussioni in Europa.



Di tutte le rappresentazioni della *Zauberflöte* la più amata fino al Novecento inoltrato era quella del teatro dei burattini di Salisburgo<sup>38</sup>. Al proposito c'è una pagina straordinaria di Marguerite Yourcenar che nel suo libro di viaggi, *Pellegrina e straniera*<sup>39</sup> così commenta:

Non fermiamoci davanti alle taverne, attratti dal ronzare dei mandolini: il pensiero di una musica più pura ci possiede. Non ascoltiamo nella sera l'organo della cattedrale rispondere al rintoccare delle campane; non inoltriamoci nei giardini di fresche acque zampillanti dove le belle amiche dei prelati, una tiorba in mano, sospiravano versi del Petrarca. E nemmeno attardiamoci ad ascoltare

<sup>38</sup> L'edizione più famosa è quella del Salzburger Marionettentheater präsentiert von Peter Ustinov. RIAS Symphonic-Orchester Berlin, Dirigent: Ferenc Fricsay.

<sup>39</sup> Marguerite Yourcenar, *Mozart a Salisburgo*, in *Opere. Saggi e memorie*, Milano, Classici Bompiani, 2001, p. 558. La passione della scrittrice per Mozart è testimoniata anche in una lettera a Gabriel Marcel del 14 maggio 1964: «Grace Frick e io stiamo facendo qui, per così dire una cura a base di Mozart e ci recheremo dal 22 al 29 maggio a Salisburgo» (in *Lettere ai contemporanei*, Torino, Einaudi, 1995, p. 115).



Le nozze di Figaro o il Don Giovanni interpretati dai migliori cantanti del mondo, e nemmeno il Flauto magico, che tuttavia ritrova in un teatro di marionette, i suoi poter d'incanto che svaniscono nei teatri veri.

Il notturno è evidentemente un tema che avrà un'enorme influsso nella pittura tra Otto e Novecento. Qui si daranno alcuni esempi emblematici ormai entrati nell'immaginario culturale come fondamentali per capire la capacità simbolica della notte. Si veda Hogarth con un'opera che già nel titolo propone la continuità tra *I quattro momenti del giorno*. Dei quattro momenti della giornata databile al 1736 si veda il racconto come ce lo restituisce il commento di Wikipedia:

Le quattro scene presentano momenti di vita quotidiana in diverse zone di Londra, man mano che si sviluppa la giornata. Il Mattino mostra una fiera zitella che si dirige alla chiesa di Covent Garden, passando davanti ai gozzovigliatori della sera prima; a Mezzogiorno si vedono due culture diverse sui lati opposti della strada di St. Giles; alla Sera troviamo una famiglia di tintori di ritorno dal Teatro Sadler's Wells; e nella Notte sono raffigurate le disdicevoli vicende di alcuni massoni ubriachi che barcollano verso casa, nei pressi di Charing Cross.

Le «disdicevoli vicende di alcuni massoni ubriachi» rappresentati nella *Notte* molto ci dicono sul trascorrere per tutta Europa di questo tema<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Da *Quattro momenti del giorno*, Wikipedia. La scena finale, la *Notte*, mostra le caotiche attività che avvengono protette dal buio della notte nella zona di Charing Cross, identificabile dalla statua equestre di Carlo I d'Inghilterra (opera dello scultore francese Hubert Le Sueur) e dai due pub. Questa strada è oggi nota con il nome di Whitehall. Sullo sfondo, il passaggio di una carrettata di mobili lascia intendere che degli affittuari stanno scappando dal padrone di casa in una «fuga al chiaro di luna». Nel dipinto la luna è piena, mentre nella stampa è crescente. È la notte del 29 maggio, in cui si festeggia l'Oak Apple Day, ovvero la Restaurazione inglese, come indicato dai rami di quercia posti al di sopra dell'insegna del barbiere e sui cappelli di alcuni personaggi, che rimandano alla quercia reale dietro cui si nascose Carlo II d'Inghilterra dopo aver perso la Battaglia di Worcester nel 1651. Charing Cross era una zona in cui passavano spesso le carrozze, ma la stretta e intasata strada era anche teatro dei frequenti incidenti. Nell'opera di Hogarth, è stato un falò a causare il ribaltamento della carrozza della Salisbury Flying. I falò in occasione di festa erano una consuetudine, benché molto pericolosi: l'incendio di una casa illumina il cielo in lontananza. Un link-boy (ossia un ragazzo con la torcia addetto a illuminare la strada per i pedoni) soffia sulla fiamma della sua fiaccola, dei ragazzini giocano col fuoco e una scintilla finisce dentro la finestrella della carrozza. Su un lato della strada c'è un cerusico, la cui insegna recita: «*Rasatura, salasso, e dente estratto in un sol colpo. La prova è nell'insegna:*» (la scritta originale in inglese è *Shaving, bleeding, and teeth drawn with a touch. Ecce signum!*). Il cerusico era una professione che racchiudeva in sé l'essere chirurgo e barbiere dal 1540, e le due attività non saranno separate fino al 1745, quando i chirurghi si separarono definitivamente per costituire il Royal College of Surgeons of England. All'interno del negozio, il barbiere, probabilmente



*Notte* (stampa 4)



ubriaco, rade a casaccio un cliente, tenendolo per il naso come fosse un maiale, mentre schizzi di sangue macchiano la stoffa sotto al suo mento. Le ciotole sul davanzale contengono il sangue perso dai pazienti della giornata. Sotto il davanzale della finestra del barbiere, una famiglia senza casa ha trovato un rifugio per la notte. In primo piano, un massone ubriaco, riconoscibile dal grembiule e dalla squadra, attribuito di ogni *Maestro venerabile* (*Worshipful Master*) di una loggia, è aiutato nel rientro a casa dal suo *Guardiano Esterno* (*Tyler*), mentre il contenuto di un vaso da notte gli viene svuotato in testa. In alcune stampe, alla finestra vi è una donna che guarda in basso verso il massone, suggerendo che l'averlo inzuppato forse non è stato un incidente. Pare che il *Maestro venerabile* qui raffigurato sia Sir Thomas de Veil, membro della prima confraternita di Hogarth, predecessore di Henry Fielding in qualità di giudice di Bow Street, e a cui è ispirato il personaggio Justice Squeezum nell'opera *The Coffee-House Politician* (1730) di Fielding. Sir Tho-

Altro quadro importante per lo sviluppo di questo tema e tra le immagini più sconvolgenti dipinte non solo nel corso di quel secolo è *L'incubo* di Johann Heinrich Füssli<sup>41</sup> pittore svizzero attivo prevalentemente in Inghilterra dove rag-



*L'incubo* (1781, Detroit Institute of Arts).

giunge una fama ineguagliabile. È amico di Winckelmann, è nel contempo letterato e artista, promuove il movimento dello *Sturm und Drang*; esaspera a mio avviso temi goethiani e li trasferisce con quel che significherà poi nel Novecento il tema e problema dell'inconscio analizzato da Freud.

mas de Veil era malvisto a causa delle sue severe sentenze contro i venditori di gin, le quali erano ritenute ipocrite, essendo il giudice un entusiasta bevitore. Nel dipinto di Hogarth, viene sorretto dal suo Guardiano, munito di spada e spegnettoio, in cui si potrebbe riconoscere il *Fratello* Montgomerie. il *Maestro venerabile* qui raffigurato era quello della loggia a cui apparteneva Hogarth.

<sup>41</sup> Füssli arrivò a Londra nell'aprile del 1779. L'artista arrivò ad occupare in breve tempo una posizione preminente nella vivace vita culturale e artistica della città, frequentando assiduamente il salotto dell'editore Joseph Johnson. La gloria, tuttavia, gli venne nel 1781 con l'esecuzione dell'*Incubo*, olio su tela che raffigura una giovane fanciulla addormentata in una stanza in penombra, dalla quale emergono un mostro ed una cavalla spettrale; attraverso quest'opera, densa di simbologie, Füssli indaga gli abissi dell'inconscio, ben un secolo prima che Sigmund Freud (che possedeva una riproduzione del dipinto) fondasse la psicoanalisi (Wikipedia).

Il fascino che quest'opera esercitò presso le avanguardie novecentesche fu notevolissimo. Si pensi al Surrealismo ma soprattutto ci si ricordi che la declinazione della categoria del sublime secondo le tesi settecentesche di Bello, Grazia e Sublime devono essere considerate in questo quadro con una necessaria comparazione tra la notte e il sublime, tra inconscio e notturno, tra 'negritudo' e sensualità. Gli stessi animali-mostri che incombono sul corpo della fanciulla arrovesciata potevano (e sono ben consapevole dell'eccesso interpretativo) ricordarci una Pamina che ha subito la violenza di Monostatos e ne ha tratto piacere.

L'opera che più di ogni altra declina la notte come 'isola dei morti' è il quadro dello stesso nome di Böcklin a cui guardano tutte le avanguardie del Novecento. Qui si riproduce delle 5 eseguite la prima versione 1880<sup>42</sup>.



<sup>42</sup> Al centro della composizione troviamo l'emergenza rocciosa che dà il nome della composizione: l'*Isola dei Morti*, per l'appunto. La superficie di questo massiccio calcareo è movimentata da pareti megalitiche scoscese, leoni di pietra, bianche strutture templari e misteriose camere sepolcrali: alla naturale orizzontalità delle rocce, che si aprono a semicerchio davanti allo sguardo dell'osservatore, si oppongono dunque questi manufatti, i quali sono slanciati da una verticalità che viene ripresa nel fitto bosco di cipressi. I cipressi sono alberi tradizionalmente associati con i cimiteri e il lutto: Böcklin accoglie quest'interpretazione simbolica e, raccogliendoli in un impianto volumetrico solido e compatto, li dipinge lugubri, soverchianti, tingendoli di un verde scurissimo che non fa che aumentare l'atmosfera rarefatta e silente che si respira in questo quadro. L'impressione complessiva è quella di uno spettacolo di desolazione immerso in un'atmosfera misteriosa e ipnotica. Anche lo specchio d'acqua che circonda l'isola è livido e, soprattutto, inna-

Il rapporto notte-morte qui assume la perfezione specie per il correlativo oggettivo che la sostiene. Per molto tempo come modello dell'*Isola dei morti* è stato indicato il cimitero veneziano di San Michele in Isola divenuto tale dal 1837 e potrebbe essere esatto se non fosse che a questo quadro si assocerà tutta la poetica del Decadentismo, dal de Chirico metafisico a Malher a Luchino Visconti e *in primis* al Thomas Mann di *Morte a Venezia*. Chi non ricorda l'*Adagietto* della 5<sup>a</sup> Sinfonia di Mahler che fa da colonna sonora al film di Visconti tratto dal romanzo di Mann? Il quadro di Böcklin sta alla radice di tutto questo sancendo per tutto il secolo breve la congiunzione notte-morte. La natura stessa suggerisce nel quadro l'immagine mortuaria dell'avvicinarsi dalla barca dei morti dove immobile una figura bianca è trasportata come un idolo. Tenta una difficile interpretazione. Il barcaiolo, forse Caronte, trasporta una mummia-anima che si avvicina all'isola dei morti. A questo punto come non ricordare il complesso inserimento dell'egittologia con le fonti classiche che è stato oggetto di questo lavoro? Iside ma anche Ulisse; Demetra alla ricerca di Proserpina nella terra della morte. I cipressi in una natura mortuaria e notturna assieme sanciscono la loro funzione degli alberi della morte così come il crisantemo il fiore della cultura e natura giapponese diventa in Europa, ma specie in Italia, il fiore mortuario. Chi ricorda i classici film di Visconti o le sue regie teatrali può rilevare questi segni della morte.

La filmografia sul *Flauto magico* è imponente<sup>43</sup> ma a conclusione di questa ricerca si deve ovviamente ripensare a un capolavoro quale è il film di Bergman<sup>44</sup> che porta a conclusione la ricerca della felicità mediata attraverso il senso della morte. Scrive Bergman:

Esiste nella mia vita un altro «filo conduttore» che corre di pari passo con il mio amore per «Il flauto magico». Da ragazzo ero un bighellone. Un giorno di ottobre me ne andai al castello di Drottningholm, dove c'era un teatro. Per qualche motivo l'ingresso al palcoscenico era aperto. Volli entrarvi. Vidi così per la prima volta il teatro barocco appena restaurato. Ricordo con grande chiarezza che fu un'esperienza magica: la penombra, il silenzio, lo spazio del palcoscenico.

turalmente immobile, a tal punto da sembrare quasi una lastra tombale. Ebbene, su quest'acqua rigida e scura scivola silenziosamente una piccola imbarcazione, la quale con vigorosi e placidi remeggi si avvicina sempre più all'approdo dell'isola dei Morti, unico modo per accedervi. A poppa vi è il conducente, chiara evocazione del *Caronte* di dantesca memoria, mentre a prua troviamo una misteriosa figura ammantata completamente di bianco (una mummia, forse, o magari un'anima) e un feretro ornato di festoni (Wikipedia).

<sup>43</sup> Si ricordi almeno il film di Kenneth Branagh dall'omonimo titolo dell'opera girato nel 2006 in cui l'azione è trasportata nel Novecento e si svolge tra due eserciti rivali.

<sup>44</sup> Il lavoro critico più vicino al mio punto di vista è quello di Dorigatti che pone un lucido confronto tra l'estetica di Antonioni e quella di Bergman: Marco Dorigatti, *Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»*, 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. 805-822.

Ho sempre immaginato «Il flauto magico» in quel vecchio teatro, nella sua bella, lineea scatola acustica, il pavimento del palcoscenico dolcemente inclinato, i fondali e le quinte. Questa è la nobile magia del teatro d'illusione: nulla è, tutto rappresenta. Nell'istante in cui il sipario si alza, si svela l'intesa tra palcoscenico e sala: Adesso creiamo insieme!<sup>45</sup>

L'azione si svolge nel vecchio teatro, l'attrezzaria è la stessa, la regia rispetta storia e fatti ma il senso dell'operazione quello che ne fa un capolavoro è trasferire nelle Ouverture gli sguardi dei giovani che assistono all'opera.

E Mozart risorge nella sua complessa vicenda e ci restituisce la poesia della Notte.



Così risuonano ancora in modo straordinario gli avvertimenti che Mario Praz affida a un testo importante e che ancor oggi ci appare come una delle più suggestive interpretazioni della Morte come Notte, ma serena, priva di paure. Un'antica dea che ci consola e ci illumina in una oscura radiosità.

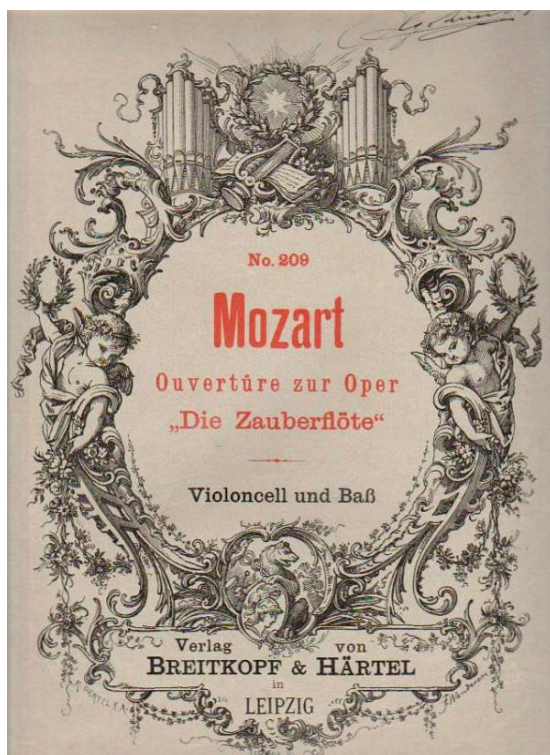
<sup>45</sup> Ingmar Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992.

## Ritratto di un epicureo



Ma la donna bruna era contenta d'essere adorata: presso di lei egli sognava di trovarsi su una spiaggia a settembre, negli ultimi tepidi soli sul mare calmo. Era per lui una divina apparizione sulla soglia del gran cerchio d'ombra, prima che svanisse la luce, e la cenere coprissi tutto della sua tinta monotona. In quella luce declinante la donna era chiara eppure con una sotterranea corrente di tenebra, come l'ombra e il freddo che si sentono impercettibilmente nelle ultime limpide giornate d'autunno. Ella era giovane come Persefone, ancora imbevuta di tutta la gioia e la chiarezza della terra, ma col viso come rivolto all'ombra in cui presto dovrà calare; quell'ombra le si fermava tra le ciglia lunghe, e nei capelli bruni odorava dell'odore acuto delle violette appassite; e la sua bocca era rossa e sottile come le fenditure del melograno e il suo piede scalzo simile ai piedi delle statue antiche già era posato sul primo gradino della scala che discendeva nel regno dell'ombra. Irradiava serenità di sole, ma anche il bruno balsamo della notte. E le serene linee del suo volto, a ben guardarle, si componevano in una maschera leggermente impassibile e torva, in cui egli riconosceva il suggello della Maestà Serenissima della Morte.

(1945)





Karl Friedrich Schinkel, *The temple of Isis and Osiris where Sarastro was High Priest* (c1816 – photo by Ann Ronan Pictures/Print Collector/Getty Images).



## LA LUNA, L'AMICIZIA E I LABIRINTI DEL CUORE

Vivetta Vivarelli

In questo intervento vorrei prima di tutto proporre alcune considerazioni sulla notte e i pleniluni nella lirica tedesca tra Sette e Ottocento, lasciando da parte il territorio ben più noto e più propriamente romantico di cui tratteranno i prossimi interventi. L'intento sarà quello di mostrare come alcuni aspetti di queste poesie notturne riaffioreranno in forma più o meno cifrata in alcuni testi del secondo Ottocento, intrecciati con alcuni motivi sia filosofici che musicali. Prenderò in considerazione alcune poesie che per tradizione, ed è forse questo uno dei tratti più caratterizzanti della lirica tedesca, sono state trasposte in musica e sono dunque diventate anche dei *Lieder*. Francesco Orlando, riferendosi alla grande tradizione tedesca di questo genere musicale, aveva parlato del «paradiso unico in Europa, – sono parole sue – d'una letteratura il cui grande patrimonio lirico si trasfusa regolarmente, mediante il genere del *Lied*, da pura parola a parola e musica; e ciò sull'arco di centocinquanta anni: quanto ai poeti da Klopstock a Trakl, passando per Goethe, Heine, George, quanto ai musicisti da Gluck a Webern, passando per Schubert, Schumann, Wolf»<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda la luna, occorre partire da un presupposto, se si vuole scontato ma significativo. La luna in tedesco è *der Mond*, dunque è un maschile. Ciò non toglie che talora si faccia riferimento alla tradizione classica: ad esempio Heine nella *Nordsee* ricorre alla parola latina «luna», mentre Schopenhauer fa riferimento alla castità di Artemide per contrapporre al sole una luna che è simbolo di una conoscenza affrancata dagli impulsi oscuri del volere. Ma nella lirica tedesca la luna è essenzialmente l'amico con cui si parla e con cui ci si confida nei momenti di tristezza. Gli esempi forse più noti sono poesie di Klopstock (*Die frühen Gräber*) e di Ludwig Gleim (*An den Mond*), in cui i poeti si rivolgono alla luna con l'appellativo «Gedankenfreund», l'«amico dei pensieri» che riveda i ricordi del passato. La luna in poesia si appoggia spesso, anche per ragioni di consonanza, alla parola *Freund* (Mond/Freund). In una delle prime scene

<sup>1</sup> Discorso tenuto in occasione dell'ultima lezione di Luciano Zagari alla Facoltà di Lettere di Pisa il 16 dicembre 2004.

del *Faust* di Goethe, il protagonista vorrebbe fuggire dall'angustia claustrofobica del suo studiolo seguendo il vagabondare dell'astro. Per lui la luna è l'amico cupo, malinconico «trübsel'ger Freund»: l'aggettivo allude alla mestizia ma anche ai vapori che velano l'astro, nella cui rugiada vorrebbe bagnarsi come in una fonte rigenerante («gesund mich baden»): vv. 386-397<sup>2</sup>. Tutto il capitoletto è giocato sulla polvere delle pergamene e degli strumenti, l'aridità di un sapere disseccato e, per contrasto, sulla liquidità di tutto ciò che è vitale.

Ma forse il momento culminante e poeticamente più incisivo in questa linea di pensiero è una poesia di Goethe del 1781 (ne esistono diverse versioni), *An den Mond*, famosa anche perché magistralmente musicata da Schubert: è qui che compare l'espressione «il labirinto del petto»<sup>3</sup>. Sembra che Goethe l'abbia scritta dopo il suicidio di una giovane donna (Christel von Lassberg) che nel 1778 si gettò, tenendo stretta una copia del *Werther*, nelle acque dello Ilm, vicino al casinetto nel parco di Goethe. Goethe le dedica una poesia molto liquida, che non a caso culmina nei versi che mimano, nelle allitterazioni, il fruscio della corrente «fliesse fliesse lieber Fluß» «fluisci, fluisci caro fiume»; e poi ancora: «scorri, scroscia, sussurra melodie al mio canto». All'inizio, il «chiarore velato» («Nebelglanz») della luna scioglie l'anima come l'occhio di un amico: «Wie des Freundes Auge mild». La luna, contemplata dunque ancora una volta come un amico che con la sua liquidità argentea ristora e conforta, rimanda all'importanza di un amico in carne e ossa cui confidare le proprie pene affinché il dolore non si dilati a dismisura nei labirinti del cuore. Diventa dunque un monito a non colloquiare solo con se stessi e la propria malinconia di fronte al «Gedanken-Freund», ma a cercare nel seno accogliente dell'amicizia reale, e non solo immaginata, una vera condivisione dell'angoscia (tra l'altro l'espressione «labirinto del cuore» («*Labyrinth der Brust*») verrà ripresa da Nietzsche in un contesto riguardante la dinamica delle pulsioni nella *Genealogia della morale*<sup>4</sup>.

Facciamo ora un salto prima di una, poi di due generazioni, nella prima e nella seconda metà dell'Ottocento, per vedere infine come questa tradizione notturna riaffiori inaspettatamente in uno dei più bei carteggi sull'amicizia che io conosca e poi, alla fine, in poesie nate da questo carteggio. In una delicata poesia di Heine, *Lotusblume*, il genere maschile della luna si presta a un gioco di seduzione con un fiore. In questo caso i generi sono invertiti rispetto all'italiano: fior di loto è femminile. Il gioco, anche erotico, col genere si svolge tra un fiore, che è dunque una lei, e una luna che è un lui. Il fiore di loto ha paura del sole e

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, München, btb Verlag, 1987, vol. 2.1 (1775-1786).

<sup>3</sup> J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe* cit., 1987, vol. 62.1 (1798-1806), p. 546.

<sup>4</sup> OFN VI\*\*, p. 287. Le opere e le lettere di Nietzsche sono citate secondo l'edizione italiana *Opere* di Friedrich Nietzsche, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964-2001 (= OFN); F. Nietzsche, *Epistolario*, Milano 1976-2011.

attende trepida la notte. La luna /il luno è il suo amante, la risveglia con la sua luce e lei (il fiore) disvela il suo volto devoto dispiegando tutta la sua passione<sup>5</sup>. Si tratta di una poesia che, forse grazie anche alla musica di Schumann, incanta il giovane Nietzsche, che la menziona sia nelle lettere che nei diari. Ad esempio in un'annotazione del 16 agosto 1859 (aveva allora 15 anni) scrive: «Quando la sera arrivo nel dormitorio, di solito la luna risplende sul mio letto. È una sensazione ben curiosa, e io entro in un singolare stato d'animo. È accertato che esiste una singolare corrispondenza tra la luna e lo spirito umano; i nervi vengono stimolati più da una notte di luna che dai più cocenti raggi solari. Chi non conosce la deliziosa poesia di Heine: *Il fior di loto?* →»<sup>6</sup>. Nietzsche interpreta dunque questa poesia come l'ascendente esercitato sull'anima dalla luna, che la induce a dispiegarsi come un fiore.

Ancora in una lettera di Nietzsche si fa un velato riferimento a una poesia di Heine in cui la luna non è più un amico, ma il sosia, la proiezione angosciata dell'io lirico. La poesia, nota anche perché musicata da Schubert, inizia con i versi «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen»<sup>7</sup> («quieta è la notte, riposano i vicoli») (i vicoli di notte compaiono spesso anche nello *Zarathustra*). Nella poesia arcana, ambigua di Heine, non priva di una punta d'ironia, un amante solitario si torce le mani per l'angoscia e la solitudine. Poi, leggendo attentamente, si scopre che questo amante è la luna e al contempo lo specchio del poeta: «Ed ecco ho un moto d'orrore se guardo il suo volto / La luna mi mostra la mia stessa immagine» (*Buch der Lieder, Heimkehr* n. 20<sup>8</sup>). La luna è dunque il *Doppelgänger*, il doppio del poeta, come suggerisce il verso: «O tu mio sosia! Pallido compagno».

Vediamo ora come Nietzsche, in una lettera all'amico Rohde, smonta e rimonta i versi di Heine:

E sì caro amico: se per avventura un demone ti menasse, nelle prime ore del mattino [...] fino a Naumburg, [...] non rimanere di stucco di fronte allo spettacolo che ti si presenterebbe. [...] vestito da stalliere [...] tutto affannato a [...] strigliare il ronzino – vedere il suo volto mi terrorizza, è la mia stessa immagine, per la miseria! («mir graut wenn ich sein Antlitz sehe – es ist beim Hund meine eigne Gestalt»)<sup>9</sup>.

Si noti la parola «demone». Popolano l'intero carteggio questi demoni, probabilmente ispirati più dal *Manfred* di Byron che dall'antichità classica.

<sup>5</sup> Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorf Ausgabe, vol. 1/1, p. 142.

<sup>6</sup> OFN I\* (*Scritti giovanili* 1856-1864).

<sup>7</sup> H. Heine, *Sämtliche Werke* cit., 1/1, p. 230.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Lettera del 3 novembre 1867; cfr. OFN, *Epistolario* I, p. 538.

Il carteggio di cui vi parlo è quello tra Nietzsche e l'amico/compagno di università Erwin Rohde, anche lui filologo irretito da Schopenhauer e che poi, attraverso Nietzsche, diventa fervente wagneriano. Nella lettera appena citata Nietzsche dichiara di rimpiangere «l'amico lontano e il tempo trascorso insieme a Lipsia nella Selva Boema e nel Nirvana»<sup>10</sup>, ma soprattutto qualcuno che «dimostra nella serietà della vita la stessa intensità che io richiedo a me stesso, valuta le cose e le persone quasi secondo le mie stesse leggi, e infine con tutto il suo essere mi ha temprato e reso più forte»<sup>11</sup>. Nelle loro lettere i due amici si richiamano spesso alla notte, anche perché entrambi vorrebbero far risorgere una Grecia arcaica, preomerica «dall'oscurità purpurea» del passato (l'espressione viene usata in una lettera di Rohde a Nietzsche del 17 luglio 1871<sup>12</sup>). Questo progetto comune è accompagnato da una serie di immagini faustiane, come ad esempio la discesa nella notte misteriosa delle madri, di quel Goethe orfico che piaceva a Carlo Bo, menzionato ad esempio nel suo saggio *Dell'infrenabile notte*<sup>13</sup>.

Le suggestioni notturne ritornano in diversi passi del carteggio. I due amici sono anime profondamente affini. La certezza di aver trovato in Nietzsche una totale consonanza di interessi e di passioni è espressa da Rohde attraverso l'uso insistito di una terminologia musicale: accordo, unisono, consonanza (Stimmung, Harmonie, harmonirt, Gleichtemperirung<sup>14</sup>). Rohde si sente estraneo agli altri «come una melodia sul basso continuo di un canto ritmicamente e armonicamente diverso»<sup>15</sup>. «Siamo due motivi musicali», scrive ancora Rohde. Nei suoi moti di esaltazione Rohde assomiglia a quel Nietzsche che Montinari descriveva come segue: «Ricordiamocelo com'era allora, tra il venticinquesimo e il trentesimo anno della sua vita: egli ci offre lo spettacolo di una giovinezza ancora intatta (vorremmo dire indifesa) nei suoi entusiasmi, nel suo desiderio di agire, nella fiducia totale verso gli amici [...]»<sup>16</sup>.

Rohde, che soggiorna a lungo per i suoi studi in Italia, soprattutto a Firenze e a Roma, in una sua lettera a Nietzsche del 5 novembre 1869 cita versi in italiano del *Passero solitario* del «magnifico Leopardi»: «e te german di giovinezza, amore; Non curo, io non so come»<sup>17</sup>. La citazione è inserita in un contesto in cui Rohde asserisce di non provare nostalgia per le passioni d'amore di un tempo. Subito dopo sembra ricalcare un motivo leopardiano, quello della *Sera del*

<sup>10</sup> Ivi, p. 538.

<sup>11</sup> Ivi, p. 539.

<sup>12</sup> E. Rohde, *Briefe aus dem Nachlass*, I (*Briefe zwischen 1865 und 1871*) a cura di Marianne Hauboldt, Zurich-New York, Geor Olm Verlag Hildesheim, 2015, p. 204.

<sup>13</sup> Carlo Bo, *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, p. 117.

<sup>14</sup> E. Rohde, *Briefe aus dem Nachlass* cit., I, p. 59.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Montinari descrive così il Nietzsche di quegli anni, con il suo contorno di amici e figure paterne nell'Introduzione al *Carteggio Nietzsche-Burckhardt* (Torino, Boringhieri, 1961, p. 8).

<sup>17</sup> E. Rohde, *Briefe aus dem Nachlass* cit., I, pp. 145-146.

*di di festa*, quando scrive: «come la notte scorsa, svegliandomi in una profonda oscurità, mi sentii stranamente commosso per un canto d'amore triste che di sotto risuonava allontanandosi e mi rammentava, amabile e dolente, le dolci sensazioni che – come un suono – andavano spegnendosi». Sembra un richiamo ai famosi versi: «Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco, / Già similmente mi stringeva il core»: (il leopardiano «lontanando» sembra riecheggiato dal duplice «verklingen» che indica l'affievolirsi e lo spegnersi del suono).

Quasi come in Leopardi è la nostalgia di giovinezza di un giovane, in questo caso di un ventiquattrenne. Lo stesso canto notturno sembra risuonare in una suggestiva annotazione di Nietzsche del 1876-77: «Una vecchia città, chiaro di luna sui vicoli, una voce d'uomo solitaria – abbiamo l'impressione che il passato sia riemerso in carne ed ossa e ci voglia parlare – la ferita insanabile dell'esistenza, la vanità di tutte le aspirazioni, lo splendore dei raggi intorno, la profonda felicità in ogni desiderio e rimpianto: è questo che ci vuole dire»<sup>18</sup>. Questa sensazione del passato che ritorna potrebbe apparire una sorta preludio di uno dei cardini della filosofia di Nietzsche, quella teoria dell'eterno ritorno che Nietzsche elaborerà pochi anni dopo.

La nipote di Erwin Rohde, Marianne Haubold, che ho conosciuto tramite Sigrid Montinari e che sta curando l'edizione delle lettere, mi ha fatto osservare che alcuni motivi di questo carteggio giovanile risuonano in una delle più belle poesie del tardo Nietzsche, inserita dentro il testo autobiografico di *Ecce homo*. È una poesia dedicata a Venezia che per lui equivale a musica<sup>19</sup>, solitudine. Generalmente viene associata al canto dei gondolieri, al «sonante sogno notturno»<sup>20</sup> udito in una notte insonne da Wagner e modellato su uno straordinario passo del *Viaggio in Italia* di Goethe<sup>21</sup>. Ma questo canto che viene interpretato come il canto di un gondoliere, al quale un altro gondoliere dovrebbe rispondere (doveva essere una sensazione magica di echi nella notte, un po' come capita di sentire nei canti del muezzin in medio Oriente. Nella poesia di Nietzsche<sup>22</sup> è l'eco che manca, il canto di risposta degli altri gondolieri. Ma in

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München, 1980 vol. 8 (framm. n. 23[83]), p. 433.

<sup>19</sup> Cfr. la lettera di Nietzsche a H. Köselitz del 2 luglio 1885: «L'ultima notte sul ponte di Rialto mi ha recato in dono anche una musica che mi ha commosso fino alle lacrime, un incredibile adagio all'antica, come se prima non fosse esistito nessun adagio» (*Epistolario* V, p. 62).

<sup>20</sup> Richard Wagner, *Beethoven*, in R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig Fritsch, 1870, IX, pp. 105 sgg. (tr. it. R. Wagner, *Ricordi battaglie visioni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 238).

<sup>21</sup> Goethe descrive le suggestive melodie dei gondolieri che accompagnano i versi dell'Ariosto e del Tasso, un canto che si «dilata sullo specchio silenzioso» e lo commuove fino alle lacrime: «Fu allora che mi si rivelò il vero significato di quel canto [...] È il canto che un'anima solitaria fa sentire da lontano affinché un'altra anima solitaria mossa dallo stesso sentimento ascolti e risponda» (6 ottobre 1786).

<sup>22</sup> Cfr. su questa poesia i contributi di Patrizio Collini e Paola Gheri in *Il marmo, la fontana*,

realità la poesia sulla città lagunare è anche qualche cos'altro. Cominciamo con l'espressione «braune Nacht»<sup>23</sup>, notte bruna, marrone, aggettivo che rammenta la *Sonnambula* di Bellini e «l'aer bruno» di Dante ma che è inusuale in tedesco.

In una lettera scritta a Rohde venti anni prima Nietzsche aveva scritto: «voglio parlare nella tua lingua. Ho letto la tua lettera ed era come se mi risvegliassi all'improvviso, e c'era intorno una profonda notte bruna, mentre da lontano risuonava un suono così nostalgico («klänge ein so sehnsüchtiger Laut») come non lo sentivo da tempo»<sup>24</sup> (la lettera dell'11 novembre 1869 è in risposta alla lettera di Rohde del 5 novembre 1869). Ed ecco quindi che «notte bruna» appare un *Nachklang*, un'eco lontana, a venti anni di distanza, dello stato d'animo in cui lo aveva calato una bellissima lettera dell'amico. Le parole «braune Nacht», «fernher», riferito al suono/canto che giunge da lontano sono le stesse. Ma il finale nella poesia del 1888 è ironico o sconfortato: «c'era qualcuno ad ascoltarla?» Ora, in quella che forse è la poesia più poesia e studiata di Nietzsche è l'anima, come una sorta di arpa eolica, che canta segretamente a se stessa una cullante barcarola (tra l'altro Nietzsche amava la barcarola op. 60 di Chopin). Ma oramai non esiste più l'amico che ascolta e col quale l'anima «consuona».

Anche la messa in scena notturna del primissimo annuncio dell'idea dell'eterno ritorno, a ben guardare, potrebbe basarsi su una suggestione di Rohde. L'idea dell'eterno ritorno è sempre partorita dalla profondità della notte, dalla *nox intempesta* dei latini, quando il tempo esce dai cardini. Questa teoria viene formulata come un'ipotesi nell'aforisma 341 della *Gaia Scienza* e, nello *Zarathustra* (nel capitolo sulla *Visione e l'enigma* come anche nella quarta parte) viene riproposta con le stesse presenze arcaiche: la luna, il ragno, il cane. Nella *Gaia scienza* l'aforisma è introdotto da una frase ipotetica e da un'allitterazione: «Wie, wenn ein Dämon» («Come sarebbe se un demone [...]») <sup>25</sup>.

La stessa frase ipotetica e il «demone» comparivano in una lettera di Rohde del 16 marzo 1869: «Wie wäre es, wenn der Dämon [...]». Nella lettera, Rohde afferma di sentirsi respinto dalla poltiglia della quotidianità, la byroniana *blight of life* e scrive:

Unica consolazione è sapere che in lontananza vive qualcuno che ha lo stesso battito del nostro polso e vede rifrangersi questo strano mondo in un prisma intagliato allo stesso modo. Dato che, come sarebbe se il demone avesse negato a uno questa intensa felicità? Certo il fatto che il destino ci abbia gettato così lontani l'uno dall'altro nei nostri giorni più belli e più caldi, lo vivo ripetutamente

*il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia* (Festschrift per I. Hennemann- Barale) a cura di Bernhard Arnold Kruse e Vivetta Vivarelli, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 17-22 e 124-133.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche, *Opere cit.*, VI\*\*\*, p. 300.

<sup>24</sup> F. Nietzsche, *Epistolario* II, p.79. Cfr. H. Däuble, *Friedrich Nietzsche und Erwin Rohde*, in *Nietzsche-Studien*, V, 1976, pp. 334-335.

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *Opere cit.*, V\*\*, p. 236.

con rammarico, se penso come in questo modo dei bei giorni non diventino che onde indistinguibili nel grigio fiume della vita, solo dei mezzi invece di essere fine a se stessi<sup>26</sup>.

Rohde sembra angosciato dalla possibilità che un demone possa cancellare o vanificare gli istanti più belli e intensi della sua amicizia o il loro ricordo.

Forse l'ipotesi/scommessa/sfida dell'eterno ritorno era per Nietzsche anche questo: una risposta segreta alla paura della perdita di significato di quegli istanti nella fuga del tempo e nel flusso inarrestabile delle rispettive esistenze, paura manifestata dall'amico nella lettera appena riportata e che era forse una delle più belle. Tanto è vero che Nietzsche in un suo appunto contrapponeva a Marco Aurelio e alle sue ossessioni della caducità il valore inestimabile degli istanti inghiottiti dalla voragine del tempo, immaginati come ciottoli e detriti riportati a riva dalle onde del mare (11[94])<sup>27</sup>.

Ma il Rohde maturo, ormai filologo importante quindi abituato a decifrare i testi, non riconobbe mai o non volle riconoscere queste ripetute allusioni al rimpianto dell'amicizia di un tempo, come attestano le lettere tiepide e convenzionali con cui ogni volta rispondeva alle opere inviategli dall'amico; forse non se la sentiva di leggere con attenzione i suoi scritti, ormai lontani anni luce dall'esaltazione per Wagner. E il raffreddamento dell'amicizia con Rohde, che fu per Nietzsche molto doloroso, potrebbe essere stato motivato anche da questa incomprendimento e assenza di risposte. La percezione di questo allontanamento è già presente in una dolente lettera del 18 luglio 1876, nella quale Nietzsche risponde all'annuncio del fidanzamento dell'amico con Valentine Framm: Rohde ha finalmente trovato, a differenza di Nietzsche, un giovane cuore e una dedizione piena e fiduciosa. Nietzsche accompagna la sua lettera di felicitazioni con una poesia notturna: «stanotte – scrive – mi è venuto in mente di farne una poesia; non sono un poeta ma tu mi capirai»<sup>28</sup>.

In questa poesia, intitolata *Es geht ein Wandrer durch die Nacht*, viene ripreso il topos del viandante che non si può fermare, forse con qualche eco della «Winterreise» (ad es. nella parola «Wandersmann»). Anche nel ciclo musicato da Schubert il viandante cammina attraverso la notte e sente come un pericolo mortale l'invito dell'albero di tiglio a fermarsi e a riposare<sup>29</sup>. In questa poesia del 1876 la seduzione della musica, il canto degli uccelli, non può e non deve trattenere il viandante, che continuerà il suo cammino in estrema solitudine.

<sup>26</sup> E. Rohde, *Briefe aus dem Nachlass* cit., I, p. 106.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *Opere*, VIII\*\*, pp. 253-254.

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *Epistolario* cit., III, pp. 161-162. Su questa poesia cfr. Claus Zittel, *Abschied von der Romantik im Gedicht Friedrich Nietzsches Es geht ein Wanderer durch die Nacht*, in «Nietzscheforschung», 3, 1994, pp. 193-206.

<sup>29</sup> L'ultimo Nietzsche avrà per Schubert parole di grande ammirazione, in particolare per la sua *Fantasia del viandante*: «Parola mia, Schubert è un gigante; ma egli non aveva idea della sua grandezza e della sua forza», scrive a Spitteler il 16 luglio 1888 (cfr. *Epistolario* cit., V, p. 664).

E il «Wanderer» diverrà due anni più tardi l'immagine principale dello «spirito libero», figura che sancisce il definitivo allontanamento da Wagner e che dialogherà con la propria ombra. Come osserva Zittel, l'intera poesia non è più un dialogo, oramai è un soliloquio<sup>30</sup>. Lo dichiara lo stesso Nietzsche alla fine di questa lettera: «Così ho parlato a me stesso dopo l'arrivo della tua lettera»<sup>31</sup>. Esattamente come sarà uno struggente soliloquio la poesia che Nietzsche dedicherà a Venezia in *Ecce homo*.

<sup>30</sup> C. Zittel, *Abschied von der Romantik* cit., p. 206.

<sup>31</sup> F. Nietzsche, *Epistolario* cit., III, p. 162.



Patrizio Collini

La nascita di una cultura tedesca moderna negli ultimi decenni del Settecento è strettamente intrecciata ad uno studio storicamente e antropologicamente fondato del mito, le cui stazioni più salienti sono costituite dalle opere di Herder, Lessing, Moritz, Hölderlin e Friedrich Schlegel culminanti infine nel progetto romantico di una Nuova Mitologia e di un nuovo immaginario collettivo, la cui formula riassuntiva ci è offerta nel *Discorso sulla Mitologia* di Friedrich Schlegel (1800), secondo il quale il mito «getta le sue radici nei più oscuri recessi dell'anima umana e mitologia e poesia sono la stessa cosa e in questo inseparabili»<sup>1</sup>.

Nel contesto del formarsi della Nuova Mitologia romantica colpisce il particolare recupero della figura allegorica della Notte, l'antica divinità cosmogonica temuta e rispettata dallo stesso Zeus, sorta dal Caos, genitrice del cielo e del giorno, e – come riferiscono le teogonie e gli inni orfici – guida delle nuove generazioni di dei nella creazione del mondo. Fin dall'inizio essa venne percepita come una figura primordiale ambivalente, da cui discendono sì il Sonno e la Morte, ma anche il Sogno e l'estasi erotica, e dotata altresì di prodigiose qualità oracolari. L'epifania della Notte, aralda di miracolose rivelazioni, si inserisce da protagonista nelle fantasie rivoluzionarie romantiche di nuovo inizio e rinascita storicamente promosse in quegli anni dalla Rivoluzione francese. Fantasie romantiche che sfoceranno nel progetto di una nuova religione sincretistica pagano-cristiana, il cui referente storico più immediato era appena stato offerto dal «culto dell'Essere Supremo» di quel Robespierre che, per il Novalis del *Discorso sull'Europa* (1799), «cercò nella religione il fulcro e la forza della Repubblica»<sup>2</sup>. Inutile dire che tutto questo nel Primo Romanticismo tedesco, cui pone fine la morte di Novalis nel 1801, proprio per il congenito ritardo storico-politico della Germania, era inevitabilmente destinato ad assumere forme del tutto utopistiche e allucinatorie che anch'esse, però, possono fornire alla letteratura un ruolo e una legittimazione in un'epoca di travolgenti trasformazioni:

<sup>1</sup> Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in *Kritische Schriften*, München, Hanser, 1964, p. 497 (trad. di Patrizio Collini).

<sup>2</sup> Novalis, *Die Christenheit oder Europa in Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960, III, p. 518 (trad. di P. C.).

Quest'epoca non suscitò semplicemente in noi il senso del meraviglioso e la brama di eventi inaspettati; No, essa fece di più: mise le ali con le sue enormità alla nostra più accesa immaginazione, la sollevò prepotentemente in alto e, ormai assuefatti a quelle altezze vertiginose, temiamo ora di precipitare se noi non ci innalziamo più in alto, sempre più in alto<sup>3</sup>.

Non è di Novalis questa così illuminante confessione, bensì del suo ammiratore Hoffmann. La seguente è invece di Novalis stesso, da una lettera a Friedrich Schlegel che appartiene di diritto al cantiere dei suoi *Inni alla notte*:

Non desidero adesso niente più ardentemente della politica. Mi interessano adesso tutti gli uomini eccezionali, perché – affinché venga il tempo dell'uguaglianza – abbiamo bisogno di forze soprannaturali [...]. Bramo impazientemente la notte nuziale [...]. Volesse il cielo che la mia notte nuziale divenisse una Notte di S. Bartolomeo per il dispotismo e le carceri<sup>4</sup>.

Come così spesso in Novalis, risalta in questo passo la qualità metamorfica del suo pensiero che trapassa insensibilmente dalle notazioni storico-politiche a quelle mistico-erotiche che pervengono infine a una catartica congiunzione in una epifanica «notte nuziale». E, in questo senso, la più grandiosa e paradigmatica figurazione romantica della notte ci è offerta appunto dai suoi *Inni alla notte*. Si dica subito che la concezione novalisiana della notte niente ha da spartire con quella notturna poesia cimiteriale preromantica che, a partire dall'Inghilterra (con i vari Parnell, Gray, Young ecc.), si estese nel secondo Settecento anche alla letteratura tedesca (vedi Bürger). La differenza fondamentale risiede nel fatto – attestato stilisticamente già dalla scelta là dell'elegia e in Novalis dell'inno – che mentre la poesia notturna inglese si compiace del negativo e canta la maestà della morte e la fragilità delle umane sorti, i sei inni novalisiani si connotano per il loro clima febbricitante e orgiastico che si esplica in un trasferimento della vita nella morte e in un coerente progetto di vivificazione del morto e dell'inerte – il tutto testimoniato anche dai coevi studi novalisiani sui fenomeni elettrici, il magnetismo e il galvanismo, visti come catalizzatori e rianimatori dell'energia vitale: per sfociare infine negli *Inni* in una sorta di prometeismo proiettato nell'aldilà che tradisce il disegno di una fluidificazione e osmosi del morto e del vivente di cui è già spia quella cellula originaria degli *Inni* (consegnata al terzo inno, risalente presumibilmente all'estate del 1797), in cui si esplica per la prima volta il progetto di risvegliare – con gli strumenti iniziatici e sciamanici della poesia orfica – la fidanzata-bambina precocemente trapassata. E, per la

<sup>3</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Dey von Elba* in *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1988, p. 407 (trad. di P. C.).

<sup>4</sup> F. Schlegel-Novalis, *Briefwechsel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1957, pp. 51-53 (trad. di P. C.).

prima volta, si manifesta qui quel tipico procedimento novalisiano generativo-trasformativo delle immagini del tutto funzionale al suo disegno metamorfico:

Il tumulto divenne una nube di polvere – attraverso la nube io vidi le fattezze trasfigurate dell'amata. Nei suoi occhi posava l'eternità – afferrai le sue mani e le lacrime divennero un vincolo scintillante, inscindibile. Millenni dileguarono in lontananza, come uragani. Fu questo il primo, incomparabile sogno, e da allora sentii un'eterna immutabile fede nel cielo della notte e nel suo sole, l'amata<sup>5</sup>.

Per comprendere la novità e il carattere progettuale degli *Inni alla notte*, occorre tener presente che Novalis era, all'epoca della loro stesura, allo zenit della sua carriera. E questo seppur minato dalla tisi, curata all'epoca anche con l'oppio, che lo avrebbe condotto a morte nel 1801 a soli 28 anni. Proprio in quegli ultimi anni della sua vita, fra il 1797 e il 1800, egli fu attivo e volitivo come non mai: il che si riflette in una ingente produzione letteraria, scientifica e filosofica, che ha il suo perno nel progetto prometeico di una nuova, sterminata Enciclopedia romantica; ma si riflette anche in nuovi riconoscimenti professionali (nel 1798 divenne ispettore minerario e nel 1800 assessore alle saline di Weissenfels) e, non ultimo, in nuovi amori e progetti di vita matrimoniale (dopo la morte di Sophie von Kühn, la fidanzata-bambina cui sono dedicati gli *Inni alla notte*, egli allacciò un nuovo legame affettivo con la giovane Julie von Charpentier).

Il moto impetuoso che anima gli *Inni*, avanti nel tempo con vertiginose riflessioni mitico-filosofiche culminanti nel V *Inno* (in cui si smentisce la diagnosi schilleriana di un definitivo esilio degli dei dalla terra) e in profondità nello spazio: apparentemente il grembo della terza, alcova della «notte nuziale», ma non meno lo spazio interiore inconscio, trova un non remotissimo modello negli *Inni stürmeriani* del giovane Goethe, dedicati a quel viandante, anche notturno, che come un nuovo Prometeo attraversa cantando la notte e la tempesta (vedi il *Canto Notturmo del viandante* e il *Canto nella tempesta del viandante*). Quello che infatti subito di più impressiona negli *Inni* novalisiani è il sentimento oceanico che li pervade, commisto di continue scosse emotive, trasalimenti ed improvvise accensioni visionarie, che appaiono come veri sismografi dell'anima, e che motivano la scelta stilistica dell'inno e non dell'elegia, come è invece il caso dell'altrettanto grande ma diversissima poesia notturna di Hölderlin, di poco posteriore<sup>6</sup>. Proprio con Hölderlin – come ha intuito Manfred Frank

<sup>5</sup> Si cita da Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, Milano, Garzanti, 1986 (trad. di Giovanna Bemporad). La traduzione italiana è stata, quando necessario, tacitamente modificata e resa più consona all'originale. Dato che l'edizione italiana degli *Inni* offre il duplice e talora diverso testo novalisiano in prosa ritmica e in versi, fornendo però la sola traduzione del primo, il sottoscritto, quando necessario, ha adottato il testo in versi traducendolo.

<sup>6</sup> Vedi la maggiore fra queste: *Pane e Vino* del 1801.

in uno studio fondamentale sulla nuova mitologia romantica – cui si può solo rimproverare una non adeguata considerazione della valenza storico-letteraria del fenomeno<sup>7</sup> – gli *Inni* novalisiani condividono la figura del loro segreto ispiratore e animatore: Dioniso, il dio notturno, che è il vero promotore di quel carattere orgiastico che è la novità più saliente degli *Inni alla notte* e che si ritrova del resto anche nelle altre opere dell'autore, come ad esempio nella *Fiaba di Eros*, che ne sancisce il trionfo, in cui culmina lo *Heinrich von Ofterdingen*, e nel ciclo di quei *Canti spirituali*, al cui centro troviamo quel vero e proprio sfrenato canto bacchico che, come a distinguersi dagli altri *Canti*, reca il titolo semplice e programmatico di *Hymne* (inno), che per forme e contenuti prelude all'infuocata temperie emotiva degli *Inni alla notte*:

Oh, che l'oceano /già s'imporpori/ e in carne odorosa / fermenti la roccia! / Non ha mai fine la cena soave / non è mai sazio l'amore. / Mai del tutto possiamo con l'amato congiungerci in un'unica sostanza [...] / Più assetato e affamato diviene il cuore: /e così dura il godimento dell'amore / [...] / Se una volta chi è digiuno / lo avesse gustato / [...] / Saprebbe l'infinita / pienezza dell'amore / e loderebbe il cibo / di carne e di sangue<sup>8</sup>.

Già in questo così esplicito *Inno* precorritore degli *Inni alla Notte* – in cui si consuma un palese transfert dell'amore spirituale in quello carnale – non è tanto la metaforica sessuale ad essere al servizio di quella religiosa, come così spesso avviene nella tradizione mistica, ma è quest'ultima a nutrire in modo quasi blasfemo l'altra. Così il «banchetto celeste della carne e del sangue» celebrato nella cena eucaristica sfocia in quel febbricitante e infuocato panerotismo che avvolge l'amplesso dei due amanti. Non diversamente negli *Inni alla Notte*, che della tomba di Sophie fanno la nuova Gerusalemme di una religione amorosa del sangue, della voluttà e della morte, ma soprattutto della voluttà: «Non è forse saggio, cercarsi per la notte un giaciglio in comune? /Per questo saggio è anche colui che ama i trapassati»<sup>9</sup>.

Ovviamente questa «nuova religione» origina da una commistione di elementi pagani e cristiani, come del resto evidente nella Nuova Mitologia romantica, in cui Cristo e Dioniso sono strettamente associati, e Cristo è considerato come l'interiorizzazione e la spiritualizzazione, ovvero la sublimazione, di quegli istinti sfrenati che, in onore del dio notturno, trovano il loro compimento nei *nocturnal* dionisiaci. Che gli *Inni alla notte* intrattengano ora un nesso almeno sim-

<sup>7</sup> Manfred Frank, *Il dio a venire*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>8</sup> Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali* cit., pp. 91-93.

<sup>9</sup> Novalis, *Gedichte. Romane*, Zürich, Manesse, 1994, p. 36 (trad. di P. C.). Si veda anche l'illuminante frammento novalisiano, citato anche da Nietzsche in *Umano, troppo umano*: «È sorprendente che non si sia finora prestato attenzione all'associazione e profonda affinità di voluttà, religione e crudeltà», in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, DTV, München, 1980, vol. 2, p. 138 (trad. di P. C.).

bolico con quei riti notturni di morte e rinascita è subito evidente fin dal primo Inno che insieme agli altri primi tre è dedicato alla celebrazione di un ricongiungimento con l'amata trapassata presso la sua tomba: «Ti guardo nel profondo del tuo occhio scuro, / e non vi vedo che amore e beatitudine / ci lasciamo cadere sull'altare della notte / sul morbido giaciglio. / Il velo cade / E accesi dal caldo contatto / Divampa la sacra fiamma del dolce sacrificio»<sup>10</sup>.

E la «sacra notte colma di misteri», chiamata ad accogliere protettiva nel suo manto i due amanti, reca con sé balsami e fasci di papaveri oppiacei che evocano allusivamente alcuni tipici attributi dionisiaci: «Cosa rechi sotto il manto / che con forza invisibile / mi penetra nell'anima? / Delizioso balsamo gocciola dalla tua mano, / dal mazzo di papaveri. / In dolce ebbrezza / tu innalzi le gravi ali dell'anima»<sup>11</sup>.

Connotazione dionisiaca che è ulteriormente ribadita nel secondo Inno in cui il «sacro sonno», di cui la Notte è apportatrice, è detto essere solo l'ombra di quel più vero e inebriante sonno estatico custodito «nel flutto dorato del grappolo / Nell'olio miracoloso del mandorlo / E nel succo bruno del papavero»<sup>12</sup> e – soprattutto – «nel tenero seno della fanciulla [...] / Del cui grembo fai un cielo»<sup>13</sup>.

Questa visione orgiastica della notte discende in Novalis anche da un preciso referente figurativo, la bellissima incisione di Asmus Jacob Carstens – il più grande artista neoclassico tedesco – raffigurante la Notte, che corredeva il capitolo ad essa dedicato nella *Götterlehre (Mitologia)* di Karl Philipp Moritz (1791), il più famoso e diffuso compendio mitologico dell'epoca, di cui è scontata la conoscenza da parte di Novalis.

L'allegoria della Notte di Carstens presenta quell'antica divinità come essa verrà poi descritta negli *Inni alla notte*. La conturbante figura femminile nel dischiudere il suo manto rivela un paganissimo corpo nudo, presso il quale sono accovacciati i suoi due teneri figli: il Sonno e la Morte. In una seconda incisione sottostante la stessa figura è poi raffigurata come una sorta di baccante semidiscinta che, accennando un passo di danza, distribuisce a Morfeo, dio del sonno, mazzi di papaveri come suoi doni più preziosi. Da queste due incisioni dedicate alla Notte, al Sonno e alla Morte emerge soprattutto – seppur allusivamente – quella voluttà orgiastica che sarà poi la vera cifra distintiva degli *Inni* novalisiani, nei quali la brama di autodissoluzione è presentata solo come un complemento dell'altra più grande brama:

Voglio precipitare in gocce di rugiada / e mescolarmi con la cenere<sup>14</sup>.

Vivo di giorno / con fede e coraggio, / e muoio le notti / in sacro ardore<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali* cit., p. 10 (trad. di P. C.).

<sup>11</sup> Ivi, p. 8 (trad. di P. C.).

<sup>12</sup> Ivi, p. 12 (trad. di P. C.).

<sup>13</sup> *Ibidem* (trad. di P. C.).

<sup>14</sup> Ivi, p. 7.

<sup>15</sup> Ivi, p. 29.

Va anche sottolineato che in questa sua raffigurazione della Notte Carstens è sostanzialmente originale, sia rispetto alle fonti scritte (Borghini, Caro, Ripa...) – che prevedono la Notte come nera figura femminile alata con in braccio i suoi due figli – e anche pittoriche (Guercino e altri) che, basandosi anche sulla *Melancholia* di Dürer, raffigurano la Notte come figura femminile severamente ammantata ripiegata meditabonda su se stessa. Carstens presuppone invece – ma restano queste mere suggestioni formali – la postura delle Sibille e dei Profeti michelangioleschi (Daniele) e il gruppo leonardesco della *Vergine delle Rocce* con Gesù e Giovannino ai suoi piedi. Da un punto di vista concettuale, la sua versione così fondamentalmente rasserenante e pacificatrice della Notte, vista come apportatrice di un sonno foriero di beatitudine, si richiama invece esplicitamente a Lessing, il cui *Come gli antichi hanno raffigurato la morte* (1769) sosteneva con vigore che della morte gli antichi avevano fornito raffigurazioni sgravate da ogni elemento perturbante e orrifico, e – ricorrendo all'allegoria del fanciullo alato che dolcemente tiene la fiaccola rivolta verso il basso, mentre il sonno suo gemello stringe nella mano un mazzo di papaveri – volevano suggerire l'idea che «la morte è come il sonno e il sonno è come la morte»<sup>16</sup>.

Importanti, sia per Carstens che per Novalis, sono poi senz'altro anche Herder e Moritz che, precorrendo i romantici, avevano interpretato le immagini dei miti come modellate sulla vita onirica inconscia, ed altrettanti ideogrammi di questa. Ma, come suo costume, nell'adottare l'immagine classicistica di Carstens, Novalis la sottopone, per così dire, a un processo galvanico che la rende davvero un fremente e palpitante *tableau vivant*. Dioniso compare infine di persona, seppur allusivamete, nel V° Inno che è quello che nella sua ardita arcata meta-storica più esplicitamente offre una risposta romantica alla rassegnata e pessimistica prognosi schilleriana (negli *Dei della Grecia* del 1788) dell'irrevocabile esodo degli Dei dal mondo moderno. Nell'Inno novalisiano il Cristo vittorioso sulla morte, facendone la porta della vita eterna, viene annunciato da un misterioso cantore proveniente da lontani lidi asiatici per poi farvi ritorno: «Il cantore partì pieno di gioia per l'Indostan, il cuore ebbro di dolce amore lo riversò in canti di fuoco sotto quel cielo mite, così che mille cuori s'inchinarono a lui e il lieto annuncio crebbe in migliaia di rami»<sup>17</sup>.

Indubbia è la prossimità di questo arcano cantore, che riversa il suo ardore in canti di fuoco (e in questo un evidente autoritratto dello stesso autore degli *Inni alla Notte*), con quel Dioniso che nelle *Baccanti* è detto essere appunto «un magico cantore venuto dalla Lidia». La nuova poesia romantica trova così in costui il proprio profeta e negli *Inni alla notte* il proprio vangelo.

<sup>16</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Come gli antichi hanno raffigurato la morte*, in *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 2008, p. 341.

<sup>17</sup> Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali* cit., p. 42 (trad. di P. C.).

Menschen Obwaltendes verhüllt, das die Begriffe  
der Sterblichen übersteigt.

Die Nacht verbirgt, verhüllt; darum ist sie die  
Mutter alles Schönen, so wie alles Furchtbaren.

Aus ihrem Schooße wird des Tages Glanz ge-  
hohren, worin alle Bildungen sich entfalten.

Und sie ist auch die Mutter:

Des in Dunkel gehüllten Schicksals;

Der unerbittlichen Parzen Lachesis, Klotho und  
Atropos;

Der rächenden Nemesis, die verborgene Verge-  
hungen straft;

Der Brüder Schlaf und Tod, wovon der eine  
die Menschen sanft und milde besucht, der andre  
aber ein eisernes Herz im Busen trägt. —

Sie ist ferner die Mutter der ganzen Schaar  
der Träume;

Der fabelhaften Hesperiden; welche an den  
entferntesten Ufern des Oceans die goldne Frucht  
bewahren;

Des Vetruges, der sich in Dunkel hüllt;

Der hämischen Eadelsucht;

Des nagenden Kummers;

Der Mühe, welche das Ende wünscht;

Des Hungers;

Des verderblichen Krieges;

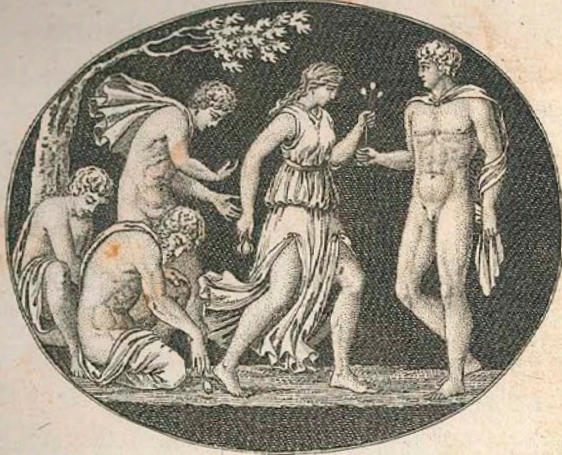
Der Zweideutigkeiten im Reden, und

Des Meineides.

p. 39



39





Béatrice Didier

Le genre musical du nocturne n'a pas été inventé par le Romantisme, mais le XIX<sup>e</sup> siècle lui a donné une extension, une signification nouvelles. En effet en Europe, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, on trouve des pièces musicales où figurent les termes «nuit» ou «nocturne», mais il s'agit, en général, de morceaux instrumentaux ou vocaux destinés au plein air: «Petite musique de nuit». C'est avec le Romantisme que se développe un genre essentiellement pianistique. Ce n'est pas seulement parce que le Romantisme donne à la nuit des significations nouvelles, c'est aussi en raison des progrès de l'instrument. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de grands facteurs de piano, Erard, Pleyel, en perfectionnant la facture de cet instrument et en assurant sa suprématie sur le clavecin qui jusque là était roi, contribuent à la transformation de l'écriture pianistique. Les améliorations considérables du toucher et de la pédale permettent d'exprimer les élans de la sensibilité; le piano chante comme une voix humaine, d'où le développement de la mélodie sous l'influence du bel canto italien, de Bellini en particulier.

### 1. *Liberté du nocturne*

Le nocturne est un genre de pleine liberté. Tandis que la sonate et plus encore la fugue ont été l'objet d'une codification très étroite (retour des thèmes, et leur combinaison selon les lois sévères du contrepoint pour la fugue, choix des tonalités, alternance du mouvement vite, lent, et de nouveau rapide pour la sonate), le nocturne parce qu'il est apparu jusque là comme un genre un peu mineur, n'a pas été l'objet d'une codification étroite; ni sa longueur, ni le retour des thèmes n'y donnent lieu à une réglementation bien définie. Et parce qu'il n'est astreint à aucune limite, parce qu'il est essentiellement mélodique, par ses parentés avec le bel canto, le nocturne laisse une grande place à l'improvisation; même lorsque l'instrumentiste suit fidèlement une partition, on lui recommande de jouer «comme si» il improvisait.

Dans l'histoire du nocturne, un musicien fait figure de pionnier: John Field (Dublin, 1782-Moscou, 1837). Elève de Clementi, il voyagea dans toute l'Eu-

rope, pour finalement se fixer en Russie. Il est l'auteur d'une œuvre importante (concertos, musique de chambre, fantaisies, romances, sonates). Mais la postérité n'a guère retenu que ses dix-huit *Nocturnes*, et surtout en ce qu'ils annoncent ceux de Chopin – rôle ingrat des prédécesseurs: «il faut qu'il croisse et que je diminue» disait Jean-Baptiste. Le premier nocturne de Field date de 1812 et de Saint-Pétersbourg, le dernier de 1835. Le 5<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> semblent les plus proches de ce que seront ceux de Chopin. Mais Chopin n'est pas le seul à être redevable à Field: Liszt, Mendelssohn, Schumann, Fauré s'inscriront dans sa lignée.

N'ayant pas l'intention de faire ici l'histoire du nocturne qui d'ailleurs a déjà été faite, nous privilégierons Chopin. Nous n'avons même pas la prétention d'analyser ici ces nocturnes eux-mêmes, mais nous voudrions montrer comment ces œuvres, plus que d'autres, ont suscité des commentaires qui révèlent un imaginaire de la nuit romantique. Il s'agit donc plutôt d'une modeste étude de réception.

Plus que d'autres œuvres, en effet, ces *Nocturnes* surexcitent les commentateurs, déjà par le titre même, alors que les *Etudes* ou les *Préludes* dictent plus de sobriété, de rigueur et d'abstraction. Chopin a récusé énergiquement certains débordements d'imagination. Il est furieux contre Wessel, son éditeur anglais, qui s'est arrogé le droit d'ajouter des sous-titres absurdes, probablement dans des visées commerciales. Pour les trois *Nocturnes* op. 9: *Murmures de la Seine*; pour les deux *Nocturnes* op. 27: *Les Plaintives*; pour les deux *Nocturnes* op. 37, *Les Soupîrs*. Pour les deux *Nocturnes* op. 32: *Il lamento e la consolazione*. Cet éditeur, selon Chopin, est «un imbécil». «S'il éprouve des pertes pour mes compositions, il le doit à l'imbécillité des titres qu'il donne malgré mes indications». Et Chopin se censure lui-même; ainsi pour le troisième nocturne, op. 15, il avait écrit en exergue: «Après une représentation d'Hamlet». Il le supprime. «Laissez-les deviner par eux-mêmes», aurait-il dit. Ce qui ne signifie pas exactement un refus des interprétations, mais le désir de laisser aux auditeurs, aux pianistes, toute liberté dans les ressources de la subjectivité. Chopin préfère en rester à des indications de mouvements ou de caractère général, inscrits dans le déroulement de la partition: «*appassionato*», «*agitato*» «*con Fuoco*», «*lento*», «*religioso*», «*poco più lento*».

Deviner par soi-même? Les *Nocturnes*, en effet, ont suscité plus de commentaires «littéraires» que toute autre œuvre. J'en verrais un signe dans l'édition de travail des *Œuvres* de Chopin par Alfred Cortot; il s'agit d'une édition de travail et par conséquent qui accumule les recommandations purement techniques d'une grande austérité; elle laisse peu de place pour la subjectivité qui s'exprime dans d'autres écrits de Cortot. Or, dans cette édition de travail, seuls les *Nocturnes* (et un peu aussi les *Ballades*) autorisent à évoquer paysages et sentiments.

## 2. Images et subjectivité

Comme il y a certaines constantes dans les commentaires qu'ont suscités les *Nocturnes*, aussi bien quand ils évoquent le monde extérieur que le monde inté-

rieur, nous voudrions essayer de les repérer, tout en remarquant qu'il est parfois difficile de savoir si l'écrivain tente de donner un équivalent littéraire à l'œuvre musicale, s'il se réfère aux conditions de composition de l'œuvre, ou à son état d'âme lors de l'audition, et si l'on peut préciser de quel nocturne il s'agit, ou si la rêverie s'étend à l'ensemble des *Nocturnes*.

Ainsi lorsque George Sand narre la traversée en bateau vers Majorque, évoque-t-elle une source possible de l'inspiration de Chopin, comme le suggère Tranchefort? «La nuit était chaude et sombre. Tout reposait à bord, à l'exception du timonier qui, pour se tenir éveillé, chanta toute la nuit [...]. C'était une rêverie plutôt qu'un chant»<sup>1</sup>.

Les premiers auditeurs des *Nocturnes*, comme les critiques récents, s'accordent presque tous sur la surprenante originalité de ces œuvres. On peut bien rappeler John Field, les *Nocturnes* n'en occupent pas moins une place à part dans la production romantique pour piano et même chez Chopin. Les premiers témoignages insistent sur une surprenante étrangeté, sur le bouleversement que provoque leur audition qu'il s'agisse d'un enchantement ou de la découverte d'abîmes inquiétants. Ainsi laissons la parole à deux élèves de Chopin. Georges Mathias, autour de 1838, sent des «accents d'infinie douleur, quelques mesures qui vous ouvrent des abîmes, qui vous plongent dans l'immensité; puissance du sentiment à faire éclater la fibre humaine, désespoir affreux, terrible accablement voisin de la mort». Emilie von Gretsck, qui fut son élève de 1842 à 1844, est moins sombre: «Chopin m'a joué quatre nocturnes que je ne connaissais pas encore, quel enchantement! C'était incroyablement beau, son jeu est entièrement calqué sur le style vocal de Rubini, de la Malibran, de la Grisi, etc... Il le dit lui-même. Mais c'est une voix proprement pianistique qu'il cherche à rendre de la manière particulière à chacun de ces artistes»<sup>2</sup>. «La Gazette musicale» écrit en 1847, à propos des deux *Nocturnes* op. 62: «les deux nocturnes d'un mouvement lent, d'une teinte mélancolique, exhalent de mystérieux parfum de poésie». Ici encore, il est fait appel à «une exécution fine, délicate, d'une exquise sensibilité; ces mélodies fiévreuses, cette harmonie inquiète réclament un toucher sympathique, une âme au bout des doigts»<sup>3</sup>.

On voit que si ces divers auditeurs ont ressenti une violente émotion, elle n'est pas toujours de même nature, suivant leur tempérament, suivant surtout les nocturnes dont ils parlent. Les *Nocturnes* font preuve d'une grande diversité, accentuée peut-être par le fait qu'ils ont paru d'abord par petits groupes, dans divers *opus* qui s'étalent sur plusieurs années. On retiendra cependant dans tous ces textes, l'importance de la sensibilité, et aussi d'un toucher pianistique parti-

<sup>1</sup> George Sand, *Correspondance*, cité par François-René Tranchefort, *La musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 223, à propos du *Nocturne* op. 37 n° 2.

<sup>2</sup> F. R. Tranchefort, *La musique de piano et de clavecin* cit., p. 223.

<sup>3</sup> «Gazette musicale», 17 janvier 1847, cité par F. R. Tranchefort, *La musique de piano et de clavecin* cit., p. 227.

culièrement délicat. Ce n'est pas seulement la composition qui est neuve, c'est aussi la technique du pianiste qui doit être renouvelée pour pouvoir traduire cette sensibilité exceptionnelle. Il faut pour bien exécuter les *Nocturnes* «une âme au bout des doigts».

Par le simple fait du titre, tout autant que par leur contenu, les *Nocturnes* incitent la rêverie à engendrer des images plastiques ou sonores, et des paysages. La nuit est tout aussi diverse que le jour; il est des nuits profondes et d'autres où l'obscurité se fait légère; il peut s'agir du voile du crépuscule, ce qui serait le cas le plus fréquent chez Chopin. Il est des nuits sereines et d'autres orageuses, des nuits heureuses ou angoissées. On peut trouver dans la variété des *nocturnes* toutes ces colorations diverses de la nuit dans la réalité et dans le rêve<sup>4</sup>.

Plus que pour d'autres œuvres de Chopin, les images suscitées par l'audition se précisent et parfois apparaît tout un paysage. Nuit d'hiver? Plutôt une nuit d'été, pour le second *Nocturne*, tel que le sent Alfred Cortot: «Tout le secret nostalgique d'une nuit d'été semble y tenir [...] dans le lent déroulement d'une mélodie exaltée et s'y fondre de volupté et de mélancolie sur le trille du rossignol qui prolonge d'une cadence ineffablement exaltée le rêveur mystère de sa conclusion»<sup>5</sup>. Si les trilles peuvent évoquer le chant du rossignol, ils supposent donc qu'il s'agit d'une nuit d'été, et conformément à une répartition, à vrai dire, un peu simpliste, la nuit d'été est heureuse, tandis que la nuit d'hiver est froide, angoissée, image de la mort.

Une autre métaphore sonore est celle de la cloche, mais elle est peut-être plus fréquente en référence à un paysage suisse, ainsi dans la première *Année de Pèlerinage* de Liszt, où la 9<sup>ème</sup> pièce s'intitule: «Les cloches de Genève. Nocturne». En revanche, les évocations de paysages suscitées par les *Nocturnes* de Chopin n'orientent vers aucune nation, tandis que les *Mazurkas* et les *Polonaises* réfèrent si nettement à la Pologne natale; la nuit des *Nocturnes* est hors du temps et de l'espace dans une sorte d'absolu romantique.

La rêverie musicale favorise la rêverie de l'eau, dont elle a la fluidité, la malléabilité; dans ces paysages suggérés par les *Nocturnes* de Chopin, le lac joue un rôle qu'Alfred Cortot exprime ainsi, reprenant d'ailleurs un commentaire plus ancien de Barbedette<sup>6</sup>: «Barbedette a défini assez heureusement le caractère de ce nocturne (le quatrième) en suggérant l'idée d'un lac paisible, soudainement démonté par un violent orage, puis derechef rasséréiné [...]. Le calme du cœur connaît aussi les tempêtes».

Plus changeant encore que l'eau, l'éclairage qui varie rapidement peut donner une idée de la rapidité avec laquelle se succèdent les sentiments qu'évoquent

<sup>4</sup> Voir Alain Montandon, *Dictionnaire de la nuit*, Paris, Champion, 2016.

<sup>5</sup> Editions Salabert, *Nocturne*, n° 2, dédié à Camille Pleyel.

<sup>6</sup> Hippolyte Barbedette (1827-1901), homme politique, magistrat, compositeur, critique musical, sous-directeur du «Ménestrel», auteur de *Chopin, essai de critique musicale*, 1<sup>ère</sup> édition dans «Ménestrel» (2<sup>e</sup> édition, Heugel, 1869, se trouve à la BNF).

les *Nocturnes*. Ainsi, toujours d'après A. Cortot qui possédait le double mérite d'être un grand pianiste et un écrivain de talent, le cinquième nocturne exprimerait les «secrets alanguissements d'un beau jour expirant [...] l'heure évasive qui s'achemine vers le mystère de l'ombre». Le 7<sup>ème</sup> nocturne s'éclaire brusquement par l'«explosion lumineuse de la tonalité en ré bémol».

Le réseau thématique que l'on peut déceler sinon chez Chopin, car la musique garde le mystérieux voile de sa signification, du moins dans les commentaires qu'elle provoque, on le retrouve à propos d'autres musiciens qui ont écrit des nocturnes, ainsi à propos de Gabriel Fauré: le huitième nocturne se situerait au crépuscule, tandis que le 12<sup>ème</sup> donnerait un «tableau sombre et agité d'une nocturne tempête marine»<sup>7</sup>. Dans tant de commentaires, s'agit-il de constantes de l'imaginaire de la nuit et de l'eau, mais parfois aussi de clichés du critique qui reprend des interprétations antérieures?

Les commentaires auxquels les *Nocturnes* donnent lieu, qu'ils soient de Chopin ou de Fauré, sont, cependant, très affectifs. Le critique a souvent l'impression que le musicien lui confie comme à un ami le secret de sa douleur ou de son bonheur. Tranchefort que je cite souvent parce qu'il est très caractéristique du discours sur la musique à un moment du XX<sup>e</sup> siècle, parle, à propos des *Nocturnes* de Fauré, de «véritable journal intime»: le musicien y livrerait son secret, mot qui revient souvent chez les critiques de Chopin, mais aussi de Fauré: le 9<sup>e</sup> nocturne de Fauré nous ferait pénétrer dans son «jardin clos», tandis que le 11<sup>e</sup> en fa dièze mineur «est le plus secret de tous».

Roland de Candé commente ainsi le premier des deux nocturnes op. 27 de Chopin: «Une longue et douce mélodie, émue, secrète, très vocale, est suivie d'un *più mosso* fiévreux, exalté où passe une bouffée de valse, puis d'une reprise du chant initial. C'est un des nocturnes les plus personnels et les plus émouvants»<sup>8</sup>. Le nocturne, plus que tout autre genre musical, permettrait une rencontre de personne à personne entre le musicien, son interprète et le critique qui est aussi une sorte d'interprète. Les commentateurs de Chopin sont largement tributaires des pianistes qu'ils ont entendus, si bien que leurs textes sont à la fois des conseils d'interprétation (cela est très net, dans des ouvrages pédagogiques comme les éditions de travail de Cortot) et aussi le reflet des différentes modes pianistiques qui se sont succédé et qui tantôt ont fait de Chopin tantôt un classique, tantôt un romantique, ce qu'il est également. Et le critique, s'il est influencé par le pianiste, peut aussi prendre le contrepied, proposer son interprétation. C'est le cas de Gide, lorsqu'il traite Arthur Rubinstein d'acrobate parce qu'il abuse de sa maîtrise de la virtuosité.

<sup>7</sup> F. R. Tranchefort, *La musique de piano et de clavecin* cit., p. 359.

<sup>8</sup> Roland de Candé, *Les chefs d'œuvre de la musique*, Paris, Seuil, 1992, vol. II, p. 128. On a beaucoup analysé le rôle des manuels de littérature (ainsi de Lagarde et Michard) dans l'opinion publique, les manuels musicaux sont tout aussi révélateurs. Et il peut être intéressant de s'y référer comme témoins du discours sur la musique à une certaine époque.

Dans un des commentaires les plus récents et les plus inspirés, le philosophe Francis Wolff parle de «subjectivité nue». Il souligne l'absence, en général, de polyphonie dans les nocturnes: «la pluralité des voix nuirait à la solitude de celle qui s'épanche dans les nocturnes ou dans la première ballade». «Ce qui s'exprime [...] ce n'est pas l'inexprimable [...] c'est le fait qu'il y a quelque chose qui relève de l'inexprimé et qui ne peut se dire qu'à la première personne»<sup>9</sup>. Ce beau texte, tout en soulignant le lien qui existe entre le nocturne et le chant monodique, montre comment le sentiment de l'inexprimé amène à une communication d'une subjectivité avec une autre subjectivité, phénomène qui, s'il n'appartient pas exclusivement au nocturne, y trouve sa plus convaincante démonstration.

### 3. *Quel Romantisme?*

Resterait à tenter de définir en quoi les *Nocturnes* de Chopin ont contribué à la formation d'une certaine idée du Romantisme et en quoi leur analyse peut nous aider à préciser ce que l'on a entendu, ce que nous voulons entendre, par le Romantisme et la théorie du Romantisme.

Les *Nocturnes* ont fait la célébrité de Chopin, aussi bien par leur nouveauté que parce qu'ils répondaient aux tendances de la sensibilité de son époque. Car ces œuvres qui nous semblent faire fi des modes, ont reçu un accueil très enthousiaste des contemporains et plus précisément de cet auditoire qu'il trouvait dans les salons à la fois aristocratiques et artistes, tel celui de la comtesse Marie d'Agoult. Un jour elle conviait Chopin à venir la voir en ces termes: «Si vous pouvez venir demain, ce serait bien aimable, je viens d'être malade et je suis encore assez souffrante: il me semble qu'un de vos nocturnes achèverait de me guérir!»<sup>10</sup> Cette réussite mondaine des *Nocturnes* n'était pas sans danger, et leur réception immédiate a contribué à la création du mythe de Chopin mondain. «Les *Nocturnes*, écrit très justement C. Bourniquel, 'lancèrent' Chopin qui leur doit une bonne part de sa gloire terrestre, mais aussi ce singulier handicap d'une postérité élégiaque»<sup>11</sup>.

Caractéristiques de l'œuvre de Chopin, les *Nocturnes* nous apparaissent d'une tout autre portée, révélateurs d'un Romantisme – celui que nous aurions tendance à croire le vrai – qui refuse les excès fracassants des Jeunes-France ou des Boussingots soucieux de scandaliser le bourgeois, ou même simplement de le réveiller, et lui préfère l'intériorité, la contemplation, et, si paradoxal qu'il puisse paraître quand on parle de musique, le silence<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Francis Wolff, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard, 2015, pp. 63-264.

<sup>10</sup> Cité par Camille Bourniquel, *Chopin*, Paris, Seuil, 1994, p. 79.

<sup>11</sup> Ivi, p.167.

<sup>12</sup> « Comment douter d'autre part que certains nocturnes qui ont rendu son nom aussitôt célèbre (et en particulier le *Nocturne en mi bémol*, *opus* 9, n°2) aient pu assouvir pour cette société

Ce romantisme des profondeurs valorise la nuit. Tandis que pendant longtemps elle avait été considérée comme un moment dangereux de perte et d'épouvante: attaques de brigands dans les romans picaresques (et dans la réalité), lieu des tentations et du démon «*quaerens quem devoret*» disent les psaumes bibliques et les romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle. La nuit romantique est le moment de la méditation, avec parfois le retour nostalgique du passé et la remontée du souvenir; loin du bruit du monde, elle permet un certain recul et la révélation de la nature, révélation aussi du «moi» et de la profonde correspondance entre la nature et l'homme. Nuit lumineuse, illumination. Beaucoup de nocturnes ont été composés à Nohant dans le calme de la campagne, dans une sorte de sérénité bienfaisante. Ce qui, évidemment, n'exclut pas tempêtes et orages, mais le calme revient, parfois dans de beaux chorals médians<sup>13</sup>, plus souvent dans les derniers accords et dans le silence qui suit, permettant la méditation. Les *Nocturnes* de Chopin seraient un peu l'équivalent musical des *Hymnes à la nuit* de Novalis<sup>14</sup>. La nuit est libératrice: «Le nocturne reste chez Chopin comme le *patio* intérieur d'une sensibilité par ailleurs exigeante et pudique à l'excès – l'ouverture sur la nuit libératrice»<sup>15</sup>.

Les *Nocturnes* de Chopin me semblent aussi révélateurs d'un aspect du Romantisme, paradoxal là encore, qui exalte à la fois la voix et l'instrument. Ils ne sont possibles que par ce prodigieux développement des factures de piano que je signalais, et ces progrès de l'instrument lui permettent d'être chantant comme une voix humaine, d'où les rapprochements souvent faits entre les airs d'opéra de Bellini et les mélodies de Chopin: *Casta diva* (*Norma*) est un beau nocturne. Voix solitaire? On objectera que le Romantisme musical développe considérablement l'orchestre et Berlioz en est l'exemple le plus frappant. Mais Chopin, l'homme d'un seul instrument, est parvenu à faire du piano l'instrument-orchestre. Peut-être cependant dans les *Nocturnes* la pureté de la ligne vocale l'emporte-t-elle sur la richesse orchestrale et c'est cette ligne vocale qu'a si bien évoquée Proust quand il parle de Madame de Cambremer qui:

avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien

le besoin de retrouver, en dehors des excès du romantisme, de beaux égarements et une mélancolie de bon ton? (Ivi, p. 79).

<sup>13</sup> Le 11<sup>e</sup> et le 13<sup>e</sup>, si l'on suit la numérotation des *Nocturnes* en volume.

<sup>14</sup> *Hymnes à la Nuit. Cantiques*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1943. Voir Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939 et rééd., ouvrage qui reste fondamental et a opéré une transformation des études sur le Romantisme européen. Voir Jean Raimond et sa distinction entre Romantisme objectif et Romantisme subjectif, *Le romantisme européen*, dans *Précis de littérature européenne*, dir. Béatrice Didier, Paris, PUF, 1998, p. 354 et sq. Peut-on voir une parenté entre la «note bleue» des *Nocturnes* dont parle Sand et la fleur bleue de Novalis? Les *Hymnes à la Nuit* de Novalis ont été traduits dans la «Nouvelle revue germanique» dès 1835; Xavier Marmier en note explique que l'allemand est intraduisible!

<sup>15</sup> C. Bourniquel, *Chopin* cit., p. 169.

loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur<sup>16</sup>.

Cette analyse de Marcel Proust où l'on verra aussi l'analyse de la phrase proustienne en elle-même, me semble bien correspondre aux *Nocturnes*, plus peut-être qu'à d'autres œuvres, plus encore qu'aux *Préludes* ou aux *Études*<sup>17</sup>. Les *Nocturnes* répondent, en effet, à cette liberté fondamentale du Romantisme, une liberté qui pourtant, après une apparente hésitation, parvient parfaitement à son but.

Les *Nocturnes* réalisent pleinement une des conquêtes formelles du Romantisme: l'apothéose du fragment, tel que l'a défini le Romantisme allemand, chaque élément se suffisant par lui-même et s'intégrant aussi dans un tout dont il est le microcosme<sup>18</sup>. Chaque nocturne se suffit par lui-même, peut être joué seul, et pourtant quand tous furent réunis en un recueil unique, apparaissent des correspondances, des échos. On songe aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, aux petites épopées qui, réunies, constituent la *Légende des siècles*. Le fragment romantique n'est pas une conséquence de l'inachèvement: il peut, au contraire, et c'est bien le cas des *Nocturnes*, frapper par sa perfection, mais il témoigne de la fulgurance de l'inspiration. Chaque nocturne correspond à un moment d'illumination, après lequel il faut un arrêt, une rupture, un silence jusqu'à ce que se produise une autre illumination et que résonne un autre nocturne: entre les deux un silence que les interprètes devraient respecter, sans crainte de faire attendre le public que cet arrêt, que ce silence invitent à la méditation. On ne parvient pas au sublime par degrés écrivait Madame de Staël; il n'est pas possible non plus de rester constamment dans les profondeurs de l'océan; il faut que le plongeur remonte à la surface et reprenne souffle; chaque moment sublime qui correspond à un nocturne est isolé, et pourtant c'est bien une même quête de l'absolu qui se poursuit à travers ces instants musicaux, cette quête qui assure leur unité dans le mystère de la nuit. Mystère jamais totalement sondé parce que insondable et qu'évoque encore le poème *Été de nuit* d'Yves Bonnefoy:

Dans les eaux du dormeur les lumières se troublent  
Un langage se fait, qui partage le clair  
Buissonnement d'étoiles dans l'écume  
Et c'est presque l'éveil, déjà le souvenir.

<sup>16</sup> Marcel Proust, *Un amour de Swann*, «Folio», p. 189.

<sup>17</sup> Comme on vient de le voir, le succès des *Nocturnes* fut grand dans les milieux mondains, et cette analyse de Proust est rattachée au personnage de Madame de Cambremer, personnage de l'aristocratie, mais qui, plus indépendante, est plus musicienne que les autres personnages de la noblesse mis en scène par Proust.

<sup>18</sup> Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.



PRIMA E DOPO I ROMANTICI.  
SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE

Roberto Deidier

1. *Luci e ombre della notte. E della poesia*

Se *simbolo* deriva etimologicamente da *symbolum*, e dunque da *symbollein*, «mettere insieme», non può esservi altra dimensione, che più corrisponda al movimento di un pensiero analogico o a quello di una libera associazione, che la notte. Come sottolinea Hegel in quel celebre, polemico passo della prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito*, nell'indifferenziato notturno «tutte le vacche sono nere». Se la luce distingue, definendo i contorni del reale e agendo secondo un'epistemologia di tipo aristotelico, il buio della notte rende il mondo omogeneo, semplicemente oscurandolo, riassorbendolo nel nero, perfino quando è accesa la sola lampada notturna, la luna: «Depuis le soir, je souhaite l'aurore / Pour voir le jour, que me celoit ta nuit», troviamo nella chiusa del sonetto CXLVII degli *Amours* di Ronsard, dove, nei panni di un novello Endimione, il poeta si rivolge a Selene per dare voce ai propri languori. Già dalla sera è in attesa dell'aurora, «per vedere il giorno che la tua notte cela».

Quella *nuit* è anche uno struggimento; ma «vaga», «indefinita» – a voler riprendere una terminologia leopardiana – è per eccellenza «la notte che le cose ci nasconde», come si legge in *Paradiso*, XXIII. Nella sua aura di indeterminazione, nella sua oscurità (il nero, vale ricordarlo, è l'assenza di colore, contrariamente al bianco che è la somma di tutti i colori), la notte si presta naturalmente a farsi serbatoio di immagini distanti che entrano in *correspondance* tra di loro, ma secondo la modalità che è suggerita proprio dalla teoria del colore. Del resto Goethe, nella sua *Farbenlehre* (1810), in contrasto con le posizioni di Newton, opta per una teoria cromatica che si fonda su un offuscamento della luce; insomma, i colori deriverebbero dall'interazione della luce proprio con l'oscurità. La notte «vince», afferma un verso delle *Soledades* di Góngora, proprio quando è combattuta da una luce artificiale, che vorrebbe emulare quella del sole:

Los fuegos – cuyas lenguas, ciento a ciento, desmintieron la noche algunas horas  
/ cuyas luces, del sol competidoras / fingieron día en la tiniebla oscura – / murieron,  
y en sí mismos sepultados / sus miembros en cenizas desatados / piedras

son de su misma sepultura. / Vence la noche al fin (vv. 687-694).

[I fuochi, – le cui lingue a cento a cento smentirono la notte per alcune ore, le cui luci competitrice del sole finsero il giorno nella tenebra oscura – morirono e in se stessi sepolti, sciolte le loro membra in ceneri, sono pietre della loro stessa sepoltura. Vince la notte al fine<sup>1</sup>].

Dunque, nella notte ciò che si «mette insieme» è ciò che è assente, ciò che manca, sia nel concreto sia nel figurato. Il tormento di Ronsard è una concretissima «notte dell'anima», come, per diverse ragioni, accade a Giovanni della Croce, «en una noche oscura», e a Valéry, nella famosa «notte di Genova», tra il 4 e il 5 ottobre 1892, quando è preda di quella crisi profonda che dominerà tutto il suo percorso intellettuale, al punto da fagli annotare, ancora nel 1936: «Sono come una vacca al palo e le stesse domande bruciano da 43 anni il prato del mio cervello»<sup>2</sup>. Nell'oscuro il simbolo si coniuga al quadrato: non pensiamo a una presenza che evoca un'assenza, secondo quella che sarebbe la dinamica consueta delle funzioni simboliche, ma a due assenze che si relazionano tra di loro secondo le modalità dell'immaginazione, ovvero di una percettività costretta a inventare, a fare i conti coi propri ostacoli. L'invisibile dialoga con l'invisibile e traccia delle trame sensoriali che poggiano sulla supposizione o sull'inganno. Alla pienezza meridiana si sostituisce il vuoto delle ombre notturne; così la notte partecipa di tutta quell'area semantica che coinvolge negazione, assenza, sottrazione, difficoltà esistenziale, struggimento sentimentale, con il significato di una tragedia che sarà superata solo con l'avvento del giorno. «Io che sono ne la notte, aspetto il giorno», scrive Giordano Bruno nel *Candelaio*: la notte come vigilia, secondo un *tòpos* che sarà ampiamente ripreso in ambito ermetico. Gli fanno eco, negli immediati dintorni, quel verso di Michelangelo che già prelude a una dimensione romantica («O notte, o dolce tempo, benché nero») e Giovanni Della Casa, che rappresentando l'assenza di sentimento nella persona amata, porta addirittura la negatività della notte sullo stesso piano di un veleno: «questo è notte e veneno al vostro nome», scrive chiudendo il sonetto *Quel vago prigioniero peregrino*. Shakespeare, ancora in un sonetto, il XII, vera e propria *meditatio temporis*, parla di una «hideous night», dove s'annulla il «brave day» della vita. La notte come prefigurazione della morte.

Ma è davvero così invisibile, la notte? Intanto, se il senso della vista è offuscato o impedito, i suoni possono comunque essere percepiti: quando uno dei sensi non può agire, un altro è subito pronto ad amplificarsi. Così, nell'oscuro dove tutto è uniforme, l'orecchio è più disposto a cogliere quei segnali che la luce diurna renderebbe vacui. Nel silenzio della notte si ascolta meglio; può essere udito ciò che il rumore del giorno non consente di udire. Anche le note.

<sup>1</sup> Bernardo Sanvisenti, *Le soledades del Góngora. Studio, testo e versione*, Milano-Messina, Principato, 1944, p. 80.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *Quaderni*, a cura di J. Robinson Valéry, Milano, Adelphi, 1985, p. 11.

Per questo quella del «notturno» diventa una collocazione ideale per la musica, quindi un vero genere musicale (ma musica e poesia si nutrono della stessa sostanza ritmica): «Nel silenzio l'orchestrina / riavvicina la sua assenza», scrive Penna a proposito del fanciullo in uno dei suoi notturni; altrove il fanciullo sta dormendo, mentre si ascolta «un valzer di Strauss»<sup>3</sup>.

Anche l'idea ossimorica di una «notte lucente» non è aliena dall'immaginario lirico e speculativo, venendo a coincidere con un percorso solitamente iniziatico, in una pertinenza sacra («notte luminosa» è quella delle due maggiori celebrazioni cristiane) o misteriosofica: «Notte, lucente notte»<sup>4</sup> chiama il Natale Andreas Gryphius, ma di una ben più profana «notte lucente» ci attesta Kavafis in un celeberrimo testo del 1913, *Andai*: «Non volli lacci. Andai senza riguardi. / Ai piaceri, quelli reali / e quelli che turbinavano nella mia mente / andai nella notte lucente. / E mi dissetai con i vini più gagliardi, / quelli che bevono gli arditi del piacere». Filippo Maria Pontani traduce φωτισμένη νύχτα con «notte illuminata», insinuando nel lettore il sospetto di una ben diversa luce interna che guida il poeta verso una libertà inaudita, ma esibita e difesa allo stremo. Quanta luce traspare, del resto, nella *Notte estiva* di Mondrian o in quella «stellata» di Van Gogh? E se per quest'ultima si tratta di un'evidente reinvenzione che sorge da una profonda riscrittura interiore di quanto osservato, per il notturno del 1907 Mondrian concepisce un cielo che sembra di cenere, una cenere grigia e azzurra che nulla condivide delle consuete oscurità della notte, dei suoi più decisi cromatismi; anche quando è accesa dal plenilunio.

Non è dunque esatto affermare sotto la voce «splendore», come fa Francesco Alunno nel suo *Della fabbrica del mondo*, nel 1568, «La luce, il cui splendor la notte fugge». Può sussistere una compresenza, perfino una complicità simbolica tra luce e oscurità, come ben riconosce Nietzsche quando parla «di una specie luminosa di ombra»<sup>5</sup>: quella, per intenderci, «che tutte le cose mostrano quando il sole della conoscenza cade su di esse»<sup>6</sup>. Con i suoi consueti rovesciamenti prospettici, Nietzsche porta i caratteri della notte laddove ci attenderemmo un liberatore sole settecentesco; la sua gnoseologia è segnata dall'ombra, è intrisa di umori notturni. Ogni processo conoscitivo deve necessariamente imbattersi nel lato oscuro della materia indagata, è costretto ad ammettere il filosofo, affidando il suo pensiero a un'immagine che sembra quasi anticipare gli effetti della luce nella pittura metafisica. Dove c'è luce non può che esistere anche l'ombra, ed è proprio dal suo lato che l'ombra invita a riflettere su una diversa decli-

<sup>3</sup> Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, Cronologia a cura di Elio Pecora, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2017, rispettivamente alle pp. 220 e 288.

<sup>4</sup> Andreas Gryphius, *Notte, lucente notte. Sonetti*, a cura di Enrico De Angelis, trad. it. di Liliana Cutino, Enrico De Angelis, Venezia, Marsilio, 2001.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *Il viandante e la sua ombra*, in *Opere*, ed. it. diretta da Giorgio Colli eazzino Montinari, vol. IV, t. III, Milano, Adelphi, 1967, p. 235.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 133-134.

nazione del suo opposto, ponendo le sue immancabili ipoteche su qualsivoglia concezione di una luce totale, assoluta.

Con buona probabilità, la prima, importante ed efficace traduzione letteraria di questo pensiero, in un brano di prosa che ha molto dei caratteri della poesia, si trova nell'imponente cantiere della *Recherche*, in un titolo, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* e in un segmento di testo: laddove Marcel, scortato dalle sue inconsapevoli «muse» Albertine e Andrée, riceve da Elstir l'informazione che un suo acquerello riproduce un punto esatto delle falesie di Balbec, lì denominate *Creuniers*. Scrive Proust: «Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contrastes donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche: les ombres»<sup>7</sup>.

Andrée, nella sua veste di Musa accondiscendente, si fa portatrice di un'epifania che coinvolge il processo mimetico: Marcel recepisce lo scontro fra le scogliere nella «realtà» e «la forma che il creatore ha dato loro per sempre o, meglio, la forma che esse hanno nel mondo del creatore»<sup>8</sup>, ovvero «quelque chose de poétique»<sup>9</sup>. Qualcosa è accaduto tra il reale e il poetico, e ha a che fare proprio con la dialettica tra luce e ombra: quelle determinate dalla poesia, nel suo stesso etimologico *farsi*. Ha dunque buon gioco Massimo Stella nell'affermare che «La "realtà" accade nel poetico (*comme quelque chose de poétique*), perché la luce dell'atto poetico, che per traslazione è qui atto pittorico, distrugge le *res* (*Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité*) e in loro luogo proietta le forme della *poiesis*, le Ombre»<sup>10</sup>. Non solo, ma nel bosco sulla falesia Marcel ha giocato con le fanciulle, impegnate in una sorta di staffetta segreta, il cui testimone, «le furet de bois», il «furetto», rappresenterebbe agli occhi di un lettore come Lacan «un manque», un'assenza, un vuoto; perché è in quel frangente che Marcel realizza di essersi innamorato di Albertine. Ancora la simbologia della notte<sup>11</sup>.

Allora «C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière», «È di notte che è bello credere alla luce», aveva già concluso nel 1910 Rostand in *Chantecler*, la sua impresa più ambiziosa. Sotto quella luce, da lei stessa agita, la mente è al lavoro: la notte ha il ritmo del pensiero. Se di giorno la vita materiale incombe, la notte apre le stanze della mente, «La notte lava la mente»<sup>12</sup>, come recita un ver-

<sup>7</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, présenté, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1987-1988, pp. 462-463.

<sup>8</sup> Massimo Stella, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 31.

<sup>9</sup> M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* cit., p. 432.

<sup>10</sup> M. Stella, *Madreparola. Risorgenze della Musa tra modernismo europeo e antichità classica* cit., p. 31.

<sup>11</sup> «È proprio nel vuoto scavato da Albertine dentro Marcel che Andrée fa apparire, davanti a Marcel, i corpi e le voci delle albaspine e delle Dee-Ombre» (ivi, p. 32).

<sup>12</sup> Mario Luzi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 254.

so di Luzi, nel senso che la libera dalla *pesanteur* diurna, disfa le trame del giorno, consegnando la mente a se stessa e a un più accorto flusso di pensieri: come accade a Penelope e alla sua tela, che è invero il disegno, il progetto di un'opposizione a un destino che poi si rivelerà benigno. E ancora la notte predispone quel disfacimento alla dimensione del sogno, che diviene per l'appunto progetto, per disfarsi nuovamente alle prime luci dell'alba, quando riprende una ben diversa, e tristemente concreta tessitura.

Non è l'arco del sole a scandire questo tempo, ma proprio la notte; è davvero il tempo della mente che pensando se stessa come fluire ritmico – come in un susseguirsi di arsi e tesi, farsi e disfarsi – sussume le pause con cui il destino annuncia che si compirà, ma quando verrà il momento. Allora lo spazio del disfare non è un tratto neutro o negativo, una sillaba atona del grande poema della vita, ma il preludio di un nuovo fare, della sua necessità, e ancora di un altro disfare. Questo fare e disfare il filo della mente, la tela del pensiero, ha a che vedere con la morte: è il lavoro stesso delle Parche. Riguarda, ancora, il destino: Penelope, del resto, nel suo nome non assimila una radice ornitomantica (l'anitra, animale per lei totemico e salvifico, ma anche uccello il cui volo si predispone alla divinazione) e la rappresentazione stessa del suo destino, *pēné*, la tela? Ancora Valéry:

Il mio è il lavoro di Penelope [...] – giacché consiste nell'uscire dal linguaggio ordinario e ricadervi, uscire dal linguaggio – in generale – vale a dire dal – passaggio e ritornarvi.

Come l'ago punge e ripunge nei due sensi la superficie tramata, così la mente punge e sutura e traccia e congiunge col suo filamento, il mondo che è superficie, il canovaccio delle categorie. Essa vi forma dei disegni e degli inizi di disegni... Ricamo<sup>13</sup>.

In tutto questo affannoso lavoro della mente, la componente del sogno ha un ruolo certamente non secondario: la notte è anche – e soprattutto – il momento del sogno, della dilatazione onirica. Ci s'imbatte giocoforza in un'altra fenomenologia dello sguardo, quella che collima con la «visione» e non più con la semplice vista. Possiamo anche intendere così che «La notte lava la mente». Non è detto che ciò che il giorno lascia scorgere sia degno della sua luce; il sogno, come la poesia, può agire un'altra luce, certamente più selettiva, perché guidata da una pulsione ancora interna, frammista di memoria e affettività. Come nel sonetto 43 di Shakespeare, in cui la notte torna a essere un giorno luminoso:

When most I wink, then do mine eyes best see,  
For all the day they view things unrespected;  
But when I sleep, in dreams they look on thee,

<sup>13</sup> P. Valéry, *Quaderni* cit., p. 9.

And darkly bright, are bright in dark directed.  
 Then thou, whose shadow shadows doth make bright,  
 How would thy shadow's form form happy show  
 To the clear day with thy much clearer light,  
 When to unseeing eyes thy shade shines so!  
 How would, I say, mine eyes be blessed made  
 By looking on thee in the living day,  
 When in dead night thy fair imperfect shade  
 Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!  
 All days are nights to see till I see thee,  
 And nights bright days when dreams do show thee me<sup>14</sup>.

Queste dialettiche notturne hanno un'intonazione platonizzante, poiché i loro poli sono costituiti da *eros* e da *sophia*. Esse derivano la loro energia primaria ancora una volta da Amore, che diviene motore anche di un percorso conoscitivo. Tra i languori petrarchisti della lirica rinascimentale e barocca e le gnosologie del moderno, declinate tra processi generali e ipotesi poetiche, si staglia la complessa stagione dei romanticismi, intorno ai cui confini altre tensioni simboliste si preparano o si stemperano.

## 2. *Prossimità romantiche*

È noto come all'interno della civiltà romantica il notturno assurga a vero e proprio *tòpos*, a costante tematica destinata però a stemperarsi nel luogo comune. Più utile, dunque, circoscrivere quelle zone limitrofe che ne attestano l'insorgere, dai primi sintomi di tardo Settecento, o che ne registrano comunque l'eredità, pur variandone portata e significati, intorno alla boa del mezzo secolo: per intenderci, all'altezza delle *Fleurs du mal*.

Cosa contribuisce a predisporre svenevolezze e patetismi che incrosteranno la multiforme stagione romantica, se non la vasta eredità di un petrarchismo che si è assestato tra antitesi irrisolvibili e struggimenti invalicabili? Dall'osservatorio della lirica, o più esattamente della liricità – se intendiamo modernamente coglierne i possibili riverberi, le accezioni tonali – di quei roveli che forse per la prima volta, nella poesia europea, hanno iniziato a disegnare un paesaggio esi-

<sup>14</sup> «Quando son chiusi i miei occhi vedon meglio: / ché di giorno sulle cose scorrono distratti, / ma quando dormo, nei sogni vedo te, / e, al buio luminosi, luminosamente son diretti. / Ma se la tua ombra può le ombre illuminare, / quale spettacolo formerebbe la tua forma / nel chiaro giorno con la tua ancor più chiara luce, / quando a occhi senza vista la tua ombra può così brillare! / Quanto, cioè, sarebbero gli occhi miei beati / mirando te nella luce del vivo giorno, / se nella morta notte la tua insostanziale ombra / attraverso il greve sonno a ciechi occhi appare! / Tutti i giorni sono notti finché non vedo te, / e le notti giorni quando i sogni ti mostrano a me» (William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 45).

stenziale, con delle sue precise geometrie interne, si ritrovano con agio le tracce anche in tradizioni apparentemente distanti. I tratti tenebrosi che caratterizzano l'invenzione di Ossian, se da una parte sono la rielaborazione di *tòpoi* tipicamente nordici, dall'altra, almeno nella versione che ce ne dà Cesarotti, rinviano a una pace non trovata: «Ma le lagrime mie tornan col Sole / E con la notte crescono i miei lai», si legge ai versi 31-32 della *Morte di Cucullino*, come a stabilire un'identità nella sofferenza tra luce e oscurità. Basti ricordare, in proposito, l'immagine che si affermerà nella chiusa dei *Sepolcri*: «finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»). «Nebulosa e nera», «buia», «tempestosa», «atro-velata», «tetra» è la notte dei canti ossianici. Non è la notte della ragione decantata, del pensiero che libero dai lacci del giorno si purifica e si mostra a se stesso; perfino la Luna, che sembra anticipare quella dei *Canti* leopardiani, abita infine il dolore, la sua ombra, come in questo notturno che segna l'*incipit* di *Dartula*:

Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia  
 Dolce il silenzio; amabile ti mostri,  
 E in oriente i tuoi cerulei passi  
 Seguon le stelle; al tuo cospetto, o Luna,  
 Si rallegran le nubi, e 'l seno oscuro  
 Riveston liete di leggiadra luce.  
 Chi ti pareggia, o della notte figlia,  
 Lassù nel cielo? in faccia tua le stelle  
 Hanno di sé vergogna, e ad altra parte  
 Volgono i glauchi scintillanti sguardi,  
 Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi  
 Lasciando il corso tuo, quando svanisce  
 La tua candida faccia? Hai tu, com'io,  
 L'ampie tue sale? o ad abitar ten vai  
 Nell'ombra del dolor?<sup>15</sup>

L'ultima porzione dei canti ossianici è direttamente occupata dalla rappresentazione della notte, secondo una contiguità iconica con la morte. Cinque «cantori», raccolti intorno al «signore», si susseguono nella descrizione di cupi affreschi notturni, attraversati da un vento che agita uno scenario orrifico da pittorresco barocco, o, guardando in avanti, prefigurando le immagini *maladives* dei quadri baudelairiani e preparando apparizioni spettrali: «Trista è la notte, tenebrosa s'aduna / Tingesi il cielo di color di morte». Riecheggia il noto verso della *Liberata*, «Notte, nubi, caligine, terrore». L'aggettivazione si declina secondo una straordinaria compattezza semantica: «torbido», «funesta», «ferale», «fosca», «orridi». Questa «Notte pregna di nemi e di venti» e «gravida d'urli e di spaven-

<sup>15</sup> Tutte le citazioni da Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian*, a cura di Emilio Bigi, Torino, Einaudi, 1976.

ti» (I Cantore) non è una dimensione del pensiero, che «peregrin», o «affannato viator» (II Cantore) può essere occupato soltanto dalla ricerca di un rifugio possibile. Si presenta il motivo del pastore che attende la comparsa della luna, ma invano: in questa concertazione «atra e funesta» torna a vincere, come già in Gongora, il buio che ricopre l'occidente. Per il III Cantore perfino la luna subisce un deciso rovesciamento di segno e diviene «Nunzia di morte», «orrida meteora» che «fende co' raggi l'addensate tenebre».

Solo con la presa di voce da parte del IV Cantore si ha la momentanea illusione di un improvviso chiarore. L'aggettivazione muta radicalmente: «Vedi notte, serena, lucente / Pura, azzurra, stellata, ridente» ma questo imprevisto sollevarsi di tono e registro, verso una più marcata musicalità e verso ipocorismi stilnovistici e petrarcheggianti, allestisce una precisa scenografia fantastica, nella cui luce può manifestarsi lo spettro della fanciulla morta, la figlia del signore, percepito nella sua diafana leggerezza funebre. Non importa, quindi, che la notte sia «cheta», come vorrebbe suggerire il V Cantore: siamo comunque proiettati in un'aura di «spavento», poiché quella quiete annuncia l'arrivo di un'«armata» di spiriti, dal «suono lugubre e stridulo». E si tratta, con latinismo che sarà ripreso dal Leopardi della *Ginestra*, di un'armata «formidabile».

I *Canti di Ossian* corroborano tutta la tradizione simbolica del fiabesco e ci autorizzano a estendere l'attributo alla notte stessa, quell'oscura scansione del tempo in cui accadono, per l'appunto, cose formidabili, che generano tutto il terrore di ciò che è fuori dell'ordinario. Non è l'apparizione del terribile in sé, a colpire, quanto il timore del presagio, la certezza dello spavento e dello sconcerto. Nella notte ossianica il terribile è ciò che sta per accadere, è il clima di attesa preparato e sorretto da una natura ostile, pronta a scatenarsi. Quella natura che, passata al filtro di una prepotente spinta mitografica, si riaffaccia nei versi bucolici di André Chénier, dove in una «nuit de poussière» (*Laveugle*) si agitano i carri degli eroi feriti in una «guerra senza fine», incitati da una voce umana, e la terra è arrossata da un sangue «più che umano». Di nuovo un'armata formidabile, ma si tratta ancora di figure destinate a unirsi alla «foule des morts» della pianura di asfodeli, che si mostra attraverso «les gouffres amers»: proprio gli stessi abissi su cui scivola l'imbarcazione dell'albatro baudelairiano. Del resto, chi ha potuto scrivere «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans» non può non aver guardato all'analogo «J'ai suivi les conseils d'une triste sagesse» con cui si apre la XV delle *Élégies* di Chénier; ben più che un'ipoteca, allora, ricade sulle riserve che l'autore delle *Fleurs* espresse sul poeta giustiziato<sup>16</sup>.

È trascorrendo dalle *Bucoliques* alle *Élégies*, dove gli «hymnes sauvages» del cieco Ossian riecheggiano in aperta citazione, fino agli *Épigrammes*, che la componente mitologica cessa gradualmente di essere materia tematica per farsi, piut-

<sup>16</sup> Si veda in proposito Alain Niderst, *Le matérialisme d'André Chénier*, in *Etre matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, Puf, 1999, p. 219: «Baudelaire n'aimait pas trop André Chénier. Il lui reprochait sa "molle antiquité à la Louis XVI"».



tosto, cornice di altra materia, ben più prossima al *cliché* di una sensibilità romantica. Eros è pronto a scagliare i suoi dardi raffinati e l'oscurità serale non può che preludere alla gioia dei sensi, di cui però si lamentano sia l'attesa sia l'effimera durata. Come in questo notturno rappresentato nel XXVI epigramma, in antitesi con le efferatezze del giorno e con l'orecchio naturalmente rivolto alla lirica greca e latina:

O quel que soit ton nom, soit Vesper, soit Phosphore,  
 Messenger de la nuit, messenger de l'aurore,  
 Cruel astre au matin, le soir astre si doux!  
 Phosphore, le matin, loin de nos bras jaloux,  
 Tu fais fuir nos amours tremblantes, incertaines;  
 Ma les soir en secret, Vesper, tu le ramènes.  
 La vierge qu'a l'hymen la nuit doit présenter  
 Redoute que Vesper se hâte d'arriver.  
 Puis, aux bras d'un epoux, elle accuse Phosphore  
 De rallumer trop tôt les flambeaux de l'aurore.  
 Brillante étoile, adieu. Le jour s'avance. Cours.  
 Ramène-moi bientôt la nuit e mes amours<sup>17</sup>.

«Brillante étoile», «bright star» in uno dei più noti sonetti di Keats. L'amore è tornato una stella, come in Saffo, la notte è «Dolce e chiara», e soprattutto «senza vento» (Leopardi, *La sera del dì di festa*). La spettrale tempesta ossianica sembra ormai un ricordo, mentre la stagione dei romanticismi sarà turbata da ben altre tempeste. Nello stesso volgere di anni, intanto, sulla linea tedesca la notte continua a lavare la mente, mentre la volta notturna si conferma come proiezione diretta della tensione amorosa, attraverso un processo di metaforizzazione o di identità. «Deine Herzens Sorge wiege / Drauf die Nacht in süße Ruh», scrive Hölderlin nel 1797, «Culli in dolce quiete la notte / La pena del tuo cuore»<sup>18</sup>, immagine a cui guarderà anche il Penna di *Mi nasconda la notte e il dolce vento*, non senza un'evidente interpolazione leopardiana. *Stern e Liebe* sono intimamente connessi: «Der Stern der Liebe schien», «Splendeva la stella dell'amore»<sup>19</sup>; «Ist der Stern der Liebe dir verschwunden, / Und der jugend

<sup>17</sup> Tutte le citazioni da André Chénier, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G. Walter, Paris, Gallimard, 1950. «Quale che sia il tuo nome, sia Vespere, sia Fosforo, / Messaggero della notte, messaggero dell'aurora, / Crudele astro al mattino, la sera astro sì dolce! / Fosforo, al mattino, lontano dalle nostre braccia gelose, / Metti in fuga i nostri amori che tremano, incerti; / Ma la sera in segreto, Vespere, li riconduci. / La vergine intoccata di notte si presenta / Impaurita che Vespere s'affretti. / Dopo, tra le braccia dello sposo, accusa Fosforo / Di riaccendere presto le fiamme dell'aurora. / Stella che brilli, addio. Il giorno avanza. Corre. / Riportami presto la notte e i miei amori» (trad. mia).

<sup>18</sup> Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, pp.112-113 (*Freundes Wunsch. An Rosine St. -*).

<sup>19</sup> *Der Gott der Jugend*, ivi, pp. 108-109.

holdes Rosenlicht?», «Tramontata è la stella dell'amore, / L'amata luce della nostra giovinezza?», scrive a Gotthold Stäudlin in un componimento intitolato *Griechenland*<sup>20</sup>. Più indietro ancora, tra i versi del *Florilegio poetico per l'anno 1793*, nel primo inno dedicato «all'Umanità», ha affermato che «Schon lernen wir das Band der Sterne, / Der Liebe Stimme männlicher versteh'n», «Già impariamo più virilmente a comprendere / Il legame delle stelle, la voce dell'amore»<sup>21</sup>. La notte di nubi «fleucht», «fugge», proprio perché appaia la luce stellare, emblema di armonia, di pace, di gioventù e bellezza, condizioni necessarie all'insorgere delle «dolci pene» di Eros (*Inno al Genio della giovinezza*). Quanto accade è consentito solo dal fuggire di «Nacht und Wolke», «notte e nubi»<sup>22</sup>: perfino se da un piano più sentimentale ci spostiamo su un piano epico, rievocando, come nel notturno del *Cantone di Schwyz* – in cui si racconta di un passaggio attraverso i boschi dell'Hakenberg verso il Waldstättersee, in compagnia di Hiller – il giuramento di libertà di Walther Fürst, il leggendario patriota svizzero, e dei suoi compagni<sup>23</sup>. Ancora una congrega di eroi in una notte «fredda e orrenda», di tempesta. Il *trait d'union* iconico tra la serena e stellata notte del cuore e dei sensi e la tempesta in cui si manifestano le armate formidabili (apertamente, come in Macpherson, oppure attraverso la mediazione mitologica, come in Chénier, o ancora per via della memoria collettiva, come qui), è in *Das Schicksal*, niente meno che *Il Destino*: «Come fiamme dal grembo delle nuvole / Come astri dal caos, gli eroi / Si separarono dalle tempeste»<sup>24</sup>.

Si tratta di un passaggio importante, all'interno della rete tematica che andiamo esplorando, poiché prelude a una diversa modulazione romantica del notturno, pur nel conservarsi dell'ambivalenza tra scenario languido e rasserenante e fosche rappresentazioni di una natura ostile e fantasmatica. In Hölderlin è l'ideale classico, per intenderci quello richiamato in un testo canonico come *Der Archipelagus* (*L'Arcipelago*), ad agire una carica mitopoietica tale da riassorbire anche l'epica fosca di Ossian o di Chénier, perché infine la notte possa presentarsi, nelle sue manifestazioni più nitide, come la stanza delle ore predilette di Eros, fino al più consumato patetismo di successori ed epigoni. E se Baudelaire potrà reinventare, a suo modo, molto dello spettrale settecentesco, è anche vero che, ormai alla consunzione storica di quel repertorio, ne affiderà al suo «ipocrita lettore» alcuni sintomatici punti di fuga. Soprattutto, la separazione dalla tempesta consente alla mente di disporsi al suo altalenante processo di fare e disfare.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 96-97.

<sup>21</sup> *Hymne and die Menschheit*, ivi, pp. 36-37.

<sup>22</sup> *Hymne an die Schönheit*, ivi, pp. 44-45.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 66-73.

<sup>24</sup> Ivi, p. 91.

### 3. *La notte lava la mente*

La tradizione innografica di Hölderlin, varia e composita, distribuita nei vari «florilegi», è destinata presto a interrompersi in favore di una tessitura più compatta e sistematica. Gli *Inni alla notte* di Novalis irrompono in quella scrittura, dirottandola verso una precisa struttura che è forma stessa del pensiero e della sua connettività. Del resto Walter Benjamin, nel *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*, osservava quanto la riflessione fosse consustanziale al formularsi di quelle prime estetiche:

Per Schlegel e Novalis, l'infinità della riflessione non è, in primo luogo, un'infinità del processo, ma un'infinità della connessione. [...] La riflessione costituisce l'assoluto e lo costituisce come un medium. [...] Da un punto di vista metodico, l'intera teoria romantica dell'arte poggia sulla determinazione dell'assoluto medium di riflessione quale arte o, più esattamente, quale idea dell'arte. Poiché l'organo di riflessione artistica è la forma, l'idea dell'arte viene a definirsi come il medium di riflessione delle forme<sup>25</sup>.

La presenza di Novalis si iscrive ancora in quello stadio potenziale, di piena riflessione estetica, che segna il farsi dell'epistème romantica, prima che in quella cultura e in quella sensibilità prendano avvio processi di corrosione interna; prima, cioè, che si affermi una vera e propria maniera, assecondata dal ripetersi di immagini e soluzioni ormai riconoscibili. La cristallizzazione nell'epigonismo è ancora ben al di là dal compiersi. Opportunamente Ferruccio Masini ha definito l'autore degli *Inni* come «l'architetto segreto dell'anima romantica»<sup>26</sup>, il sapiente dosatore delle ambivalenze e dei dilemmi di quella civiltà, che solo all'interno della creazione poetica poteva contenere i suoi intrinseci antagonismi, per svolgerli e sintetizzarli nella loro tensione dialettica. Allora il sensibile e l'astratto, il finito e l'infinito, l'eterno e il transeunte (categorie, queste ultime, che saranno riprese da Baudelaire nel suo saggio *Il pittore della vita moderna*<sup>27</sup>) divengono i poli di una più ampia visione totalizzante, enciclopedica.

Vale rammentare che, come accadrà a Goethe con il manifestarsi del suo interesse scientifico per i colori, anche Novalis intendeva scrivere un trattato sulla luce. Così, per tornare al nostro asse tematico, neppure giorno e notte potevano sottrarsi a quella dialettica destinata a culminare nella sintesi di una poetica universale. Se per Novalis la poesia è il riflesso di un anelito alla totalità, *Gestalt*

<sup>25</sup> Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1982, pp. 21, 31, 82.

<sup>26</sup> Ferruccio Masini, *Introduzione*, in Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali*, trad. it. di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 1986, p. VII.

<sup>27</sup> «È il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile» (Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti di estetica*, a cura di Giovanni Macchia, trad. di Aldo Luzzatto, Firenze, Sansoni, 1948, p. 199).

e *Stimmung* procedono in parallelo disponendo all'ascolto di sé, di quel sorgivo canto intimo in cui l'indeterminato (l'«indefinito» leopardiano) si lascia musicalmente sussumere, «al pari della luce, ora più chiaro, ora più cupo»<sup>28</sup>.

Cantare è pensare, pensare è disporre. In questo senso l'architettura degli *Inni alla notte* si fa paradigma, sequenza di una radicale *Bewusstsein* dell'essere. La notte come dimensione interiore, come *descensus* verso l'incontro con se stessi: proprio quanto accade nell'istante in cui viene scoperto il volto della dea di Sais, e sotto il velo ci s'imbatte nel proprio sguardo. Il linguaggio della notte, osserva ancora Masini, è «quello stesso dell'interiorità»<sup>29</sup>: gli *Inni* ne scandiscono il percorso iniziatico. L'oscurità notturna, pertanto, si offre allo sguardo di Novalis non nella sua negativa compattezza di segno, ma nella sua multiforme ricchezza, proprio in quanto corrispettivo simbolico della profondità dello spirito umano: la notte come «abisso» dell'anima, per tornare a un lessico che da Chénier a Baudelaire occupa molto gli immaginari romantici.

Per questo ogni disposizione puramente antitetica dei segni giorno/notte finisce per rivelarsi inconsistente. Riguarda, in realtà, chi non si misura con la notte e nella notte, come accadrà, ormai in pieno Novecento, agli «hollow men» di Eliot, agli «uomini che non si voltano» di Montale; riguarda, cioè, chi resta irretito nelle faccende più prosaiche, quelle che inibiscono ogni autentico movimento del pensiero. Così il primo inno, nella versione di Giovanna Bemporad:

Deve il mattino sempre ritornare?  
 La potenza terrestre avrà mai fine?  
 Consuma un vano affaccendarsi il volo  
 celeste della notte. E mai l'offerta  
 segreta dell'amore  
 arderà in eterno?  
 Fu misurato alla luce il suo tempo;  
 ma il regno della notte è senza tempo  
 e senza spazio. – Eterno dura il sonno.  
 Sonno santo –  
 non fare troppo raramente lieti  
 i consacrati alla notte  
 in questa terrestre  
 quotidiana fatica.  
 Soltanto i folli non ti riconoscono  
 e di te nulla sanno se non l'ombra  
 che tu spandi su noi pietosamente  
 nel crepuscolo  
 della notte vera.  
 Non ti sentono

<sup>28</sup> F. Masini, *Introduzione*, a Novalis, *Inni alla notte* cit., p. XXVI.

<sup>29</sup> Ivi, p. XXVIII.

nel flutto d'oro del grappolo –  
 nell'olio miracoloso  
 del mandorlo, e nel lattice bruno  
 del papavero.  
 Non sanno  
 che tu adombri il tenero seno  
 della vergine e il suo grembo fai cielo –  
 non indovinano  
 che uscita da antiche leggende  
 tu avanzi e schiudi i cieli,  
 portando la chiave  
 dei soggiorni beati,  
 silenzioso araldo  
 di misteri infiniti<sup>30</sup>.

Nel volgere di un decennio (gli *Epigrammi* di Chénier sono successivi al ritorno dal viaggio incompiuto verso la Grecia, intrapreso nel 1786; gli *Inni*, come è noto, furono composti tra il 1797 e il 1798) ogni residuo di tetraggine e di cupezza, già fortemente stemperato dalle intonazioni classiche e dalle atmosfere sensuali, si consuma perché sia eretta, in sua vece, una chiara costruzione della mente; e questa, nell'edificare la struttura con cui esplorare ed esprimere la sua ricerca di consapevolezza, deve anzitutto liberarsi dai lacci del quotidiano. Ancora un fare e disfare. Il «vano affaccendarsi» («Unselige Geshäftigkeit») comprende anche la passione amorosa, il cui tempo ha la stessa misura della luce; solo «il regno della notte» (così la traduttrice rende «der Nacht Herrschaft», alla lettera la legge, la regola) risulta estraneo alle consuete coordinate antropologiche di addomesticamento della realtà. «Senza tempo / e senza spazio» si conduce il sonno nella sua santità, nella sua libertà e purezza.

Rivolgendosi direttamente alla notte, Novalis attinge dalla tradizione la modalità invocativa già nota, ma questo primo inno confonde sapientemente le identità del sonno e della stessa notte, che si assimilano per metonimia, in una contiguità semantica e simbolica. Alla notte, infatti, ci si consacra, in un percorso di affrancamento decisivo dalla «terrestre / quotidiana fatica» («irrdischen Tagewerk»); che non implica il semplice voltare le spalle alla trita concretezza del mondo, ma prenderne coscienza per potersene distaccare col favore delle ombre. È questa la «notte vera» («wahrhaften Nacht») di cui «i folli», ovvero gli schiavi del consueto, percepiscono solo il lento, esteriore trascorrere della luce crepuscolare verso il buio e non riconoscono le «antiche leggende», in virtù delle quali la notte «avanza e schiude i cieli». Essa è infine portatrice («schweigender Bote») di un altro termine-concetto, destinato a incontrare grande fortuna nel filone orfico che da Rilke a Ungaretti e oltre percorrerà il Novecento eu-

<sup>30</sup> Novalis, *Inni alla notte. Canti spirituali* cit., pp. 13-15.

ropeo: il «mistero»<sup>31</sup>. Eppure la misteriosofia degli *Inni* di Novalis risponde ancora a una domanda antica, sì che il loro impianto in apparenza mistico risulta in realtà alieno da ogni anelito trascendente, per farsi esplorazione dell'umano in una più ricca dimensione. La patina religiosa che li riveste allude piuttosto al confronto tra il pensiero e la vastità delle opposte manifestazioni del creato, ovvero quelle estremità dell'esistente sintetizzate in una visione enciclopedica, globale, raggiunta attraverso la poesia.

L'orrido, il sentimentale, il meditativo: questi tre piani di rappresentazione della notte, che rispondono ad altrettante proiezioni della *Sehnsucht* romantica, nell'ampio cantiere delle *Fleurs du mal* sembrano ormai posti al di là di ogni tensione dialettica, già assimilati in una prossimità inquietante, e per questo efficace. Ed è il sentimentale a riconquistarsi una nuova autenticità del *pathos*, fuor di maniera, e a porsi, pertanto, come catalizzatore di tensioni ulteriori: fra i temi e il lessico della tradizione, abilmente rimodulati, i versi di Baudelaire trascrivono una vera e propria polifonia di passioni, malinconie, languori. Non ha un solo volto, lo *spleen*.

Al pari di Novalis, grande indagatore degli spazi tra il sensibile e l'ineffabile, questo poeta si misura con il mistero di un'esistenza contraddittoria, ma si avvia oltre una percezione del mondo polarizzata in contrari: «s'era scoperti in cuore i sentimenti *siamesi* dell'orrore e dell'estasi del vivere»<sup>32</sup>. Così scriveva un interprete d'eccezione come Gesualdo Bufalino, cogliendo, con quell'aggettivo, la messa in disparte di ogni atteggiamento di contrapposizione. Un «unico invadente ossimoro psicologico e morale, che stringe e sdoppia insieme, come un caduceo i due serpenti, le più riluttanti e incomparabili forze»<sup>33</sup>; è in questo precario e sublime equilibrio estetico, rivelato già dal titolo del suo libro, che il poeta delle *Fleurs* può procedere a identificare l'assoluta complementarità di una visione *en haut* e di un attraversamento *en bas* della cangiante realtà moderna. «Les gouffres amers» non disvelano più, come in Chénier, le pianure dell'oltretomba, ma tutto il dolore di quella scoperta: ovvero che, nel coabitare la natura e l'individuo presenze ed energie così incomparabili, eppure coese, l'uomo segna irrimediabilmente il suo distacco dal divino.

Il poeta è orfano, si è concluso uno scisma le cui conseguenze, ora drammatiche, ora ironiche, lasciano intendere una battaglia ancora in corso con il peccato, con la noia e soprattutto con un'infanzia dalla quale è impossibile riaversi.

<sup>31</sup> Si veda ad esempio Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1969, p. LXIII: «Il mistero c'è, è in noi. Basta non dimenticarcene. Il mistero c'è, e col mistero, di aprì passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che n un certo senso al mistero s'opponga, pure essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo».

<sup>32</sup> Gesualdo Bufalino, *Introduzione*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Mondadori, 1983, p. VII (corsivo mio).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Ma l'infanzia di un poeta è la stessa del mondo, è l'anteriorità ormai nebulosa, inconoscibile dell'origine: anch'essa, ormai, un «mistero», ciò che inevitabilmente appassiona Baudelaire, lo irretisce come un'ossessione inguaribile. Nel sentimentale si disvelano l'orrido e il meditativo: lo sguardo non riesce quasi mai a farsi contemplativo nel senso più classico. Siamo ben oltre il «sedendo e mirando» dell'*Infinito* leopardiano; quella delle *Fleurs* è una contemplazione mobile, giocoforza cinetica. L'esercizio di un esorcismo, una lotta impari con il desiderio. Si consideri, in questa prospettiva, un notturno macabro come *Je t'adore*:

Je t'adore à l'egal de la voûte nocturne,  
O vase de tristesse, ô grande taciturne,  
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un choeur de vermissaux,  
Et je chéris, o bête implacable et cruelle!  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!

È ancora il consueto Baudelaire, con tutto il suo repertorio di scene raccapriccianti, mostri e vampiri, cimiteri e putredini: la prigione del corpo, questa «bestia implacabile e crudele», apre a un infinito *disagréable*, ma lo sguardo si alza verso il firmamento, agendo, di fatto, un *voyage* della mente e del cuore non dissimile da quello dell'*Invitation*, poiché fondato sul medesimo vettore malinconico. Le «immensità azzurre» parlano proprio il linguaggio della malinconia, che è lo stesso di quello di ogni indefinita lontananza:

Il sentimento della lontananza» ha scritto Antonio Prete «grazie all'immaginazione, tiene viva la percezione di sé come soggetto in grado di trattenersi con un'assenza [...] diventata un arcobaleno di parvenze interiori, una prossimità necessaria, una dilatazione del proprio sentire. [...] una lingua, insomma, dà voce e presenza a quel che non è più, si prende cura dell'assente<sup>34</sup>.

La «ninfa gentile» a cui ci aveva introdotto Pindemonte abita la notte delle *Fleurs*, facendo irrompere il sentimentale anche tra le funeste paratie dell'orrido, ma non si tratta di una partita vinta. Se si rilegge *Le Jet d'eau* ci si immerge nuovamente in «vastes cieux enchantés» a cui guarda il «triste langueur» che dolcemente avvelena, fino in fondo, l'intimità del poeta, e di cui lo zampillo del titolo diviene l'aperto correlativo. Si disvela una «pure mélancolie» in questo not-

<sup>34</sup> Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 32.

turno: qui, mentre Eros invita a una passione ardente e perfetta, Psiche, ovvero il cuore, fa avvertire il suono dell'acqua come un «plainte éternelle». Quella passione, dunque, è ancora un sogno *antérieure*, di «malinconica felicità»<sup>35</sup>, annota Bufalino. E se, con ogni probabilità, avrebbe potuto scriverlo Verlaine (le atmosfere e i ritmi del *Clair de lune* non sono così distanti) è anche vero che la novità del libro baudelairiano risiede proprio nella sapienza del contrappunto, nei sagaci puntelli con cui un «coeur mis à nu» ha saputo inventarsi i propri, necessari *escamotages*. Anche sotto il disco lunare, in una notte finalmente «bénie», «benedetta».

<sup>35</sup> G. Bufalino, *Introduzione*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male* cit., p. XXII.



NOTTURNI OPERISTICI TRA PARIGI E VENEZIA, ANDATA E RITORNO.  
LA «NONNE SANGLANTE» E «MARIA DE RUDENZ»

Camillo Faverezani

Il cartellone operistico non è avaro di notturni. Per non citare che esempi attinti dai titoli più famosi del repertorio popolare, si pensi alla *Lucia di Lammermoor* (1835) di Gaetano Donizetti, in cui spiccano il sorgere della luna che fa da sfondo all'attesa della protagonista e al conseguente duetto di separazione dall'amato<sup>1</sup> (I, 1, 4-5), indi le tenebre fievolmente illuminate della cosiddetta scena di Wolferag tra Edgardo ed Enrico (II, 11, 1-2) e l'ultimo albeggiare del finale che ritrae l'eroe tra le tombe dei Ravenswood (II, 11, 7-scena ultima). O ancora al *Trovatore* (1853) di Giuseppe Verdi con la doppia notte della scenografia e del racconto di Leonora, «Tacea la notte placida»<sup>2</sup> (I, 2), per la sua sortita, cui riecheggia il «Tace la notte! [...]» (I, 3) del conte di Luna, situazione poi costantemente reiterata dalla scena della «Gitana», ai «primi albori» (II, 1) e dalla «Notte oscurissima» (IV, 1) nell'epilogo del «Supplizio». Entrambi i libretti sono di Salvatore Cammarano. Abbiamo già avuto modo di esprimerci in merito, anche trattando di opere meno note, come la *Ginevra di Scozia* (1801) di Giovanni Simone Mayr, su versi di Gaetano Rossi<sup>3</sup> o, sempre in campo verdiano, la più celebre *Forza del destino* (1862) di Francesco Maria Piave<sup>4</sup>, oltre alla *Medea in Corinto* (1813), sempre di Mayr coadiuvato da Felice Romani, al rifacimento della stessa da parte di Cammarano per Mercadante, nel 1851, alla *Medea* (1843) di Giovanni Pacini e di Benedetto Castiglia<sup>5</sup> e, ancora in campo cammaro-donizettiano, alla *Pia de' Tolomei*<sup>6</sup> (1837). Si aggiunga sopra tutte la celeberrima preghiera alla luna della druidessa eponima nella *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini, sempre su testo di Romani.

<sup>1</sup> Cfr. Salvatore Cammarano, *Lucia di Lammermoor*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 817-819, edizione cui ci riferiamo per gli ulteriori rimandi. Qui come altrove usiamo numeri romani ed arabi rispettivamente per le parti e/o gli atti, e per le scene.

<sup>2</sup> Salvatore Cammarano, *Il trovatore*, in Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996, I, p. 379.

<sup>3</sup> Cfr. Camillo Faverezani, *Ginevra e il cardinale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015, pp. 67-68.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 313, 316, 324.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 118, 127-128.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 208-209, 210.

Desideriamo ora soffermarci su un'altra collaborazione tra il compositore bergamasco e il poeta napoletano, forse la meno fortunata, quella *Maria de Rudenz* veneziana del 1838, che ci sembra prestarsi particolarmente ad una lettura crepuscolare, soprattutto se paragonata alla fonte, *La Nonne sanglante* (1835) di Anicet Bourgeois e Julien de Mallian, e alla riproposta di Charles Gounod, del 1854, su poema di Eugène Scribe e Germain Delavigne, dall'omonimo titolo francese. Dopo una breve puntualizzazione cronologica, ci interesseremo quindi all'evoluzione dei personaggi e della trama tra le tre stesure, per considerarne poi la dimensione notturna e lunare, e in ultimo il diverso trattamento musicale e le questioni inerenti alla metrica.

Non ci sembra questo né il luogo né il momento di indulgiare su precisazioni storico-letterarie più volte rievocate. Limitiamoci a ricordare che *La Nonne sanglante* di Bourgeois e Mallian è un dramma in cinque atti, rappresentato il 17 febbraio 1735 al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi, attinto da *The Monk* (1796) di Matthew Gregory Lewis, tradotto in francese fin dal 1797<sup>7</sup>. Tra gli interpreti, rileviamo la presenza di Marguerite-Joséphine Weimer, meglio nota come Mademoiselle George, nella parte di Marie de Rudenz e di Joseph-Philippe Simon, detto Lockroy in quella di Conrad de Waldorf. Come ben sottolineato da Simona Brunetti, si tratta più di un *mélodrame* nel senso francese del termine, che non di un mero dramma, dal momento che la recita viene accompagnata da interventi musicali e canori<sup>8</sup>. Un aspetto che non ci sembra essere stato particolarmente studiato e su cui torneremo nel corso dell'analisi. Ricordiamo comunque che l'edizione a stampa riporta sul frontespizio «Musique de A. Piccini»<sup>9</sup>, cioè Louis-Alexandre Piccinni, pure Luigi o Lodovico Alessandro, cioè il nipote di Niccolò Piccinni, figlio naturale di Giuseppe Maria, altro elemento finora trascurato. Le rappresentazioni parigine fanno registrare un ottimo successo, in gran parte grazie agli effetti scenici<sup>10</sup>, e l'opera viene ancora programmata in anni posteriori all'allestimento del lavoro di Gounod<sup>11</sup>; inoltre conosce va-

<sup>7</sup> Cfr. Matthew Gregory Lewis, *The Monk*, London, Bell, 1796, 3 voll.; *Le Moine*, Paris, Maradan, 1797, 4 tt.

<sup>8</sup> Cfr. Simona Brunetti, *Una drammaturgia di difficile integrazione nella penisola italiana: «La nonne sanglante» (1835) di Anicet Bourgeois e di Julien de Mallian*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2013, 36, pp. 49-50; sulla questione del genere, cfr. anche Patrick Berthier, *Un (mélo)drame romantique exemplaire: la «La Nonne sanglante» (1835)*, in *Mélodrames et romans noirs 1750-1890*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 366.

<sup>9</sup> Rimandiamo all'edizione: LA NONNE|SANGLANTE,|DRAME EN CINQ ACTES,|Pař MM. Anicet Bourgeois et J. Mallian.|MUSIQUE DE A. PICCINI.|Représenté pour la première fois, sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin,|le 17 février 1835.|[...]|PARIS, [...]|BARBA, [...]|MARCHANT, [...]|1835.

<sup>10</sup> Cfr. P. Berthier, *Un (mélo)drame romantique exemplaire* cit., pp. 372-375; il saggio propone anche un *excursus* della critica del tempo (pp. 374-378).

<sup>11</sup> Cfr. Jacques Joly, *«La Nonne sanglante» tra Donizetti, Berlioz e Gounod*, in *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, pp. 248-249, che percorre a sua volta la fortuna critica del lavoro (pp. 247-250).

rie edizioni in Francia<sup>12</sup>, ma incontra difficoltà a venire tradotta in italiano, se non in data recentissima<sup>13</sup>.

Quindi la prima apparizione del soggetto in terra italica si verifica proprio con la *Maria de Rudenz* donizettiana, andata in scena presso il Teatro La Fenice di Venezia il 30 gennaio 1838 nell'interpretazione di Carolina Ungher (Maria de Rudenz, soprano), Isabella Casali (Matilde di Wolf, secondo soprano), Napoleone Moriani (Enrico Waldorf, tenore), Giorgio Ronconi (Corrado Waldorf, baritono) e Domenico Raffaelli (Rambaldo, basso)<sup>14</sup>. Il dramma tragico in tre parti viene ritirato dopo due o tre recite<sup>15</sup>, ma ricompare rapidamente in vari teatri italiani e fa una buona carriera in Italia e all'estero, anche in Sud America, fino al 1870, per poi sparire per più di un secolo e riprendere un posto discreto in repertorio a partire dal 1974<sup>16</sup>.

In veste musicale, il soggetto ritorna in Francia nel 1854 e ritrova il titolo originario come opera di cinque atti, sebbene nei precedenti anni Quaranta Hector

<sup>12</sup> S. Brunetti, *Una drammaturgia di difficile integrazione nella penisola italiana...* cit., pp. 45, 51.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 51-54, 56-57.

<sup>14</sup> In merito alla genesi, alla prima, alla fortuna dell'opera e agli autoprestiti, cfr. i carteggi donizettiani, in particolar modo le lettere di Donizetti al cognato Antonio Vasselli n° 262 del 19 settembre 1837, n° 265 del 26 settembre 1837, n° 267 del 5 ottobre 1837, n° 268 del 7 ottobre 1837, n° 273 del 7 novembre 1837, n° 279 del 25 novembre 1837, n° 286 del 7 marzo 1838, e la n° 287 del 9 marzo 1838 a Luigi Spadaro Del Bosch, in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, pp. 448, 450-451, 452, 452-453, 455-456, 461, 466-467; la lettera n° 50 di Donizetti a Innocenzo Giampieri del 19 gennaio 1838, in «Studi donizettiani», I, 1962, 1, pp. 42-43; le lettere dell'impresario Alessandro Lanari a Donizetti n° 30 del 25 agosto 1837, n° 31 del 30 agosto 1837, n° 32 del 4 settembre 1837, n° 34 del 13 ottobre 1837, n° 35 del 20 ottobre 1837, n° 36 del 31 ottobre 1837, in «Studi donizettiani», 1978, III/3, pp. 55-56, 57-58, 58-59, 61-63, 65; le recensioni, in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, pp. 32, 670-694; oltre alla letteratura donizettiana, come Jeremy Commons, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, in «Studi donizettiani», 1978, [III/I] 3, pp. 9-14; William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, che consultiamo nell'edizione italiana (William Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, pp. 107, 112-115, e William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987, pp. 174-182, 320-322); Jeremy Commons, *Maria de Rudenz*, in Gaetano Donizetti, *Maria de Rudenz*, London, Opera rara ORC16, 1998, pp. 9-54 (nel libretto di accompagnamento alla registrazione in studio); Anselm Gerhard, «*Un canto quasi che tutto di forza ed a sussulti*»: romanticismo 'noir' e inflessione melodica in «*Maria de Rudenz*», in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2013, 36, pp. 15-20; Francesco Bellotto, *Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione*, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2013, 36, pp. 32-37; per quanto riguarda la genesi del libretto, cfr. soprattutto John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edimburg, Edimburg University Press, 1984, pp. 44-45, 173, 219-220.

<sup>15</sup> Cfr. in particolare *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva* cit., p. 682 e J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., pp. 11, 34-37.

<sup>16</sup> Cfr. la tabella di Thomas G. Kaufman, *A Performance History of «Maria de Rudenz»*, in G. Donizetti, *Maria de Rudenz* cit., pp. 65-68; per la discografia, cfr. Paolo Patrizi, «*Maria de Rudenz*»: un percorso discografico, in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2013, 36, pp. 65-80 e il *Dizionario donizettiano*, a cura di Francesco Cento, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2016, p. 536.

Berlioz si interessi seriamente al libretto sottopostogli da Scribe<sup>17</sup>. A quanto pare non è l'unico compositore a considerarlo<sup>18</sup>, ma preferisce rinunciarvi. La stesura in versi è in parte dovuta a una nuova edizione della traduzione francese del romanzo archetipo<sup>19</sup>, ma probabilmente anche a lavori teatrali inermedi<sup>20</sup>. Nelle proprie memorie, lo stesso Gounod ne rievoca la genesi, la prima del 18 ottobre all'Académie impériale de musique, dopo una lunga attesa di un anno dall'inizio delle prove, le undici repliche e il ritiro definitivo attribuito alla sostituzione del direttore dell'Opéra<sup>21</sup>. La sua ricomparsa sulle scene è d'altronde recentissima<sup>22</sup>. Le parti principali vengono così distribuite: Agnès (Anne Poinsot, soprano), Rodolfe<sup>23</sup> (Louis Guéymard, tenore), Pierre l'Érmitte (Jean Depassio,

<sup>17</sup> Cfr. *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris, Calmann-Lévy, 1878, II, pp. 309-314, oltre a Hector Berlioz, *Critique musicale, 1852-1855*, sous la direction d'Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Paris, Société française de musicologie, VIII, 2016, p. 414 (n. 23) e a J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra Donizetti, Berlioz e Gounod cit., pp. 261-264.

<sup>18</sup> Cfr. Kerry Murphy, *Introduction*, in *Charles Gounod, «La Nonne sanglante». Dossier de presse parisienne (1854)*, Heilbronn, Galland, 1999, p. IV, in cui si allude a Giacomo Meyerbeer, Jacques-Frontental Halévy, Félicien David e lo stesso Verdi; la critica coeva aggiunge anche il nome di Daniel-François-Esprit Auber e di Ambroise Thomas (cfr. Jules Levy, *Académie Impériale de Musique: «La Nonne sanglante»*, in «Le Ménestrel», 22 octobre 1854, e Léon Escudier, *Théâtre Impérial de l'Opéra: «La Nonne sanglante», opéra en cinq actes, poème de MM. Germain Delavigne et Scribe; musique de M. Ch. Gounod*, in «Le Pays», 24 octobre 1854, entrambi in *Charles Gounod, «La Nonne sanglante». Dossier de presse parisienne (1854)* cit., pp. 63, 91).

<sup>19</sup> Cfr. Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, traduction de Léon de Wailly, Paris, Delloye, 1840, 2 tt., oltre a J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra Donizetti, Berlioz e Gounod cit., p. 261 e Carin Marquardt, *Une histoire de famille peuplée de fantômes. Considérations sur la première allemande de l'œuvre*, in Charles Gounod, *La Nonne sanglante*, Georgsmarienhütte, cpo, 2010, p. 25 (libretto allegato all'unica registrazione discografica disponibile).

<sup>20</sup> Cfr. *Le Moine* di Nicolas Cammaille-Saint-Aubin nella duplice veste di commedia (1797) e di *mélodrame* (1803), *C'est le diable ou la Bohémienne* (1797) di Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier, *la Nonne de Lindenberg, ou la Nuit merveilleuse* (1798) di Caillan e Coupilly, *Le Moine, ou la Victime de l'Orgueil* (1798) e *La Forêt de Sicile* (1798) di René Charles Guilbert de Pixérécourt e soprattutto il più recente *Le Moine* (1831) di Louis-Marie Fontan (cfr. anche J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra Donizetti, Berlioz e Gounod cit., pp. 245-246 e P. Berthier, *Un (mélo)drame romantique exemplaire... cit.*, p. 371).

<sup>21</sup> Cfr. Charles Gounod, *Mémoires d'un artiste*, Paris, Calmann-Lévy, 1896, pp. 194-195; oltre alla sostituzione di Nestor Roqueplan con François Crosnier, Kerry Murphy menziona anche l'improvvisa partenza del soprano Sophie Cruvelli (cfr. K. Murphy, *Introduction* cit., pp. V-VII).

<sup>22</sup> La registrazione in studio di cui alla nota 19 procede dalle recite del gennaio 2008 al Theater Osnabrück; a Parigi, l'Opéra-Comique la ripropone nella stagione 2018.

<sup>23</sup> Usiamo l'ortografia della prima edizione del libretto: LA|NONNE SANGLANTE|OPÉRA EN CINQ ACTES|PAROLES DE|MM. SCRIBE ET GERMAIN DELAVIGNE|MUSIQUE DE M. GOUNOD|Représenté, pour la première fois, sur le théâtre de l'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE,|le 9 octobre 1854|PARIS|MADAME JONAS, LIBRAIRE DU THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA|1854 (si noti la data del 9 ottobre, probabilmente prevista inizialmente, ma verosimilmente posticipata); tuttavia la partitura introduce le forme Rodolphe e Pierre l'Hermite, oltre al nome di Arthur per il paggio, probabilmente nell'intento di evitare un caso di omonimia con un Urbain allora assai celebre (cfr. [...] LA|NONNE SANGLANTE|OPÉRA|en Cinq Actes|Paroles|DE|MM.<sup>s</sup> E. Scribe et G. Delavigne|MUSIQUE DE|CHARLES GOUNOD.|Représenté pour la 1<sup>re</sup> fois sur le Théâtre de l'Académie Imp.<sup>le</sup> de Musique.|Le 18.8.<sup>bis</sup> 1854.|Partition Piano et Chant, arrangée par Georges Bizet.[...], ora nell'edizione Heilbronn, Galland, 1998, vol. XII).

basso), Urbain (Marie Dussy, soprano), Luddorf (Jean-Baptiste Merly, baritono), Moldaw (Jacques-Alfred Guignot, basso) e l'altra Agnès, la *nonne sanglante* (Palmyre Wertheimer, mezzosoprano), oltre a Anna (Pauline-Eulalie Dameron, mezzosoprano) e a Fritz (monsieur Aymès, ténor)<sup>24</sup>.

Non ci pare necessario dilungarci sul riassunto delle tre opere, per altro disponibile in varie forme<sup>25</sup>. È invece utile evidenziarne gli scarti sia nella ripartizione dei personaggi sia nella struttura della trama. Dalle precedenti annotazioni risalta già che la corrispondenza della parti sceniche è perlomeno fluttuante. Per facilitarne il confronto, proponiamo il seguente quadro sinottico:

<i>La Nonne sanglante</i> (1835)	<i>Maria de Rudenz</i>	<i>La Nonne sanglante</i> (1854)
Marie de Rudenz (Stella) Conrad de Waldorf Henri de Rudenz	Maria de Rudenz Corrado Waldorf	Agnès, la Nonne sanglante Rodolfe Luddorf
Mathilde de Sarnen Cagliostro Thierry Thécla Daniel de Schufter Comte de Sarnen	Enrico Waldorf Matilde di Wolf	Agnès Moldaw
	Rambaldo	Anna Fritz Baron de Moldaw
		Comte de Luddorf Urbain Pierre l'Érmitte

<sup>24</sup> Per il contesto storico e un'analisi dell'opera cfr. soprattutto Gérard Condé, *Charles Gounod*, Paris, Fayard, 2009, pp. 86-90, 304-319; ma anche J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra Donizetti, Berlioz e Gounod cit., pp. 264-284.

<sup>25</sup> Per *La Nonne sanglante* del 1835, cfr. S. Brunetti, *Una drammaturgia di difficile integrazione nella penisola italiana...* cit., pp. 45-47 e, in francese, già P. Berthier, *Un (mêlo)drame romantique exemplaire...* cit., pp. 366-370; per *Maria de Rudenz*, cfr. W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere* cit., pp. 321-322 e il *Dizionario donizettiano* cit., pp. 428-430, oltre alle pagine accluse alla registrazione (G. Donizetti, *Maria de Rudenz* cit., pp. 71-76), ma solo in inglese; per la *La Nonne sanglante* del 1854, cfr. G. Condé, *Charles Gounod* cit., pp. 305-307, il libretto della registrazione (C. Gounod, *La Nonne sanglante* cit., pp. 7-9, 15-16, 22-24), in tedesco, inglese e francese, ma non in italiano, oltre a quasi tutte le recensioni dell'epoca (cfr. *Charles Gounod*, «*La Nonne sanglante*». *Dossier de presse parisienne (1854)* cit., *passim*), in particolare la dettagliatissima lettura di Berlioz (cfr. Hector Berlioz, *Théâtre de l'Opéra. Première représentation de «La Nonne sanglante», opéra en deux [sic] actes de MM. Scribe et Germain Delavigne, musique de M. Gounod, décors de MM. Séchan, Despéchin, Cambon, Thierry, Martin et Aumont*, in «*Journal des débats*», 24 ottobre 1854, in Hector Berlioz, *Critique musicale, 1852-1855* cit., pp. 432-442; precisiamo che l'errore «[...] opéra en deux actes [...]» è molto probabilmente dovuto alla trascrizione dell'edizione citata, cfr. anche *Charles Gounod*, «*La Nonne sanglante*». *Dossier de presse parisienne (1854)* cit., p. 46, in cui leggiamo «[...] opéra en cinq actes [...]») e, in italiano, quanto possiamo dedurre da J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra Donizetti, Berlioz e Gounod cit., pp. 266-271.

Possiamo allora rilevare una certa corrispondenza per quanto riguarda tre dei quattro caratteri principali, anche se nel 1854 cambiano nome come tutte le altre parti: gli archetipi Marie de Rudenz e Conrad de Waldorf diventano quindi Maria de Rudenz e Corrado Waldorf in Cammarano e la prima assume a ruolo del titolo, senza ricorrere all'apposizione, mentre Mathilde de Sarnen cambia il patronimico in Matilde di Wolf; in Scribe e Delavigne, le due rivali assumono la stessa identità, una come Agnès, la monaca sanguinante, l'altra come Agnès di Moldaw, e Conrad-Corrado diviene Rodolfe Luddorf. In merito a Henri de Rudenz, cugino di Marie in Bourgeois e Mallian, è già stato osservato come gli abbia ben poco da spartire con l'Enrico veneziano, dal momento che non è fratello di Conrad, o supposto tale, e non è innamorato di Mathilde<sup>26</sup>, quantunque venga già inscenata la disfida a duello; è il motivo per cui nella tabella la sua individualità non è direttamente connessa con quella del predecessore; scompare poi inequivocabilmente dal libretto dell'Opéra, benché vi venga ancora rievocata l'esistenza di Théobald, vero e proprio germano di Rodolfe, dapprima destinato ad unirsi con Agnès Moldaw, essendo il maggiore dei due, a mo' di garanzia della pace tra i clan nemici; ma, arruolatosi per la crociata ove opportunamente muore, egli risulta costantemente assente. Notiamo dunque la profusione di interventi secondari sia alla Porte Saint-Martin, sia all'Académie impériale. Nel primo caso, il più rilevante è sicuramente quel Cagliostro, avventuriero dagli ascendenti vagamente storici<sup>27</sup>, sorta di genio tutelare di Rodolfe, foriero delle ultime volontà della madre e della sua maledizione, anch'essa personaggio *in absentia*, ma onnipresente. Coadiuvato dagli zingari, Thierry e Thécla, e da Daniel de Schufter, che mettiamo in parallelo con l'Anna e il Fritz goudoniani, contadini che pure hanno poco in comune con i modelli, se non le umili estrazioni e il prossimo matrimonio. Nel 1838, non trascurabile è la presenza di Rambaldo, il fedele servitore dei Rudenz, sia per l'evoluzione degli eventi sia dal punto di vista canoro, affatto assimilabile al successivo Urbain francese, a sua volta fido paggio di Rodolfe, altro contributo significativo all'architettura della partitura, come Pierre l'Ermite e il padre del protagonista, il conte di Luddorf, su cui torneremo nel considerare le prestazioni vocali degli interpreti.

Segnaliamo inoltre gli spostamenti spazio-temporali, dalla Germania di un secolo imprecisato della fonte<sup>28</sup> all'«Elvezia nel Secolo XV»<sup>29</sup> donizettina e agli «environs de Prague, dans le château de Moldaw, en Bohême, vers le onzième siècle» goudoniani, cui si aggiunge il primo atto originario, interamente situato nelle «Catacombes de Rome» e lo scarto di «quatre ans» tra i fatti rappresentati-

<sup>26</sup> Cfr. J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., p. 57.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>28</sup> Cfr. anche J. Black, *The Italian Romantic Libretto...* cit., p. 173.

<sup>29</sup> Nella prima edizione: MARIA|DE RUDENZ|DRAMMA TRAGICO IN TRE PARTI|DA RAPPRESENTARSI|NEL GRAN TEATRO LA FENICE|NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA 1837-38|VENEZIA|TIPOGRAFIA MOLINARI EDIT., p. 6.

vi e le vicende che intercorrono dal secondo atto in poi. Per una maggiore visibilità delle trame rispettive, prospettiamo nuovamente una tavola comparativa:

<i>La Nonne sanglente</i> (1835)	<i>Maria de Rudenz</i>	<i>La Nonne sanglente</i> (1854)
<p><b>Atto I – le catacombe di Roma</b> Luidgi e Matteo guidano Stella e Conrad (I, 1)</p> <p>Conrad deciso ad abbandonare Stella nelle catacombe e a morire con lei (I, 2) un crollo separa Conrad da Stella che vede una luce in lontananza (I, 3)</p> <p><b>Atto II – locanda</b></p>	<p>Corrado racconta la fuga con Maria e il suo abbandono nelle catacombe (I, 3)</p> <p><b>Parte I – ostello</b> cantico religioso (I, 1) Corrado ama Matilde (I, 2) ritorno di Enrico assente da cinque anni; prossime nozze di Corrado e Matilde (I, 3)</p>	<p><b>Atto I – castello di Moldaw</b> Pierre l'Érmitte auspica la pace tra i Moldaw e i Luddorf (I, 1) Théobald Luddorf sposerà Agnès Moldaw (I, 2) dichiarazione d'amore reciproco tra Agnès e Rodolfe, che le chiede di travestirsi da monaca sanguinante e le dà appuntamento a mezzanotte per fuggire insieme (I, 3) Agnès e Rodolfe vengono sorpresi dal conte di Luddorf e dal barone di Moldaw che li maledicono (I, 4-5)</p> <p><b>Atto II – strada innanzi al castello</b> Urbain aspetta Rodolfe (I, 1-3) Rodolfe aspetta Agnès mascherata, ma compare la monaca sanguinante che gli chiede eterna fedeltà (II, 4) Rodolfe crede di essere in fuga con Agnès (II, 5) presso le tombe di famiglia, Rodolfe assiste a un banchetto di nozze inscenato da fantasmi (II, 6-7) Pierre fa rientrare i fantasmi nelle tombe (II, 8)</p> <p><b>Atto III – luogo rustico</b></p>

Thécla e Thierry maledicono il barone di Waldorf e accolgono Daniel (II, I, 1)  
 sopraggiunge Conrad (II, I, 2)  
 Conrad è diretto verso il convento di Aarau (II, I, 3)  
 uno sconosciuto (Cagliostro) indica a Conrad il modo per entrare nel convento (II, I, 4)

**convento**

Marie vuole farsi credere morta per far rinascere Stella (II, II, 1)

Mathilde deve prendere il velo (II, II, 2<sup>a</sup>)  
 Mathilde ama Conrad (II, II, 3)  
 disperazione di Mathilde (II, II, 4)  
 Marie invita Mathilde alla festa (II, II, 5)

sopraggiunge Conrad che riconosce Marie/Stella e la pugnala (II, II, 6)

**castello di Rudenz**

Rambaldo confida a Maria che Corrado non è figlio del barone di Waldorf; Maria dice di aver deciso di prendere il velo (I, 4)  
 ostilità dei servitori nei confronti di Corrado (I, 5)  
 Matilde riconosce Enrico; Rambaldo riconosce Corrado; lettura del testamento del conte di Rudenz (I, 6)  
 sopraggiunge Maria che denuncia Corrado; Enrico sente rinascere la speranza, ma Corrado è deciso a sposare Matilde (I, 7)

Enrico è deciso a rapire Matilde (II, 2)

**Parte II – castello**

Matilde destinata al chiostro (II, 1)

Maria svela a Corrado la sua identità e vuole che ritorni da lei; Corrado la pugnala (II, 3)  
 Maria dice di essersi suicidata (II, 4)

inno di nozze per Anna e Fritz (III, 1)

Urbain porta la notizia della morte di Théobald (III, 2)  
 Rodolfe confida a Urbain le visite della monaca sanguinante (III, 3)  
 Rodolfe sente avvicinarsi la mezzanotte e la visita della monaca sanguinante (III, 4)  
 la monaca sanguinante dice a Rodolfe che potranno infrangere il loro patto quando lui l'avrà vendicata del suo assassino (III, 5)



<p><b>Atto III – sala da ballo</b></p> <p>in rovina, Henri ha venduto il castello di Rudenz al conte di Sarnen e si preparano le nozze di Mathilde e Conrad (III, 1)          arriva Conrad, pallido (III, 2)          Conrad confida i sospetti di Mathilde a Cagliostro che lo rassicura (III, 3)          Cagliostro informa circa l'arrestato dell'assassino di Marie (III, 4)          Cagliostro consegna a Conrad una lettera della madre (III, 5)          Henri stuzzica Conrad (III, 6)          Henri ha amato Mathilde (III, 7)</p> <p>giunge una donna mascherata (III, 8)</p> <p>la donna si palesa come la monaca sanguinante (III, 9<sup>b</sup>)          al grido di Conrad, Henri lo crede impazzito (III, 10)          Henri e Conrad si sfidano a duello (III, 11)</p> <p><b>Atto IV – lago</b></p> <p>nell'attesa di Thierry, Thécia rievoca la monaca sanguinante (IV, 1)          Thierry annuncia la condanna a morte di Daniel per l'omicidio di Marie (IV, 2)          Cagliostro promette a Thierry il ritorno di Daniel (IV, 3)          Conrad e Cagliostro aspettano Henri (IV, 4-5<sup>c</sup>)          ritorno di Daniel (IV, 6)          apparizione della monaca sanguinante (IV, 7)          Henri giunge in ritardo e incontra Marie che, dopo avergli rimproverato di averla calunniata, lo uccide (IV, 8)          ritorna Conrad e trova Henri agonizzante, che gli confida di essere stato ucciso dalla monaca sanguinante (IV, 9)</p>	<p><b>Parte III – castello</b></p> <p>Enrico giunge a matrimonio compiuto (III, 2)</p> <p>inno nuziale... (III, 5)</p> <p>anche Enrico ha amato Matilde (I, 3)</p> <p>...e apparizione di una donna mascherata (III, 5)</p> <p>Enrico svela le origini di Corrado e lo sfida a duello (III, 3-4)</p> <p>rievocazione popolare dello spettro di Maria (III, 1)</p> <p>Corrado ha ucciso Enrico e ode un grido dalla stanza di Matilde;</p>	<p><b>Atto IV – giardini</b></p> <p>si festeggiano le nozze tra Agnès e Rodolfo, e la pace (IV, 1)</p>
--	---	--

<p><b>Atto V – castello di Rudenz</b>  nel coricarsi, Mathilde beve una pozione (V, 1)  apparizione della monaca sanguinante (V, 2)  Cagliostro lascia Conrad (V, 3) credendo di pugnalarla la monaca sanguinante, Conrad colpisce Mathilde; Marie e Conrad rimangono intrappolati nell'incendio del castello (V, 4)</p>	<p>compare l'ombra di Maria (III, 6)</p> <p>Corrado rinviene il cadavere di Matilde (III, 7)</p> <p>Maria è stata salvata da Rambaldo, ma ora la ferita si riapre e muore perdonando Corrado (III, s.u.)</p>	<p>Luddorf vuole essere magnanimo con Fritz e Anna, ma costei lo riconosce (IV, 2)  balletto (IV, 3)  la monaca sanguinante dice a Rodolfe che il suo assassino sarà riconoscibile grazie a una croce di sangue (IV, 4)  Rodolfe vede la croce di sangue su suo padre e interrompe la cerimonia (IV, 5)</p> <p><b>Atto V – luogo selvaggio</b>  rimorso di Luddorf (V, 1)  agguato dei Moldaw contro Rodolfe (V, 2)  Agnès interroga Rodolfe circa il suo comportamento (V, 3)  Luddorf viene ucciso dai cospiratori al posto di Rodolfe (V, 4)</p>
--	--	---

<sup>a</sup> A partire da questa scena, l'edizione di cui alla nota 9 presenta uno scarto nel conteggio delle scene, per cui abbiamo consultato anche LA|NONNE SANGLANTE,|DRAME EN CINQ ACTES,|PAR MM. ANICET BOURGEOIS ET J. MALLIAN. |REPRESENTE POUR LA PREMIERE FOIS, A PARIS, SUR LE THEATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN|LE 17 FEVRIER 1835. |[Paris, Dondey-Dupré, 1835].

<sup>b</sup> Anche in questo caso abbiamo uno scarto o piuttosto un errore di stampa, poiché la scena viene data come XI per IX, ma dalla scena successiva il computo riprende il corso normale.

<sup>c</sup> Pure qui la scena V è data per X.

È quindi facile riscontrarvi la scomparsa del primo atto archetipo<sup>30</sup> da entrambi gli adattamenti operistici, se non fosse la breve rievocazione delle ca-

<sup>30</sup> Cfr. anche J. Joly, «*La Nonne sanglante*» tra *Donizetti, Berlioz e Gounod* cit., p. 253 (che alle differenze tra i tre testi dedica varie pagine, pp. 252-259, 284-285) e J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., pp. 58-59.

tacombe da parte di Corrado nel recitativo del primo duetto con Enrico: «Sul Tebro la condussi, e ambo scesi / A visitar le catamombe...» (I, 3). Spicca inoltre la totale autonomia del libretto francese e la maggiore fedeltà, per quanto si possa parlare di fedeltà in simil caso, della stesura del 1838. In effetti, il poema del 1854 non mostra che sporadici punti di contatto con il dramma del 1835 e di conseguenza pure con *Maria de Rudenz*, che non funge assolutamente da testo intermedio. Registriamo comunque l'analogia tra l'«hôtellerie» (II, I, 1) di Bourgeois e Mallian, l'«ostello» (I, 1) di Cammarano e la «chambre rustique» (III, 1) di Scribe e Delavigne, ma in momenti ben diversi, soprattutto all'Opéra, e il nesso resta assai debole tra i festeggiamenti per le prossime nozze tra Anna e Fritz e la rapida conclusione dell'unione di Théccla con Daniel, benché costei intoni a sua volta un inno alla Boemia, «Doux pays de la liberté» (II, I, 1), sui cui ci soffermeremo ulteriormente. E i preparativi per il matrimonio tra Agnès Moldaw e Rudolf Luddorf (IV, 1), nei giardini del padre dello sposo, liberamente attinto dalla scena del ballo (III, 1) della Porte Saint-Martin, a sua volta ripreso dal coro nuziale «O giovinetta sposa» (III, 5) nella galleria del castello della Fenice. Troppo generica ci sembra invece la correlazione tra un Henri segnato dal dito della morte – «[...] la mort t'a marqué du doigt» (IV, 8) – e un conte di Luddorf sul cui petto compare la «croix de sang» (IV, 5) che deve designare l'assassino della monaca sanguinante. Tutti gli altri accadimenti di Parigi risultano quindi autonomi, rispetto tanto al modello francese quanto alla trasposizione italiana.

Nel passaggio dalla prima *Nonne sanglante* al dramma tragico veneziano, riportiamo il comune destino di Mathilde/Matilde, destinata al chiostro, anche se nel primo caso la fanciulla viene ad intercedere per se stessa innanzi alla madre superiora/Marie (II, II, 2), mentre nel secondo la giovane è solamente definita come «preda» (II, 1) dalla protagonista, entrambe accomunate da un'analogha disperazione: «[...] mourir!... mourir si jeune, [...] J'ai froid! j'ai peur!» (II, II, 4); «[...] Tace nel suo duolo immersa. / E piange» (II, 1). Cui consegue una certa affinità tra l'atteggiamento di Conrad e di Enrico al momento del ritorno, dato che in *Maria de Rudenz* è il figlio legittimo a ricomparire dopo «Un lustro» (I, 3), richiamato dal campo per le prossime nozze del fratello. Informandosi sulla distanza che separa la locanda dal convento di Aarau, il primo si dice determinato ad aprire «les grilles de cet odieux couvent» (II, I, 3) ad ogni costo («Oh! n'importe, ruse ou violence, j'emploierai tout»), quando il secondo, nell'affrontare Maria, si mostra altrettanto deciso a liberare l'amata: «[...] la vittima strappata / Presso all'altar ti fia [...]» (II, 2). D'altronde Enrico palesa i propri sentimenti fin dal suo apparire nell'incontro-scontro con Corrado: «(Matilde!... oh rio martir!... / Io l'ho perduta!... io moro...» (I, 3). Allorché nella fonte una siffatta informazione viene svelata direttamente da Conrad nel diverbio con Henri: «[...] vous aviez, m'a-t-on dit, des vues sur mademoiselle de Sarnen [...]» (III, 7). È il preludio al duello: «HENRI, écumant de rage. Votre vie ou la mienne. CONRAD Les armes ? HENRI L'épée» (III, 11); «ENRICO Snoda il ferro» (III, 4),

«ENRICO [...] Se alla sposa rieder vuoi / Nel mio sangue déi bagnarti...», «CORRADO Ch'ei snudar mi fe la spada, / Terra e cielo, io voi ne attesto». Con la particolarità che Enrico deve svelare il segreto della nascita di Corrado: «Un infame, un assassino / Fu suo padre [...]».

Abbiamo poi la doppia morte di Maria (tripla se consideriamo la prima supposta scomparsa nelle catacombe romane). Nel finale centrale, in forma di duetto, le disposizioni sceniche seguono pari pari le indicazioni parigine: Corrado «Le configge il pugnale nel petto» (II, 3), come già Conrad «la frappe de son poignard» (II, II, 6). Con la differenza non irrilevante che ormai l'eroina si attribuisce la responsabilità del gesto: «Fermate... Io mi svenai... – Ch'ei viva...» (II, 4). Essa ricompare quindi nel giorno delle nozze, sotto mentite spoglie, quantunque nell'originale la didascalia le attribuisca maggiore intraprendenza: «Une femme masqué et couverte d'un domino noir est entrée [...] et s'est approchée lentement de Conrad, dont elle prend le bras» (III, 8); «Intanto una donna mascherata traversa la scena in fondo, e [...] entra rapida e furtiva nella stanza nuziale» (III, 5). A Venezia, ne ritroviamo lo spettro fin dal quadro seguente, non appena si percepisce «un gemito soffocato nella stanza di Matilde» (III, 6): «Ah!... l'ombra di Maria!...» Mentre a Parigi intercorre ancora tutto l'atto quarto, con il ritorno degli zingari, l'attesa del duello e la morte di Henri: «À travers la galerie vitrée paraît alors la Nonne [...]» (V, 2). E anche se Cammarano rinuncia alla pantomima in cui nel buio Conrad uccide Mathilde, credendo di colpire il fantasma di Marie<sup>31</sup> – «[...] il frappe dans l'obscurité, dans le vide [...]» (V, 4) –, Corrado ritrova il cadavere di Matilde – «[...] ritorna immediatamente coperto di estremo pallore, e con le chiome ritte sulla fronte) Gran Dio!... Trucidata!... / O mia sposa!...» (III, 7) –, ove però il gesto di Maria e il cadavere della vittima non vengono mostrati, probabilmente perché la censura austriaca non l'avrebbe permesso.

È stato più volte ricordato come una tal materia dia luogo ed un'«opera estremamente provocatoria»<sup>32</sup>, perlomeno in Italia ove la moda della monaca sanguinante<sup>33</sup> e più in generale dell'*horror* spettacolare<sup>34</sup>, attecchisce meno che non in Francia. La critica ha anche sottolineato la veste di «gothic horror play»<sup>35</sup> del dramma di Bourgeois et Mallian e l'abisso che separa «il romanticismo “gotico” del soggetto originale e la sua forma operistica, condizionata strettamente da concetti neoclassici»<sup>36</sup> nella *Maria de Rudenz*, divenuta a sua volta un «extreme

<sup>31</sup> Cfr. pure J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., p. 58.

<sup>32</sup> W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere* cit., p. 175, oltre a J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., p. 10.

<sup>33</sup> F. Bellotto, *Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione* cit., pp. 37-38.

<sup>34</sup> Ivi, p. 40.

<sup>35</sup> J. Black, *The Italian Romantic Libretto* cit., p. 44.

<sup>36</sup> A. Gerhard, «Un canto quasi che tutto di forza ed a sussulti»... cit., p. 26.

example of sanguinary Gothic melodrama»<sup>37</sup>. Ma la commistione dei generi viene rievocata anche per *La Nonne sanglante* del 1854, «amalgam of the historic grand opera plot with the fantastic genre of the Gothic horror story»<sup>38</sup>. Componenti che per di più ci sembrano favorire una lettura notturna dei nostri titoli, i quali inscenano non solo un «soggetto “estremo”»<sup>39</sup>, ma anche un «sujet [...] trop uniformément sombre»<sup>40</sup>, come lo definisce lo stesso Gounod, un libretto, quello della *Maria de Rudenz*, che «is nothing but unrelieved gloom»<sup>41</sup>. Inoltriamoci allora in questa notte operistica, tedesca, elvetica o boema che essa sia.

Osserviamo che, fin dalle didascalie, Cammarano situa il suo poema ora in piena notte ora al dissiparsi delle tenebre. L'azione inizia quando «Spunta il giorno» (I, 1) e nella conclusione «splende la luna» (III, 1), seguendo in parte il modello dell'archetipo, in cui assistiamo a un «Effet de lune» (IV, 1), per altro su uno scenario piuttosto simile: «[...] à droite les restes d'une chapelle [...]. À l'entrée de la chapelle, un bénitier de marbre. – Au fond, le lac de Rudenz, et plus loin à l'horizon le château»; «Atrio del castello. Da un lato cappella gentilizia, interamente illuminata: in fondo [...], veduta del parco lambito dal fiume [...]», anche se alla Fenice la rocca non è più vista in lontananza e accoglie direttamente lo svolgersi degli eventi, e al lago viene sostituito un rivo meno vincolante. Il primo albore è anche oggetto del «lontano canto religioso» (I, 1), udito nell'introduzione del 1838, «Laude all'eterno Amor primiero / Fonte di luce, somma virtù», subito contrapposto al metaforico «fosco ammanto» (I, 2), che viene ad oscurare il cielo nella romanza di sortita di Corrado, il quale, estermando il proprio amore per Matilde, non sembra aver scordato un meno fausto passato, immediatamente rievocato nel recitativo precedente il duetto con Enrico, in cui il personaggio torna sull'incontro notturno di Maria con uno sconosciuto in quel di Venezia – «Era vestito / Di fosca notte il mondo» (I, 3) –, mentre alla Porte Saint-Martin spetta alla donna mascherata, dialogando con Conrad, a rammentare le notti veneziane, in chiave per altro alquanto nostalgica – «Et les promenades de nuit, dans cette gondole [...]» (III, 9) –, in contrasto con il precedente sole dell'albeggiare: «Venise, patrie des plaisirs, Venise, ville d'amour et de haine, dont le soleil se lève sur un horizon d'azur et se couche dans un nuage de pourpre...» Nel successivo dialogo introduttivo alla cavatina di Maria, il diretto interessato, Rambaldo, ci informa circa la realtà dei fatti – «[...] Dopo la notte / Che messaggier del padre m'accoglievi / Nel veneto giardino [...]» (I, 4) –, e d'altronde il fido servitore intende il sorgere del dì maggiormente come fonte di nuove sventure («Surse il giorno fatal»), che non come occasione di gaudio per le prossime nozze, con una percezione che il modello si-

<sup>37</sup> J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., p. 21.

<sup>38</sup> K. Murphy, *Introduction* cit., p. III.

<sup>39</sup> F. Bellotto, *Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione* cit., p. 33.

<sup>40</sup> C. Gounod, *Mémoires d'un artiste* cit., p. 195.

<sup>41</sup> J. Black, *The Italian Romantic Libretto...* cit., p. 44.

tua oltre nelle considerazioni di Mathilde: «Il va finir, ce jour [...] lent et lugubre...» (V, 2). Simili riserve vengono quindi reiterate in termini del tutto affini dal coro dei vassalli di Rudenz, ostili all'ignoto padrone – «Ah! che di pianto è questo, / Non è di gioia il dì! / Orrido vel funesto / Il sol per noi copri!» (I, 5) –, alle quali tenta invano di opporsi lo stesso Corrado nell'ulteriore allegro del duetto con Maria: «Pria che fosco il ciel diventi / Fia Matilde in queste braccia» (II, 3). Il ricorso a un pudico velo metaforico serve anche a celare il sentimento di Enrico nell'andante del finale I, che assiste al congiungersi degli sposi novelli, «[...] Fatal gelosia / Le mie luci ricopre d'un vell...») (I, 6), benché nel successivo moderato si assista allo slittamento dal traslato verso il senso letterale di quel velo del chiostro, cui viene ormai destinata Matilde dopo il ritorno della protagonista: «Te poi, modesta vergine, / Aspetta il sacro velo» (I, 7), quel «voile noir» (II, II, 5), con cui le monache dell'archetipo ricoprono già Mathilde. Ritroviamo invece il valore figurato all'approssimarsi del duello, quando ancora Corrado, restio a battersi contro il supposto fratello, invoca: «Notte, addensa i tuoi veli, / Copri tu sì fero evento...» (III, 4).

Inoltre la dimensione notturna e lunare di *Maria de Rudenz* si coniuga perlopiù con l'aspetto sepolcrale e spettrale dell'opera. Nel rispondere a Rambaldo, anche Maria si sovviene della stessa notte veneziana, o presumibilmente della profondità delle catacombe nel momento dell'abbandono – «La mia crudel ferita / Perché ricerchi? – Ahi notte! / Cagion tremenda, o forse / Pretesto vil d'atrocità si nera» (I, 4) –, da nascondere a sua volta («[...] Un velo [...] / Sovr'essa un velo.– [...]»), dietro un'oscurità, inscenata, come sappiamo, dalla fonte: «[...] l'obscurité... Oh! l'obscurité me tuerait!...» (I, 3), presentimento alla «nuit du tombeau!» La stessa rievocazione sfocia sul progetto della futura azione, preludio alla metamorfosi spettrale, ancora con la complicità delle tenebre – «Quando avrà la notte oscura / La sua veste in ciel spiegata, / Del convento fra le mura, / Vieni a trarmi inosservata» (I, 4) –, anche se, nel 1838, viene evitato l'atto del convento, che verosimilmente non avrebbero ammesso le autorità, diversamente dalla *Nonne sanglante* del 1835, in cui «l'obscurité du cloître» (II, II, 1) dissimula la doppia identità della madre superiora («Stella n'est plus, et Marie de Rudenz [...] a voulu mourir en Allemagne, près des lieux qui l'avaient vu naître»), la quale approfitta pure del buio, ma per far ritorno al castel natio: «Une nuit, pourtant [...], j'ai pu [...] pénétrer jusques dans la vieille tourelle que j'ai si long-temps habitée [...].»

A Venezia, il ricordo della prima sepultura rinasce nella mente dell'eroina durante il diverbio con Corrado – «Quel fero sguardo nel pensier mi sveglia / Le caverne di Roma! [...]» (II, 3) –, prologo alla nuova trasmutazione («Ma risorger mi vedrai / Truce spettro insanguinato... / Di tue nozze il giorno, il rito / Di spavento colmerò», e al dirupo cui è ormai destinata Matilde, «Quale abisso! [...] / Di colei / Fia la tomba»), come nella prima stesura, ma in luogo ulteriore: «Et maintenant... une tombe pour toi, jeune fille!» (V, 4). Del resto, nella stretta del finale I, Maria annuncia già un simile compimento: «Se a di-

vidervi non basta / Sorgerà fra voi l'inferno... / E l'inferno è tutto in me!» (I, 7), come in *Bourgeois e Mallian*, «[...] mon ombre sanglante se placeraient entre Mathilde et toi» (II, II, 6). Si concretizza dunque la larva della leggenda, perlomeno nell'immaginario popolare – «Sì, quell'ombra sepolcrale / Scarmigliata, in bruno ammanto, / Alla soglia nuziale / Fu veduta errar d'accanto» (III, 1) –, discredita dall'Henri di Parigi agli occhi di Sarnen con quel racconto dell'«âme en peine de la supérieure qui vient demander justice de son meurtrier [...] bon que pour les enfans, les femmes [...]» (III, 1), indi materializzatasi al cospetto degli zingari – «Tous les Bohémiens font un mouvement d'effroi, en regardant du côté de la chapelle en ruines» (IV, 1) –, tra i quali Thécia si appresta a dare una descrizione particolareggiata delle precedenti incursioni della monaca sanguinante, spunto per l'aria del fantasma, «Quel est là-bas, là-bas, ce fantôme qui passe», ancora una melodia notturna. Alla Fenice, essa assume poi una ben precisa identità<sup>42</sup> – «[...] E ancor vi fia / Chi lo spettro di Maria / Creda un sogno della mente?» (III, 1) –, che lo spettatore del 1835 riconosce fin dalla comparsa della donna mascherata: «[...] le spectre s'éloigne et disparaît» (III, 9). Tuttavia, nella *Nonne sanglante* la dimensione spettrale di Marie/Stella si delinea fin dall'atto delle catacombe con la narrazione delle apparizioni dello spettro del cardinal Petrucci (I, 1), non per nulla ripercorsa dalla protagonista nell'incontro con Conrad (II, II, 6). A sua volta spirito redivivo – «La parola che dicesti / Dalla tomba mi chiamò!» (II, 2) –, Enrico percepisce pure il presagio di un'«Orrida notte [...]» (III, 2), altra «Benda feral [che] mi copre i lumi», propizia alla venuta del fantasma delle credenze del coro – «Ahi! lo spettro!...» (III, s.u.) –, ormai palesato agli occhi di tutti («Facendo cadere il suo velo [...]»), ancora risorto dall'oltretomba – «Tel dissi che risorta / Dalla tomba sarei! [...]» (III, 7) –, come già nel modello, – «[...] descendre dans un caveau de marbre, et [...] se relever forte de sa volonté, rejeter le linceul sanglant qui vous étroit, et s'écrier: Vengeance!.. vengeance!» (V, 4) –, a mo' di rivalsa sul «negro velo» (III, s.u.), con cui Corrado vede ricoprirsi il suo onore in vita, senza però l'epilogo dell'incendio, provocato dallo sventolio di un altro velo, «Le voile nuptial de Mathilde de Sarnen, jeté par cette fenêtre» (V, 4). Anche se, nell'archetipo, Conrad lo invoca fin dall'atto precedente – «Spectre sanglant... c'est moi maintenant qui vais à toi!» (IV, 7) – e non ne resta deluso: «Au même instant la Nonne paraît [...]» per poi ricordargli l'appuntamento, «La nuit de tes nocces!.. à minuit » (IV, 9). Nel finale, gli astanti non possono che raccapricciarsi nell'estremo grido, «Oh qual notte di terror!...» (III, s.u.), maggiormente notturno in *Maria de Rudenz* che non nella *Nonne sanglante*, conclusasi su semplici «cris d'effroi répétés» (V, 4).

<sup>42</sup> Rammentiamo che, seguendo un metodo assai diffuso nei libretti firmati da Cammarano, anche le tre parti della *Maria de Rudenz* vengono singolarizzate da un titolo, secondo l'uso narrativo, e che il titolo della terza parte è proprio «Lo spettro»; i primi due sono «Il testamento» e «Un delitto».

Nondimeno, ci pare che la vera opera notturna sia soprattutto *La Nonne sanglante* del 1854. Sebbene le indicazioni sceniche non siano particolarmente esplicite in merito, notiamo che fin dalle prime mosse, nell'enunciare il progetto di fuga ad Agnès, Rodolfe le dà appuntamento «Sous le rempart du nord, quand la nuit sera sombre [...]» (I, 3), «À minuit!», e che l'ora e le tenebre sono immediatamente l'occasione per rievocare la periodica apparizione della monaca sanguinante («Cette nuit / Est celle où tous les ans son ombre / Parcourt ces murs épouvantés»), quel «fantôme en habit blanc», il cui carattere spettrale è subito circoscritto («ce spectre effroyable!») e il cui sepolcro la giovane non osa disturbare: «Braver le spectre au sortir de sa tombe!», «C'est insulter et le ciel et la tombe...» Eppure l'ottimismo dell'amato la induce a contrapporre il panico del momento al nuovo sole della loro unione («Dans cette nuit sombre et terrible, / Pour nous peut briller le bonheur!»), per quanto nel comune moderato i promessi sposi sembrano già separarsi: «RODOLFE [...] Bien avant l'aurore / Il faut fuir tous deux! / [...] / AGNÈS [...] Quand viendra l'aurore / Fuis seul de ces lieux! [...]». Giunto il momento, Urbain e il coro di popolani prendono atto che «la nuit est noire!» (II, 1), la notte risaputa in cui «la Nonne / Descendra de ce parvis!» e, quantunque il paggio intoni un *couplet* galante per incorniciare il prossimo incontro del padrone con la fanciulla – «Quand vient la nuit, qu'il est doux / D'attendre une noble dame [...]» (II, 2) –, si affretta anch'egli, forse inconsciamente, ad auspicare il ritorno del chiarore: «L'aurore qui va renaître / Verra leur destin uni...» Mentre Rodolfe persiste nella propria disposizione psicologica e va fino ad associare spettro e sepolcro nella fiduciosa richiesta di protezione – «Du fond de ta tombe glacée / Nonne, protège nos amours!» (II, 4) –, benché l'allegro della sua aria si concluda su una nota di sconforto: «Et le froid de la tombe / A glacé tous mes sens!» Si aggiunga poi che nella stessa scena si delinea pure la componente infernale, non più connessa, come in *Maria de Rudenz*, alla sola vendetta della monaca contro la coppia degli amanti, dato che essa investe a sua volta lo scenario del convegno notturno, per di più incupito da tuoni e lampi («Le tonnerre gronde, les éclairs brillent et l'on entend les mugissements de l'enfer»), con «Ce palais noir!» sullo sfondo, il castello della didascalia introduttiva, indi ricoperto di nuvole per reiterare le voci degli inferi: «[...] la scène se couvre de nuages; une musique infernale se fait entendre». Appare comunque la luna per attenuarne le asperità («La lune éclaire ce tableau et laisse apercevoir au fond du théâtre et au sommet du rocher un ermitage»), anche se destinata a eclissarsi fin dalla scena seguente – «La lune disparaît [...]» (II, 6) –, per lasciar subentrare una momentanea oscurità, cui segue improvvisamente «l'éclat des flambeaux» del festino dei morti redivivi, altre «Ombres», «à la figure pâle et livide», «convives glacés» di una cerimonia incompiuta, e a rispuntare non appena Pierre l'Érmitte ordina alla lugubre comitiva di riprendere il proprio posto – «Du tombeau, funèbre cortège, / Rentrez dans le néant!» (II, 8) –: «La lune voilée par des nuages éclaire seule le théâtre».

La dimensione lunare ricompare poi nell'altra scena del banchetto, per le nozze di Anna e Fritz, ove la prima accenna un inno a «La lune brille [...]» (III,



1), subito rincalzato dal sopraggiungere della notte, constatato dal coro di contadini («Et voici la nuit!»), propizio alle rimembranze di Rodolfe che rinnova a Urbain quella trascorsa «nuit d'épouvante, / Où le spectre, de moi, reçut l'anneau d'époux [...]» (III, 3), ormai perpetratasi quotidianamente («Tous les soirs... oui... tous les soirs, à minuit, / Le fantôme sort de sa tombe / Et vient, pâle et glacé, s'asseoir près de mon lit!»), nuova ombra infernale che «se dresse / Et vient, pâle, au rendez-vous / Donnée par l'enfer en courroux!...», finché il paggio non invochi l'aiuto dell'eremita, perché vada «de l'enfer conjurer les fureurs» e permetta lo spuntare di un nuovo giorno («Devant le jour se dissipe la nuit»), che porti con sé nuove speranze. Eppure il levarsi delle tenebre non cessa di ossessionare Rodolfe, il quale a «Un air plus pur, / Un ciel d'azur / Brille à ma vue!» (III, 4) della sua grande aria vede sostituirsi il buio («Mais la nuit s'avance...»); così al valzer di Anna e Fritz subentrano le note di «une musique sombre et terrible» per accompagnare «Les pas du spectre», che mai manca all'appuntamento, ancora allontanato dal propizio annuncio di Urbain che «L'aurore va paraître!» (III, 5), assecondato dal coro, «Voici le retour, / Le retour du jour!»

E dopo l'ennesima apparizione dello spettro, all'ora prestabilita – «Au moment où le dernier coup de minuit s'est fait entendre, [...] Rodolfe voit à côté de lui s'élever l'ombre de la Nonne [...]» (IV, 3) –, interviene ancora l'inferno per consegnargli il colpevole – «Oui, l'enfer à ma main / Vient livrer l'assassin!» (IV, 5) –, con tanto di fulmini e precipizzi («[...] ne vois-tu pas / La foudre au dessus de ma tête, / Et l'abîme ouvert sous mes pas?»), fino al giungere dell'ultima notte di vendetta – «Que la nuit protège nos pas! / Que le désir de vengeance / Nous guide et dirige nos bras!» (V, 2) –, in cui Luddorf cade per mano dei congiurati e non del figlio, pur permettendo il riappacificarsi dell'animo della monaca – «LUDDORF [...] ton courroux implacable... LA NONNE [...] Est apaisé!... [...]» (V, 4) – e la sua ascesi tra le tenebre («La Nonne s'élève au milieu d'un groupe de nuages [...]»), appena rischiarate da una luce ormai purificata: «[...] Ma lampe redoutable / Ne doit plus éclairer ici que des heureux!».

D'altronde, la portata notturna dell'opera non sfugge affatto alla critica coeva che ne annota i grandi quadri dalle tinte fosche e monotone, pur rilevandone i rischi inerenti alla messinscena, come PierAngelo Fiorentino:

Voilà donc une suite de tableaux nocturnes que le talent du poète et du musicien auront beau varier: ils n'en offriront pas moins une teinte sombre et monotone. La rampe est presque toujours baissée, le lustre à moitié éteint, et la salle plongée dans un demi-jour, qui étend, sur le spectacle et sur les spectateurs, un voile de tristesse et de deuil. Là est le danger [...]<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> PierAngelo Fiorentino, *Théâtre Imperial de l'Opéra. «La Nonne sanglante», opéra en cinq actes, paroles de MM. E. Scribe et Germain Delavigne; musique de M. Gounod*, in «Le Constitutionnel», 24 octobre 1854, in Charles Gounod, «La Nonne sanglante». Dossier de presse parisienne (1854) cit., p. 13.

Due giorni prima, lo stesso critico, sotto lo pseudonimo di Rovray, contrappone la notte spaventosa delle apparizioni e la mitezza dell'ora dell'incontro con Agnès: «À une nuit d'apparitions terribles, d'épouvante et d'angoisses, succède une nuit douce et sereine où Rodolphe attend sa bien-aimée et lui adresse la plus tendre invocation»<sup>44</sup>. Al compositore Adolphe Adam non sfugge l'associazione con la dimensione spettrale e sepolcrale, e il modo in cui la musica la sostiene magistralmente nel cosiddetto quadro delle rovine e delle apparizioni:

Je ne voudrais pas tomber dans l'exagération, et cependant je crains déjà que les expressions ne me manquent pour faire ressortir toute la valeur et toute la force de conception que l'on trouve dans la symphonie qui précède le tableau des Ruines et des Apparitions. Le théâtre est vide, noir et silencieux, et l'orchestre seul joue un rôle actif: ce sont d'abord les frémissements du vent et le bruit mystérieux de la nuit: puis l'heure fatale, l'heure des spectres et des démons vient à sonner; alors, les hurlements des chiens errants, les sifflements des reptiles immondes, la note mélancolique et obstinée du crapaud, le bruit des tombes qui s'entrouvrent, des suaires qui se déploient, des ossements qui s'entrechoquent, produisent un ensemble indéfinissable, qui fait frémir, qui fait trembler, qui donne une sueur froide et dont la sensation est à la fois pénible, effrayante et remplie de charme, par l'admiration qu'elle excite<sup>45</sup>.

In termini simili, Adolphe Giacomelli considera il brano come il «morceau capital de la partition»<sup>46</sup> e aggiunge: «Disons-le: on n'a jamais poussé si loin la couleur sépulcrale, jamais atteint, au moyen de la combinaison des instruments, une aussi effrayante vérité»<sup>47</sup>. E Henry Boisseaux situa l'orchestrazione nella prospettiva della storia della musica francese:

Au second acte la symphonie de la solitude dont on a tant parlé avant la première représentation de *La Nonne sanglante*, attirera plus encore l'attention de la foule, maintenant qu'on a pu l'admirer. Jusqu'ici la musique descriptive n'avait pu remplir qu'un des côtés de son rôle, ou bien elle peignait l'effet moral, ou bien elle rendait l'effet physique. Méhul dans l'ouverture du *Jeune Henri*, a mis un lever du jour dont les suaves intentions rappellent les enivremments pro-

<sup>44</sup> A. de Rovray, *Revue musicale. Théâtre Impérial de l'Opéra: «La Nonne sanglante», opéra en cinq actes. Paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne. Musique de M. Gounod*, in «Le Moniteur universel», 22 octobre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». *Dossier de presse parisienne (1854)* cit., pp. 80-81.

<sup>45</sup> Adolphe Adam, *Revue musicale. ACADEMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE: Mlle Cruvelli. – 1<sup>re</sup> représentation de «La Nonne sanglante», opéra en cinq actes, de MM. Scribe, G. Delavigne et Gounod*, in «L'Assemblée nationale», 23 octobre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». *Dossier de presse parisienne (1854)* cit., p. 8.

<sup>46</sup> Adolphe Giacomelli, «*La Nonne sanglante*», *musique de M. Ch. Gounod*, in «La France musicale», 22 octobre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». *Dossier de presse parisienne (1854)* cit., p. 27.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

fonds d'une telle scène, Félicien David dans sa symphonie du Désert exprime la même idée par des moyens de sonorité matérielle qui reproduisent l'éclat éblouissant du soleil. M. Gounod nous transporte d'un bond parmi tous les bruits orageux de la nuit, en même temps qu'il nous glace par je ne sais quelle impression sinistre et surhumaine [...]»<sup>48</sup>.

Mentre Jules Lovy rileva soprattutto «Le chœur des ombres [...] habilement combiné [...]»<sup>49</sup>, anche se considera che «il aurait besoin d'être chanté à demi-voix, comme l'indique le libretto»<sup>50</sup>.

Il recensore della «Gazette de France» ne coglie pure la dimensione lunare («L'orchestre devient saisissant et peint, avec une grande expression, la vélocité, la terreur, le merveilleux de cette fuite infernale au milieu d'un orage [...] et sous un ciel sillonné de mille nuages que de pâles rayons de la lune éclairent à peine»<sup>51</sup>), benché ascriva «l'espèce de froideur avec laquelle *La Nonne sanglante* [...] a été accueillie»<sup>52</sup> anche all'«obscurité matérielle dans laquelle se passe une grande partie de l'ouvrage [...]»<sup>53</sup>. La componente non sfugge neppure a Berlioz che però si limita a descivere o piuttosto a citare le didascalie: «La lune éclaire ce tableau et laisse apercevoir au fond du théâtre et au sommet d'un rocher un ermitage»<sup>54</sup>, «Tout à coup la lune disparaît [...]»<sup>55</sup>. Mentre Léon Escudier fissa maggiormente l'attenzione sulla magnificenza della scenografie: «On a surtout admiré les ruines d'un château gothique éclairé par la blancheur de la lune [...]»<sup>56</sup>. E Théophile Gautier percepisce il rapporto di contiguità tra lo scenario del castello o dei ruderi e il fiavole chiaro-re della luna: «[...] les lueurs violettes de la lune glissent sur les toits d'ardoise et les murailles sombres du manoir [...]»<sup>57</sup>, «La lueur douteuse de cette lune blafarde qui aime les ruines et les spectres, donne aux entassements de débris

<sup>48</sup> Henry Boisseaux, *Revue des Théâtres Lyriques*: «*La Nonne sanglante*», in «L'Universel musical», 1<sup>er</sup> novembre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». Dossier de presse parisienne (1854) cit., p. 163.

<sup>49</sup> J. Lovy, *Académie Impériale de Musique*: «*La Nonne sanglante*»... cit., p. 64.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> A. Delaforest, *Revue musicale. ACADEMIE IMPERIALE DE MUSIQUE*: «*La Nonne sanglante*», opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe, et, Germain Delavigne, musique de M. Gounod, in «La Gazette de France», 25 octobre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». Dossier de presse parisienne (1854) cit., p. 43.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> H. Berlioz, *Théâtre de l'Opéra. Première représentation de «La Nonne sanglante»*... cit., p. 436.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 437.

<sup>56</sup> Léon Escudier, *Théâtre Impérial de l'Opéra*: «*La Nonne sanglante*»... cit., p. 99.

<sup>57</sup> Théophile Gautier, *Théâtres. Opéra*. – «*La Nonne sanglante*», opéra en cinq actes, paroles de MM. Scribe et Germain Delavigne, Musique de M. Gounod, in «La Presse», 24 octobre 1854, in Charles Gounod, «*La Nonne sanglante*». Dossier de presse parisienne (1854) cit., p. 102.

des apparences encore plus sinistres, et répand une espèce de vie morte sur cette scène de désolation»<sup>58</sup>.

Data la doppia componente musicale e letteraria dei nostri tre titoli, ci sembra utile soffermarci anche sulle rispettive partiture, per quanto questo possa esulare dalla questione del notturno. Ci sembra che finora la critica non abbia abbastanza sottolineato la presenza orchestrale anche nella *Nonne sanglante* del 1835, perlopiù forse per l'assenza di documentazione. Eppure lo stesso testo a stampa del dramma, in prosa, implica due momenti in poesia, entrambi attribuiti a Thécla, cioè l'inno alla Boemia, «Bohème, Bohème» (II, 1), che funge da apertura all'atto secondo, e, in posizione quasi analoga nell'atto quarto, l'aria dello spetto, intonata dallo stesso personaggio, «Quel est là-bas, là-bas, ce fantôme qui passe» (IV, 1), ove la stesura in versi non lascia dubbi circa l'accompagnamento strumentale, essendo preceduta proprio dalla dicitura «Air: de Piccini [*sic*]». Eppure l'archivio municipale di Montpellier ha in deposito una partitura manoscritta di sessanta cartelle che riproduce entrambi i numeri, attribuendoli ai cori, per quattro voci, basso, *dessus*, *haute-contre* e *taille*, oltre alle parti per viola, primo e secondo fagotto, primo e secondo clarinetto, contrabbasso, primo e secondo corno, flauti, oboe, trombone, primo e secondo violino, e violoncello, e a dodici pagine di orchestrazione.<sup>59</sup>

Sono invece più facilmente paragonabili le due partiture del dramma tragico e dell'*opéra*. Mettiamone a confronto la struttura<sup>60</sup>:

<sup>58</sup> Ivi, p. 103. Circa la dimensione lunare dell'opera, cfr. anche, oltre al citato A. de Rovray, *Revue musicale. Théâtre Impérial de l'Opéra: «La Nonne sanglante»...* cit., p. 80, Paul Scudo, «*La Nonne sanglante*», grand opéra de M. Charles Gounod, in «Revue des deux mondes, 1<sup>er</sup> novembre 1854, e Gustave Chadeuil, *Revue musicale*, in «Le Siècle», 21 novembre 1854, entrambi in *Charles Gounod, «La Nonne sanglante». Dossier de presse parisienne (1854)* cit., pp. 118, 140.

<sup>59</sup> La partitura non presenta un vero e proprio fontespizio, se non una prima pagina intitolata *La none [sic] sanglante*, su cui viene tracciato il piano dell'opera in cinque atti, per cui riproduciamo i dati forniti dal catalogo dell'archivio, consultabili anche sul sito dell'istituzione con relativa collocazione (<<https://francearchives.fr/fr/facomponent/1c182c025b0b151a99652a7e2d672300c3cc8c82>>): [PICCINI (Louis-Alexandre)]: None sanglante (La) [Drame] (5 actes) Ms (22, 8 x 28, 3 cm; 30, 2 x 22, 8 cm; 30 x 22, 7 cm; 30, 2 x 22, 9 cm; 30, 1 x 23, 2 cm; 30, 1 x 22, 8 cm; 30, 1 x 23, 1 cm; 30, 3 x 23 cm; 30, 2 x 23 cm; 30 x 22, 8 cm; 30 x 22, 9 cm; 30, 3 x 22, 8 cm; 29, 9 x 22, 8 cm).

<sup>60</sup> Cfr. MARIA DE RUDENZ|*Dramma tragico di Salvatore Cammarano*|POSTO IN MUSICA DAL M<sup>o</sup>|CAV. DONIZETTI|IN OCCASIONE DELL'APERTURA DEL NUOVO GRAN TEATRO LA FENICE IN VENEZIA|dall'editore Franc.<sup>o</sup> Lucca dedicato|all'esimia virtuosa di canto Sig.<sup>a</sup>|GIUSEPPINA STREPPONI|[...]|Milano presso Franc. Lucca|[...]; circa i due pezzi aggiunti, che indichiamo come n° 5bis e n° 7bis, cfr. J. Commons, *Maria de Rudenz* cit., p. 62 e il testo accluso a G. Donizetti, *Maria de Rudenz* cit., pp. 152-155; per la partitura di Gounod, cfr. la nota 23, cui integriamo anche l'analisi di G. Condé, *Charles Gounod* cit., pp. 307-315.

<i>Maria de Rudenz</i>	<i>La Nonne sanglente</i>
<p><b>Parte I</b> n° 1-introduzione (preludio con coro)</p> <p>n° 2-aria Corrado</p> <p>n° 3-duetto Corrado-Enrico n° 4-aria Maria n° 5-scena Rambaldo [n° 5bis-aria Enrico]</p> <p>n° 6-finale I (Matilde-Corrado-Rambaldo-Enrico-Maria-coro)</p> <p><b>Parte II</b> n° 7-preludio [n° 7bis-coro] n° 8-aria Enrico</p> <p>n° 9-duetto Maria-Corrado (finale II)</p> <p><b>Parte III</b> n° 10- introduzione con coro n° 11-duetto Enrico-Corrado</p> <p>n° 12-coro</p> <p>n° 13-aria Maria (finale III)</p>	<p><b>Atto I</b> n° 1-ouverture n° 2-aria Pierre l'Érmitte n° 3-coro n° 4-aria Rodolfe n° 5-duetto Rodolfe-Pierre l'Érmitte n° 6- duetto Rodolfe-Agnès n° 7-finale I (Luddorf-Moldaw-Agnès-Rodolfe-Pierre l'Érmitte-coro)</p> <p><b>Atto II</b> n° 8-coro</p> <p>n° 9-aria Urbain</p> <p>n° 10-aria Rodolfe n° 11-intermezzo fantastico (con coro) n° 12-finale II (Urbain-Rodolfe-Nonne-coro)</p> <p><b>Atto III</b></p> <p>n° 13-duetto Anna-Fritz n° 14-aria Urbain n° 15-duetto Urbain-Rodolfe n° 16-aria Rodolfe n° 17-duetto Rodolfe-Nonne (finale III)</p> <p><b>Atto IV</b></p> <p>n° 18-aria Luddorf n° 19-marcia nuziale n° 20-balletto n° 21- finale IV (Agnès-Rodolfe-Pierre l'Érmitte-Luddorf-Moldaw-Urbain-Anna-Fritz-coro)</p> <p><b>Atto V</b> n° 22-aria Luddorf n° 23-coro n° 24-duetto Rodolfe-Agnès n° 25- coro (finale V)</p>

Come già per la trama, possiamo quindi constatare che *Maria de Rudenz* e *La Nonne sanglente* hanno ben poco in comune, se non eventualmente il fatto che la prima inizia con un breve preludio-introduzione (I, 1), accostabile all'*ouverture* del 1854, anche se vi appare subito il coro, a Parigi posticipato nella scena di Pierre l'Érmitte e con finalità ben diverse; sono poi affiancabili le due arie di sortita di Corrado (I, 2) e di Rodolfe (I, 2), entrambi innamorati; così come il finale I veneziano e il finale II francese, perlomeno a causa dell'irruzione ora

di Maria (I, 6-7), ora della Monaca sanguinante (II, 7-8) e i rispettivi finali II e III, concepiti in forma di duetto tra il tenore e la rediviva (II, 3; III, 5); mentre la funzione di Rambaldo (I, 5), ostile a Corrado, è del tutto diversa da quella di Urbain (II, 2), instancabile braccio destro del padrone nella prossima avventura; ricompare invece una seppur minima consonanza tra il coro nuziale (III, 5) della Fenice e la marcia e il balletto (IV, 3) dell'Académie impériale. Osserviamo inoltre che in entrambe le opere non è la protagonista ad avere il sopravvento canoro, ma l'eroe maschile. In effetti nel 1838 Corrado annovera cinque interventi, cioè la romanza di presentazione «Ah! non avea più lagrime» (I, 2), i due duetti con Enrico, «Di mie sciagure un angelo» (I, 3) e «Onde riedi? Che mai brami» (III, 3), e quello con Maria, «Fonte d'amare lagrime // (Ah! chi sospisce l'odio» (II, 3), oltre alla partecipazione al finale I con tutti i personaggi. Similmente, Rodolfe può vantare ben undici pezzi, dato che, se la durata delle due opere è analoga, la partitura di Gounod implica quasi il doppio dei numeri di quella di Donizetti; si tratta dei *couplet* «En vain la discorde inhumaine» (I, 2), delle arie solistiche «Du seigneur, pâle fiancée» (II, 4) e «Un air plus pur» (III, 4), dei duetti con Pierre l'Érmitte, «Dieu nous commande l'espérance» (I, 2), con Agnès, «Mon père, d'un ton inflexible» (I, 3), e «Toi, Rodolfe, parjure et traître!... // Non, non! je suis parjure et traître!...» (V, 3), con Urbain, «Malheur au fiancé de la Nonne sanglante» (III, 3), con la Monaca, «Me voici – moi, ton supplice!–» (III, 5), e dei finali I, II, IV.<sup>61</sup> D'altronde, in entrambe le stesure non è né Maria né la Nonne a contendergli il primato. In Donizetti, Enrico presenta la sua stessa quantità di numeri, quattro, e persino uno in più se contiamo l'aria aggiuntiva composta su richiesta di Moriani, «Il pensar che per te peno» (I, 5-6), ovvero i due menzionati duetti con Corrado, l'aria «Talor nel mio delirio» (II, 2) e il finale I; allorché l'eroina condivide il citato duetto e canta nell'aria di sortita «Sì, del chiostro penitente» (I, 4) e la scena conclusiva, «Mostro iniquo, tremar tu dovevi» (III, 7-s.u.); e Matilde è quasi una comparsa, apparendo solo nel finale I, quando Rambaldo ha anche la scena precedente con coro, «Ah! che di pianto è questo» (I, 5). In Gounod, la Monaca partecipa solamente al duetto con Rodolfe e al finale II, preceduta da Agnès con quattro prestazioni, i due duetti con il protagonista e i finali I e IV, come Pierre l'Érmitte, che oltre al duetto e agli stessi finali, ottiene pure la magnifica aria introduttiva, «Dieu puissant, daigne m'entendre» (I, 1), e persino da Urbain con cinque presenze, ancora un duetto e i finali II e IV, e soprattutto ben due pezzi solistici, «L'espoir et l'amour dans l'âme» (II, 2) e «Un page de ma sorte» (III, 2), in situazioni per altro analoghe; e non trascurabile è Luddorf, a sua volta con due arie all'inizio degli atti quarto e quinto, «Bons chevaliers, vaillants hommes d'ar-

<sup>61</sup> Per aver assistito alle rappresentazioni dell'Opéra-Comique, nel giugno 2018, possiamo confermare quanto sia estenuante la parte di Rodolfe, magistralmente tenuta da Michael Spyles, e come questo fattore sia maggiormente percepibile in scena che non nella registrazione discografica.

mes» (IV, 1) e «De mes fureurs déplorable victime» (V, 1), e i finali I e IV, il primo anche assieme a Moldaw che ha qui la sua unica presenza significativa, il secondo con Anna e Fritz che intonano pure un duetto in apertura dell'atto terzo, «Sur nos tapis de mousse» (III, 1).

Notiamo infine che, ad eccezione della sortita di Corrado, i pezzi solistici donizettiani sfociano sempre su una cabaletta, così la prima cavatina di Maria si prolunga nel moderato «Sulla mia tomba gelida» (I, 3), il maestoso di Enrico procede in «Tu la speme in me ritorni!... » (II, 2) e il larghetto finale dell'eroina nell'andante «Al misfatto enorme e rio» (III, s.u.), cui si aggiunga anche il «Fuggi quel sogno infido» (I, 6) dell'aria facoltativa. A sua volta il primo duetto Corrado-Enrico si conclude con il più allegro «Fratello!... Enrico! abbracciami // Appien comprendo il giubilo» (I, 3), il secondo con l'allegro «Ferma, indegno... // Qual favella!...» (III, 4), cui subentra il moderato «O tremenda gelosia // Ch'ei snudar mi fe la spada», il duetto Maria-Corrado approda nell'andante mosso «È d'altra il cor... né frangere // Giura, o l'istante orribile» (II, 3), per altro seguito dalla coda dell'adagio «Fermate... Io mi svenai...» (II, 4), e il finale I sbocca nella stretta «Il tuo core a me togliesti» (I, 7). Ed è probabilmente nelle strutture musicali che le due partiture sono maggiormente ravvicinabili, poiché anche al larghetto di Pierre l'Érmitte si concatena la cabaletta «C'est Dieu qui nous appelle» (I, 1) e la seconda aria di Rodolfe termina con l'allegro molto «Ah! je frissonne» (II, 4), mentre i duetti di Rodolfe si risolvono nell'*ensemble*, «Non, non, en proie à la souffrance» (I, 2) con Pierre l'Érmitte, nell'allegretto «Reprenez courage! // Reprenons courage!» (III, 3) con Urbain, in «Oui, qu'il succombe!... // Quoi! s'il succombe» (III, 5) con la Nonne, nell'allegretto agitato «Coupable silence // Ah! plus d'espérance!» (V, 3) con Agnès, il cui primo duetto si apriva già sul moderato «Ô toi que j'adore! // Mon cœur, qui t'adore» (I, 3), così come i finali in «Ô terreur qui m'accable!» (I, 4) per il primo, l'allegro moderato «Sous moi tremble la terre» (II, 7) per il secondo, «C'est mon père! c'est lui!» (IV, 5) per il quarto.

Rileviamo inoltre che, per quanto autonoma, la metrica, componente tanto poetica quanto musicale, permette un ultimo accostamento delle due opere. In effetti sia Cammarano sia Scribe e Delavigne scelgono soprattutto versi brevi, settenari e ottonari, il primo, senari e ottonari, i secondi. Nella *Maria de Rudenz*, la prima misura regna incontestata, con undici ricorrenze – dodici se aggiungiamo la cabaletta supplementare di Enrico «Fuggi quel sogno infido» (I, 6) –, cioè nella romanza di Corrado «Ah! non avea più lagrime» (I, 2), nel duetto Corrado-Enrico, dall'attacco «Di mie sciagure un angelo» (I, 3) al larghetto affettuoso «Ah non esprime il detto // (Chi mai, chi fu serbato)», dall'allegro «Andiamo... in quel soggiorno» al più allegro «Fratello!... Enrico! abbracciami // Appien comprendo il giubilo», nel moderato della sortita di Maria «Sulla mia tomba gelida» (I, 3), nel coro dello sconforto «Ah! che di pianto è questo» (I, 5), nel maestoso dell'aria di Enrico «Talor nel mio delirio» (II, 2), nel duetto Maria-Corrado, dal larghetto «Fonte d'amare lagrime // (Ah! chi sopisce l'o-

dio» (II, 3) all'andante mosso «È d'altra il cor... né frangere // Giura, o l'istante orribile», e nel valzer delle nozze «O giovinetta sposa» (III, 5). Segue l'ottonario, con sette frequenze – otto con l'opzionale «Il pensar che per te peno» (I, 5) di Enrico –, dal larghetto della presentazione della protagonista «Sì, del chiostro penitente» (I, 4), al larghetto «Chiuse al dì per te le ciglia» (I, 7) e alla stretta «Il tuo core a me togliesti» del finale I, dalla cabaletta di Enrico «Tu la speme in me ritorni!...» (II, 2) al coro dello spettro «Sì, quell'ombra sepolcrale» (III, 1), dal moderato del secondo duetto Enrico-Corrado «O tremenda gelosia // Ch'ei snudar mi fe la spada» (III, 4) all'andante finale «Al misfatto enorme e rio» (III, s.u.). E brevi sono spesso anche i decasillabi e i dodecasillabi, quinari e senari accoppiati, come nella preghiera introduttiva «Laude all'eterno Amor primiero» (I, 1), nel coro aggiuntivo «Fu vista in arme sul far del giorno» (II, 1) e nel larghetto dell'ultimo duetto tra i due rivali «A me, cui financo la speme togliesti» (III, 3), ma registriamo l'andante del finale I, «Di Matilde lo sposo adorato» (I, 6) e il larghetto dell'epilogo, «Mostro iniquo, tremar tu dovevi» (III, 7).

In francese, il senario annovera quindici presenze, dalla cabaletta di Pierre l'Érmitte «C'est Dieu qui nous appelle» (I, 1) al coro di pace «Compagnons, bas les armes», dalla romanza di Rodolfe «Agnès, ma douce idole!» (I, 2), preceduto dall'ottonario «En vain la discorde inhumaine» dell'attacco, al finale I «Ô terreur qui m'accable» (I, 4), dall'andante della seconda aria del protagonista «Ainsi que nous, peut-être» (II, 4), pure frammisto all'ottonario, «Du seigneur, pâle fiancée», al seguente allegro «C'est Agnès!... oui, c'est elle!...», dall'allegro moderato del finale II «Sous moi tremble la terre» (II, 7) a quello del duetto Anna-Fritz «Sur nos tapis de mousse» (III, 1), dai *couplet* della seconda aria di Urbain «Un page de ma sorte» (III, 2) all'*ensemble* del successivo duetto con Rodolfe «Ô terreur qui m'opprime!...» (III, 3), ancora accompagnato all'ottonario, «Tourment terrible qui m'opprime», dall'andante del duetto Rodolfe-Nonne «Me voici – moi, ton supplice! →» (III, 5) all'ultima aria di costui, «À son fils malheureux» (III, 4), preceduto ora da un quaternario, «Un air plus pur», dall'*ensemble* del finale IV «C'est mon père! c'est lui!» (IV, 5) al duetto con Agnès «C'est trop de résistence» (V, 3), assieme all'ottonario, «Toi, Rodolfe, parjure et traître!... // Non, non! je suis parjure et traître!... » e al coro conclusivo «Ô clémence ineffable!» (V, 4). L'ottonario segue dappresso con dieci casi: oltre ai quattro precedentemente menzionati, rileviamo il duetto Rodolfe-Pierre l'Érmitte, sia nel moderato «Dieu nous commande l'espérance» (I, 2), sia nell'*ensemble* «Non, non, en proie à la souffrance», il moderato «Mon père, d'un ton inflexible» (I, 3) e l'*ensemble* «À l'amour rien n'est impossible!» del primo duetto con Agnès, il coro dei rustici «Partons, partons! hàtons nos pas!» (II, 1), soprattutto nell'intervento di Urbain «Mon maître va bientôt venir» e associato al quinario, «Assez rire et boire!», e il coro della congiura «Amis, avançons en silence» (V, 2). Ma si noti pure una buona presenza di quaternari, cinque, e di quinari, sei, compresi i due esempi citati precedentemente: così nell'allegro molto della seconda aria di Rodolfe «Ah! je frissonne» (II, 4), nel coro del finale II «Les morts reviennent»



(II, 5), nell'*ensemble* del duetto con la Nonne «Oui, qu'il succombe!... // Quoi! s'il succombe» (III, 5), per il primo; nel moderato del duetto Rodolfe-Agnès «Ô toi que j'adore! // Mon cœur, qui t'adore» (I, 3), nell'allegretto del duetto con Urbain «Reprenez courage! // Reprenons courage!» (III, 3), nell'*ensemble* del finale IV con Agnès «De t'aimer sans cesse» (IV, 4) e nell'allegretto agitato del secondo duetto «Coupable silence // Ah! plus d'espérance!» (V, 3); e accomunati nel valzer «Valsez sous l'ombrage» (III, 1), «La lune brille». Riscontriamo in ultimo due settenari nell'aria di Pierre l'Érmitte «Dieu puissant, daigne m'entendre» (I, 1) e nei *couplet* di Urbain «L'espoir et l'amour dans l'âme» (II, 2), un novenario nei *couplet* di Luddorf «Bons chevaliers, vaillants hommes d'armes» (IV, 1), due decasillabi nell'andantino del duetto con il paggio «Du vain délire où votre âme s'agite» (III, 3) e nella seconda aria del padre «De mes fureurs déplorable victime» (V, 1) e un alessandrino nel duetto con il servitore «Malheur au fiancé de la Nonne sanglante» (III, 3).

Ricordiamo infine che i due numeri del 1835 presentano l'ottonario nell'inno boemo «Doux pays de la liberté» (II, I, 1) e l'alessandrino frammisto a decasillabi nell'aria dello spettro «Quel est là-bas, là-bas, ce fantôme qui passe» (IV, 1).

Alla luce del precedente percorso, se ci è concessa l'espressione in tal contesto, è chiaro che, ciascuno a modo suo, i tre lavori analizzati possono vantare una dimensione notturna non trascurabile. Se in *Maria de Rudenz* un simile aspetto compare fin dalle indicazioni sceniche, che ne esternano anche la componente lunare, esso è perlopiù collegabile alla fonte immediata, *La Nonne sanglante* di Bourgeois e Mallian, e risulta strettamente connesso al carattere sepolcrale e spettrale, se non addirittura catacombale, delle opere. Per ovvi motivi di spazio, a Parigi, il trattamento assume risvolti più ampi, nel primo atto romano, per esempio, o ancora nel quadro del chiostro, quindi nelle apparizioni del fantasma, invocato fin dalle scene di sapore popolare, benché la maggior stringatezza del dramma lirico veneziano sia dovuta pure ad altri fattori, come la necessità di prendere le massime precauzioni, al fine di non risvegliare gli scrupoli dei censori. Per quanto le didascalie siano più laconiche nella *Nonne sanglante* del 1854, è proprio in questa stesura che lo spessore notturno del soggetto acquisisce una maggiore valenza, sempre associata alla tinta lunare, che compare a sua volta in nuove scene rustiche, con relativi ruderi, larve ed altre tombe, e la portata non sfugge alla critica del tempo, la quale sa cogliere soprattutto l'abilità del giovane Gounod nel musicare situazioni che, indipendentemente dall'apporto scenografico, convocano una plasticità romantica senza mezzi termini: «Le figures, et les ajustements des spectres qui défilent dans la marche funèbre semblent avoir été esquissés par Eugène Delacroix [...]»<sup>62</sup>. E se in Italia osserviamo una certa resistenza innanzi al gusto gotico, e più in generale rispetto al fanta-

<sup>62</sup> A. de Rovray, *Revue musicale. Théâtre Impérial de l'Opéra: «La Nonne sanglante»...* cit., p. 83.

stico e persino allo stesso Romanticismo, è utile rilevare che la questione si pone anche per il compositore francese, il quale, nel ripercorrere la propria carriera, ritorna sul nostro titolo, interrogandosi sulla sua viabilità:

Je ne sais si la Nonne sanglante était susceptible d'un succès durable; je ne le pense pas: non que ce fût une œuvre sans effet (il y en avait quelques-uns de saisissants); mais le sujet [...] avait [...] l'inconvénient d'être plus qu'imaginaire, plus qu'in vraisemblable: il était en dehors du possible, il reposait sur une situation purement fantastique, sans réalité, et par conséquent sans intérêt dramatique, l'intérêt étant impossible en dehors du vrai ou, tout au moins, du vraisemblable<sup>63</sup>.

L'autore del *Faust* (1859) sarà probabilmente meno radicale in altre circostanze e saprà comporre con il fantastico in modo esemplare. Per il momento, dà alle scene un'opera assai originale tanto nella trama quanto nella partitura, come accertato pure dalla nostra analisi, da cui desumiamo la massima indipendenza delle versioni musicali dall'archetipo della Porte Saint-Martin, all'Académie impériale ancor più che non alla Fenice, ove viene perlomeno mantenuta l'onomastica dei personaggi principali, fatte le debite riserve e contemplate le inevitabili aggiunte. Ma del tutto autonoma si rivela la drammaturgia di Scribe e Delavigne, come già quella di Cammarano, nei confronti di Bourgeois e Mallian. E così dicasi delle due partiture, alquanto diverse, nonostante una durata affine. E della metrica, soggetta alla prosodia di lingue distinte e a differenti modi di intonazione operistica.

<sup>63</sup> C. Gounod, *Mémoires d'un artiste* cit., pp. 195-196.

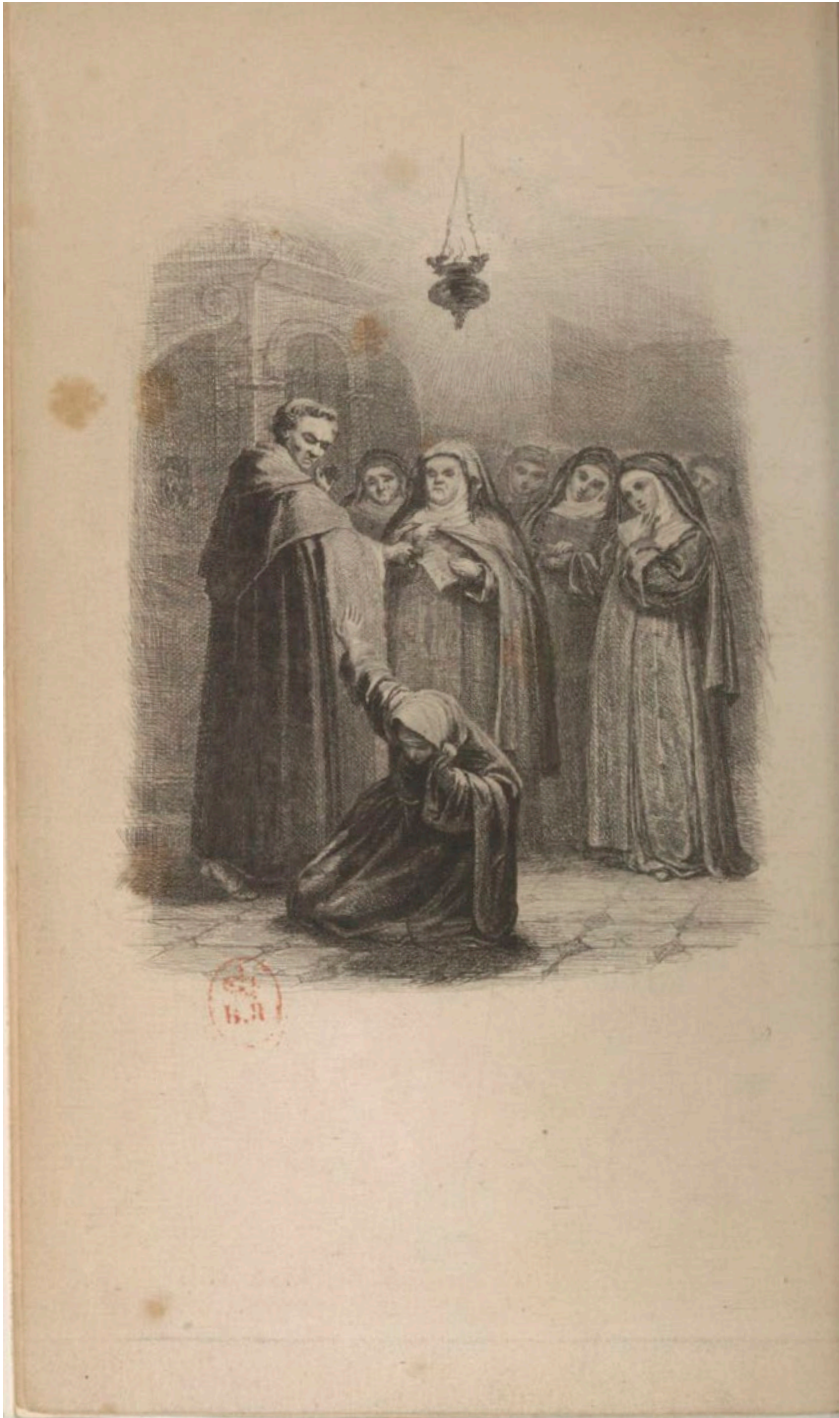
*Tome 2<sup>e</sup>*



"Agnès, Agnès, tu es à moi; Je suis  
à toi pour la vie.

*Page 87.*

*Il giuramento* (da Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, Paris, Maradan, 1797, II).



*Il chiostro* (da Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, Paris, Delloye, 1840, I).

IL «CLAIR DE LUNE»: UN MOTIVO LETTERARIO E MUSICALE  
NELL'OTTOCENTO FRANCESE

Michela Landi

*Ô Solo de lune,  
Vous défiez ma plume.*

Jules Laforgue, *Solo de lune*

La vocazione romantica al sovrainvestimento spirituale dei fenomeni percettivi comporta non infrequentemente, nell'arte, la rimozione del lavoro e delle forme. Il rimosso formale, stabilizzatosi come percezione socio-culturale, ha determinato l'invalsa tendenza a conferire al simbolo un orizzonte immanente e religioso. È proprio questa consuetudine culturale che, nota Roland Barthes in *Critique et vérité*<sup>1</sup>, ci impedisce di considerare, del simbolo stesso, la valenza ironica. Il simbolo come sistema dinamico di rapporti (tale lo intende Mallarmé)<sup>2</sup>, non solo starebbe alla base dell'ironia, ma anche della poesia stessa. Cleanth Brooks aveva notato negli anni cinquanta che l'ironia come principio strutturante («Irony as a principle of structure») è l'anima stessa del testo poetico proprio in ragione dell'interrogazione delle forme che propone<sup>3</sup>; d'altronde l'ironia, come vede Paul de Man, è fondamentalmente sincronica<sup>4</sup>. Del pari, come ha mostrato in più occasioni Francesco Orlando, la tutela del simbolico (e, nella fattispecie, dello psicologismo) da parte della critica ha determinato un'attenzione fuorviante nei confronti della musica, la quale è vera solo nelle sue strutture e nelle sue relazioni: essa agisce, proprio come l'inconscio, sul piano della logica formale<sup>5</sup>. È questo l'assunto che ci permette di individuare, al momento

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, pp. 21-22.

<sup>2</sup> Si veda in proposito Henri Meschonnic, *La Rime et la vie* [1989], Paris, Gallimard, 2006, p. 422.

<sup>3</sup> Cleanth Brooks, *Irony as a Principle of Structure* [1951]. Cf. Peter Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 273. Secondo Monique Yaari, l'ironia è un tratto minore nella cultura occidentale fino alla fine del XIX secolo, momento in cui diventa dominante. Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Birmingham (AL), Summa Publ., 1988, pp. 102-103.

<sup>4</sup> P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie* cit., p. 286.

<sup>5</sup> Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, p. 22.

del ritorno del rimosso formale, ovvero all'affermarsi del simbolismo in Francia, l'ironia tanto in poesia quanto in musica.

Rousseau lottava invano, nella sua ricerca delle origini, contro certo spirito francese: come avrebbe constatato più tardi un altro ginevrino, Ferdinand de Saussure, all'origine non si trova il mito, ma la struttura, o altrimenti, il funzionamento<sup>6</sup>. La Francia, che per sua autoctona vocazione tende a riconoscere, in ogni fenomeno, il processo, guarda spesso alla natura attraverso un qualche prima: sia esso artistico o storico-culturale. Colta nella sua mediazione, o stilizzazione, la natura stessa le appare come un parco Ancien Régime, una tela pittorica, o lo sfondo di una scenografia teatrale. O come un testo. Lo sguardo retrospettivo, e insieme straniante, del civilizzato, fa insomma della natura una composizione, un paesaggio; vi coglie il pittoresco, la maniera. Squarci naturalistici in quadratura (*mises en abyme, trompe l'œil*) si stagliano sullo sfondo dell'onnipresente sipario: cornice, o frontespizio.

Per ragioni non solo formali ma anche storico-culturali abbiamo dunque adottato il termine «motivo» come sinonimo di «tema». Intendendo il «tema» in senso hegeliano, quale «logica dell'essere e della forma» (tale che il tematismo è un formalismo)<sup>7</sup> è possibile isolare, dall'insieme organico della natura, un aspetto del reale (*l'in-sé*), e farne un esponente (*il per-sé*), ovvero un oggetto osservabile nella sua dialettica interna: trasformazione e negazione. Se Paul Ricœur mette in guardia dall'«interprétation naturaliste du vouloir»<sup>8</sup> che si cela dietro l'etimo di «motif», Roland Barthes ricorda, dal canto suo, che il motivo è un «signe formel»<sup>9</sup>. Non diversamente Gilles Deleuze mostra, in *Différence et répétition*<sup>10</sup>, come ogni ripetizione sia non tanto somiglianza quanto articolazione, distinzione, differenziazione. Così, ad esempio, già in Hegel la forma-sonata è (non dissimilmente, aggiungeremmo noi, dalla forma-sonetto), la rappresentazione stessa del sistema come «totalità di differenze»<sup>11</sup>.

Dal momento che il sistema è sempre, con Meschonnic, una nozione dinamica<sup>12</sup>, il sostantivo d'azione «motivo» preso in prestito alle arti figurative indica di per sé, quale rincaro di *motus*, il momento processuale come movimen-

<sup>6</sup> Cf. H. Meschonnic, *La Rime et la vie* cit., p. 422.

<sup>7</sup> Nel suo corso di Estetica del 1829, Hegel sviluppa la nozione tecnica di tema allo scopo di stabilire la differenza tra l'unità dell'opera musicale e quella dell'opera plastica. La musica, secondo Hegel ha un tema, ma non lo lavora dall'interno, semmai lo dissimula, privilegiando, rispetto alla necessità, la libertà di movimento. Per questo egli non ammette l'idea di una logica della forma musicale. Adorno svilupperà questo aspetto. Cfr. Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 88-89.

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté I, Le volontaire et l'involontaire* [1949], Paris, Seuil, 2017, p. 78.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 53.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1960.

<sup>11</sup> A. P. Olivier, *Hegel et la musique* cit., p. 91.

<sup>12</sup> H. Meschonnic, *La Rime et la vie* cit., p. 395.

to intenzionato. Ed è proprio la coscienza del processo che la musica trasmette, in epoca simbolista, alla poesia; la quale si vuole, d'ora in poi, non più come espressione di un afflato lirico-sentimentale ma semmai come esposizione di forme in movimento e in reciproca relazione: un sistema significante. Lukács nota, nell'*Estetica*, che la musica stessa si costituisce arte autonoma quando si affranca, attraverso le forme stesse, dalla sua tributarietà al discorso; o, altrimenti, quando la mimesi dei sentimenti vitali si distacca dall'occasione che la suscita e diventa, appunto, «motivo»<sup>13</sup>.

In questa chiave il «notturno» stesso è, quale aggettivo sostantivato, un motivo: esso trae dalla notte come momento fenomenico (come *in-sé*) il suo momento riflettente, ovvero il suo *per-sé*: elevato a esponente, un impensato può esser portato a coscienza. In rapporto alla notte, che è seria, il notturno è, come vedremo tra poco, il momento ironico e insieme formale; la possibilità di un paesaggio. Del notturno il «clair de lune» costituirebbe allora il momento della occulta chiarificazione: l'impensato del momento diurno.

In Francia la luna immanente, innocente, primitiva, originale ed effusiva; la luna insomma dell'ispirazione, quella romantica di un Hugo o di un Lamartine è curiosamente associata alla fiducia che ha il poeta nella possibilità di agire con chiaro lume sulla realtà: di farsi anche uomo politico e cambiare il corso della storia<sup>14</sup>. Per il resto regna, in tutto l'Ottocento francese, la luna ironica, la luna straniante, la luna dialettica. Intesa come lume alternativo alla luce del sole (il Bene, il Padre, secondo la tradizione platonica)<sup>15</sup> la luna segna il momento di rottura con la legge progressiva, logica e biologica insieme, della civilizzazione colta nel suo momento diurno, razionale, cartesiano: una logica antagonista, insomma, alla legge operativa del progresso, nella fattispecie della genitalità (il tema della famiglia e della proprietà sollevato da Marx e Engels) e dell'evoluzione tecnica. La presenza del disco lunare, nella sua provocatoria sovraesposizione, segna il momento della sospensione della grammatica divina e delle sue leggi; il momento logico non produttivo, bensì desiderante.

Tale momento, che non è mai appunto fuori dalla storia, si identifica nella Francia ottocentesca con l'infanzia della storia stessa, ovvero con la fase incipien-

<sup>13</sup> György Lukács, *Estetica* (2 voll.), Torino, Einaudi, 1970, II, p. 1151.

<sup>14</sup> Cfr. Victor Hugo, *Clair de lune (Les Orientales)*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. de la Fontaine au Roy, 1995, p. 111. Datato 2 settembre 1828, il componimento è d'ispirazione politica: esso denuncia la barbarie dei Turchi nei confronti dei Greci, che lottavano per l'indipendenza. In questo contesto, la luna costituisce il momento stesso della rimozione («La lune était sereine et jouait sur les flots»). Si veda anche, tra i diversi componimenti tematici di Lamartine, *L'infini dans les cieux*: «Dans un trouble horizon se répand au hasard, / Je m'assieds en silence, et laisse ma pensée / Flotter comme une mer où la lune est bercée». Alphonse de Lamartine, *L'infini dans les cieux (Harmonies poétiques et religieuses)*, Bruxelles, Adolphe Wahler Imprimeur, 1836, p. 318.

<sup>15</sup> Si veda, ad esempio, *Tristesses de la lune* di Baudelaire: «Dans le creux de sa main [un poète pieux] prend cette larme pâle / [...] Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil» (Charles Baudelaire, *Tristesses de la lune (Les Fleurs du mal)*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1974, I, pp. 65-66).

te della civiltà. Il chiaro di luna si trova ad illuminare porzioni di storia nazionale superate o colpevolmente rimosse perché spazzate via dall'azione demolitrice, e separatrice, della Rivoluzione: il Rinascimento o l'Ancien Régime. Rispetto alla luna romantica, che sigla l'unione da principio tra la natura e la notte, si assiste non infrequentemente ad un duplice spostamento: temporale (il momento lunare s'identifica con il momento della regressione storica) e spaziale (esso si lega ad una precisa topologia: lo spazio naturalistico o urbano). Anche nel caso in cui il disco lunare si trovi ad illuminare uno spazio naturalistico, sempre si tratta, come l'aggettivo «naturalistico» dà ad intendere, di uno spazio costruito, ordinato. Tale spazio è, infatti, di pertinenza di un qualche potere simbolico, civico o religioso: parchi privati di proprietà nobiliare o reale, palazzi, chiese. Sono luoghi in cui la natura intrattiene una relazione dialettica con l'architettura; e in cui il movimento organico confligge con la forma resistente. Del resto, l'Ancien Régime amava gli spettacoli *en plein air* e li costruiva con grande magnificenza nei giardini di Versailles; vagheggiava, nel pieno del suo momento di affermazione, la propria regressione.

### 1. *Il «clair de lune» in poesia*

La canzone costituisce, sin dalla tradizione cortese, uno dei motivi ritornanti della tradizione culturale d'oltralpe. Si istituisce così una circolarità tanto tematica quanto formale. Poiché, come ben vede Meschonnic, il ritmo è «radunatore» («rassembleur») <sup>16</sup>, il testo ritornante ritaglia, nella logica progressiva, quello che la retorica antica qualifica come *ambitus*, o *circuitus* e l'analisi musicale moderna identifica come *cluster*: una struttura sintatticamente chiusa, interessata da effetti di simmetria interna esposti a ritorno o a ripetizione. Del «récit structuré» di derridiana memoria <sup>17</sup> ben rende conto la filastrocca che, con il suo procedere epanodico (avanzamento e retrogradazione) produce una voluminosità, come la tessitura di una tela (da cui, come è noto, le «chansons de toile» medievali). Tale circolarità epanodica, strofe e antistrofe, ricalca formalmente la danza come modello primario di articolazione del motivo: il ritornante, si potrebbe dire, è la danza stessa della storia.

Dopo aver svolto un ruolo di primo piano nell'ambito della retorica rivoluzionaria ove veniva a catalizzare l'euforia fraternitaria, la canzone raccoglie, nell'Ottocento, il rimosso collettivo delle sorti progressive: essa ripropone, in forma fantasmatica e sublimata, quell'Ancien Régime insieme paterno e infantile a cui la rivoluzione stessa aveva tagliato simbolicamente la testa. È, per l'appunto, un motivo libresco a riproporre il mito dell'origine; con notevole ritardo

<sup>16</sup> H. Meschonnic, *La Rime et la vie* cit., p. 395.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 346.



e una certa renitenza la Francia rispolverava infatti, sull'esempio della Germania, il proprio patrimonio folklorico. L'occasione è costituita dalla pubblicazione nel 1843, a cura di Théophile Marion Dumersan, degli *Chants et chansons populaires de la France*; raccolta poi ripresa nelle *Chansons nationales et populaires de France* nel 1846 e nel 1866<sup>18</sup>; lo stesso autore compilò una mini-raccolta per l'infanzia, dal titolo *Chansons et rondes enfantines*. In tutte queste sillogi figurava la celebre *Au clair de la lune*. Se l'aneddotica nazionale attribuisce la paternità di questa canzone a Giovan Battista Lulli, il fiorentino divenuto musicista di corte del Re Sole, la sua origine sembra potersi ricondurre a quel fenomeno noto come «discesa» di elementi colti nella tradizione popolare<sup>19</sup>. La memoria processuale si sposa qui a quella semantica: si ritrovano nel testo diversi personaggi della commedia dell'arte italiana che, come è noto, ebbe il suo grande momento in Francia dagli anni trenta del Seicento in poi. L'Italia tutta – che della Francia fu maestra rinnegata – rappresenta ora il ritorno del superato in spazi protetti della cultura: attraverso queste figure diafane l'Ancien Régime, apice della fase autoritario-identitaria della nazione, sperimenta il piacere della regressione ad un mondo assistito, ludico, infantile. Diversi personaggi della commedia dell'arte compaiono in questa canzone con le loro maschere: Lubin, Arlequin, Pierrot<sup>20</sup>. Siamo infatti nello spazio topico del carnevale: parentesi, sospensione della logica progressiva di cui un'Italia minore si fa appunto emblema. Un tratto distintivo del recupero postumo di queste maschere di estrazione basso-popolare, figure non infrequentemente crudeli e brutali, è la loro mondanizzazione. Còlte nei loro momenti festivi e notturni, esse sono oltremodo agghindate e leziose. È il lusso aristocratico censurato dalla legge repubblicana che si ripresenta in queste parentesi retrospettive della logica progressiva. L'ornamentazione potrebbe esser letta, in tale ottica, come una provocatoria sovraesposizione del suntuario. La gratuita *dépense*, quale correlativo dell'atto artistico, fa da contral-

<sup>18</sup> La prima registrazione della storia sarebbe proprio quella di *Au clair de la lune*. Essa risale al 9 aprile 1860, momento in cui l'editore Édouard-Léon Scott de Martinville sperimentò il suo Fonautografo.

<sup>19</sup> Sulla scorta della *Gesunkenes Kulturgut* di Hans Naumann («discesa» nella cultura bassa di un motivo popolare alto) Wilhelm Tappert aveva mostrato, nel 1868, che numerose canzoni popolari si costituivano di «melodie vagabonde» (*wandernde Melodien*) presenti in tutta Europa. Su tale principio si basa la *Rezeptionstheorie* di John Meier (1906). Una grande quantità di canzoni popolari, in Germania come in Francia, è di origine colta; la maggior parte delle canzoni folkloriche risalgono al periodo compreso fra il 1500 e il 1800; esse hanno subito il cosiddetto fenomeno della «ricreazione collettiva», ovvero della «integrazione comunitaria» di opere singole il cui autore si perde nella notte dei tempi. Così, ad esempio, certi fenomeni ricreativi urbani decaduti (balli di corte, canzoni di tradizione cortese) vengono recuperati nelle campagne. Cfr. Jean Molino, *Cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2005, vol. VII, «La Globalizzazione musicale», pp. 381-382.

<sup>20</sup> Il personaggio di Lubin si trova già in una ballata del 1527 di Clément Marot; ritorna poi nel *Georges Dandin* di Molière. Accanto ad Arlecchino, Pedrolino alias Pierrot già portato da Giuseppe Giratone a Parigi nel 1673, conosce una fortuna immensa sin dagli anni venti dell'Ottocento con la ripresa del personaggio al Théâtre des Funambules da Gaspard Debureau.

tare alla giustizia distributiva: ovvero a quella buona pratica civica che, esito della Rivoluzione stessa, ha spazzato via ogni privilegio ma anche ogni immaginario. Ed è, per l'appunto, l'occhio attualizzante della luna che fa apparire straniati questi consessi: che conferisce loro il fuori-luogo, il fuori-scena. Esso rappresenta, infatti, lo sguardo critico posato sulle cose innocenti; ogni teoria del rispecchiamento, come sostiene Lukács nella sua *Estetica*<sup>21</sup>, deve essere dialettica.

Nel caso di *Au clair de la lune*, è facile vedervi la formazione di compromesso tra la cultura (il testo filologicamente inteso) e la sua regressione (la filastrocca, l'oralità); è facile vedervi insomma l'equivalente formale dell'immaginario sopra descritto. Numerose sono, come ci accingiamo a dimostrare, le riscritture ottocentesche dell'ipotesto di *Au clair de la lune*, di cui ricordiamo la prima strofe:

Au clair de la lune,  
 Mon ami Pierrot,  
 Prête-moi ta plume<sup>22</sup>  
 Pour écrire un mot.  
 Ma chandelle est morte,  
 Je n'ai plus de feu ;  
 Ouvre-moi ta porte,  
 Pour l'amour de Dieu.

Data la sua stretta interdipendenza con la danza, la canzone popolare – e *Au clair de la lune* non fa eccezione – si caratterizza per una struttura antifonale (strofe-antistrofe) e si compone di versi brevi e impari: i «pentasyllabes»<sup>23</sup>. La rivisitazione moderna del modello ha la prerogativa di ripensare, in termini semantici e formali al contempo, l'antica unione tra danza, musica e poesia che è all'origine della cultura poetica francese: dalla tradizione cortese, appunto, alla Pléiade, all'Ancien Régime. Tra il corpus di riscritture figura, in ordine cronologico, *Ballade à la lune* di Alfred de Musset<sup>24</sup> (1829). Questo testo poemato, che per ragioni temporali non ha potuto giovare della mediazione folklorico-filologica di Dumersan, si richiama visibilmente al modello in questione. Ne citiamo solo qualche strofe per mettere in risalto la stretta interrelazione tra forma e senso:

<sup>21</sup> G. Lukács, *Estetica* cit., II, p. 1129.

<sup>22</sup> La lezione «plume» costituirebbe una semplice *lectio facilior* di «lume», ovvero «luce».

<sup>23</sup> Alternandosi rime maschili e femminili, vi si produce l'alternanza di quinari e senari, e dunque un'anisometria.

<sup>24</sup> Alfred de Musset, *Ballade à la lune, Contes d'Espagne et d'Italie*, Paris, A. Levasseur, 1830, pp. 197-203. Il componimento in questione è stato messo in musica da Offenbach all'interno dell'opera *Fantasio* (<<https://www.youtube.com/watch?v=FDd7Lmq-1Lo>>; interpretazione von Otter/Minkowski) e da Georges Brassens (<<https://www.youtube.com/watch?v=CQMH7am1JfQ>>).

C'était, dans la nuit brune,  
 Sur le clocher jauni,  
 La lune  
 Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre  
 Promène au bout d'un fil,  
 Dans l'ombre,  
 Ta face et ton profil?

Es-tu l'œil du ciel borgne?  
 [...]  
 N'es-tu rien qu'une boule,  
 Qu'un grand faucheur bien gras  
 Qui roule  
 Sans pattes et sans bras?  
 [...]  
 Est-ce un ver qui te ronge  
 Quand ton disque noirci  
 S'allonge  
 En croissant rétréci?

Siamo qui introdotti in una dimensione civile che, proiettata in un'atmosfera notturna, appare straniata: il campanile, emblema di obbedienza e simbolo di aggregazione religiosa sotto l'ègida del Dio-Padre, è còlto nella sua dimensione desolata, defunzionalizzata. La luna, astro ritornante, appare già, al secondo grado, un motivo letterario che si ripropone meccanicamente nella sua stereotipia: secca antitesi alla chiarezza e simmetria cartesiane in nome delle quali si richiama formalmente il soggetto all'obbedienza. L'ironia di Musset è anzitutto metascritturale: la grammatica di Dio che il campanile interpreta si traduce ora in un segno grafico amputato: la barra verticale, rigido corpo decollato, riceve dalla luna ironica, dalla luna stralunata, il suo complemento paradossale, ovvero il punto che gli conferisce dall'alto la sua pertinenza. Se la locuzione: «mettre les points sur les *i*» («mettere i puntini sulla *i*») significa «chiarezza» (ma anche *diacrisis*, distinzione) la posizione romantica della luna è qui decisamente distopica: il punto di osservazione magico, connotativo, irraggiante, di una realtà liricamente intesa (il momento organico-sentimentale) ch'essa rappresenta nella sua dimensione effusiva, viene qui contraddetto dalla sua postura *tranchant*. Al contempo, l'ironia agisce a livello prosodico confermando già la teoria lukacsiana: il ritmo rappresenta, nella mimesi, quel salto qualitativo della coscienza artistica<sup>25</sup> che iscrive nell'illusione fenomenica (nell'illusione d'immanenza, per dirlo con Sartre) il momento processuale. Si noti che il modulo breve e impari

<sup>25</sup> G. Lukács, *Estetica* cit., II, pp. 1148-1151.

introduce, nel momento cullante, una disritmia: si alternano masse foniche differenti, con controtempi e contraccolpi. Laddove la simmetria, o *parilitas*, è la rappresentazione dell'ordine e dell'obbedienza al codice, tale dissimetria si configura come la conseguenza diretta della corrosione ironica del motivo: l'ironia è il verme che, metaforicamente, consuma l'identità e la espone alla dissimiglianza. Nell'ultimo distico si dettaglia il procedimento: è l'alternanza di fasi calanti e fasi crescenti della luna – e, metaforicamente, la formazione di compromesso tra due logiche, una aumentativa, e una diminutiva – che produce, sul piano prosodico, l'andamento sincopato (lungo-breve-lungo): «il disco annerito/s'allunga/crescendo striminzito». La sincope così disegnata figura la dialettica lunare stessa: quale potenziale negativo della retorica solare, essa cresce per via paradossale, per via diminutiva. Tale controttempo (che ritroviamo, ad esempio, in un Pascoli: si pensi a *Il tuono*)<sup>26</sup>, diviene la cifra formale di tutto il (cosiddetto) «simbolismo» da Baudelaire in poi; Debussy lo riprodurrà, al secondo grado, attraverso le forme musicali.

Dopo il «romantico» Musset, il parnassiano e «funambolesco» Théodore de Banville lascia, in *Clair de lune*, trasparire sin dal titolo provocatoriamente tematico il motivo formale:

Sur les gazons verts, le soir nous dansons,  
Au clair de la lune, au bruit des chansons<sup>27</sup>.

Come si nota, il quinario («pentasyllabe») di riferimento è semplicemente raddoppiato in un decasillabo, mentre il *refrain* è una ripresa debolmente variata della canzone-modello. L'aspetto che ci preme qui sottolineare è l'esibizione meccanica dell'invarianza attraverso la simmetria secca; il modello è riproposto nella sua mera ripetitività. D'altronde, è lo stesso Banville che riprende, trent'anni dopo (1876), lo stesso motivo di «au clair de la lune» qualificandolo provocatoriamente, in una didascalia, come «air connu». L'intento difatti è programmatico: trattandosi di poesia «funambolesca», il motivo o tema «connu» costituisce il «pernio» o la costante formale intorno al quale si articolano le varianti. La didascalia stessa è ironica nella sua ripetizione stereotipa. Come una voce fuori campo essa annuncia che il poeta altro non è che un «passeur» della storia, o meglio il *passeur* anonimo di un teatro del linguaggio, mentre la luna è l'oggetto innocente di cui si fa, appunto, il motivo ritornante della canzone:

Chansons sur un air connu.

La Lune.

<sup>26</sup> Giovanni Pascoli, *Il Tuono*, in *Myricae* [1891], Livorno, Giusti, 1905, p. 159.

<sup>27</sup> Théodore de Banville, *Ronde sentimentale*, in *Les Stalactites* [1846], *Poésies complètes*, Paris Poulet-Malassis et de Broise, 1858, p. 216.

Air: Au clair de la lune

Au clair de la lune  
 Brillent follement  
 Ta prunelle brune  
 Et ton sein charmant...  
 [...]  
 Et, comme Tityre  
 Près d'Amaryllis,  
 Pierrot qui s'étire,  
 Mince comme un lys.  
 [...]  
 Et je vois la lune,  
 Dans l'ardente nuit,  
 Frissonner, comme une  
 Clarté qui s'enfuit<sup>28</sup>.

Nello spazio ritmico del consueto quinario i personaggi stereotipi della commedia dell'arte sfilano come bozzetti e, danzando, si consumano, si striminziscono. Constestualmente la luna «trema», nella sua consunzione, come una «chiarezza» che fugge: è la negatività della forma che la erode e la corrode. Nella sincronia, essa compie metaforicamente tutto il suo corso, la fase crescente e la fase calante. Questo motivo formale si rende vieppiù evidente nella sua variazione del 1881, intitolata significativamente *Au clair de la lune*. Qui, ogni componente lessicale della canzone assume a unità fono-ritmica che, impiegata in una clausola rimica, disegna un motivo circolare, o altrimenti una «ronde». Il processo alternato di aggiunzione e sottrazione di massa fonica («Au clair de la lune/Au clair de la/Au clair/au/Au clair/Au clair de la/Au clair de la lune») disegna un canone inverso; un contrappunto in cui si traduce, nella percezione sincronica e ironica del soggetto, l'alternanza naturale (sequenziale), delle fasi lunari<sup>29</sup>.

Ma passiamo adesso, con un salto indietro di una quindicina d'anni giustificato dalla continuità tematica, all'atteso Verlaine che si attesta, tra l'altro (accanto a Debussy) come uno dei principali utilizzatori dei motivi banvilliani<sup>30</sup>. Nella sua prima raccolta, *Poèmes saturniens* (1866), il motivo folklorico della Notte di Valpurga già noto attraverso il Faust di Goethe e la musica di Mendelssohn<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Th. de Banville, *Chansons sur un air connu, La lune*, in *Dans la Fournaise* [1876], Paris, Charpentier, 1892, p. 114.

<sup>29</sup> Si veda Maximilien Fuchs, *Théodore de Banville*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, pp. 476-479.

<sup>30</sup> Dalla sezione «Caprices» delle *Cariatides* di Banville [1842], sezione che imita la maniera cinquecentesca di Clément Marot, il primo Verlaine riprende molti dei suoi motivi divenuti celebri.

<sup>31</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Die erste Walpurgisnacht* (La prima notte di Valpurga), Cantata per soli, coro e orchestra, op. 60 (MWV D3), 1832.

è presentato provocatoriamente come un imprestito oramai consunto. Si tratta infatti di un motivo «classico», nel senso di «libresco», dove il momento ritmico (processuale) domina sul momento semantico:

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.  
Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement  
Rythmique. — Imaginez un jardin de Lenôtre,  
Correct, ridicule et charmant.

Des ronds-points; au milieu, des jets d'eau; des allées  
Toutes droites; sylvains de marbre; dieux marins  
De bronze; çà et là, des Vénus étalées;  
Des quinconces, des boulingrins;

Des châtaigniers; des plants de fleurs formant la dune;  
Ici, des rosiers nains qu'un goût docte effila;  
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune  
D'un soir d'été sur tout cela<sup>32</sup>.

Qui il processo è, al contempo, esibito e negato: posto come tale, esso è contestualmente esposto all'autocritica autoriale. Con la notazione didascalica iniziale il sabba, motivo-chiave del romanticismo gotico già sfruttato da un Berlioz nella sua *Symphonie fantastique*, esibisce oramai la propria serialità: non vi è nulla, in letteratura, di primevo, di originale, tutto è riscrittura, tutto è libresco. D'altronde, il termine «rito», merita ricordarlo, è termine sanscrito che significa (originariamente) «ordine»; è attraverso il rito, ovvero la «ripetizione», che la verità si autorappresenta. L'effetto straniante è dato qui dalla co-presenza dell'illusione romantica di ascendenza germanica e del contesto razional-classicistico francese, apice del processo civilizzatore e identitario. Tale straniamento si manifesta tanto a livello tematico quanto a livello metatestuale. A far da contraltare al presunto disordine ritmico del sabba è l'ordine razionale del giardino Ancien Régime, presentato attraverso forme rotonde o squadrate disposte secondo precisi rapporti geometrici. L'antifasi consegue un duplice esito: ridicolizzare, alla stessa stregua, il razionalismo francese nella sua rigidità formale, e il più cupo dei motivi romantici, oramai percepito attraverso il prisma del suo superamento razionale. La metalessi: «imaginez», in controtempo ritmico, apre un sipario sul paesaggio composito formato dai due stereotipi storico-culturali dati in sincronia e in co-presenza: è grazie alla posizione disincantata della luna, posizione *à vol d'oiseau* sul paesaggio stesso alla quale l'istanza autoriale si identifica, che questa condensazione onirica diventa un teatro. *Tertium datur* nel-

<sup>32</sup> Paul Verlaine, *Nuit du Walpurgis classique (Poèmes saturniens)*, in *Œuvres complètes*, Paris, Vanier, 1902, I, pp. 30-32.

la dilogia straniante, l'occhio lunare porta a coscienza, facendone un esponente, l'incongruità del quadro di genere: «La lune/D'un soir d'été sur tout cela». La luna, posta anch'essa in controripetto è, come lo sguardo d'autore, ectopica ed eccentrica: essa consente a quel che è disarticolato e composito di apparire unito seppur nella sua stravaganza e devianza. Di un montaggio di stereotipi lo sguardo lunare costruisce, per via paradossale, il paesaggio.

Il vagheggiamento dell'Ancien Régime è al centro delle *Fêtes galantes* (1869), raccolta verlainiana il cui titolo ricalca quello di un componimento di Banville<sup>33</sup>. Nella notissima *Clair de lune*<sup>34</sup>, composta in decasillabi (ovvero in doppi quinari ma anche, se si vuole, in alessandrini provocatoriamente ipometri e «diminuiti»), l'anima sulla quale splende la luna – anima apostrofata come «vostra» secondo il codice galante – è un «paesaggio scelto»; altrimenti detto, una miniatura, un bozzetto, un quadro di genere:

Votre âme est un paysage choisi  
Que vont charmant masques et bergamasques  
Jouant du luth et dansant et quasi  
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur  
L'amour vainqueur et la vie opportune,  
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur  
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau<sup>35</sup>,  
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
Et sangloter d'extase les jets d'eau,  
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Del fatto che il «clair de lune» sia un motivo formale attestano i vv. 8-9, i quali si rispondono in eco (*reflexio* o antanaclasi) tra le due quartine, disegnando il movimento epanodico. Tanto più che al v. 8 è siglata l'identità tra il piano dell'enunciato e quello dell'enunciazione, del momento semantico e di quello processuale: il chiaro di luna reale e quello motivico sono una cosa sola. Un controtipo prosodico («sanglot»)<sup>36</sup> è poi figurato attraverso la dialettica ben nota tra architettura e natura: alla libera corsa dell'acqua, che rappresenta il momento estatico e organico-sentimentale, fa da ostacolo la resistenza, o renitenza, della

<sup>33</sup> Th. de Banville, *Fête galante* («Les Caprices» III, *Les Cariatides*, 1842), in *Œuvres de Théodore de Banville*, Paris, Lemerre, 1889, p. 245.

<sup>34</sup> P. Verlaine, *Clair de lune* (*Fêtes galantes*), in *Œuvres complètes* cit., p. 83.

<sup>35</sup> La *mise en relief* è nostra.

<sup>36</sup> Questo motivo tipicamente verlainiano ritorna, come è noto, in *Chanson d'automne* («Les sanglots longs/ des violons/ de l'automne...»).

forma come precipitato storico: il marmo della fontana del parco reale. È la formazione di compromesso tra il libero corso naturale e l'arresto formale che determina i mutamenti improvvisi di tempo, o l'alternanza di *cursus* lenti e rapidi.

Se è celebre l'ironia «corrosiva» di Laforgue, è altrettanto noto che di tale causticità la luna si fa portavoce. L'intera raccolta intitolata *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886)<sup>37</sup> rivisita, con il suo arsenale galante ormai consunto (chitarre e mandolini ronzanti, diafani Arlecchini e Pierrot), il modello dell'imitazione poetica come obbedienza alla legge del Padre (*Imitatio Christi*) per trasporlo, attraverso la mediazione concettuale della *Imitatio Virginis*, all'irriverente figura lunare. Nell'universo governato dalla luna la legge della storia è sospesa sia nella sua fattispecie biologica (la genitalità, la discendenza, la famiglia) che in quella logica (avanzamento, produttività, codificazione). Lo stesso può dirsi per la *Complainte de cette bonne lune* facente parte delle *Complaintes*<sup>38</sup> dove si delinea, sin dal titolo del componimento, la domesticazione del sublime romantico, o altrimenti la «caduta» del motivo alto nel banale quotidiano. Tale «caduta» si coglie, sul piano dell'espressione, attraverso alcuni indicatori: il deittico, che proietta la luna nell'*hic et nunc* familiare («cette»), e l'epiteto «bonne», che rinvia ad un trattamento paternalistico della luna, indi ad una infantilizzazione del motivo. L'aspetto ironico più rimarchevole di questo testo risiede comunque nella pretestualità citazionale: in un contesto alto di ascendenza platonico-metafisica (la musica delle sfere) la luna non canta il proprio motivo, ossia *Au clair de la lune*, ma intona, nel silenzio cosmico, un motivo allotrio e precisamente un'altra filastrocca popolare, *Sous le pont d'Avignon*. La canzone, data la sua struttura antifonale, prevede due attanti: le stelle e la luna. La voce corale delle stelle anticipa infatti il motivo a rispetto, indi lo passa alla luna che lo ripete in eco. Il tutto è teatralmente costruito: le stelle, cantando in coro e danzando in un girotondo il motivo in questione dentro il grembo di Dio (Padre e Padrone), annunciano l'entrata in scena della protagonista:

On entend les Étoiles:

Dans l'giron  
 Du Patron,  
 On y danse, on y danse,  
 Dans l'giron  
 Du Patron,  
 On y danse tous en rond.  
 [...]

<sup>37</sup> J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la lune* [1886] che si compone in larga parte di ballate dai versi brevi (quadrisillabi).

<sup>38</sup> J. Laforgue, *Complainte de cette bonne lune, Les Complaintes* [1885], Paris, Mercure de France, 1922, pp. 78-79.



Exeunt les étoiles. Silence et Lune. On entend

Sous l'plafond  
 Sans fond,  
 On y danse, on y danse,  
 Sous l'plafond  
 Sans fond,  
 On y danse tous en rond.

Anche in questo caso la didascalia scenica costituisce, con il suo latino straniante, la cornice seria e solenne del momento parodico: la regressione all'infanzia delle già autorevoli sfere rotanti. Ma essa indica altresì che siamo in presenza di un infinito posticcio: esso è, come già in *Le Couverture* di Baudelaire<sup>39</sup>, l'effetto illusorio di un soffitto sfondato. Questa immagine è trasmessa anche a livello metascritturale: mutilo del morfema *-fond*, il soffitto («plafond») diviene, metaforicamente, «plat»: ovvero, piatto. La bidimensionalità, mentre annulla la voluminosità coreutica del testo, sembra voler ridurre questa scena ad un disegno infantile.

Sta di fatto che l'usura della luna e della sua tela è oramai patente; siamo giunti alla sparizione o abolizione di tutti gli oggetti che popolano l'ingombrante arsenale romantico. In un articolo pubblicato sul *Gaulois* il 17 agosto 1884, Maupassant asserisce che il poeta Mallarmé «s'est déclaré ennemi de la lune»: «Cet astre le gêne, le fatigue, l'obsède, l'exaspère, avec sa face de pleureuse, son air de veuve inconsolable, sa triste mine d'anémique et sa lumière jaune, toujours pareille»<sup>40</sup>.

La colpa, commenta Maupassant, è dei «poeti della natura», che propongono ogni anno tonnellate di strofe e ritornelli sulla luna, pretenziosi e vacui, in cui gli stessi termini rimano insieme «de la façon la plus banale». La povera, semplice e brava luna di Pierrot, che faceva cantare a ognuno:

Au clair de la lune, Mon ami Pierrot, Prête-moi ta plume, Pour écrire un mot...

è stata, egli prosegue, aggiustata a tutti i ritmi. Sicché il vecchio astro è oramai mangiato dai vermi come una vecchia forma di formaggio.

La questione sollevata da Maupassant non è oziosa. Essa rende ben conto della confusione sovente intrattenuta dalla critica tra natura e cultura; tra la luna e il suo motivo, tra l'origine e il funzionamento.

La luna a cui, metaforicamente, si è tagliata la testa si vede sostituita dal suo motivo corrispondente; precisamente, una forma metrica che dal mitico astro

<sup>39</sup> Ch. Baudelaire, *Le Couverture (Les Fleurs du mal)*, ivi, p. 141.

<sup>40</sup> Guy de Maupassant, «Les poètes et la lune», *Le Gaulois*, 17 août 1884, in Stéphane Mallarmé, *Mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 89 [Quest'astro lo disturba, lo stanca, l'ossessiona, lo esaspera con la sua faccia da piagnona, la sua aria di vedova inconsolabile, la sua triste cera anemica e la sua luce gialla, sempre uguale. Trad. nostra].

prende il nome, il «sélénet» (selenetto). Trattasi, precisamente, di una strofe di due quartine variate sul tema di *Au clair de la lune*. Gilbert Farelly, poeta vicino al «félibrige» di Mistral, raccomanda il «sélénet» nel suo *Traité de Prosodie*<sup>41</sup> vedendovi la forma ideale della poesia francese moderna: a mezza strada tra il pomposo sonetto e l'eccessivamente minimale haïku, mal tollerabile dal genio discorsivo del francese.

Seguendo la scia indicata dal maestro Mallarmé nella pratica del verso minore, apoforetico ed epifrastico, Paul Valéry si diletterà con qualche «sélénet». Ne invierà uno, tra gli altri, al dottor Edmond Bonniot, genero dello stesso Mallarmé, per invitarlo a non temer più il suo raffreddore:

Au clair de la lune  
 Mon cher Bonniot  
 J'ai perdu mon rhume  
 Qui t'a pris au mot

Ma bronchite est morte  
 Je n'ai plus de toux  
 Ouvre-moi ta porte  
 Pour courir chez vous<sup>42</sup>.

## 2. Il «clair de lune» in musica

Attraverso la riproduzione formale degli affetti la musica purifica, nota Lukács<sup>43</sup>, un materiale psicologico che esisterebbe altrimenti come puro mezzo di evocazione. Ma proprio perché la musica purifica tale materiale psicologico, è facile cadere nell'illusione di una sua essenza, in cui il momento organico-sentimentale, ovvero l'illusione estetica, prescinde dal momento critico, il momento semantico da quello processuale, la melodia dal ritmo. Per questo la musica è, nelle età organiche, il medio privilegiato della magia dell'arte (della dissimulazione delle forme) e, nelle età critiche, il medio della loro decettività attraverso l'esposizione delle forme stesse. Quale espressione della dialettica purificata tra le forme e il senso e punto d'incontro privilegiato tra memoria semantica e memoria processuale, la musica costituisce ora per la letteratura la metafora epistemologica del proprio funzionamento, esibito o rimosso. In altri termini (come ben vede Proust) la musica presentifica alla letteratura l'affiorare di forme e temi alla coscienza, nella modalità del riconoscimento o della rimemorazione.

<sup>41</sup> Gilbert Farelly, *Traité de Prosodie*, s.l., Ichthusson, 1960.

<sup>42</sup> Jean-Paul Goujon, *Chronique des ventes et catalogues*, in «Histoires littéraires», janv.-mars 2007, 29, p. 217.

<sup>43</sup> G. Lukács, *Estetica*, II, pp. 1145-1151.

La musica di fine Ottocento segna, dopo il momento organico del Romanticismo, l'avvio della fase critica: l'arte dei suoni abbandona la sua tributarietà al semantismo e procede verso la propria autodeterminazione saccheggiando la letteratura. Nella *mélodie* intitolata *Pierrot* (1882) e composta a partire da un testo omonimo di Théodore de Banville Debussy fa, come in altri casi, della figura eponima un puro pretesto nominale. *Analogon* del motivo lunare, il motivo di *Pierrot* altro non è che il tema anonimo ritornante attraverso le sue innumere varianti: diafano e scarno oltremisura, esso rappresenta la consunzione stessa, ad opera della storia, di quanto fu, in principio, robusto, sano, sanguigno, e persino crudele. Ed infatti, così come l'identità entra nella ripetizione, il motivo di *Au clair de la lune* ritorna qui molteplici volte. Nel *Carnaval des animaux* (1886) di Saint-Saëns il clarinetto «cita» le prime note dello stesso motivo, che vengono riproposte in forme variate e parodiche nel loro regressivo infantilismo, accanto ad altre arie popolari nazionali.

Come la letteratura simbolista sviluppa la propria coscienza formale dal rimosso formale romantico, così la musica nuova prende le mosse dall'organicismismo wagneriano che, fondato sulla cosiddetta «mise en sommeil» schopenhaueriana<sup>44</sup>, valorizza il continuo anche nella ripetizione: dissimula, in altri termini, l'articolazione, la differenza. E purtuttavia, in quello che Adorno chiama, a proposito di Wagner, il «buio stato di natura»<sup>45</sup> – stagnazione o vagabondare melodico, senza destino, del motivo («progressione che non va da nessuna parte», secondo il filosofo)<sup>46</sup>; o nell'accordo non funzionale<sup>47</sup> attraverso cui si evoca lo smarrimento provocato dalla passione, si intuisce un'«apparenza dinamica della funzionalità»<sup>48</sup> che mette il processo sotto osservazione e lo porta a coscienza. È su questa base che Debussy proporrà, in contrapposizione alla notte wagneriana, quello che potremmo definire il «notturmo» tematico o notturno per forme.

*Clair de lune* (*Suite bergamasque*, 1905)<sup>49</sup> costituisce un caso emblematico del procedere di Debussy. Potremmo addirittura azzardare l'ipotesi che la luna, figura tematica ricorrente nella sua musica, costituisca la rappresentazione stessa del simbolo nel suo momento di rispecchiamento formale attraverso il motivo circolare e ritornante: *ambitus* o *circuitus*, come abbiamo detto.

Da sostenitore convinto del necessario ritorno delle arti ad un classicismo nazionale insieme leggero, ludico ed eufemizzante, che purtuttavia non rinneghi il modello funzionale della natura, Debussy istituisce una dialettica tra identità e differenza, tra continuità e ripetizione. Al tempo acronico succede un tem-

<sup>44</sup> Il *Mäßig langsam* è un tempo per accordi che viene chiamato «del sonno». Si veda in proposito Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2008, p. 135.

<sup>45</sup> M. Bortolotto, prefazione a Theodor Adorno, *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008, p. XVI.

<sup>46</sup> Th. Adorno, *Wagner* cit., p. 52.

<sup>47</sup> M. Bortolotto, prefazione a Th. Adorno, *Wagner* cit., p. XII.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Claude Debussy, *Clair de lune*, in *Suite Bergamasque* (pour piano) III (1905).

po a ciclo breve, un modulo ripetuto che fa dell'impossibile progressione l'esibizione stessa della struttura come motivo, ovvero come forma in movimento.

Appannaggio della musica così come dell'inconscio è la cosiddetta ironia sintagmatica, che altera la logica degli svolgimenti e dei funzionamenti<sup>50</sup>; Debussy fa largo uso di questa strategia. Se il momento organico è nello svolgimento inteso come naturale dispiegamento di un materiale discorsivo, il momento critico è dato da due fattori principali: la contropinta o retroazione, e la sfasatura temporale. Il «fuori-tempo» delle anacrusi wagneriane (si pensi al *Tristano e Isotta*) si ripropone in Debussy attraverso i medesimi accenti posti sui tempi deboli. Tuttavia, la spinta, lo slancio, vengono (in modo non dissimile al caso di Musset o Verlaine evocati sopra) continuamente smorzati, riassorbiti da una forza mobile, contraria e resistente, a creare così una «circolarità» multipla sfasata<sup>51</sup>. Lo sfasamento è conseguito attraverso i cosiddetti «hémioles», mezzi tempi che creano una disfasia tra ritmo binario e ritmo ternario. Il modello dello sfasamento è fornito, appunto, dall'osservazione «tecnica» della natura<sup>52</sup> e, nella fattispecie, della forza mareomotrice. Come nello scontro tra due onde si produce una risacca, la quale dà origine ad una terza onda che affossa le due precedenti frangendosi più in avanti sulla riva, così Debussy riposiziona continuamente il fulcro tematico lungo l'asse melodico. L'incuneamento di materiale nuovo nel preesistente – il quale ha un suo equivalente formale nella figura retorica dell'iperbato – produce il movimento a spirale, o movimento epanodico di cui abbiamo detto. La dilatazione e la contrazione del tempo in sincronia si ottengono sia, per via ritmica, attraverso l'aggiunzione e la sottrazione alternata di massa fonica; sia, per via dinamica, attraverso indicazioni contrapposte: *ritardando/accelerando*, ovvero *cédez/serrez*<sup>53</sup>. Un efficace corrispettivo in poesia cogliamo, ancora una volta, nel pascoliano *Tuono*, dove il ritmo anapestico è continuamente smorzato dalla contropinta trocaica:

<sup>50</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, pp. 16, 29, 69-70.

<sup>51</sup> Si veda, a mo' di esempio, la resa di *Clair de lune* al pianoforte: <[https://www.youtube.com/watch?v=4fvo\\_iOuSck](https://www.youtube.com/watch?v=4fvo_iOuSck)>.

<sup>52</sup> Potremmo qui far riferimento a quello che R. Barthes definisce il «codice ermeneutico»: esso prende come modello gli enigmi della natura la cui soluzione, con mezzi dilatori, è ritardata. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* cit., p. 148.

<sup>53</sup> Sylveline Bourion evoca più precisamente, a proposito di Debussy, un controtempo metrico instaurato dalla duplicazione sfasata, con periodici rifasamenti e reinquadramenti. Praticando quella che la musicologa chiama una «tattica della sorpresa», Debussy procede talora all'aggiunta di nuovo materiale fonico a fine corsa della duplicazione, in modo che il primo termine diventi, per retroazione, un abbozzo del secondo, più completo (*adjectio*), talora alla sua sottrazione, con duplicazione incompleta e contropinta retrograda. Sylveline Bourion, *Le style de Claude Debussy: duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Paris, Vrin, 2011, p.119 sq. Si veda anche Gustave Doret, *Temps et contretemps. Souvenirs d'un musicien*, Fribourg, Editions de la Librairie de l'Université, 1942.

rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo,  
 e tacque, e poi rimareggiò rinfranto,  
 e poi vani. Soave allora un canto...

Così è significata, nei termini di Jankélévitch, l'alternanza tra epagogia (sera) e apagogia (mattino)<sup>54</sup>. Ma è significato anche, ad un secondo livello, il compromesso culturale tra avanzamento e regressione, tra obbedienza al codice e renitenza critica. L'investimento della ridondanza in una forma deviata ha un implicito valore politico per Debussy, che ha fatto dell'arte musicale il medio del suo riscatto sociale: il dispendio di materiale sonoro costituisce una parentesi polemicamente vitale nella società della tecnica e della comunicazione referenziale. Queste ripetizioni organiche, senza vera e propria rottura, anticipano il *Pierrot Lunaire* di Schoenberg, in cui il medio tecnico viene alla luce come momento traumatico: la discontinuità è esibita a freddo. Tale discontinuità porta definitivamente a coscienza la mistificazione dell'arte, esibendo quelle «règles techniques d'un pathos»<sup>55</sup> (secondo l'espressione barthesiana) che Wagner aveva dissimulato. Siamo giunti, con l'espressionismo schoenbergiano, all'uccisione del chiaro di luna musicale nell'era industriale. Se la musica impegnata ha segnato oramai un confine netto con la tradizione romantica, una formazione di compromesso tra il modello organico e il modello formale permane in un genere intermedio tra il colto e il popolare: il jazz. Eleggendo i mezzi tempi o «hémioles» a cifra distintiva, il jazz disegna quel *circuitus* in cui il motivo stagna nella sua rinuncia, come ben vede Adorno, ad un tempo messianico<sup>56</sup>. Punto di articolazione tra differenza e ripetizione, tra natura e cultura, il jazz bene esprime «l'inséparation de l'affect et du concept»<sup>57</sup> di cui parla Meschonnic. Dato come parentesi organica dell'imperativo diurno della produzione e della reificazione tecnica<sup>58</sup>, il momento espressivo, che trova rifugio nei locali notturni, è posto sotto la luce artificiale della lampada alogena o psichedelica. Non vi è allora che un residuale contatto tra il «jazz» e la sua matrice francese «jaser»: termine, quest'ultimo, con cui Verlaine indicava appunto il chiacchiericcio e il ronzare degli strumenti sotto il chiaro di luna. Erano quelli i giardini d'infanzia della nostra storia, posti sotto l'attenta supervisione del supremo orchestratore<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire* cit., p. 53. L'apagogia, scrive Jankélévitch, non possiede ironia se non per l'epagogia che la segue, nel *va-et-vient* della presenza e dell'assenza. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion-Champs essais, 2011, p. 73.

<sup>55</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (a proposito di Flaubert) cit., p. 51.

<sup>56</sup> Th. Adorno, «Moda senza tempo. Sul jazz», in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 112.

<sup>57</sup> H. Meschonnic, *La Rime et la vie* cit., p. 428.

<sup>58</sup> Th. Adorno, «Moda senza tempo. Sul jazz» cit., p. 116.

<sup>59</sup> «... dans l'extase / D'une lune rose et grise / Et la mandoline jase / Parmi les frissons de brise» (P. Verlaine, *Mandoline [Fêtes galantes]*, in *Œuvres complètes* cit., p. 102).

**Je vais vous donner un échantillon de mon savoir faire.  
Vous connaissez l'air *au clair de la lune*. Mon camarade,  
soutenez-moi.**

*( Ils chantent en duo et en brochant d'un bout à l'autre. )*

Au clair de la lune ,  
Mon ami Pierrrot ,  
Prête-moi ta plume  
Pour écrire un mot ;  
Ma chandelle est morte ,  
Je n'ai point de feu :  
Ouvre-moi ta porte ,  
Pour l'amour de Dieu.

CINQUE 'CLICHÉS' PER MUSICA IN POESIA.  
DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE\*

Anna Dolfi

Y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie?

Platone, *Il Fedone*<sup>1</sup>

[...] oublions la vieille distinction, entre la musique et le lettres.

Stéphane Mallarmé<sup>2</sup>

[...] la musica [...] è] collegata profondamente al tema dell'elaborazione del lutto.

Andrea Zanzotto<sup>3</sup>

Forse la musica è proprio questo: la ricerca di un confine che viene continuamente rimosso.

Luciano Berio<sup>4</sup>

\* Una prima, ridotta stesura di questo testo, dal titolo *Musica in poesia e notturni in musica da Leopardi alla terza generazione*, anticipata in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique*. Actes du colloque international des 14, 15 et 16 Mai 2009 (Saint-Denis, Université Paris 8 - Paris, Institut National d'Histoire de l'Art), sous la direction de Camillo Faverzani, [numero monografico di] «Travaux et documents», 2010, 46, pp. 55-78, era poi stata edita in forma più completa, con il titolo *Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415. È su quest'ultima versione che siamo intervenuti adesso con revisioni e aggiornamenti bibliografici.

<sup>1</sup> Traggio la citazione in francese dal libro sulla fotografia di Jacques Derrida, *Demeure, Athènes*. Photographies de Jean-François Bonhomme, Paris, Galilée, 2009, p. 50 (dove è questione, in varie forme, di quanto è implicito nel fato, nell'attesa, nella dilazione, nell'intraducibile verità della sentenza «Nous nous devons à la mort»).

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*, in *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1989, p. 649.

<sup>3</sup> Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio, 2008, p. 34.

<sup>4</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 7.

Anna Dolfi (a cura di), *Notturni e musica nella poesia moderna*, ISBN 978-88-6453-802-0 (print), ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF), ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

© the Author(s), CC BY 4.0, 2018, Firenze University Press

Seguire un 'tema'<sup>5</sup>, specie quando si tenti di verificarlo – in uno specifico genere<sup>6</sup> – quasi alla fine del suo percorso (nel nostro caso soffermandoci sul Novecento, soprattutto all'altezza della terza generazione)<sup>7</sup>, implica una serie di rischi, dovuti non solo al *corpus* inevitabilmente incompleto<sup>8</sup>, nonostante lo spoglio di qualche centinaio di libri, ma agli handicap genetici dell'effetto grandangolo, che (per l'effetto periscopio) combina l'ampiezza a un crescendo di progressiva deformazione. D'altronde la tecnica dello zoom, cero più puntuale, fa talvolta dimenticare la prospettiva generale, inducendo a sotto o sopra valutazioni. Per questo il nostro tentativo sarà, nei limiti del possibile, quello di combinare i due metodi, le due viste (quella da lontano e quella ravvicinata), precisando che non entriamo nel merito della componente musicale della poesia (insita nella natura stessa del 'poetico', e che può spingersi fino alle 'allucinazio-

<sup>5</sup> Per giunta di singolare difficoltà; è il caso di ricordare le parole di Barthes: «[...] il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence» (Roland Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *Ceuvres complètes. Tome III 1974-1980*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 880), anche se, proprio in quel testo, Barthes parlava a proposito della musica dell'importanza per lui della voce e del canto (della lingua, in altre parole): «La voix humaine est en effet le lieu privilégié (éidétique) de la différence» (ivi, p. 881).

<sup>6</sup> La prosa (narrativa e racconto) consentirebbe un percorso più facile di quello che qui proponiamo, anche se forse meno significativo. Per la registrazione di occorrenze in quel campo (basta qui ricordare alcuni casi esemplari del primo Novecento, tra Svevo e la Deledda) cfr. Roberto Favaro, *Musica da leggere, romanzo da ascoltare: strategie orchestrate nell'opera letteraria*, in *Parole nell'aria. Sincretismi tra musica e altri linguaggi*, a cura di Maria Pia Pozzato e Lucio Spaziante, Pisa, ETS, 2009, pp. 43-61. Quanto al pieno Novecento, per non citare di nuovo Kundera, uno dei casi più significativi, che vede la musica alla base della stessa concezione del romanzo, è quello di Irène Némirosky, che per *Vin de solitude* aveva pensato a una sinfonia di Frank, per la serie delle *Tempêtes* ai quattro tempi che costituiscono la forma sinfonia, e a Bach per *Suite française* (non è un caso che quest'ultimo romanzo sia alla base di un concerto da camera composto nel 2005 da Aulis Sallinen, che nel programma così ne raccontava la composizione: «Two movements of the Chamber Concerto have been named after the chapters of the novel: "Tempête en juin" ("Storm in June") and "Dolce" ("sweetly" – a musical term). The use of these names can be considered as documentation related to the reading of the novel, and no correspondence between the novel and the music should thus be searched for. The composer has named the third movement, which follows the second without break, "Epigraphe fragile" ("Fragile epigraph"). It can be understood as being related to Irène Nemirovsky's destiny»). Per l'importanza dei riferimenti musicali fatti dalla stessa autrice cfr. Olivier Philipponnat & Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky 1903-1942*, Paris, Grasset-Denoël, 2007. Da segnalare almeno anche un bel libro di racconti di Kazuo Ishiguro, *Notturni. Cinque storie di musica e crepuscolo*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>7</sup> Per un percorso analogo tentato su un temi/situazioni parimenti complessi come il notturno e il paesaggio cfr. Anna Dolfi, *Liminarità e porosità della notte. Riflessioni sull'«état de nuit» e sull'«effetto notte»* (in questo libro); A. 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, I, pp. 655-675.

<sup>8</sup> Dal quale abbiamo scelto di escludere alcuni casi evidenti; ad esempio Clemente Rebora, studioso della musica in Leopardi o, sul versante della prosa, Savinio. Un'indagine specifica meriterebbe anche il caso di Cristina Campo.



ni dell'udito' di cui parla Mandelštam), né prenderemo in considerazione testi letterari che sono stati riferimento per musicisti<sup>9</sup> (in misura, negli anni, felicemente crescente<sup>10</sup>). Il nostro obiettivo sarà solo quello di verificare la presenza del campo semantico della musica, per giunta specificamente dichiarato<sup>11</sup> (allargato al bisogno a quanto rompe il silenzio, anche se sotto forma di rumore), per verificare ciò che è registrabile al di là di quella che potremmo chiamare la musica del silenzio, o l'induzione musicale del silenzio, o l'effetto, nella trama del testo, di musiche dichiarate o taciute<sup>12</sup>.

Visto che ho evocato termini fotografici quali il grandangolo e lo zoom, dividerò il percorso in cinque tappe, o meglio in cinque *clichés*<sup>13</sup>, disposti – come la musica richiede – in crescendo: dall'assenza di musica all'inclinazione al canto<sup>14</sup>, alla presenza specifica di motivi musicali, alla mescolazione di tracce musicali lungo quello che potremmo definire il cammino della memoria legato al canto in vita/morte di Orfeo.

<sup>9</sup> Si tratta di un fenomeno molto frequente per la poesia delle origini (si pensi a Petrarca) e per quella rinascimentale, non senza punte significative anche nel Settecento. È soprattutto nell'Ottocento, con la nascita del melodramma, luogo della fusione musica/parola, che si accentua un distacco tra le due arti che è stato recuperato in parte solo in questi ultimi decenni. Ma per un nostro intervento a questo proposito cfr. A. Dolfi, *L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola)*, in *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra*. Journée d'étude du 9 Avril 2010. Séminaires 2009-2010 (Saint-Denis, Université Paris 8 – Paris, Institut National d'Histoire de l'Art). Sous la direction de Camillo Faverzani ([numero monografico di] «Travaux et documents» 50), 2011, pp. 319-334.

<sup>10</sup> Anche se in modo meno evidente di quanto non sia avvenuto all'estero (in particolare nel mondo francese e spagnolo), anche in Italia sono stati musicati testi di grandi poeti moderni; si pensi alla convergenza su Leopardi di Castelnuovo-Tedesco, Petrassi e Ildebrando Pizzetti, o agli interventi su Pascoli (ad opera di Ghedini, maestro ammirato di Luciano Berio), Ungaretti (in particolare da parte di Pizzetti e di Nono), Montale, Sanguineti (il suo *Laborintus* musicato da Luciano Berio), Magrelli. Né vanno dimenticate operazioni che si collocano all'interno di forti scelte etico-politiche. Quelle ad esempio che hanno visto la convergenza su Lorca e sui canti della resistenza spagnola di non pochi musicisti italiani del dopoguerra (cfr. al proposito Luigi Pestalozza, *La guerra civile spagnola e i musicisti italiani del dopoguerra*, in *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, a cura di Roberto Favaro, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 149-160). Per non parlare poi (a partire dalla generazione e dall'esperienza di Gabriele Frasca), di interessanti esperienze di collaborazione e cocreazione (all'estero, in Spagna ad esempio, tutto era cominciato molto prima, a partire da Juan Ramón Jiménez e dall'intreccio tra le arti praticato alla Residencia de Estudiantes).

<sup>11</sup> Ma per non limitarsi, anche su questo solo punto, a conclusioni provvisorie, ci vorrebbe un intero libro.

<sup>12</sup> Splendido argomento quest'ultimo per analisi particolari, che ci ripromettiamo in altra sede.

<sup>13</sup> Prendo l'espressione e l'idea di muovermi seguendo una «cascade d'istantanées ou de clichés» dal bel libro sulla fotografia di Derrida appena citato.

<sup>14</sup> Anche al canto interno alla lingua, quando questo sia generato da musiche esterne. Il caso esemplare evocato da Andrea Zanzotto in alcune pagine di *Autoritratto*: «[...] io provavo qualche cosa di infinitamente dolce ascoltando cantilene, filastrocche, strofette [...] in relazione a un'armonia legata proprio al funzionamento stesso del linguaggio, al suo canto interno» (A. Zanzotto, *Prose scelte*, 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, «I Meridiani», 2000, p. 1205).

1. *Qualche antecedente (o meglio 'cliché' 1)*

Chissà perché, a una domanda specifica, verrebbe fatto di rispondere che quella italiana è una poesia eminentemente silenziosa. Ben sapendo che non mancano testi per musica o testi utilizzati sistematicamente per accompagnamento musicale<sup>15</sup>, o musiche fatte con riferimento a specifiche forme<sup>16</sup> (è vanto anzi, questo, della tradizione italiana, ancora prima della Camerata dei Bardi<sup>17</sup>), né mancano i rumori, le grida, le voci che a partire dalla *Divina Commedia*<sup>18</sup> accompagnano Dante pellegrino nell'*Inferno* (e/o le sue controfigure nei secoli) o i canti, le preghiere che all'improvviso si levano a dare o confermare speranza d'altezza. Il fatto è che quanto il lettore ricorda anche della grande avventura dantesca (a dispetto di episodi memorabili: tra questi quello di Casella) ha a che fare con un'esperienza che si percepisce come prevalentemente figurativa e metafisica (nel senso che alla parola dava Montale). Sono le gradazioni della luce e il senso, più che la voce ragionante del poeta, a costituire la solida – per antonomasia visiva – architettura dell'aldilà.

Petrarca del pari, sia pure su un registro tematico diverso, avrebbe parlato più della sospesa aura nella quale si situano le apparizioni di Laura che della sua voce<sup>19</sup>, sì che capiterà, per quanto pertiene il livello uditivo, di 'sentire' piuttosto, nel silenzio o dentro la musica della natura (le acque, le fronde...), il controcanto interno del poeta che 'si dice', 'si parla' (basti ricordare il «costei per certo nacque in paradiso»). Nei secoli poi, salve alcune eccezioni, la lirica d'amore avrebbe continuato lungo questo percorso, se è vero che divennero sostanzialmente un'endiadi, a proposito della donna, il 'cantare' e il 'parlarne'. Non è un caso che Lorenzo dei Medici, nel commento ai sonetti, rievocando Platone, ricordasse le tre parti che fanno la musica, «el parlare, armonia e ritmo», sottolineando che il parlare è la prima specie di musica, e che «chiamasi el parlare musico [...] quando è composto in modo che diletta gli orecchi». Il che era come equiparare alla musica l'essenza della poesia, escludendo, ai nostri fini, ogni altro discorso. Boiardo poteva a ragione, nella sua *Pastorale*, accomunare la triade

<sup>15</sup> Tra gli esempi possibili, i testi per musica del Quattrocento e la messa in musica dei poemi cavallereschi (soprattutto per la lunga durata nel tempo che, in quest'ultimo caso, arriva alle esperienze ancora persistenti dei 'maggi'. Ma su questo piano finiremmo ovviamente per trovarci sul punto di confine – legato geneticamente a tipologie di genere – che da sempre separa e unisce scrittura e oralità).

<sup>16</sup> Il caso ad esempio dei madrigali o dei sonetti di tradizione petrarchesca.

<sup>17</sup> Cfr. in proposito Piero Bigongiari, *Il caso e il caos. I. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il «recitar cantando»*, Milano, Rizzoli, 1974.

<sup>18</sup> Ma ancor prima nella *Vita nova*.

<sup>19</sup> Ma da ricordare l'avvio del canto di Laura nel CXV sonetto del *Canzoniere* di cui parla Giorgio Vigolo, in *Musica e poesia*, in *Diabolus in musica*, Rovereto, Zandonai, 2008, [pp. 13-16], pp. 14-15.

«rime o verso o musica» quale oggetto dell'incuria del malinconico<sup>20</sup>, così come Marino, che nel VII canto dell'*Adone* recuperava insieme Musica e Poesia a sollievo delle «afflitte genti» (con una clausola di cui, a proposito di ben altro biotopio, si sarebbe forse ricordato Leopardi<sup>21</sup>: «Non ha di queste il mondo arti più belle»). Perfino nei libretti d'opera, così importanti per l'avvicinamento alla musica dei poeti del Novecento<sup>22</sup> (ma l'arco sarebbe plurisecolare, e un capitolo a parte, allora, si dovrebbe riservare, alle origini, e per più di un motivo, a Claudio Monteverdi, e più tardi, sia pure diversamente, al Metastasio), la musica (o quanto la riguarda), pure essenziale talvolta per la concezione stessa del testo letterario (si pensi nel Settecento al binomio Mozart/Da Ponte<sup>23</sup>), appare (se pensiamo qui alla musica come al parlare *di* musica) soprattutto (o quasi soltanto) nelle indicazioni di scena. Quanto riguarda l'udito, ove non sia sinonimo di poesia, come già si è visto, è affidato a un'esperienza parallela di ascolto.

La musica, nell'accezione specifica che qui ci interessa<sup>24</sup>, non pare condurre molto lontano. Perfino (e ci spostiamo di colpo alla modernità) gli autori della triade *fin de siècle* (a dispetto di ogni pur forte legame: il caso D'Annunzio, ove si pensi ai suoi testi immediatamente musicati, ma che qui lasceremo *à côté*<sup>25</sup>) consentono in definitiva un numero assai limitato di citazioni. In Carducci – anche facendo ricorso a un rapido spoglio mnemonico – si trovano voci d'organo<sup>26</sup>, ma fin troppo 'galiarde', sì che le *Myrica*e del Pascoli dall'organo non trar-

<sup>20</sup> «Si disviato ha l'animo la mente / che rime o verso o musica non cura, / ma sol piangendo sé mostrar dolente».

<sup>21</sup> Leopardi, che all'*Adone* del Marino doveva forse anche la suggestione del «musico augello».

<sup>22</sup> Cfr. A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit., pp. 8 e sgg. Per la memoria di alcune parti della *Norma* nel *Galateo in bosco*, cfr., ivi, pp. 16-17; per la collaborazione alla *Nave va* di Fellini (con conseguente demistificazione della Callas), e per un commento alla musica facile e suggestiva di Nino Rota, cfr. ivi, rispettivamente le pp. 24-25 e 27-28. Ma per un sondaggio specifico su testi all'altezza della terza generazione, basti il solo esempio della poesia di Landolfi, su cui A. Dolfi, *Tommaso Landolfi. «Ars combinatoria», paradosso e poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 315-356; e Marco Marchi, «Per tutto è rima». *Landolfi poeta*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*. Atti del convegno di studi. Firenze 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 121-134.

<sup>23</sup> Ma su questo tema fondamentali gli studi di Daniela Goldin (*La vera fenice. Librettisti e libretti fra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; *Temi e parole per musica. Saggi 1983-1988*, Padova, Centro stampa, 1988). Quanto a qualche nostra sparsa riflessione sul tema, sia consentito il rinvio a A. Dolfi, *Da Ponte e la tipologia delle 'Memorie'*, in *Tra illuminismo e romanticismo*. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1983, IV, pp. 157-183.

<sup>24</sup> Insisteremo sulla limitazione esplicitamente semantica, scegliendo di non muoverci sul terreno della metrica o delle strutture melodiche.

<sup>25</sup> Penso ovviamente al *Martyre de Saint-Sébastien* con le musiche di scena di Claude Debussy, ma (per fare almeno qualche altro esempio) anche alla messa in musica, da parte di Ottorino Respighi, di alcune quartine di «*O falce di luna calante*» o da parte di Ildebrando Pizzetti dei *Pastori* («Settembre, andiamo. È tempo di migrare»). Per non parlare poi dello spazio che la musica ha nei romanzi, in particolare nel *Fuoco*.

<sup>26</sup> In *Juvenilia* e in *Rime e ritmi*.

ranno che gemiti, offrendo piuttosto<sup>27</sup>, in altri testi<sup>28</sup>, la «salsa musica» di un mare di cui forse si sarebbe ricordato Montale in *Mediterraneo*, dando il via (sul piano che qui ci riguarda e non solo<sup>29</sup>) a una delle più suggestive esperienze di musica in poesia (nonché musicali della poesia, nel senso che è, propriamente, soltanto suo e di Giorgio Caproni<sup>30</sup>). Ma Montale avrebbe ibridato quella possibile memoria pascoliana con la «solenne musica dell'onde» del dannunziano *Primo vere*, aggiungendoci la «perigliosa musica» di *Canto novo*, prima di attivare (ricordando ancora forse le «sinfonie tremolanti di violini» del libro giovanile di D'Annunzio<sup>31</sup>) il dissonante concerto degli elementi della natura, le danze e i balli della tradizione ispanica, soprattutto la musica della strada (fatta di organetti e di lamiere percorse...) su cui ha scritto pagine straordinarie e ormai conclusive Oreste Macri<sup>32</sup>. Da Praga a Camerana<sup>33</sup>, e beninteso nei crepuscolari, assieme a significative sinestesie<sup>34</sup>, erano apparse filastrocche<sup>35</sup> e vecchi e polvero-

<sup>27</sup> Ma per un percorso musicale non andrebbe dimenticata la *Cetra d'Achille* (nei *Poemi conviviali*).

<sup>28</sup> Cfr. *Il cieco di Chio* (ivi).

<sup>29</sup> Penso alla forma straordinariamente ibridata rappresentata dal mottetto «*L'anima che dispensa*» e a «*Infuria sale o grandine?*» (ove è chiaro il riferimento alla *Cathédrale engloutie* di Debussy) su cui si vedano le acutissime pagine di Oreste Macri, in *La vita della parola / Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996. Il rapporto musica/poesia, per altro già abbondantemente studiato nell'ambito della poesia italiana moderna, è esemplare forse nel solo caso Montale, ma qui ci limitiamo a qualche cenno veloce, rinviando per il resto alla bibliografia specifica.

<sup>30</sup> Come lui musicista mancato, o per meglio dire (e per questo motivo) come lui intenditore profondo non solo di arie ma di spartiti musicali. Ma è singolare che uno scacco 'musicale' sia a volte all'origine di una carriera letteraria. Si pensi, per non fare che un esempio straniero (ma particolarmente significativo, vista la ricorrenza di termini/situazioni musicali nell'opera) al caso di Gide (si veda al proposito André Gide, *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010). Tra i poeti italiani più recenti singolare invece il caso di Valerio Magrelli, pianista fallito, benché diplomato in solfeggio al Conservatorio di Perugia, i cui testi (poetici o teatrali) sono stati oggetto di interessantissimi esperimenti musicali (a base di evanescenze liquide e onirismo cosciente, come ben rilevato dalla bella prefazione – *La carne del suono* – Guido Barbieri) da parte di Fabrizio De Rossi Re, Luigi Ceccarelli, Guido Baggiani. Ma per una dichiarazione d'autore cfr. in particolare «*Musica, musica / che vuoi da me?*», in Valerio Magrelli, *Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica*. Composizioni di Guido Baggiani, Carlo Boccadoro, Luigi Ceccarelli e Fabrizio de Rossi Re. Prefazione di Guido Barbieri. Postfazione di Gabriele Pedullà, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 3-27.

<sup>31</sup> *Primo vere* (per non evocare, in *Alcyone*, la più scontata *Pioggia nel pineto*).

<sup>32</sup> Penso al capitolo *La poetica letteraria e musicale attraverso gli scritti critici* e soprattutto a *Il verso montaliano e la sua 'motivazione' musicale-verbale*, in O. Macri, *La vita della parola / Studi montaliani* cit.

<sup>33</sup> Un diverso discorso si dovrebbe fare, in ambito 'scapigliato', per Arrigo Boito, non a caso librettista tra i più significativi.

<sup>34</sup> Si pensi alle govoniane *Clarisse, sonata in verde* e alla corazziniana *Sonata in bianco minore* (legata al mondo della veglia e della religione, ricorrente nella poesia crepuscolare).

<sup>35</sup> Il caso di Gozzano, poeta per il quale Pier Paolo Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, avrebbe evocato il registro del melodramma.

si pianoforti «esangui»<sup>36</sup>, la possibilità di accompagnare immediatamente, nella lettura, il testo con la musica<sup>37</sup>; ma, dopo la musica del *Saul* alfieriano, i *Canti di Ossian*, il *Coro dei morti* del Leopardi (testo di una musica tutta scritta, non a caso nel Novecento musicata da Petrassi), non sembra esserci molto, per limitarsi alla sola poesia, a parte un facile *Notturnino (in fa minore)*<sup>38</sup> di D'Annunzio, a portarci alle soglie del Novecento<sup>39</sup>.

Ma forse non ce n'era bisogno, visto che la parte fondamentale nel passaggio alla modernità, ancora una volta, a nostro avviso, l'aveva giocata Leopardi<sup>40</sup>, a cui si deve non solo la perenne musicalità di un titolo (*Canti*), che avrà fortuna nel Novecento, ma la sua estensione all'intera raccolta. Se è vero che il libro si apriva<sup>41</sup> con la lira di Simonide, impotente dinanzi alla «danza» di una morte eroica capace di dare l'immortalità sperata, mentre i testi successivi avrebbero tentato di rincorrere le «dolci corde»<sup>42</sup>, il «dolce canto» di aedi tesi a sopravvivere, con la poesia o la grandezza, alla complessiva rovina di un mondo. Mentre, nell'*événementiel*, il canto del «villanello industriale» evocato da Bruto pronto a morire<sup>43</sup>, o quello del «musicista augel» di *Alla primavera*, avrebbero continuato a riecheggiare per i piccoli e i grandi idilli, dal *Passero solitario* («cantando vai finché non more il giorno; / Ed erra l'armonia per questa valle») alla *Sera del dì di festa* («Odo non lunge il solitario canto / Dell'artigian, che riede a tarda notte»; «Un canto che s'udia per li sentieri / Lontanando morire a poco a poco»), per estendersi a *Alla sua donna* («Per le valli, ove suona / Del faticoso agricoltore il canto»), a *Al conte Carlo Pepoli* («degli augelli mattutini il canto»), a il *Risorgimento* («La rondinella [...] Cantando al nuovo giorno»), a *A Silvia* («Sonavan le quiete / Stanze, e le vie dintorno, / Al tuo perpetuo canto»), alle *Ricordanze* («ascoltando il canto / Della rana rimota alla campagna»), alla *Quiete dopo la tempe-*

<sup>36</sup> Così nelle *Aureole* di Sergio Corazzini (ma di Corazzini si veda anche, in *Dolcezza: Per musica*).

<sup>37</sup> Il caso ad esempio della *Notte santa* di Gozzano.

<sup>38</sup> In *Primo vere* (nella stessa raccolta al *Notturnino* seguirà un *Andantino in la minore* dal titolo *A un tale*). Ma si veda anche l'utilizzazione di termini (musicali e metrici) come canzone (in *Merope*), ballata romanza, rondò (che ricorrono perfino nei titoli delle liriche nell'*Isotteo*).

<sup>39</sup> Ma non si scordino anche dati più marginali, ad esempio la ventesima variazione di Diabelli commentata da D'Annunzio nel *Forse che si forse che no*, di cui si sarebbe accorto un melomane come Enzo Siciliano (cfr. «*Variazioni Diabelli*», in Enzo Siciliano, *Carta per musica. Diario di una passione da Mozart a Philip Glass*, Milano, Mondadori, «Oscar», 2004, p. 80). Un caso a parte, di un D'Annunzio sorprendentemente novecentesco, e proprio in chiave musicale, è quello dei *Cani del nulla* (su cui si veda qualche bella pagina di Magrelli, in «*Musica, musica / che vuoi da me?*» cit., pp. 12-14). Ma a quel saggio di Magrelli si deve almeno un altro recupero inedito o quasi, quello del Carlo Betocchi di *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume in Ciociaria*.

<sup>40</sup> Per il ruolo di un Leopardi che si trova sempre alle origini della modernità cfr. A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

<sup>41</sup> Il riferimento è alla canzone *All'Italia* (nei *Canti*, d'ora in poi C).

<sup>42</sup> Così in *Ad Angelo Mai* (C).

<sup>43</sup> Cfr. *Bruto minore* (C).

sta («L'artigiano [...] cantando / Fassi in su l'uscio»), fino a giungere al fischiottio dello «zappatore» del *Sabato del villaggio* e al canto che in *Amore e morte* accompagna la «squilla» funebre che si prolungherà, dopo la 'morte' del cuore, per l'effetto imprevisto del sentimento d'amore<sup>44</sup> e dello stonato canto del secolo<sup>45</sup>. Sì che anche il *Tramonto della luna* non avrebbe potuto che rincorrere un'ultima volta il progressivo riproporsi e assottigliarsi di quel canto<sup>46</sup> destinato a durare almeno fino alla quarta generazione del Novecento<sup>47</sup> (ma con significativo sfondamento nel nuovo millennio, visto l'arco vitale che varia e scombina la partizione generazionale<sup>48</sup>). Non è infatti un caso che in una conversazione sulla musica Andrea Zanzotto abbia citato i canti popolari (una sorta di paleomusica<sup>49</sup> attiva nella sua poesia, soprattutto in quella dialettale e in *petél*), assieme a Leopardi, nel rispondere a una domanda su cosa ha rappresentato per lui la musica nell'esperienza della poesia e in quella della vita:

Per me la musica che cosa è stata? È stata, prima di tutto, un bel canto popolare. Tutti, una volta, cantavano [...] vecchio canto popolare, che i contadini erano soliti intonare da ubriachi, la sera: un canto, probabilmente, non così dissimile da quello che Leopardi avvertiva svanire a poco a poco [...]<sup>50</sup>.

## 2. *La musica del silenzio ('cliché' 2)*

Il Novecento, in modo assai più rumoroso del canto leopardiano (destinato a risuonare su una linea sghemba che dalle *Fiale* e dalle *Armonie in grigio et in silenzio* di Govoni arriva al *Dare e avere* di Quasimodo), si sarebbe aperto sulle dissonanze futuriste (in un movimento per programma antimusicale; ma un'attenzione particolare meriterebbero per il nostro tema almeno Cangiullo e

<sup>44</sup> Cfr. «In simil guisa ignora / Esecutor di musici concenti / Quel ch'ei con mano o con la voce adopra / in chi l'ascolta» (*Aspasia* [C], vv. 67-69). Ma si veda anche *Sopra il ritratto di una bella donna* [C], vv. 39-48 («Desiderii infiniti / E visioni altere / Crea nel vago pensiero, / Per natural virtù, dotto concerto [...]. Ma se un discorde accento / Fere l'orecchio [...]).

<sup>45</sup> *Palinodia al marchese Gino Capponi* [C], vv. 251-252.

<sup>46</sup> «E cantando, con mesta melodia, / L'estremo albor della fuggente luce, / Che dianzi gli fu duce, / Saluta il carrettier dalla sua via» (*Il tramonto della luna* [C], vv. 16-19).

<sup>47</sup> Programmaticamente non ci spingeremo in queste pagine, neppure con allusioni, più in là, mentre ci limitiamo, della quarta generazione, a citare il solo Zanzotto.

<sup>48</sup> Ma a questo proposito cfr. il nostro commento e le note a O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

<sup>49</sup> Analoga, secondo Zanzotto, alla poesia, che si incontra con il linguaggio dell'«oralità umana» fino a diventare depositaria di un valore semantico intimamente musicale (cfr. A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit., p. 35). Di notevole importanza, per gli effetti musicali, le riflessioni (per altro di auto-commento) sulle 'parole sotto le parole' (ivi, p. 72).

<sup>50</sup> Ivi, p. 8.

Russolo) e sul wagnerismo onofriano<sup>51</sup>, o su una pronuncia dichiaratamente orfica<sup>52</sup>, messa da parte (quanto ad Onofri) la felice e più sommessa esperienza di *Orchestrale e Arioso*. Ma, dimenticati subito un «*funiculi funiculà*»<sup>53</sup> e un «*Obi Mari*»<sup>54</sup> di Ardengo Soffici, ove ci si limiti a considerare le sole punte emergenti<sup>55</sup>, a rimanere – nella memoria duratura dei poeti, a dispetto di ogni movimento sovversivo – sarebbero state le tonalità in minore: dopo le musiche spente nei manieri abitati dalle ombre del passato nella poesia di Arturo Graf<sup>56</sup> o del primo Palazzeschi (con le sue iterazioni dall'effetto musicalmente incantatorio), le 'canzoncine' di Saba; le *Armonie in grigio et in silentio* di Govoni, con le sue musiche 'sbiadite' e 'antiquate'; i *Canti anonimi* di Rebora; il *Pianissimo* di Sbarbaro (per giungere magari all'*Oboe sommerso* di Salvatore Quasimodo).

Ungaretti, che a lungo avrebbe conservato memoria dei canti arabi, nonché, più tardi, dei ritmi indigeni delle popolazioni della foresta brasiliana, dopo il *Porto Sepolto*, con la «cantilena del corano»<sup>57</sup>, gli arpeggi «pers[i] nell'aria» delle notti africane<sup>58</sup>, l'«aria crivellata [...] dalle schioppettate» sul Carso<sup>59</sup>, il «limio / delle cicale» a nutrire le *intermittences* memoriali<sup>60</sup> – ma anche il canto levato a celebrare la *Notte bella*<sup>61</sup> –, avviando *L'allegria* avrebbe introdotto (in *Levante*) il clarino dai «ghirigori striduli» contrapponendo, al tramonto, il ballo di emigranti siriani all'assonnata nostalgia del poeta. Sarebbero seguiti gli afoni lamenti (anche metaforici) delle «allodole assetate» e del «cardellino accecato»<sup>62</sup>, le «urla» della

<sup>51</sup> Cfr. in proposito Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984 e, per quanto riguarda la poesia, soprattutto il ciclo poetico della *Terrestrità del sole*, dove, mettendo in versi la teoria di un'arte spirituale (così come proposta nei primi decenni del Novecento da teorici e artisti da Kandinski a Steiner), Onofri pensa sostanzialmente all'universo come a uno 'strumento' che possa elevare musica a lode del divino. Su posizioni progressivamente distanziate da quelle onofriane, ma anche per questo interessanti per una ricerca sull'incidenza della musica nella poesia della prima generazione, Giorgio Vigolo, traduttore e musicofilo, nonché significativo narratore e poeta ingiustamente dimenticato (ma sui suoi miraggi sonori, segnalati fin dalla giovinezza, si vedano le pagine di Gianfranco Contini, *Giorgio Vigolo. I. Prosa – II Poesia, in Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei [...]*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 121-137 e gli interventi critici di Marco Ariani, Raffaele Manica, Andrea Gialloredo..., fino alle più vicine *Meditazioni musicali di Giorgio Vigolo* di Cristina Spila, in G. Vigolo, *Diabolus in musica* cit.).

<sup>52</sup> L'allusione è anche ai *Canti orfici* di Campana.

<sup>53</sup> Citato nei *Chimismi* alla 'rubrica' «idiozia di musiche» (in *Caffè*).

<sup>54</sup> Che si sente risuonare, in *Via*, per le strade di Firenze («un organetto un po' sordo / si mise a cantare *Obi Mari*»).

<sup>55</sup> Come è fatale in un percorso diacronico di questo tipo.

<sup>56</sup> Si veda in particolare *Medusa* (Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990).

<sup>57</sup> Cfr. *In memoria* (in *Il porto Sepolto*, d'ora in poi PS).

<sup>58</sup> Cfr. *Paesaggio* (PS).

<sup>59</sup> Cfr. *Immagini di guerra*, PS (poi con il titolo *In dormiveglia*, nell'*Allegria*).

<sup>60</sup> Cfr. *Silenzio* (PS).

<sup>61</sup> Cfr. *Sempre* (PS).

<sup>62</sup> Cfr. *Agonia* (in *L'allegria*, d'ora in poi A).

*Solitudine*<sup>63</sup>, ma anche gli «scampanellii»<sup>64</sup>, il canto delle sirene<sup>65</sup> e il «primo grido» del giorno<sup>66</sup>. *Sentimento del Tempo* avrebbe proposto la voce in controcanto delle *Stagioni* e di *Una colomba*, lo stridere dei pipistrelli e lo «sgolarsi di cristallo» di un usignolo<sup>67</sup>, l'urlo «senza voce» della *Pietà*, sei canti a cui aggiungere il *Canto beduino*, per non parlare della «roccia di gridi»<sup>68</sup>, del *tempo muto* che nel *Dolore* occuperà l'*amaro accordo*<sup>69</sup> dei ricordi, ormai contratto, assieme alla pietà, quell'accordo, in un grido «di pietra»<sup>70</sup>. Eppure, nonostante, nella *Terra promessa*, i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone* (che sarebbero stati musicati da Luigi Nono<sup>71</sup> e che, a dispetto dello stato frammentario e della genetica musicalità melodrammatica, avranno una qualche impronta da coro greco quanto a commosso commento, tra silenzio, mare e gridi – destinato com'era quel libro a chiudersi sul mutismo e sulla morte del mare –), a farci pensare alla musica è ancora soprattutto una poesia giovanile. Dove per giunta, all'apparenza, la musica sembra non esserci, dove di musica non si parla, salvo l'impressione di un crescendo fortemente ritmato che all'autore dovette forse ridestare memoria di un canto se, in una conferenza del 1924, ne avrebbe parlato come di una *aubade*, di «quel concerto, [di] quella serenata che si fa all'alba»<sup>72</sup>. Un canto che nasce dallo sgomento dei momenti liminari, del giorno o della vita. Non diversamente, nel *Taccuino del vecchio*, gli *Ultimi cori per la terra promessa* combineranno solitudine e silenzio. E, se modulano un canto, lo fanno senza parole<sup>73</sup>. La cantabilità (come Ungaretti aveva capito subito, fin dagli anni della giovinezza) non potrà che essere affidata al gioco, alla facilità dei proverbi<sup>74</sup>... visto che quando se ne parla sul serio è fatale muoversi nella direzione di quella che un poeta della terza generazione come Piero Bigongiari avrebbe chiamato, pen-

<sup>63</sup> In A.

<sup>64</sup> Cfr. *Rose in Fiamme* (A).

<sup>65</sup> Cfr. *Nasce forse* (A).

<sup>66</sup> Cfr. *Pregghiera* (A).

<sup>67</sup> Cfr. *Ultimo quarto* (in *Sentimento del Tempo*).

<sup>68</sup> Cfr. *Tutto ho perduto* (in *Il dolore*, d'ora in poi D).

<sup>69</sup> Si vedano nella raccolta le liriche eponime.

<sup>70</sup> Cfr. *Mio fiume anche tu* (D).

<sup>71</sup> Ma per preziosi documenti anche musicali sulla collaborazione Nono-Ungaretti cfr. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti, *Per un sospeso fuoco. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Milano, Il Saggiatore, 2016. Su un Ungaretti tra musica e pittura cfr. anche Teresa Spignoli, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica e pittura*, Pisa, ETS, 2014.

<sup>72</sup> Per un bel commento a *Lindoro di deserto* (giacché di quel testo si tratta), come di una poesia che parla di un'alba di «silenzio apocalittico», cfr. le note di Carlo Ossola a G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>73</sup> Cfr. *Cantetto senza parole* (nel *Taccuino del vecchio*).

<sup>74</sup> Cfr. tra i *Proverbi*, i primi quattro movimenti: *Uno*: «S'incomincia per cantare / E si canta per finire» // *Due*: «È nato per cantare / Chi dell'amore muore». // *Tre*: «Chi è nato per cantare / Anche morendo canta». // *Quattro*: «Chi nasce per amare / D'amore morirà».



sando a Leopardi, un'«oltranza interna»<sup>75</sup>. La musica e i *Canti* come «qualcosa di intimo, di segreto e di non vocale ma [...] che implica una comunicazione in quanto è “canto”, in quanto cioè ha questa “vocalità” che in un certo senso riscatta, come nell'opera lirica, la tragicità delle soluzioni»<sup>76</sup>, come – e lo aveva in qualche modo suggerito anche Ungaretti – una sequenza di «accordi infiniti»<sup>77</sup>.

Insomma, anche in questa musica nascosta, rivolta alle cose e all'io, il senso di un passaggio, del passaggio, via Leopardi e Ungaretti, alla poesia 'ermetica'<sup>78</sup>.

### 3. *L'inclinazione al canto ('cliché' 3)*

Il musicista Luciano Sampaoli, nel parlare di quattro testi lideristici di Mario Luzi (*Torre delle ore*<sup>79</sup>) da lui musicati, ha avuto occasione di sottolineare il loro «tono “a parte”», un «certo clima già respirato, una certa musicalità già udita [...] qualche cadenza [...] qualche ricorrenza di immagini [...] che riandava a quella iniziale inclinazione al canto, la quale non era se non trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittimava l'io oltre la parola»<sup>80</sup>. In quei testi che nel-

<sup>75</sup> Cfr.: «[...] perché i *Canti* hanno questa specie di oltranza interna, cioè questo gesto oltranzistico e direi anche questa teatralità, che non per nulla ci richiama a quei valori vocali del canto che ripeto, secondo me, implicano qualche cosa di estremamente importante per la poesia italiana: Leopardi, in qualche modo, si richiama alla poesia unita alla musica e comunque alla poesia vocale che si può far risalire al “recitar cantando” della Camerata fiorentina [...] con i *Canti* c'è una specie di riscatto di tutto quello che è stato dal Cinque al Settecento mancante nel canto della poesia e cioè, appunto, questa specie di musica segreta, di rappresentatività interiore [...] nei *Canti* questo elemento è, credo, il filo segreto» (Piero Bigongiari, *La lezione dei «Canti»*, in *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 79-80). Ma per una completa lettura leopardiana di Bigongiari in questa chiave si veda la complessiva raccolta dei suoi studi leopardiani (*Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976).

<sup>76</sup> P. Bigongiari, *La lezione dei «Canti»* cit., p. 74.

<sup>77</sup> Cfr. «[...] alla minima sillaba sa infondere immediatezza evocativa, con tocco lievissimo; nel diramarsi tormentoso della sua vasta dialettica, ottiene foga, unità di misura per accenti d'indicibile tenerezza e intimità» (G. Ungaretti, [*Umanità di Giacomo Leopardi*], in *Conferenze brasiliane*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 784). Ma per i rapporti Ungaretti/Leopardi cfr. due capitoli specifici in A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit.

<sup>78</sup> «[...] quando vi si parlerà di poesia ermetica, se con tale appellativo s'intenda una poesia alle prese con un'espressione che aderisca al mistero delle cose e concordi con la nostra intima vita e nello stesso tempo si sforzi di non essere dimentica della lingua alla quale appartiene, dite pure che anche il Leopardi era un poeta ermetico, e che è ermetica l'odierna poesia italiana» (G. Ungaretti, *Rapporto con il Petrarca e introduzione al commento dell'«Angelo Mai»*, in *Lezioni universitarie*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* cit., p. 870).

<sup>79</sup> Ma per una lettura di quel complesso componimento sia consentito il rinvio ad A. Dolfi, «*La torre delle ore*»: cadenze dall'alba alla notte in forma di lieder, in 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, pp. 65-73.

<sup>80</sup> Mario Luzi-Luciano Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci*, Milano, Medusa, 2008, p. 16.

la raffinata scelta lessicale sembrano conservare qualcosa di una sfocata vocalità che in qualche modo contrasta con la geometrica nettezza del taglio, e che paiono restituire la grana di una voce assieme esatta ed incerta<sup>81</sup>, a realizzarsi sembra essere la natura stessa del Lied<sup>82</sup>, così congeniale, secondo Sampaoli, al «primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere le immagini e di lasciarle irrisolte»<sup>83</sup>. L'intonazione, il ritmo di una poesia come impianto dell'«ispirazione liederistica luziana»<sup>84</sup>, con la numerologia che l'accompagna<sup>85</sup> (il 6 e i suoi multipli nella *Torre delle ore*), fa tutt'uno, nella perfezione di questi versi tardi, con gli squarci di luce, la gradazione dei suoni: il chiudersi, dopo l'alba, il mezzogiorno, la sera, su una notte che «ascende al suo reame», realizzando al suo interno (così come farà la musica) le sue potenzialità (luna che da «presagio / diventa luna, / entra nel suo nome») facendosi significato di un significante, significante di un significato.

La notte, combinata a una qualche musica, d'altronde, aveva sempre accompagnato la poesia di Luzi. Si ricorderà che *La barca*<sup>86</sup> (dopo un tardo testo proemiale in corsivo), si apriva con una sezione dal significativo nome di *Serenata*. Al suo interno *Serenata in Piazza d'Azeglio* e *Toccata*. Due termini musicali per ridestare un mondo sepolto, mitico, sovrapposto a quello quotidiano, immobile,

<sup>81</sup> E qui l'allusione è alla vera voce del poeta. Ma per la complessità del tema della vocalità nella poesia di Luzi si veda la sezione *La voce*, in M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984, laddove il poeta avrebbe parlato anche della «perenne mormorazione» nella quale viviamo, in un cosmo terreno e celeste al contempo («Intendo la voce come manifestazione [...] di qualcuno che è o che è stato e ha testimoniato a qualunque titolo o grado l'esserci [...]. Il silenzio [...] sembra costituito da questa voce umbratile e profonda che percorre il tempo [...]. Il cosmo umano ha anch'esso la sua lingua silenziosa [...]. Il silenzio è gemito di parole tacite o tacitate [...]»: ivi, p. 29). Anche il «canto salutare», di cui alla raccolta poetica relativa, allude soprattutto alla «condizione più conciliata... una specie di armonia» (cfr. al proposito M. Luzi, *Spazio stelle voci. Il colore della poesia*, a cura di Doriano Fasoli, Milano, Leonardo, 1991, p. 99). Non è privo di interesse che persino la voce *detta* del teatro sia per Luzi, in prima istanza, «un luogo della mente» (M. Luzi, *Il silenzio, la voce* cit., p. 51).

<sup>82</sup> Così definito da Sampaoli: «il Lied si configura come una forma ritmico-espressiva parca e delicata, la cui preziosità è data dal rapido delinearci di una situazione lirica che può svilupparsi o no, ma che è comunque condensata intorno a un sentimento centrale, a un'ispirazione monocolore» (M. Luzi-L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 15).

<sup>83</sup> Così ancora Sampaoli (ivi, p. 17).

<sup>84</sup> Ivi, p. 18.

<sup>85</sup> Ma per un'analisi di un testo di Luzi proprio alla luce della numerologia costitutiva, essenziale il rimando a Philippe Renard, *Frammenti e totalità. Saggio su per «Un battesimo dei nostri frammenti»*, Roma, Bulzoni, 1995. Quanto all'importanza dei «numeri» per i poeti, si veda (a maggior ragione) una testimonianza di Caproni («da ragazzo ho studiato davvero musica (senza però andare avanti: violino e armonia, col programma di ardire poi alla Composizione) e, in poesia, ho sempre avuto quel pallino del “numero” e della “partitura” soprattutto» (Giorgio Caproni-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1952-1963*, a cura di Anna Marra, Roma, Bulzoni, 2012). Ma essenziali ormai anche le dichiarazioni rintracciabili in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014.

<sup>86</sup> Nella forma definitiva, che appare ovviamente nella raccolta di *Tutte le poesie*.

eppure pronto a improvvisi soprassalti all'eco tenue di minime epifanie. Quanto al resto<sup>87</sup>, in quel primo libro le stagioni sarebbero state scandite dagli «ultimi canti dei legnaioli», mentre nelle veglie, «senza fuoco senza voce»<sup>88</sup>, avrebbe continuato a echeggiare il complessivo canto («Amici ci aspetta una barca»<sup>89</sup>), come ribattuto, rimbalzato dalle presenze angeliche (prelevate dai fondi oro della pittura senese del Duecento: «creature pazze ad amare / il viso d'Iddio»), e dal «silenzio della terra», dalla «voce» della madre<sup>90</sup>, dagli «equorei / canti di donne» intonati a celebrare, la sera, arcaici ricordi di lutto e d'amore<sup>91</sup>, mentre la natura, quale provvidenziale *berceau*, propone miracolosamente un suo canto<sup>92</sup>.

*Avvento notturno*, in mezzo alle cacce, a corni 'trafelati' impegnati a 'raccolgliere' i «fuochi dei pastori»<sup>93</sup>, a canti di 'canzoni'<sup>94</sup>, al suono di una torre che dai «profondi borghi» rievoca leopardiani ricordi di festa<sup>95</sup>, avrebbe detto di una voce librata nell'aria come «una roccia / deserta e incolmabile di fiori»<sup>96</sup>, di una voce silenziosa e pure intensamente musicale turbata dal basso continuo di una ritmicità orientale<sup>97</sup>, se – come dichiara significativamente un titolo – *musica è la donna amata*. Eppure i *fenomeni*<sup>98</sup> di quella raccolta avrebbero subito introdotto una ritmicità forte, accanto al brusio della natura<sup>99</sup>, a scandire, a «battere» (un termine, vale sottolinearlo, che era stato caro a Campana<sup>100</sup>, e che, suo tramite, lo diventerà per Caproni<sup>101</sup>), come i fiumi «alle eccelse città», in *Avorio*<sup>102</sup>. Ma si sarebbe trattato di una vitalità (fatta di *tango*, di *danzatrici verdi*: anche se è il movimento ad avere ogni volta la meglio sulla musica, nell'alternanza tra

<sup>87</sup> Penso, nella *Barca* (d'ora in poi B), in particolare a un testo come *Lo sguardo*.

<sup>88</sup> *Primavera degli orfani* (B).

<sup>89</sup> *Alla vita* (B).

<sup>90</sup> Così ancora in *Alla vita*.

<sup>91</sup> Cfr. *La sera* (B).

<sup>92</sup> Cfr. *Natura* (B).

<sup>93</sup> Cfr. *Saxa* (B). Ma si veda anche il «corno suona / le cacce sulle alture ove s'impenna // la luna» (*Vino e oca*, B).

<sup>94</sup> Cfr. *All'autunno* (B).

<sup>95</sup> Cfr. *Cimitero delle fanciulle* (B).

<sup>96</sup> *Avorio*, in *Avvento notturno* (d'ora in poi AN).

<sup>97</sup> Cfr. «[...] Le danzatrici scuotono l'oriente / appassionato, effondono i metalli / del sole le veementi baiadere» (*Se musica è la donna amata*, AN).

<sup>98</sup> *Fenomeni* è il titolo della prima sezione del libro.

<sup>99</sup> Si pensi al famoso *incipit*: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo [...]» (*Avorio*, AN).

<sup>100</sup> Il riferimento è a una poesia del caproniano *Muro della terra. Batteva (omaggio a Dino Campana)*.

<sup>101</sup> Ma si veda al proposito A. Dolfi, *'Le cœur bat dans le cœur de Paris'. Variazioni su «Erba francese»* [2004], in A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni di San Marco dei Giustiniani, 2014.

<sup>102</sup> Nonostante l'evidente sinestesia hanno comunque un impatto sonoro, ad esempio, i «vetri squillanti» di *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), così come un impatto sonoro sarà mantenuto dalla diversa sinestesia («musiche viola») di *Tango* (AN).

forma immobile e mossa) alla quale si contrappone la morte, che per tutto il libro avrebbe affiancato altre tipologie femminili (si pensi in particolare alla sezione *Dell'ombra*, al cui interno *Cimitero delle fanciulle*), abbandonate in un silenzio notturno nel quale solo la voce dell'io poeta risuona alta a chiedere senso e a domandare riscatto. Il fatto è che la poesia del giovane Luzi, oltre ai «gridi soffocati»<sup>103</sup>, pare sempre proporre echi<sup>104</sup>, alonature, e anche una straordinaria coesione dell'esistente, sì che a risulturne è paradossalmente una sorta di «strepito»<sup>105</sup>. Mentre, là dove è la bellezza (una bellezza che è morte: si pensi alle fanciulle fiorentine e alla stessa città addormentata), si attiva una «musica concorde»<sup>106</sup> che unisce memorie lariche e dimora vitale. «La notte» – come dice anche il titolo della lirica che apre l'appendice a *Quaderno gotico* (la luziana *via crucis* d'amore) – «viene col canto», ad aprire la campagna toscana che farà da sfondo alle poesie della prima maturità del poeta<sup>107</sup>, anche «se la sera non è più la tua canzone»<sup>108</sup>, ma piuttosto «questa roccia d'ombra traforata / dai lumi e dalle voci senza fine, / la quiete d'una cosa già pensata».

Di voci interne, o esterne, gridate in tonalità di rimprovero, ma che in realtà spesso altro non sono che la proiezione di una voce interna alla quale si deve ascolto, saranno in *Dal fondo delle campagne*, soprattutto in *Nel magma*, nei mortali duetti, nei lamenti, nei gluglù, nelle imprecazioni (scandite dagli avverbi in *-mente*) di *Al fuoco della controversia*, nel «Pianto sentito piangere» del *Battesimo dei nostri frammenti*, persino nel «crescere in profondità», verso il «nadir» e lo «zenith» della «significazione», di *Vola alta, parola*. Anche il *Canto* che chiude quella raccolta, modulato ormai dalle voci della natura, «insorge / dentro», «sbreccia», «incrina», ma non torna «dal fondo, non risale / suono». Insomma il *melos*, che pure c'è, non è mai (o quasi mai) visibile, anche se, per utilizzare parole di Luzi, «la connessione armonica che presiede alla elaborazione espressiva ha continuato con l'imporre ai testi gli antichi dettami»<sup>109</sup>, guidando, specialmente all'inizio, sulle antiche forme musicali, «canto, ballata, madrigale»<sup>110</sup>.

Dunque anche per un poeta che avrebbe dichiarato, facendo con quello dell'Accademia Chigiana di Siena i nomi dei musicisti veneti, di Mozart, di Beethoven, Chopin, Haydn, e tra i moderni di Stravinskij, Berio, Nono,

<sup>103</sup> Cfr. *Diuturna* (in *Un Brindisi*, d'ora in poi UB).

<sup>104</sup> Si pensi ad esempio a *Non so come* (UB).

<sup>105</sup> Si pensi all'incipit di *Quinta* (UB): «Oh un'altra volta in un celeste strepito / di rose e di voci», e anche alla voce che «sale d'Acheronte» nel poemetto *Un brindisi* (nella raccolta eponima).

<sup>106</sup> Cfr. *Memoria di Firenze* (UB).

<sup>107</sup> Ma a questo proposito si veda anche una lirica come *Ma nella voce tua* (in *Primizie del deserto*). Cfr. anche, nella stessa raccolta, *Nebbia*, e, in *Onore del vero*, *Uccelli*. In *Onore del vero*, nel silenzio generale dell'attesa solitaria, ad apparire saranno alcuni rumori del quotidiano (cfr. il «suono di stoviglie smosse» di *Losteria*).

<sup>108</sup> Si tratta in questo caso del titolo e dell'incipit di una lirica di *Quaderno gotico*.

<sup>109</sup> M. Luzi-L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 32.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

Stockhausen, che «una passione musicale, sia pure non molto esplicita, l'ho sempre avuta e l'ho tuttora. Ho amato sempre, e tanto, la musica da camera e sinfonica»<sup>111</sup>, si dovrà ricorrere a motivi musicali *en abîme*<sup>112</sup>, quelli a cui non si può arrivare senza un'esplicita dichiarazione d'autore, per saperne di più addirittura sulla complessiva stesura di una raccolta. Più della *Lite* (poi musicata nella forma della cantata<sup>113</sup>, dell'oratorio<sup>114</sup>) o del *Libro di Ipazia*, che era stato scritto all'origine come un testo per musica<sup>115</sup>, più dell'alternanza del silenzio e della voce sentita come una forma di gradualità musicale<sup>116</sup>, più della «parola come *phoné*, come suono, come voce appunto»<sup>117</sup>, più della «dimensione liturgica», gregoriana, che permea, a detta del poeta, non poca della sua poesia<sup>118</sup>, è il suono di una *Polonaise* di Chopin sofferente per le notizie della patria lontana che dobbiamo immaginare ad accompagnarci nella lettura di *Quaderno gotico*, modificandola sostanzialmente (per effetto di quella musica soggiacente, di quei colpi – barthesianamente legati al corpo<sup>119</sup> – che non possono che condizionare il ritmo della nostra lettura):

<sup>111</sup> Ivi, p. 83 (nell'*Appendice. Due testimonianze*, a cura di Laura Silvia Battaglia).

<sup>112</sup> Ma per la suggestione che può nascere da difficili accostamenti si veda quanto mi è capitato di osservare in A. Dolfi, *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti* cit. Per una nostra lettura invece delle tracce operistiche (non a caso in questo saggio lasciate à côté) presenti (a partire da Leopardi) soprattutto nella poesia e narrativa italiana del Novecento, si veda A. Dolfi, *L'opera in abîme. Sparse tracce (per voce sola)* cit.

<sup>113</sup> Di cantate e oratori vivaldiani sarà appassionato un personaggio femminile della narrativa di Anna Banti (cfr. *Lavinia fuggita*, in *Le donne muoiono*).

<sup>114</sup> Di cui in M. Luzi-L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit.

<sup>115</sup> Così ancora ivi.

<sup>116</sup> Luzi avrebbe scritto, in una suggestiva auto-antologia (M. Luzi, *Il silenzio, la voce*, Firenze, Sansoni, 1984), della vicissitudine che alterna silenzio e vocalità, fondendoli in un tutto unico che suggerisce una verticalità che evoca «quel tanto che permane della possibilità di preghiera» (ivi, p. 14): «Silenzio e voce non sono allora, non sono fondamentalmente contrapposti [...] la voce, si stacca dall'altro, il silenzio, ma aspira a ritornarvi, aspira anche a compenetrarsene, a farlo entrare nella vocalità come componente profonda» (ivi, p. 13). Ma, a proposito di vocalità, vale la pena sottolineare come l'ultima poesia luziana sia piena della voce rimemorante del poeta che parla a se stesso o che sente grida di passione e resurrezione (si pensi alla lunga *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*, in M. Luzi, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2009, e tra gli *Autografi approvati*, a «*In me, / nel cuore mio profondo*») o che si sofferma su un silenzio che si fa clamorosa vocalità (cfr.: «Notte alta, verso mattutino, / Era tra le muraglie / i corridoi, le celle / della povera abbazia / silenzio, quello? / aveva / quella vocalità / l'eterno? / e lui l'aveva / vertiginosamente appresa? // O era invece il cantico del mondo / così pieno / di totalità, così profondo – / non bastava / l'udito ad ascoltarlo, / l'uomo a seguirne il ritmo»: «*Notte alta, verso mattutino*», ivi).

<sup>117</sup> Cfr. M. Luzi-L. Sampaoli, *Le arti amanti. Invenzione a due voci* cit., p. 89.

<sup>118</sup> Cfr. «Nelle poesie che io definisco scritte in gregoriano, il silenzio penetra nella voce. Si tratta, è vero, di una dimensione "liturgica"» (ivi, p. 90).

<sup>119</sup> Si pensi a quanto ha scritto a proposito dei *Kreiseriana* di Schumann Roland Barthes (*Rasch*, in R. Barthes, *Ceuvres complètes. Tome III 1974-1980* cit., pp. 295-304).

[...] ho [...] avuto bisogno di avere nell'orecchio, durante la composizione poetica, un motivo musicale. Quando scrivevo *Quaderno gotico* ricordo che non solo era genericamente una musica ma un preciso motivo chopiniano [la *Polonaise* in do diesis minore op. 26 n. 1] che mi accompagnò per tutta la composizione [...]<sup>120</sup>.

Non diversamente Bigongiari avrebbe parlato di un non meglio precisato «concerto in do» (non era un motivo, in questo caso, ma solo una tonalità a contare) a proposito di *Torre di Arnolfo*:

[...] i primi quattro libri rappresentano ognuno un elemento [...] il quinto volume, cioè *Torre di Arnolfo*, è la confusione di tutti questi elementi, la coazione reciproca di questi. Se parlassimo in termini musicali direi che uno è un concerto in «DO», nel senso che c'è questa dominante che può essere l'aria, l'acqua, la terra, il fuoco, ma è la dominante di un discorso che può svolgersi perché ha questa specie di tessuto comune...<sup>121</sup>

e la Rosselli, ma genericamente, di Bach e Chopin come ipotesti per le sue *Variazioni belliche*:

Sì, mi è capitato, mentre scrivevo *Variazioni belliche*, di suonare Bach e Chopin e poi girarmi direttamente dal pianoforte al tavolo di lavoro; certo, non voglio dire che trascrivessi direttamente dalla musica, tuttavia è indubbio che lo studio dell'armonia, e soprattutto del contrappunto, si traduce in un movimento interno ai testi<sup>122</sup>.

#### 4. Un motivo musicale ('cliché' 4)

Eppure, se ci spingiamo dentro la terza generazione (qualche esempio lo abbiamo già fatto), delle tracce, benché difficili da reperire, si finisce per trovarle, che permettano di passare da una musica di fondo a un motivo. Ma anche

<sup>120</sup> Ivi, p. 84. Diversamente, senza rimandi musicali precisi, usando il termine musica in accezione tutta interna alla poesia, Luzi avrebbe detto che «a partire da *Frase e incisi di un canto salutare*, la tensione stilistica, direi musicale, parlando della musica implicita che è nella poesia e che dipende dalla quadratura metrica e dalla scansione ritmica, si è fatta più forte, più esigente» (ivi, p. 86).

<sup>121</sup> P. Bigongiari, *La ferita nell'invisibile*, in *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997* cit., p. 117.

<sup>122</sup> Francesca Borelli, *Partitura in versi*, in Amelia Rosselli, *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, [pp. 142-146], p. 146. Né va dimenticato che la Rosselli giovanissima aveva cominciato a comporre musicando una poesia di Blake (cfr. Plinio Perilli, *Tra le lingue*, ivi, pp. 167-171).

quest'ultimo, ove presente, prenderà il giusto peso solo se inserito nella trama complessiva (e spesso silenziosa) dell'opera. Si procederà dunque per inserimenti e disseminazione, sostanzialmente per sondaggi (lasciato da parte i particolarissimi casi Caproni o Rosselli, che meriterebbero uno studio specifico<sup>123</sup>) percorrendo per il momento l'opera di Sereni, Bigongiari, Bodini (collocati ai margini Fortini, Bassani e Parronchi).

Dunque, quanto a Sereni. La prima sezione di *Frontiera* si intitola *Concerto in giardino*, ma di musicale, a parte la dichiarazione incipitaria, abbiamo poco altro, oltre al rombo di tuoni<sup>124</sup>, il canto «d'angeli» delle fanciulle<sup>125</sup>, o, in inverni ghiacciati, gli 'ululi' di battelli lontani<sup>126</sup>, i fischi di treni<sup>127</sup>. Anche una «tromba di spruzzi roca» che «echeggia in suono d'acque» è tutto tranne che una tromba, collocabile com'è tra il sinestetico e il visivo. Altrove ci sarà il rumore degli zoccoli di cavalli<sup>128</sup>, una «canzone» di rane<sup>129</sup>, qualche orchestra che 'ronza' in sordina, la memoria di un canto scomparso<sup>130</sup>; ma soprattutto il «fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera»<sup>131</sup>, l'«esteso strazio / delle sirene salutanti nei porti»<sup>132</sup>, mentre «due versi a matita» costituiscono le «parole / per musica fiorite su una festa»<sup>133</sup> dei *Versi a Proserpina*. Assieme al tempo che incalza, a cadere sono i suoni, le voci (si pensi alla sezione *Ecco le voci cadono*, che conclude *Frontiera*). Anche in *Diario d'Algeria*, che sembra aprirsi su una possibilità di riscatto, su una luce, sia pure serale<sup>134</sup>, le musiche sono 'amare'<sup>135</sup>, visto che non sono capaci (politicamente) di cangiare l'inno in canto<sup>136</sup>, mentre i sussurri del vento («È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre»<sup>137</sup>) accompagnano il primo caduto sulle spiagge del *débarquement* («Questa è la musica ora: / delle tende che sbattono sui pali. / Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta»). Il poeta vive dunque nell'*hinc e nunc*, senza speranza, senza sogni, tenendosi alla prosaicità del quotidiano; anche il mal d'Africa sarà scandito dal rumore delle marmitte e dalle lita-

<sup>123</sup> Ma su Caproni essenziale ormai il libro di un mio allievo: Lorenzo Peri, *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del «pensare in musica» nella poesia di Giorgio Caproni*, Firenze, SEF, 2014.

<sup>124</sup> Vittorio Sereni, *Terre rosse, Temporale a Salsomaggiore* (*Frontiera*, d'ora in poi F).

<sup>125</sup> *Canzone lombarda* (F).

<sup>126</sup> Cfr. *Inverno* (F).

<sup>127</sup> Che erano anche nella poesia che dava il titolo alla sezione (*Concerto in giardino*, appunto).

<sup>128</sup> *Memoria d'America* (F).

<sup>129</sup> *Alla giovinezza* (F).

<sup>130</sup> *Diana* (F).

<sup>131</sup> *Inverno a Luino* (F).

<sup>132</sup> *Strada di Zenna* (F).

<sup>133</sup> Cfr. «*Sul tavolo tondo di sasso*» (F).

<sup>134</sup> Cfr. «La giovinezza è tutta nella luce / d'una città al tramonto» (*Periferia 1940*, in *Diario D'Algeria*: d'ora in poi DA).

<sup>135</sup> Cfr. *Diario bolognese* (DA).

<sup>136</sup> Cfr. *La ragazza d'Atene* (DA).

<sup>137</sup> «*Non sa più nulla, è alto sulle ali*» (DA).

nie imploranti dei bambini neri («*give me bonbon good American please*»<sup>138</sup>), mentre si fa sempre più fioco il «ritmo di ramadàn» e si eleva a cifra simbolica la nostalgia acuta del «piffero / ramingo» che aveva accompagnato la vita nei campi.

Eppure basta soffermarsi almeno su una lirica di Sereni<sup>139</sup> perché appaia evidente come la musica – a livello generativo – possa bastare per definire un mondo<sup>140</sup> («Trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano / tra i vetri azzurri a Natale di un inverno di sole / mentre – *Symphonie* nelle case, *Symphonie / d'amour* per le nebbiose strade – la nuova / gioventù s'industria a rianimare il ballo»). Negli *Strumenti umani*, dove canto<sup>141</sup> sarà soprattutto il sibilo delle sirene (ma se i suoni uditi nella giovinezza erano in ascesa, questi sono ormai calanti: «O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue / tra vibrante avvenire e tempo dissipato / o spenta musica già torreggiante e triste»<sup>142</sup>), ove a tornare saranno i *refrains* di un'Italia post-bellica che non si può amare, tra traffico cittadino e conflitti sociali<sup>143</sup>, e a dominare, insieme all'invettiva, è una noia malinconica che sfiora il *cupio dissolvi*, a ripresentarsi (e a intrecciarsi con la scrittura poetica, a motivarla anche) è proprio il verso di una vecchia canzone. Penso, per quanto riguarda il nostro poeta, al VI movimento di *Nel sonno* («*Dove sei perduto amore / canta l'uomo alla ragazza [...]. Ma poi, divisi dalla folla / separati passando tra la folla che non sa, / cosa vive di un giorno? di noi o di noi due? / Il distacco, l'andarsene / sul filo di una musica che è già d'altro tempo / guardando in ogni volto / e non sei tu*»), ove il testo evocato, «*Dove sei perduto amore*», è senza dubbio quello di un vecchio motivo di Eros Sciorilli<sup>144</sup> (rimesso in circolazione da Gianni Morandi<sup>145</sup>, a sovrapporre probabilmente vecchie e nuove memorie<sup>146</sup>), se è vero che ben due sintagmi testuali «Dove sei perdu-

<sup>138</sup> *Il male d'Africa* (DA).

<sup>139</sup> Quella stessa *Il male d'Africa*, di cui alla citazione precedente (ma si tratta di un testo tardo rispetto alla raccolta, inserito nel '65 sia nella seconda edizione accresciuta di *Diario di Algeria* che negli *Strumenti umani*).

<sup>140</sup> Potrebbe trattarsi del refrain di un noto film del 1936 di Robert Siodmak (diffuso solo quasi un decennio dopo) dal titolo *Le grand refrain*, più noto come *Symphonie d'amour*.

<sup>141</sup> Cfr. «*amore – cantava – e risorta bellezza...*» (*L'equivoco*, in *Gli strumenti umani*, d'ora in poi SU).

<sup>142</sup> Cfr. *Una visita in fabbrica*, I (SU).

<sup>143</sup> A proposito di poesia sensibile al mondo sofferente e straziato dalla guerra si veda, per qualche tangenza musicale, il *Coro dei deportati* e *Canto degli ultimi partigiani* di Franco Fortini (in *Foglio di via*), e, sempre nella stessa raccolta, *La rosa sepolta*: «Dove ricercheremo noi le corone dei fiori / le musiche dei violini e le fiacole delle sere». In altri testi fortiniani si troveranno invece i ritmi facili di una *Canzone per bambina* (ivi) o «la voce sola / di un uccello» tra i muratori, nella prima mattina (*Quand le rossinbol*, in *Poesia e errore*).

<sup>144</sup> Un testo del 1945, *In cerca di te (perduto amor)*: musica di Eros Sciorilli su parole di Gian Carlo Testoni.

<sup>145</sup> Gianni Morandi era tra i cantanti preferiti di molti poeti della terza generazione (basti citare il caso di Piero Bigongiari).

<sup>146</sup> «Solo me ne vo per la città / passo *tra la folla che non sa* / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho. / Ogni viso guardo e non sei tu / ogni voce ascolto e



to amore», «pass[o...] tra la folla che non sa», si ritrovano invariati. Anche se la folla, per Sereni francofilo, doveva anche riattivare nella memoria un altro motivo: quello della *Foule* di Edith Piaf<sup>147</sup>, nel quale si narra/canta come nella ressa del Boulevard des Italiens due innamorati si incontrino e perdano (*emportés, entraînés*), dopo un legame che era parso per un attimo separarli dal mondo<sup>148</sup>...

Già, il mondo di Saint Germain de Prés, degli *ensembles*, dello *swing Royal*, del jazz<sup>149</sup>, sotto e dopo l'occupazione. Una musica jazz (ma si ricordi la *trompette* di Boris Vian) la troveremo nell'ultima raccolta di Sereni (*Stella variabile*), in una lirica dedicata a Niccolò Gallo, a cui il poeta sembra voler ricordare un viaggio americano e in quello le trombe «da poco», ma suonate con entusiasmo, a infiammare, quasi si trattasse del grande Satchmo (come noto diminutivo di Luis Armstrong; ma in un libro intitolato *Stella variabile* come resistere a non ricordare che *9179 Satchmo* è anche il nome di un asteroide della fascia principale?). Si tratta di *Toronto sabato sera*<sup>150</sup>, che per giunta al jazz sovrappone una marcetta da *music hall* scritta da Jack Judge e Harry Williams il 30 gennaio 1912 che divenne nota durante la prima guerra mondiale con il nome di Tipperary (di Tipperary si parla spesso in quel testo di Sereni), perché, evocando un villaggio irlandese, diventava canto della nostalgia, della lontananza («It's a long way to Tipperary...»).

Insomma, con tanta grande musica<sup>151</sup>, sono delle canzoni popolari o del-

non sei tu / *Dove sei perduto amore?* [...]. Io tento invano di dimenticar / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor [...]. Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho. // È scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor [...]. Solo me ne vo per la città / passo tra la folla che non sa / che non vede il mio dolore / cercando te, sognando te, che più non ho» (e i corsivi sono nostri).

<sup>147</sup> Una canzone del 1957 su musica di Angel Cobral e parole di Michel Rivgauche.

<sup>148</sup> Si pensi a: «perduti tra la folla / noi due soli / ci sembrava di essere soli / ci sembrava di conoscerci di già».

<sup>149</sup> Ma a questo proposito è il caso di ricordare la «tromba negra» di Bill Coleman che si trova in uno degli *Appunti di poesie, residue e sparse* di Bodini («finché non udii in un color d'ombra viola / la tromba di Bill Coleman / frugare, scavare, frantumare / del tempo il puro metallo / in ritagli purissimi»: *La natura morta*, in Vittorio Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, «Oscar», o Lecce, Besa, 1997, da cui tutte le citazioni relative all'autore). Ma si veda ancora a proposito di «trombe negre», *In morte d'un ganster* (ivi).

<sup>150</sup> Cfr. *Toronto sabato sera* (in *Stella variabile*, SV): «e fosse pure la tromba da poco / – ma con che fiato con che biondo sudore – / ascoltata a Toronto quel sabato sera // ancora una volta nel segno di Tipperary / mescolava abnegazione e innocenza // e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande // con dedizione mercenaria / o non mercenaria / in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà / non parendo da meno del grande Satchmo / disposto a suonare per spazi vuoti / niente meno che una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna // purché resti un'abnegazione capace d'innocenza al di là della mercede // e cosa significa ancora Tipperary / se non con tutti i possibili aldilà di dedizione / al niente che di botto può / infiammare una qualunque sera / a Varese a Toronto a...».

<sup>151</sup> Che magari tornerà altrove, in qualche appartato narratore del nostro Novecento, da Giorgio Vigolo al Renzo Rosso della *Dura spina* (romanzo il cui protagonista, il concertista Cor-

le canzonette ad agire<sup>152</sup> in un discorso che ritorna su rare speranze, sul suono dell'addio (si pensi ancora a un testo di *Stella variabile* che riprende il titolo di una canzone di fine Ottocento: *Addio Lugano bella*<sup>153</sup>), sull'alternarsi delle età e delle musiche che le rappresentano, parimenti destinate a passare<sup>154</sup>. Quasi che in mezzo agli incubi della paura, esterna e interna<sup>155</sup>, non potesse che risuonare la facile musica di un rimorso, a segnare la traccia di tutto quanto non è stato voluto e vissuto. A rimanere, come recita il sesto movimento della sezione *Traducevo Char*, oltre ogni luziana «mormorazione», non resta che «l'ineluttabile distesa / dei grilli e la stellata / prateria delle tenebre», un silenzio finale che non conosce il canto: «Non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti / la maestà della notte»<sup>156</sup>.

Del jazz si sarebbe ricordato anche un poeta raffinato e difficile come Bigongiari, che assieme ai canti delle fanciulle nell'*Arca*, ai gridi dai cortili<sup>157</sup>, al 'piangere' di cani<sup>158</sup>, alle danzatrici, alle pavane reali, nella *Figlia di Babilonia* avrebbe accostato il canto della notte<sup>159</sup> alla luna, alla morte, alle grida, a un vento celeste che porta musica, in notti di festa, mentre la sposa notturna, perduta, si allontana con leggero passo di danza<sup>160</sup>. Il sintagma *Mood indigo*, che non solo dà il titolo a una lirica della prima raccolta poetica, ma riappare nel testo, e in posizione privilegiata di clausola<sup>161</sup>, non può infatti che rinviare a un pezzo jaz-

nelius, è intrigato dall'esecuzione della *Sonata 106* di Beethoven. Ma per un'edizione del libro accompagnata da un'ottima post-fazione, si veda *La dura spina*. Con uno scritto di Anco Marzio Mutterle, Milano, Isbn, 2010).

<sup>152</sup> Né la cosa deve stupire troppo ove si pensi al singolare legame esistente tra le canzoni (strettamente legate a un tempo, a un'aura) e la biografia di ognuno; di conseguenza al ruolo di 'madelaine' che finiscono per rivestire, affiorando anche nella poesia. Negli autori delle generazioni più giovani il fenomeno sarà ancora più manifesto; con l'inserimento di ritmi rock, e di musica pop e blues sullo sfondo o all'interno del testo. Basti l'esempio, tra i narratori, di Tondelli (su cui Bruno Casini, *Colonne sonore per le giovani generazioni*; Luciano Ligabue, *Altri libertini: un libro così rock*, in *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, a cura di Bruno Casini, Firenze, Tosca, 1994); in particolare dell'ultima pagina di *Rimini*, che si chiude con l'elenco di un'intera colonna sonora.

<sup>153</sup> Ma per il forte effetto di *intermittence* creato da canzoni di impegno 'politico' o di guerra, usate talvolta anche in chiave ironica, si pensi, ai primi del Novecento, a «Addio mio bella addio» in una lirica (*Poesia*) di *Simultaneità* di Ardengo Soffici. Ma un rimando analogo lo troveremo anche nel Caproni del *Muro della terra* (cfr. in proposito *Testi e intertesti (o della genealogia letteraria e del rubato musicale)*, in A. Dolfi, Caproni, *la cosa perduta e la malinconia* cit.).

<sup>154</sup> Cfr. *Giovanna e i Beatles* (SV).

<sup>155</sup> Cfr. *Paura prima, Paura seconda* (SV).

<sup>156</sup> *Notturmo* (SV).

<sup>157</sup> P. Bigongiari, *Vetrata*, in *La figlia di Babilonia* (d'ora in poi FB).

<sup>158</sup> *Giunchiglia* (FB).

<sup>159</sup> Cfr. *La notte canterà* (FB): «La notte canterà, l'amore scorre / lontano dalle rose che tu getti, / tu l'udrai mormorare, urgere fumo / acre dai parapetti, mentre lustrano / neri cavalli al trotto della notte».

<sup>160</sup> Cfr. *Eco in un'eco* (FB).

<sup>161</sup> «È nell'astro che sanguina sentieri / perenni, è nella vita che ti lega / all'inverno celeste

zistico per parole e musica scritto nel 1930 da Duke Ellington e Barney Bigard su parole di Irving Mills. In altri versi di quel libro Bigongiari avrebbe rievocato mani di donna che tracimano la notte, canti modulati tra «elitre notturne»<sup>162</sup>, walzer, suoni che non reggono più<sup>163</sup>, una «casa morsa dai mandolini», le «ali di brina di una canzone»<sup>164</sup>, una Firenze serale viva anche nei luoghi «consunti dalla musica»<sup>165</sup>. In alcuni felicissimi montalismi di *Rogo* potremmo rintracciare i segni di un passo di danza sul suono sfocato di una pianola<sup>166</sup>, un io spinto a cantare su note troppo acute<sup>167</sup>, figure femminili che ritrovano lo slancio in una ripresa della musica<sup>168</sup>, degli amanti che si parlano al ricordo di una strana canzone andalusa suonata da «tre musicanti»<sup>169</sup>. Anzi, più *Rogo* procede, più sembrano prendere corpo «le musiche sopite»<sup>170</sup>, fino a farsi grido stellare<sup>171</sup>, in un cielo dove le stelle si confondono con le lacrime. *Le mura di Pistoia* avranno il rombo del mare, il rumore dei vagoni ferroviari dell'infanzia<sup>172</sup>, il canto di un passero<sup>173</sup>, il «parlottio» degli elementi della natura<sup>174</sup> (nient'altro che qualche canto<sup>175</sup> e coro<sup>176</sup>, un lied e un tema con variazioni<sup>177</sup> aveva invece proposto

cui si nega / tra i fulmini tra i baci, la tua cuna. // È nel sangue che cola dove hai riso / una piaga dimenticata il tuo / viso tra le rideste bacche gialle: / cadde il tuo amore forse dove nacque? // Le cornacchie disperse ancora inseguono / là un fuoco fatato: spenta l'ultima / girandola fremente tra le chiome / dimenticate, terrea tra le stesse // e le macerie della notte al rigo / della fronte scomparsa la corona / dell'amore tempesta le tue mani, / sperona il vetro esangue, ("Mood indigo...")» (*Mood indigo*, FB).

<sup>162</sup> *Dismisura* (FB).

<sup>163</sup> Cfr. *L'ombra della luna* (FB): «Nulla, più nulla, un suono non ti regge / assetata stasera al plenilunio».

<sup>164</sup> *Serenata* (FB).

<sup>165</sup> Cfr. *Piazza S. Marco Sopr'Arno* (FB).

<sup>166</sup> Cfr. «Voltati a lato, guarda, affretta il passo / di danza, in questa cupa gelatina / musicale consunta, di pianola, / forse ritornerai per una sola / canzone che non scordo» (*Giardino degli oleandri*, in *Rogo*, d'ora in poi R).

<sup>167</sup> Cfr. «Su un tasto troppo acuto vuoi ch'io canti / vuoi ch'io provi e riprovi: troppi guasti / in questo cuore che non segna l'ora. / Sempre ti resta, / ed è la tua ricchezza, / chi non raggiunge l'alto delle note / intonate, e se manca non ti muove / la parola che non ti può dire / quanto è debole e triste, quanto è sola [...] se non sbagliando» (*Su un tasto troppo acuto*, in R).

<sup>168</sup> Questo il titolo di una poesia, in R.

<sup>169</sup> Strana perché suonata «con pifferi abruzzesi» (*Una canzone andalusa*, R).

<sup>170</sup> Cfr. *Pista da ballo* (R).

<sup>171</sup> Questo il titolo di una lirica di *Rogo*.

<sup>172</sup> Cfr. rispettivamente *Passando di notte vicino al rombo del mare* e *Stazione di Pistoia* (in *Le mura di Pistoia*, d'ora in poi MP).

<sup>173</sup> Così nella lirica eponima. Ma si veda anche *Il canto di un fringuello* (MP).

<sup>174</sup> Cfr. *Rive* (MP).

<sup>175</sup> Cfr. *Valle delle maschere* (nel *Corvo Bianco*, d'ora in poi CB).

<sup>176</sup> «E il coro aumenta, il coro a cui si mesce / la tua voce qui accanto» (*Scendendo la valle del Serchio*, CB).

<sup>177</sup> Cfr. *Tema con variazioni* e *Luca grida* (CB): «inargenta i corridoi / sbianca il cielo, lo svuota dei suoi angeli».

*Corvo bianco*), anche se, mentre il figlio cresce, il canto sembra tradire<sup>178</sup> e appare più sicuro ciò che è tangibilmente reale («Anche il canto talora tradisce, / la verità non ha immagini [...]. Affidati alle cose / più reali che vere, vere perché reali»). *Torre di Arnolfo* (un libro attraversato anche dal suono della morte, dal canto di uccelli malinconici: «nero canto» che conduce solitario lungo la «sutura / dell'antica ferita»<sup>179</sup>) avrà un testo, *Il cuculo*, pieno di sonorità naturali a scandire nell'intimo un «canto antico» («Chiù eterno, clessidra della notte [...] io non posso ascoltarti oltre di me, / oltre di me nella regione eterna / dove tu canti con voce di usignolo»), riproposto poi dal battito delle ore<sup>180</sup>, da quanto «grida fuori della voce»<sup>181</sup>, dal gemito dei gabbiani<sup>182</sup>, per chiudersi non a caso su una manciata di poesie (che costituiscono un sintetico *curriculum vitae*) dal titolo *Piccolo quartetto*.

Ma di nuovo, per referenti musicali concreti, bisognerà andare a *Antimateria* e a una musica popolare per trovare un *Tango* dove si parla di un bambino (l'*infans* bigongiariano, su cui ha scritto splendide pagine Adelia Noferi<sup>183</sup>), e di una corda di violino che non si è spezzata, di una corda che diventa anche quella con la quale la madre attinge dal pozzo l'acqua azzurra della vita. «Tango tango... forse tu sai ch'io piango / compitava il violino per la lacrima / di piombo fuso nel bicchiere». In una singolare mescolanza di ritmi alla moda e di citazioni colte (si ricordi il «piombo fuso a mezzanotte» del montaliano *Carnevale di Gerti*) il tango argentino<sup>184</sup> di cui alla poesia raggiunge tutti i luoghi della terra mentre un passo di danza che retrocede (come è tipico del tango) diventa mimetico (o meglio attiva) il cammino a ritroso nei ricordi. Anche là dove il suono dovrebbe portare in avanti (il caso di *Luca suona il flauto*, sempre nella stessa raccolta), a spezzare «le pareti del sepolcro» con l'incanto generato dalla ripetizione, dal ritmo, a essere detta è soltanto la morte, anche se in qualche modo, in questo caso almeno, potrebbe trattarsi di una morte felice. Dopo la *Suite dannubiana* (suddivisa in adagio e andante) di *Moses*, le *Due poesie per un piccolo concerto*<sup>185</sup> di *Col*

<sup>178</sup> Cfr. *Senza canto* (MP).

<sup>179</sup> Cfr. *La morte e l'alba* (in *Torre di Arnolfo*, d'ora in poi TA).

<sup>180</sup> Cfr. in *Carte routière, Moulins* (TA).

<sup>181</sup> Cfr. *Qualcosa grida* (TA), ma si veda anche, ivi, *Il grido del gabbiano*.

<sup>182</sup> Cfr. *East Cliff*, in *Carte routière 1963* (TA).

<sup>183</sup> Cfr. Adelia Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>184</sup> Ma non si dimentichi l'importanza del tango in tanti altri autori, italiani (a partire da Montale) e stranieri (a proposito di Borges cfr. Fabiana Sabsay-Herrera, *Jorge Luis Borges et Astor Piazzolla, une rencontre de milongas*, in *Les avant-gardes... et la musique? Approches traversières* (2), sous la direction de Montserrat Prudon, [numero monografico di] «Travaux et documents», 2001, 15, pp. 73-83).

<sup>185</sup> Precisamente, dal secondo testo di *Due poesie per piccolo concerto*, *Madrigale mormorato strada facendo* e *Seconda poesia per piccolo concerto* («Ma qui chi canta / con la voce dei fulmini stasera... / [...] vi sono tracce di luce che girano / sopra di noi e là, sulla brughiera, / che brucano le nuvole: altra era, / non questa che la luna ora scherza»).

*dito in terra* sono in definitiva dei giochi di bravura. Vale piuttosto la pena soffermarsi sulle *Parole per una canzone*, dove appare un cuore perduto agli angoli della rue d'Assas, in una luce «ossuta e tenera», e, mentre niente sembra avere profumo (né nella primavera, né nei ricordi), esce da labbra strette «beguine the beguine»<sup>186</sup>, una canzone di Cole Porter che fu un grande successo tra il '35 e gli anni '40 nel cinema e nel musical.

Del mondo di Broadway troveremo un accenno anche in *Nel delta del poema*, in una lirica, *Indian love's call*, che ricorda un pezzo di un'operetta, *Rose Marie*<sup>187</sup>, chiamata proprio *Indian love call*, dove è questione di un canto d'amore tra le Montagne Rocciose. Detto questo Bigongiari non mancherà neppure i ritmi della pavana (spesso citata dagli autori della terza generazione, che non sembrano però alludere esplicitamente, forse con la sola eccezione di Bassani<sup>188</sup>, alla *Pavane pour une infante défunte* per pianoforte di Ravel), se non fosse che Bigongiari questa volta pare attenersi a precisi dati di filologia musicale giustificati dalla sua passione per le arti figurative e musicali del tardo Rinascimento e del Seicento, mostrando forse di ricordare che tra le prime pavane per liuto di Joan Ambrosio Dalza la quarta era detta reale.

Ma lasciamo l'ermetismo fiorentino, dopo aver ricordato, magari velocemente, i «coturni veloci» che risuonano insieme ai «carri tremuli» all'eco di un concerto notturno nei *Giorni sensibili* di Parronchi<sup>189</sup>, o le voci, i rumori di ac-

<sup>186</sup> «Mani di fuoco un tempo s'impressero sulle ossute facciate / ma l'angelo e il demonio hanno dimenticato i loro segni, / i sogni hanno dimenticato di essere leggeri: / sono strade, angoli a filo dell'orizzonte tagliato / fino ai limiti del visibile. Chi se n'è andato per quelle rade / scaturigini dell'amore, un fuoco fatuo, lascia cenere e sangue // mentre una "beguine the beguine" esce a labbra strette da lontani vetri appannati» (*Parole per una canzone*, in *Col dito in terra*).

<sup>187</sup> Su musica di Rudolf Friml e Herbert Stothart, e testo di Otto Harbach e Oscar Hammerstein.

<sup>188</sup> Bassani, che in *Storie dei poveri amanti* (le poesie giovanili, poste ad aprire la prima fase poetica: *In rima*) aveva inserito una *Serenata*, una *Pavana* («Al ritmo lento, instancabile, di una triste pavana / sfiorivi. [...] Basta col pianoforte. // Ma eccoti poi tornata solitaria e insistente / a suonare, a suonare [...] però infine era sempre / di nuovo notte»), un *Chiaro di luna*, variato anche, come avviene ai musicisti, in un componimento successivo (cfr. *Variazione sul tema precedente*: «Calma e chiara è la notte, dal madore dei prati / sale un latte leggero che ondeggia a soffi leni / di vento, si ode a tratti la cieca ansia dei treni / lontani che precipitano verso folti mercati»). Ma di Bassani, a proposito della musica in poesia, si ricordino anche le distanti fanfare che si oppongono alla preghiera che si leva da un carcere (*Te lucis ante*, 8), gli accenti senza parole di *Ars poetica* («E non resti di me che un grido, un grido lento / senza parole [...] Nel cielo senza tremito, quest'onda, questo accento...»), i suoni fedeli e lontani delle campane la sera (*La campana*, in *L'alba ai vetri*), il suono di piffero e il tamburo nell'*Alba ai vetri*, nell'omonima raccolta («L'alba ai vetri, e la musica d'un piffero e un tamburo / udivo, là, la sua opaca, un po' ebbra allegria»). Nelle ultime raccolte, per antonomasia *senza rima*, l'unico *Walzer* (in *Epitaffio*) sarà quello di un tergericristallo sotto la pioggia battente, il volteggiare e disperdersi a terra di una pagina di giornale, in mezzo all'andare e venire delle cose nel nulla.

<sup>189</sup> Rispettivamente in *Distanza* e *Acanto*. Ma si veda anche, nella stessa raccolta, il *Canto dei boscaioli* e soprattutto *Concerto e Pietre e musica* («Dai vetri semichiusi del balcone / rotte lire preludiano, recondite / labbra chiamano ai taciti conviti [...]. I walzer che appassirono, nel soffio

que lontane de *I visi*<sup>190</sup>, la voce che non suona di *Un'attesa*<sup>191</sup>, i canti lontani che accompagnano l'arrivo del mattino in *Giorno di nozze*<sup>192</sup>, tutto quel che si ascolta trasformato in musica dalla presenza dell'amata nell'*Incertezza amorosa*<sup>193</sup>, la vita che si succede, come le canzoni, che subentrano l'una all'altra nella *Noia della natura*, l'uccellino degli addii nel *Coraggio di vivere*, i silenzi della pittura nelle poesie dedicate a Rosai, il refrain di una *Canzonetta urbinata* in *Pietà dell'atmosfera*, mentre con gli anni, nella morte della sera, le cose non parlano più<sup>194</sup> e il poeta precipita in crisi di mutismo («È poesia? precipito per anni / in crisi di mutismo. Le cose non mi parlano / né io rivolgo loro la parola»: *Voci*). In *Replay*, a ripetersi non sarà che il silenzio, e, con il progressivo scolorirsi del mondo, anche la musica sarà inserita tra i rimpianti di quanto non si è fatto o non si è avuto («Perché non tenersi più amica la musica? / Invece sono invecchiato trascurandola [...]. E il pensiero mi corre alla sala Bianca, / ai dischi di musica antica, all'Orfeo»<sup>195</sup>). Neppure il piglio da riscatto foscolia-

/ d'una sera d'aranci s'avvicinano; / sporgendoti sul buio dei giardini / tu respiri i veleni della notte... [...]. Per la seconda volta il vento grida, / il lamento dei flauti entra nei rami [...]. Rotte lire preludiano, recondite / bocche bevono i gemiti del vento...»).

<sup>190</sup> Cfr. *Bicicletta notturna* («Sale a fiotti dall'erba il vento e vaga / nella sera un gridio lungo dal borgo / nascosto dietro i platani»), *Sereno andare* («Di casa in casa arrivano le voci / a disfarsi nel buio»), *Ancora l'inverno*, *Luci di sera sull'orto* (con le sue «campane / di Toscana»), *Paesaggio primaverile*.

<sup>191</sup> Cfr.: «Se grido nella notte la mia voce / non suona» («*Se grido nella notte la mia voce*»). Ma si veda anche, in *Affreschi* («Si scioglie un suono d'organi»: *Marzo*), e i rumori delle stagioni in *Addii* (*Autunno precoce*), nel tentativo, *In ascolto*, di cogliere i rumori della natura («Li ascolterò / riterterò la musica interrotta...»: *All'arida montagna*).

<sup>192</sup> Un intermezzo del 1946, per il quale Giacinto Spagnoletti ebbe occasione di evocare la *Dafne* di Rinuccini (cfr. Giacinto Spagnoletti, *Poesie di Parronchi*, in «L'approdo letterario», luglio-settembre 1954, pp. 83-84) e Bárberi Squarotti i libretti per musica e gli epitalami cinquecenteschi e barocchi (cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *Alessandro Parronchi*, nei volumi miscelanei della *Letteratura italiana*, Milano, Marzorati, 1969, III, pp. 781-794). L'autore, nelle note collocate nell'Appendice alla raccolta delle *Poesie* (Firenze, Polistampa, 2000), avrebbe ricordato il primo atto dell'*Orfeo* di Monteverdi, la *Dafne* di Rinuccini e i versi del Tasso. Entro quello stesso testo parronchiano si veda la sezione *Laddio*, dove ancora è questione di accordi e organi lontani, fino all'epitalamio, un canto per nozze che si gioca tutto nell'alternarsi musicale di echi, voci lontane e vicine. In *Nel bosco, racconto orientale* del '51-'52 a risuonare sarebbero stati piuttosto i tuoni (cfr. *Ceneri di primavera*). Ma per riferimenti musicali nei notturni di Parronchi, sia consentito il rimando anche a A. Dolfi, *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; A. Dolfi, *Teorema della bellezza. Variazioni filmiche su un tema di Alessandro Parronchi*, in «il Portolano», gennaio-giugno 2010, 60-61, pp. 25-28.

<sup>193</sup> Cfr. in questa raccolta, più che la *Canzonetta dagli inferi*, la musica interna che ritorna in *Viaggio a Pietramala* («or che una musica ritorna [...] se musica, mi chiedo, è ciò che ascolto, / se lo ascolto con te che altro diviene?»).

<sup>194</sup> Cfr. da *Pietà dell'atmosfera*, *Volti dell'amicizia*: «- Canti? / - Canto gli amici con la sera / che muore, l'amicizia con la sera che muore».

<sup>195</sup> Cfr. *Disimpegno*.

no di un testo dedicato *A un musicista del passato*<sup>196</sup> in *Climax*<sup>197</sup> basterà a contrastare l'*Inizio di sordità*<sup>198</sup>

Mi alzo di notte e vago per la casa.  
Non so che tempo fa. Nella penombra  
notturna non un biancheggiar di cielo  
si scorge che promette alba vicina.  
Ma alle mie orecchie ininterrottamente  
piove. Questa è la mia musica: un'eco  
della musica delle sfere udita  
all'alba della vita

sì che un ultimo dialogo interiore, dal titolo *Quale Orfeo*, nel contestare una famosa messa in scena tutta giocata sugli specchi, riproporrà, piuttosto che la cetra dell'antico cantore, il dramma della perdita, nella possibilità (che ricorda il Bigongiari delle origini) di una rinuncia al voltarsi che non cambia il destino di Euridice<sup>199</sup>.

Nell'ermetismo meridionale, più colorato, e secondo la tradizione più musicale, ci limitiamo a isolare due campioni: Bodini e Gatto. Bodini, nel suo maledettismo venato di grida e ritmi ispanici, nella giovanile raccolta *Foglie di tabacco*<sup>200</sup> avrebbe proposto «capre senza musica», un soffocato bisbigliare di voci, colpi che «battono», anche se la *Luna dei Borboni*, sul rintocco degli orologi, i brusii del bestiario salentino, le grida delle prefiche, il frastuono di una Spagna notturna fatta di alcool e clamori<sup>201</sup>, avrebbe modulato, su modello lorchiano, una filastrocca, una canzoncina infantile («Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze / arancio limone mandarino»<sup>202</sup>). Parimenti – anche se in modo indiretto nella

<sup>196</sup> Cfr. «E la tua musica / che è musica di vivi e non di morti / vibra nell'aria ed empie intorno i boschi / d'echi che si rincorrono in ondate / lunghe fino all'estinguersi dei secoli».

<sup>197</sup> A precederlo un testo, *Ombra mai fu*, di cui Glauco Cambon ebbe occasione di ricordare la suggestione händeliana.

<sup>198</sup> In *Nuovo cammino*. Ma per una tangenza tra questo testo tardo e *Il n'y a pas de paradis* di Frénaud, tradotto da Parronchi tanti decenni prima, si veda adesso un bel saggio di un mio allievo, Leonardo Manigrasso, *Parronchi traduttore di poesia. Ragioni stilistiche e interferenze fra testi*, negli atti del già citato convegno senese.

<sup>199</sup> «Che la cetra di Orfeo muova fra gli alberi, / e Euridice lo segua, né resista / il poeta a voltarsi, oppure voglia / giratosi a guardare l'adorata / immagine vederla / dileguarsi per sempre / per un futuro di angosciata solitudine»; «ma un Orfeo che non sa, che più non voglia, / voltarsi indietro e perdere Euridice, / Orfeo per cui non ha senso diverso / il trovarsi dal perdersi, o un assillo / di cui in qualsiasi modo liberarsi // non per esser felici ma per sempre / ignari della propria cecità».

<sup>200</sup> Rispettivamente nei movimenti 3, 5, 10 di quella raccolta (tutte le citazioni dalle poesie di Bodini sono tratte dall'edizione di *Tutte le poesie* cit.).

<sup>201</sup> Cfr. in particolare a questo proposito le prose del *Corriere spagnolo (1947-1954)*, a cura di Anton Lucio Giannone, Lecce, Manni, 1987.

<sup>202</sup> Nel terzo pezzo della *Luna dei Borboni*.

poesia – Bodini nelle prose avrebbe offerto una straordinaria testimonianza del flamenco, vissuto non come un canto o un ballo, ma come qualcosa che ha a che fare con l'anima<sup>203</sup>. Sarà infatti proprio parlando del flamenco con un amico che per l'io narrante di una cronaca/racconto del *Corriere spagnolo* si attiverà un'intermittenza, un ricordo sepolto che fa riaffiorare le notti estive della Puglia natale, accompagnate dal rumore di carri carichi di pietre sotto la luce di «una luna sinistra a forza d'esser bianca»: «Al passare d'uno dei carri, dal cigolio delle ruote e della lanterna accesa, si leva un canto stranissimo e inquietante; anzi non è un canto, è una successione d'urli prolungati [...] vi era dentro [...] una pena disperata di vivere, di avere un cuore e non saperne che fare»<sup>204</sup>.

A ritornare nella memoria, riattivato dal flamenco, sarà un ritmo stravolto, l'aria storpiata di una canzone di regime: *Faccetta nera*<sup>205</sup>, visto che di quella al protagonista, leopardianamente, riecheggiano delle parole nel sonno<sup>206</sup>. Ma quel canto altro non sarà che un modo per «gridare [...] dell' anima che non sa dar forma a un'oscura ribellione e vuole dissiparsi nell'aria dietro i propri gridi [...]». Come quel canto, il flamenco «resta flamenco» anche «senza chitarra, senza canto, senza ballo»<sup>207</sup>. Al di là di tutte le possibili gradazioni (*burlerías, alegrías, fandanguillos*) nient'altro che *Cante jondo* o *Cante grande*<sup>208</sup>, un canto, una musica per *alegría* che si concilia con le tristissime *coplas* che un padre può intonare alla morte del figlio<sup>209</sup>. Insomma taverne, vino, corride, cibo, patate fritte, alici, olive nere e verdi, gamberi, saetas, ritmi e immagini di Lorca<sup>210</sup>, per ritrovarsi in *Metamor* con una luce «senza voce»<sup>211</sup> dove le cose possono parlare ma per dire

<sup>203</sup> Cfr. V. Bodini, *Flamenco*, in *Corriere spagnolo* cit.

<sup>204</sup> Ivi, p. 43.

<sup>205</sup> Ma val la pena sottolineare come a Zanzotto sia occorso di citare alcune canzonette di regime, in particolare *Faccetta nera*, come dei testi talmente popolari da finire per entrare in contrasto con la dittatura (cfr. al proposito il DVD allegato a A. Zanzotto, *Viaggio musicale* cit.). Quanto a Vittorio Bodini, altrove sarà «Addio. Mia bella, addio» (*Perché canti: «Addio. / Mia bella, addio»*, in *Appunti di poesie, residue e sparse*): «Perché canti: "Addio. / Mia bella, addio", passante, / nell'orecchio / afoso della notte / in pasto ad ombre / stonando abbandonando bella e palpito / che non lasci in realtà».

<sup>206</sup> «In quegli anni tornai a sentire qualche altra volta quel lamento; chi lo cantava erano ubriachi nella notte, o braccianti di ritorno a sera dai campi» (V. Bodini, *Corriere spagnolo* cit., p. 43).

<sup>207</sup> «[...] basta un batter di palme, basta un gesto [...]. Il solo strumento che tolleri il flamenco è la chitarra. Nessuno sa cosa sia una chitarra se non l'ha sentita suonare da uno spagnolo [...]. Suonano grattando le corde con un'incredibile sveltezza, e subito se ne staccano dei granelli d'una sabbia fina, scintillante di mille colori e riflessi, scivolando con una fuga dolcissima e irraggiungibile: quando la mano ha cessato di grattare, quando si ferma, quando si distacca dalle corde, continua quella sua dolcissima precipitazione, continua la chitarra a suonare da sola [...] danza [gitana...] come musica definita plasticamente nello spazio» (ivi, pp. 44-45).

<sup>208</sup> Cfr. *Nina de fuego*, ivi.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> Cfr. anche *Miele d'Italia e limoni di Spagna* (*ibidem*).

<sup>211</sup> Cfr. *Nelle spire del boom* (in *Metamor*).



solo ciò che l'io non è<sup>212</sup>, e a cantare è solo la «disfatta sirena dei rimorsi»<sup>213</sup>. La «musica insensata» della civiltà industriale<sup>214</sup> ha preso il posto di perdute lezioni di musica<sup>215</sup> e a rimanere, alla fine, è solo un canticchiare stonato sul quale si chiude in disperazione un mondo di contrasti. Unica sublimazione, alle musiche discordanti della vita, il silenzioso e risentito disincanto del verso nel secondo notturno di *Metamor*: «Se bere whisky è versarlo / sull'arso terriccio della propria tomba / dove l'oscenità canticchia assassinata» (*Night II*).

### 5. *Sulle tracce di Orfeo*<sup>216</sup> ('cliché' 5)

In *La musique, la voix, la langue*, Roland Barthes parla della voce in musica come di un *objet du désir*<sup>217</sup> e si sofferma sul *périssable* presente nella voce e nel canto. Soprattutto nel canto, che rappresenta una 'qualità' che non ha niente a che fare con le scienze del linguaggio (poetica, retorica, semiologia...) «car en devenant qualité, ce qui est promu dans le langage, c'est ce qu'il ne dit pas, n'articule pas. Dans le non-dit, viennent se loger la jouissance, la tendresse, la délicatesse [...]. La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte»<sup>218</sup>. Insomma nel canto c'è quanto sta al di là, per antonomasia irrecuperabile, a fare del dolore per la perdita un ripetitivo diario di lutto<sup>219</sup>.

Proprio per questo una musica soffocata, che emerge dal silenzio, dal sonno (dai cheti villaggi, dalle notti silenziose, dai cimiteri marini), continua a tornare (assieme presente e perduta) nella poesia di Alfonso Gatto. Dopo le «lon-

<sup>212</sup> Cfr. *Canzone semplice dell'esser se stessi* (*ibidem*).

<sup>213</sup> Cfr. *Venne la pace: un sonno duro* (in *Appunti di poesie, residue e sparse*). Ma vale la pena sottolineare come nella poesia bodiniana l'elemento 'autodistruttivo' si combini sempre all'alternanza tra suoni tristi (cfr. *Canzone triste a una finestra lontana*, *ivi*) e «ebbre musiche» (cfr. la parte finale di *Venne la pace: un sonno duro*).

<sup>214</sup> Così in *Civiltà industriale* (in *La civiltà industriale o poesie ovali*).

<sup>215</sup> Cfr. *Sera* (tra le *Raccolte inedite in vita*).

<sup>216</sup> In alcuni poeti della terza generazione il rapporto con i morti (a riprova dell'opportuna evocazione di Orfeo) sarebbe anche passato, pur con tutte le necessarie differenziazioni, dai *Sonetti ad Orfeo* di Rilke. È il caso ad esempio del Luzi di *Avvento notturno* («Ci sono addirittura certe liriche, per esempio *Giovinette*, che potrebbero essere uscite dalla sua penna [di Rilke], così come il rapporto orfico con l'Ade, con il mondo dei morti, rimanda continuamente ai *Sonetti ad Orfeo*, ma non come riferimenti esterni quanto a quel modo di distillare il sentimento della morte» (M. Luzi-Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 19). Ma per la fortuna di Rilke nei poeti del Novecento cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Rilke, Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006.

<sup>217</sup> R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *Œuvres complètes. Tome III 1974-1980* cit., pp. 880-884.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 884.

<sup>219</sup> Cfr. il bellissimo R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977-15 septembre 1979*. Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2009.

tane / arie di suono» di *Isola*, ad apparire, in *Morto ai paesi*<sup>220</sup> (tramite un titolo che tutto condensa: *Musica*), è «la musica bassa del funerale» che riduce ad attimo l'*altezza dei gridi* che talvolta si eleva sul «freddo della terra»<sup>221</sup>. Sulle «povere spalle è scesa morte»<sup>222</sup>, e poco importa poi che qualche lirica si intitoli 'serenata', o che ritmi all'apparenza facili da ballata o rime frequenti e cantabili<sup>223</sup> diano l'illusoria impressione di un mondo da 'memoria felice'. Anche il paesaggio è sottoposto, nel silenzio, a una continua metamorfosi mortuaria<sup>224</sup>, e se grida ci sono, d'altro non possono parlare (dopo la morte leopardiana del cuore, di cui già Montale aveva fatto uno «scordato strumento») che del «cuore, / logoro nome che patimmo un giorno»<sup>225</sup>. Dopo qualche sottovoce nelle *Poesie d'amore* (che non a caso rappresentano un momento di requie), la *Storia delle vittime* non può che attestare una lontana, etica, politica, poetica, vocazione al silenzio (si pensi a *Fummo l'erba*, dove la parola sale dalle «estreme / radici, nell'impervio» solo «quanto a trattenerla c'era / l'ansia d'averla pura, seria, vera / nel segno da rimuovere la sola // vergogna d'esser detta»), sì che non deve stupire se il nucleo originario di quel libro, *Il capo sulla neve* (costituito da poesie sulla guerra, del '43-'47), dopo la caduta delle stelle in un *Natale al caffè Florian*, intona un canto a un intero mondo perduto, accompagnandolo con una musica bassa che risuona sull'acqua morta della sera e del Naviglio. Il campo semantico della povertà, del buio che si era presentato in *incipit* («sera», «ombra», «tristezza», «povero», «scuri»), si muta in quello della morte («morta», «ceri», «tenebra», «annottava», «pianto», «gramaglie»): anche le fievoli luci non sono che ceri mortuari nelle buie stanze (prefigurazione del sepolcro) ove il rumore della guerra si modula sul ritmo, nelle parole di una canzone tedesca divenuta simbolo, per l'intera Europa, della nostalgia per la patria e la vita perdute:

Affioravano i lumi come ceri  
nelle stanze di tenebra ove a note

<sup>220</sup> Ma su questo libro di Gatto si veda il bel libro di una mia allieva: Marica Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, Firenze, SEF, 2009.

<sup>221</sup> «All'altezza dei gridi in cui non vola / altra gioia celeste che lo slancio / dei loggiati dipinti alle colombe, / torna al silenzio il suo tremare / al vento la sua pietra» (Alfonso Gatto, *All'altezza dei gridi*, in *Morto ai paesi*).

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Si pensi a *Marcetta*, o una canzonetta come *Trallarallà* (in *La forza degli occhi*), ma ricordando che, proprio in quella raccolta, il «vento è un funebre canto» (*Vento*).

<sup>224</sup> Cfr. *Sera a S. Miniato al Monte* (proprio nella sezione intitolata alla *Memoria felice*: «Tomba plenaria / e chi ti piange, sera morta, / ricordo la collina solitaria») e *Nel chiostro di Santa Maria Novella e Una notte, a Firenze* (in *Osteria flegrea*). Ma per una lettura proprio di quest'ultima poesia cfr. A. Dolfi, *Una notte a Firenze: «ragione» delle forme e «metamorfosi» del paesaggio*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre cit.*, pp. 63-87.

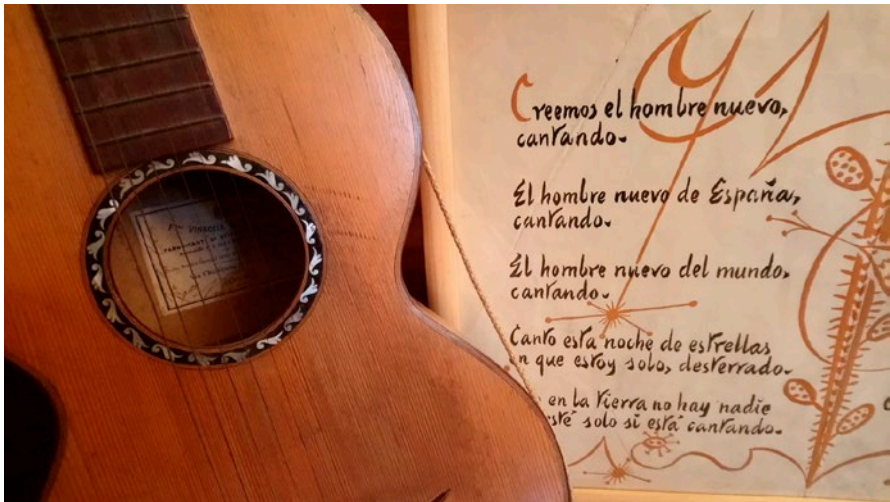
<sup>225</sup> Cfr. *Canto alle rondini* (nella *Memoria felice*. Come è noto la lirica non parla, come erroneamente qualcuno ha supposto dal titolo, di un canto, ma di una vecchia strada di Firenze – Canto alle rondini – ove le donne possono 'sperare' ai freddi affissi del teatro Verdi).

basse cantava già la guerra un canto  
 «Lili Marleen». Ed annottava il mondo [...].

Sarà infatti alle parole di un testo di Hans Leip scritto durante la prima guerra mondiale, ma messo in musica nel 1938 da Norbert Schultze e affidato alla straordinaria interpretazione di Marlene Dietrich, che Gatto consegna il potere rimemorante, retrospettivo che gli scrittori antichi avevano immaginato per la lira di Orfeo. Le rose, lanciate ai militari all'inizio del conflitto, trasformate (nel presente, nel passato, nel tempo assoluto e immutabile della poesia e del lutto), dalla scia lenta del canto, nel nero del pianto<sup>226</sup>, spenta ogni voce, anche quella del poeta, dalle lacrime infinite sull'addio («Con tutto il pianto spegnerai la voce / per cantare sul mondo e dirgli addio / sempre, ogni sera [...] imbianchi, luna di pietà, la guerra / o mia voce perduta che reclini / per tutti i morti il capo sulla neve»)<sup>227</sup>.

<sup>226</sup> Altrove saranno le madri nere, accanto al corpo morto del figlio, a gridare «Mio il figlio, non era della guerra» (cfr. nella stessa raccolta, *Lamento di una mamma napoletana*).

<sup>227</sup> Non diversamente Bassani, sotto i colpi della sepoltura (uso intenzionalmente un sintagma gattiano, prelevato da una delle poesie, *Sotto i colpi della sepoltura*, del libro scritto per la madre morta: *Osteria flegrea*) sceglierà, novello psicopompo, di parlare collocandosi dalla parte della morte, riallacciando in epitaffio l'unico rapporto possibile che la poesia/musica può instaurare, dopo gli eventi tragici del secolo breve, con il mondo dei morti (ma a questo proposito cfr. le sezioni *La malattia del tempo*; *Il canto in morte*, in A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003 e A. Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, Firenze, Firenze University Press, 2017).



*Cantando con Rafael Alberti (foto di Laura Dolfi).*

«EINE SCHREKLICHE NACHTMUSIK». LA MUSIQUE ET LE TERRIBLE  
CHEZ RAINER MARIA RILKE ET PAUL CELAN

Guillaume Surin

Pour Anna Dolfi

*Eine schreckliche Nachtmusik* – une terrible musique de nuit, *una terribile musica di notte*. Il faudrait, pour commencer, chercher à déplier ces trois mots en allemand qui prirent forme immédiatement, en réponse à l'appel lancé par Anna Dolfi: «*Notturmi e musica nella poesia moderna*». Réponse animale, Witz<sup>1</sup> qui m'arrivait écrit avant d'être pensé, associé aux deux œuvres, aux deux visages de Rainer Maria Rilke et de Paul Celan. Ces mots provenaient du titre allemand d'une œuvre de Mozart, *Eine kleine nachtmusik*<sup>2</sup> – en français, *Une petite musique de nuit*, que l'italien traduit *piccola serenata notturna*, *petite sérénade nocturne* – mais que le remplacement du «*kleine*» par «*schreckliche*» déplaçait de manière radicale et problématique. Ce mot, «*schreckliche*», l'effrayant, le terrible, venant, à l'évidence, d'un vers de Rainer Maria Rilke, en ouverture des *Élégies de Duino*:

Denn das Schöne ist nichts  
Als des Schrecklichen Anfang

Car le beau n'est que  
le commencement du terrible<sup>3</sup>.

De fait, cette substitution du *petit* par le *terrible* imposait, par une complexification et par une densification du *mineur*, la tâche, dans l'association de la mu-

<sup>1</sup> Voir Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1992. Freud y développe le *Witz* comme expression brute de l'inconscient, sous une forme de «condensation» qu'il s'agit d'*expliquer*, c'est-à-dire de déplier.

<sup>2</sup> *Sérénade n°13 en Sol majeur*, «*Eine kleine Nachtmusik*», K. 525, pour quintette à cordes, 1787.

<sup>3</sup> Rainer Maria Rilke, *Les élégies de Duino, Les sonnets à Orphée* [traduction Lorand Gaspar et Armel Guerne], Paris, Seuil, 2006, p. 8: «Perché il bello non è / Che il tremendo al suo inizio [...]» [traduzione di Enrico e Igea De Portu].

sique, de la nuit et de la poésie, de tenir le plus léger et le plus grave, de se porter vers les rapports unissant la légèreté du nocturne aux rigueurs du terrible.

*Eine Kleine nachtmusik*, œuvre composée par Mozart en 1787, reprend d'ailleurs dès l'origine ce qui caractérisera le *nocturne*, à savoir la «musique de nuit», une musique faite pour l'extérieur, *sérénade* dont on retrouve des exemples virtuoses dans le *Don Giovanni* par exemple. De fait, le nocturne se fait dès l'origine musique légère, et, disons, *mineure* – exemplairement, et à de multiples points de vue, chez Chopin – et n'aura que rarement l'aspect sombre et inquiet qu'il a chez Schumann par exemple. Le nocturne dans son origine est un chant léger, l'adresse simple et virtuose de la sérénade.

Mais par là même, la notion de *nocturne* se révèle d'une grande instabilité générique. Il faudrait alors dire que le *nocturne*, en musique – par toute sa définition évocatoire – semble surtout le résultat de l'association, de l'accolement du mot de *Nuit* à celui de *Musique*, ou du corps ressenti de la nuit à celui à venir de la musique, ouvrant à la définition intentionnelle d'un accomplissement décentré impossible: la Musique doit se faire Nuit. Essence du nocturne donc fondamentalement romantique, lyrique, mystique, dans cette volonté de *faire nuit* de son œuvre, de créer un *infini diminutif*<sup>4</sup>, de donner à son œuvre le corps aux frontières troubles de la nuit, corps qui ne s'arrête que là où ne porte pas le regard; rêve de celui qui se sent, par la convocation du mot *Nuit*, habité, hanté par sa totalité en débordement permanent. L'ambition *mineure* du nocturne<sup>5</sup>, adresse lyrique personnelle tout autant qu'adresse oblique et profonde à la nuit elle-même, peut ainsi être pensée comme la volonté démesurée de concilier les idées de *totalité* et d'*infini*.

Dès lors, la nocturne, en son instabilité, rencontre l'instabilité générique propre à la *Nuit* elle-même. Et, déplacé dans le poème, le nocturne y ajoute celle propre à la *musique* elle-même. Aspirer, pour la musique, pour la poésie, pour le langage, à se faire nuit, à rendre compte de la nuit, à dire la nuit, à une parole nocturne, *dire-nuit, parolenocturne*, c'est passer de l'évidente simplicité de sa surface, au vertige de sa profondeur: de Mozart à Chopin, de Majnûn à Georges Bataille, de Saint Jean de la Croix à Novalis, à Martin Heidegger, à Rainer Maria Rilke et Paul Celan, la *Nuit* se fait, dans un espace infiniment semblable, le corps et le réceptacle de nuances infinies. Ainsi, au sujet de l'espace historique qui nous intéresse:

La nuit du monde étend ses ténèbres. Désormais, l'époque est déterminée par l'éloignement du dieu, par le «défaut de dieu». [...] Non seulement les dieux et le dieu se sont enfuis, mais la splendeur de la divinité s'est éteinte dans l'histoire

<sup>4</sup> «Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total?» (Charles Baudelaire, *Mon cœur Mis à nu. Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 696).

<sup>5</sup> Marqué jusque dans la composition travaillée par l'altération, la diminution.

du monde. Le temps de la nuit du monde est le temps de détresse, parce qu'il devient de plus en plus étroit. Il est même devenu si étroit, qu'il n'est même plus capable de retenir le défaut de dieu comme défaut.

Avec ce défaut, c'est le fond du monde, son fondement même, qui fait défaut. Abîme (*Abgrund*) signifie originellement le sol et le fond à quoi tend ce qui est suspendu au bord du précipice. Pourtant, dans ce qui suit, le a de abîme sera pensé comme l'absence totale de fondement. Le fondement est le sol pour un enracinement et une prestance. L'âge auquel le fond fait défaut est suspendu dans l'abîme<sup>6</sup>.

La *nuit* prend ainsi chez Heidegger un sens métaphysique, et, dirions-nous, *néгатif*. Nuit sans recours, nuit de l'abîme. La légèreté de la nuit se fait image de l'abîme dans lequel se perd une époque. Et c'est dans ce même contexte abyssal que Paul Celan situe sa poésie<sup>7</sup>. «C'est sur cette absence de sol que le poème fait fond (c'est sur elle qu'il se fonde). Aussi celui qui marche sur la tête a le ciel comme un fond qui s'abîme sous lui»<sup>8</sup>.

La nuit est donc chez Celan le fondement comme abîme de celui qui «marche sur la tête», de celui qui vit le bouleversement radical des valeurs, l'impossibilité même de toute valeur. Et le mineur se voit investi de toute la charge tragique de l'existence, dans la vérité d'une légèreté insupportable de toute chose.

Tous les noms, tous les  
noms,  
avec elle brûlés. Tant  
de cendre à bénir. Tant  
de terre gagnée  
sur  
les légers, si légers  
Ronds  
D'âme<sup>9</sup>.

L'œuvre poétique de Paul Celan, dont les parents sont morts en déportation<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *Pourquoi des poètes*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 323.

<sup>7</sup> Bien sûr, les textes de Celan et de Heidegger sont aussi éloignés dans leurs conclusions et leur résonance que proches thématiquement. Mais Celan a lu Heidegger, est allé à la rencontre de Heidegger, et entretenait un dialogue, tragique, avec lui, comme en témoigne le poème *Todnauberg* (*Lichtzwang*, in Paul Celan, *Gedichte in zwei Bänden*, Baden-Baden, Suhrkamp Verlag, 2011, II, p. 255).

<sup>8</sup> Paul Celan, *Le Méridien*, Paris, Seuil, 1995, p. 110 (Notes préparatoires).

<sup>9</sup> Je traduis: «Alle die Namen, alle die mit- /Verbrannten /Namen. Soviel /Zu segnende Asche. Soviel / gewonnenes Land /über / den leichten, so leichten / Seelen- / ringen» (Paul Celan, *Chymisch*, dans *Die Niemandsrose, Gedichte I* cit., p. 227).

<sup>10</sup> Pour plus d'éléments, je me permets de renvoyer à mon travail: *Paul Celan et Giorgio Bassani, le témoignage illisible*, dans *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2017.

fait du mineur, sous l'aspect terrible de la légèreté, de la légèreté insupportable de la cendre, de la fumée, l'élément de la plus haute gravité. Ce qui compte, «*was gilt*»<sup>11</sup>, n'a plus de gravité – léger, sans accroche terrestre, sans direction: chez Celan tout pèse, parce que tout est léger. Ainsi, le léger, l'aérien, l'élément donc fondamentalement baroque, devient le siège même de ce qui compte, de la pesanteur la plus grande, car la cendre, la fumée, ne sont plus pour Paul Celan des métaphores, mais sont le corps terrible, *schrecklich*, de toutes les victimes de la *Shoah*. De fait, le mineur, de sa zone latérale, et dans son décentrement, se fait «centre errant»<sup>12</sup>, et se donne comme le siège de l'affrontement majeur du terrible, la condition nécessaire de la poésie, la charge vitale de sa honte.

Et c'est de fait sous ce sens d'espace mineur du terrible qu'apparaît chez Paul Celan l'image de la nuit:

*Raggio Notturmo*

Mai s'agitarono più luminosi nella sera i capelli dell'amata:  
a lei io mando la bara del legno più lieve.  
Le onde la lambiscono come a Roma il letto dei nostri sogni,  
porta come me una parrucca bianca e parla rauco:  
parla come me, quando offro asilo ai cuori.  
Sa un canto francese, la canzone d'amore che cantai in autunno,  
quando ero in viaggio nella terra dell'indugio e scrivevo lettere alle aurore.

È un bel vascello la bara, intagliato nell'albero dei sentimenti.  
Con esso scesi anch'io verso il sangue, quand'ero giovane più del tuo occhio.  
Ora sei tu giovane come un uccello morto nella neve di marzo,  
ora viene esso a te e canta la sua canzone francese.  
Siate lievi: finite di dormire la mia primavera.  
Io sono più lieve:  
io canto davanti a stranieri<sup>13</sup>.

Ce poème nocturne, ce *notturmo*<sup>14</sup>, mêle à l'image de la nuit les thèmes de la perte, du chant, de la légèreté terrible, et montre exemplairement à quel point,

<sup>11</sup> «Nous / ne savons pas, / ce qui compte» (je traduis: *Zürich, Zum Storchen*, dans *Die Niemandrose, Gedichte I* cit., p. 215).

<sup>12</sup> «Ô ce centre errant, vide, / hospitalier» (*Zu beiden Händen*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 219).

<sup>13</sup> Cette traduction de Gianni Carchia, m'a été envoyée, avec d'autres traductions, par Mariolina Bertini, suite au colloque «*Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*». Je tiens ici à la remercier, et à sceller ici quelque chose comme ce que Celan nommait un *méridien*.

<sup>14</sup> Il est possible d'employer ce terme du fait que Paul Celan a pu l'utiliser, en italien, pour nommer un poème: «Notturmo. Ne dors pas. Reste aux aguets. / Les peupliers, d'un pas chantant, / Frayant avec les gens de guerre. / Ton sang, dans chaque étang» (je traduis: «Notturmo: Schlaf nicht. Sei auf der Hut. / Die Pappeln mit singendem Schritt / ziehn mit dem Kriegsvolk mit. / Die Teiche sind alle dein Blut»; *Gedichte 1938-1944*, Baden-Baden, Suhrkamp, 1986).



chez Celan, la nuit, comme incarnation du mineur – corps-impossible-programmatique – est l'espace<sup>15</sup> d'une expérience métaphysique. Le poète, du moins les poètes que sont Rainer Maria Rilke et Paul Celan, par cette prise en charge poétique de la nuit, sont alors dans la position définie par Heidegger du «poète en temps de détresse», qui doit, «chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis»<sup>16</sup>. Et recevant, dans la zone mineure, la responsabilité de quelque chose comme le maintien de la métaphysique. Traitant le nocturne comme le terrible, échoit à leurs doigts-pensées<sup>17</sup> l'entretien dans l'abîme du feu de la spiritualité<sup>18</sup>.

Mais c'est pour Paul Celan une heure, un événement qui a sans doute pris le nom imprononçable de *Shoah*, qui lui a imposé – ordre et commandement<sup>19</sup> – cette charge nocturne, cette nuit dont sa poésie ne pourra plus jamais faire l'économie, que son poème ne pourra plus jamais éviter:

Ô cette heure, qui  
Alourdit de Nuit  
La charge de nos noms<sup>20</sup>.

Comparer Rainer Maria Rilke et Paul Celan, c'est en un sens lier de manière évidente deux écrivains très proches, tant historiquement – Celan, né en 1920, se plaçant en héritier de Rilke, mort en 1926 – que dans l'intimité de la lecture profonde menée par Celan de son prédécesseur, et de son admiration, mainte fois clamée. Cependant, se placer de part et d'autre de la Shoah, à partir de laquelle Paul Celan écrit, c'est éloigner de manière radicale tout traitement de thématiques métaphysiques, ou poétiques, en apparence semblables. Mais c'est aussi, en se demandant jusqu'où la parole de Rilke peut correspondre à celle de Celan, jusqu'où le Terrible de Rilke est-il celui de Celan, essayer de jeter des ponts par dessus cette « heure » qui a tout changé, afin de chercher à prendre négativement l'empreinte de la Shoah dans l'histoire de la littérature, de prendre la mesure d'un traumatisme<sup>21</sup>, ce «*was geschah*»<sup>22</sup> qui ne peut s'approcher que dans une rhétorique apophasique.

<sup>15</sup> Espace qui n'est d'ailleurs pas forcément symbolique. Dans la logique mallarméenne – qui veut que le mot convoque la chose (cfr. n. 21) – et dans le fait que Paul Celan se dise habiter la langue, l'espace ouvert par le mot *nuit* est l'espace réel d'une expérience métaphysique.

<sup>16</sup> M. Heidegger, *Pourquoi des poètes* cit., p. 327.

<sup>17</sup> *Fingergedanken, A la pointe acérée*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 251.

<sup>18</sup> «Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco; ma di tutto questo possiamo raccontare la storia» (Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 8 sq.).

<sup>19</sup> «Ich habe Bambus geschnitten», dans *Die Niemandrose* cit., p. 264.

<sup>20</sup> *Soviel Gestirne*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 217.

<sup>21</sup> Mesure négative, empreinte.

<sup>22</sup> *Ce qui se passa*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 269.

1. *La Musique et le Terrible*

La musique opère, au 20<sup>ème</sup> siècle, un virage, renonçant à des notions – ou du moins les rendant problématiques – qui en étaient une forme de condition de reconnaissance, comme l’harmonie, la tonalité, ou l’assise thématique. Adorno, dans sa *Philosophie de la Nouvelle Musique*<sup>23</sup>, parle ainsi d’une nécessaire «conversion de l’oreille» de l’auditeur, pour que puisse s’en faire la réception. Et ce virage semble l’écho, l’incidence d’une modification dans le rapport de l’homme au monde dont Baudelaire témoignait déjà dans *Les Fleurs du mal*. Mais au-delà de la première dimension de cette rupture, rendue par Baudelaire par l’image musicale de la «cloche fêlée»<sup>24</sup>, celle de la *dissonance*, nous tâcherons de nous porter vers l’expérience musicale vécue par l’homme moderne qui est celle du choc<sup>25</sup>, du rythme froid de la série, de l’industrialisation:

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!  
J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l’hiver va rentrer dans mon être: colère,  
Haïne, frissons, horreur, labeur dur et forcé,  
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,  
Mon cœur ne sera plus qu’un bloc rouge et glacé.

J’écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

<sup>24</sup> «Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu’en ses ennuis / Elle veut de ses chants peupler l’air froid des nuits, / Il arrive souvent que sa voix affaiblie // Semble le râle épais d’un blessé qu’on oublie / Au bord d’un lac de sang, sous un grand tas de morts, / Et qui meurt, sans bouger, dans d’immenses efforts» (Charles Baudelaire, *La cloche fêlée*, dans *Les Fleurs du Mal, Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 57).

<sup>25</sup> Le «choc» est ainsi au centre de la lecture benjaminienne de Baudelaire: «Le sonnet *A une passante* présente la foule non comme l’asile du criminel, mais comme le lieu où trouve refuge l’amour fuyant le poète. On peut dire que ce sonnet traite de la fonction de la foule non dans l’existence du bourgeois mais dans celle du poète érotique. Cette fonction paraît au premier regard négative; mais elle ne l’est pas. L’apparition qui le fascine, loin de seulement se soustraire dans la foule au poète érotique, ne lui est donnée que par cette foule. Le ravissement du citadin est moins l’amour du premier regard que celui du dernier. Le «jamais» de la dernière strophe est le sommet de la rencontre, c’est le moment où la passion, désormais vaine en apparence, jaillit en réalité, comme une flamme, du poète. Cette flamme le consume; mais nul Phénix ne se lève. La renaissance du premier tercet ouvre sur l’événement une perspective qui, à la lumière de la strophe précédente, apparaît très problématique. Ce qui «crispé» le corps, ce n’est pas l’émotion de celui dont une image prend possession dans tous les recoins de son être; c’est quelque chose qui se rapproche plutôt du choc qui se produit quand un désir impérieux envahit tout d’un coup le solitaire. [Ces vers] révèlent dans leur configuration intérieure les stigmates que l’amour lui-même reçoit de la grande ville» (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p. 96).

L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.  
 Mon esprit est pareil à la tour qui succombe  
 Sous les coups de bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,  
 Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.  
 Pour qui? – C'était hier l'été; voici l'automne!  
 Ce bruit mystérieux sonne comme un départ<sup>26</sup>.

Le rapport moderne au monde, s'il doit se dire *musicalement*, ou l'image moderne de la musique elle-même, s'ils veulent avoir quelque forme de nécessité et de vérité historiques, devra toujours dans une quelconque mesure donner voix à ce «Chant d'Automne» que développe Charles Baudelaire. La poésie devra déplacer sa charge musicale dans une *réplique*, exposée<sup>27</sup>, de ce choc.

Et c'est précisément dans l'espace du Paris de Baudelaire que se meut Rilke quand il témoigne plus durement qu'ailleurs de son expérience du *Terrible*, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*<sup>28</sup>. L'expérience du choc, où la vérité s'est repliée, s'y retrouve plus particulièrement dans la musique d'une dégénération de la mort en une production mécanique, rythmique, industrielle, sérielle, anonyme: «À présent, on y meurt dans cinq cent cinquante-neuf lits. En série bien entendu. Il est évident qu'en raison d'une production aussi intense, chaque mort individuelle n'est pas aussi bien exécutée, mais d'ailleurs cela importe peu»<sup>29</sup>. La mort en série de la grande ville radicalise ainsi, modifie, ce que la mort comprenait déjà comme *Terrible*:

Ce n'était pas à Christoph Detlev qu'appartenait cette voix, mais à la mort de Christoph Detlev [...]. La mort de Christoph Detlev qui habitait à Ulsgaard ne se laissait pas presser. Elle était venue pour dix semaines et elle resta les dix semaines bien comptées. Et pendant ce temps elle était la maîtresse, plus que Christoph Detlev n'avait jamais été le maître; elle était pareille à une reine qu'on appelle la Terrible, plus tard et toujours<sup>30</sup>.

Le *Terrible* d'une mort anonyme vient ainsi s'ajouter, s'opposer ou se joindre au *Terrible* d'une mort individuelle, développée fréquemment par Rilke, d'une mort comme œuvre d'une vie, se développant lentement comme noyau de l'in-

<sup>26</sup> Ch. Baudelaire, *La cloche fêlée* cit., p. 45.

<sup>27</sup> «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose» (Paul Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 80. Voir aussi André Hirt, *Baudelaire ou la poésie comme exposition*, Paris, Kimé, 1998).

<sup>28</sup> Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, in *Œuvres 1 – Prose*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 539.

dividu<sup>31</sup>. Et, en quelque sorte, le *Terrible* se détache comme une peau de lui-même. La manière qu'a Rilke, dans son œuvre, de mettre en place cette notion est large, et libre, tant dans l'extension qui s'attache à elle peu à peu, que dans la variété des colorations qui lui sont associées. De fait, le *Terrible* recouvre chez Rilke des notions proches de celles que sont le *sublime* kantien, l'*angoisse* heideggerienne, la *Chose* lacanienne<sup>32</sup> – rapports qui seraient trop longs à étudier ici<sup>33</sup>.

Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri  
 parmi les hiérarchies des Anges?  
 Et cela serait-il, même, et que l'un d'eux soudain  
 me prenne sur son cœur: trop forte serait sa présence  
 et j'y succomberais.  
 Car le Beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible,  
 qu'à peine à ce degré nous pouvons supporter encore;  
 et si nous l'admirons, et tant, c'est qu'il dédaigne  
 et laisse de nous anéantir.  
 Tout Ange est terrible...<sup>34</sup>

En suivant l'ouverture des *Élégies de Duino*, le *terrible* serait pour Rilke l'étreinte de ce qu'il nomme ailleurs le *surnuméraire*, l'étreinte de l'Ange, dont le beau n'est «que» le degré supportable de réception. Exposé dans la logique d'un *degré* de rapports avec l'excès, le *terrible* est le point extrême d'une communication<sup>35</sup> de l'individu avec un tout autre – qui pourtant s'installe dans une logique d'identité<sup>36</sup> – communication ouvrant les limites de l'individu, débor-

<sup>31</sup> «Jadis, l'on savait – ou peut-être s'en doutait-on seulement – que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau. Les enfants en avaient une petite, les adultes une grande» (*ibid.*, p. 537).

<sup>32</sup> «*Cela*, qui m'avait inspiré ma première et profonde frayeur, lorsque, tout enfant, la fièvre m'avait tenu: *la grande chose* [...]. Elle grandissait en jaillissant de moi comme une tumeur, comme une seconde tête, comme une partie de moi-même, et qui cependant ne pouvait pas m'appartenir puisqu'elle était si grande. Elle était là comme une grande bête morte qui aurait été autrefois, lorsqu'elle vivait encore, ma main ou mon bras» (*ibid.*, p. 567).

<sup>33</sup> On peut quand même noter la remarque de Jean Bollack sur ce que Rilke rassemble, sans même s'en rendre compte. Remarque qui est sans doute radicale, mais qui a le mérite d'interroger le rapport de Rilke aux influences qu'il concentre: «Rilke, souvent, doit à d'autres un bon nombre de ses idées, et aussi une grande partie de sa conception de l'art (peut-être même de la conception qu'il se faisait de son art à lui) [...]» (Jean Bollack, *Poésie contre poésie, Celan et la littérature*, Paris, PUF, p. 140).

<sup>34</sup> R. M. Rilke, *Les élégies de Duino* cit., p. 9.

<sup>35</sup> C'est aussi le moment d'une ouverture: «J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin», mais surtout «Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage» (R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* cit., pp. 535 et 564). «Un courant s'était établi entre nous, et je connus qu'il était raide de terreur. Je compris que la terreur l'avait paralysé, terreur de quelque chose qui se passait en lui-même».

<sup>36</sup> «On va penser que je suis resté longtemps devant; mais je jure que je me suis mis à courir

dant le rapport entre le dedans et le dehors, brisant les frontières d'un être non préparé: «Ton cœur te chasse hors de toi-même. Comme un scarabée sur lequel on a marché, tu coules hors de toi-même et ton peu de dureté ou d'élasticité n'a plus de sens»<sup>37</sup>. Le Terrible opère une dilution de l'individu, empalé<sup>38</sup> par le surnuméraire. Et ce *Terrible* comme étreinte insupportable de l'Ange, Rilke a pu l'établir comme communication musicale, notamment par l'intermédiaire de Beethoven, «celui qui sait».

Ta musique: elle eût pu être autour de l'univers; non pas autour de nous. Un ange t'aurait conduit devant l'instrument solitaire, entre les montagnes du désert. Et alors tu te serais répandu à flots, fluvial, dans le vide, restituant à l'univers ce que seul l'univers peut supporter. [...]

Car à présent qui te retirera des oreilles cupides? Qui les chassera hors des salles de concert, ces vénaux dont l'ouïe stérile se prostitue et ne reçoit jamais? Voici de la semence qui rayonne, et ils se tiennent en dessous d'elle comme des filles et ils jouent avec elle; ou bien la laissent tomber comme la semence d'Onan, tandis qu'ils sont couchés dans leurs consentements inachevés. / Mais si jamais, maître, un chaste à l'oreille vierge était étendu contre ton son: il mourrait de félicité, ou il concevrait l'infini, et son cerveau fécondé éclaterait de trop de naissance<sup>39</sup>.

La musique est terrible, comme à la fois communication et corps du surnuméraire, comme abolissant la différence entre la voie de communication et le corps même d'un message qui, pleinement reçu, charrie un sens insupportable.

Cependant, ce texte soulève un autre rapport de Rilke à la musique placé sous l'angle du Terrible, par l'image de ceux qui ne font pas face, de ceux qui se tiennent «sous la musique»: celui de sa dégénérescence en bien culturel. La musique non reçue, l'ouïe prostituée, reprennent et confirment quelque chose comme le tournant provoqué au sein même du Terrible par la modification moderne de la mort. S'annonce déjà ici la question, reprise plus radicalement par Adorno, Benjamin, Celan, de l'objet de culture comme objet de barbarie<sup>40</sup>:

Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et

aussitôt que je l'eus reconnu. Car le terrible, c'est que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici je le reconnais bien, et c'est pourquoi cela entre en moi aussitôt: comme chez soi» (*ibid.*, p. 612).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 650.

<sup>38</sup> «J'étais lourd de sueur et une douleur étourdissante circulait en moi, comme si mon sang charriait je ne sais quoi de trop grand qui, au passage, distendait mes veines» (*ibid.*, p. 563).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>40</sup> «Il n'est jamais une illustration de la culture sans être aussi une illustration de la barbarie» (W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013, p. 62).

barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même<sup>41</sup>.

On sait les échos extrêmes de cette condamnation en Paul Celan<sup>42</sup>, lui ayant imposé un rapport vital, mais honteux, au poème. Car Paul Celan se meut, ou s'éveille, au milieu de cette dimension du terrible avec laquelle Rilke entretenait des rapports de distance et de proximité. Espace insupportable du terrible, dont l'évocation a pu se faire par celle de la musique. Ainsi, dans un des poèmes qui ouvre son œuvre, *Todesfuge*<sup>43</sup> (*Fugue de la mort*<sup>44</sup>), Celan compare le nazi dans le camp à un chef d'orchestre, qui ordonne à «ses juifs» de «jouer pour la danse», de «racler les violons de façon plus sombre», de «jouer la mort de façon plus suave», le tout pour «creuser une tombe dans l'air nul n'y est à l'étroit», pour «monter dans l'air en fumée». Ce texte rappelle tout d'abord l'utilisation particulièrement perverse de la musique par les nazis, qui faisaient jouer certains juifs emprisonnés dans un orchestre accompagnant différentes étapes de l'extermination. De fait, dans cette radicalisation de la musique comme bien culturel, dans sa perversion, sa prostitution, la musique, comme appartenance à la sphère de *raison* qui a mené à Auschwitz, ne peut plus pour Celan jouer son rôle premier d'expression angélique, divine, qu'elle avait chez Rilke. Mais aussi, par la structure musicale de la fugue, le poème cherche à rendre musicalement l'extermination. La langue allemande – la «langue du bourreau» – dans la logique de retour et d'effacement du contrepoint, se voit chargé de mimer le rythme terrible de la mécanisation de la mort, qui a radicalisé, poussé dans ses plus extrêmes conséquences l'expérience du choc, la faisant définitivement, au-delà de toute ressemblance, changer de *situation*. Les heurts de la langue celanienne, la violence des images, est celle de l'entrechoquement des rails, de la mécanique d'une industrialisation de la mort, dans un rythme, si proche et si loin de la mort impersonnelle de Rilke, qui est aujourd'hui celui des chaînes de production, mais qui s'appliqua alors à *ce qui ne peut plus être un homme*<sup>45</sup>, et installant Celan, et sa poésie, au-delà d'un gouffre, et l'*isolant*, cerné par la nuit du gouffre.

Plus d'étreinte de l'Ange, plus de chant divin. La musique au mieux ne peut être au mieux que, selon le titre d'un autre poème prenant comme nom une forme

<sup>41</sup> T.W. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, 2010, p. 26.

<sup>42</sup> Paul Celan a subi la Shoah de manière particulièrement violente, par et au-delà la mort de ses parents en déportation. Pour plus de précisions, je renvoie à mon article, G. Surin, *Paul Celan et Giorgio Bassani, le témoignage illisible*, dans *Gli intellettuali scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*. In *ricordo di Giorgio Bassani* cit.

<sup>43</sup> *Mohn und Gedächtnis (Pavot et Mémoire)*, dans *Gedichte I* cit., p. 41.

<sup>44</sup> Traduction John E. Jackson, in *Poèmes*, Paris, Editions José Corti, 2004, p. 101.

<sup>45</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987.

musicale, *engführung*, c'est à dire *strette*<sup>46</sup>, densification extrême du principe de la fugue; *engführung*, mot à mot «conduite dans l'étroit», ou la musique comme moyen de pénétrer et de frayer au cœur même de là où il n'y a pas de chemin: *aporie*<sup>47</sup>.

De fait, le chant lui-même perd toute forme de pouvoir, et ne peut tout au plus, comme ce qui serait la parole d'un prophète de notre temps, que «bégayer seulement, bégayer, / toutoutoujours / bégayer»<sup>48</sup>.

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel  
Stimme?  
Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.  
Dein Gesang, was weiss er?

Tiefimschnee,  
Iefimnee,  
I-i-e<sup>49</sup>.

Ainsi, le chant ne peut plus, comme chez Rilke, être communication d'un excès de signification, et, convoqué, ne peut-il tout au plus que s'effacer, renoncer à tout pouvoir dans le bégaiement.

La musique comme image de l'atteinte contagieuse de l'informe ressemble ainsi, chez Celan, à ce que Rilke craignait chez elle, à savoir le caractère insupportable de la métamorphos<sup>50</sup>, l'angoisse d'être «déposé», par la musique, «quelque

<sup>46</sup> Du nom d'un autre poème de Paul Celan prenant le nom d'une forme musicale. Paul Celan, *Grille de Parole*, Paris, Seuil, 1991, p. 92 sq.

<sup>47</sup> «Ils (ces problèmes) sont infinis, si on peut dire, en eux-mêmes, parce qu'ils exigent l'expérience même de l'aporie qui n'est pas sans rapport avec ce que nous appelions à l'instant le mystique. / A dire qu'ils exigent même l'expérience de l'aporie, on peut entendre deux choses déjà assez compliquées. / 1 Une expérience est une traversée, comme son nom l'indique, elle passe au travers et voyage vers une destination pour laquelle elle trouve le passage. L'expérience trouve le passage, elle est possible. Or en ce sens, il ne peut y avoir d'expérience pleine de l'aporie, à savoir de ce qui ne laisse pas le passage. *Aporia*, c'est un non-chemin» (Jacques Derrida, *Force de loi. Le Fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, 1994, p. 37).

<sup>48</sup> «lallen und lallen, / immer-, immer-, / zuzu» (Tübingen Jänner, dans *La rose de personne*, trad. Broda, Paris, Corti, 2002, p. 39).

<sup>49</sup> *Atemwende, Gedichte II* cit., p. 39.

<sup>50</sup> «Si mon angoisse n'était si grande, je me consolerais en me persuadant qu'il n'est pas impossible de voir tout d'un oeil différent, et néanmoins de vivre; mais j'ai peur, j'ai une peur indicible de cette modification. Je ne me suis même pas encore familiarisé avec ce monde qui me paraît bon. Que ferais-je dans un autre? J'aimerais tant demeurer parmi es significations qui me sont devenues chères! et si pourtant quelque chose doit être changé, je voudrais du moins vouloir vivre parmi les chiens, dont le monde est parent du nôtre» (R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* cit., p. 565).

part dans l'inachevé»<sup>51</sup>. Et la *Shoah*, cette heure «qui alourdit de nuit la charge de nos noms», installe de même ce terrible d'une fin de toute stabilité<sup>52</sup>, d'une relativité baroque de toute chose, d'une vérité terrible de la légèreté musicale, de l'informe de la cendre, de la fumée. D'une musique si proche de celle de Rilke, et en même temps, incomparable.

Là où Rilke le rencontrait dans l'absence de tout événement – «il ne s'est rien passé»<sup>53</sup> –, Paul Celan se confronte sans cesse – faisant même sans doute de l'écriture l'espace d'une confrontation permanente – à un événement bouleversant toute valeur, vide et plein, affectant toute pratique du poème.

## 2. *La conversion à la Nuit*

Loin d'elle je me détourne vers l'ineffable, la sainte, la mystérieuse nuit. Le monde est loin – sombré dans l'abîme – à sa place tout n'est plus que solitude et désert. Un souffle de mélancolie fait frissonner les fibres de mon âme. Je voudrais tomber en gouttes de rosée et me mêler à la cendre. – Lointains souvenirs, vœux juvéniles, rêves de l'enfance, joies vaines, espoirs fugitifs d'une longue vie, tous viennent à moi, vêtus de gris, comme les brouillards du soir au soleil couché. La lumière est allée planter dans d'autres contrées ses tentes de joie. Ne reviendra-t-elle jamais vers ses enfants qui espèrent son retour avec la foi de l'innocence?<sup>54</sup>

*Abwärts wend ich mich* – la *conversion* de Novalis à la Nuit, qui annonce de manière exemplaire le geste de Rilke, qui écrira lui aussi des Hymnes à la nuit, est ainsi un détournement du regard vers le règne du mineur. Se «tourner» vers la nuit, c'est ainsi porter son regard «*abwärts*», vers le bas, c'est imposer à son regard un changement de direction donc, de hiérarchie, mais aussi d'échelle, qui caractérise selon Gilles Deleuze la littérature mineure: «cette espèce de grossissement au microscope» vers cette «agitation moléculaire où se déroule un tout autre combat»<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Phrase reprise d'ailleurs par Jankélévitch: «Moi qui, comme enfant déjà, étais si méfiant à l'égard de la musique (non parce qu'elle me soulevait plus violemment que tout hors de moi-même, mais parce que j'avais remarqué qu'elle ne me déposait plus où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé), je supportais cette musique sur laquelle on pouvait monter, monter, jusqu'à ce que l'on pensât qu'on pouvait être à peu près au ciel».

<sup>52</sup> Par exemple dans le poème *Strette*: «Nulle part / on ne s'inquiète de toi – / Le lieu où ils étaient couchés, il a / un nom, il n'en a / pas. Il n'y étaient pas couchés».

<sup>53</sup> «C'est bon de dire à haute voix: «il n'est rien arrivé». Mais quand même je le dirais, et quand je répèterais: «Il n'est rien arrivé», à quoi cela m'avancerait-il?» (R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte* cit., p. 585).

<sup>54</sup> Novalis, *Hymnes à la Nuit*, [tr. G. Bianquis], Paris, Aubier, 1980, p. 78.

<sup>55</sup> Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 18.



Plus divins que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous. Leur regard porte bien au-delà des astres les plus pâles d'entre ces armées innombrables – sans faire appel à l'aide de la Lumière, ils percent les profondeurs d'un cœur aimant, emplissant d'une volonté indicible l'espace qui est au-dessus de l'espace<sup>56</sup>.

La leçon de la nuit, à la fois comme chemin vers le mineur et comme don, est celle d'une forme de renversement du regard, de conversion de la vision elle-même. Et chez Rilke, cette leçon de la Nuit s'exprimera de manière musicale, comme on peut le voir dans les *Sonnets à Orphée*, par un renversement de l'ouïe elle-même, vers une musique de nuit, une nuit de la musique.

## I

La s'élançait un arbre. Ô pur surpassement!  
Oh! mais quel arbre dans l'oreille au chant d'Orphée!  
Et tout s'est tu. Cependant jusqu'en ce mutisme  
Naît un nouveau commencement, signe et métamorphose.

[...] Et où il n'y avait,  
pour accueillir le chant, qu'un abri misérable,  
à peine un antre au creux du plus obscur désir,  
dont le seuil incertain tremble avec ses piliers:  
tu leur as érigé un temple dans l'écoute<sup>57</sup>.

Le rapport de Rilke avec la musique s'apaise ainsi dans ses œuvres tardives. La musique, sous le nom de Chant d'Orphée, s'accomplit ainsi dans un rassemblement silencieux, dans l'ouverture d'un «temple dans l'écoute», de conversion silencieuse dans une nuit de l'ouïe, intime, intérieure. Ce que la musique enclenche, à la fois corps et chemin, c'est un accroissement de la capacité d'écoute, ou du moins l'installation, le rassemblement d'une musique *en puissance*, de la *puissance* de la musique.

N'est-il pas temps pour nous de quitter l'aimée en aimant?  
La dépasser, vibrant telle la flèche jaillie de la corde  
Et qui ramassée dans l'instant du départ se dépasse.  
Car il n'est de repos nulle part<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Novalis, *Hymnes à la Nuit* cit., p. 80.

<sup>57</sup> «Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! / Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung / Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung Vor. // [...] Und wo eben/kaum eine Hütte war, dies zu empfangen, // ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen / mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, – / da schufst du ihnen Tempel im Gehör» (R. M. Rilke, *Les élégies de Duino, Sonnets à Orphée* cit., p. 100).

<sup>58</sup> «Ist es nicht Zeit, dass wir liebend / Uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn: /

Ce thème du rassemblement de la *puissance*, qui parcourt comme ici les *Elégies de Duino*, indique le rapport nouveau établi avec la musique, le surnuméraire. Cet «arbre» qui se lève en l'ouïe de celui qui reçoit le chant d'Orphée, de celui qui convertit son ouïe comme on se convertit à la nuit, est don d'espace intérieur. Espace intérieur ouvert à celui qui parvient à supporter la musique sans exploser, comme face au terrible, à étirer son être, à rendre ses frontières ductiles, celui dont Rilke trouve l'exemple en Beethoven:

Et en dessous, l'autre visage qui sait. Ce dur nœud de sens tendus à rompre. Cette implacable condensation d'une musique qui sans cesse voudrait s'échapper. Le visage de celui à qui Dieu a fermé l'ouïe pour qu'il n'y ait plus de sons hors des siens; pour qu'il ne soit pas égaré par le trouble éphémère des bruits. Lui qui contenait leur clarté et leur durée; pour que seuls les sens inaptés à saisir le son ramènent le monde vers lui, sans bruit, un monde en suspens, en expectative, inachevé, d'avant la création du son<sup>59</sup>.

Donc la nuit, comme musique, comme disponibilité, est avant tout don d'espace, possibilité d'accéder à cet *Ouvert* dont Rilke développe le thème tout au long de son œuvre tardive, et qui accorde une continuité expérimentable de soi au monde<sup>60</sup>, dans ce qu'il nomme l'espace intérieur du monde, *Weltinnenraum*.

Tout est distance, et nulle part ne se ferme le cercle<sup>61</sup>.

La nuit du renversement du regard est ce qui ne se ferme pas, ou plutôt qui ne *ferme* pas. Elle est une forme inversée du cerne. Et la musique, en se faisant nocturne doit se taire, doit tendre au silence: «Ne fallait-il pas qu'il y eut de la musique dans ce silence?»<sup>62</sup> Et de même que le poème ne peut avoir l'ambition d'un dire, la musique doit cesser de se faire sonore, doit entrer dans la nuit. C'est un peu aller au bout de la logique de sourdine et d'effacement du *nocturne*: une ingestion de la musique par elle-même, en elle-même, une sorte d'invagination qui accomplit le poème comme musique silencieuse donc, mais comme accomplissement de la puissance de la musique dans un extrême de l'attention, dans un ramassement qui est ouverture – ramassement nocturne du repli de la musique elle-même dans sa nuit.

Dès lors la poésie de Rilke n'a de cesse de construire des images de ce rassemblement de puissance qui est *musique*. Qui est nuit. Nuit où se meut l'Ange,

Wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / Mehr zu sein als er selbst. Denn Bleibend ist nirgends» (*ibid.*, p. 12).

<sup>59</sup> R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte* cit., p. 584.

<sup>60</sup> «Un même espace unit tous les êtres: espace intérieur du monde. En silence l'oiseau vole au travers de nous» (R. M. Rilke, *Elégies de Duino* cit., p. 75).

<sup>61</sup> R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée* cit., p. 145.

<sup>62</sup> R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte* cit., p. 615.

nuit qui se meut dans le fruit, dans la fleur. Le poème se déploie, et dit: je me ramasse. Le poème ramasse, pour que se déploie l' *Ouvert*.

Celan travaille aussi cette forme de musique du silence, et un semblable renversement du regard s'opère dans sa poésie: «les soirs se creusent, sous ton œil»<sup>63</sup>. Cependant, il ne peut suivre les conséquences extrêmes de la conversion à la nuit de Novalis et Rilke, pour lesquels cette expérience du mineur est ouverture de la vie sur le pouvoir de la mort. «Quelle volupté, quelle jouissance offre ta vie, en comparaison des ravissements de la mort?»<sup>64</sup>: la mort est la source de toute jouissance, et sera chez Rilke le noyau de toute vie authentique, de toute création: «C'est toujours encore cette mort qui continue en moi, qui travaille en moi, qui transforme mon cœur, qui augmente le rouge de mon sang qui comprime la vie qui fut la nôtre, afin qu'elle soit une goutte douce amère qui circule dans mes veines, qui entre partout, qui soit la mienne infiniment»<sup>65</sup>.

Pour Paul Celan, la mort ne peut plus être le catalyseur d'une illumination, ne peut plus être convoquée. De fait, l'arbre qui se lève dans la nuit du regard retourné est un arbre *terrible*, qui montre à quel point le gouffre ouvert par la *Shoah* ne peut être oublié, contourné:

Qui,  
 Qui était-ce, noire  
 Sur le ciel cette érection, cette Race, assassinée  
 Verge et testicule -?  
 (Racine.  
 Racine d'Abraham. Racine de Jesse. De personne  
 Racine – ô  
 Nôtre.)<sup>66</sup>

Cependant, là où le *Terrible* est manque d'espace – «L'existence du terrible dans chaque parcelle de l'air. Tu le respire avec sa transparence; et il se condense en toi, durcit, prend des formes pointues et géométriques entre tes organes»<sup>67</sup> – ce qu'apporte Rilke à Celan est sans doute ce don d'espace permis par le rassemblement de l'ouïe sur elle-même, la possibilité d'accéder à l'*Ouvert* apportée par une pratique poétique *nocturne*. Car chez Celan, le changement d'échelle s'est opéré: la Nuit, le mineur, n'est plus une direction, n'est plus un territoire extérieur, elle est le site même du sujet lyrique. Par le poème, Celan hérite sans

<sup>63</sup> ERRATISCH, dans *Die Niemandrose* cit., p. 235.

<sup>64</sup> «Welche Wollust, welchen Genuss bietet dein Leben, die aufwogen des Todes Entzückungen?» (Novalis, *Hymnes à la Nuit* cit., p. 90).

<sup>65</sup> R. M. Rilke, *Lettres à une amie vénitienne*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

<sup>66</sup> Je traduis: «Wer, / Wer wars, jenes / Geschlecht, jenes gemordete, jenes / Schwarz in den Himmel stehende: / Rute und Hode -? // (Wurzel / Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes / Wurzel – O / Unser)» (P. Celan, *Radix Matrix*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 239).

<sup>67</sup> R. M. Rilke, *Cahiers de Malte* cit., p. 585.

doute de quelque chose comme la possibilité de se mouvoir, poétiquement, dans le Terrible, d'ouvrir de l'espace entre ses «formes pointues et géométriques»:

LES PIERRES

CLAIRES traversent les airs, les  
Blancheclaires, porteuses  
De lumière<sup>68</sup>.

Le territoire poétique ouvert et parcouru par Paul Celan est ainsi traversé de pierres comme suspendues, déposées dans la main, dans la bouche. La possibilité pour le poème, dans une pratique rilkéenne de la poésie, de créer de l'*Ouvert* – un peu comme l'accélérateur de particules du CERN ouvre d'innombrables trous noirs qui se referment aussitôt –, comme installation musicale d'espaces dans sa nuit, permet à Paul Celan d'établir des plans, des parcours, là il n'y a pas de chemin, d'y trouver et ouvrir «une route de bronze»<sup>69</sup>. Celan retient cette leçon rilkéenne que la musique est établissement d'espace, qu'elle ne réside pas dans «l'aboli bibelot sonore»<sup>70</sup> déjà refusé par Mallarmé, mais qu'elle est architecture, jeu pur de structures, rythme, ouverture et disposition silencieuse d'espace<sup>71</sup>. La musique est installation de l'Ouvert dans chaque fragment du poème, chaque articulation. La musique doit n'éveiller que des mouvements nocturnes, seuls lisibles par un œil obscur, un œil renversé.

De fait, semble se mettre à jour, par cet espoir apporté par le poème, une bouleversante destination mystique de l'œuvre, de la pratique poétique de Paul Celan<sup>72</sup>. Tout d'abord, ce renversement du regard qu'est la conversion à la nuit évoque les yeux révulsés des grands mystiques<sup>73</sup>, tournés vers la «nuit obscure de l'âme», selon le titre du poème de Jean de la Croix:

I

Par une nuit profonde,  
Etant pleine d'angoisse et enflammée d'amour,  
Oh! l'heureux sort!  
Je sortis sans être vue,

<sup>68</sup> «DIE HELLEN/STEINE gehn durch die Luft, die hell-/Weissen, die Licht-/Bringer» (P. Celan, *La Rose de Personne* cit., p. 88).

<sup>69</sup> *SIBIRISCH* cit., p. 248.

<sup>70</sup> Stéphane Mallarmé, «*Ses purs ongles très haut...*», dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1994, p. 91.

<sup>71</sup> C'est en ce sens que l'œuvre de Pierre Soulages peut être convoquée comme illustrant un accomplissement décentré de la musique, comme rythme, rapport, architecture silencieuse [Annexe 1].

<sup>72</sup> A la leçon de Rilke se joint celle de Mandelstam, sur le poème comme bouteille jetée à la mer, ou sur l'identité profonde entre un poème et une poignée de main, développée par Celan dans *Le Méridien* cit.

<sup>73</sup> Comme on peut le voir dans les yeux révulsés de la Madeleine du Caravage [Annexe 3], ou dans ceux qui de Thérèse et des anges qui, renversés, ont la nuit dans les yeux [Annexe 4].

Tandis que ma demeure était déjà en paix.

## IV

Elle me guidait  
Plus sûrement que la lumière du midi  
Au but où m'attendait  
Celui que j'aimais,  
Là où nul autre ne se voyait.

## V

Ô nuit qui m'avez guidée!  
Ô nuit plus aimable que l'aurore!  
Ô nuit qui avez uni  
L'aimé avec sa bien-aimée  
Qui a été transformée en lui!<sup>74</sup>.

C'est ainsi que de manière particulièrement bouleversante, Paul Celan inscrit son œuvre dans une *tradition* mystique où la nuit retrouve l'image qu'elle avait chez Saint Jean de la Croix. Se tourner vers la nuit – c'est-à-dire, pour Celan, accepter de regarder la nuit telle qu'elle est, d'en recevoir la charge surnuméraire – sera, pour Celan, espérer comme pour Saint Jean de la Croix, une *conversion de la Nuit elle-même*. Mystique négative, à l'image du destinataire du poème-prière *Psaume, Personne*: «Loué sois-tu, Personne»<sup>75</sup>. C'est-à-dire que le travail de Celan est profondément mystique, mais d'une mystique outre-négative, qui poursuit Dieu dans son retrait<sup>76</sup>, ou qui poursuit de son chant Dieu en tant que retrait – «Ô un, ô aucun, ô personne, ô toi»<sup>77</sup> – et qui se installe une négativité de la nuit, une négativité de l'adresse:

Comme on parle à la pierre, comme  
Toi,  
A moi depuis l'abîme, depuis  
Un lieu natal ap-  
Parentée,  
Lancée, toi,  
Toi qu'au fond des temps,  
Dans le rien d'une nuit,  
J'ai dans la non-nuit ren-

<sup>74</sup> Saint Jean de la Croix, *La nuit obscure*, traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Paris, Seuil, 1984, pp. 25-26.

<sup>75</sup> P. Celan, *Psaume*, dans *La Rose de personne*, [tr. Martine Broda], Paris, Corti, 2007, p. 37.

<sup>76</sup> Paul Celan était proche de la pensée kabbalistique d'Isaac Louria, et notamment de la notion de *Tsimtsoum*.

<sup>77</sup> *Psaume* cit.

Contrée, toi  
Non-toi –:<sup>78</sup>

Conversion de la nuit donc en *Aber-Nacht*, *Non-nuit*, *Contre-nuit*, mais aussi conversion de l'autre, *Aber-Du*, *Non-toi*, *Contre-toi*. Dès lors, c'est aussi par le maintien d'une structure lyrique que Paul Celan rejoint, après quelque chose comme un tour complet l'espoir d'une *conversion de la nuit en aimée* qu'est l'expérience mystique de Jean de la Croix, ou celle même de Novalis: «Tu viens, aimée, la nuit est là»<sup>79</sup>. De fait, la poésie, pour Paul Celan – à la différence du mouvement rilkéen qui vise à l'élargissement, à l'extension de toute frontière individuelle – se destine au resserrement, au rassemblement. La nuit ne se destine pas à l'espace infini, au déploiement, mais au rassemblement, au recueillement. Pour sauver – *rettung*<sup>80</sup> – la dispersion insupportable des corps, Celan tend sans cesse à la constitution d'un corps soudain rassemblé de Nuit, un corps dont la nuit serait la matière. Ce geste rejoint, aux origines de la poésie occidentale, celui du poète arabe Qays ibn al-Moullawwah, qui, sous le nom de Majnûn, chante celle dont le senhal est *Layla*, la *nuit*, en arabe<sup>81</sup>.

Mais là où Majnûn, comme Novalis finalement, déplie, étire à l'infini le visage de son aimée-nuit, Paul Celan rassemble<sup>82</sup>. Car l'histoire a déjà tout détruit, tout dispersé. Le poète ne peut plus défigurer, et prendre la Nuit comme modèle d'un étirement *sublime* de la représentation, mais doit lutter pour rassembler, pour figurer, un visage, un corps, un nom de Nuit. La tâche que s'assignait Paul Celan était sans doute de rassembler un corps, de lutter, dans une logique de *concentration*, contre l'expansion infinie, insupportable de la concentration<sup>83</sup>. Dans et par le rassemblement, la concentration de sa langue, il s'agit sans doute de protéger, de délimiter ce qui est sans cesse déversé par l'étreinte d'un Ange qui a perdu à jamais ce nom, et qui ne peut même plus prendre dignement le nom de *Terrible*.

<sup>78</sup> «Wie man zum Stein spricht, wie /du, / mir vom Abgrund her, von / einer Heimat her Ver- / schwisterte, Zu-/ geschleuderte, du, / du mir vorzeiten, / du mir im Nichts einer Nacht, / du in der Aber-Nacht Be- / gegnete, du/Aber-du –:» (*Radix Matrix*, dans *La Rose de Personne* cit., p. 63).

<sup>79</sup> «Du kommst, Geliebte, die Nacht ist da» (Novalis, *Hymnes à la nuit* cit., p. 85).

<sup>80</sup> «sauvetage» (P. Celan, *Einmal*, dans *Atemwende, Gedichte II* cit., p. 107).

<sup>81</sup> Majnûn, *Le fou de Laylâ*, Arles, Actes Sud, 2016.

<sup>82</sup> Comme dans une certaine mesure, Giorgio Bassani. Voir G. Surin, *Paul Celan et Giorgio Bassani, le témoignage illisible* cit.

<sup>83</sup> Ce travail terrible de la concentration est relevé par Jacques Derrida: «Plusieurs événements singuliers peuvent se conjoindre, s'allier, se concentrer dans la même date, qui devient donc la même et une autre, toute autre comme la même, capable de parler à l'autre de l'autre, à celui qui ne peut déchiffrer telle date absolument close, une tombe, sur l'événement qu'elle marque. Cette multiplicité rassemblée, Celan la nomme d'un mot fort et chargé, la concentration. Un peu plus loin, il parle de l'attention (*Aufmerksamkeit*) du poème pour ce qu'il vient à rencontrer. Cette attention serait plutôt une concentration qui garde en mémoire «toutes nos dates» (J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 24).

TON

PASSAGE AU-DELA cette nuit.  
Avec des mots je t'ai ramenée, tu es là,  
Tout est vrai et attente  
du vrai.

Le haricot grimpe devant  
notre fenêtre: pense  
qui à côté de nous grandit et  
le voit faire.

Dieu, nous l'avons lu, est  
Une partie, et une deuxième, éparse:  
Dans la mort  
De tous ceux fauchés,  
Sur soi il se referme.

Là-bas  
Nous conduit le regard,  
Avec cette  
Moitié  
Nous avons commerce<sup>84</sup>.

La nuit ouvre ainsi le maintien d'une ambition orphique de la poésie: l'accomplissement de soi comme autre – «Je suis moi quand je suis toi»<sup>85</sup> – se fait par le renversement du regard qui se replie dans sa nuit, par l'arpent de la *nuit obscure de l'âme* – «Et je me creuse jusqu'à toi»<sup>86</sup>. Si Paul Celan sauve, ramène, convertit la nuit elle-même, c'est en descendant, comme chant, dans l'espace performatif du poème, espace ouvert et parcouru par la langue, au sein de la langue, d'une langue dédoublée. Paul Celan comme Orphée, et le poème comme chant, mais désamorcé (*i-i-e*), comme musique ingérée, aux thèmes inaudibles, pure expression architecturale plaçant la musique, la nuit, dans l'intervalle entre deux mots, dans la syllabe<sup>87</sup>. Là où chez Rilke, l'Ange est le messager, Orphée est le messager, c'est le poème, ou Paul-Celan-en-tant-que-

<sup>84</sup> «DEIN/HINÜBERSEIN heute Nacht. / Mit Worten holt ich dich wieder, da bist du, / Alles ist wahr und ein Warten / Auf Wahres. // Es klettert die Bohne vor / Unserm Fenster: denk / Wer nehen uns aufwächst und / Ihr zusieht. // Gott, das lasen wir, ist / Ein Teil und ein zweiter, zerstreuter: / Im Tod / All der Gemähnten / Wächst er sich zu. // Dorthin / Führt uns der Blick, / Mit dieser / Hälfte / Haben wir Umgang» (P. Celan, *Die Niemandrose* cit., p. 218).

<sup>85</sup> *Lob der Ferne*, dans *Mohn und Gedächtnis, Gedichte I* cit., p. 33.

<sup>86</sup> *Es war Erde in ihnen*, dans *Die Niemandrose* cit., p. 211.

<sup>87</sup> C'est en ce sens que Mallarmé peut écrire: «Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique» (Stéphane Mallarmé, *Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893*, dans *Correspondance 1862-1871, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 614).

poème, qui accomplit le message, le *commerce lyrique*. C'est définitivement sur le corps du poème que Celan voyage, dans une radicalisation du métadiscours. La poésie se replie sur elle-même, dans ce dialogue que Paul Celan entretient avec les mots, dans un rapport proche de celui entretenu par Rimbaud au langage, qu'Hugo Friedrich a pu définir comme *irréel sensible*<sup>88</sup>. Dans la nuit du regard renversé, le poème se fait chant silencieux, qui fraye dans la nuit de sa propre ouverture. Le poème bégaie, mais dans ce bégaiement gît l'espoir *fou*, proprement, d'une valeur mystique de la poésie. Et cet accomplissement, cette conversion de la Nuit, serait conforme à l'idéal lyrique et musical de Rilke: «Un tel amour n'a pas besoin de réponse, il contient l'appel et la réponse; il s'exauce lui-même»<sup>89</sup>.

*Attraversare la notte*

A supposer qu'à ce temps de détresse un revirement soit encore réservé, ce revirement soit encore réservé, ce revirement ne pourra survenir que si le monde vire de fond en comble, et cela signifie maintenant tout uniment: s'il vire à partir de l'abîme. Dans l'âge de la nuit du monde, l'abîme du monde doit être éprouvé et enduré. Or, pour cela, il faut qu'il y ait certains qui atteignent à l'abîme<sup>90</sup>.

Traverser la Nuit a donc été la tâche spirituelle que se sont assignés Rainer Maria Rilke et Paul Celan. La poésie doit faire l'expérience de la nuit, fonder sa parole sur la nuit, et la musique est peut-être le nom justement de ce chemin impossible. Le poète peut ainsi seulement *douer notre séjour* de sens<sup>91</sup>, mais d'un sens musical, suspendu, comme don d'espace, possibilité du sens, puissance du sens. C'est ainsi que l'écriture *mineure* de Paul Celan, tournée vers le dedans des

<sup>88</sup> Le procédé consistant à mesurer à la réalité le contenu des images rimbaldiennes ne peut cependant avoir d'intérêt qu'heuristique. Dès que nous poussons plus loin notre analyse, nous devons admettre que nous ne pouvons plus nous contenter des concepts d'«irréel» et de «réel». Un autre concept nous apportera, semble-t-il, une aide plus grande, celui de l'«irréel sensible». [...] Des fleurs de chair qui éclosent des forêts d'étoiles, des pastorales en sabot qui grondent dans les jardins, la saleté des villes, noire et rouge comme un miroir lorsque dans une autre pièce s'arrondit la lumière de la lampe: tels sont en effet les éléments du réel concret mais élevés jusqu'au rang de la surréalité par les contradictions, les omissions, les glissements de sens, les associations sémantiques inattendues. C'est par là même que l'œuvre en gestation ne renvoie pas le regard du lecteur à la réalité, mais à l'acte qui, lui-même, suscite ce regard. Ce mouvement est celui qui dicte la dictature de l'imaginaire. Cette idée qui désigne la force de frappe de la poésie rimbaldienne rend désormais inutile notre intention de comparer les textes au réel, ce que nous dictait notre seul souci heuristique. Nous nous trouvons désormais dans un monde qui n'existe réellement que dans la langue» (Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël, 1976).

<sup>89</sup> R. M. Rilke, *Cahiers de Malte* cit., p. 666.

<sup>90</sup> M. Heidegger, *Pourquoi des poètes* cit., p. 324.

<sup>91</sup> «La poésie [...] doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle» (S. Mallarmé, *Correspondance* cit., p. 572).



mots, chant brisé, troué de nuit<sup>92</sup>, prend une dimension politique, dans son engagement mystique même.

Au-delà du gouffre, au creux de la nuit de l'événement inoubliable, Celan, avec l'outil poétique déposé par Rilke aux frontières du *Terrible*, a maintenu une foi dans le pouvoir du poème. Et lui aura imposé le double mouvement, *double bind* de s'inscrire dans le gouffre, et de lancer des tentacules vers la *tradition*. Au-delà de «ce qui se passa», et à partir de cela, la langue de Celan, comme une plante lance à l'aveugle ses vrilles, jette des sondes pour rejoindre la racine coupée, qui déjà pourtant lançait ses propres sondes vers le *Terrible*. Et assigne donc à la Poésie plus que jamais un impossible, radicalisant l'expérience de Rilke: faire reculer le poème, l'humilier pour y faire renaître, au cœur de sa pauvreté même, la plus haute ambition, celle d'Orphée. Elever le signe, abaisser le sens. Quelque chose par le poème fait boursoufflure dans la langue, et cette boursoufflure est sans doute quelque chose comme la musique, là où la langue se désolidarise de l'être individuel.

Plus que jamais, la poésie se doit d'être «musicienne du silence»<sup>93</sup>, et le poète, «silencieux»<sup>94</sup>. Dès lors, même si le chant ne sait rien, la poésie n'a pas à se taire.

Il reste des chants à chanter, par-delà les hommes<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> À la manière dont l'œuvre d'Anselm Kiefer travaille celle de Paul Celan [Annexe 2].

<sup>93</sup> S. Mallarmé, *Sainte*, dans *Poésies* cit., p. 64.

<sup>94</sup> Il en est aussi des poètes silencieux, silencieux, des poètes qui font taire d'abord un univers trop bruyant et les fracas de la tonitruance (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1990, p. 15).

<sup>95</sup> *Fadensonnen*, dans *Atemwende, Gedichte II* cit., p. 26.



Figura 1 – Pierre Soulages, *Sans Titre*, 1966.



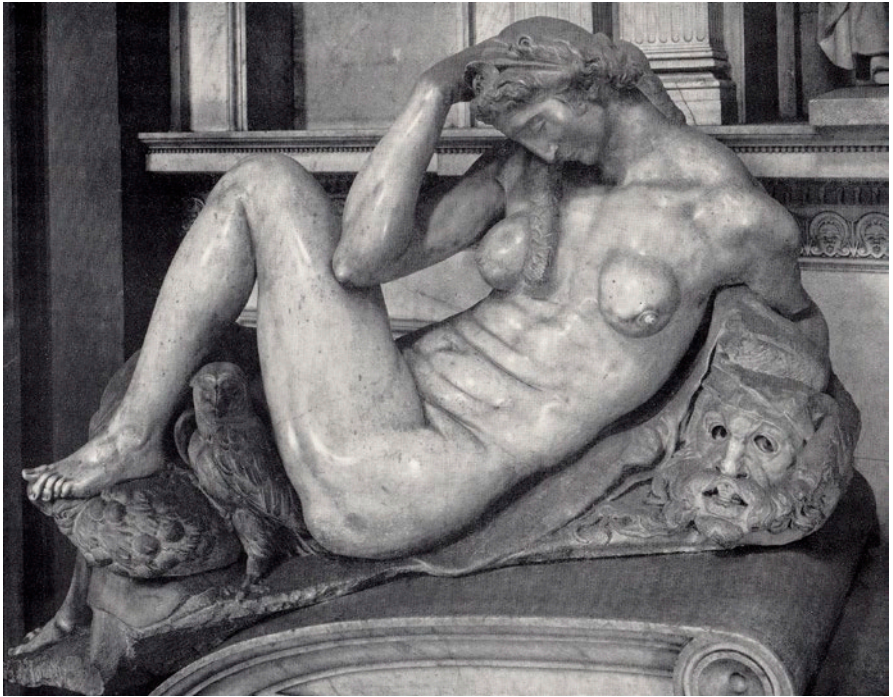
Figura 2 – Anselm Kiefer, *Les ordres de la nuit*, 1995.



Figura 3 – Caravaggio, *Madeleine en extase*, 1606.



Figura 4 – Josefa de Óbidos, *La transverbération de Sainte Thérèse*, 1672.



Michelangelo Buonarroti, *La notte* (Sacrestia Nuova – Basilica di San Lorenzo, Firenze).

## BRITTEN, NOTTURNI, DA SHAKESPEARE AL ROMANTICISMO

Mario Domenichelli

Britten, *Notturmi*... Un titolo, il mio, che certo non parrebbe promettere sorprese. Chi conosce Britten sa che la sua ispirazione è spesso legata alla notte, al sonno, ai sogni. Qualche anno fa me ne occupai nel contesto di uno dei seminari parigini organizzati da Camillo Faverzani sui Libretti d'opera, alla *École des Hautes Études*. Parlai allora, doveva essere l'inverno, o la primavera del 2016, del libretto di Britten e Pears tratto da *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare<sup>1</sup>. Continua, questo, a rimanere per me un interessante spunto da cui iniziare, anche a proposito del titolo di questo convegno, *Notturmi*, con quel termine così apertamente musicale tuttavia riferito anche alla scrittura, alla letteratura.

Le cose più belle di Britten, quelle più *impressive*, sono tratte da opere letterarie. Non solo Shakespeare, ma anche l'indimenticabile *Billy Budd*, tratto dalla novella di Melville, o ancora *The Turn of the Screw*, tratto dal romanzo breve di Henry James. Queste due opere di Britten, certo non apertamente dei «notturni», sono entrambe segnate dalla notte, dalla *darkness*, segnano i confini stessi delle tenebre, al limite delle tenebre, sono invase dalle tenebre, e si pongono, se non apertamente, ma sì chiaramente, a mio modo di vedere, in un'evidente, e proclamata dimensione onirica. E onirico, naturalmente, allucinato, e notturno, a partire dal titolo, è *A Midsummer Night's Dream*. La dimensione notturna,

<sup>1</sup> Mario Domenichelli, *A Midsummer Night's Dream: L'adattamento musicale di Britten e Pears*, in Camillo Faverzani, *The Lark and the Nightingale. Shakespeare et l'Opéra*, sous la direction de/a cura di Camillo Faverzani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, pp. 343-354. A proposito di *A Midsummer Night's Dream* di Britten, se ne veda il libretto nell'edizione curata da Riccardo Pecci per La Fenice, Venezia, 2004, con saggi di Julian Budden, Davide Daolmi, David Putney, Guido Paduano, Cecilia Palandri (bibliografia). Su Britten e Shakespeare c'è ovviamente una nutritissima bibliografia; rinvio a David Herbert, *The Operas of Benjamin Britten*, Hamilton, London, 1979. Si veda inoltre Maena Py, «*Le songe d'une nuit d'été*» de Benjamin Britten: *nouvel éclairage scénique de l'héritage shakespearien*, in «Revue Lisa/ Lisa e-journal», vol. 1, *Rewriting and Opera libretti in the English Speaking world. Le corpus shakespearien*, 2008, 2, pp. 1276-139. Su Britten e Shakespeare: William H. L. Godsalve, *Britten's «A Midsummer Night's Dream»: making an opera from Shakespeare's Comedy*, London, Associated University Presses, 1995; Mervyn Cooke, *Britten and Shakespeare. Dramatic and Musical Cohesion in «A Midsummer Night's Dream»*, in «Music and Letters», LXXIV, 1993, pp. 246-268.

onirica, del testo shakespeariano ispira la musica di Britten, a partire dall'*ouverture*, ma la commedia di Shakespeare è diversamente strutturata. Si apre, infatti, la commedia di Shakespeare, non nella dimensione notturna, e onirica che poi ne caratterizza il tragitto fin quasi alla chiusa. L'incipit è invece diurno, alla corte di Teseo, ad Atene, dove viene affermata la *ratio* della legge del padre contro la libertà e la follia d'amore e del desiderio poi ritrovate nella magia notturna del bosco.

Nel libretto che ne traggono Britten e Pears, compagni di vita e di lavoro – Pears fu anche spesso la voce di tenore delle opere di Britten – nel libretto, dicevo, non c'è un solo verso che non venga da Shakespeare, eppure le differenze sono importanti. Viene tagliata, nel libretto, tutta la cornice, ciò che avviene nel palazzo di Teseo dal quale infine fuggono gli amanti per ritrovarsi poi nel magico bosco notturno, in cui, come ci dice il titolo, si vive in sogno. Nell'opera di Britten, questo è il punto, con il taglio dell'incipit, viene negata la legge del padre, e con essa la dimensione diurna, 'razionale', nel senso della razionalità della legge del padre che si oppone a quella del desiderio. L'opera di Britten, il libretto di Britten e Pears, inizia dunque direttamente nel luogo notturno, nel bosco incantato, dove sta il popolo magico, il cui Re è Oberon, la cui regina è Titania, con Puck come demone dei mutamenti e delle trasformazioni. Siamo nel luogo della volatilità di amore, con il magico succo di un fiore, il cui segreto conosce Oberon, e anche Puck. Il succo del fiore accende e spegne passioni, gira l'amore in avversione, l'indifferenza in passione, accende fantasie oniriche e più o meno nominabili, fantasie sessuali come quella di Titania, regina delle fate, infatuata di Bottom dalla testa d'asino.

In un qualche senso, pensando al pubblico della commedia, e a ciò che è pensato per quel pubblico, la corte stessa si rappresenta in maschera nel bosco delle fate, proprio come in una di quelle mascherate pastorali che divertirono le corti d'Europa per tutto il classicismo fino alla Versailles settecentesca, *avant le deluge*, fino al teatro di corte a Schönbrunn, e, certo, a Metastasio. Non tutta *Midsummer Night's Dream* di Britten – del resto nemmeno la commedia di Shakespeare – ha come sfondo il bosco; l'ultima parte dell'atto III, infatti, è ambientata ad Atene nel palazzo di Teseo. *A Midsummer Night's Dream*, la commedia scespiriana intendo dire, presenta una struttura a cornice; la cornice è il palazzo di Teseo ad Atene; di là si inizia, là si ritorna alla fine. La corte, cioè, il mondo diurno della razionalità della legge del padre, fa dunque da cornice al mondo notturno e magico del sogno, dell'incubo, delle fantasie, dei desideri, confessati e inconfessati, sui quali si costruisce la dimensione notturna, magica. Il movimento che c'è in Shakespeare dal mondo diurno e razionale, della razionalità del padre, al mondo notturno e magico del desiderio, esige l'attraversamento d'una soglia, con la fuga degli amanti dalla corte, da Atene e dalla dimensione diurna e razionale, tirannica, della legge del padre che domina nel primo atto. Nell'opera di Britten, nel libretto di Britten e Pears, ci troviamo fin dall'inizio immersi nell'atmosfera del bosco e nella luce del crepuscolo



che annuncia la magia della notte. Intendiamoci, anche in Shakespeare l'atmosfera notturna e magica è ciò che più conta, e conta in quanto trasgressione della legge del padre e dominanza del desiderio. Britten, semplicemente, concentra sulla dimensione notturna e magica l'interrezza del suo testo verbale e musicale, anche, naturalmente, nella consapevolezza che il suo pubblico ben conosceva il *plot* shakespeariano.

Tagliato il primo atto, in realtà tagliata solo la prima scena del primo atto (recuperato in realtà alla fine dell'atto III del libretto), l'opera di Britten, il libretto di Britten e Pears, inizia esattamente laddove inizia il secondo atto di Shakespeare, in cui si dischiude il mondo magico, con Puck, il genio boschivo di *A Midsummer Night's dream* che entra in scena, con un altro del popolo del mondo fatato, salutato da Puck con il suo «How now spirit! Whither wander you!». In Britten, diversamente da Shakespeare, non c'è una didascalia che dice «Entra uno del popolo del mondo fatato da una parte, dall'altra Puck», c'è invece una didascalia programmatica nel vero senso della parola, una descrizione d'ambiente: «The wood, deepening twilight», il bosco, che va oscurandosi nella mezza luce del crepuscolo. Tutto questo per dire che nell'opera di Britten, ad apertura di sipario, all'atto I, ci troviamo direttamente immersi nell'atmosfera del bosco, al crepuscolo. Siamo immediatamente immersi, con l'apertura del sipario, nel mondo magico evocato dal canto dei folletti, degli elfi, delle fate, senza dimenticare che il bosco magico è anche, *et pour cause*, il luogo in cui la compagnia dei teatranti prova lo spettacolo, *Piramo e Tisbe*, che deve andare in scena per le nozze di Teseo con Ippolita, regina delle amazzoni. Il canto che si leva con il levarsi del sipario dell'opera di Britten è quello, assai perturbante, del coro delle voci bianche, il coro dei fanciulli, diviso in due gruppi: i *fairies*, le voci delle creature magiche, che cantano «Over hill, over dale» («oltre le colle, oltre la valle»), e i *Four solo fairies*, quattro solisti, cioè, che rispondono con «Cowslips tall. Her pensioners be» («le alte primule son sue pensionanti»), per poi intonare «We must go seek some dewdrops here» («andiamo qui in cerca di gocce di rugiada»), prima che entri in scena Puck. Ma: anche in Shakespeare, l'apparire di Puck, ad apertura di sipario all'atto secondo, annuncia il mondo fatato, non c'è dubbio, e tuttavia in Britten c'è come un'intensificazione, basta ascoltare l'ouverture per rendersene conto.

Nella musica di Britten, come anche nel libretto suo e di Pears, non c'è alcun sentiero tracciato verso il dischiudersi del mondo fatato, non c'è alcun accostarsi al mondo fatato; il sipario si apre direttamente sul mondo fatato. Non è questo invece quel che capita in Shakespeare, con il tragitto che va dalla corte di Atene – primo atto – al mondo incantato, magico dell'atto secondo. In Shakespeare si entra nel mondo magico e notturno attraverso una progressione, per così dire, un procedere, e il mondo in cui si entra è la dimensione notturna in netto contrasto rispetto al mondo del potere, e cioè la corte di Teseo. Con Britten chi ascolta, chi assiste, è direttamente immerso nel mondo incantato che si schiude sul far del crepuscolo, nella luce che va scemando, la *twilight*,

la penombra, che trasforma «la rugiada in perle, i fiori in rubini». Non c'è in Britten, come invece in Shakespeare, alcun movimento di accostamento al quel mondo, non vi si giunge; cantanti e pubblico, allo stesso modo, semplicemente vi si ritrovano con lo schiudersi del sipario, della quarta parete letteralmente, come dire, dischiusa dagli archi, se di musica si deve parlare, dagli archi, dicevo, che nel preludio vibrano con l'effetto di deformazione, di bizzarra rifrazione, di curvatura, come dire, e distorsione, espresso dallo splendido, formidabile davvero, effetto di glissato che deforma il suono e con esso ogni altra dimensione, e con il coro delle voci bianche, altrettanto perturbante. Così quella soglia che si apre, anche acusticamente, invero contamina i due mondi di qua e di là della quarta parete, poiché quegli archi in glissato, *en glissée*, quella bizzarra rifrazione della percezione, quella curvatura musicale, ritorna poi sempre con il presentarsi del mondo fatato, e ne accompagna ogni manifestazione. Così il teatro, il teatro d'opera si canta, si suona come mondo altro, notturno, onirico in cui si muovono le ombre, i colori, i suoni dando corpo e suono al desiderio stesso che, fatto musica, si fa percepire come mutamento continuo di forma e intensità, come trasmutare continuo, magico, al limite della notte, con il coro delle voci bianche a intensificare questa sensazione.

Ed è così che, in questo magico notturno di Britten, ancora al primo atto, il Re del mondo fatato del bosco, Oberon, decide di punire Tytania, la Regina, che si rifiuta di cederli l'Indian Boy, che ognuno dei due vorrebbe come paggio. Così Oberon versa negli occhi di Tytania addormentata il filtro distillato dal fiore magico. Shakespeare trae questo effetto dall'Ariosto dal canto I del *Furioso* (stanza 78), con le due fontane magiche, quella dell'attrazione o della repulsione destinate in chi beve all'una o all'altra fontana. Tytania dunque, per via del filtro magico, si accende di irrefrenabile passione per il primo oggetto d'amore che la cade sotto gli occhi, e cioè Bottom, l'attore che nel bosco prova con la sua compagnia la tragedia da inscenare alla corte di Teseo. Bottom, incantato, dunque, si ritrova, come in sogno con un testone d'asino del quale si invaghisce La Regina delle fate. Oberon, poi, non contento dello scherzo giocato a Tytania, ordina a Puck di gettare il filtro negli occhi di tutti gli amanti erratici nel bosco notturno dei desideri, sicché ne esce un bel pasticcio, poiché naturalmente ognuno si innamora di chi non dovrebbe. Sicché il filtro scombina, rovescia, incrocia i rapporti tra gli amanti Lysander, Hermia, Demetrius, Helena, tutti fuggiti nel bosco dei sogni lontano dal potere del padre, e con Tytania, la regina del bosco, innamorata di Bottom testa di somaro. In Shakespeare l'innamoramento di Tytania ha una certa durata, e agli amori di Tytania e Bottom assistono Cobweb, Moth, Mustardseed, Fairies, nonché, ovviamente, Oberon. Nel libretto di Britten e Pears, invece, l'innamoramento di Tytania ha breve durata e presto si risolve, con Tytania che immagina di avere sognato, e Oberon che però la disillude. Comunque, gli innamorati infine tornano ad Atene. A palazzo viene rappresentata la tragedia, *Piramo e Tisbe*, messa in scena dalla compagnia degli artigiani, Bottom in testa. La tragedia, o meglio la parodia di tra-

gedia in Shakespeare, e la parodia dell'opera e del bel canto in Britten, evidentemente, ripresentano il mondo illusorio e fantastico, onirico del teatro, in cui tutto diviene possibile. Shakespeare, certo: *Il sogno di una notte di mezza estate* come epitome, anche musicale attraverso Britten, dell'onirico, del dischiudersi del mondo fantastico del sogno.

*Il sogno di una notte di mezza estate* di Britten opera lunatica, in *glissée*, abitata da perturbanti voci bianche, non è, nel complesso dell'opera di Britten, per nulla un fatto isolato. Parrebbe anzi preparato e seguito da ciò che, considerando l'intero percorso artistico di Britten, si costituisce quasi serialmente sul notturno, la poesia, la musica della notte, dell'ineffabile e del silenzio in un qualche senso, in bilico tra sogno e incubo<sup>2</sup>.

La colonna sonora, con parole di Auden, per il film *Night Mail*, di Harry Watt e Basil Wright, del 1936, non ci parrebbe aver pretese di grande poesia, e nemmeno di grande musica: rimane per noi tuttavia di notevole interesse per valutare l'attitudine sperimentale di Britten. Del 1943 è *Serenade for Tenor, Horns and Strings*; si tratta dell'adattamento musicale di 6 brani tratti dalla storia della poesia inglese, con in prologo l'a solo di corno inglese, e in Epilogo, altro a solo di corno, *off stage*, a palcoscenico deserto<sup>3</sup>. Gli autori 'antologizzati', per così dire, sono Charles Cotton un poeta della seconda metà del Seicento (*The Evening Quatrains, Pastoral*), seguito dal Notturmo vero e proprio, *Nocturne. Blow, Bugle Blow*, di Tennyson, e quindi da *Elegy* che adatta in musica *The Sick Rose* di William Blake; viene poi *Dirge* dall'anonima quattrocentesca *Like-Wake Dirge*; quindi Ben Jonson, *Hymn* e, infine, *To Sleep/Al sonno* di John Keats, con un *Prologo* e un *Epilogo horn solo, off stage*, solo corno inglese, a palcoscenico deserto, due pezzi davvero ammalianti. Ecco dunque, all'insegna dell'incantesimo e della magia, le parole di Tennyson, per il primo 'notturmo' della sequenza, il dischiudersi del mondo magico nella luce del tramonto:

The splendour falls on castle walls  
And snowy summits old in story  
The long light shakes across the lakes  
And the wild cataract leaps in glory:  
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,

<sup>2</sup> Si veda Michael Baker, *Form and Transformation in the «Nocturne» from Britten's «Serenade for Tenor and strings»*, in «Tempo», LXVII, April 2013 (online); Gregory Blankenbehler, *Benjamin Britten's Nocturne*, Pitch Perfect Publishing, posted 20 November 2010 (online).

<sup>3</sup> Prima esecuzione a Wigmore Hall, Londra, 15 ottobre 1943; Peter Pears tenore, Dennis Brain al corno. Prima registrazione: Dennis Brain e la Boyd New Orchestra, ottobre 1944; celebre la registrazione per la Decca Records nel 1963. A proposito di queste antologie poetiche tratte dalla storia della poesia inglese si veda Boris Ford (ed.), *Benjamin Britten's Poets*, London, Carcanet Press 1994; si veda anche on line Mark Padmore, *Dream Weaver*, pubblicato su «The Guardian» del 25 ottobre 2008; soprattutto rinviamo a Christopher Palmer, «*Embalmer of the Midnight*», *The Orchestral Song Cycles*», in Ch. Palmer, *The Britten Companion*, London, Faber and Faber, 1984.

Bugle blow; answer, echoes, dying, dying, dying  
 O hark, O hear! how thin and clear,  
 And thinner, clearer, farther going!  
 O sweet and far from cliff and scar  
 The horns of Elfland faintly blowing!  
 Blow, let us hear the purple glens replying:  
 Blow, bugle; answer, echoes, answer, dying, dying dying!  
 : O love, they die in yon rich sky,  
 They faint on hill or field or river:  
 Our echoes roll from soul to soul,  
 And grow forever and for ever  
 Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,  
 And answer, echoes, answer, dying, dying, dying<sup>4</sup>.

Il terzo movimento di *Serenade, The Sick Rose*, poiché tale, terzo movimento, lo consideriamo non in un'antologia, ma in una composizione decisamente unitaria, ci porta nel cuore stesso della notte, con, come luogo del segreto notturno, il vero cuore dell'ispirazione, la rosa malata nel cuore della notte, essa stessa cuore della notte. Si passa, nella logica del testo adattato, e usando le parole di William Blake – *Songs of Innocence, Songs of Experience* – dalla poesia e musica dell'innocenza alla poesia e musica dell'esperienza. *The Sick Rose*, «la rosa malata». Il testo, proviene da *The Songs of Experience*. La rosa malata è esattamente il nucleo stesso, *multifoliate*, della notte, è l'emblema del canto dell'esperienza, la canzone della notte, del buio. La rosa malata è «il senso del peccato nel cuore dell'uomo», come scrisse Britten al dedicatario dell'opera (Edward Sackville-West, un amico, un nome importante, noto nell'intellettualità inglese di quegli anni – musicista, critico, romanziere... e che aveva collaborato con Britten alla selezione dei testi). Si tratta dunque del nucleo più profondo, muto, buio da cui si genera l'opera d'arte, il luogo da cui si genera, e dal quale prende forma: «the invisible worm / that flies in the night» (l'invisibile contagio / che vola nella notte).

Ripeto quel che trovo *on line*, un passo di guida all'ascolto firmato da Alessandro Macchia (Orchestra virtuale del Flaminio, Guida all'ascolto di *Serenade op. 31*):

<sup>4</sup> «Cade il fulgore sulle mura del castello / E su cime nevose di storia antiche: / Rabbrividi-  
 sce la luce che s'allunga sui laghi, / Precipite e gloriosa la cataratta selvaggia: / Squilla la tromba  
 squilla, dissipa echi selvaggi. / Squilla la tromba, ne echeggia l'eco che muore/Ascolta, ascolta! Il  
 suono chiaro, sottile / Più chiaro e sottile, giunge lontano! / Dolce, lontano dalla roccia spaccata  
 / Remoti risuonano i corni dalla terra degli elfi! / Ascolta l'eco risponde dalle valli purpuree. /  
 Squilla, tromba, risponde l'eco che muore / O amore, muoiono gli echi lagggiù nel ricco cielo /  
 Vengono meno sul colle, nel campo, sul fiume / Se ne rincorre l'eco d'anima in anima / Per  
 sempre, per sempre crescendo. / Squilla, tromba, squilla, si levino in volo echi selvaggi / Altre eco  
 morenti rispondono, morenti, morenti» (traduzione mia).

La peculiarità del brano consiste nella perseverante instabilità modale. Difatti, il corno – il corno inglese – procede per sequenziali slittamenti cromatici, trasfigurando un accordo da maggiore a minore: figura sonora della caduta dell'uomo o rovina della bellezza. La parte vocale (indicata come Recitativo, lento) è solo una brevissima parentesi di otto battute nel cuore del brano. Sull'ultima parola pronunciata da Blake («And his dark secret love / Does thy life destroy» / E il suo oscuro, segreto amore / ti devasta la vita) il tenore e il corno producono uno scambio cromatico, di forte impatto emotivo, che protrae l'ambiguità iniziale fra mi maggiore e mi minore. Fa seguito una ripresa letterale della prima parte del pezzo, ma le due battute finali sono ora abbandonate al glissando sordo del corno nel ristretto spazio di mezzo tono: un passaggio «sporco», impuro, quasi a riprodurre la trionfante affermazione del vizio<sup>5</sup>.

Non saprei, nella mia inadeguatezza, se sono del tutto d'accordo, forse non proprio, nel senso che, comunque, nella «trionfante affermazione del vizio», cioè nell'espressione dello stesso, deve di necessità stare anche il purissimo trionfo della musica... o così mi parrebbe.

Mi fermo qui, per quel che riguarda *Serenade*, proprio perché siamo nel cuore della composizione, certo, del canto, e della notte stessa, del notturno, e dunque dello stesso principio informativo e costitutivo dell'opera. Mi rimane almeno un'altra opera di Britten di cui rendere conto a proposito di *Notturmi*. Non potrò invece rendere conto della bellissima composizione per Chitarra, *After John Dowland, Nocturnal, op. 70*. Si tratta, per darne almeno brevemente notizia, della canzone *Come Heavy Sleep* del musicista elisabettiano<sup>6</sup>. La composizione per chitarra di Britten è del 1963, ed è formidabile. Citerò, sempre del '63, *en passant*, come testimonianza dell'interesse di Britten per il Notturmo, *Night Piece, for piano*.

L'altra opera di Britten che più mi interessa è *Nocturne op. 60*, del 1958 (prima esecuzione a Leeds, Town Hall, 16 ottobre 1958. Peter Pears tenore; BBC

<sup>5</sup> Alessandro Macchia, *Guida all'ascolto di "Serenade op. 31" di Britten (con un passo di Emilia Zanetti)*, <[www.flaminiaonline.it/guide/britten7Britten/](http://www.flaminiaonline.it/guide/britten7Britten/)>.

<sup>6</sup> Eccone le parole (ma la composizione di Britten è per sola chitarra): «Come heavy sleep, the image of true death; / and close up these my weary weeping eies: / Whose spring of tears doth stop my vitall breath, / and tears my hart with sorrows sign swoln cries: / Com and possess my tired thoughts, worne soule, / That living dies, till thou on me be stoule. // Come shadow of my end, and shape of rest, / Allied to death, child to blakefact night: / Come thou and charm these rebels in my breast, / Whose waking fancies doe my mind affright. / O come sweet sleepe; come, or I die ever: / Come ere my last sleep comes, or come never» (Vieni sonno profondo, immagine della vera morte; / e serrami gli occhi stanchi di pianto: / Sorgenti di lacrime che l'alito di vita in me fermano, / e il cuor mi straziano il dolor segnando che gli occhi infiamma. / Vieni, prendi possesso dei pensier miei stanchi, anima mia sfinita, / che vivendo muori, finché tu non mi sia rubata. // Vieni ombra della mia fine, e immagine di riposo; / alleata di morte, creatura della notte dal nero volto; / Vieni, incanta quel che mi si ribella in petto, / Fantasie che tengon desta la mente affranta. / Vieni dolce sonno; vieni oppur io ne morirò: / Vieni prima che giunga l'ultimo mio sonno, o non venire affatto; mia traduzione).

Symphonic Orchestra, diretta da Rudolf Schwartz). Anche questa un'antologia, una scelta di brani dalla storia della poesia inglese, che compone, nel suo insieme, per l'appunto il libretto della composizione; forse il prodotto più maturo dell'ispirazione 'notturna' di Britten (eccezion fatta per *Il Sogno d'una notte di mezza estate*). *Nocturne op. 60*, dunque: i testi sono, come dire, una serie di *koinoi topoi*, *loci communes*, passi celebri che danno forma e suono al sentire, o alla storia del sentire della comunità. Il primo brano è composto su un testo di Shelley, *Prometheus Unbound*, dal primo atto, vv. 737-751. Già prima di Britten il passo era stato musicato da Creighton Allen, nel 1928, da Sir Edward Cuthbert nel 1919, prima ancora da William Brown nel 1919, poi da Jean Coulthard nel 1972. Non deve stupire questa fortuna del passo di Shelley, è un passo, dal primo atto, veramente di apertura, ascoltiamo:

On a poet's lips I slept  
 Dreaming like a love-adept  
 In the sound his breathing kept;  
 Nor seeks nor finds he mortal blisses.  
 But feeds on the aerial kisses  
 Of shapes that haunt Thought's wildernesses.

He will watch from dawn to gloom  
 The Lake-reflected sun illumine  
 The yellow-bees in the ivy-bloom.  
 Nor heed nor see, what things they be;  
 But from these create he can  
 Forms more real than living man  
 Nurslings of immortality!

(Sulle labbra d'un poeta dormendo,  
 Sognando qual adepto d'amore,  
 Nel suono trattenendo il respiro,  
 Non cercando né trovando delizie mortali.  
 Nutrito dei baci celesti  
 Di forme vaganti nei deserti del pensiero.

Da mane a sera non fa che osservare  
 Il sole riflesso sul lago che illumina  
 Il giallo delle api nel fiorire dell'edera  
 Non si cura, non vede ciò che esse sono  
 Ma da esse può egli creare  
 Forme più reali di quelle viventi  
 Creature immortali! [traduzione mia])

Il Notturmo è in Britten il luogo poetico dei sogni, dell'arte, della poesia, della musica; luogo metapoetico, per meglio dire: tutti i testi del libretto di *Nocturne*

*op. 60* vanno in questa direzione. Nel secondo passo, il sogno del *Kraken* di Tennyson, il sogno del tentacolare mostro marino delle profondità oceaniche nella mitologia germanica è una scelta significativa, apocalittica, segno di un'ispirazione apocalittica, e del rapporto tra arte, poesia, musica, e morte come luogo della rivelazione. Il Kraken, con accompagnamento di *bassoon* (fagotto), dorme al fondo dell'oceano un sonno senza sogni fino al giorno dell'apocalisse, quando sorgerà dagli abissi solo per morire. Nella sequenza troviamo immediatamente dopo un passo di Coleridge da *The Wanderings of Cain*; poi il passo da Middleton, il drammaturgo elisabettiano-giacomiano, al suono del corno francese; e quindi Wordsworth dal *The Prelude*, con accompagnamento di timpani, poi *The Kind Ghosts* di Wilfrid Owen, con accompagnamento di corno inglese, e flauto e clarinetto per *Sleep and poetry* di Keats, e con *obligato instruments* (violino, flauto, tromba...), Shakespeare, il sonetto 43, *When most I wink*, il sogno ancora una volta, il sogno d'amore che scaturisce dalla mancanza, dall'assenza.

Il notturno in questa antologia, nella sequenza di cui si compone, del resto, equivale al sogno, alla poesia come sogno, come per esempio in *Sonno e poesia* di Keats, in *The Kind Ghosts*, da Owen. Ma il passo che preferiamo è da *Blurt, Master Constable*, dall'atto IV, sc. 2, della commedia di Middleton (1603), con i rumori della notte, e dell'insonnia, la campana, e latrar di cani, il gemito dell'usignolo, il gracchiare dei corvi, il canto della civetta, e grilli, e zampettar di topi, e miagolii:

Midnight bell goes ting, ting, ting, ting, ting,  
 Then dogs do howl, and not a bird does sing  
 But the nightingale, and she cries twit, twit, twit;  
 Owls then on every bough do sit;  
 Ravens croak on chimney's tops;  
 The cricket in the chamber hops;  
 The nibbling mouse is not asleep,  
 But he goes peep, peep, peep, peep, peep;  
 And the cats cry mew, mew, mew,  
 And still the cats cry mew, mew, mew

Rintocca la campana a mezzanotte, din don din don  
 Ulular di cani, non c'è canto d'uccelli  
 Se non d'usignolo, che fa tuit, tuit, tuit;  
 Coi gufi appollaiati su ogni ramo  
 Gracchiano i corvi in cima ai camini  
 E il grillo nella stanza saltella,  
 Col sorcio che rosica insonne  
 E squittisce, squittisce, squittisce  
 E miagolio di gatti, miao, miao, miao  
 E ancora fan miao, miao, miao.  
 [traduzione mia]

Chiudo, uscendo dal cerchio magico della poesia di Britten. E mi chiedo, davvero devo chiedermi, cosa avrebbe fatto Britten di un bellissimo e modernissimo notturno come quello di T.S. Eliot, *Rapsodia in una notte di vento*. Ne leggo un passo in inglese, e nella mia traduzione:

Half-past three,  
The lamp sputtered,  
The lamp muttered in the dark.

The lamp hummed:  
«Regard the moon,  
La lune ne garde aucune rancune,»  
She winks a feeble eye,  
She smiles into corners.  
She smooths the hair of the grass.  
The moon has lost her memory.  
A washed-out smallpox cracks her face,  
Her hand twists a paper rose,  
That smells of dust and old Cologne,  
She is alone  
With all the old nocturnal smells  
That cross and cross across her brain.  
The reminiscence comes  
Of sunless dry geraniums  
And dust in crevices,  
Smells of chestnuts in the streets,  
And female smells in shuttered rooms,  
And cigarettes in corridors  
And cocktail smells in bars.

The lamp said,  
«Four o'clock,  
Here is the number on the door.  
Memory!  
You have the key,  
The little lamp spreads a ring on the stair,  
Mount.  
The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,  
Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.»

The last twist of the knife.

Le tre e mezzo,  
Farfuglia il lampione,  
Nel buio borbotta il lampione,  
Ronza il lampione:



«Guarda la luna;  
 la lune ne garde aucunes rancunes,  
 Le tremola l'occhio,  
 Sorride d'angolo,  
 S'accarezza i capelli sull'erba.  
 Smemorata, la luna.  
 La faccia butterata,  
 Accartoccia la rosa di carta,  
 Che di polvere sa, di Colonia stantia,  
 È sola la luna  
 Con i vecchi odori notturni  
 Che le aleggiano nella memoria.»  
 Torna il ricordo  
 Di gerani secchi senza più sole,  
 Polvere nelle crepe,  
 Odor di caldarroste per strada,  
 Odor di femmine nelle stanze chiuse  
 E sigaretta nei corridoi  
 Odori d'alcol nei bar.  
 Disse il lampione  
 «Le quattro  
 Ecco il numero della porta.  
 Ricordi!  
 Hai la chiave,  
 Accendi la luce, nell'alone che essa proietta  
 Sali le scale.  
 Il letto è pronto; lo spazzolino appeso al muro,  
 Le scarpe fuor della porta; dormi, preparati, si vive, domani.»  
 E nella piaga ancor si rigira il coltello.

La data: prima del 1920. Che avrebbe potuto fare, Britten, di questo testo così diverso da quelli da lui scelti, da quelle sue antologie? Senza incanto, questa *Rhapsody on a Windy Night*, senza magia, parrebbe, volutamente senza magia, se non quella della musica che senti tuttavia, o proprio perciò, risuonare nel testo di Eliot. Ma ho già la risposta, visto che Britten mise in musica due pezzi importanti del primo Eliot, *The Death of Saint Narcissus*, e *The Journey of the Magi*, non esattamente due poesie orientate verso la durezza che trovi in *Gerontion*, in *The Waste Land*, e, certo, in *A Rhapsody on a windy Night*. Britten che amava molto Eliot, di *Rhapsody on a Windy Night*, o di *The Waste Land*, non fece proprio nulla<sup>7</sup>. Se il rapporto di Britten con l'avanguardia musicale del Novecento non può certo essere sottovalutato, il suo gusto 'poetico' esplicito, almeno a partire dalle sue scelte 'antologiche', certo non mostra grandi frequentazioni, e certo non

<sup>7</sup> Si veda al proposito, J. Robert Browning, *Britten and T.S. Eliot entre deux guerres and after*, in John Xiros Cooper, *T.S. Eliot Orchestra*, New York, Garland, 2000, pp. 215-244.

proprio frequenti, con l'avanguardia. Eppure ciò che più corrisponde in poesia a quello che Britten fa in musica è proprio la poesia di T.S. Eliot, soprattutto la poesia del primo Eliot fino al 1922, e cioè *The Waste Land*. Mi si potrebbe anche dire, forse, che quello che Britten cerca, e trova in quelle sue antologie 'notturne', è la tradizione, ma è proprio la tradizione, in musica come in letteratura, ciò che Britten, almeno quanto Eliot, in poesia, e nel discorso teorico, forza esattamente nella stessa direzione dell'avanguardia modernista. Ma, evidentemente, *Rhapsody on a Windy Night* non era nelle sue corde.

NOTTURNI ITALIANI I



UN CRONOTOPO LEOPARDIANO:  
SUL NOTTURNO DELLE «RICORDANZE»

Martina Romanelli

Le parole notte, notturno ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, sì di quanto ella contiene. Così oscurità, profondo ec. ec.<sup>1</sup>

Se anche Leopardi non avesse appuntato, *manu propria*, la data del 28 settembre 1821, non sarebbe stato troppo difficile collocare questa annotazione in una zona abbastanza remota dello *Zibaldone*; perlomeno a un'altezza nella quale il grande libro dei pensieri si muove in sintonia con il sistema estetico e percettivo dei primi idilli. È un'idea del notturno evidentemente ancora ricca di suggestioni e liberamente aperta alle più diverse sovra-letture che il pensiero leopardiano va di volta in volta ad associarle (da spunti sulla linguistica storica – e il riferimento non può che essere alla teoria dei monosillabi e delle idee primitive – a implicazioni, peraltro non troppo nascoste, sul piano della nosologia<sup>2</sup>); un'idea vincolata in misura esclusiva a quella esperienza poetica, quindi destinata ad apparire come uno scenario più che altro anacronistico una volta che si sarà imposta la curvatura ideologica delle *Operette*.

Persino la poesia nuova del 1828, che pure reagisce a quella trazione fortemente regressiva che aveva trovato una codificazione negli endecasillabi dell'epistola al Pepoli, sembra faticare nel recupero di un'eredità sensibilmente ingombrante, incapace di emanciparsi dai limiti di una letteratura oramai divenuta inattuale perché interamente costruita (l'espressione è di Blasucci) su un «piccolo dizio-

<sup>1</sup> *Zibaldone* 1798. Base di ogni riferimento è lo *Zibaldone di pensieri* nell'edizione critica, annotata e commentata di Giuseppe Pacella, edita da Garzanti nel 1991, in tre volumi.

<sup>2</sup> Scorrendo lo *Zibaldone*, infatti, sul contesto notturno si alternano annotazioni di taglio prettamente estetico (e.g. *Zibaldone* 2629) e considerazioni storico-linguistiche (e.g. *Zibaldone* 2106) che si aprono, contemporaneamente, a un vero e proprio percorso d'indagine sulla filosofia del linguaggio o, se si vuole, alla teoria cognitiva (entrando in sinergia, in questo caso, con pagine come quelle di *Zibaldone* 95, *Zibaldone* 950-952, *Zibaldone* 975-977 ma, soprattutto, *Zibaldone* 1205 e suoi rimandi interni, su indicazione del Leopardi stesso).

nario dell'illusione»<sup>3</sup>. Difatti, a una rapida scorsa di quelli che Leopardi stesso rivendica come i «versi [scritti] veramente all'antica»<sup>4</sup>, il notturno tende ad assumere una fisionomia che certo non facilita la sua inclusione nella nuova estetica. Lasciando da parte la lacuna figurale di *A Silvia, Il risorgimento* ne dà una descrizione evidentemente anti-poetica («la tacita / Notte più sola e bruna; / Spenta [...] la luna, / Spente le stelle in ciel»<sup>5</sup>) ma, soprattutto, lo colloca in una sezione – quella antecedente alla svolta mediana dei vv. 81-82 – che è ancora tematicamente legata alla descrizione dello stato di «duro [...] sopor»<sup>6</sup>, senza pensare di andare poi a riabilitarlo fra le immagini naturali che recuperano, e riadattano alle circostanze, elementi tipici del dettato poetico tradizionale (vd. i vv. 97-100)<sup>7</sup>.

È evidente che, rispetto a questa tendenza, la stesura delle *Ricordanze* non possa far altro se non sancire il superamento di una certa impasse figurale, come rilevava oramai quarant'anni fa un ben noto parallelismo rimarcato da Domenico De Robertis: da un lato, lo stupore di fronte a stelle «sorprendentemente scintillanti» rispetto alla notte cupa del *Risorgimento* e, dall'altro, una poesia che si vede riconoscere una sua propria dimensione tramite la «facoltà di ricordare» intesa – così nelle parole di De Robertis – come «fonte d'immaginazione riflessa»<sup>8</sup>. È anche vero, tuttavia, che a spiegare una sfasatura di questo tenore non può essere un semplice sistema di contrappesi, né una possibilità giustificata, in via esclusiva, dall'occasione biografica rappresentata dal ritorno a Recanati: un fatto di per sé evidente, per non dire addirittura favorito dal coinvolgimento di ben quattro lasse delle sette complessive con una predilezione assoluta per le dispari (a tema, notoriamente, memoriale: vv. 1-26, quindi l'intera lassa I; vv. 50-55 dalla lassa III; vv. 114-118 dalla lassa V e vv. 140-144 dalla lassa VII<sup>9</sup>), ma un fatto

<sup>3</sup> Luigi Blasucci, *Sul libro dei «Canti»* [2000], in *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 66.

<sup>4</sup> Così, scrivendo alla sorella Paolina il 2 maggio 1828 (Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, II, p. 1480 – lettera n. 1246).

<sup>5</sup> G. Leopardi, *Il risorgimento*, vv. 20-24. Come edizione di riferimento abbiamo i *Canti* con introduzione di Franco Gavazzeni (note di Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi), Milano, Rizzoli, 2009<sup>6</sup> (il testo è alle pp. 379-380). Si ricordi, per inciso, che anche lo *Scherzo* risale al 1828.

<sup>6</sup> Corrispondente allo *status* prospettato nell'epistola al Pepoli. Per la citazione, vd. G. Leopardi, *Il risorgimento*, v. 64 (il testo è alla p. 384 della nostra edizione).

<sup>7</sup> Per *Il risorgimento*, la serrata sequenza di *nomina generalia* (quindi *poëtica*) «Meco ritorna a vivere / La spiaggia, il bosco, il monte; / Parla al mio core il fonte, / Meco favella il mar» (alla p. 387 della nostra edizione).

<sup>8</sup> L'osservazione sul rapporto tra il v. 24 del *Risorgimento* e i vv. 1-3 delle *Ricordanze* si legge alla p. 286 (nota 2) dei *Canti* editi, a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, per Mondadori nel 1978.

<sup>9</sup> Sull'occorrenza nella lassa III, vd. più avanti. In generale, sulla natura strettamente letteraria di questa esperienza è tornato di recente a soffermarsi Gilberto Lonardi nel suo *L'Achille dei «Canti»*. Leopardi, «L'infinito», il poema del ritorno a casa (qui, parte seconda, cap. 5: *Il poema del ritorno a casa*), Firenze, Le Lettere, 2017, soprattutto pp. 146-147.

che, in questo senso, rischierebbe di non portare a particolari progressi nell'interpretazione del notturno. Cosa impedirebbe, dopotutto, di adattare il disinvestimento estetico denunciato dall'epistola al Pepoli o dal *Risorgimento* a un testo che è, di fatto, costruito sulla distanza psicologica che si frappone tra il poeta e un passato irrimediabilmente perduto?<sup>10</sup> Con quella che sarebbe, per intendersi, un'operazione forse simile a quella messa in atto con il sistema linguistico di *Alla sua Donna*, cioè con una precisa intenzione di rilettura e di reinterpretazione *a contrario* di stilemi e forme poetiche, secondo il principio di un'«ironia linguistica messa al servizio della speculazione filosofica»<sup>11</sup>.

Il punto, semmai, è che proprio in questo frangente emergono finalmente in modo chiaro senso e prospettive di una poesia riscoperta alla luce delle acquisizioni filosofiche più recenti; quelle stesse che sulla base della prosa delle *Operette* e della non-poesia del *Coro di morti* e dell'epistola al Pepoli<sup>12</sup> avevano portato a una responsabilizzazione estrema delle forme espressive, spinte di fatto sull'orlo di quanto Anna Dolfi ha opportunamente definito la «morte possibile del linguaggio»<sup>13</sup>. Di questo percorso, portato avanti attraverso un lento e graduato lavoro sotterraneo che comincia in realtà nell'estate 1823 – e ne sono testimoni-chiave le pagine zibaldoniane dedicate alla discussione sul gradiente poetico dell'esperienza drammaturgica – e culmina, con la destrutturazione del sistema estetico generale, nelle risoluzioni wolfiane sull'epica a ridosso del Trenta<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> Perché, appunto, è la «realtà [...] col suo volto straziato» la chiave interpretativa del canto (così Giuseppe De Robertis nell'introduzione a *Le ricordanze*, p. 284 della succitata edizione Mondadori).

<sup>11</sup> María de Las Nieves Muñiz Muñiz, *Lettura interlineare dell'epistola «A Carlo Pepoli»*, in «Belfagor», 1996, LI, 5, p. 520 (antecedente, ma di segno parzialmente diverso, della satira dichiarata della *Palinodia*) Per una distanza morfologico-interpretativa del sistema linguistico e verbale già in tempi remoti, cfr. i rilievi di Blasucci sul classicismo delle *Canzoni*, da considerarsi una scelta critica e non restaurativa (L. Blasucci, *Dall'imitazione al rimpianto. Leopardi tra il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica» e l'«Inno ai Patriarchi»* [1998], in *Lo stormire del vento tra le piante...* cit., soprattutto pp. 23-27).

<sup>12</sup> Da un lato, un paradosso onto-linguistico, negazione della capacità allocutiva del linguaggio se non *a contrario* (capacità comunque basata sul nulla, sulla circolarità paralogistica del binomio non-vita e non-morte in cui, stando alle parole della massa innominata nello studio del Ruysch, l'unica certezza è un principio difettivo – dolore, infelicità, indicibilità, finitudine, precarietà esistenziale); dall'altro, il manifesto ideologico dell'intellettuale, distante dal doppio registro della *Palinodia* composta quasi un decennio più tardi, saldo sulle sue posizioni, e tutto riassunto, se si vuole, in quel lemma terribile (*vero*) che diventa denominatore comune dell'esperienza individuale e collettiva.

<sup>13</sup> Anna Dolfi, «*La voix de Racine*»: *Leopardi e i «Canti»* [1990], in *Retorica e interpretazione. Atti di seminario (Trento, marzo 1993)*, a cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli, Roma, Bulzoni, 1994, p. 118.

<sup>14</sup> Rispetto a tutto ciò, che pare legato alla sola sfera poetico-letteraria, in realtà la scrittura delle *Operette* svolge un ruolo fondamentale, andando a recepire quei presupposti razionalistici e filosofico-sapientziali su cui si basano proprio le considerazioni sulla drammaturgia e cominciano, tra il 1824 e il 1825 a prendere forma esperienze o strategie diverse, tecniche, di avvicinamento al testo poetico (sia permesso il rimando al nostro «*Ancor che tristo ha suoi diletti il vero*». *Una lettura*

la poesia delle *Ricordanze* rappresenta il primo e reale punto di stabilizzazione.

L'elemento di rilievo è dato proprio dalla dislocazione del contesto notturno, che in ciascuna delle quattro lasse Leopardi associa regolarmente all'atto dello scrivere o, più in generale, a un'azione attigua, similare, che fa comunque riferimento alla pratica del comporre (chiari i casi delle lasse I e V: «[...] io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti / E ragionar con voi dalle finestre», «[...] spesso all'ore tarde, assiso / Sul conscio letto, dolorosamente / Alla fioca lucerna poetando»<sup>15</sup>; più oblique, ma non per questo ingiustificate, le corrispondenze di III e VII strofe). Ora, finché il sistema di rimandi o di associazioni speculari resta legato all'esperienza passata, non genera, naturalmente, particolari frizioni: per quanto predisposto a recepire, dandole evidenza figurale, anche la più sottile fra le tensioni di stampo metaletterario, resta pur sempre tutelato da una distanza cronologica, che è certamente anche un distacco interpretativo. L'esempio in assoluto più evidente, lo si riscontra nel rapporto che si crea fra terza e quinta lassa, che nel tracciare una micro-antologia personale ripropongono la stessa dialettica mitopoietica interna alla *Sera del dì di festa*; il che spiega, fra l'altro, l'apparente irregolarità data dalle notti insonni trascorse «nella buia stanza / Per assidui terrori [...] / Sospirando il mattino»<sup>16</sup>, che vengono tarate o, meglio, controbilanciate dallo scarto stabilito fra questo sé passato (sulla scorta della «mia prima età» al v. 40 della *Sera del dì di festa*) e il prendere forma del testo poetico, testimoniato nella quinta strofe<sup>17</sup>. Quando però lo stesso meccanismo viene trasferito nel presente effettivo (lasse I e VII), intercetta una situazione ben più complessa, dacché sulla poetica del post-*Operette* pesa

*di Zibaldone 2999*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018). Conseguentemente, è chiaro che il processo di «risemantizzazione» avvenga in luoghi di non esclusivo appannaggio della poesia: si veda anche soltanto il lavoro millimetrico in *Zibaldone 4175-4177* (con l'esempio del *jardin suffrants*). Ma, più in generale, sulla centralità della riflessione linguistica (in sede anzitutto zibaldoniana) del Leopardi più tardo, che è assimilabile a quella di una «mitologia» (ri-fondativa, ri-generativa) del linguaggio, resta fondamentale A. Dolfi, *λόγος e μῦθος: il pensiero della lingua e le ultime mitologie*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi (Actes du colloque international d'Aix-en-Provence. 5-8 février 2014)*, textes réunis par Perle Abbrugiati, avec la collaboration de Mélinda Palombi, Andrea Natali, Alessandro Marignani, Tommaso Tarani, Daniela Vitagliano, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, pp. 43-52.

<sup>15</sup> G. Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 1-4 e 51-53 (alle pp. 409 e 416 della nostra edizione di riferimento).

<sup>16</sup> Ivi, vv. 53-55 (nella nostra edizione, pp. 416-417).

<sup>17</sup> Si riprende, così, in parallelo l'immagine di un se stesso che «doloroso, in veglia, / Premea le piume» al termine del giorno festivo, mentre in lontananza si percepiva un canto remoto e si affollavano pensieri sull'effimero e sulla precarietà esistenziale delle cose (G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, vv. 42-43; pp. 284-285 della nostra edizione), di fatto smentita da una coscienza più matura, da una chiosa di riparazione impersonata dall'esistenza stessa della lirica che descrive quello stato passato, evitando un cortocircuito di lettura di fronte a una caratterizzazione atipica delle ore notturne. Il rapporto ambivalente (o, meglio: diversificato sulla base di una variabile strettamente biografico-cronologica) con la notte e con gli elementi notturni non può comunque considerarsi un *hapax*; si veda per esempio l'apostrofe alla luna nella *Vita solitaria*, che nasce proprio da un atteggiamento tenacemente refrattario.



l'esperienza della nuova filosofia<sup>18</sup> e nessun filtro, in questo caso, può intervenire per attenuare una situazione potenzialmente senza via di uscita. È esattamente a partire da questa frattura che le *Ricordanze* avanzano la loro controproposta.

Fondamentalmente, Leopardi inizia a mettere in atto una serie di strategie comunicative che ribaltano in maniera sistematica questi rapporti di forza; e, se la scelta dell'endecasillabo non rimato ne è un primo, immediato, segnale (che le inserisce all'interno di una sotto-sessione che prima le accomuna all'epistola *Al conte Carlo Pepoli* e poi le legherà ad *Aspasia* e alla *Palinodia al marchese Gino Capponi*, quindi a testi nei quali si rileva la massima incidenza delle intenzioni speculative e asseverative)<sup>19</sup>, ancora più sintomatico è quell'azzardo che sembra concedersi nell'investire nuovamente, e con intenzioni per nulla antifrastiche, sul cronotopo del notturno<sup>20</sup>. Attualizzarlo con una virata così invasiva significa, di fatto, riattivare un insieme di fattori potenzialmente discutibili, che contraddicono un'etica intellettuale autoimposta: erano «Altri studi men dolci»<sup>21</sup> a dover giustificare l'impiego della parola e non la rievocazione di scenari alla maniera dei primi idilli («né per colli e piagge / Sotto limpido ciel tacita luna / Commoverammi il cor», scriveva nel 1826<sup>22</sup>). Ma attualizzare il notturno in quanto *casus scribendi* significa per il Leopardi del 1829 riappropriarsi finalmente della sua indipendenza di autore, affrancarsi dalle conseguenze più esasperate di un dualismo (quello fra poesia e filosofia) che, pur riconoscendone il valore essenziale e pur «considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla»<sup>23</sup>, non può conformarsi passivamente al *vero* – pena l'indebolimento della stessa

<sup>18</sup> Sfociata «nella *reductio ad unum* dei problemi storici, antropologici e metafisici trattati in precedenza» (M. Muñiz Muñiz, *Lettura interlineare dell'epistola «A Carlo Pepoli»* cit., p. 518).

<sup>19</sup> Rimandiamo al sempre attuale Emilio Bigi, *La metrica dei Canti*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre-5 ottobre 1991), Firenze, Olschki, 1994, pp. 277-322 (con relativa bibliografia; sugli sciolti, vd. soprattutto pp. 209 e 309-309; con la possibilità, poi, di rivedere l'interpretazione dell'uso dell'endecasillabo nelle *Ricordanze*). Sul parallelismo strutturalmente e formalmente possibile fra l'epistola *Al conte Carlo Pepoli* e la *Palinodia*, per aggiungere una prospettiva legata nel complesso ai *Canti*, utile anche il focus metrico-stilistico in Francesco Bausi, *Insospettate fonti. Fortuna e sfortuna di Ippolito Pindemonte*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 2009, IV, pp. 87-127 (in questo caso, le pp. 96-109).

<sup>20</sup> Da segnalare la mancanza dell'elemento lunare, che verrà reintrodotta (e in via esclusiva, senza alcun riferimento alle costellazioni) nel *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*. Sulla luna si veda il fondamentale contributo di A. Dolfi, *Notturmi in poesia. Riflessioni sull'«effetto notte»*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 113-127 (ora in questo libro di Atti).

<sup>21</sup> Ivi, v. 138 (nella nostra edizione, p. 372).

<sup>22</sup> G. Leopardi, *Al conte Carlo Pepoli*, vv. 131-133 (nella nostra edizione, p. 370). Sia detto per inciso: il tempo futuro dell'intero blocco 127-140, forse prima di essere associato a una possibile sfumatura iussiva, di per sé già annullato dai vv. 121-126: «[...] Io tutti / Della prima stagione i dolci inganni / Mancar già sento, e il dileguar dagli occhi / Le dilette immagini, che tanto / Amai, che sempre infino all'ora estrema / Mi fieno, a ricordar, bramate e piante» (nella nostra edizione, pp. 369-370; notevole l'uso dell'*enjambement*).

<sup>23</sup> *Zibaldone* 85.

facoltà razionale. È anche per questo che la chiave del problema sta nella cura della semantica, laddove i due verbi che caratterizzano questo notturno tardivo («contemplare» e «ragionare») si muovono su un terreno sensibilmente ambiguo. Non è soltanto la traccia di un'autocitazione o di una "ricordanza" che parla alla biografia del suo autore. Piuttosto, si tratta di un'operazione che assume un preciso significato poetico: è una consapevole forma di resistenza. E infatti le *Ricordanze* scomodano nientemeno che i cardini ideologici dell'epistola al Pepoli: tanto la profezia autoimposta prevedeva, nel 1826, di trascorrere il resto della vita nello «specola[re]»<sup>24</sup>, quanto tre anni dopo si torna «per uso» a «contemplar[e]»<sup>25</sup> il cielo notturno, con un'azione solo apparentemente evasiva e, anzi, avendo alle spalle la piena consapevolezza della sua natura anti-umanistica o anti-antropologica, secondo una indeterminatezza interpretativa che spazia in campi semantici ora strettamente logico-razionali (si direbbe: geometrici) ora suscettibili di sovra-esposizioni estetiche, in fondo assecondando un meccanismo che stesso lessico del Forcellini poteva suggerire, dando per «speculor»:

[...] *osservare, far la scoperta, specolare, contemplare, κατασκέπτομαι*. Intueri, contemplari, *guardare, mirare* [...]<sup>26</sup>

e per «contemplor», di rimando,

[...] *mirare attentamente da ogni parte, contemplare, θεωρέω*, diligenter intueor, inspicio. [...] Itaque contemplari proprie significat undique circumspicere, ex omni parte attente intueri. [...] Translate est animo, mente versare, considerare, perpendere<sup>27</sup>.

Ma non basta. La notte delle *Ricordanze* è un momento di creazione poetica, che Leopardi sceglie di descrivere col verbo «ragionare» (v. 4). Ancora una volta, siamo di fronte a un'ottica indeterminata, che predilige potenzialmente una

<sup>24</sup> Quasi in funzione di *coblas* antifrastica di fronte all'«ammirar» che è comunque già compromesso dal suo reggente sottrattivo: «d'ammirar son pago» (v. 149, p. 373 della nostra edizione). Il *Vocabolario degli accademici della Crusca* riporta la doppia definizione: «Impiegar lo 'ntelletto fissamente nella contemplazion delle cose. L. *speculari, contemplari* [...] Per attentamente guardare. Lat. *circumspicere, speculari*» (<[http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=SPECULARE\\_e\\_SPECOLARE&rewrite=1](http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=SPECULARE_e_SPECOLARE&rewrite=1)> [08/2018]). Nello *Zibaldone*, in questo senso vale l'associazione «Specio-speculor» nell'annotazione del 22 aprile 1829 (*Zibaldone* 4492; con *specio*, s.v., in *Totius latinitatis lexicon* [1771], consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini, alumni Seminarii Patavini, lucubratum, Patavii, Tipis Seminarii apud Thomam Bettinelli, 1805, vol. IV, S-Z, p. 180: «vedere, σκοπέω, video»). Per il Forcellini, abbiamo consultato l'edizione digitale dei quattro volumi disponibile al seguente indirizzo: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/001724071>> (08/2018).

<sup>25</sup> G. Leopardi, *Le ricordanze*, v. 2 (p. 409 della nostra edizione).

<sup>26</sup> *Speculor*, s.v., in *Totius latinitatis lexicon*, vol. IV cit., p. 184.

<sup>27</sup> *Contemplor*, s.v., in *Totius latinitatis lexicon* cit., vol. I (A-C), p. 594.

certa enigmatica semantica, per nulla estranea all'immaginario quasi primitivo della sua poesia, viste e considerate le note ricorrenze del verbo in un testo come *A Silvia*; tuttavia, di nuovo, lo scarto si gioca sulla tipicità del *sèma* o, per meglio dire, sulla sua disponibilità a ricevere nuove implicazioni. Se il riferimento diretto non può che essere al valore asseverativo del v. 152 dell'epistola al Pepoli (il «Ragiona[r] talor[a]»)²⁸, non va trascurato il doppio contraddittorio che può nascere, accanto a un conflitto «mono-rematico», se così si può dire, rispetto all'alternativa del «favellare», che per esempio il *Risorgimento* aveva in un qualche modo proposto nella sua reazione all'epistola («Meco favella il mar», si legge al v. 100). L'interscambiabilità dei due lemmi è solo apparente e non è un caso che le *Ricordanze* propendano per l'alternativa attestata dall'epistola al Pepoli²⁹. Escludendo l'altra opzione, Leopardi non sceglie semplicemente di affidarsi al criterio della *variatio*, ma di riacquistare al dominio letterario un termine su cui agiscono, insieme a possibili *nuances* più sfuggenti, forti richiami alla razionalità filosofica. In «favellare», infatti, si avverte uno scarto irrecuperabile, che mette in evidenza la sua dimensione strettamente favolosa (quella del «μυθεῖσθαι» suggerita dal *Vocabolario* della Crusca o quella dell'imperizia dei fanciulli secondo le teorie di Varrone³⁰) e che proprio in questa accezione troviamo sì nelle *Ricordanze* ma nella lassa VII, per riferirsi a Nerina: «[...] quella finestra, / Ond'eri usata favellarmi, ed onde / Mesto riluce delle stelle il raggio, / È deserta»³¹ – fatto che pone un sigillo definitivo alla questione, per una lassa che, peraltro, è coinvolta in un vero cortocircuito interno generato proprio dalla prima strofe.

Lavorando con tanta perizia sul tessuto linguistico, Leopardi non fa altro che creare un nuovo equilibrio all'interno proprio vocabolario, (ri-)assimilando un sistema estetico che grazie alla valenza quasi provocatoria del notturno, motore del cambiamento, è finalmente emancipato dall'ipoteca (unilaterale, monopolizzante) di una lingua arginata entro i limiti della *ratio*. Il fatto, allora, che *Il risorgimento*, come suggeriva De Robertis, mostrasse una qualche arretratezza iconografica rispetto alle *Ricordanze* deriva appunto da questo: la sua poesia, e con lei il suo linguaggio, continuavano a muoversi nell'orbita interpretativa dell'epistola al Pepoli, tanto da lasciarle condizionare l'intero corpo testuale, che è costruito sulla base di un linguaggio analitico, che sente il bisogno di esporre e illustrare se stesso per principio di ragione (quanto di più impoetico si possa immaginare per il Leopardi, a qualsiasi altezza si voglia considerare la sua scrit-

²⁸ G. Leopardi, *Al conte Carlo Pepoli*, v. 153 (nella nostra edizione, p. 374).

²⁹ Almeno nella sua forma definitiva, viste le varianti autografe che attestavano anche «favellare».

³⁰ Per l'accezione di «favellare» nel *Vocabolario*, si veda il caso dell'omografo (seconda occorrenza del lemma) nella quarta edizione: <[http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=FAVELLARE\\_ed4\\_o2](http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=FAVELLARE_ed4_o2)> (08/2018); per Varrone, il *De lingua latina*, in questo caso facilmente raggiungibile anche attraverso il vol. II del *Totius latinitatis lexicon* cit., p. 279 (*faris*, s.v.).

³¹ G. Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 140-144 (p. 429 della nostra edizione); corsivi nostri.

tura). La poesia del *Risorgimento* si regge infatti sulla riproposta di una sorta di formula negativa, che blocca le ultime cinque strofi, quelle ipoteticamente nate in aperta rottura con il veto del 1826: insiste sulle occorrenze del verbo «sapere» (quattro<sup>32</sup>) e ne fa dipendere una fitta serie di proposizioni oggettive<sup>33</sup>, insiste sull'accumulo degli avverbi di negazione (tredici in tutto, più un pronome indefinito di rafforzamento) e sull'uso di verbi di accezione difettiva laddove la frase presenta, irregolarmente, una forma affermativa («ignorare», «mancare»<sup>34</sup>). Per cui, è sì possibile continuare a leggere nel *Risorgimento*, come è stato scritto, la «smentita alle conclusioni negative dell'epistola al Pepoli»<sup>35</sup>, ma a patto che questa operazione si fermi sul piano teoretico, senza toccare ciò a cui, invece, tende il Leopardi di questi anni e che le *Ricordanze* contribuiscono a realizzare: riportare il baricentro della questione all'interno della dimensione letteraria.

Per concludere, torna a essere vero che i *Canti* nascono «dal recupero della parola antica, come poesia riflessa in equilibrio fra negazione e affermazione»<sup>36</sup>. Nessuna simbiosi possibile, che mancherà anche nel suggello reattivo della *Ginestra* (scriveva Binni: «l'espressione più lontana possibile dalla poesia che rasserena e distacca dalla realtà dei problemi massimi dell'uomo»<sup>37</sup>, a confermare il senso della retrocessione del *Tramonto della luna*), perché non esiste alcuna alternativa alla legge del sistema. Il male – il principio autoreferenziale posto alla base dell'esistenza – è una legge inscalfibile (cfr. su questo la terribile, ma altissima, nota del 17 maggio 1828 in *Zibaldone* 4510-4511); vi si può soltanto opporre un riscatto tutto umano (quello linguistico), per quanto incapace di reggerne il confronto sul piano ontologico. Nell'arco delle ultime esperienze di scrittura del Leopardi, sarà una poesia dal tono sapienziale, composta quasi *ex post* e che non a caso, aggiungeremmo, sembra richiamarsi all'esempio degli stasimi del teatro antico; in un futuro assai più ravvicinato, di fronte al mutismo della volta celeste, sarà lo «spron [che] quasi [...] punge»<sup>38</sup>, l'interrogazione inesausta, e già esaudita in se stessa, del pastore errante.

<sup>32</sup> Cfr. i vv. 118-119, 125, 135 (e andrebbero considerate, qui, tutte le subordinate che ne dipendono anche laddove il verbo principale è sottinteso).

<sup>33</sup> Sono undici su un totale di diciannove subordinate comprese nel blocco dei vv. 105-136, che è quello interessato dal fenomeno.

<sup>34</sup> Ossia i vv. 129 e 131. In linea generale, paradigma di tutte queste scelte sono i vv. 117-120 (nella nostra edizione, p. 389): «Dalle mie vaghe immagini / So ben ch'ella discorda: / So che natura è sorda, / Che miserar non sa».

<sup>35</sup> È l'interpretazione di Luigi Blasucci nel già citato saggio *Sul libro dei «Canti»*, p. 76 («i canti pisano-recanatesi, e segnatamente il primo di essi, *Il risorgimento*, costitui[scono] [...] una smentita alle conclusioni negative dell'epistola al Pepoli»), che tende a insistere molto sul ruolo-chiave del *Risorgimento*.

<sup>36</sup> M. Muñiz Muñiz, *Lettura interlineare dell'epistola «A Carlo Pepoli»* cit., p. 536 (naturale che in questo contesto l'appunto assuma il valore contrario).

<sup>37</sup> Walter Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 157

<sup>38</sup> G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 119 (p. 451 della nostra edizione).

## I NOTTURNI DI SALVATORE DI GIACOMO

Luciano Formisano

Anche in assenza di conferme attraverso concordanze che, a mia conoscenza, non esistono, i notturni costituiscono una parte importante della poesia e pertanto anche della poetica di Salvatore Di Giacomo (1860-1934). Si aggiunge la posizione centrale della poesia digiacomiana nel panorama della musica napoletana tra Otto e Novecento: alcune delle migliori poesie di Di Giacomo hanno avuto successo grazie alla loro traduzione musicale ad opera di musicisti quali Francesco Paolo Tosti (*A Marechiare*), Pasquale Mario Costa (*Era de maggio, Luna nova, Serenata napulitana*), Enrico De Leva (*'E spingole frangese*), Vincenzo Valente (*'E ccerase, 'A sirena*). Dal 1882 il poeta, ma sotto questo rispetto si potrebbe senz'altro dire il paroliere, ha un contratto con la casa editrice Ricordi e la sua partecipazione alla festa di Piedigrotta (celebrata nella notte tra il 7 e l'8 settembre<sup>1</sup> e ripristinata nel 1876) è stata talmente attiva e importante da costargli, nel 1924, l'ingresso a Palazzo Madama (scacco a cui si è poi cercato di porre rimedio con la nomina ad accademico d'Italia nel 1929). Una canzone come *A Marechiare* ha avuto interpreti famosi (basti citare Pavarotti); nel 1914 se ne è tratto anche un film muto, restaurato nel 2004 – *A Marechiarance sta na fenesta* –, per la regia di Elvira Notari (Maria Elvira Giuseppa Coda coniugata Notari, Salerno 1875 – Cava dei Tirreni 1946), la prima donna regista del cinema italiano. Queste le premesse che giustificano la scelta del tema nel quadro di un convegno dedicato a *Notturmi e musica nella poesia moderna*. Il mio intervento sarà di taglio sincronico; darà cioè per scontato che la poesia di Di Giacomo è fortemente radicata nella tradizione della canzone napoletana e che dal punto di vista soprattutto melodico-musicale è imprescindibile l'entusiasmo dell'autore per la poesia del Settecento e l'Arcadia<sup>2</sup>; in questo mi adegue-

<sup>1</sup> Sulla quale si veda la prosa *Piedigrotta* pubblicata in *Luci ed ombre napoletane* (Napoli, Perrella, 1914), poi in *Opere di Salvatore Di Giacomo*, a cura di Francesco Flora e Mario Vinciguerra, Milano, Mondadori, [1946], 1967<sup>8</sup>, vol. II. *Il Teatro e le Cronache*, [pp. 698-739], pp. 736-739. E cfr. anche Enrico Malato, *Storia, leggenda e folklore di Piedigrotta*, in «Nuova Antologia», 1936, aprile 1962, pp. 525-538.

<sup>2</sup> Per questo aspetto si veda Rosario Contarino, *Napoli*, in *Letteratura italiana. Storia e ge-*

rò, senz'altro a mio danno, al costume dei filologi romanzi quando, per incompetenza musicale e musicologica, fingono di ignorare che la lirica romanza delle origini è poesia per e in musica, con tutto quello che ciò significa per la centralità dell'aspetto performativo, per lo più obliterato a esclusivo vantaggio della ricezione scritta. Darò anche per scontato il rapporto con la poesia di Giovanni Pascoli, non tanto per l'attenzione «ai valori melodici, del resto dichiarati e palesi», quanto per la «realizzazione timbrica», che pur renderebbe ragione del giudizio di Gianfranco Contini: «non si può mancare di riconoscere che la voce del Di Giacomo è in assoluto una delle più poetiche del suo tempo, forse la maggiore del periodo chiuso tra i *Canti di Castelvecchio* e *Alcyone* e i poeti nuovi»<sup>3</sup>.

In omaggio al tema del Convegno inizierò con la lettura del notturno integrale, e musicale, di *Pianefforte e' notte*, composto nel 1891, poi secondo componimento della raccolta *Ariette e sunette* (Napoli, Pierro, 1898), passato a formare la sezione VIII dell'edizione definitiva dell'opera poetica<sup>4</sup>:

Nu pianefforte 'e notte  
sona luntanamente,  
e 'a museca se sente  
pe ll'aria suspirà.

È ll'una: dorme 'o vico  
ncopp' a sta nonna nonna  
'e nu mutivo antico  
'e tanto tempo fa.

Dio, quanta stelle ncielo!  
Che luna! E c'aria doce!  
Quanto na bella voce  
vurria sentì cantà!

Ma sulitario e lento

*ografia*, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, vol. III. *Letà contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, [pp. 653-710], pp. 677-679.

<sup>3</sup> Gianfranco Contini, *La letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 414 (poi in Gianfranco Contini, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 73-74, a p. 73), da cui anche le due citazioni che precedono. Eccellente il ritratto disegnato da Clelia Martignoni in Cesare Segre – Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle Origini al Novecento*, vol. III. *L'Ottocento*, a cura di Donatella Martinelli et alii, Milano, Bruno Mondadori, 1992, pp. 1477-1484; e cfr. anche Salvatore Di Giacomo, *Poesie*, a cura di Davide Monda. Note di Stefano Scioli, Milano, BUR-Rizzoli, 2005.

<sup>4</sup> Salvatore Di Giacomo, *Poesie*. Edizione definitiva, con aggiunte, note e glossario, Napoli, Ricciardi, 1927; di qui, ma con l'aggiunta dei testi della prima raccolta (Napoli, Ricciardi, 1907) rifiutati nell'edizione definitiva, Salvatore Di Giacomo, *Opere cit.*, I. *Le Poesie e le Novelle*, da cui traggio le citazioni dall'opera poetica con indicazione della pagina direttamente a testo (qui p. 254).

more 'o mutivo antico;  
se fa cchiù cupo 'o vico  
dint' a ll'oscurità.

Ll'anema mia surtanto  
rummane a sta fenesta.  
Aspetta ancora. E resta,  
ncantannose, a penzà.

Ecco un «notturmo» che, come si parla di *métaphore filée*, potremmo definire «filato». Ce ne sono altri di questo tipo (lo vedremo tra breve, leggendo *A Marechiare*), anche se non si tratta della tipologia di notturno più frequente. Nella poesia digiacominiana l'ora notturna è solitamente posta in apertura in un disegno essenziale, quasi infantile: la luna che spunta in cielo, le stelle lucenti come argento, disegno poi eventualmente diluito di strofa in strofa attraverso una serie di riprese musicali. Ne offre un esempio la poesia *Arietta*, anch'essa in *Ariette e sunnette* (pp. 291-292), di cui basterà ripercorrere le prime cinque strofe, la seconda e la quinta essendo ripetute in sesta e in ultima posizione<sup>5</sup>:

Già cchiù chiara e cchiù lucente  
sponta, 'a sera, 'a luna ncielo:  
già pe ll'aria, già se sente  
maggio tiénnero passà.

C' 'a ceróggena vicino,  
c' 'a fenesta aperta nfaccia,  
io mme metto a tavulino,  
comm' a seie sett'anne fa.

E, a quatt' uocchie – comm' a tanno –  
cu stu core mme rummano:  
me ce spieco e ll'addimanno  
si ce stanno nuvità.

– Iammo! – dico. – E parla! 'A siente  
st'aria fina? 'E bbide 'e stelle?  
Parla meh!... Nun dice niente?  
Te staie zitto? Ma pecché?... –

Che nuttata! A ciento a ciento,

<sup>5</sup> Nella strofa VI con la variazione: «E io rummano a tavulino / c' 'a fenesta aperta nfaccia, / c' 'a ceróggena vicino, / comm' a seie sett'anne fa». Si aggiunge la rima-ritornello in chiusura di strofa: *-à* in I-III, V-VI, IX (con II = VI e V = IX), *-é* in IV e VIII, *-ù* nella strofa VII. Le stanze sono tutte di ottonari.

comm' a ttante lucernelle,  
 stanno ncielo 'e stelle 'argiento,  
 nmiezz' o cielo 'a luna sta...

Comune ai due componimenti è la parola *fenesta*, una delle parole-chiave dei notturni digiacomiani, una finestra qui però vista dall'interno (la finestra dello studio); meno importante è l'ora topica, anch'essa comune: «E ll'una», nel primo componimento, all'inizio della seconda strofa, «Ll'una sona», ad apertura della settima strofa nel secondo («Ll'una sona. E i' sto aspettanno»). Dunque, luna e stelle, più una serie di elementi notturni variabili; nel caso di *Pianefforte* si aggiunge il silenzio rotto da una musica che suona da lontano, lenta e solitaria, ninna nanna del vicolo addormentato, a cui si contrappone la presenza, pensosa e incantata, del poeta, altrove il silenzio rotto dal suono di una campana lontana o di una voce; in altre poesie anche il vento, il fiato/sospiro del vento, per il quale si possono leggere i primi sei e gli ultimi due versi del sonetto *Mbriaco*, penultimo della sezione (p. 310):

Sì, mbriaco stonco io. Ma cchiù lucente  
 zennìa veco 'e stelle a ciento a ciento  
 e veco 'a luna ca mme tene mente  
 'a miez' a tutte sti munete 'argiento.

Ma mo pecché, pecché stu sciato 'e viento  
 passa e suspira? Calculatamente  
 mme va cuntanno 'e patimente e 'o stiento  
 'e tant' affritta e disperata gente...

[...] Scumpare 'a luna:  
 suspira 'o viento. E mo pur' io suspiro...

dove «'e stelle a ciento a ciento» (v. 2), in rima con «tutte sti munete 'argiento» (v. 4), detto appunto delle stelle, ripropone «Che nuttata! A ciento a ciento / [...] / stanno ncielo 'e stelle 'argiento» della strofa V (e IX) di *Arietta*, a conferma dell'insistita povertà di questo lessico notturno, cifra di immobilità non solo linguistica, ma sostanziale.

I notturni più famosi di Salvatore Di Giacomo sono però, in senso pittorico, delle «marine», che ci ricordano la dimestichezza del poeta con la tradizione dei vedutisti napoletani e la sua passione per la fotografia modernamente messa a frutto in una ricca produzione pubblicistico-commerciale<sup>6</sup>. Un esem-

<sup>6</sup> Cfr. Alberto Abruzzese e Carlo Grassi, *La fotografia*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia* cit., [pp. 1177-1222], p. 1196, con citazione (*ibidem*, n. 21) di opere quali *Napoli* (1907), *Napoli: figure e paesi* (1909), *Monografie illustrate dei luoghi pittoreschi e artistici d'Italia* (1927, per le fotografie Alinari) ecc.



pio lo fornisce *A Marechiare* (p. 175, nella sezione *Canzone*), probabilmente il testo digiacomiano più famoso: quattro strofe di cinque endecasillabi con schema AbabA, il primo verso di ogni strofa essendo riproposto in quinta posizione: quasi un *rondeau* all'italiana, per il quale soccorrono gli analoghi della *Chimera* di D'Annunzio (1890), ad esempio in *Come sorga la luna*, laddove in *O piccola Maria* di Carducci (*Rime e ritmi*, 1898)<sup>7</sup> lo schema ripete quello della poesia francese medievale (AB aAab AB):

Quando sponta la luna a Marechiare  
 pure li pisce nce fanno all'ammore,  
 se revoteno ll'onne de lu mare,  
 pe la priezza cagneno culore,  
 quando sponta la luna a Marechiare...

A Marechiare ce sta na fenesta,  
 la passiona mia ce tuzzulea,  
 nu carofano addora 'int' a na testa,  
 passa ll'acqua pe sotto e murmulea...  
 a Marechiare ce sta na fenesta...

Chi dice ca li stelle so' lucente  
 nun sape st' uocchie ca tu tiene nfronte,  
 sti doie stelle li ssaccio io sulamente,  
 dint' a lu core ne tengo li ppónte,  
 chi dice ca li stelle so' lucente?...

Scétete, Carulì, ca ll'aria è doce,  
 quando maie tanto tiempo aggio aspettato?  
 P' accumpagnà li suone cu la voce,  
 stasera na chitarra aggio purtata...  
 Scétete, Carulì, ca ll'aria è doce!...

Il tema è svolto con una messa a fuoco progressiva: dal paesaggio marino della prima strofa, all'introduzione dell'io poetante, estasiato dinanzi a una finestra con un garofano sul davanzale, all'introduzione in parallelo della figura femminile, un «tu» ancora anonimo, di cui si scorgono solo gli occhi, appunto due stelle lucenti, fino all'epifania finale del nome «Scétete, Carulì, ca ll'aria è doce», con la dichiarazione che la poesia va intesa appunto come una serenata («P' accumpagnà li suone cu la voce, / stasera na chitarra aggio purtata...»). È una «marina» ridotta all'essenziale: la luna che spunta, i pesci che saltano còliti da una sorta di amore pani-

<sup>7</sup> Cfr. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 285; per D'Annunzio, cfr. anche W. Theodor Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973 (trad. it. di *Italienische Metrik*, München, Max Hueber, 1968), p. 162.

co, le onde che per la brezza cambiano colore; si aggiungono nella terza strofa, ma in modo indiretto, le stelle, peraltro disegnate in maniera elementare con le loro punte. Si inserisce in apertura il valore evocativo del quasi-toponimo *Marechiare*, la cui chiarezza<sup>8</sup> riflette quella del mare illuminato dalla luna (una minuziosa descrizione del borgo marinaro, questa volta nella luce di un mattino domenicale, si può leggere in *Si dummeneca è bon tiempo*, nella raccolta *Vierze nove*, p. 336).

Rappresenta una variazione la poesia *Pusilleco* (della raccolta *Canzone*): due quartine, ciascuna seguita da un pentastico, animate dallo stesso sentimento panico di *Marechiare* (che peraltro nella geografia partenopea altro non è che un'insenatura di Posillipo) e dominate sin dall'inizio dall'allocuzione alla donna, che qui si chiama *Marì* (p. 191):

Guarda, guarda che luna lucente  
ncopp' a ll'acque s'acala e se mmira,  
e de st'acque, c' 'a tèneno mente,  
siente 'a voce c' 'a chiamma e suspira...

Non a caso nella seconda quartina «ll'acque» diventano senz'altro «stu mare»:

Dimme, dimme, Marì, nun te pare  
ca na smania stasera ce vene?  
Sarrà, forse, sta luna o stu mare,  
ma stasera io te voglio cchiù bene...;

si affianca lo spuntare della luna nei tre versi finali del primo e del secondo pentastico, che fungono da ritornello.

Chesta luna cchiù ghianca d' 'o latte  
sulamente a Pusilleco spona,  
sulamente a Pusilleco sta!

Luna e mare sono gli ingredienti irrinunciabili anche nel notturno di *Oi marenà*, poesia del 1884, poi posta ad apertura della sezione *Canzone*; questa volta un notturno interamente raccolto nella quartina di apertura, ma con il *mare* ripetuto nel ritornello<sup>9</sup>. Ovviamente, torna, sia pure nella visione interiore del sogno, anche la *fenesta* dell'innamorata: (p. 173):

<sup>8</sup> Certo evocata espressamente, considerato che per il toponimo era disponibile la variante *Marechiane* (MARE PLANUM), su cui si veda la nota dell'Autore (p. 962) con rinvio allo scritto *Marechiaro* in cui il poeta afferma, tra il serio e il faceto, di aver scritto la poesia prima ancora di aver visto il luogo (cfr. la «Cronaca» intitolata *Napoli, figure e paesi*, Napoli, Perrella, 1909, ora in Salvatore Di Giacomo, *Opere* cit., II, pp. 467-473).

<sup>9</sup> «Ammore, oi marenà! / Lu mare e ba!» dopo le prime due quartine, «Tira, si vuo' tirà! / Lu mare e ba!» dopo le ultime due.

Mmiezo a lu mare vocame, varchetta,  
 e tu, mare, tu famme nonna nonna;  
 io m'addormo penzanno a chi m'aspetta,  
 a na fenesta e a na faccella tonna...

Un altro testo digiacomiano di grande successo è *Luna nova*, musicata da Pasquale Mario Costa nel 1887 (p. 178, sempre nella sezione *Canzone*):

La luna nova ncopp' a lu mare  
 stenne na fascia d'argiento fino:  
 dint'a la varca nu marenare  
 quase s'addorme c' 'a rezza nzino...

Nun durmì, scétete, oi marenà!  
 votta sta rezza, penza a vucà!

Dorme e suspira stu marenare,  
 se sta sunnanno la nnammurata...  
 Zitto e cuieto se sta lu mare,  
 pure la luna se nc' è ncantata...

Luna d'argiento, lass' 'o sunnà,  
 vaselo nfronte, nun 'o scetà...

Comme a stu suonno de marenare  
 tu duorme, Napule, viat' a tte!  
 Duorme, ma nzuonno lacreme amare  
 tu chiagne, Napule!... Scétete, sce'!...

Puozze na vota resuscità!...  
 Scétete, scétete, Napule, Na'!...

La poesia è quasi una variazione della precedente. Il notturno è dominato dal silenzio, il sonno/sogno del marinaio e di Napoli, interrotto solo dalla voce del narratore invitante al risveglio nel primo e nel terzo dei distici che chiudono, su un'unica rima-ritornello, ciascuna delle tre strofette.

La luna che si affaccia (spunta), stendendo una fascia di puro argento, l'acqua (s'intenda ancora il mare), più il sospiro del vento riassumono in apertura il notturno di *A sirena* (in *Canzone*, pp. 201-203):

Quann' 'a luna affacciannese ncielo  
 passa e splenne e 'nt' a ll'acqua se mmira,  
 e ce stenne d'argiento nu velo,  
 mentre 'o viento d' 'a sera suspira.

La luna splende e si contempla («se mmira») nell'acqua come in *Pusilleco* («Guarda, guarda che luna lucente / ncopp' a ll'acque s'acala e se mmira»). Si aggiunge semmai il contrappunto coloristico tra lo stagliarsi improvviso, simile a una montagna incantata, della massa scura di Procida, l'isola della sirena, dell'amore tentante e pericoloso, e lo splendore del cielo stellato:

Voca!... Voca!... 'A i' ccà Pròceta, nera  
sott' 'o cielo sereno e stellato:  
'a vi' ccà, mmiez' a st' aria d' 'a sera,  
tale e quale a nu monte affatato...

Analogo è il contrasto tra il nero dei monti e il bianco della luna nella poesia intitolata *Cucù!* (in *Canzone*, p. 217): «Quanno 'a luna sta ncoppa 'a campagna / e cchiù nnere 'e mmuntagne fa fa'». Ancora un'amata che non riama, dal nome parlante *Chiarastella*, di cui nel silenzio della notte il cucùlo porta la crudele ambasciata:

Cucù!...  
Cucù!... Cucù!...  
Licenzia ogni speranza  
– mme pare ca mme dice –  
e nun ce penzà cchiù...  
Cucù, cucù...

Non mancano contatti con *Oi marenà*; lì «nennella mia», «l'infame» che ha incatenato la barchetta (p. 173):

Quanto vurria sapé che sta facenno  
nennella mia, si dorme o sta scetata...  
Core mme dice che starrà redenno...  
La nfama sta varchetta ha ncatenata!

L'ha ncatenata, e longa è la catena,  
da ccà se stenne anfino a la fenesta,  
si sta varca se move appena appena,  
nenna la tira lesta...

qui (p. 201) la sirena del mito, ma anche la concretissima «infame» di nome Isabella (Procida come «Isola Bella»?):

Tutte me dicono:  
– Pe sotto Pròceta  
si passe, scanzete,  
ca c'è pericolo!  
Ce sta na femmena  
ca ncanta ll'uommene;

s' 'e chiamma... e all'úrdemo  
po' 'e fa murì! –;

e più avanti (p. 202):

Voca fora!... Sta voce 'a canosco!...  
chi mme chiamma se chiamma Isabella...  
Prucetana, si' nfama e si' bella...

Si aggiunge il riscontro tra

quann'io sento pe st'aria addurosa,  
comm' 'a voce d' 'a terra luntana,  
lenta lenta sunà na campana,  
nteneruto me metto a vucà...

e questi versi di *Ll'ora 'e ll'appuntamento* (in *Ariette e canzone nove*, p. 404):

Quanno [la luna] siente nu suono 'e campana,  
luntana luntana,  
sunà  
lento lento...

Se il mare può anche essere assente, restano gli altri ingredienti: l'elemento costante, la luna bianca, più precisamente d'argento (come in *Luna nova* e *'A sirena*), cui si aggiunge, tra i motivi variabili, quello dell'aria mossa dal vento. Così in *Serenata napoletana* (in *Canzone*, p. 189):

Dimme, dimme, a chi pienze assettata  
sola sola addereto a sti llastre?  
Nfacci' 'o muro 'e rimpetto stampata  
veco n' ombra e chest' ombra si' tu!

Fresca è 'a notte: na luna d'argiento  
saglie ncielo e cchiù ghianca addeventa:  
e nu sciato, ogne tanto, d' 'o viento  
mmiez' a st'aria se sente passà...,

dove, a parte l'eco dell'attacco leopardiano *Dolce e chiara è la notte e senza vento*, abbiamo lo stesso concentrato di notazioni che si legge ancora in *Ll'ora 'e ll'appuntamento* (p. 404):

Quanno 'a luna se sbrogia d' 'o velo  
d' 'e nnuvole – e saglie,  
cchiù ghianca  
p' 'o cielo,

con cui si apre, non a caso, la terza strofe, poi ripetuta identica, a mo' di ritornello, in sesta e in nona posizione. Per non dire dello *sciato* del vento, tenue variazione del sospiro di *A sirena* («mentre 'o viento d' 'a sera suspira»), fiato e sospiro del vento essendo associati nel citato sonetto *Mbriaco*: «Ma mo peccché, peccché stu sciato 'e viento / passa e suspira?». Si noterà, infine, il raffronto tra l'attacco «Dimme, dimme, a chi pienze assettata / sola sola addereto a sti llastre?» e quello delle prime due strofe, in particolare della seconda, di *Pusilleco*: «Guarda, guarda», poi variato in «Dimme, dimme» (p. 191). Cambia il nome della donna (*Mari* in *Pusilleco*, *Catari* in *Serenata napoletana*) invitata ad affacciarsi dalle *lastre* ('vetri', 'finestre') dietro cui si cela nell'attesa di un altro che però non verrà («Ah, che notte, ah, che notte!... / Ma peccché nun t'affacce?», p. 189). Che è poi un anticipo della situazione descritta nella strofa finale di *Chitarrata* (*Canzone*, p. 192):

Sona chitarra! Sona 'a serenata!  
 E a sta fenesta affaccete, Cuncè!  
 Guarda sta luna... Guarda che nuttata...  
 E sta canzona mia dimme comm'è...  
 Sona chitarra! Sona 'a serenata!...

Questo gioco sottile di riprese, di variazioni su uno stesso tema, non stupisce se si considera che nella sezione *Canzone Serenata napoletana*, *Pusilleco* e *Chitarrata* si susseguono senza soluzione di continuità; quanto basta per ricondurre le varie *Catari*, *Mari* e *Cuncé* a un unico fantasma di donna di cui il nome, dialettalmente declinato, importa ben più del ritratto. È semmai da notare che il tritico non manca di un aggancio esterno col terzo componimento della sezione, *A Marechiare*, altra serenata con l'innamorato che attende sotto a una finestra, che con *Chitarrata* condivide lo schema di quasi-rondeau: quattro strofe di cinque endecasillabi AbabA con il primo verso di ogni strofa («Chella ca sta chitarra sta sunanno», «Parole dint' 'e llacreme mmiscate», «Capace te si' fatta finalmente», «Sona chitarra! Sona 'a serenata!») riproposto, tranne qualche variazione irrilevante, in quinta posizione.

Termino con un notturno campagnolo, con la poesia appunto intitolata *Campagnola* (sempre in *Canzone*, pp. 215-216). Si tratta di una poesia narrativa: sul far della sera il protagonista scende da Antignano cantando un'«aria nuvella», poi chiamata senz'altro *campagnola*, versi d'amore per una bella innamorata che non si accorge di lui e per la quale spasma e si consuma d'amore:

Scennenno p' Antignano a primma sera,  
 ieuo cantanno n' aria p' 'a via:  
 mme suspirava attuorno 'a primmavera,  
 e mme faceva 'a luna cumpagnia...

St'aria nuvella  
diceva ogni mumento:  
«Quanto si' bella!  
Ma quanto sto scuntento!  
Tieneme mente:  
nun te n' adduone, oi ne'?...  
Io mme cunzumo, io moro,  
io spanteco pe tte!...

E cantanno accussi sta campagnola  
tècchete e te ncontraie mmiez' a tant' ate:  
e tu 'e lassaste e rummaniste sola,  
e mme deciste: – Oi ni', pe chi cantate

st' aria nuvella  
ca dice ogni mumento:  
«Quanto si' bella!  
E quanto sto scuntento!?» –  
E io rispunnete:  
– Nun te n'adduone, oi ne',  
ca me cunzumo e moro  
e spanteco... pe tte?... –

Murmuliaste: – Overo?... – E, chiano chiano,  
tu t' accustaste... e io pure m' accustaie...  
Tu mme guardave: io te strignette 'a mano  
e dint' 'o chiaro 'e luna te vasaie...

P' 'a notte doce  
cu ccore e passione  
nziemme, a doie voce,  
cantàimo sta canzone:  
«Tieneme mente,  
tu 'o ssaie, tu 'o puo' vedé  
ca io me cunzumo, io moro,  
io spanteco... pe tte...!».

Siamo all'interno di una *chanson de rencontre*, quasi una «pastorella» a parti invertite: la canzone dalle parole ammiccanti che nella lirica galloromanza medievale anticipa e rispecchia l'avventura futura come in una *mise en abîme*, è qui posta in bocca al protagonista maschile, alla donna restando solo la ritrosia apparente e maliziosa della giovane pastora dinanzi ai primi tentativi di seduzione da parte del protagonista-cavaliere. Come nella «pastorella», la poesia inizia con

un complemento circostanziale, con tanto di toponimo<sup>10</sup>, poi seguito dal verbo tematico «incontrare». Il duetto finale, con i due attori che riprendono, variandole, le parole della «campagnola», ci dice che siamo nel contesto di un'operetta, di quelle che piacevano tanto al nostro poeta. Trattandosi anche di un notturno, benché questa volta appena accennato, siamo dunque tornati al punto da cui questo intervento ha preso le mosse e su cui è giocoforza concludere.

<sup>10</sup> Una situazione analoga nell'attacco di *L'ato iurno* (in *Ariette e canzone nove*, p. 427): «L'ato iurno, scennenno p' 'a strata / ca se parte d' 'o Vommero antico, / quando fuie mmiez 'o llario 'a Nfrascata / Nunziatina vedette passà».



TRA I NOTTURNI DANNUNZIANI.  
ACCEZIONI, TIPOLOGIE, CAMPIONI TESTUALI

Clelia Martignoni

Avvio il discorso sull'«arte notturna» dannunziana citando un passo dalla «favilla del maglio» *Il compagno dagli occhi senza cigli*, posto quasi in apertura di testo (la «favilla», o meglio questa sua prima parte, è del dicembre 1912):

Sembra che la più potente arte evocatrice debba essere, come la magia, notturna o antelucana. [...] la più bella pagina è quasi sempre scritta nell'ora dei sogni, nell'ora del gallo e della brina. Il corpo è desto [...]; ma l'anima è «prossima al risveglio» come quella del dormiente ed ha una misteriosa facoltà di penetrare ogni oggetto e di trasmutarsi in esso<sup>1</sup>.

Ecco ora dalla *Licenza* (1916)<sup>2</sup> un brano significativo di autoesegesi (e comparazione interna) dello stile «notturno», preceduto dall'inserito a testo di un

<sup>1</sup> La «favilla» uscì sul «Corriere della Sera» del 25-26 dicembre 1912, con il risalto natalizio assegnatole dall'abile direttore Luigi Albertini. Sulla storia complessiva delle «faville», rinvio a miei remoti interventi: *Sull'elaborazione delle «Faville del maglio»*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, in «Quaderni dannunziani», ottobre-dicembre 1977, 5-6; e *Le prime «Faville del Maglio» (1911-13)*, in *D'Annunzio notturno*, Atti dell'VIII Convegno di studi di Pescara, 1986, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987. Danno molte notizie sulla creazione delle «faville» per il «Corriere» le lettere con Albertini edite e commentate nel volume di Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, Altino (Chieti), Ianieri, 2003. Albertini richiede a d'Annunzio per i lettori del «Corriere» canti civili di grande rilievo (come d'Annunzio fa solo quando ritiene, ottimamente ricompensato), e lo sollecita comunque a non lasciare cicli incompiuti sul giornale (il che avviene per alcune *Faville*). Per il dicembre 1912, si vedano in particolare le fitte lettere alle pp. 147-155, attestanti una scrittura impetuosa del *Compagno*, subentrata alla favilla della *Violante senza voce* (che era uscita sul «Corriere» tra febbraio e marzo del '12 e che rimase sempre incompiuta con dispetto e infruttuosi rimproveri di Albertini). *Il compagno dagli occhi senza cigli* costituisce il terzo nucleo delle *Faville*, anch'esso incompiuto, edito sul «Corriere» in 6 serrate puntate tra dicembre '12 e febbraio '13 (dopo il primo nucleo delle *Faville* dell'11, e dopo la suddetta *Violante* del '12), e raccolto in volume nel tomo secondo delle *Faville* nel 1928 per Treves, con una conclusione molto meno felice stesa rapidamente *ad hoc*. Si cita dall'edizione G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005 (il testo del *Compagno* è nel vol. I, e la citazione a p. 1451; le note, di Angelo Piero Cappello, nel II, pp. 3421-3446).

<sup>2</sup> Stampata nel 1916 in volume per Treves, in tre piccoli ed eleganti tomi, insieme con il racconto *La Leda senza cigno*. Da chiarire, sui molteplici legami *Notturmo-Licenza*, che d'Annunzio

frammento del *Notturmo*, allora in lavorazione. Il frammento, suddiviso in tre commi (il celebre «Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua...»)<sup>3</sup> e introdotto dalla didascalia «Cerco nelle rubriche del *Notturmo* e trovo questo», riporta alla memoria del d'Annunzio intento a stendere la *Licenza* il racconto della *Leda*, scritto e ambientato ad Arcachon, suggerendone il recupero:

mi ricordai di un'opera da me scritta nel mio rifugio della Landa [...] con una penna e un'attenzione più aguzze che mai. [...] pregai qualcuno, che stava al mio capezzale, di rileggermi quelle pagine obliate. / V'era qua e là qualche tratto d'arte notturna. V'erano parole d'uno strano potere, che sembravano tracciate a occhi chiusi. Tra riga e riga gli aspetti della vita assumevano il carattere delle apparizioni<sup>4</sup> (p. 1037).

Nei due passi è precisata con insistenza la sostanza magico-visionaria della propria «arte notturna» («misteriosa facoltà di penetrare ogni oggetto e di tramutarsi in esso»; «parole d'uno strano potere [...] tracciate a occhi chiusi»; «gli aspetti della vita assumevano il carattere delle apparizioni»). Ed è persino inutile specificare che il versante notturno in senso specifico e generale è parecchio attestato nell'esondante lavoro dannunziano.

aveva sperato nel '16 di riuscire a pubblicare in volume presso Treves il *Notturmo*, già provvisto del titolo, facendone un Proemio alla *Leda senza cigno* (fine febbraio-inizio marzo 1916). Lo attestano le prove di stampa della copertina della *Leda*, degli Archivi del Vittoriale (cfr. Zanetti nella sua ottima nota al *Notturmo* dell'ed. cit. di *Prose di ricerca*, II, p. 3024). Anche per le complicate vicende belliche e post-belliche, impresa fiumana inclusa (Fiume fu sgombrata nel dicembre del '20), la stesura del *Notturmo* fu ultimata anni più avanti e il volume uscì nel novembre '21. La *Licenza* fu stesa essa pure, almeno in parte, su cartigli. Nel titolo – *La Leda senza cigno. Racconto di Gabriele d'Annunzio seguito da una Licenza* – si osservi la raffinata malizia di assegnare il valore primario al racconto breve, contro il dato obiettivo e paradossale che la *Licenza*, anziché essere il breve scritto di autorizzazione-accompagnamento che l'etichetta lascerebbe immaginare, è fluviale e s'impenna copiosamente sull'analisi lirico-ideologica dell'entrata in guerra con la Francia, occupando una mole più che doppia della *Leda* (quest'ultima alle pp. 1-159 del primo volumetto, mentre la *Licenza* arriva in numerazione unica alle 569 del terzo). Significativo dell'«arte notturna» comune è il soprattitolo dell'insieme, *Aspetti dell'ignoto*, nell'occhietto dei tre volumi e nelle testatine del I. *Leda* e *Licenza* si leggono nelle *Prose di Romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989 (da dove si cita).

<sup>3</sup> Nell'ed. cit. del *Notturmo*, I, p. 170.

<sup>4</sup> Per più aspetti si rilevi la vicinanza con le considerazioni di una lettera a Guido Treves (17 febbraio '16), reperita da Carla Riccardi, dove entra anche la *captatio* verso l'editore: «M'è avvenuto di rileggere *La Leda senza cigno* con una strana meraviglia. È una cosa bellissima e v'è una novità di rappresentazioni e di espressioni, ignota a tutti i novatori di oggi acerbi e non acerbi. Desidero pubblicarla con una prefazione "attuale" in cui discorro della guerra com'ella talvolta appare non a me combattente ma a me contemplante», ecc. La lettera si legge nell'ed. cit. di Zanetti, pp. 3019-3020. Notevoli alcuni fenomeni intrecciati: la genesi della *Licenza* (allora coincidente con il *Notturmo*: cfr. sopra, nota 2), l'accoppiamento editoriale *Leda* e *Licenza* in nome dell'affinità testuale, l'evocazione del volo del 16 gennaio (con Luigi Bologna) che arrecò la semicecità. Non meno notevole su un altro piano la sottolineatura dell'audacia sperimentale di queste prose «dell'ignoto», anche a gara con le nuove generazioni (i «novatori»).

Nel mio discorso di oggi per Anna, che ancora una volta ha saputo riunirci intorno a un tema calamitante, occorrono però severe operazioni di ritaglio per fermarsi su pochi campioni, accantonando provvisoriamente le molte questioni critiche e le molte varietà del lavoro di d'Annunzio.

Dunque. In primo luogo: parlare di «arte notturna» per d'Annunzio rinvia al genere appena menzionato della prosa diaristica, o scrittura del sé, inaugurata nel 1911 con i frammenti delle *Faville del maglio* edite sul «Corriere della Sera» sino al settembre 1914 in quattro cicli. L'opera più nota del genere è appunto il *Notturmo*, edito nel '21 con la gran risonanza che per ovvie ragioni non ebbero, se non per pochi acuti lettori (Emilio Cecchi, Renato Serra), le «faville» sparse, o altri scritti memoriali-introspezzivi stampati nel 1912 in volume da Treves (come la *Contemplazione della morte*; o *La vita di Cola di Rienzo* con il *Proemio* lirico). Diario di guerra e del sacrificio di guerra, nell'intentata forma del resoconto della cecità bellica dell'eroe-«scriba» ripiegato a percepire la traumatica esperienza, ad auscultarla e a renderne il mistero, il *Notturmo* conquistò con forza l'interesse del pubblico. Indagine fantasmagorica della cecità, della perdita, del lutto (dell'amico Miraglia, di altri compagni, della madre), catturò e sorprese sia grazie ai fatti narrati sia per la visionarietà della «narrazione», le trasgressive oltranzze di stile, visibili in specie nella sintassi nominale e franta<sup>5</sup>. Proprio dalla cecità derivava la specie materiale della grafia «notturna», tracciata dallo «scriba», convalescente e bendato, su strisce, o cartigli, procurati dalla figlia-Sirenetta («A me scriba la pietosa reca gli strumenti dell'ufficio mio»). Nell'*Annotazione* di una ventina di pagine che chiude il volume (datata e stesa nel novembre '21, per la stampa) si legge la famosa ma non veritiera testimonianza temporale e materiale che alimentò la leggenda del *Notturmo*: «Questo comentario delle tènebre fu scritto, riga per riga, su più che diecimila cartigli [...]» (p. 395).

È ormai noto agli studiosi dopo scavi filologici abbastanza recenti (Carla Riccardi, Annamaria Andreoli) che l'autore ha alterato qui sia i tempi di lavoro sia la mole dei cartigli, e che il *Notturmo* del '21 è in realtà il montaggio di nuclei di più date, anche antecedenti il funesto incidente aviatorio del gennaio '16 su Grado (e appena posteriori al 21 dicembre del '15, in cui, in un colaudò aereo sopra Venezia, perse la vita il pilota Giuseppe Miraglia, compagno carissimo di volo)<sup>6</sup>.

Ma non è meno interessante criticamente, e persino singolare, che questo superbo artista dello sguardo, uno sguardo veggente e crudele (secondo quan-

<sup>5</sup> Quanto l'uso dei cartigli – detto molto grezzamente – poté influenzare il tipo di scrittura? Come si rapportano i cartigli del *Notturmo* e quelli della *Licenza*? Domande cui forse possono ancora rispondere altri accertamenti filologico-archivistici.

<sup>6</sup> La complessa storia elaborativa del *Notturmo* è stata ricostruita da Carla Riccardi (cfr. da ultimo *La parola notturna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009). Per alcune importanti integrazioni, cfr. Annamaria Andreoli, in *D'Annunzio archivistica*, Firenze, Olschki, 1996. Per l'essenziale che qui basta, i dati sono riassunti da Giorgio Zanetti nella nota sul *Notturmo* cit., *passim* (in particolare alla p. 3059).

to registrò il giovane Hofmannsthal, come vedremo), già nel brano citato del *Compagno* anteriore alla cecità, come in altri che si potrebbero aggiungere, definisse la sua «arte» come «evocatrice», «notturna», segretamente invasa di «magia». Ciò sta a dire che la mirabolante-delirante fantasia «notturna» preesiste al diario dello scriba bendato, e risiede in una particolare forma di immaginatività artistica. Del resto il Maestro fraterno Angelo Conti nella *Beata riva* – 1900, come il romanzo gemello *Il Fuoco* – non parlò dell'ispirazione poetica e musicale come «arte notturna»?<sup>7</sup> D'Annunzio era ben consapevole della preesistenza dell'ispirazione notturna, come emerge con prepotenza da quei densi frammenti di poetica simbolistica che sono parecchie «faville» del «Corriere della Sera» edite tra '11 e '12, sempre in gara con gli «aspetti dell'ignoto»: *Dell'attenzione*, in primo luogo, ma anche *Contro la speranza*, *Di Prometeo beccaio*, *Gesù e il risuscitato*<sup>8</sup>. Ricordo per pertinenza più che generica gli *Inni alla Notte* di Novalis, non a caso molto citati in queste giornate, e presenti anche a d'Annunzio. Il piccolo libro in versi liberi e in prosa ritmico-poetica apparso sull'ultimo numero di «Athenäum» nel 1800, espresso dunque dal circolo romantico di Jena, tematizzò l'infinita magia e timore e apprensione della notte, parlando a diverse generazioni. Tradotto in francese nel 1895 a Bruxelles dal Maeterlinck che sappiamo particolarmente influente su d'Annunzio, fu consultato e impiegato da d'Annunzio negli anni del Vittoriale nella traduzione italiana di Augusto Hermet lì conservata (1912, per Carabba)<sup>9</sup>.

La «notturnità» che qui andiamo cercando in d'Annunzio, se non può prescindere dalla sua accezione specifica di «arte notturna» (dove le puntualizzazioni precedenti), si riferisce più in generale ai luoghi testuali di visioni-evocazioni notturne, sempre venati in d'Annunzio di particolare «attenzione» simbolistica. Sui notturni veneziani (estratti dal libro omonimo e commentati nei plurimi e non sempre perspicui tragitti per la città con fine competenza anche territoriale) ha costruito molto di recente un ricco e utile repertorio Ilaria Crotti (*Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio*)<sup>10</sup>, cui tornerò per alcuni prelievi.

<sup>7</sup> «La poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne», da Angelo Conti, *La beata riva*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 109. Sul tema, cfr. G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996.

<sup>8</sup> Ancora vorrei ribadire quanto sia questo lotto quadripartito originario di *Faville* il davvero significativo, zavorrato nei due volumi Treves 1924 e 1928 da scritti non di rado pedanti, torrenziali e modesti.

<sup>9</sup> Cfr. *Inni alla notte e canti spirituali*, traduzione e introduzione di Augusto Hermet, nella collana «Cultura dell'anima» ideata da Giovanni Papini dal 1909. La casa editrice Carabba, ristampando dal 2008 in anastatica la collana, ha riproposto il libro di Novalis sia nell'ed. Hermet (2008) sia nell'ed. Prezzolini dal titolo *Frammenti* (2009). Su Novalis in d'Annunzio nelle importanti testimonianze d'archivio portate alla luce da Andreoli, cfr. Zanetti, *ivi*, p. 3035, e Lorenzini, nella nota alla *Licenza*, in *Prose di romanzi* cit. II, p. 1398.

<sup>10</sup> In «Archivio d'Annunzio», 2, ottobre 2015, anche online. Alla Crotti si deve l'interessante recupero del diario di Renata Gravina, *Il «Notturmo» della Sirenetta*, Padova, Editoriale Programma, 1997, pubblicazione a suo tempo non gradita dal padre.

Dalle pur poche parole delle citazioni iniziali, appare chiaro che l'autodefinizione di «arte notturna» si fonda sulla «poetica dell'attenzione» simbolista e metamorfosante, in cui Ezio Raimondi in pagine critiche definitive riconobbe la chiave unitaria del pur ramificatissimo lavoro dannunziano, studiandone le ascendenze, nell'avidò e duttile tragitto culturale di appropriazione del simbolismo attraverso Carlyle, Novalis, Pater, Wagner, forse Poe<sup>11</sup>. Come ancora delinea Raimondi, il simbolismo di d'Annunzio, associandosi all'irrinunciabile «poetica della vitalità e del corpo» e al narcisismo sempre sotteso, nelle forme più originali si fa densamente «biologico», aggregando inesauribile analogismo, cruda visceralità, corrotta materialità.

La maturazione simbolistica europea da un naturalismo originario, *suae specis*, avvenne tra 1888 e 1894-'95 e si segue nelle pagine giornalistiche con il montaggio progressivo di tessere disinvoltamente desunte da varie fonti francesi (fenomeno benissimo svelato da Guy Tosi)<sup>12</sup>, per culminare, sul versante del romanzo, nell'introduzione al *Trionfo della Morte* '94, e nell'intervista con Ojetti, '95. D'Annunzio rinvenne orientamenti precisi e indelebili nelle mappe della *décadence* (e della coscienza della *décadence*) tracciate dagli *Essais* (e *Nouveaux essais*) de *psychologie contemporaine* di Paul Bourget, 1883 e 1886; e nelle nuove indagini delle patologie nervose condotte, 1882, dallo psicologo Théodule Ribot, Collège de France (sua la prima cattedra di *Psychologie expérimentale et comparée*). Per stare sempre nell'ambito del romanzo, sono malati della volontà, dandy e seduttori compulsivi e nel contempo auto-analisti maniacali, votati alle catastrofi, i protagonisti nevropatici, sensuali e cerebrali: Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa. A essi risponde la serie delle donne dannate e voluttuose: Elena (antitetica alla fragile Maria), Ippolita la «nemica» (o fantasticata tale dal delirio misogino), la tormentata e avvilita Foscarina, Isabella altra «nemica» (in coppia feroce con Vana, pure predestinata). Registri torbidi di «carne morte e diavolo», che le raccolte poetiche prepararono e confermarono *in toto*.

Altro elemento da sottolineare nella nostra rassegna trasversale d'accesso al tema: d'Annunzio lavorò con continuo interscambio tra prosa e poesia<sup>13</sup>. Più

<sup>11</sup> La ricchissima indagine di Raimondi, *D'Annunzio e il Simbolismo*, si legge nel pionieristico *D'Annunzio e il Simbolismo europeo*, Atti del convegno di Gardone 1973, Milano, il Saggiatore, 1976, pp. 25-74. Ma già prima era di straordinaria acutezza il profilo Gabriele *d'Annunzio* dedicatogli in *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-84. Vedi poi, attraverso vari passaggi e con altri saggi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

<sup>12</sup> Di cui in anni vicini si sono visti riuniti in due tomi i preziosi saggi, per la prima volta tradotti; cfr. Guy Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di Madalena Rasera, con *Prefazione* di Gianni Oliva, Lanciano, Rocco Carabba, 2013.

<sup>13</sup> Chi meglio di Gianfranco Contini seppe ricostruirne criticamente l'organico e sempre mutevole sistema, in età ancora decisamente antidannunziana? Alludo al pure remoto ma fondante profilo (poiché le bibliografie recenti di quest'epoca smemorata tendono a occultare le voci primarie facendole uscire dall'uso) della sua *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 317-403. Il profilo critico (concepito per le scuole!) si chiude con l'incisiva frase:

ancora è interessante che nell'Edizione Nazionale (allestita da lui con gran cura in età senile) volle etichettare similmente la produzione in prosa come «prosa di romanzo» e «prosa di ricerca e di ventura», per l'affine strumentazione retorico-costruttiva (il finissimo impiego del Leitmotiv che trama anche la poesia) e per il comune dominio di simbolismo-analogismo.

Descrittore di grandissimo talento, d'Annunzio ebbe riconosciuta al massimo questa qualità anche da grandi artisti internazionali molto consapevoli, prima benevoli poi ostili nei suoi confronti, come Henry James o il già menzionato Hofmannsthal. A quest'ultimo si devono giudizi molto sottili sulla potenza dello sguardo: non solo veggente, ma anche meduseo, distruttivo, nichilista<sup>14</sup>, in cui non è difficile captare la crisi dell'individuo e dell'epoca.

La decifrazione simbolistica, lo «sguardo indefesso», la ferocia descrittiva – tutti elementi correlati, che, sia detto per inciso, fanno il fascino diretto dei *Taccuini*, oltre la loro funzione repertoriale – suscitano nei notturni più creativi e impegnati il clima fantasmatico e suggestivo a lui proprio e iper-coltivato. Paesaggio notturno che, come il diurno (emblematico il caso di *Alcyone*), appare trattato in due tendenziali modalità simbolistiche non senza interferenze: solidarietà-fusione, convergenza spasmodica di paesaggio-stato d'animo (l'antica lezione di Amiel) e personaggio (sino alla spesso affiorante metamorfosi); maestà e indifferenza arcano-numinosa.

Veniamo ora finalmente ad alcuni campioni molto selezionati.

Sin dalla giovinezza precoce nelle raccolte poetiche si colgono notturni e notturnini (lo ricordava prima l'amico Luciano Formisano) rilevati talora anche dai titoli, interessanti ma sostanzialmente di maniera (in senso nobile), su cui non indugio. Numerosi i notturni anche nei cicli poetici successivi, sempre notevoli per la vigile sperimentazione che passa senza soste tra influssi e voghe diverse, sempre *à la page*, e *à la manière de* (da specificare di volta in volta l'illustre/i riferimento/i), sempre modernamente europei: dall'*Intermezzo* all'*I-sotteo* alla *Chimera* alle *Elegie romane* al *Paradisiaco* al rifacimento del *Canto novo* '96<sup>15</sup>, per approdare alle *Laudi*.

*Alcyone*, canzoniere mitico-amoroso-stagionale, demonicamente meridiano, non rilutta a qualche notturno. In particolare porta quasi in chiusura, *ad hoc*, con accorata nostalgia, il *Novilunio* settembrino, preparato in una celebre immagine-chiave da uno dei *Taccuini* toscani (XVII, 1898), e modellato formal-

«Esplicitare l'unità dannunziana sembra infatti il compito più equo della critica sullo scrittore» (ivi, p. 325).

<sup>14</sup> Sul tema, molto interessante Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991. E, tra le analisi precedenti, naturalmente Ferruccio Masini, *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio nella interpretazione del giovane Hofmannsthal)*, in *D'Annunzio e il Simbolismo europeo* cit., pp. 283-297.

<sup>15</sup> Fa piacere segnalare gli ottimi apparati di note e commenti (Finotti, Bertazzoli, Martinelli) nell'edizione dei *Versi d'amore* a cura di Pietro Gibellini, Torino, Einaudi, 1996.

mente sulle *odelettes* «rustiques» del Régnier, già segnalate da Praz e più recentemente (ma già sono anni molto lontani) ri-censite da allievi della scuola di Franco Gavazzeni. Ecco nell'ordito della strofa lunga l'avvio (vv. 1-29), variato in similitudini in serie, anafore, assonanze e rime, iterazioni singole e di tasselli, fluenti *enjambements*:

Novilunio di settembre!  
 Nell'aria lontana  
 il viso della creatura  
 celeste che ha nome  
 Luna, trasparente come  
 la medusa marina,  
 come la brina nell'alba,  
 labile come  
 la neve su l'acqua,  
 la schiuma su la sabbia,  
 pallido come  
 il piacere  
 su l'origliere,  
 pallido s'inclina  
 e smuore e langue  
 con una collana  
 sotto il mento sì chiara  
 che l'oscura:  
 silenzioso viso esangue  
 della creatura  
 celeste che ha nome Luna,  
 cui sotto il mento s'incurva  
 una collana  
 sì chiara che l'offusca,  
 nell'aria lontana  
 ov'ebbe nome Diana  
 tra le ninfe eterne,  
 ov'ebbe nome Selene  
 dalle bianche braccia.

L'enfatica e pesante «narrazione» di *Maia* reca in sintonia con il libro notturni maledetti di «angiporti» e «città terribili», che riprendono latamente Baudelaire, per citare l'archetipo, e affini ma preparano da noi Campana e aree circostanti primo-novecentesche. Eccoli in sequenza: V, vv. 190-201; e XVI, vv. 232-246:

E nella notte illune,  
 quando s'accesero i fari  
 e il libico soffio si spense  
 e i siderei fochi

incoronarono i monti  
 e s'udi lontana la voce  
 del mare di là dai macigni  
 dei moli, noi tristi ridendo  
 e cantando seguimmo  
 il prosseneta per cupi  
 angiporti graveolenti  
 in cerca di meretrici.

Orrore delle città  
 terribili, quando su le vie  
 arse cadono i larghi lembi  
 violacei della Sera  
 con un odor molle di morte,  
 e s'accendono su le porte  
 delle taverne i fanali  
 rossi che versano il sangue  
 luminoso al limitare  
 ove scoppierà la furente  
 rissa dopo l'ingiuria,  
 e i fuochi della lussuria  
 brillano negli occhi senili  
 della grigia larva che insegue  
 per l'ombra la vergine impube  
 [...].

Si veda per stralci anche il greve canto superomistico alla sublime-orrorosa (e, si badi, medusèa) «notte d'estate» dell'Ellade, sacra al poeta antico e moderno (III, vv. 1-42):

O notte d'estate fra l'altre  
 memoranda per la bellezza  
 indicibile onde rifulse  
 nell'ombra la mia persona  
 mortale [...]  
 La luna era trascorsa;  
 dietro le opache cime  
 vanito era il suo breve incanto.  
 L'orrore medusèo  
 parve impietrare  
 la faccia sublime  
 della notte. Non canto,  
 non grido s'udiva. Rare  
 gemevan l'aure. Boote  
 guardava l'Orsa;



e lacrimava il coro  
 delle Pleiadi belle  
 ai ginocchi del Toro;  
 [...]  
 Così viveva la gran notte,  
 qual la mirò dai monti Orfeo.

Per tacere del teatro, gremito di miti, simboli, aree magicamente notturne.

Ma di più e di diverso che cosa si registra nei molteplici notturni calati nelle «prose di romanzi» e nelle «prose di ricerca»? Qui se non erro il simbolismo è portato in un certo senso al massimo grado, poiché è esplicitato e ragionato, si piega alla diversa vicenda narrativa, la sostiene e persino la proclama con evidenza lirico-drammatica. Fin troppo didascalicamente.

Nelle «prose di romanzi», che in generale sono più figurazione decorativa che storia, anche i notturni, variabili secondo le situazioni e i personaggi-protagonisti che di volta in volta li agiscono, sono non solo ricerca di stile ma narrazione stessa, apportando tasselli visionari, emblematici e progredienti.

Riposto dunque alcuni stralci di questi eloquenti «notturni-narrazione» tanto vastamente suggestivi quanto precisamente funzionali.

Nel *Piacere*, oltre alle immagini nottetempo del diario trepido di Maria che ne consegna l'ingenuità e l'incauto innamoramento, risaltano studi più costruiti ed estesi, impostati sul contrasto che d'Annunzio tempestosamente predilige. Così in particolare l'antitesi di fondo Elena-Maria, messa in scena nella Roma innevata e splendente di un plenilunio di febbraio, dove trionfa (provvisoriamente) Maria grazie al candore. La scena è protratta virtuosisticamente per più pagine (ed. cit. dei romanzi, vol. I, pp. 302-308) sino al «premio» tributato muto e *in absentia* alla «prescelta» da parte di Andrea Sperelli che depone le rose, ovviamente bianche!, davanti al portone chiuso di Maria (« E il poeta gittò il fascio delle rose bianche su la neve, come un omaggio, d'innanzi alla porta di Maria Ferres»). Ecco qualche passaggio dalla notte innevata, che genera un «favoloso» potenziamento sensitivo-immaginario, proiettato sulla scenografia e sull'ambiente. Vengono alla mente le molte lodi di Henry James (mai tenero, e infatti complessivamente molto critico) alla sapienza di d'Annunzio nel rappresentare Roma. Ecco il testo (il cui *incipit* fa eco non casuale all'*incipit* dicembrino ma diurno del romanzo)<sup>16</sup>:

Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi

<sup>16</sup> «L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma» (*Prose di romanzi* cit., I, p. 5).

per un irradiazione chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli [...] Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostea.

[...] Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino. [...]

Andrea guardò, aguzzando la vista, verso il portico. – Avrebbe ella [Elena] osato attraversare a piedi il giardino? – Pensò la figura di Elena tra il gran candore. Quella della senese risorse spontanea, oscurò l'altra, vinse il candore, candida super nivem. La notte di luna e di neve era dunque sotto il dominio di Maria Ferres, come sotto una invincibile influenza astrale. [...]

Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire ave ed amen al passaggio della sorella. Il silenzio viveva. (ed. cit., I, pp. 302-303)

Dal *Trionfo della Morte* riporto parte delle abili scene finali (ed. cit., I, pp. 1012-1017, appena prima della sequenza conclusiva), dove sono raccontate, a raffinati incastri, la notte estiva sull'Adriatico, tacita salvo i pochi rumori naturali e umani organizzati a Leitmotiv (in specie la battitura del lino), e la passeggiata funesta dei due amanti voluta dal protagonista: lui sequestrato dal rovello distruttivo; lei, Ippolita, la Nemica, ammaliatrice perversa da punire con la morte, sino all'uccisione-suicidio (aggiungo, molto attuale). La notte è qui più misteriosamente estranea che non partecipe rispetto alla sciagura che si sta preparando, con efficacia artistica, tra la fiducia persino tenera di Ippolita e l'ossessione del protagonista:

Egli uscì su la loggia, come in sogno. Pure, il suo cervello era stranamente lucido e vigile. Tutto ciò ch'egli compiva, ch'egli sentiva, aveva per lui l'irrealità d'un sogno e nel tempo medesimo un significato profondo come quello di un'allegoria. Udiva egli ancora dietro di sé le risa ma represses. Conservava ancora nelle dita la sensazione della cosa impura. Vedeva, sopra e intorno, la bellezza della notte d'estate. Sapeva quel che era per compiersi. Le risa cessarono. Nel silenzio egli percepì di nuovo le vibrazioni del pendolo e i colpi ritmici della maciulla su l'aia lontana. Trasalì quando gli giunse un gemito dalla casa dei vecchi. - Era il dolore di colei che stava per partorire.

[...]

Ella sorrise. Uscirono su la loggia. Ella volse la faccia alle stelle e aspirò il profumo della notte d'estate.

– Vedi che notte? – disse Giorgio, con la voce roca ma dolce.

– Battono il lino – disse Ippolita tendendo l'orecchio al ritmo incessante.

– Scendiamo – disse Giorgio. – Passeggiamo un poco. Arriviamo fin là, agli olivi.

[...]

Lasciamo accese le lampade? – chiese senza pensarci, provando nell'udire la sua propria voce una sensazione indefinibile di cosa lontana ed estranea.

– Sì – rispose Ippolita.

Discesero.

Giù per la scala si tenevano per mano, posando il piede di gradino in gradino con lentezza. Lo sforzo di Giorgio per contenere la sua ambascia era così fiero ch'egli si sentiva da quello esaltare stranamente e considerava l'immensità della notte credendola riempita dall'intensità della sua propria vita.

[...]

Scendendo nella viottola, ella mise un piede in fallo.

– Sta attenta! – ammonì l'ombra del vecchio [il vicino].

Giorgio le offerse:

– Vuoi appoggiarti a me?

Ella mise il suo braccio sotto il braccio di lui.

Camminarono per un tratto in silenzio.

La notte era chiara, gloriosa di tutte le sue corone. La Grande Orsa imminente ardeva nel suo settemplice mistero. L'Adriatico, muto e puro come il cielo superiore, dava per soli indizii di sé il respiro e il profumo.

[...]

– Vieni, cammina. Siamo giunti – disse, precedendola verso gli olivi che biancavano al lume delle stelle.

S'arrestò sul limite dello spazio piano e si rivolse per assicurarsi ch'ella lo seguiva. Ancóra una volta gittò intorno, perdutoamente, uno sguardo come per abbracciare l'immagine della notte. Gli parve che in quello spazio il silenzio fosse più profondo. Soltanto s'udivano i colpi ritmici della maciulla su l'aia lontana.

– Vieni – ripeté con una voce chiara, invaso da una sùbita energia.

E, passando fra i tronchi contorti, sentendo sotto il piede la mollezza dell'erba, si diresse verso il margine del precipizio.

Il margine era tutto libero in cerchio, senz'alcun riparo. Egli si sporse cautamente, poggiando le mani contro le ginocchia e su quel sostegno inchinando il busto. Osservò la scogliera sottoposta; vide un lembo della spiaggia ghiaiosa.

Il morticino disteso su la ghiaia gli riapparve. Gli riapparve nella memoria la chiazza nerastra ch'egli e Ippolita dall'alto del Pincio avevano veduta sul lastrico a piè della muraglia; e riudì le risposte del carrettiere all'uomo verdiccio. E in confuso gli passarono su lo spirito i fantasmi di quel pomeriggio remotissimo.

Bada! – gridò verso di lui Ippolita sopraggiungendo. – Bada!

Il cane latrava tra gli olivi.

– Giorgio! M'ascolti? Lèvati di là!

Il promontorio calava a picco su la deserta scogliera nerastra intorno a cui l'acqua tranquilla si moveva appena appena con un tenue sciacquìo cullando nelle sue lente ondulazioni i riflessi delle stelle.

Ma è percepita in fondo come un'intollerabile «Nemica» anche l'adultera Giuliana dell'*Innocente* (con diversa soluzione del dramma, poiché il protagonista proietta tutta la distruttività sul neonato, connivente Giuliana).

E ciò vale per la Foscarina stessa, oppressa da vecchiezza colpevole, torturata dalla consapevolezza di perdere l'amante, e convinta pur nel «cupo rancore» di lasciarlo libero per non ostacolarne il superiore cammino. Ecco come, poco prima di prendere la gran decisione, in un'insonne notte veneziana la tormentano le angosce della gelosia, mentre va inquietamente sui canali, seduta nel sedile della gondola, attratta dal «fascino letale dell'acqua» e dal degrado di palazzi corrosi, di miasmi, di tristi visioni (*Prose di romanzi* cit., II, p. 481):

Ma un cupo rancore s'impadroniva di lei, certe sere, quando egli prendeva commiato; e i ciechi sospetti nelle notti facevano strazio della sua anima insonne.

Ella cedette al male notturno. Palpitante e febbrile nell'oscurità del felse, vagò per i canali; titubò prima di dare al rematore il nome d'un rio lontano; volle tornare indietro; singhiozzò soffocatamente su la sua piaga; sentì il suo spasimo farsi insostenibile; s'inclinò verso il fascino letale dell'acqua; parlò con la morte; poi si abbandonò alla sua miseria. Spiò la casa del suo amico.

Rimase lunghe ore in un'attesa paurosa e inutile.

Furono quelle le sue peggiori agonie, in quel tristissimo rio della Panada che ha al suo termine un ponte, di sotto al cui arco appare l'isola mortuaria di San Michele nella laguna aperta. Il vecchio palazzo gotico, all'angolo di San Canciano, era come una ruina sospesa che dovesse a un tratto precipitarle addosso e seppellirla. Le peate nere marcivano lungo i muri corrosi, discoperti dalla bassa marea, esalanti l'odore della dissoluzione. Ed ella udì una volta all'alba svegliarsi gli uccelletti nell'orto delle Clarisse.

Anche Isabella nel *Forse che si* risponde al quadro nevrotico – dunque abbastanza stabile – della Nemica, empia e viziosa, punita stavolta con la follia e con l'umiliazione totale. Da lei e dal vortice di passioni che si agitano nell'infernale Volterra, Paolo Tarsis si riscatta, unico che ne ha la forza e il potere, solo grazie al volo purificatore evidentemente nutrito di compiacimenti autobiografici. Molte notti insonni e allucinate sono distribuite, o condivise, tra i drammatici personaggi, spesso inscenate nei severi interni del palazzo di famiglia di Volterra, o in enigmatici esterni su cui aleggia in ogni caso e come sempre l'acuta sensibilità dell'artista (visiva, uditiva, nervosa).

Ecco Vana-Moriccica nella casa infelice di Volterra, quando gli amanti sono lontani, in una scena di «luna logora» (sintagma dannunziano ricorrente) e di maestà silenziosa e prodigiosa del paesaggio, dove entrano anche le Balze «spaventose» assimilate a croste di un misterioso pianeta (ed. cit., II, p. 632):

Era tardi. Era sorta la luna logora dietro il mastio mediceo. La magnolia, solitaria nel cortiletto inverdito di muschi, insaporava del suo profumo il silenzio notturno, possente di mollezza nella notte contro il grand'elce austero, tutta

molle nella sua cerea carne. Già nel palagio tacevano le opere dei servi. Già Volterra, muta come i suoi sepolcreti, dormiva respirando l'immensità dalle sue bocche di macigno.

«Chi sa come gli usignuoli cantano, alla Porta di Doccìola!» pensava Moriccica, presso il davanzale, svogliata di coricarsi, disperata di respirare, soffocata come se col respiro dovesse sollevare le mura della sua stanza.

«Chi sa come cantano alla fonte di Mandringa, alla badia!»

Imaginò sotto la badia le smisurate masse delle ombre per entro agli scheggioni delle Balze, il luccichio del filo d'acqua che sbava nel fondo della bolgia spaventosa, le biancane nell'albore lunare simili alla crosta d'un pianeta estinto.

Più avanti, quando tutti sono riuniti sciaguratamente nella casa di Volterra dove Isabella è rientrata portando con sé l'amante ad accrescere e far precipitare amori e tensioni, la notte arriva carica per ciascuno di «dèmoni» solitari (ivi, p. 723):

E la notte era venuta. Le forze inverisimili della vita avevano giocato un gioco di maschere maraviglioso. Le passioni ebre di dolore di vendetta di bramosia e d'annientamento avevano sorriso negli occhi chiari. Soltanto le bocche, le vive bocche troppo nude, avevano tradito a quando a quando la volontà dissimulatrice: eran parse talora piagare i volti, muovere la suprema contrattura d'uno spasimo in mezzo ai muscoli dominati.

Ed era infine venuta la notte. Ciascun ora si ritrovava solo con sé stesso e col suo dèmone, nella stanza quieta, dinanzi al letto ignavo.

Nel brano che segue, l'oscura apprensione suscitata dalla notte (qui, la notte estiva di san Lorenzo) è tutta a carico di Isabella. Già incombe, nel momento sofisticato della *toilette* signorile prima di coricarsi, il presentimento della follia (nella magia ricorrente dello specchio, dove Isabella stenta a riconoscere il proprio viso) (ivi, pp. 723-725):

Ascoltò, inclinata verso l'uscio aperto. S'udì soltanto il ferro stridere sul colmigno, e poi nulla più. Le mani silenziose la pettinarono. La sua anima inquieta entrò in uno stato d'indefinito ricordo. Le pareva che quella notte fosse incominciata chi sa quando chi sa quando, come in una favola confusa. I suoi capelli scorrevano scorrevano come un'acqua lenta, e con essi mille cose della sua vita informi oscure labili, tra oblio e ritorno. E a un tratto, sopra quel fluire, sembrava che le pareti si serrassero massicce minacciose inesorabili. E la realtà era in loro come il mattone, come il cemento. Ed ella sentiva vivere nella casa le creature che soffrivano di lei, che soffrivano per lei. Sentiva su sé tutta la casa pesante come una nube d'angoscia. E si chiedeva: «Perché ho fatto questo?» E, mentre cercava dentro di sé la risposta, tutto ancora si difformava, si dissolveva, fluiva. Il passaggio iterato del pettine nella massa dei suoi capelli era come un incantesimo che da tempo durasse, che fosse per continuare senza fine. Il suo viso in fondo allo specchio s'allontanava s'allontanava senza lineamento, poi si ravvicinava ritornando dal fondo, e non era più il suo viso.

Ella si levò, sbigottita.

– Ho ancora da annodare il nastro – disse Chiaretta.

– Non importa. Lascia così. Dammi la veste da camera. Puoi andare.

Dopo la delazione a Paolo sul legame incestuoso Isabella-Aldo, Vana non può sopravvivere e si prepara al suicidio in un'altra notte stellare «fredda» e muta, osservata dalla finestra del palazzo (ivi, p. 805):

Andò alla finestra, l'aperse: la notte era stellata ma fredda su gli orti cupi di cipressi e di allori. Con gli occhi d'incorruttibile smalto salutò le giovani stelle nel cielo di primavera, riconobbe il Carro, le Guardie, le Pleiadi; mentre la mano sentiva battere la forza del cuore sotto il costato, cercando l'interstizio.

Non richiuse. Spense tutte le lampade, tranne una presso il capezzale.

Sempre nella notte, a Firenze, Paolo Tarsis sospinto dall'angoscia cerca invano in luoghi sordidi della città Isabella, da cui arrivano disperati e confusi segnali. Tratti di acro naturalismo qui, e nell'intero blocco della follia di Isabella e del suo degrado (eseguito sulla scorta del diario privato *Solus ad solam* steso nel 1908 e allora inedito), pervadono la descrizione, come non di rado accade nella scrittura dannunziana quando entra in contatto con vicende, ambienti e dettagli squallidi e mediocri (ivi, pp. 842-843):

Risolse di andare al Borgo degli Albizzi. Il palagio era chiuso, impenetrabile nelle committiture delle sue bugne di pietra forte. Non appariva nessun lume alle finestre. Nessun indizio di vita esciva da quel masso di solidità, di silenzio e d'ombra. Al suono del campanello, nessuno rispose. Egli persistette, risoluto a qualunque audacia. Finalmente nella finestra del mezzanino, sopra il portone, apparve il portinaio mormorando:

– Non c'è nessuno. Sono tutti a Volterra.

– La signora non è rientrata?

– Non c'è nessuno.

– Ma la signora oggi c'era.

– Ora non c'è.

– Dov'è andata?

– Non c'è nessuno. Sono tutti a Volterra.

La finestra si rabbuiò. La porta, con le sue formelle e i suoi chiodi, era incrollabile. La mole di pietra taceva deserta.

[...]

Non pensò di coricarsi, d'aspettare il giorno nell'immobilità. Uscì di nuovo; per la terza volta vincendo la ripugnanza penetrò nell'antro poliziesco. Nessuna notizia. Come più cresceva la notte, il luogo diveniva più lugubre. Nel silenzio pareva che sola una pentola putrida bollisse.

Era stanco, era digiuno, ma non trovava requie. Ripassò pel Borgo degli Albizzi, spiò le finestre, interrogò la pietra, sussultò a ogni rumore di ruote o di passi. Spinto dalla frenesia del tormento, andò vagando in quella Piazza d'Azeglio no-

minata dal domestico, intorno a quel giardino pubblico dove la sera si pongono in agguato le meretrici. Leggeri velli aerei scorrevano su le cime degli alberi, bianchi di luna. Nel silenzio non s'udiva se non l'urto dello zoccolo di qualche cavallo da troppe ore fermo su le sue quattro zampe indolenzite. Egli interrogò i due o tre vetturini che sonnecchiavano in serpe. Non seppero dirgli nulla; non seppero se non soffiargli in viso i loro fiati fetidi di zozza.

Poiché si è proceduto selettivamente, non rammarichiamoci che potrebbe essere aggiunta e commentata una folta serie di campioni testuali. Ma dal punto di vista qui assunto, certo non possono mancare all'appello alcuni prelievi e indicazioni dalle «prose di ricerca» in specie diaristico-memoriali. Per più ragioni: il rilievo del genere, che – congedato nel 1910 il *Forse che si* peraltro con notevole successo anche di pubblico – subentra definitivamente dal 1911 al romanzo. In realtà la prosa di ricerca e d'arte è dannunziana *ab origine* e attestata copiosamente nei romanzi stessi. Un esempio clamoroso, anche per l'astuto ricorso a un intermezzo di scrittura in prima persona dentro il romanzo d'esordio, è il diario (melenso) di Maria nel *Piacere*. Con cui siamo però a un caso estremo: anche senza il ricorso alla prima persona (che comunque segnava anche i due romanzi-resoconti giudiziari di dostoevskiana memoria *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*), prima persona adottata sempre dalle *Faville* in avanti, la prosa di ricerca liricizzante e visionaria-analogica invadeva deliberatamente da sempre i romanzi, nell'ambizione di d'Annunzio all'«ideal libro di prosa moderna», simbolistico e tecnicamente in gara con la musica. Inoltre dal 1911 la scrittura del sé si segnala per la modernità sperimentale, che l'autore stesso non mancò di sottolineare<sup>17</sup>.

Per i prelievi in senso proprio dalle «prose di ricerca» soccorre, come si è anticipato sopra, l'analitico spoglio delle visioni veneziane dal *Notturmo* procurato da Ilaria Crotti, che ci guida ad esempio (pp. 195-108 del saggio) nelle tristi passeggiate notturne di d'Annunzio, Sirenetta e compagni, ciclicamente inscenate, ricostruendone i tragitti. Ecco un passaggio (ed. Zanetti cit., I, p. 173) in parte citato dalla stessa Crotti. Venezia, gravata dal lutto recentissimo di Miraglia (il frammento è datato «26 dicembre 1915»)<sup>18</sup>, è meravigliosamente fantasmatica, nebbiosa, letale, equorea, esplicitamente «d'oltre mondo» (la Venezia mortuaria della tradizione decadente già del resto affiorava cospicuamente nella disperata corsa in gondola della Foscarina, nonostante *Il Fuoco* abbia rappresentato Venezia in sostanza come «città di vita»):

Usciamo. Mastichiamo la nebbia.

La città è piena di fantasmi.

<sup>17</sup> Ad es. nella lettera a Guido Treves del febbraio 1916 cit. sopra alla nota 4.

<sup>18</sup> Cfr. il commento di Zanetti (ivi, II, pp. 3082-3083), sia sul piano filologico sia su aspetti intertestuali dell'immaginario come il fantasma ambiguo del *révenant* (oltre alla *Contemplazione*, anche nella *Licenza*).

Gli uomini camminano senza far rumore, fasciati di caligine.  
 I canali fumigano.  
 Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.  
 Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo.  
 I fanali azzurri nella fumea.  
 Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.  
 Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno.  
 I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano.  
 [...]

Passiamo i ponti. Le lampadine lucono come i fuochi fatui in un camposanto.  
 La Piazza è piena di nebbia, come una vasca è piena d'acqua opalina.  
 Le Procuratie vecchie sono quasi invisibili. La cima del campanile si dilegua nel vapore.  
 La Basilica è come uno scoglio nel mare brumoso.  
 Le due colonne della Piazzetta sono simili a due colonne di fumo escite da due mucchi eguali di cenere.  
 [...]

Il canto degli ubriachi.  
 I fantasmi errabondi  
 I morti passeggiano stanotte, come nella notte tra Ognissanti e il Due novembre.

Poco in sostanza qui diverge dal piano immaginativo e stilistico (salvo il forte rilievo degli spazi monchi e la paratassi vistosamente più franta) rispetto ai numerosi brani suggestivi e visionari che abbiamo ricavato dai romanzi, attestando in complesso un d'Annunzio molto coerente nel fondo grazie ai caratteri-chiave enunciati prima.

Segue un'altra citazione affine (ivi, pp. 193-194) anch'essa piena di allucinazioni (l'apparizione del compagno morto Miraglia) e trasalimenti, pure presente in Crotti:

La luna è già alta, dietro il tetto dei dieci camini. Fa freddo, un freddo secco.  
 La via Garibaldi è piena di popolo. A ogni momento ho un'allucinazione, vedo Beppino che mi cammina davanti, col suo mantelletto nero, col suo andare spedito.  
 [...]

Notte di luna, adamantina.  
 Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne.  
 Le calli e i campielli deserti. Il suono del mio passo quasi spaventoso.  
 Mi scocca l'ora sul Ponte della Paglia; e il grido delle altane si propaga nella chiarezza sonora.  
 Lungo la fondamenta di Sant'Anna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l'ombra del soldato che veglia sopra un'altana in arme.



E una terza (ivi, p. 323), primaverile, come postilla Crotti, dopo la morte di Luigi Bresciani e Roberto Prunas del 13 aprile 1916, evocata anche a più riprese nella *Licenza*. La rinascita dell'aprile e il sentore diffuso della «giovinezza» paiono, a chi osserva l'interlunio luminoso, misteriose, se non beffarde.

Ed è la seconda notte di aprile. È l'interlunio. Vedo, attraverso il tetto, il cielo stellato. Le stelle di primavera sembrano nuove come i fiori del mandorlo. Profumano l'azzurro il vento e l'ansia della giovinezza.  
Voglio respirare le stelle d'aprile.

Rinunciando a passi pur molto intensi dalla *Contemplazione*, o dalla *Leda*, vorrei chiudere non casualmente con i *Taccuini* di cui già si è fatto cenno. Nelle loro scarse note, più o meno articolate e abbozzate, molto spesso emerge con netta evidenza l'attenzione crudele, il sapore acre e corporeo dell'allucinazione, come lo percepisce lo sguardo dell'artista senza barriere cronologiche e di generi.

Taccuino XIV, 1987, che passerà con pochi ritocchi (comunque significativi del processo) in una delle faville del «Corriere» della prima serie, quella assistite *Scrivi che quivi è perfecta laetitia*. Si tratta di una serie di impressioni notturne appuntate alla stazione di Ancona. Un luogo dunque della modernità tecnica, dove gli occhi senza tregua registrano con crudezza da un lato uno scorcio obliquo di natura imparecchiata e inaccessibile, e una serie di tasselli e sensazioni (anche uditive) di vita oscura, miserabile, sconfitta:

Stazione di Ancona – Sera. La stazione è morta.

Sotto la vasta tettoia nera i lumi sono semispenti. Le fiammelle vacillano pallide e fioche in cima ai becchi, nei fanali. I vagoni fermi sui binari, oscuri. I bovi, chiusi, invisibili, muggiano di continuo, rispondendosi. Un cane bianco rosicchia qualche cosa nel sudiciume, sotto una vettura. Nella sala d'aspetto tre monache e un'educanda sonnecchiano. Un prete legge il breviario. Una donna enorme sbuffa, soffocata dall'adipe, sdraiata sul divano rosso. Da un lato aperto della tettoia si vede la collina sparsa di lumi, San Ciriaco su l'azzurro stellato. E il muggito lamentevole dei buoi prigionieri empie la gran tettoia oscura e deserta, evocando il macello.



Silografia di Adolfo De Carolis nella prima edizione del *Notturmo* (Milano, Treves, 1921).

Oleksandra Rekut-Liberatore

Arturo Onofri, considerato poeta solare<sup>1</sup>, può, senza forzature, essere riletto anche come un aedo notturno. Influenzato dalla luce e dai suoi cromatismi accesi di stampo «prometeico, titanico, dannunziano-futurista»<sup>2</sup>, Onofri si è nel contempo ispirato, in particolar modo nella prima fase poetica, al romanticismo novalesiano e al maledettismo francese, nonché alla poesia crepuscolare, decadente e simbolista<sup>3</sup>. Inoltre, risulta preso da una sorta di ossessione notturna e, musicalmente parlando, da tonalità minori, costanti imprescindibili della sua melopea.

Una prima *coincidentia* si materializza *naturaliter* nella sovrapposizione e nell'utilizzo del vocabolo «notturno» che oscilla tra significato musicale e aggettivo riferito al tempo sublunare. Tra le liriche giovanili rinveniamo titoli con valenza sostantivale (*Notturmo*, *Notturnino*, *Notturmo autunnale*), e altri con valenza aggettivale (*Nel notturno silenzio*, *Notturme fontane*, *Grido notturno*, *Raccoglimento notturno*, *Incanto notturno*, *Soliloquio notturno*). Fortemente presente nel primo Onofri è, con evidenza, la notte (*Notte di Venezia*, *Notte di Roma*, [*Guarda: la notte agguaglia*], *Notte di vento*, *Notte burrascosa*, *Notte dell'Epifania*) e il luore degli astri nella volta notturna (*Elegia con la luna*, *Luna di mezzogiorno*, *L'albero delle stelle*, *Cometa*). Degli esempi non mancano nemmeno spostando il focus della nostra attenzione dai titoli ai versi: «vita mia notturna»<sup>4</sup>, «ombre notturne incalzanti»<sup>5</sup>, «un uccel notturno»<sup>6</sup>, una «finestra notturna»<sup>7</sup>, una «not-

<sup>1</sup> Anna Dolfi, *Introduzione*, in Arturo Onofri, *Scritti musicali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 20-21: «Onofri avrebbe potuto pensarla e volerla [la poesia] come preghiera, tensione verso una solarità continuamente aspirata e contesa dalle fratture dell'armonia cosmica, *medium* dell'unione mistica».

<sup>2</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri*, Firenze, La nuova Italia, 1976, p. 38.

<sup>3</sup> Per analizzare al meglio questi aspetti mi concentrerò inizialmente sulla fondamentale edizione critica commentata: A. Onofri, *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, a cura di Anna Dolfi, Ravenna, Longo, 1982 (d'ora in poi PEI).

<sup>4</sup> *Alba* (PEI, p. 342).

<sup>5</sup> *Notturmo* (PEI, p. 211).

<sup>6</sup> *Incanto notturno* (PEI, p. 357).

<sup>7</sup> *Notturmo autunnale* (PEI, p. 397).

te autunnale»<sup>8</sup>, una «notte morente»<sup>9</sup>, una «notte scemante»<sup>10</sup>, e l'atipico avverbio «notturnamente»<sup>11</sup>. Nel cantiere della sua *poiesis* la notte ha un alto tasso di densità sintattica e viene adoprata sia in qualità di soggetto («la notte agguaglia tutte le vanità»<sup>12</sup>, «la notte / manda tutti i profumi»<sup>13</sup>), sia di oggetto («la tua non veduta presenza / [...] / ha imbalsamato la notte»<sup>14</sup>) che di complementi vari («desto alla notte»<sup>15</sup>, «in questa notte d'incanto»<sup>16</sup>, «per la notte senza fondo»<sup>17</sup>, «di là dalla notte lontana»<sup>18</sup>, «immensità della notte»<sup>19</sup>). Non mancano utilizzi vocativi: «O notte di Roma»<sup>20</sup>, «O notte, profonda voragine, in te non già mi confino»<sup>21</sup>, oppure «O notte, [...] / pervade il mio sangue un flusso, in te non visibile / di cieco ma ardente meriggio»<sup>22</sup>. In questi ultimi versi l'idea eraclitea della vicinanza degli opposti si fa vivida: addirittura durante l'ora notturna il poeta avverte dentro di sé la calura meridiana.

Nelle prime raccolte si palesano contrapposizioni (una lirica, significativamente, s'intitola *Contrasto*) che sfociano in *coincidentiae oppositorum*, a segnare una vera e propria cifra stilistica. Così in *Poemi del sole* restiamo acquattati sotto un «cielo stellato»<sup>23</sup>. Il sole (che a volte si presenta come «solicello»<sup>24</sup> o semplicemente «sol»<sup>25</sup> per ragioni metriche, ma anche per una cercata valenza di notazione musicale) s'intreccia abilmente con la *pax noctis*, così come *σελήνη* appare talvolta nel pieno meriggio ed estranea alla sua ora: ad esempio in *Luna di mezzogiorno* o in *Notturmo*, dove «l'inganno» di nottetempo «illude con un sibillino / suo sole»<sup>26</sup>. *Coincidentiae oppositorum* non difettano nemmeno nella struttura delle raccolte: così, all'interno delle *Liriche* (1903-1906), *Notte di Venezia* segue al *Canto jemale a Febo Apolline*: «Al sole [...] si oppone la notte, all'esplosiva solarità si sostituiscono atmosfere marginali, quiete, silenziose»<sup>27</sup>.

<sup>8</sup> Ivi, p. 396.

<sup>9</sup> Ivi, p. 398.

<sup>10</sup> *Mattutino* (PEI, p. 309).

<sup>11</sup> *Raccoglimento notturno* (PEI, p. 274).

<sup>12</sup> [*Guarda: la notte agguaglia*] (PEI, p. 199).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Notturmo autunnale* (PEI, p. 398).

<sup>15</sup> *Notturme fontane* (PEI, p. 229).

<sup>16</sup> *Notturmo autunnale* (PEI, p. 396).

<sup>17</sup> *Notturnino* (PEI, pp. 249-250).

<sup>18</sup> *Notturme fontane* (PEI, p. 230).

<sup>19</sup> *Notturnino* (PEI, p. 361).

<sup>20</sup> *Notte di Roma* (PEI, p. 93).

<sup>21</sup> *L'albero delle stelle* (PEI, p. 311).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Poemi del sole* (PEI, p. 189).

<sup>24</sup> *Sole d'inverno* (PEI, p. 263).

<sup>25</sup> *Calando il sole* (PEI, p. 380).

<sup>26</sup> *Notturmo* (PEI, p. 211).

<sup>27</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 21.

Anche se Onofri crede nella forza salvifica e rigeneratrice dell'*Ἥλιος* («Or ecco, un po' di sole imparadisa / la frescura»<sup>28</sup> o «fiumi di sole che fra i rami scendono / sui fiori che intristivano smorendo»<sup>29</sup>), il sole ha, soprattutto nella fase iniziale, una caratura minore rispetto alla luna: «[i]mmensità della notte, / tessuta di sogni e di fole / tu scendi sul mondo ch'è stanco di sole»<sup>30</sup> o «Notte oceanica, brivido / estasiante di stelle! [...] E piove, con nemi d'alate parole, / sul divorante sfacelo / del mondo riarso di sole, / l'eterna semenza del cielo»<sup>31</sup>.

Spesso il buio nei versi del giovane Onofri viene rischiarato dai raggi lunari: «notte lunare»<sup>32</sup>, «notte plenilunare»<sup>33</sup>. La luna – «levante»<sup>34</sup>, «d'argento»<sup>35</sup>, «scialba»<sup>36</sup>, «crescente»<sup>37</sup> – è metaforicamente paragonata a parti zoo-anatomiche («ala che invano aspetta – / per volare alla luna – la sua ala sorella»<sup>38</sup>, e ancora «O curva di luna levante, sei simile all'unghia d'un dito! Che indichi nell'infinito / sul canicolare quadrante?»<sup>39</sup>). Inoltre, la luna fa emergere, come una cartina al tornasole, lo stato interiore del poeta fino a farlo coincidere con l'io poetante: «O curva di luna d'argento, / che simile all'unghia d'un dito / forse indichi nell'infinito / un'ora del mio scoramento, / somigli, non mai come adesso, / all'artiglio ch'io sento in me stesso»<sup>40</sup>. Onofri dota l'astro adorato di capacità umana, *ergo* di respiro («un fiato di luna»<sup>41</sup>, «la luna che spare dietro il monte, / lasciando un suo fiato d'oro / sul limpido orizzonte»<sup>42</sup>). Talvolta, il poeta gli attribuisce persino l'originale status di autodidatta e, sulla scia del pensiero leopardiano, la capacità filosofica dell'atarassia: «O larva errabonda, t'invidio / per l'inconsistente promessa / che futile insegni a te stessa, / sfuggendo all'inane dissidio / che invece il mio cuore maciulla, / benché non sia, forse, che un nulla»<sup>43</sup>.

Le stelle, per contro, rilucono in collettivi lucenti: «una manciata di stelle»<sup>44</sup>, *L'albero delle stelle*<sup>45</sup>, «fuggevoli risi di stelle»<sup>46</sup>, «le fioriture di

<sup>28</sup> *Nuovo sole* (PEI, p. 250).

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Notturnino* (PEI, p. 361).

<sup>31</sup> *Grido notturno* (PEI, p. 231).

<sup>32</sup> *Notte di Venezia* (PEI, p. 86).

<sup>33</sup> *Elegia con la luna* (PEI, p. 213).

<sup>34</sup> *Luna di mezzogiorno* (PEI, p. 258).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Incanto notturno* (PEI, p. 357).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Elegia con la luna* (PEI, p. 213).

<sup>39</sup> *Luna di mezzogiorno* (PEI, p. 258).

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Notturno autunnale* (PEI, p. 397).

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Luna di mezzogiorno* (PEI, p. 258).

<sup>44</sup> [*Guarda: la notte agguaglia*] (PEI, p. 199).

<sup>45</sup> *L'albero delle stelle* (PEI, p. 311).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

stelle»<sup>47</sup>, «stornellando col sole e con le stelle»<sup>48</sup> quasi a far da contrappeso alla solitudine dei due protagonisti della volta celeste. Nell'*Albero delle stelle* le pleiadi appaiono «gemme», «diamanti nell'ombra», «bocciuoli d'oro», «bacche di sole vivente» e ancora «grappoli vivi di mondo» rendono l'immagine dell'io lirico «fiorito di stelle»<sup>49</sup>. Una stella al singolare ha di solito la valenza di una vita coronata dall'amore che «splende più che stella»<sup>50</sup> o di una felicità «attimale, frammentaria» in analogia con «un palpito siderale»<sup>51</sup>: «[o]ggi ho l'anima azzurra e al centro vi trema una stella»<sup>52</sup>. In *Notturmo autunnale* gli amanti vengono rappresentati come «due note d'un solo accordo, / [...] / due stelle d'un unico cielo!»<sup>53</sup>, usando il duale preso in prestito dalla grammatica del greco antico. Ma anche quando la notte giunge al culmine, il poeta trova «conforto / negli astri che già nitidi trapezano / fra i fogliami d'autunno che irradiano / come fossero gli occhi»<sup>54</sup> di colei che ama. E «lo scialbo splendore degli astri»<sup>55</sup> accompagna l'io vaticinante «verso un arcano albore / che già vince la tenebra / nel fondo del [suo] cuore, / e appanna il cielo stellante / d'un velo di pallore»<sup>56</sup>.

Vagliando le caratteristiche fonico-auditive della notte ci imbattiamo in un altro paradosso ossimorico, ovvero in un «silenzio parlante»: «non voce ma rombo è il silenzio che molto ricorda»<sup>57</sup>, oppure «O notte di Roma, silenzio profondo, / mistero avvolgente dov'io mi sprofondo / con gioia terribile: in ansia crudele / ti sento nel fiato di mille loquele»<sup>58</sup>. E ancora «Nel notturno silenzio, il vago bisbiglio io sento [...] / sento le mille voci della Vita che tace [...] / Ma infine tutti i suoni / io sento ad uno ad uno, quasi un voto s'adempia, / confondersi col ritmico pulsar delle mie tempia»<sup>59</sup>. «Sul muto colle»<sup>60</sup>, dove il poeta «notturnamente»<sup>61</sup> si posiziona, si avverte *ex abrupto* «quel suono di musiche guerriere»<sup>62</sup>. E *ad abundantiam* l'esecuzione mentale di marce militari termina con un silenzio rinnovato «sul deserto colle»<sup>63</sup>, da dove non si ode più che «un

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *I naviganti* (PEI, p. 207).

<sup>49</sup> *L'albero delle stelle* (PEI, p. 317).

<sup>50</sup> *Soliloquio notturno* (PEI, p. 396).

<sup>51</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 43.

<sup>52</sup> *Poemi di sole* (PEI, p. 194).

<sup>53</sup> *Notturmo autunnale* (PEI, p. 399).

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 398.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 399.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Notturme fontane* (PEI, p. 230).

<sup>58</sup> *Notte di Roma* (PEI, p. 93).

<sup>59</sup> [*Nel notturno silenzio*] (PEI, p. 191).

<sup>60</sup> *Raccoglimento notturno* (PEI, p. 274).

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

tremolio sonoro: / pei fiori che han richiuso le corolle»<sup>64</sup> e il pianto corale delle fontane. E ancora in *Grido notturno*: «Ma io, / o musiche, in voi mi confondo, / se ancora la fievole ascolto mia voce / che affiora dal fondo / silenzio, e ricorre alla tacita foce»<sup>65</sup>. Il silenzio rispecchia la mancata risposta degli astri a quesiti esistenziali e ontologici: «dentro i siderei silenzi / del tuo stesso pensiero. / E nel notturno abbandono / invano tu chiedi piangendo: Chi sono?»<sup>66</sup> Anche i lumi della città assumono la posizione distanziante dei pianeti, mentre mutismi ed emissioni sonori si alternano: «[d]al buio, onde sol qualche raro fanale / occhieggia con freddo chiaror siderale, / mi giunge la voce a folate, col vento. Poi tace»<sup>67</sup>. Pur nel permanere, Onofri *docet*, in un'indifferenza cosmica, l'insonnia è l'unica modalità per accogliere ad occhi aperti la notte della condizione umana: «Dormono gli altri. Chi dorme / non l'ode, ché il sonno è più forte; / chi l'ode, non posa, ma veglia e sospira: / fra torme / di labili larve di morte / s'aggira»<sup>68</sup>. Il letto viene visto dal visionario Onofri come un «notturno sepolcro [...], / dove ogni sera muore / il moribondo cuore»<sup>69</sup>.

I suoni interni ed esterni s'intrecciano e si condizionano fino a confondersi e amalgamarsi. Significativi, a tal proposito, sono due *Notturnini*: uno inglobato nelle *Liriche* (1906-1910) e l'altro nei *Poemetti dell'ilare e triste* accomunati da un contenuto gemellare, nonché dalla brevità dichiarata nella desinenza: «Sotto le coltri ho udito / con un subito muggito / straripare una fiumana; / e ha rombato la tramontana / con un impeto furibondo / per la notte senza fondo»<sup>70</sup>, «Ho trattenuto il fiato. / Mi sembrava che nel vento / tutta la casa avesse traballato. / Era invece il mio cuore attento / che ballava per lo sgomento»<sup>71</sup>.

Le sonorità delle lunghe ore avvolte dalle tenebre sono spesso angoscianti e incresciosi: «o notte di Roma, / nel santo mistero d'eterna tua vece / gorgoglia or la gola d'un ebro che rece / e grida stentoreo, svoltando un cantone, / orribili strofe d'immonda canzone...»<sup>72</sup>.

Non possiamo ignorare le numerose voci della natura perse nei meandri della notte, anche se anni dopo Onofri avrebbe affermato: «In natura non esistono "suoni", ma solo rumori. Anche quei rumori che oggi noi crediamo di percepire come suoni, lo sono *mercé* la musica che ha trasformato da millenni l'orecchio delle generazioni da cui siamo nati»<sup>73</sup>.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Grido notturno* (PEI, p. 231).

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Notturme fontane* (PEI, p. 230).

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Alto sonno* (PEI, p. 392).

<sup>70</sup> *Notturnino* (PEI, pp. 249-250).

<sup>71</sup> *Notturnino* (PEI, p. 355).

<sup>72</sup> *Notte di Roma* (PEI, p. 93).

<sup>73</sup> A. Onofri, *Scritti musicali* cit., p. 20.

In *Notte di vento* il protagonista-«[v]ento che irrompe nella notte tetra»<sup>74</sup> fa udire «[s]ulla città che dorme [...] un avvento / di fruste, un sibilo di schianti acuto, / un rombo immane»<sup>75</sup>. Nell'*Albero delle stelle* il «frenetico scirocco»<sup>76</sup> porta in evidenza «il folle stormire dei fogliami»<sup>77</sup> e il poeta viene rapito sia dalla notte che dalla «lontana musica del mare»<sup>78</sup>.

Più frequentemente siamo in presenza di gorgheggi di volatili che fanno il controcanto a vocalizzi umani. Così in *Notturmo*: «Ride agli aperti cieli / il trito gridio delle rondini. / Ma un'agonia d'effluvi / risuscita, in noti [è evidente assonanza con notti] languori, / vaghe armonie di canti»<sup>79</sup> o in *Elegia con la luna*: «Notte plenilunare, / nelle selve e nei broli / cantano gli usignuoli; voglio ancor'io cantare»<sup>80</sup>. Mentre in *Soliloquio notturno* al canto del poeta «risponde / solo un rauco squittio delle gronde» di un uccellaccio che irride «al sonno dei mortali / con i [suoi] ghignazzi maledetti»<sup>81</sup>, al quale l'io lirico viene accomunato da una condivisa infelicità: «tu che gridi al ciel, funebre uccello. / La tua luna è fra nuvole nere; l'amor mio non lo posso vedere»<sup>82</sup>. Il volatile vagheggia invano la luna come un'amata che dorme ignara e inaccessibile. E così dialogando con un uccellaccio, la voce lirica ipotizza un'analogia insensatezza dei loro sciagurati destini: «Ma la tua serenata alla luna / non ha forse migliore fortuna»<sup>83</sup>. La serenata – una forma autonoma, ma analoga al notturno – si esegue di sera o di notte, come avvalora l'etimologia stessa, e ovviamente sotto le finestre di una musa per manifestarle i propri sentimenti. Così anche la serenata dell'uccellaccio rende la luna oggetto di desiderio e di adorazione. Un'altra serenata risuona in *Notte di Venezia*: «Al ritmo fioco d'una serenata / lieve si dondola sulla laguna / la bella gondola sottile e bruna»<sup>84</sup>.

Nello scartito onofriano si annoverano degli «inni entomologici»: «Lenti brividi versano le stelle, / triono i grilli sottili inni lunari / tra il coro lungo delle raganelle»<sup>85</sup>. Evidente la polisemia fonica della «raganella» che allude, al contempo, sia al suono caratteristico emesso dal maschio per mezzo di un sacco vocale rotondeggiante, sia a uno strumento musicale di legno che riproduce una serie di suoni secchi e fragorosi, simili a quelli di questi animali. In *Notte*

<sup>74</sup> *Notte di vento* (PEI, p. 273).

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *L'albero delle stelle* (PEI, p. 311).

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>79</sup> *Notturmo* (PEI, p. 211).

<sup>80</sup> *Elegia con la luna* (PEI, p. 213).

<sup>81</sup> *Soliloquio notturno* (PEI, p. 396).

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Notte di Venezia* (PEI, p. 86).

<sup>85</sup> *Incanto notturno* (PEI, p. 357).



*burrascosa* ci imbattiamo in una «ninnananna marittima»: «il mare in tempesta, / che la sua fragorosa ninnananna mi canta / e lentamente nel sonno mi piega la testa»<sup>86</sup>.

Il 1914 – in cui appaiono i primi componimenti dal titolo musicale *Orchestraire* – è l'anno spartiacque che dà avvio alla seconda fase chiamata per l'appunto 'orchestrinica'. Anche in questo caso siamo in presenza di una musica muta, una «smusica» per servirci di un neologismo onofriano: «Dietro il macigno diafano d'un cristallo, assisto allo spettacolo funebre d'un orchestra verde che sta segando sulle corde e soffiando nei tubi, senza produrre il minimo rumore»<sup>87</sup>.

*Orchestraire* rappresenta il passaggio a brevi *flashes*, schizzi, illuminazioni che dopo le raccolte successive (*Arioso* e *Le trombe d'argento*) subiranno «la contraria tendenza a trasformare la prosa poetica di nuovo in poesia»<sup>88</sup>. Per il periodo orchestrinico le carte conservate nell'Archivio Onofri – secondo quanto ci dice Anna Dolfi – comprovano «l'esistenza di un qualche mutamento: maggiore disordine visibile, molta quantità di materiale non utilizzato, meno frequente e corrosiva la serie dei ritorni»<sup>89</sup>. Anche la visione delle tematiche notturne e dei pianeti diventa soggetta a un diverso approccio. I motivi metafisico-mistici e modelli ormai altri fanno sì che «il lampo violaceo [...] il guizzo della candela richi amino, più del *Lampo* pascoliano, lo stupito, impaurito silenzio vighiano dinanzi al mistero dell'improvviso notturno»<sup>90</sup>. Così in *Notte* il poeta percepisce «con brividi il palpito d'ombre sui muri» e ode «il gran pianto notturno del cielo convulso su questa tomba gelida»<sup>91</sup> che fa da *pendant* a «lune gelate»<sup>92</sup> in *Fiume*. Anche se il plurale allude probabilmente al molteplice rispecchiarsi della luna nelle acque, in *Orchestraire* ci imbattiamo nell'inversione del rapporto tra astri e generi grammaticali già ravvisato in precedenza; alle «lune» plurali viene contrapposto, nel componimento successivo, il singolare «brillante d'una stella»<sup>93</sup> sola. E ancora un parallelismo tra l'«astuccio vellutato del sonno»<sup>94</sup> di uno strumento musicale e l'astro notturno che «velluta laggiù le montagne» e «acconchiglia le nuvoline vicine al filo dell'orizzonte, agghiaccia in stupori di filigrana la bocca nera dei comignoli sulle finestre serrate»<sup>95</sup>. Anche gli attributi selenici si fanno meno scontati: «una grossa luna di carta dorata, che lascia ca-

<sup>86</sup> *Notte burrascosa* (PEI, p. 382).

<sup>87</sup> *Smusica*, in A. Onofri, *Orchestraire*, Napoli, Libreria della Diana, 1917, p. 159 (d'ora in poi O).

<sup>88</sup> A. Dolfi, *Per un'addenda alle «Poesie edite e inedite»*, in *Per Arturo Onofri. La tentazione cosmica*, a cura di Corrado Donati, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 122-123.

<sup>89</sup> Ivi, p. 130.

<sup>90</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 65.

<sup>91</sup> *Notte* (O, p. 18).

<sup>92</sup> *Fiume* (O, p. 19).

<sup>93</sup> *Capodanno* (O, p. 22).

<sup>94</sup> *A dormire* (O, p. 160).

<sup>95</sup> *Luna* (O, p. 76).

dere nel fiume un po' della sua porporina»<sup>96</sup> o «una luna diafana e fredda come una sfaldatura di madreperla»<sup>97</sup>. Dall'indifferenza degli astri nel primo Onofri si arriva, in *Orchestra*, all'«invidia gelata delle stelle»<sup>98</sup> e alla «grande pupilla notturna ch'è stanca di contemplarsi»<sup>99</sup>. Un'innovazione risultano, a quest'altezza, gli inganni ottico-prospettici prodotti dalla luce astrale: «Notti senza luna pio-vono giù lungo le sue reni deliziose, fino alle gambe che splendono»<sup>100</sup>. E ancora in *Astronomia* «inquietamente presente alla percezione come direzione verticale dal basso, come grigia e limpida trasparenza alterante: capovolgimento, più che delle cose, dello sguardo incidente»<sup>101</sup> («Due pazzi guardano le stelle al canocchiale, mentre piove a rovescio»<sup>102</sup>). Di conseguenza gli intervalli e le metamorfosi cosmico-siderali risultano difficilmente prevedibili: «Fra le costellazioni devastate, l'ètere marcisce con progressione astronomica, che i sapientoni sanno calcolare»<sup>103</sup>.

A questo punto gli astri notturni e diurni divengono complementari. Quando Onofri afferma che l'oceano «ospitando il suono di stelle e del sole [...] creerà risonanze mondiali»<sup>104</sup> siamo giunti al 1921, anno della pubblicazione della raccolta *Arioso*:

Arioso viene così a costituirsi come preludio evidente della solarità riconquistata, come premessa dell'ottimistica metempsicosi esemplificata dagli stessi titoli delle successive raccolte: *Le trombe d'argento*, *Terrestrità del sole*, *Zolla ritorna cosmo*, *Suoni del Gral*, *Aprirsi fiore*, *Simili a melodie rapprese in cosmo*<sup>105</sup>.

In effetti, le sfumature perlacee in *Arioso* associate alla *lux lunae*, così come «il silenzio del mondo»<sup>106</sup> che ascolta «un'orchestra inaudita»<sup>107</sup>, ripercorrono i medesimi *topoi* di *Orchestra*, mentre i «fini nervi d'argento», lo «splendore angelico degli astri»<sup>108</sup> e «una fiumana di mondi» che «scorre senza rumore / nell'orbita del firmamento»<sup>109</sup> anticipano i motivi mistico-trascentrali che avranno il loro pieno sviluppo nelle raccolte degli anni della maturità.

<sup>96</sup> *Verso la notte* (O, p. 138).

<sup>97</sup> *Effetti* (O, p. 62).

<sup>98</sup> *Luna* (O, p. 76).

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>100</sup> *Ritratto* (O, p. 66).

<sup>101</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 71.

<sup>102</sup> *Astronomia* (O, p. 141).

<sup>103</sup> *Senz'alba* (O, p. 149).

<sup>104</sup> A. Onofri, *Scritti musicali* cit., p. 65.

<sup>105</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 71.

<sup>106</sup> A. Onofri, *Orchestra*, *Arioso*, Venezia, Neri pozza, 1959, p. 124.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 124-125.

Ma la sfida vera e propria si gioca nella terza fase, allorché Onofri tenta, come propone Anna Dolfi, «di rovesciare la notte mistica di Novalis e di Wagner in una solarità»<sup>110</sup>. Bisogna premettere che l'incontestabile solarità dell'ultimo Onofri è «nata da quella stessa notte e saldata dalle esperienze giovanili»<sup>111</sup>. Il titolo della prima raccolta di questo prolifico momento creativo, *Le trombe d'argento* (1924), è in un certo senso riferibile alla notte, diversamente dalle di poco successive «trombe d'oro della solarità» di Montale<sup>112</sup>, inequivocabilmente associate ai limoni *ensoleillés*. A suggello di questa ipotesi Onofri afferma in *Risveglio notturno*: «nel buio, suonano cascate argentea musica, che il sole sorgendo trasfigurerà di colori»<sup>113</sup>. L'argenteo non è di per sé un colore, ma una specie di *trompe-l'œil* che include ogni cosa sotto la luce lunare. L'argentea musica allude invece a un'esecuzione sublime di creature eteree e sovrumane: «La luce delle stelle, la luce che respira nelle ampiezze celestiali, // quel mirabile intendersi d'angeli, che spazia nel cielo e s'incrocia, creandone figure e melodie di paradiso»<sup>114</sup>.

Il 1924, anno in cui *Le trombe d'argento* vengono pubblicate, vede la traduzione in italiano della *Scienza occulta* di Rudolf Steiner con l'introduzione di Onofri. Nelle *Trombe d'argento* – una temperie creativa che risente fortemente dell'influenza steineriana – i destini umani vengono gestiti dalle forze celesti durante le ore supervisionate da Morfeo: «E per questo gl'influssi del cuore s'avverano, all'insaputa, notturni; // per questo le affinità misteriosi che attraggono i gruppi d'astri in sistemi, // sospingono anche gli amici ignari, addormentati qua e là sui continenti, in paralleli convegni fra loro»<sup>115</sup>. Ma già Steiner sottolineava il potere che i mondi stellari esercitano «sul corpo astrale dell'uomo»<sup>116</sup>. In *Sagra notturna* Onofri si sofferma sui «rapporti astronomici in atto fra uomini, // rapporti esattissimi e non computabili [...] come una legge ed un numero vivi, dove ciascuno, pieno e fatale in se stesso, coordina l'Unico»<sup>117</sup>. Versi, questi, di ovvia ispirazione steineriana, che riprendono i concetti dell'*Introduzione* di Onofri alla *Scienza occulta*:

La stella che brilla su questo libro è la stella dell'Unione, e la sua luce, alta sul buio mare del presente, è destinata alla prossima salvezza dei naviganti che per tutta la notte hanno navigato sotto cieli ciechi [...] Ora, poco prima dell'alba,

<sup>110</sup> A Dolfi, *Introduzione*, in A. Onofri, *Scritti musicali* cit., p. 63.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Già Anna Dolfi notava un legame tra la poesia di Onofri e gli *Ossi* di Montale (A. Dolfi, *Introduzione*, in A. Onofri, *Scritti musicali* cit., p. 63).

<sup>113</sup> *Risveglio notturno*, in A. Onofri, *Le trombe d'argento*, Lanciano, Carabba, 1924, p. 75 (d'ora in poi TA).

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>115</sup> *Sagra notturna* (TA, pp. 24-25).

<sup>116</sup> Rudolf Steiner, *La scienza occulta nelle sue linee generali*, con *Introduzione* di A. Onofri, Bari, G. Laterza e Figli, 1924, p. 284.

<sup>117</sup> *Sagra notturna* (TA, p. 22).

sorge la stella mattutina: la luce del Cristo spirituale, che riporterà gli uomini all'unione divina di tutti nell'Uno<sup>118</sup>.

Anche in *Nuovo Rinascimento* Onofri ricorre continuamente all'Uno maiuscolo in quanto «Unità divina *cosciente*»<sup>119</sup>; così come in *Guida attraverso il poema e la musica di Wagner* dove si avvalorà la forza centripeta verso l'Uno: «il *Tristano* un'opera simbolica ove l'unica protagonista, la Morte, tende, attraverso l'Amore, a fondere l'Uno con l'universo, tramite la notte cosmica, la notte dei mondi»<sup>120</sup>. La musica diviene per Onofri il trampolino per accedere a una conoscenza superiore: «L'armonia pitagorica delle sfere, il ritmo della Parola-Spirito, di San Giovanni, sono preparati dalla musica, propedeutica mistica ai rapporti cosmici, all'armonia ultrasensibile»<sup>121</sup>. Sempre riconducibile al pensiero di Steiner è il legame che stabilisce tra note musicali, pianeti e metalli<sup>122</sup>: «Sette metalli in tre distinti gruppi / creano a dodici membra consistenza / bastevole a che l'uomo ivi sviluppi / la forma eterna della sua presenza / cosmica, immune un giorno / dal suo carnal ritorno»<sup>123</sup>. Fondamentale è per il Nostro il numero 7, corrispondente alle note musicali:

attraverso uno schema settennale (i primi sette anni dalla nascita, e da ciascuno di quelli secondo un ritmo articolato su scatti di sette) Onofri [ha] costruito un proprio ideale prospetto vitale suddiviso in sei periodi di iniziazione (della nascita eterna, astrale, dell'io, del lavoro sull'astrale, sull'eterico, sul fisico)<sup>124</sup>.

Inoltre, vengono in mente, le riflessioni sui numeri 4 e 3, cioè sugli addendi del 7. Nelle strofe di Onofri riemergono, come un *refrain*, i 4 elementi del cosmo, ma anche i «quattro venti del cielo»<sup>125</sup> e in *Albero notturno* i quattro tradimenti che avvengono nel *Tristano*<sup>126</sup>. Non è da meno il numero 3: il *trialismo* spirituale di Onofri stesso (arte = italianità, teosofia = germanesimo, automodificazione = mondo slavo)<sup>127</sup> o i «tre momenti discesa/stasi/resurrezione che verranno esemplificati in *Terrestrità del sole, Vincere il drago, Zolla ritorna cosmo*»<sup>128</sup>. Oppure il

<sup>118</sup> A. Onofri, *Introduzione* a R. Steiner, *La scienza occulta nelle sue linee generali* cit., p. XII.

<sup>119</sup> A. Onofri, *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*, Bari, Laterza, 1925.

<sup>120</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 95.

<sup>121</sup> Ivi, p. 96.

<sup>122</sup> Cfr. la conferenza steineriana di Monaco del 17 marzo 1908.

<sup>123</sup> [*Gènesi planetaria di metalli*], in *Suoni del Gral*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1932, p. 96.

<sup>124</sup> A. Dolfi, *Per un'addenda alle «poesie edite e inedite»* cit., p. 127.

<sup>125</sup> *Albero notturno* (TA, p. 137).

<sup>126</sup> A. Onofri, *Scritti musicali* cit., p. 60.

<sup>127</sup> Cfr. A. Dolfi, *Introduzione*, in A. Onofri, *Scritti musicali* cit., pp. 21-22.

<sup>128</sup> A. Dolfi, *Arturo Onofri* cit., p. 99.

3 moltiplicato per 4 come i «[d]odici gruppi d'astri intorno a un Sole»<sup>129</sup>, aritmetica analogia cristiana fin troppo evidente. Le stelle invece, in un componimento dedicato a Steiner, rappresentano il corrispettivo degli angeli: «onde l'Albero eterno della vita / crescerà nostre stelle, angeli nostri»<sup>130</sup>.

A partire dal colossale ciclo *Terrestrità del sole* – «che pare voler gareggiare per numero di versi e per sforzo ascendente con la *Divina Commedia*»<sup>131</sup> – le presenze sideree si fanno sempre più azzardate. Così rinveniamo nelle ultime raccolte: «improvvisi / getti di stelle»<sup>132</sup>, «paesi, esseri, stelle»<sup>133</sup>, il «frantoio di stelle»<sup>134</sup>, «congiungersi di stelle»<sup>135</sup>, e ancora «getti di zampilli» musicati «dai sogni delle stelle»<sup>136</sup> o «animali vagabondi, / ospiti scesi in terra dalle stelle»<sup>137</sup>, e ancora «zolla ritorna cosmo, per ridare / alle stelle energie germinative»<sup>138</sup> o «l'anima umana a immagine compiuta / del fuoco architettonico, plasmante / stelle, pianeti e terra, in guisa d'uomo»<sup>139</sup> e, da ultimo, «sulla soglia / della notte, al fiorir delle tue stelle»<sup>140</sup> rivolto a un'eventuale complice nell'ascensione spirituale, a una Beatrice che, oltre allo scontato riferimento dantesco, evoca la madre (Beatrix Shereider) e/o la moglie (Bice Sinibaldi) del poeta.

Fatte salve le marcate differenze delle tre fasi onofriane, si possono tracciare delle costanti nella sua opera omnia. Una risiede nella volontà di trattenere l'astro fuggevole. Dalla «rossa cometa» e dal destinatario della parola poetica giovanile («io sospiro d'inchiodarti al cielo, / ché tu vi splenda come stella fissa»<sup>141</sup>) Onofri arriva ad abbinare, in modo ossimorico, il caldo mediano al congelarsi dell'io inglobato ormai dall'astro in *Terrestrità del sole* («E fra l'altre manie del mezzogiorno, / ecco me, congelato in stella fissa»<sup>142</sup>). Così, infine, Anna Dolfi sintetizza per noi la tappa conclusiva del percorso lirico e umano di Arturo Onofri sulla base delle carte e dei manoscritti conservati nell'Archivio romano:

<sup>129</sup> [Dodici gruppi d'astri intorno a un Sole], in A. Onofri, *Terrestrità del sole*, Firenze, Vallecchi, 1927, p. 13 (d'ora in poi TS).

<sup>130</sup> [Tu! Non si muore quando è in noi la vita] (TS, p. 93).

<sup>131</sup> A. Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 41.

<sup>132</sup> [Zampilli d'astri e svolio d'ali e sangue] (TS, p. 13).

<sup>133</sup> [A colpi d'astri, d'esseri e di passi] (TS, p. 74).

<sup>134</sup> [Frantoio di stelle, che in schiume] (TS, p. 127).

<sup>135</sup> [Congiungersi di stelle, nell'immenso] (TS, p. 164).

<sup>136</sup> [Una disarmonia di fiori urlanti], in A. Onofri, *Vincere il drago*, Torino, Fratelli Riber, 1928, p. 89 (d'ora in poi VD).

<sup>137</sup> [Pullulio siderale urge gl'istinti] (VD, p. 168).

<sup>138</sup> [Trombe celesti annunciano alla terra], in A. Onofri, *Zolla ritorna cosmo*, Torino, Fratelli Buratti, 1930, p. 9.

<sup>139</sup> [Dagli scoscendimenti dei tuoi cupi], in A. Onofri, *Aprirsi fiore*, Torino, Gambino, 1935, p. 17.

<sup>140</sup> [Trasaliscono i monti al soffio lieve], in A. Onofri, *Simili a melodie rapprese in mondo*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1928, p. 40.

<sup>141</sup> *Cometa* (PEI, p. 358).

<sup>142</sup> [Ecco il ritmo frenetico del sangue] (TS, p. 24).

Le parole si affoltano (in solo poco più di tre anni – dal 1925 al 1928 – almeno un migliaio di poesie: basti pensare che sono 700 solo quelle edite), la stessa grafia incerta tradisce l'inadeguatezza dei luoghi e l'irrilevanza del tempo, misurato ormai, nella sospensione e sincopatura sintattica, al bruciarsi del sangue e della vita, allo sforzo tenace di spiegare il materico (e la parola con quello) nella spirale perenne di un inseguimento inesausto, consegnato, come meta ultima, al sogno di una fissità stellare<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> A. Dolfi, *Per un'addenda alle «Poesie edite e inedite»* cit., p. 131.

## DAI NOTTURNI DI CAMPANA ALLA NOTTE DI UNGARETTI

Maria Carla Papini

Nelle centinaia di lettere che, nel lungo arco di tempo che va dal 1921 al 1968, costituiscono il poderoso epistolario tra Jean Paulhan e Giuseppe Ungaretti, mai avviene di incontrare il nome di Dino Campana, mai del resto ricordato nei saggi o negli interventi del poeta<sup>1</sup>, se non in occasione della relazione<sup>2</sup> su una tesi di laurea sul poeta di Marradi, discussa alla Sapienza di Roma, e di cui Ungaretti fu, come dimostrano i suoi appunti, il severo e puntiglioso relatore. E, nel pressoché generale e diffuso silenzio ungarettiano in proposito, risuonerebbe poi perfino a conferma del suo sostanziale distacco dall'autore degli *Orfici*, quanto – in una lettera del 15 febbraio 1953 – Ungaretti dichiara a Bigongiari<sup>3</sup> affermando, quasi con impazienza, che: «se c'è poeta dal quale mi sento diverso, è proprio Campana»<sup>4</sup>. E tuttavia – come del resto la critica già ha evidenziato<sup>5</sup> – non solo Ungaretti tenne, tra il 1947 e il 1950, due cicli di lezioni su

<sup>1</sup> Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974.

<sup>2</sup> Cfr. *Dino Campana [Relazione su una tesi di laurea]*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, pp. 1123-1126 nonché le *Note e notizie sui testi* in proposito a cura di Paola Montefoschi, ivi, pp. 1548-1551.

<sup>3</sup> La lettera di Ungaretti risponde a quella dell'11 febbraio 1953 in cui Piero Bigongiari lo invita a partecipare a un omaggio che la rivista «Letteratura» avrebbe dovuto rendere a Campana. Cfr. in proposito P. Bigongiari-G. Ungaretti, «La certezza della poesia» *Lettere (1942-1970)*, a cura di Teresa Spignoli, Firenze, Polistampa, 2008, p. 169 e si veda come la curatrice specifichi poi in nota che il progettato omaggio al poeta di Marradi sarebbe stato invece reso quell'anno – ma senza la partecipazione di Ungaretti – da «La Fiera Letteraria» (a. VIII, 1953, 24).

<sup>4</sup> Ivi, p. 170 e cfr. quindi la lunga nota (ivi, pp. 170-171) in cui Teresa Spignoli contesta l'affermazione di Ungaretti ricordandone i corsi universitari tenuti su Campana negli anni accademici 1947-48 e 1949-50; e cfr. anche le relative testimonianze degli allievi (M. C. Ottaviani, *Evidenza e persuasività nel discorso di Ungaretti e Mario Petrucciani, Ungaretti e Campana*, in «Letteratura», 1958, 35-36, p. 356 e p. 357), nonché le analisi critiche di M. Petrucciani, *Poesia come inizio: altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, e di Piero Bigongiari, *Tra Campana e Ungaretti ovvero tra la poetica dell'immagine e la poetica della parola* [1967], in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, I, pp. 169-181.

<sup>5</sup> Cfr. note precedenti relativamente agli studi in proposito di Ottaviani, Petrucciani, Bigongiari, Montefoschi e Spignoli.

Campana, ma – come rileva Petrucciani<sup>6</sup> – ne prevede, proprio in quel periodo, l’influsso sulla sua stessa produzione poetica, affermando, in una sua lettera ad Alessandro Parronchi del 16 marzo 1949: «Vedrai che cosa sta scappando fuori dalle lezioni sul Campana e da quelle sulle Operette morali. Tutto quanto arricchirà “La Terra Promessa” quando mi ci rimetterò»<sup>7</sup>. Influsso che poi l’impegno esegetico dello stesso Petrucciani e, in particolar modo, di Piero Bigongiari risconterà puntualmente a riprova di una consonanza di intenti che, per quanto più o meno consciamente rimossa da Ungaretti, trapela tuttavia oltre che nell’interesse che, nel 1959, nelle sue lettere a Leone Piccioni, mostra per la sempre controversa biografia campaniana<sup>8</sup>, nei sei fogli manoscritti in cui i suoi appunti sui testi di Campana sembrano appieno coglierne le caratteristiche strutturali e poetiche nella «fresca antichità della sua scrittura», nel «dono inventivo delle parole», nella «miticizzazione fuori del tempo», nella «indefinitezza orfica del mondo rappresentato» e nella «violenza di luci, suoni, colori che investono senza tregua le figure e le riducono ai propri miti, simboli»<sup>9</sup>. E del resto è stato appunto Bigongiari – grande esegeta della poesia di Ungaretti ma anche di quella campaniana – a mostrare come nella sperimentazione poetica di Campana già sia possibile individuare «un Ungaretti avanti lettera, e un Ungaretti [...] che già presume nella filiforme “allegria” il proprio complesso “sentimento del tempo”»<sup>10</sup>. Così se solo un biennio separa la pubblicazione dei *Canti Orfici* da quella del *Porto Sepolto*, sarà poi alla luce e nella consapevolezza di più di un trentennio di esperienza poetica, che Ungaretti affronterà nelle sue lezioni il commento del testo campaniano, non a caso cercando, trovando e rilevando in esso – come ricorda Petrucciani che a quelle lezioni aveva assistito da allievo – temi e caratteri propri alla sua stessa sperimentazione poetica: «Notte, memoria, silenzio, funzioni foniche, aggettivazione evocativa, sintassi per attrazione, liberazione della parola: i termini che Ungaretti propone per interpretare Campana [...] quei termini possono ancora aiutarci a intendere meglio Ungaretti poeta»<sup>11</sup>. Ché, infatti, se già a partire dal *Porto Sepolto*, il discorso poetico unga-

<sup>6</sup> Cfr. M. Petrucciani, *Poesia come inizio: altri studi su Ungaretti* cit., p. 105.

<sup>7</sup> G. Ungaretti, Alessandro Parronchi, *Carteggio*, a cura di Alessandro Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 108.

<sup>8</sup> Cfr. le lettere del 1° gennaio e del 2 febbraio 1959 a Leone Piccioni in G. Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Milano, Mondadori, «Oscar», 2013, pp. 116-120 e 122, ma si noti anche come, in una lettera del 27 maggio 1954, Ungaretti, affermando che «Prima di Campana c'era della poesiucola (salvo Pascoli, o D'Annunzio o Carducci)» (ivi, p. 57), implicitamente esprima il proprio apprezzamento per il poeta di Marradi.

<sup>9</sup> Cfr. *Note e notizie sui testi*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* cit., pp. 1549-1550.

<sup>10</sup> Cfr. P. Bigongiari, *Tra Campana e Ungaretti ovvero tra la poetica dell'immagine e la poetica della parola* [1967], in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 170.

<sup>11</sup> M. Petrucciani, *Poesia come inizio* cit., pp. 107-108.



rettiano si costituisce in piena e ben riconoscibile autonomia, la lezione campaniana pur insiste in esso e nei modi, anche nel tempo diversi, del suo procedere, sia a livello strutturale e linguistico che tematico. E, tra i temi che, interconnessi fra loro, più ricollegano l'esperienza poetica ungarettiana a quella di Campana, notte e memoria emergono appunto – secondo l'indicazione di Petrucciani – in tutta la loro semantica incidenza. Dedicate all'ambito notturno, sia nella sua valenza cronologica – *La Notte* – che nell'allusione alla specificità della sua denominazione in campo musicale – *Notturmi* – le due prime sezioni degli *Orfici* mostrano sia nell'eloquio straniante e sintomaticamente ripetitivo della prosa che nella lieve, melodica evoluzione della composizione poetica, non solo il rapporto che, nel testo campaniano, si stabilisce tra il tema della notte e la funzione della memoria, ma anche come in esso si attui quel processo di decantazione linguistica che – evidente nel passaggio tra i componimenti del *Quaderno* e quelli dei *Canti Orfici* – contribuisce alla progressiva esautorazione dell'immagine e della parola poetica dai vincoli limitanti della propria fenomenica e temporale referenza. L'immagine che quindi risulta dalle pagine in prosa o in versi degli *Orfici* elude drasticamente, e fin dall'attacco de *La Notte*, ogni intento realistico e dunque razionale nella rappresentazione visionaria di una realtà non più percepita nella consuetudine delle sue apparenze ma, viceversa e in sintonia con la sperimentazione pittorica espressionista, avulsa da ogni condizionamento spazio-temporale e dunque, inevitabilmente, altra, diversa, estranea alla concezione consueta e convenzionale della realtà: «e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso»<sup>12</sup>. Come Mittner ha rilevato nel suo studio su *L'Espressionismo*, «l'impressionista guarda, l'espressionista vede. Vede cioè senza avere il bisogno di guardare; vede anzi pur essendo privo di occhi. L'arte visionaria si fonda infatti su un'illuminazione folgorante la cui conseguenza è la cecità di fronte alle impressioni esteriori»<sup>13</sup>. E, nella *Notte* campaniana, le immagini che in successione quasi cinematografica<sup>14</sup>, compaiono nel testo, procedono appunto «per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente»<sup>15</sup>, al di là di ogni condizionamento temporale oltre quello che nel testo segna il progressivo incedere dalla luce meridiana verso l'oscurità di una notte in cui ogni apparenza concreta della realtà dimette consistenza e figura nella generale e finalmente compiuta opera di un processo di vanificazione che

<sup>12</sup> Dino Campana, *La Notte*, in *Canti Orfici*, edizione critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990, p. 12.

<sup>13</sup> Ladislao Mittner, *L'Espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, p. 38.

<sup>14</sup> Vale a questo proposito ricordare che ne *Il più lungo giorno*, la prosa dal titolo *La notte mistica*, posta, sia pur con titolo diverso all'inizio del volume come negli *Orfici*, è introdotta nella pagina precedente dal titolo *La notte mistica dell'amore e del dolore/Scorci bizantini e morti cinematografiche*.

<sup>15</sup> D. Campana, *La Notte*, in *Canti Orfici* cit., p. 12.

ne rivela l'insita insussistenza: «tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno [...]. Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come per una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale?»<sup>16</sup>. Nella visionarietà che distingue – come la critica ha ampiamente mostrato<sup>17</sup> – la percezione e la conseguente raffigurazione campaniana della realtà, visibile e invisibile, concreto e astratto, fenomeno e noumeno appaiono coincidere nella comune inconsistente labilità della propria apparenza. Ma è proprio tramite questa coincidenza che rende l'immagine della realtà indistinguibile da quella del sogno o del ricordo, che i confini tra finito e infinito, tempo e eterno, storia e mito sembrano cadere nell'approccio al mistero indicibile che la notte custodisce e rivela: «Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza?»<sup>18</sup>. E, nelle pagine de *La Notte*, alle immagini della realtà si sostituiscono quelle mitiche<sup>19</sup> di un ricordo senza tempo, un «ricordo che non ricorda»<sup>20</sup> e che, come rileva Bigongiari, nasce da una «memoria» «immemore, dall'ossessione tra memoria e innocenza, che significa anche tra memoria e caos immemorale»<sup>21</sup>. Così, se nelle considerazioni di Bigongiari traspare il rimando implicito a quei termini – innocenza e memoria – che, fin dal 1926<sup>22</sup>, costitui-

<sup>16</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>17</sup> Cfr. in particolare i saggi di Eugenio Montale, *Sulla poesia di Campana*, in «L'Italia che scrive», settembre-ottobre 1942, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, I; di Giuseppe De Robertis, *Sulla poesia di Campana* [1950], in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962; di P. Bigongiari, *La materia plastica di Campana*, in «L'Approdo Letterario», V, 8 n.s., ottobre-dicembre 1959, poi in P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento* cit. e *Campana e l'espressionismo*, in «Letteratura», XII n.s., maggio-ottobre 1964, 69-70-71, poi ampliato e con il titolo *La congiuntura Carducci-Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit.; nonché l'*Introduzione* di Neuro Bonifazi a D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Milano, Garzanti, 2007 e il volume dello stesso autore, *Dino Campana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964; il libro di Maura Del Serra, *L'immagine aperta*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; e il saggio di Maria Carla Papini, *L'Espressionismo e Dino Campana*, in «Revue des études italiennes», Janvier-Juin 2015, 1-2.

<sup>18</sup> D. Campana, *La Notte*, in *Canti Orfici* cit., p. 39.

<sup>19</sup> Cfr. ivi, p. 12: «Inconsciamente levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente» e a p. 32: «E allora figurazioni di un'antichissima libera vita, di enormi miti solari, di stragi di orgie si crearono avanti al mio spirito. Rividi un'antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro».

<sup>20</sup> D. Campana, «*Davanti alle cose*», in *Canti Orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 284.

<sup>21</sup> P. Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 138.

<sup>22</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Innocenza e memoria*, in «L'Italiano», 1926, 12-13, ora in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit. Sull'iter dell'articolo cfr. nota di Mario Diacono, ivi, pp. 906-907.

scono, nella riflessione teorica di Ungaretti, gli estremi del processo dialettico che sta alla base del suo macrotesto poetico, il rapporto tra l'autore degli *Orfici* e quello delle poesie di *Vita d'un uomo* appare ancor più evidente nel ruolo che, nei *Notturni* campaniani assume la notte quale tramite all'approccio, nella morte, al mistero di quell'infinito cui Campana, «poeta notturno»<sup>23</sup>, aspira ed elegge a meta, irrealizzabile quanto tenacemente perseguita, del suo canto: «Chi le taciturne porte / Guarda che la Notte / Ha aperto sull'infinito? / [...] // Per l'amor dei poeti, porte / Aperte de la morte / Su l'infinito!»<sup>24</sup>. E sebbene nei versi de *La sera di fiera* la descrizione della notte paia ricollegarsi ai toni espressionistici e grotteschi tipici del *Quaderno* - «Era la notte / Di fiera della perfida Babele / Salente in fasci verso un cielo affastellato un paradiso di fiamma / In lubrici fischii grotteschi // E tintinnare d'angeliche campane / E gridi e voci di prostitute / E pantomime d'Ofelia / Stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche» - per sfociare quindi nella lieve, cantilenante e nostalgica evocazione di una morte eccepita tutta nella sua valenza di perdita esclusivamente umana e terrena - «Con Lei che non è nata eppure è morta / E mi ha lasciato il cuore senz'amore: / Eppure il cuore porta nel dolore: / Lasciando il cuore mio di porta in porta»<sup>25</sup> - è poi nei versi de *Il canto della tenebra* che la notte mostra tutta la sua valenza di tramite all'accesso a quella morte che, nel distacco da ogni desiderio terreno - «Inquieti spiriti sia dolce la tenebra / Al cuore che non ama più»<sup>26</sup> - appare letteralmente la fonte di ogni conoscenza - «Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare»<sup>27</sup> - l'inizio, con la fine dell'esistenza terrena, di un'altra, e più dolce, completa, vita: «Ascolta: ti ha vinto la Sorte / Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte: / Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte/ Più Più Più»<sup>28</sup>. E se qui appare d'obbligo il richiamo ai versi della *Preghiera* con cui Ungaretti conclude *L'Allegria* - «Quando mi desterò / dal barbaglio della pro-

<sup>23</sup> Cfr. *La Chimera*, in *Canti Orfici* cit., p. 51.

<sup>24</sup> D. Campana, *La speranza (sul torrente notturno)*, ivi, p. 62 e si noti in proposito come, nell'*incipit* del *Segreto del poeta*, in *La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., Ungaretti dichiara: «Solo ho amica la notte».

<sup>25</sup> D. Campana, *La sera di fiera*, in *Canti orfici* cit., p. 80 e si noti come i versi sembrano poi riecheggiare in quelli finali di *Vasca* negli *Ossi di seppia* montaliani: «è nato e morto, e non ha avuto un nome».

<sup>26</sup> D. Campana, *Il canto della tenebra*, ivi, p. 71.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem* e si noti come, nel filo che negli *Orfici* collega ogni componimento, questi versi richiamino sia quelli di *La speranza* - «Per l'amor dei poeti, porte/ Aperte de la morte/ Su l'infinito! / Per l'amor dei poeti / Principessa il mio sogno vanito / Nel gorgo de la Sorte!» (ivi, p. 62) - che, nell'attesa e nella rivelazione della figura salvifica, quelli di *La Chimera* - «Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti/ E l'immobilità dei firmamenti/ E i gonfi rivi che vanno piangenti [...] / E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti/ E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera» (ivi, p. 51) - e di *Giardino autunnale (Firenze)*: «nel silenzio / Stanno le bianche statue a capo i ponti / Volte: e le cose già non sono più. / E dal fondo silenzio come un coro / Tenero e grandioso / Sorge ed anela in alto al mio balcone: / E in aroma d'alloro, / In aroma d'alloro acre e languente, / Ella m'appar, presente» (ivi, p. 57).

miscuità / in una limpida e attonita sfera // Quando il mio peso mi sarà leggero // Il naufragio concedimi Signore / di quel giovane giorno al primo grido»<sup>29</sup> – almeno altrettanto significativo, nel confronto tra i due poeti, appare allora il ruolo che l'oscurità, il mistero della notte svolge nel macrotesto ungarettiano, già a partire, ne *L'Allegria*, dai versi di *Chiaroscuro*<sup>30</sup>, de *La notte bella*<sup>31</sup>, di *Sempre notte*<sup>32</sup> o *Un'altra notte*<sup>33</sup>, e quindi nell'intera opera poetica di Ungaretti, quale tramite al recupero di una dimensione ultrafenomenica e incommensurabile, di un infinito che, come nella poesia di Campana, appare reperibile solo oltre la morte e di cui la notte è, nell'oscurarsi e nello svanire per quanto momentaneo di ogni apparenza terrena, suadente quanto ancora imperfetto presagio. Tuttavia nel contrasto dialettico che, nel macrotesto ungarettiano, sempre oppone innocenza a memoria e dunque la ricerca di una dimensione edenica all'esistenza terrena, dell'infinito alla vanità temporale della vita umana, dell'invisibile al visibile, la morte se – nei versi dell'*Inno* a lei dedicato nelle pagine del *Sentimento del tempo* – è infatti invocata quale unica alternativa al peso della memoria – «Immemore sorella, morte»<sup>34</sup> – al deleterio, mutevole transire del tempo e, con esso, della vita, e quindi come tramite alla conquista, con l'innocenza, di una felicità imperitura proprio in quanto scevra da ogni desiderio – «Mi darai il cuore immobile / D'un iddio, sarò innocente, / Non avrò più pensieri né bontà. // Colla mente murata, / Cogli occhi caduti in oblio, / Farò da guida alla felicità»<sup>35</sup> – quella stessa morte, significativamente qualificata, come «sorella dell'ombra, / Notturna quanto più la luce ha forza»<sup>36</sup> – è individuata viceversa, nel *Canto primo* della sezione *La Morte meditata* del *Sentimento del Tempo*, come conseguenza del peccato originale e dunque, con la perdita dell'innocenza, dell'inizio del tempo stesso e con esso dell'umana storia: «In un giardino puro / Alla luce ti diè l'ingenua brama / E la pace fu persa, / Pensosa morte, / Sulla tua bocca. // Da quel momento / Ti odo nel fluire della mente / Approfondire lontananze, / Emula sofferente dell'eterno. // Madre velenosa degli evi»<sup>37</sup>. Principio ma anche fine

<sup>29</sup> G. Ungaretti, *Pregghiera*, in *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 135.

<sup>30</sup> Cfr. ivi, p. 53: «Anche le tombe sono scomparse // Spazio nero infinito calato / da questo balcone / al cimitero».

<sup>31</sup> Cfr. ivi, p. 86: «Quale canto s'è levato stanotte / che intesse / di cristallina eco del cuore / le stelle // Quale festa sorgiva / di cuore a nozze // Sono stato / uno stagno di buio // Ora mordo / come un bambino la mammella / lo spazio // Ora sono ubriaco / d'universo».

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 109: «La mia squallida/ vita si estende/ più spaventata di sé // In un/ infinito / che mi calca e mi / preme col suo / fiavole tatto».

<sup>33</sup> Cfr. ivi, p. 110: «In quest'oscuro / colle mani / gelate / distinguo / il mio viso // Mi vedo / abbandonato nell'infinito».

<sup>34</sup> G. Ungaretti, *Inno alla Morte*, in *Sentimento del Tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 157.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>36</sup> G. Ungaretti, *Canto primo*, in *Sentimento del Tempo*, ivi, p. 221.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

dell'umana vicenda, effetto e causa insieme di ogni desiderio, motore e termine di ogni mutamento, la morte, nella riflessione poetica ungarettiana, appare elemento intrinseco ed essenziale di quella stessa vita alla quale pone poi fine contribuendone così al recupero dell'edenica innocenza, dell'immutabile purezza e perfezione originaria. E come, per Ungaretti, nella morte vengono così a coincidere l'alfa e l'omega di ogni umana esistenza – «Morte, muta parola»<sup>38</sup> – analogamente nella sua sperimentazione poetica il percorso della parola nasce e si conclude poi in quello stesso «silenzio»<sup>39</sup> che racchiude l'«inesauribile segreto»<sup>40</sup> della sua origine e della sua indicibile essenza, quello stesso segreto cui nietzscheanamente aspira il protagonista de *La notte campaniana* – «Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta “un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso”»<sup>41</sup>. Ma, nell'ambito della sperimentazione lirica e linguistica dei due poeti, se la morte e l'oscurità e il silenzio ad essa connessi, sono comunque e per entrambi, come si è detto, tramite al percorso di acquisizione di una dimensione infinita altrimenti inaccessibile nei limiti di ogni esperienza o linguaggio, opposte appaiono viceversa le soluzioni linguistiche e dunque poetiche rispettivamente sperimentate. Nel testo di Campana – come appare particolarmente evidente anche nel passaggio dai componimenti del *Quaderno* a quelli degli *Orfici* – si procede attraverso la progressiva decantazione di un linguaggio sottratto ai limiti della propria referenza concreta, nel potenziamento di una virtualità semantica atta a intensificarne la visionarietà trascendente, in un percorso evolutivo che – nella connotazione orfica che lo caratterizza – tende dal concreto all'astratto, dal fenomeno al noumeno, dal visibile all'invisibile, dalla luce all'oscurità e dunque dalla parola al silenzio. Esattamente opposto appare invece il percorso intrapreso da Ungaretti nell'ambito di una sperimentazione poetica che, fin dagli esordi de *Il Porto Sepolto*, sembra appunto procedere dall'imperscrutabilità dell'abisso alla superficie, dall'oscurità alla luce, dal silenzio al canto – «Vi arriva il poeta/ e poi torna alla luce con i suoi canti/ e li disperde»<sup>42</sup> – per reperire poi nei limiti stessi di un linguaggio inevitabilmente mutilo e frammentario, la sola possibile espressione di poesia:

<sup>38</sup> G. Ungaretti, *Canto secondo*, ivi, p. 222.

<sup>39</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Commiato*, in *Il Porto Sepolto*, ivi, p. 96: «Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso».

<sup>40</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, ivi, p. 61: «Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d'inesauribile segreto» e si veda anche in G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., p. 751: «Il mistero c'è, e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero s'opponga, pure essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo», e cfr. quindi in proposito la lettera di Ungaretti del 26 agosto 1950 in P. Bigongiari-G. Ungaretti, «*La certezza della poesia*» *Lettere (1942-1970)* cit., p. 84: «Se una poesia non parte dal “segreto” e non tocca il “segreto” non è poesia. E così si dica per ogni specie del linguaggio poetico: si tratti di pittura, di musica, o d'altra arte».

<sup>41</sup> D. Campana, *La Notte*, in *Canti Orfici* cit., p. 28.

<sup>42</sup> G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, in *Il Porto Sepolto*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* cit., p. 61.

Per frammento va definito dunque quel brano di discorso che per essere nei suoi effetti poesia compiuta incomincia da un interruzione e termina per interruzione. La poesia indicava da quel momento d'essere solo angoscia frenata, inciso allarme tra due catastrofi. Noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse oggi avvengono fuori e dentro di noi, se non per minime particole di frammenti, non possiamo, se osiamo ancora scrivere poesia, se non ricorrere a espressioni mutile<sup>43</sup>.

Così e specialmente nei frammenti che, secondo la definizione del loro stesso autore, costituiscono i componimenti de *La Terra Promessa*, ma anche de *Il Taccuino del Vecchio*, l'immagine franta, parziale, mutevole della realtà diurna si riconnette comunque, e nel suo stesso inarrestabile transito, all'oscurità notturna che, celandone le apparenze, viene assunta a immagine e presagio dell'infinito: «La sera si prolunga/ Per un sospeso fuoco/ E un fremito nell'erbe a poco a poco/ Pare infinito a sorte ricongiunga»<sup>44</sup>, «Nulla più nuovo parve della strada/ Dove lo spazio mai non si degrada/ Per la luce o per tenebra, o altro tempo»<sup>45</sup>. È da quell'infinito, di cui la notte emula l'insondabile oscurità, il profondo silenzio, e oltre il «muro d'ombra»<sup>46</sup> che morte erige tra caduco e eterno, che ciò che fu e più non è, può allora riemergere, tornare alla luce, rinascere<sup>47</sup> nella potenzialità evocativa, tanto imperfetta quanto necessaria e impellente, di quella stessa parola che pur ne rivela l'ineliminabile assenza: «Soffocata da rantoli scompare, / Torna, ritorna, fuori di sé torna, / E sempre l'odo più addentro di me/ Farsi sempre più viva, / Chiara, affettuosa, più amata, terribile, / La tua parola spenta»<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia [1952-1963]*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi cit.*, p. 810.

<sup>44</sup> G. Ungaretti, *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, in *La Terra Promessa*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie cit.*, p. 284.

<sup>45</sup> G. Ungaretti, *Canzone*, ivi, p. 282.

<sup>46</sup> Cfr. G. Ungaretti, *La Madre*, in *Sentimento del Tempo*, ivi, p. 198.

<sup>47</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Segreto del poeta*, in *La Terra Promessa*, ivi, p. 293: «Avviene quando sento, / Mentre riprende a distaccarsi da ombre, / La speranza immutabile / In me che fuoco nuovamente scova / E nel silenzio restituendo va, / A gesti tuoi terreni / Talmente amati che immortali parvero, / Luce».

<sup>48</sup> G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, in *Il Taccuino del Vecchio*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie cit.*, p. 321.

LA NOTTE DI DIDONE: FONTI CLASSICHE E MODERNE  
DEL CORO III DELLA «TERRA PROMESSA»

Francesca Bernardini Napoletano

Il progetto della *Terra Promessa*, che, concluso *Sentimento del Tempo*, nelle intenzioni di Ungaretti avrebbe dovuto costituire il terzo tempo della sua opera poetica con il titolo *Penultima stagione*<sup>1</sup>, ruotava tutto intorno a materiali virgiliani<sup>2</sup> e, per poter realizzare una certa completezza, prevedeva, insieme con la *Canzone* ed altri testi, le tre serie *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone abbandonata* (poi *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*), *Cori descrittivi di stati d'animo di Enea* e *La fedeltà di Palinuro*, che mutò poi titolo in *Recitativo di Palinuro*, per rendere più esplicito e più coerente il richiamo al teatro musicale. I *Cori di Enea* non furono mai completati, soltanto i testi 4-7 degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* del *Taccuino del Vecchio* possono riferirsi a quel progetto; nel '58 gli autografi sarebbero stati pubblicati nella versione inglese di *Life of a Man*, curata da Allen Mandelbaum<sup>3</sup> con il titolo «dai / CORI DESCRITTIVI DI / STATI D'ANIMO DI / ENEA / per la Terra Promessa». Come si evince dai titoli – cori, recitativo –, fondamentale nell'ideazione fu il referente musicale, ben chiaro fin dal '45-'46, quando, in una lettera dell'editore Vallecchi del 9 agosto 1946 la bozza di con-

<sup>1</sup> Cfr. *Note*, a cura dell'Autore e di Ariodante Marianni a *La Terra Promessa*, in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* [1969], a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, pp. 777-778 (d'ora in avanti l'edizione di *Tutte le poesie* sarà indicata con la sigla *TP*); Leone Piccioni, *Le origini della «Terra Promessa»*, in *TP*, pp. 1305-1307.

<sup>2</sup> Su questo aspetto della raccolta cfr., tra altri contributi, in particolare Mario Petrucciani, *La memoria, Virgilio, «il perenne Enea»*, in *Letterature Comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patròn, 1981; M. Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti* [1985], in *Per la poesia. Studi e interventi 1943-2001*, a cura di Corrado Donati e Alberto Petrucciani, prefazione di Franco Contorbia, Pesaro, Metauro, 2011, II, pp. 1309-1586; Guido Guglielmi, *Giuseppe Ungaretti e la memoria dell'Eneide*, in *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, il Mulino, 1988; Biagia Marniti, *Ungaretti e la tradizione classica*, in «Quaderni», 1995, 17, pp. 285-309; Leopoldo Gamberale, *Poeti antichi da tradurre e da tradire. Scelte non obbligate di poeti contemporanei*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella cultura europea*, Atti della IV Giornata di Studi, Sestri Levante, 16 marzo 2007, a cura di Emanuele Narducci, Sergio Audano, Luca Fezzi, Pisa, ETS, 2008.

<sup>3</sup> G. Ungaretti, *Life of a Man*, a version with introduction by Allen Mandelbaum, London, Hamilton, 1958; New York, New Directions, 1958; Milano, Scheiwiller, 1958.

tratto allegata registra il titolo «“La Terra Promessa” (melodramma)»<sup>4</sup>; già in una lettera ad Alberto Mondadori (gennaio 1946) Ungaretti definisce la nuova raccolta «un melodramma; ma la musica è nella mia poesia»<sup>5</sup>. Come il poeta ha sottolineato, il complessivo progetto della *Terra Promessa* aveva, fin dalla prima ideazione, un profondo legame con la musica: Ungaretti, scrive Leone Piccioni, «parte dalla musicalità dei madrigali Tasso-Monteverdi»<sup>6</sup>; ma nei *Cori descrittivi* agisce indubbiamente la suggestione del teatro barocco, che al tema della «Didone abbandonata» dedicò innumerevoli opere, tra cui va ricordata *Dido and Aeneas*, capolavoro di Henry Purcell, con libretto di Nahum Tate (1688-89)<sup>7</sup>.

Alla fine di marzo 1956 Ungaretti si recò a Venezia, portando con sé la nuova edizione della *Terra Promessa* e *Un grido e paesaggi*<sup>8</sup> per Luigi Nono, come aveva annunciato al musicista in una lettera del 1° marzo 1956<sup>9</sup>; nella stessa lettera Ungaretti accenna a una sua proposta di collaborazione per un balletto, rifiutata da Nono, che lavorava da tempo ad un vasto progetto di fondazione di un nuovo teatro musicale. L'idea di musicare i *Cori di Didone* comincia a prendere forma in maniera consistente nel marzo 1958. Luigi Nono aveva chiesto a Ungaretti un libretto per un'opera drammatica tratta dal *Diario di Anna Frank*; Ungaretti scrive a Nono l'11 marzo 1958:

<sup>4</sup> Cfr. il Commento a *La Terra Promessa. Frammenti 1935-1953*, a cura di Carlo Ossola, Francesca Corvi e Giulia Radin, in *TP*, p. 1027.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1030.

<sup>6</sup> Leone Piccioni, *Le origini della «Terra Promessa»*, in G. Ungaretti, *TP*, pp. 1305-1341.

<sup>7</sup> Già Ennio e Nevio mettono la leggenda di Didone in relazione con quella di Enea, e Virgilio nell'*Eneide* fa sì che Didone, per intervento di Venere, s'innamori dell'eroe troiano profugo a Cartagine, si unisca a lui in una grotta durante una caccia interrotta dalla tempesta, e poi, abbandonata dall'eroe, si uccida sul rogo maledicendo Enea e la sua stirpe. Questa versione della leggenda è poi ripresa da Ovidio, Silio Italico e altri. Durante il Medioevo e l'età moderna, la Didone della tradizione letteraria non si discosta sostanzialmente da quella virgiliana: così nell'*Inferno* di Dante, nella *Tragedy of Dido* di Christopher Marlowe e Thomas Nash (1594), nella tragedia *Didon se sacrifiant* di Alexandre Hardy (1603), nell'opera musicale *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (1689), nel melodramma *Didone abbandonata* (1724) del Metastasio, con musica di Domenico Sarro, che ebbe una grande fortuna e fu di nuovo musicato tra gli altri, da Tomaso Albinoni (1725), da Baldassare Galuppi (1741), da Niccolò Jommelli (1746), da Giovanni Paisiello (1794) e da Saverio Mercadante (1823). Al tema di Didone abbandonata sono ispirate anche un'opera musicale di Domenico Scarlatti (1724), un balletto di Gasparo Angiolini (1773) e di Salvatore Viganò (1821), una cantata di Gioachino Rossini (1811) e una sonata di Muzio Clementi (1831).

<sup>8</sup> L'elaborazione della *Terra Promessa* fu molto tormentata, come mostrano le successive, parziali pubblicazioni: *Frammenti per la Terra Promessa*, con una litografia di Pericle Fazzini, Roma, Concilium Litographicum, 1945; *La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1950; *Vita d'un uomo. La Terra Promessa. Frammenti*, con l'apparato critico delle varianti e uno studio di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1954. Prima di quest'ultima, sempre parziale e provvisoria, edizione, era uscito *Un Grido e Paesaggi (1939-1952)*, con uno studio di Piero Bigongiari e cinque disegni di Giorgio Morandi, Milano, Schwarz, 1952.

<sup>9</sup> Cfr. l'eccellente edizione Luigi Nono-G. Ungaretti, *Per un sospiro fuoco. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 61.



[...] Non Le ho scritto prima perché volevo poterle dare una notizia un po' precisa per il diario di Anna Frank. Ho incaricato un mio giovane scolaro, D'Amico, di fare una prima traccia [...].

Tutto avverrà nelle ultime 24 ore del diario. Dei fatti avvenuti prima, con commento di stati d'animo di Anna e di stati d'animo del momento storico, sarà compito dei cori darne notizia. [...] Abbiamo pensato che se l'intera esecuzione non dovrà avere una durata di più di 45 minuti, noi non dovremmo superare i 200 versi per le parole. Ho pensato ad un'essenzialità e linearità da tragedia greca, nello spirito, s'intende, e nella complessità e intensità drammatica d'oggi. [...] <sup>10</sup>.

Nono risponde con entusiasmo nella lettera del 14 marzo 1958<sup>11</sup>, e aggiunge:

[...] INTANTO: sto lavorando su i cori della «Terra Promessa»!

per una composizione per:

– 2 Soprani solisti

– coro

– strumenti percussione

Per il festival di DARMSTADT [...]

Le scriverò con dettagli appena più preciso il mio piano.

PER ORA: II / III / IV / VII // VIII / XI // XII / XVIII / XIX / e Finale.

Saranno solo 10 cori – credo – se Lei permetterà.

sto studiando la composizione di ciascun coro secondo l'uso da Lei fatto delle vocali e delle consonanti: spesso è meraviglioso!!!

quanto lavoro Le deve esser costato!

[...]

e presenta nella pagina successiva un'analisi schematica dei valori fonici dei cori II, III e IV. Per musicare i *Cori di Didone*, Nono aveva inizialmente pensato a «un'ampia drammatizzazione del testo in termini orchestrali», progetto poi abbandonato a favore di «un canto per coro e percussione, e lo fece con tecniche compositive che sul finire degli anni Cinquanta erano fortemente innovative»<sup>12</sup>. Nono aveva infatti scelto un numero ampio di stanze dai *Cori descrittivi*, poi ridotte a cinque su 19: le n. II, III, VII, XII, X, con *Finale* a conclusione, per un'opera per coro (32 voci) e percussioni, non rispettando del tutto l'ordine e anche operando rigorose scelte nel testo, legate alle sue esigenze interpretative e ideologiche: nella stanza III toglie al v. 5 «grido di vergogna» e nella X addirittura

<sup>10</sup> Ivi, p. 77.

<sup>11</sup> Ivi, p. 81.

<sup>12</sup> Cito dall'eccellente saggio di Cecilia Bello Minciocchi, *L'incontro tra Ungaretti e Nono: «I Cori di Didone»*, in «poetische», n.s., 2001, 2, p. 277.

tura i primi tre versi: «Non odi del platano, / Foglia non odi a un tratto scricchiolare / Che cade lungo il fiume sulle selci?»:

Didone, figura emblematica non solo del crepuscolo individuale, ma del dramma o «mito della decadenza» tanto esistenziale, quanto collettiva, universale, viene accolta da Nono nelle sezioni che appaiono maggiormente legate al tema del rapporto simbolico di Didone con la natura, al tema delle immagini personali che riaffiorano dalla memoria. [...] Nono opera questi tagli quasi a voler asciugare il testo, a togliere tessere che nel suo piano interpretativo evidentemente non tenevano, tanto dal punto di vista poetico quanto, forse, anche ideologico<sup>13</sup>.

Nono non sembra interessato dall'«autunno dei sensi» e nemmeno dalla «consapevolezza dell'errore d'amore commesso da Didone»<sup>14</sup>, con le conseguenti «vergogna» e censura sociale sofferte dalla regina punica; sembra voler sottolineare il destino di Didone, vittima di un potere superiore, di una ragione storica che la trascende; questa interpretazione acquista spessore dal lavoro che contemporaneamente Nono svolgeva sul *Diario di Anna Frank*, altra figura femminile ben più tragicamente travolta dalla Storia, nel quale, non a caso, aveva coinvolto Ungaretti con la richiesta di un testo. Risultato a cui il poeta non perverrà, nemmeno per successive sollecitazioni di Nono; conclusa infatti l'elaborazione dei *Cori di Didone* con la prima esecuzione a Darmstadt il 7 settembre 1958 con grande successo<sup>15</sup> e con la pubblicazione<sup>16</sup>, Nono ancora spera nella collaborazione del poeta, avendo ricevuto i «NUOVI CORI e due poesie nuovissime, manoscritte»<sup>17</sup>; il 13 giugno 1959 scrive a Ungaretti:

[...] leggendo i Suoi ultimi 'cori' son convinto che solo LEI oggi mi può scrivere il testo per un nuovo teatro musicale.  
dalla Sua umanità e dalla Sua essenzialità.  
nel vivo della vita e della natura.  
e sarebbe un teatro nuovo.  
Ungaretti carissimo, lo faccia!  
*mi scriva il testo! (o l'Anna Frank – o altro)*

<sup>13</sup> Ivi, pp. 279-280. La citazione nel testo è tratta da Donato Valli, *La «Terra Promessa» e il mito della decadenza*, in *Saggi sul Novecento poetico italiano*, Lecce, Milella, 1967.

<sup>14</sup> C. Bello Minciaccchi, *L'incontro tra Ungaretti e Nono: «I Cori di Didone»* cit., p. 280.

<sup>15</sup> Cfr. la lettera di Nono a Ungaretti del 9 settembre 1958, in L. Nono-G. Ungaretti, *Per un sospiro fuoco* cit., p. 101.

<sup>16</sup> L. Nono, *Cori di Didone*, AV 54, Mainz, Ars Viva Verlag, 1958.

<sup>17</sup> G. Ungaretti, Lettera a Luigi Nono, Roma, 7 giugno 1959, in L. Nono-G. Ungaretti, *Per un sospiro fuoco* cit., p. 107. Ungaretti aveva inviato a Nono i numeri di «Letteratura», settembre-dicembre 1958 e dell'«Approdo Letterario» gennaio-marzo 1959, in cui erano stati pubblicati i frammenti rispettivamente 19-22 e 4-22 degli *Ultimi Cori per la Terra promessa*, che entreranno poi a far parte del *Taccuino del Vecchio*.

mi è necessario!  
 E Lei può risolver tutto.  
 [...]»<sup>18</sup>

Nonostante il suo interesse a cimentarsi con la nuova esperienza della scrittura per il teatro<sup>19</sup> e alcuni tentativi avviati con la collaborazione di Mario Diacono e Cesare Zavattini<sup>20</sup>, Ungaretti non fornirà il libretto a Nono e dunque non si arriverà a una vera e propria collaborazione. A testimoniare però l'interesse e l'impegno del poeta, nell'Archivio Ungaretti, presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, è conservato un abbozzo di testo teatrale in tre atti, di ognuno dei quali si dà il contenuto, sotto il titolo complessivo *Enea*<sup>21</sup>.

*La Terra Promessa* doveva, nel progetto, rappresentare l'incipiente vecchiaia: «Era l'autunno che intendevo cantare nel mio poema, un autunno inoltrato, dal quale si distacchi per sempre l'ultimo segno di giovinezza, di giovinezza terrena, l'ultimo appetito carnale»<sup>22</sup>. In questo risiede uno degli aspetti di novità dell'interpretazione ungarettiana della figura e della vicenda di Didone, che non più giovane riscopre l'amore e lo vive pertanto come una passione ancora più travolgente e più bruciante; la rappresentazione inoltre si svolge a distanza d'anni attraverso la rievocazione di Enea (l'incipit: «Dileguandosi l'ombra, // In lontananza d'anni»), e dunque si alternano e si fondono le lontane parole e l'angoscia di Didone, e il ricordo, il rimorso, di Enea, in cui si sovrappongono le vicende narrate nei primi libri dell'*Eneide*, particolarmente il quarto (la partenza di Enea da Cartagine) e il sesto (l'incontro nell'Ade).

Ungaretti segue, con Dante, la tradizione virgiliana e i suoi *Cori* appaiono come un'originale riscrittura del libro quarto dell'*Eneide*<sup>23</sup>; la sua Didone tuttavia, come quella di Virgilio, si inserisce nel *tòpos* letterario della «donna abbandonata», che ha avuto nei secoli vastissima eco. Virgilio non ignorava certo la schiera di eroine come Medea e Fedra, cantate da Euripide – va ricordato che Ungaretti attese alla traduzione della *Fedra* di Racine negli anni in cui componeva *La Terra Promessa* –, Arianna, la cui vicenda è narrata da Catullo nel Carme LXIV, come un'*èkfrasis* all'interno della celebrazione delle nozze di Teti e Peleo, secondo la versione del mito che vede Arianna risvegliarsi a Nasso mentre la

<sup>18</sup> L. Nono-G. Ungaretti, *Per un sospeso fuoco* cit., p. 111.

<sup>19</sup> Il 1° marzo 1956, da Roma, Ungaretti scrive al compositore (ivi, p. 61): «Non mi sono mai provato a scrivere per il Teatro, e non so se mi manchi ogni attitudine a farlo. [...] Magari potessi riuscire a fare anche in questo campo, così nuovo per me, qualche cosa che sia davvero attuale».

<sup>20</sup> Cfr. le lettere di Ungaretti a Nono del 9 agosto 1956, 11 marzo 1958, 24 giugno 1958 (ivi, pp. 66, 77, 88).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 1028-1030.

<sup>22</sup> G. Ungaretti, Note a *La Terra Promessa* (TP, pp. 777-778).

<sup>23</sup> Per il testo virgiliano viene usata nelle citazioni l'edizione critica: Publi Vergili Maronis, *Opera*, a cura di Frederic A. Hirtzel, Oxford 1966 (1ª ed. 1900, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

nave di Teseo si allontana, ma con un lieto fine, perché di lì a poco Arianna incontra Dioniso, che la sposerà; in un'altra versione, invece, Arianna si suicida in mare. Nel testo di Catullo ricorrono elementi tematici e figurati che ritroveremo nell'*Eneide*, in Ovidio (Epistola VII delle *Heroides*) e nei *Cori descrittivi* (il tema degli occhi, la follia d'amore, l'uso del condizionale, del congiuntivo ottativo e del periodo ipotetico dell'irrealtà)<sup>24</sup>.

Forse la versione del mito che vuole Arianna suicida in mare o, più probabilmente, il carme di Catullo che contempla Arianna mentre si disperava tra le onde<sup>25</sup>, ispirò a Ungaretti negli appunti per il dramma *Enea*, nel I atto, la morte di Didone, con le varianti rispetto a Virgilio, di Didone che segue la nave di Enea in mare e la soluzione, originale e tipicamente ungarettiana, della metamorfosi in pietra: «Nuota dietro alla nave fuggente, e che s'allontana. Non la vede più, coperta da un cavallone. Con uno sforzo sovrumano si drizza sull'acqua, con un gesto delle mani, affondando le unghie, come per afferrarsi e arrampicarsi nel vuoto, e in un urlo di dolore, non vedendo nulla, impietra»<sup>26</sup>.

Veniamo al Coro III:

Ora il vento s'è fatto silenzioso  
E silenzioso il mare;  
Tutto tace; ma grido  
Il grido, sola, del mio cuore,  
Grido d'amore, grido di vergogna  
Del mio cuore che brucia  
Da quando ti mirai e m'hai guardata  
E più non sono che un oggetto debole.

Grido e brucia il mio cuore senza pace  
Da quando più non sono  
Se non cosa in rovina e abbandonata.

Che l'ambientazione sia notturna è espresso dall'insieme dei *Cori descrittivi*; la notte viene declinata nelle sue ore e sotto varie forme: dalla sera all'idillica notte lunare piena di fremiti e di bisbigli del coro II, che richiama nell'inter testo poesie

<sup>24</sup> Gai Valerii Catulli, *Carmina*, nuova trad. ital. in versi Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, a cura di Nicola Gardini, Milano, Feltrinelli, 2014: «[...] fluentisono prospectans litore Diae, / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores, necdum etiam sese quae visit visere credit / utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena.» (vv. 52-57); «non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina, quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis» (vv. 91-93) ecc.

<sup>25</sup> «[...] omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis alludebant» (ivi, vv. 66-67); «tum tremuli salis adversas procurrere in undas / mollia nudatae tollentem tegmina surae, / [...]» (ivi, vv. 128-129).

<sup>26</sup> Cfr. il *Commento a «La Terra Promessa»* cit., p. 1029.

del *Sentimento del Tempo*, come *Lago luna alba notte e Lido*; la tenebra dell'Ade del coro VII; il sereno attacco del coro III, che riecheggia per l'incipit e la situazione l'*Ultimo canto di Saffo* («Placida notte, e verecondo raggio / Della cadente luna; e tu che spunti fra la **tacita** selva [...]»), e *La sera del dì di festa*: «Dolce e chiara è la notte e senza vento,», verso dalla struttura metrica (endecasillabo a maiore 1-3-6-10) ripresa da Ungaretti, nel primo verso. Ed è notturna l'ambientazione delle fonti, in primis Virgilio, ma Ungaretti risale addirittura a una fonte dello stesso Virgilio, e sembra privilegiarla: *Le incantatrici* di Teocrito<sup>27</sup>. Nell'idillio si svolge un monologo di Simeta, che nella notte, assistita dalla sua schiava, compie pratiche magiche, oscillando tra il desiderio che il suo amante, Delfi, che l'ha tradita o dimenticata, muoia, e la speranza che possa tornare. Così Teocrito:

ἦνίδε σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἀῆται·  
 ἃ δ' ἐμὰ οὐ σιγῆ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία,  
 ἄλλ' ἐπὶ τήνῳ πᾶσα καταίθομαι ὅς με τάλαιναν  
 ἀντί γυναικὸς ἔθηκε κακὰν καὶ ἀπάρθενον ἦμεν<sup>28</sup>.

Molto più ampio e disteso il «notturno» virgiliano, che richiama il celebre notturno di Alcmane<sup>29</sup>: in entrambi ricorre il tema del silenzio della natura e di tutti i viventi nel sonno:

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem  
 corpora per terras silvaeque et saeva quierant  
 aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,  
 cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,  
 quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis  
 rura tenent, somno positae sub nocte silent.  
 [lenibant curas et corda oblita laborum].  
 At non infelix animi Phoenissa neque umquam  
 solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem  
 accipit [...]  
 (*Aen.*, IV, 521-531)

<sup>27</sup> Cfr. Teocrito, *Idilli e epigrammi*, introduzione, traduzione e note a cura di Bruna M. Palumbo Stracca, Milano, Rizzoli, 2001.

<sup>28</sup> Theocr. 2. 33-36: «Ecco, **tace** il mare, **tacciono** i venti, / **ma non tace** la mia pena dentro il mio cuore; / tutta ardo per lui, che di me misera / ha fatto una donna perduta, non più vergine, invece che sposa» (trad. di B. M. Palumbo Stracca cit., p. 85).

<sup>29</sup> «εὐδουσιν δ' ὄρεων κορυφαὶ τε καὶ φάραγγες, / πρόωνές τε καὶ χαράδραι, / φῦλά τ' ἐρπετὰ <τ>ὄσ<σ>α τρέφει μέλαινα γαῖα, / θῆρές τ' ὄρεσκῶιοι καὶ γένος μελισσᾶν / καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσ<σ>ι πορφύρας ἀλός / εὐδουσιν δ' οἰωνῶν / φῦλα ταυπτερύγων»: «Dormono le cime dei monti / e le vallate intorno, / i declivi e i burroni; // dormono i rettili, quanti nella specie / la nera terra alleva, / le fiere di selva, le varie forme di api, / i mostri nel fondo cupo del mare; // dorme le generazioni / degli uccelli dalle lunghe ali» (*Lirici greci* tradotti da Salvatore Quasimodo [1944], in *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mondadori, 1967<sup>2</sup>, pp. 122-123).

Va sottolineato che in tutte le fonti ricorre il contrasto tra il silenzio e la pace notturna e la disperazione di Didone, evidenziato dall'uso del verbo «tacere» e dell'avversativa «ma», che in Ungaretti acquista uno straordinario effetto espressionistico per l'uso dell'oggetto interno, della ripresa anaforica del verbo «grido», della ripetizione del sostantivo «grido»; e già in Leopardi: «Già **tace** ogni sentiero».

Un tema ed elemento lirico fondamentale, comune a tutti i poeti ricordati – Teocrito, Catullo, Virgilio, poi Ovidio, Dante, Ungaretti –, è quello degli occhi, dello sguardo attraverso cui nascono e si esprimono i sentimenti: ma non è la «dolcezza» stilnovistica che giunge al cuore, bensì la passione, la follia amorosa, che è devastante come un terribile «morbo»; e l'inganno, o l'abbandono, si manifesta nell'amato attraverso lo sguardo rivolto altrove. Teocrito:

χὼς ἴδον, ὡς ἐμάνην, ὡς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη  
 δευλαίας, τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο. οὐκέτι πομπᾶς  
 τήνων ἐφρασάμαν, οὐδ' ὡς πάλιν οἴκαδ' ἀπῆνθον  
 ἔγνω, ἀλλὰ μέ τις καυρὰ νόσος ἐξεσάλαξεν,  
 κείμαν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἄματα καὶ δέκα νύκτας<sup>30</sup>.

καὶ μ' ἐσιδὼν ὥστοργος ἐπὶ χθονὸς ὄμματα πάξας  
 ἔζειτ' ἐπὶ κλιντῆρι καὶ ἐζόμενος φάτο μῦθον<sup>31</sup>.

In Virgilio il tema è presente fin dal Libro I, all'inizio del banchetto:

Praecipue infelix, pesti devota futurae,  
 expleri mentem nequit ardescitque tuendo  
 Phoenissa [...] (*Aen.* I, 712-714)

[...] Ille Iovis monitis immota tenebat  
 lumina et obnixus curam sub corde premebat. (IV, vv. 331-332)

Talia dicentem iam dudum aversa tuetur  
 Huc illuc volvens oculos totumque pererrat  
 luminibus tacitis et sic accensa profatur: (vv. 362-364)

num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit? (v. 369)

<sup>30</sup> Theocr. 2. 83-86: «Come lo vidi, all'istante impazzii, e di me misera il cuore / fu lacerato. La bellezza svanì, e di quella processione / non m'importò più nulla, né so come a casa / sia ritornata; ma un ardente morbo mi devastava, / e giacevo nel letto per dieci giorni e per dieci notti» (trad. di B. M. Palumbo Stracca cit., p. 89).

<sup>31</sup> Theocr. 2. 112-113: «E dopo avermi guardata, il senz'amore, tenendo gli occhi piantati / per terra, si sedette sul letto, e stando così seduto disse» (trad. di B. M. Palumbo Stracca cit., p. 91).

Ancora nel Libro sesto il tema viene ripreso, nell'incontro di Enea e Didone nell'Adè, ma questa volta le parti sono scambiate: Enea piange, parla per spiegare il suo comportamento e prega («Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro», v. 465), ma inutilmente:

Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem  
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.  
Illa solo fixos oculos aversa tenebat,  
nec magis incepto vultum sermone movetur,  
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes. (vv. 467-471)

In Ungaretti il tema è sviluppato con ampiezza, come un *Leitmotiv* lirico, che descrive la vicenda amorosa, dal momento in cui nasce l'amore – gli occhi si incontrano: «Da quando ti mirai e m'hai guardata» – alla fine dell'amore, quando gli occhi si fanno vuoti, secchi, aridi:

Viene dal mio al tuo viso il tuo segreto;  
Replica il mio le care tue fattezze;  
Nulla contengono di più i nostri occhi  
E, disperato, il nostro amore effimero  
Eterno freme in vele d'un indugio. (VIII, v. 3)

Nel contrasto tra l'«effimero» dell'amore di Didone e l'«eterno» del destino di Enea, già proiettato nel mito, si consuma la vicenda d'amore; ed è anche il contrasto tra chi – Enea – raggiungerà la meta e chi invece – Didone e Palinuro – cadrà nel viaggio, come vittima sacrificale:

Per patirne la luce,  
Gli sguardi tuoi, che si accigliavano  
Smarriti ai cupidi, agl'intrepidi  
Suoi occhi che a te non si soffermerebbero  
Mai più, ormai mai più.

Per patirne l'estraneo, il folle  
Orgoglio che tuttora adori,  
A tuoi torti con vana implorazione<sup>32</sup>  
La sorte imputerebbero  
Gli ormai tuoi occhi opachi, secchi;  
Ma grazia alcuna più non troverebbero,  
Nemmeno da sprizzarne un solo raggio,  
Od una sola lacrima,

<sup>32</sup> Qui forse agisce un'eco della battuta della Sibilla a Palinuro nell'Adè: «Desine fata deum flecti sperare precando» (*Eneide*, Libro VI, v. 376).

Gli occhi tuoi opachi, secchi,

Opachi, senza raggi. (XIV)

Comune ai poeti citati è anche il contrasto (dantesco)<sup>33</sup> tra la passione / follia da una parte, la ragione e il pudore dall'altra, come emerge nei versi di Teocrito già citati, nel frammento III dei *Cori* ungarrettiani e con maggiore insistenza in Virgilio, che definisce Didone «male sana» (v. 8), «furens» (v. 69), «demens» (v. 78), ma che la rappresenta come «infelix», come simbolo della caducità e della debolezza umana; in Virgilio il contrasto è soprattutto tra la natura umana e le ragioni del sentimento da una parte, la ragion di stato, il potere dall'altra:

At regina gravi iamdudum saucia cura  
vulnus alit venis et caeco carpitur igni. (*Aen.*, IV, vv. 1-2)

[...] quid vota furentem,  
quid delubra iuvant? est mollis flamma medullas  
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.  
Uritur infelix Dido totaque vagatur  
urbe furens, [...] (*Aen.*, IV, vv. 65-69)

[...] Eadem impia Fama furenti  
detulit armari classem cursumque parari.  
Saevit inops animi totamque incensa per urbem  
bacchatur, [...] (*Aen.*, IV, vv. 300-301)

[...] te propter eundem  
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,  
fama prior. [...] (*Aen.*, IV, vv. 321-323)

L'uso del condizionale ricorre con insistenza nelle parole sia di Didone, all'interno del periodo ipotetico dell'irrealtà o impossibilità:

saltem si qua mihi de te suscepta fuisset  
ante fugam suboles, si quis mihi parvolus aula  
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,  
non equidem omnino capta ac deserta viderer. (*Aen.*, IV, 327-330)

Non potui abreptum divellere corpus et undis  
spargere, non socios, non ipsum absumere ferro  
Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?  
Verum anceps pugnae fuerat fortuna. Fuisset:

<sup>33</sup> Dante, *Inferno*, Canto V, vv. 37-39: «Intesi ch'a così fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento».



quem metui moritura? faces in classem tulussem  
 implessemque foros flambi natumque patremque  
 cum genere extinxem, memet super ipsa dedissem. (*Aen.*, IV, 600-6)

sia di Enea:

Me si fata meis paterentur ducere vitam  
 auspiciis et sponte mea componere curas,  
 urbem Troianam primum dulcisque meorum  
 reliquias colerem, Priami tecta alta manerent  
 et recidiva manu posuissem Pergama victis. (*Aen.*, IV, 340-344)

felix, heu nimium felix, si litora tantum  
 numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae. (*Aen.*, IV, 657-358)

sia di Anna:

[...] eadem me ad fata vocasses,  
 idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset. (*Aen.*, IV, 678-679)

Nel *Sentimento del Tempo* (*Caino, La preghiera*) il condizionale era il tempo della speranza, della tensione a sublimare la «notte del sangue» e a raggiungere l'innocenza:

Come una fonte nell'ombra, dormire!

Quando la mattina è ancora segreta,  
 Saresti accolta, anima,  
 Da un'onda riposata.

[...]

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,  
 Vedrei la primavera eterna

E finalmente nuova,  
 O memoria, saresti onesta. (*Caino*, vv. 16-29)

Nel condizionale di Didone, invece, «parla il Desiderio», il sogno: «Ma quello di Didone – il ritorno di Enea, quindi della vita – è un sogno impossibile. Il condizionale è il ritorno di Enea, della vita, parlato da chi ha capito benissimo che Enea non tornerà»<sup>34</sup>. La partenza di Enea porta con sé per Didone la solitu-

<sup>34</sup> M. Petrucciani, *Il condizionale di Didone. Studi su Ungaretti* cit., p. 1343.

dine, la rovina e la morte – sottintesa in Ungaretti, ma continuamente evocata nel lessico –, morte che la memoria, la rievocazione dell'amore, quindi il sogno impossibile del ritorno di Enea vorrebbe allontanare, come in un «esorcismo»<sup>35</sup>; ma, scrive Ungaretti, usando il condizionale, in *Se tu mio fratello*, «La memoria non svolge che le immagini» e non può richiamare dalla morte, nonostante il desiderio del poeta, di rivedere il fratello, di ritrovare il figlio:

Se tu mi rivenissi incontro vivo,  
 Con la mano tesa,  
 Ancora potrei,  
 Di nuovo in uno slancio d'oblio, stringere,  
 Fratello, una mano.

Ma di te, di te più non mi circondano  
 Che sogni, barlumi,  
 I fuochi senza fuoco del passato.

La memoria non svolge che le immagini  
 E a me stesso io stesso  
 Non sono già più  
 Che l'annientante nulla del pensiero.

Quest'uso del periodo ipotetico dell'irrealtà manifesta la mancanza di ogni speranza, come già nelle parole di Francesca, nel canto V dell'*Inferno*:

se fosse amico il re dell'universo,  
 noi pregheremmo lui de la tua pace,  
 poi ch'hai pietà del nostro mal perverso.

Di quel che udire e che parlar vi piace  
 noi udiremo e parleremo a voi,  
 mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Anche in Dante, come in Ungaretti, «il vento s'è fatto silenzioso», per consentire il racconto di Francesca e il grido di Didone: le due figure tendono a sovrapporsi. Nel canto V dell'*Inferno*, Didone compare dopo Semiramide e significativamente introduce il tema della morte per amore e della fedeltà tradita («L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo;», *Inf.*, V, vv. 61-62; «non servata fides cineri promissa Sichaeo», *Aen.* IV, v. 552); per questo Didone è figura emblematica, tanto da qualificare la schiera dei dannati: «la schiera ov'è Dido» (*Inf.*, V, v. 85).

L'elaborazione della *Terra Promessa* si intreccia, per i lutti personali del po-

<sup>35</sup> Ivi, p. 1346.

eta e la tragedia collettiva della guerra, con la composizione del *Dolore*: in entrambi i testi si svolge una meditazione sulla morte, «una contemplazione della morte sia pure come reinvenzione della vita nella memoria»<sup>36</sup>, in virtù della quale ancora una volta la poesia può riscattare l'assenza; il condizionale tuttavia, nel periodo ipotetico dell'irrealità, denuncia l'illusorietà di quella reinvenzione.

Accanto a Didone, Palinuro, altra vittima sacrificale nel viaggio verso la nuova patria, che ha un valore quasi fondativo nel progetto della *Terra Promessa*: nel licenziare l'edizione 1936 di *Sentimento del Tempo*, «Ungaretti annunciava di lavorare in quel momento a *La fedeltà di Palinuro*»<sup>37</sup>; Palinuro è dunque simbolo della fedeltà, di una «disperata fedeltà»<sup>38</sup>, che può essere vinta solo dall'intervento di un dio avverso. Ungaretti inserisce la vicenda del nocchiero di Enea in una struttura classica e chiusa come la sestina, con la quale, sulla scorta di Petrarca, si può arrivare «a risultati musicali supremi»<sup>39</sup> e adotta lo «schema *furia mortale emblema sonno pace*, che è quella che l'*Eneide* propone per delineare idealmente il personaggio di Palinuro»<sup>40</sup>, a cui si aggiunge (non a caso, come vedremo) «onde»; nel racconto però si allontana dal testo virgiliano e fonde insieme i due momenti in cui Palinuro è in scena nel Libro Quinto: nella prima parte la tempesta e i venti spingono le navi troiane verso le coste siciliane, dove trovano rifugio; alla fine del canto invece, la notte serena è dominata dalla bonaccia, che pure non piega la resistenza del pilota, vinto solo dalla «rugiada Letea» che il Sonno gli versa sulle tempie: Ungaretti rende ancora più drammatica la scena e più determinante l'intervento del dio, ambientando la vicenda durante la tempesta («Per l'uragano all'apice di furia / Vicino non intesi farsi il sonno»). Nell'incontro con Enea nell'Ade, ad una domanda precisa di Enea, Palinuro risponde escludendo l'intervento diretto di un dio («[...] nec me deus aequore mersit», Aen. VI, v. 348), ma allude a un mistero, nel parlare del «gubernaculum multa vi forte revulsum» e di onde che si sollevavano («surgentibus undis») (Libro VI, vv. 349 e 354), tema, quest'ultimo, che torna in Ungaretti.

Nell'*Eneide* la Sibilla profetizza a Palinuro che il suo corpo non resterà insepolto, che gli verranno resi solenni onori e il suo nome resterà legato per sempre al luogo della sepoltura; così nel *Recitativo* il «Piloto vinto d'un disperso emblema» (la fedeltà) diventerà «emblema della pace», riscattato per sempre dalla precarietà («Così divenni furia non mortale»).

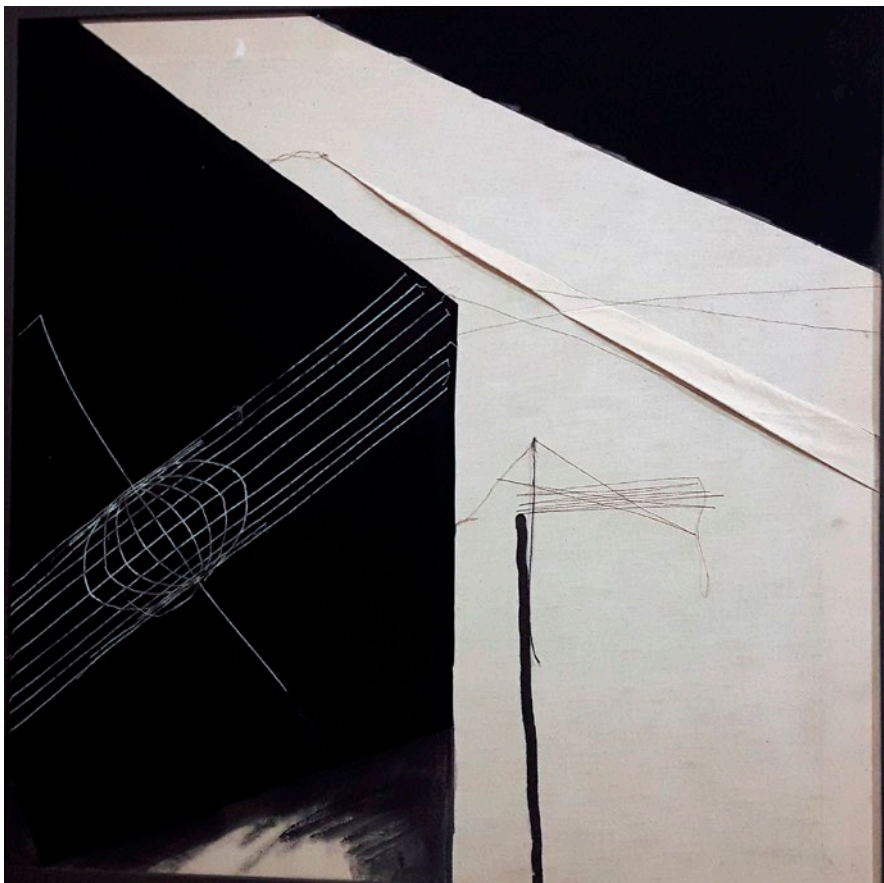
<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> *Commento* cit., in *TP*, p. 1051.

<sup>38</sup> G. Ungaretti, *La pesca miracolosa* (1932), ora in *Viaggi e lezioni*, a cura di Paola Montefoschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, pp. 148-153.

<sup>39</sup> G. Ungaretti, Nota in calce a una redazione dattiloscritta della poesia, in *Commento* cit. (*TP*, p. 1050).

<sup>40</sup> *Ibidem*.



Maria Lai, *Navigazione notturna* (particolare – collezione privata).

## IN MARGINE AGLI «ACCORDI» DI MONTALE

Marco Menicacci

Poesia: autovivificazione psichica.  
Eugenio Montale, *Quaderno genovese*

Le poesie che formano la serie *Accordi* sono sette, come le note, ma vi compaiono nove tipologie di strumenti musicali, quattordici punti esclamativi<sup>1</sup>, solo tre – ma decisive – occorrenze della parola *cuore* e un notturno, o forse due.

Usciti su «Primo tempo» nel giugno del 1922, gli *Accordi* sono da ascrivere – secondo una nota dichiarazione d'autore<sup>2</sup> – a un periodo di tempo compreso tra 1916 e 1920. Al momento di comporre *Ossi di seppia*, poi, degli *Accordi* verrà recuperato soltanto *Corno inglese* e inserito nella sezione intitolata, secondo una diversa idea di musicalità, «Movimenti»<sup>3</sup>.

La critica ha da tempo messo in evidenza il fitto dialogo tematico e intertestuale degli *Accordi* con testi cronologicamente limitrofi come *Ritmo* (1917), *Elegia* (1918), *Musica silenziosa* (1918), *Suonatina di pianoforte* (1919), con molti *Ossi* (in particolare, appunto, con la sezione «Movimenti»<sup>4</sup>) e naturalmente

<sup>1</sup> Secondo la prima stampa su «Primo tempo»; per quanto riguarda *Corno inglese*, nel saggio in volume ci sarà una riduzione dei punti esclamativi da tre a due (cfr. Silvio Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»*, in *Lectures montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977: si cita da Silvio Ramat, *L'accacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 19-36, p. 25).

<sup>2</sup> Cfr. Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1980, p. 865.

<sup>3</sup> Negli *Ossi* la sezione «Movimenti», musicale fin dal titolo, comprende, oltre a *I limoni* (che sono «trombe d'oro della solarità»), tre compimenti in cui la musica è già nel titolo: *Corno inglese*, *Falsetto*, *Minstrels* (nella prima edizione degli *Ossi* intitolata *Musica sognata*).

<sup>4</sup> «Dagli accordi (elementi statici e verticali della partitura musicale) passiamo ai movimenti prescelti a introdurre gli *Ossi*; «I titoli del nuovo ciclo non sono tutti di carattere musicale, ma tutti i testi, da *I limoni* a *Quasi una fantasia* hanno intensi rapporti con la musica» (Alessandro Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», 1987, 11, [pp. 105-122], p. 116). Senza contare la nutrita bibliografia dedicata esclusivamente a *Corno inglese*, agli *Accordi* sono stati dedicati studi importanti, fra i

con il *Quaderno genovese*<sup>5</sup>. Se dunque negli *Accordi* è – com'è stato detto – la «preistoria»<sup>6</sup> degli *Ossi di seppia*, sarà opportuno tener presente anche quanto cronologicamente li precede o li affianca.

Cominciamo di notte, l'«oscura notte»<sup>7</sup> (v. 22) senza luna («Qui non c'è luna per noi», v. 14) della «dispersa» *Elegia* (1918): Silvio Ramat ne parlava come di un «pre-accordo», peraltro afono<sup>8</sup>, che prospetta «una sorta di “fine dell'adolescenza”, vaticinata senza mezzi termini proprio dalla creatura che dell'adolescenza sta vivendo tuttora gl'incanti cristallini»<sup>9</sup>. La notte di *Elegia* è infatti matrice di «fantasmi» (v. 22), che si ritrovano anche nel sottotitolo della serie *Accordi* («sensi e fantasmi di una adolescente»<sup>10</sup>) e che vengono evocati – con un misto di nostalgia e disincanto – come una «finta realtà» (v. 27)<sup>11</sup> fatta di «forme ima-

quali si segnalano – oltre ai già citati Ramat e Martini – i seguenti: Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986 (soprattutto le pp. 6-14) e *Commentando «Corno inglese»: dissonanze e «Accordi» nel primo Montale*, in *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 149-160; Pier Vincenzo Mengaldo, *Una preistoria: «Corno inglese» e «Alcyone»*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri Lischi, 1973, poi in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975; Edoardo Sanguineti, *Documenti per Montale: Accordi* [1962], in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 40-54; Marco Forti, *Una preistoria: «Accordi»*, in *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Mursia, Milano 1973, pp. 45-57.

<sup>5</sup> Secondo Sanguineti in *Violoncelli* siamo all'«etimologia» di tutto il repertorio della montaliana mitologia del «cuore» (E. Sanguineti, *Documenti per Montale: Accordi* cit. p. 44); per Biasin «la suite di *Accordi* costituisce una vera e propria prova d'orchestra di temi e motivi che si ritroveranno nell'opera poetica di Montale, dall'attesa del miracolo al grigiore della vita quotidiana, dalla tristezza alla gioia o felicità fragile, dalla perplessità o smarrimento esistenziale all'invenzione dell'interlocutrice-“tu”» (Gian Paolo Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985, [pp. 9-41], p. 22).

<sup>6</sup> «I *Movimenti* nascono dagli *Accordi* e crescono su quelli, ne sono la versione migliorata e corretta. E sarebbe facile mostrare in che senso gli *Accordi* sono il serbatoio degli *Ossi*, ma più sul piano delle dichiarazioni e dell'effusione sentimentale che dell'espressione, per cui meglio si capisce il rifiuto del ciclo» (A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale* cit. p. 114).

<sup>7</sup> Qui e in seguito, salvo indicazione contraria, le poesie di Montale sono citate da *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984. Per non sovraccaricare le note si omette il rimando al numero di pagina, indicando solamente, nel testo oppure in nota, il titolo del componimento.

<sup>8</sup> «L'insonorizzazione di *Elegia*, invece, inquadra uno stato “musicale” – cioè convenzionalmente “lirico” – del personaggio di cui si parla; ed è uno stato, labile e arrischiato [...], costruito peraltro da chi parla, *artifex additus* (nella circostanza non realistica) alla grande e raffinata fittrice di “fantasmi” ch'è la notte oscura, capace di portare a maturazione l'istante dell'attesa che “stasera” denota una particolare inquietudine. La finzione del non-suono [...] serve a eliminare un'eventuale perdita d'attenzione, nella adolescente, verso l'unico centro utile ch'è quello della “finta realtà” priva di “ritmo” e di “respiro” o comunque dotata di ritmo e respiro impartecipabili. Dev'essere solamente l'occhio a funzionare, l'occhio soltanto va impressionato, e questo affinché lo stato di prigionia ambientale, per entro al liquido mobile, si faccia più ossessivo [...]» (S. Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»* cit., pp. 29-30).

<sup>9</sup> Ivi, p. 25.

<sup>10</sup> Gli *Accordi* si citano dalla prima edizione, in «Primo tempo», Prima Serie, giugno 1922, 2, pp. 37-41; anche in questo caso si omettono i numeri di pagine, indicando solo il titolo.

<sup>11</sup> Alla «“finta realtà” interna alla “bolla” del mondo fantasmatico», scrive Ramat, si opporrà presto la «realtà non fittizia [...] squadernata negli *Ossi*» (S. Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»* cit., p. 30).

gini rabeschi» (v. 13), fragile «come una gran bolla di cristallo» (v. 3) che «sempre più gonfia e si leva» (v. 6) e appare costantemente sul punto di rompersi: «E tutta questa finta realtà / scoppierà / forse» (vv. 27-29)<sup>12</sup>.

Questo frangibile incanto è costruito attingendo, seppur con una certa sobrietà<sup>13</sup>, dall'armamentario simbolista e floreale: a dominare è l'immagine di una grazia priva di sostanza, forse perché – come avvertirà di lì a poco *Suonatina di pianoforte* (1919) – «a grattare nel fondo non c'è senso» (v. 13). Al riscontro dell'assenza di senso, in *Suonatina di pianoforte* segue immediatamente la proposta di un'arte terapeutica («facciamo qualche cosa di “genere leggèro”», v. 14), quasi un palazzeschi<sup>14</sup> «marameo» gnoseologico che invita a cercare salvezza in forme – peraltro inquietanti – di *divertissement*:

in un minuetto approssimativo  
che si disciolga in arabeschi d'oro,  
si rompa in una gran pioggia di lucciole  
e dispaia lasciandoci negli occhi  
un pullulare di stelle, un'ossessione di luci<sup>15</sup>.

Come in *Elegia*, anche qui si moltiplicano le volute di pura decorazione a livello visuale, accompagnate da un immaginato e «approssimativo» (v. 30) minuetto, dunque un piccolo passo di danza: se c'è tragedia, si tratta di un tragico che intenzionalmente confina o meglio sconfinava in un *pathos* da operetta.

L'idea del *minuetto* – a confermare il precoce coagularsi dell'invenzione montaliana in immagini e idee ricorrenti – torna in *Musica silenziosa* (1918), la cui ossimorica titolazione riflette l'ancipite natura («lietezza e insieme dolore», v. 2) dell'incipitario «Minuetto di sensazioni» scatenato dal dramma di un desiderio tanto impetuoso da autoannullarsi nell'abulia:

Minuetto di sensazioni  
lietezza e insieme dolore,  
giorni che tu vorresti  
tanto che non vuoi nulla  
e si trastulla  
coi resti  
di vecchie enciclopediche ambizioni  
il cuore.

<sup>12</sup> La rottura, come si vedrà più avanti, si verificherà però solo negli *Accordi* (in *Flauti-Fagotto*).

<sup>13</sup> S. Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»* cit. p. 31.

<sup>14</sup> Come ricordava Macrí, «Nel solco di Sbarbaro, Palazzeschi, Govoni, si colloca la maniera delle prime poesie di Montale, quelle che ci restano in *Poesie disperse*» (Oreste Macrí, *Il verso montaliano e la sua «motivazione» musicale-verbale*, in *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, [pp. 69-132], p. 78).

<sup>15</sup> *Suonatina di pianoforte*, vv. 30-34.

A chiudere la strofa ecco il muscolo cardiaco, «grande protagonista»<sup>16</sup> di questo primo Montale e quasi parola verso – lo sarà in *Corno inglese* –, ma già qui interdetto: se non proprio «scordato», almeno «smarrito», come si legge in *Musica sognata* o *Minstrels*, secondo il titolo definitivo: «cuore che ti smarrisci!» (v. 25).

La musica, l'armonia e l'*accordo* musicale tornano ripetutamente in questi testi giovanili, ma non di rado si scontrano con il loro contrario: il silenzio, la dissonanza, la stonatura. Così la *Musica silenziosa* dell'«irrequieto» (v. 31) «minuetto di malinconia» (v. 34) perde progressivamente voce ed eufonia:

triste e gaio minuetto  
suonato  
non si sa dove e spesso per dispetto  
stuonato<sup>17</sup>.

Come e forse più intensamente rispetto ai testi che cronologicamente le sono limitrofi, tutta la *suite* di *Accordi* appare costruita su una rete di alternanze oppostive: mattino e sera (o notte) e, più in generale, luce e buio; accordo (o consonanza) e disaccordo (o dissonanza, scordatura, stonatura...); musica e rumore; acuto e grave; volere e disvolere; speranza e disperazione; vita e non-vita; realtà e finzione (teatro, spettacolo...); inno o fanfara contro elegia o silenzio.

La successione degli strumenti che danno i titoli alle poesie di *Accordi* procede, a più riprese, dall'acuto al grave, seguendo la gradazione degli archi (violini, violoncelli, contrabbasso), facendo poi seguire ai gorgheggi dei flauti un controcanto di fagotti e, alla dolcezza dell'oboe, la dolcezza più assorta e grave dell'oboe contralto o corno inglese, fino a culminare a un'altezza non specificata con gli *Ottoni*, la cui «fanfara» che «squilla» (v. 2) fa pensare a toni acuti e ad energiche sonorità.

Nella prima lirica della serie, *Violini*, il suono degli strumenti è da immaginarsi leggero e atletico, ma non privo di qualche raschiamento, fra crine e corda, che più o meno volontariamente può aprire qualche breccia nella superficie. Parla un io lirico femminile<sup>18</sup> che, come unica reazione vitale a un «cuore fatto muto» (v. 23) dalle contrastanti dinamiche del desiderio («volere non so più né disvolere», v. 20), si offre alla vita – già oscuramente intuita come una macina di «gioie o crocci» (v. 24) – con lo slancio di un mattutino volteggiare di «balestrucci» (v. 27). Alle molte isotopie dello smarrimento (v. 3) – indecisione (v. 5), attesa (v. 10), dubbio e incertezza (v. 18, v. 12), angustia (i «crocci» del v. 24) – si oppone con puntuale energia la positiva vitalità del mattino (vv. 13 e

<sup>16</sup> Romano Luperini, *Commentando «Corno Inglese»: musica e simbolismo nel primo Montale*, in *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori editore, 2012, pp. 85-96, p. 92.

<sup>17</sup> *Musica silenziosa*, vv. 21-24.

<sup>18</sup> L'affidarsi allo slancio della vita è però proiettato in un io lirico che il cambiamento di genere e di età rispetto all'autore rende lontano, sospingendolo in una dimensione onirica, probabilmente già avvertita come utopica (cfr. R. Luperini, *Commentando «Corno inglese»* cit. p. 10).



26), con il suo barbaglio (v. 8) di «luce nuova» (v. 19) che «innimba» («innimbi» v. 15) e costituisce il «miracolo del giorno» (v. 22).

Nel successivo «accordo» i *Violoncelli* parlano con il loro timbro più terrestre, dichiarandosi seguaci dell'«Iddio» Amore: «echi della sua voce, timbri della sua gamma!» (v. 10). La loro musica profonda e sensuale cerca di persuadere l'adolescente a sollevarsi dal «vivaio dei mortali / d'opaca creta, ignari d'ogni fiamma» (vv. 6-7): se così farà il suo animo manderà straordinarie e sorprendenti «scintille» (v. 12), la sua «forma [...] vera» deborderà dai «limiti / della carne» (vv. 13-15), abbandonerà la sua «scorza» (v. 17) e si confonderà «con altre vite» (v. 16), riplasmandosi panicamente «in un ritmo di gioia» (v. 17). Fin qui, si potrebbe dire semplificando troppo, D'Annunzio. Eppure questo impulso a una vita inimitabile (diversa da quella dei «mortali / d'opaca creta») procede dall'immagine di precarietà offerta da un effimero «mattino / che rapido trascorre come ombra d'ala in terra» (vv. 4-5). Non sarà casuale, allora, che la normale funzione enfatica dei punti esclamativi (quattro in tutta la poesia) appaia forzata, posticcia; soprattutto quelli in posizione centrale (vv. 10 e 13) sembrano paradossalmente segnare una distanza e quasi sottintendere un sorriso scettico che si contrappone all'impeto melodrammatico, considerando tutto questo entusiasmo con uno sguardo perplesso.

Poi, improvviso (comincia in *enjambement*), un disorientante epilogo in cui alle smanie superomistiche si mescola un maledettismo di maniera e compagno dei «paradisi» troppo «ambigui» per essere davvero attendibili:

[...] Sarai  
rifatta dall'oblio, distrutta dal ricordo,  
creatura d'un attimo. E saprai  
i paradisi ambigui dove manca  
ogni esistenza: seguici nel Centro  
delle parvenze: (ti rivuole il Niente!).

Dopo le enigmatiche tentazioni di questi *Violoncelli*, però, la voce profondissima del *Contrabbasso* scandisce un controcanto<sup>19</sup> che denuncia i confini ristretti e desolati («quattro pareti nude») in cui l'adolescente dovrà sopportare «un susseguirsi monotono di necessità crude», mentre la sua giovanile fantasia invano percorrerà «tutto / il fastoso dominio della vita universale». Lo scollamento tra immaginazione (o desiderio) e realtà sembra consumato: non c'è uscita, si dovrà rimanere entro questi confini designati – un po' acerbamente – con la personificazione del «Brutto».

Invano con disperate ali la tua fantasia corre tutto  
il fastoso dominio della vita universale;

<sup>19</sup> Cfr. A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale* cit., p. 115.

non uscirai tu, viaggiatrice spersa,  
dai limiti del «Brutto»...

Nella poesia successiva, *Flauti-Fagotto*<sup>20</sup>, uno scenario da notturno è scosso da un improvviso «sufolo / bizzarro / che modulava un suo canto vetrino» (vv. 1-3): qui «bizzarro» è parola-verso, quasi a sottolineare un momento di interdetta sorpresa nell'ascoltatore. Il panorama timbrico, pneumatico e dunque più organico rispetto a quello degli strumenti a corda, si presenta più complesso. Compare subito un altro strumento, dato che il «sufolo bizzarro» viene paragonato a una «fischiaia d'ottavino» (v. 6): come il successivo «ciarla» (v. 12), «fischiaia» è termine desublimante – così prosaico e quasi fisiologico – ben diverso dagli aerei gorgheggi di un flauto, ma adeguato *pendant* alla sliricata voce del fagotto.

La voce che dice «io» s'immagina, o s'illude, che la «nota / aguzza e un poco buffa» (vv. 4-5) dell'ottavino «illumini a poco a poco il parco» (v. 7) in una sinestetica festa di luci e suoni:

Di contro al cielo buio erano sagome  
di perle,  
grandi flore di fuochi d'artificio,  
cupole di cristallo e nel vederle  
gli occhi s'abbacinavano  
in un gaio supplizio!

Dopo un attimo di esitazione, l'io spalanca d'impulso la finestra, per cogliere questo spettacolo di luce nel mezzo della notte, impaziente di poter dire, magari con due versi di Albert Samain trovati nei *Poètes d'Aujourd'hui*, «Voici que les jardins de la Nuit vont fleurir. / Les lignes, les couleurs, les sons deviennent vagues»<sup>21</sup>, oppure direttamente con il Baudelaire meno casto «j'aime à la fureur / Les choses où le son se mêle à la lumière» (*Les Bijoux*, vv. 7-8)<sup>22</sup>.

Ma aprendo la finestra – soglia fragile che separa la realtà dall'immaginazione – si ripiomba da una luce presunta al buio notturno e, allo stesso tempo, si rompe l'incanto sonoro, o meglio si rivela per quello che è, con l'effetto di un dissacrante sguardo alle macchine celate dietro le quinte di un palcoscenico. Gli arabeschi musicali non vengono soppiantati dal silenzio, ma da uno strozzamento progres-

<sup>20</sup> *Flauti-Fagotto* (al singolare) è il titolo della prima stampa su «Primo Tempo», le edizioni di riferimento riportano *Flauti-Fagotti*.

<sup>21</sup> Albert Samain, *Élegie*, in *Poètes d'Aujourd'hui. Morceaux choisis. Accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie* [1908], a cura di Adolphe van Bever e Paul Léautaud, 3 tt., Mercure de France, Paris 1929, III, pp. 175-176. Per l'interesse di Montale nei confronti dell'opera di Samain si veda il *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, con uno scritto di Sergio Solmi, Mondadori, Milano, 1983, pp. 16 e 19-21, con relative note della curatrice.

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 158.

sivo dei suoni, perché le «rane canterine» si tuffano nella «vasca sottostante», mentre gli «uccelli nottivaghi» svolazzano via. Poi l'epilogo, dal dissacratorio al tragico:

ed improvviso  
uscì da un mascherone di fontana  
che gettava a fior d'acqua il suo sogghigno,  
uno scroscio di riso  
soffocato in un rantolo  
roco  
che l'eco ripeté  
sempre più fioco.

E allora il buio si rifece in me.

La successione *roco-fioco* collegata a immagini di tormento ritornerà anche nella celebre *Valmorbia* (11 luglio 1924), in cui però il senso del notturno è capovolto: la mancata oscurità della «terra dove non annotta» è indizio di tragedia e l'alba non è certo portatrice di energia vitale:

Tacevano gli spari, nel grembo solitario  
non dava suono che il Leno roco.  
Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco  
lacrimava nell'aria.

Le notti chiare erano tutte un'alba  
e portavano volpi alla mia grotta.  
Valmorbia, un nome, e ora scialba  
memoria, terra dove non annotta.

Ritornando agli *Accordi*, dal buio in cui sono ammutoliti flauti e fagotto si leva la voce singola dell'*Oboe*, che come a Montale poteva suggeriva Baudelaire è dolce («Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois»<sup>23</sup>) e coerentemente sembra offrire una possibilità di risarcimento, sia pur problematico e parziale:

Ci sono ore rare  
che ogni apparenza dintorno vacilla s'umilia scompare,  
come le stinte  
quinte  
d'un boccascena, ad atto finito, tra il parapiglia.

<sup>23</sup> C. Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., p. 11. Le pagine del diario genovese testimoniano la passione di Montale per Baudelaire: si veda in proposito la nota di Laura Barile in E. Montale, *Quaderno genovese* cit., pp. 150-151.

Così diversa da quelle che si possono sentire in natura (lo nota giustamente Alessandro Martini<sup>24</sup>), la voce dell'oboe, penetrante e perentoria nella sua lucidità, pervade il mondo e ne svela la natura di parvenza, di messinscena. Ma non siamo ancora negli *Ossi* e, per il momento, l'effetto di questo disvelamento sembra più benefico che angosciante:

I sensi sono intorpiditi,  
 il minuto si piace di sé;  
 e nasce nei nostri occhi un po' stupiti  
 un sorriso senza perché.

Ancora una volta, però, gli *Accordi* fanno registrare un cambiamento di tono: scendendo di una quinta giusta, dall'*Oboe* si passa al *Corno inglese*, inesauribile palestra per generazioni di interpreti: «un corno che non è un corno [...]; che è detto inglese ma inglese non è [...]: un nome ambiguo per una cosa ambigua, già di per sé atta ad attirare l'attenzione di un Montale»<sup>25</sup>. A parlare sembra di nuovo l'io lirico femminile, ma il «cuore» che – sospinto dal disarticolato e precipitante flutto sintattico – sprofonda in clausola, sembra la negazione della poetica simbolista<sup>26</sup>. Non più decifratore delle segrete, armoniche «corrispondenze» dell'universo, il cuore non è il «parfait instrument» che la voce di un baudelaireano «chat mystérieux», come un archetto, sa far vibrare in maniera *subtil* e *harmonieux*<sup>27</sup>. A prima vista, certo, questo cuore stanco e scordato potrebbe ricordare quello di un altro «fiore del male», *Le Goût du néant*:

Résigne-toi, mon coeur ; dors ton sommeil de brute.  
 Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,  
 L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute  
 Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!

Un cuore che dice addio al canto degli ottoni (*cuivre*) e del flauto (*flûte*), proprio gli strumenti che risuonano nel finale degli *Accordi*, ma in Montale non si tratta del disincanto nei confronti di un sentimento, sia pure universale, come l'amore: la celebre scordatura di *Corno inglese* si verifica su un piano antropologico-esistenziale e pone le basi per una poetica pienamente personale.

<sup>24</sup> Cfr. A. Martini, *Occasioni musicali nella poesia del primo Montale* cit., p. 115.

<sup>25</sup> Ivi, p. 119.

<sup>26</sup> Su questo punto si vedano gli studi di Romano Luperini, soprattutto *Commentando «Corno Inglese»: musica e simbolismo nel primo Montale* cit., e Giuseppe Gazzola, *Montale, the Modernist*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 55-90.

<sup>27</sup> «Non, il n'est pas d'archet qui morde / Sur mon cœur, parfait instrument, / Et fasse plus royalement / Chanter sa plus vibrante corde, / Que ta voix, chat mystérieux, / Chat séraphique, chat étrange, / En qui tout est, comme en un ange, / Aussi subtil qu'harmonieux!» (C. Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., p. 50).

La conclusione degli *Accordi* sembra tuttavia effettuare un nuovo cambio di passo, affidata com'è alla voce squillante degli *Ottoni*, che cantano risolutamente la luce del mattino e il vigore dell'io:

Stamane, mia giovinezza,  
una fanfara in te squilla,  
voce di bronzo che immilla  
l'eco, o disperde la brezza.

Pare il trionfo della vita: nonostante la «letizia» sia «breve» e «fuggevole» la «primavera», domina la «fanfara», la malinconia pare svanita, il respiro placato, gli occhi rasserrenati, mentre in cielo si accampano addirittura arcobaleni:

Vedi letizia breve, molto attesa,  
ch'entri nella mia vita, tutta cinta  
di fiori, come sia per te la pèsa  
malinconia dei giorni andati vinta!

O primavera fuggevole, vedi come gli animi invasi  
del tuo respiro si plachino, si facciano gli occhi sereni,  
e per te in cielo s'accampino, di là dai torbidi occasi,  
arcobaleni!

(Unissono fragoroso d'istrumenti. Comincia lo spettacolo della Vita)

A rovinare il lieto fine, però, rimane la didascalia, piccola e subdolamente inserita tra parentesi: «Vita» avrà pure una superomistica iniziale maiuscola, ma rimane uno «spettacolo», una messinscena<sup>28</sup>, mentre la «fanfara» sembra funzionare da archetipo per le ironiche «sonagliere» che in *Falsetto* (v. 21) si agiteranno per Esterina: più che di vera e propria musica, si tratta al massimo di rumori e ritmo. Sarà del resto anche attraverso la complessa correlazione tra suono e rumore, come ha dimostrato Oreste Macrí, che si svolgerà il percorso poetologico ed estetico delle prime raccolte montaliane:

La riadduzione o simulazione del «rumore» a «suono» è tanto più impegnata ed elaborata, quanto più folta e intensa è l'immissione di esso «rumore» nella trama armonico-melodica, da cui lo *sprung rhythm*, il sincopato, la frantumazione molecolare, serialmente ricomposti [...] permanendo al fondamento della coscienza del poeta e dell'uomo la disarmonia tra l'io e la natura [...]<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Parlando del tema della teatralità e in particolare della maschera («la maschera, il clown, il menestrello, il saltimbanco») come *topos* letterario, Biasin ha notato che «si tratta [...] di un luogo deputato dell'antierismo in arte» (G. P. Biasin, *Il vento di Debussy* cit., pp. 23-24).

<sup>29</sup> O. Macrí, *Il verso montaliano e la sua «motivazione» musicale-verbale* cit., p. 83. Per quanto riguarda l'influenza dello *sprung rhythm* hopkinsiano sul Montale degli *Ossi* e delle *Occasioni*, però, Macrí precisa: «L'accennata tradizione ritmica "irrazionale" e "libera" anglosassone, da Green

Si ha l'impressione che, già negli *Accordi*, a guardare questo trionfale «spettacolo della vita» sia un «io» che confusamente avverte la propria estromissione e si sente già sbarbarianamente mineralizzato, l'occhio vitreo e il cuore fatosi «ciottolo pesante»<sup>30</sup>. Ecco perché, nonostante i guizzi simbolistico-vitalistici, così costantemente contraddetti e inseriti in uno scenario teatrale, in questa breve *suite* si riscontra un senso, più che di nuovo inizio, di fine, analogo a quello di cui Ramat ha parlato per *Elegia*:

quando giunge la giornata attesa, qualcosa comincia: diciamo pure la «storia»; ma qualcosa, al contempo, finisce, ed è la felicità della non-storia entro cui nuota, in *Elegia*, l'adolescenza dichiarata negli *Accordi*; quasi come, lungo il volume imminente, l'edenico mito dell'infanzia [...]»<sup>31</sup>.

Il tema della finzione, parvenza o spettacolo, sembra del resto affiorare anche tra le pagine del *Quaderno genovese*, subito dopo una entusiastica descrizione delle musiche di Debussy: «Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via! Quanti spunti mi balenano in mente, che forse potrebbero ingannare i pubblici!»<sup>32</sup>.

Se gli *Accordi* mostrano ancora oscillazioni e nostalgie, con gli *Ossi di seppia* la scelta appare sufficientemente maturata: non «musica pura» (e nemmeno poesia pura), ma soprattutto nessun tentativo di «ingannare i pubblici»<sup>33</sup>. Il Montale che di lì a poco farà il suo memorabile esordio in volume si presenterà infatti come un poeta del disvelamento, della disarmonia e della crisi: a dirigere il suo sguardo è una combusta, insostenibile lucidità, davanti alla quale l'«inganno» si fa «palese» (*Fine dell'infanzia*, v. 90) e, anche se «la mente indaga accorda disunisce», ormai – avvertono preliminarmente *I limoni* – «l'illusione manca».

a Coleridge (incluso Whitman), rielaborata e rifusa in Hopkins è analoga a quella anomala – sulla stessa base classica greco-latina e neolatina, oltre che popolare cultisticamente mediata – dei nostri Pascoli e D'Annunzio, Leopardi (canzone libera) (anche «barbari» o «neoclassici»), protonovecentesco di Sbarbaro, Rebora, Campana, ecc., verso libero autoctono e francesizzante, prosa ritmica dei *Frantumi* di Boine, *Orchestra* di Onofri, *Trucioli* di Sbarbaro, ecc., tradizione da Montale revisionata sull'anglosassone, confluita e individualizzata nella *gestalt* ideale dell'*oggettivo* organismo sonoro poematico: una piena musicalverbale *compattezza* ritmico-allitterata e strofico-periodale, finemente differenziata secondo «la natura delle immagini o del sentimento» (Coleridge citato da Hopkins), a esaurizione reciproca della motivazione del significato e della significazione del motivo musicale [...]» (ivi, p. 89).

<sup>30</sup> Camillo Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, p. 129.

<sup>31</sup> S. Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»* cit., p. 27.

<sup>32</sup> E. Montale, *Quaderno genovese* cit., p. 34.

<sup>33</sup> «la spettacolarità costruita ad arte, in *Elegia* come negli *Accordi*, [...] questa scenografia insistita non mira affatto a nascondere il proprio artificio, dal momento che lo scopo qui è di far emergere fino al massimo della sua capacità espressiva l'universo fantasmatico di un'adolescente, universo fittizio, come si dice contestualmente, che più si manifesta più rischia d' esplodere [...] per una sua intrinseca legge strutturale» (S. Ramat, *Un «pre-accordo»: «Elegia»* cit., pp. 24-25).

NOTTURNI ITALIANI II





## TRA SERA E NOTTE: LE VISIONI DEL GIOVANE SABA

Silvio Ramat

«La notte vede più del giorno», dichiara l'incipit di *Risveglio*; ma siamo ormai nel decennio '30 e all'interno della raccolta *Parole*, che inaugura il terzo (e ultimo) «volume» del *Canzoniere* di Umberto Saba<sup>1</sup>. Il «vedere» qui privilegiato – e apoditticamente enunciato come una prerogativa in dote alla notte – più non somiglia alle «visioni», a quel *travedere* in cui volentieri si risolvono le giovanili scenografie notturne del poeta triestino, a cominciare dall'esordio, e sia pure nella varietà di un percorso che si può considerare terminato con *La serena disperazione* (1913-1915), magari integrandovi a rapida postilla *La stazione*, una delle *Poesie scritte durante la guerra*.

Va da sé che la contemplazione della luna, in un poeta alle prime armi e che giudiziosamente di poesia si è nutrito, comporta una graduale ipnosi, generatrice di pensieri che lo spostano fisicamente dal punto da cui egli stava osservando il cielo. Così già da *La sera* – che in una delle redazioni testimoniate e ordinate nel cosiddetto *Canzoniere apocrifo*<sup>2</sup> reca la data «Pisa, 1903»: Saba non aveva che vent'anni – si delinea il passaggio da una scena incantevole, idillica (e assai letteraria), rischiarata da una luce lunare ancora bianca, intanto che le mandrie tornano dai pascoli montani, a uno stato di oblio. Ma ecco, il poeta dimentica il presente e il proprio destino per calarsi «in un profondo/ mito che lo innamora» e che lo fa retrocedere nel tempo fino a un'epoca vaga, «l'aurora dei popoli», nella quale «eran pochi uomini al mondo» e che rinvia a un'altra lirica di questo periodo, *Meditazione*, dove si parte da un'attesa della luna per conclu-

<sup>1</sup> Per Saba poeta l'edizione di riferimento (qui poi siglata TP) è: Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori 1988. Per il prosatore, nella medesima collana («I Meridiani») e sempre a cura di Arrigo Stara, l'edizione di riferimento è: Umberto Saba, *Tutte le prose*, 2001 (= TPr).

<sup>2</sup> Il sopra citato Stara dà questo «titolo complessivo» a «tutte le poesie che non sono state incluse da Saba nell'indice dell'ultimo *Canzoniere*». Il curatore spiega minuziosamente i criteri coi quali ha organizzato per l'edizione 1988 questo «libro falso, ricostruito mettendo insieme gli scarti e i residui dell'opera maggiore» (TP 641). Un siffatto «libro falso» occupa comunque più di trecentocinquanta pagine del «Meridiano».

dere dopo che la luna è apparsa, mentre «le stelle in cielo/ declinano»<sup>3</sup>. Ma l'idea cardine di *Meditazione* ha un umore dolciastro, moraleggiante, è un monito all'umanità affinché si renda conto di come «le piccole cose» che oggi prendiamo e usiamo senza neppure badarvi (il lume, il letto, la casa...) furono, in evi remotissimi, conquiste costose, comportarono ciascuna «millenni di strazi»<sup>4</sup> per arrivare a ottenerla.

Nulla di paragonabile, nella retorica di *Meditazione*, al «profondo/ mito» che «innamora» il Saba de *La sera*, sebbene anche lì si produca un rapimento dell'animo e dei sensi (a suscitarlo è la bontà della Terra quale si percepisce, sul far della notte, nella «devota ora dell'Ave-/ Maria»). Un «inganno soave» sostituisce al vedere il travedere, al quadro presente un fantasticare di età lontane, di un mondo scarsamente popolato<sup>5</sup>. La peculiarità de *La sera* consiste nel far emergere, dentro il vago di quell'«aurora dei popoli», qualcosa di concreto: la figura del vecchio patriarca<sup>6</sup>. La «severa/ tranquillità» di costui, è come se il poeta la ricevesse in petto «col raggio de la sera». È un'ora topica, anche nel giovane Saba, il trapasso da sera a notte; un'ora di mistero. In P11 *Il ritorno ne le sere d'estate* dava senz'indugio al «vecchio patriarca» il nome di Abramo, ed era più che mai notevole questa specificazione del personaggio, attinto al più prodigo dei repertori mitologici, l'Antico Testamento, per il fatto che il poeta ci arriva dopo aver immesso in quella poesia (TP 694) un elemento che più attuale non si potrebbe: la nuova illuminazione cittadina a gas che si accompagna alla luce lunare, il cui primo raggio aveva rischiarato la via di Saba seguendolo «nel ruscello»<sup>7</sup>.

Dunque dal richiamo d'antichissima gente che piove in lui il poeta passava a soffermarsi su *una* individualità precisa, quella del grande padre Abramo; e subito la visione di una sera del secolo appena cominciato si trasformava in quella che si narra nel libro testamentario a Saba più familiare, la *Genesi*. Nell'ordine di P11 erano vicine tra loro, come a specchiarsi reciprocamente, le due liriche

<sup>3</sup> Nel libro dell'esordio di Saba, *Poesie*, Firenze, Casa Editrice Italiana 1911 (= P11), *A la finestra*, che è molto più di una minuta rispetto a *Meditazione*, non registra l'arrivo della luna. L'epilogo si limita a enunciare quel che giunge ai sensi del poeta, portatogli dall'«aria serena»: «il suon de le parole, il pianto/ dei fanciulli, l'odore de la cena». Di *A la finestra*, ripresa in *Meditazione*, i critici rammentano di solito, assegnandogli poco meno che il valore di una dichiarazione di poetica, il preliminare avviso: «... in questo è tutta/ la mia forza: guardare ed ascoltare».

<sup>4</sup> Minimo indice di semplificazione, nella fattispecie grafico, è il mutamento in «strazi» dello «strazi» di *A la finestra*.

<sup>5</sup> Ma «era lieto e forte il mondo», così nel *Canzoniere* del 1921 (= C21) a correggere la formula «eran pochi uomini al mondo», sul postulato di una umanità primigenia piena di letizia, di forza.

<sup>6</sup> Abramo qui non è nominato ma lo era («la serena/ tranquillità del grande padre Abramo») in P11. Si veda inoltre, ne *La serena disperazione* (= SD), *Il patriarca*, dove la «mente» del poeta, «di fantasmi carca», trasforma in un «patriarca» il vecchio agricoltore che lavora i campi della collina su cui si affaccia la dimora bolognese di Saba.

<sup>7</sup> Non sarà il medesimo torrente che dà il titolo a una lirica di *Coi miei occhi*, passata poi in *Trieste e una donna* (= TD)?

di più palese ispirazione biblica<sup>8</sup> del giovane poeta, al citato *Ritorno ne le sere d'estate* saldandosi *L'insonnia in una notte d'estate* (che nell'assetto definitivo del *Canzoniere* troverà posto nella brevissima sezione *Casa e campagna*, a sancire il distacco dalla fase e dallo spirito dei *Versi militari*).

L'Abramo di P11 sorvegliava, al lume della «nascente stella», le serve impegnate a mungere la «macra» e assonnata «cammella»; così, inoperoso, egli attendeva d'incontrare il Signore, di conversare<sup>9</sup> con Lui come farebbero due amici di vecchia data. Significative le varianti in C21 rispetto a P11: ora Abramo è diventato ricco, possiede «pingui bovi», «ricciute agnella»<sup>10</sup> e una ubertosa campagna. Ed è come se prevedesse che Iddio si sarebbe compiaciuto d'invargli, in quell'ora topica, i proprii messaggeri; laddove in P11 si alludeva a una confidenza tra la creatura e il creatore, il testo di C21 la sottintende, è già oltre. Un «sovrumano amore» e una «estatica calma» si sostituiscono al «beato fervore» e alla «pace che ascolta»; con questi due aggiustamenti il rapporto umano-divino ha proceduto, sicché Saba, tornando in prima persona e in primo piano, compreso della sacralità esemplare della scena, diceva in P11 – e pressappoco lo ripete in C21 – che i messi del Signore potrebbero, senza suscitare in lui meraviglia, venire alla sua volta com'erano venuti ad Abramo (C21 aggiunge il particolare del viso poggiato sulla mano).

*L'insonnia in una notte d'estate* è una sorta di completamento di questo legame ideale che il giovane Saba stringe con i protagonisti della *Genesi*. Da sera a notte, da Abramo a Giacobbe<sup>11</sup>, il transito riporta l'*io* sabiano al centro della scena e fin dalla prima strofa il riferire di essersi scelta una pietra per guardiale rivela un'adesione mimetica al racconto biblico. L'avvio è, come al solito, schiettamente 'realistico' e addirittura inserisce un aggettivo, «tetra», che segna la quanto sia odioso il non poter prendere sonno. Ma, in colui che giace sotto le stelle, quella tetraggine si converte in «religioso piacere»: c'è già il presentimento, se non addirittura dell'identificarsi di Saba in Giacobbe, di un destino avventuroso che si profila anche per il poeta. La notte realizza le promesse della sera. Tramite della visione solenne, su cui il testo si conclude, è un cane<sup>12</sup>, os-

<sup>8</sup> E ne *La sera* di C 21 è detta esplicitamente «biblica» l'ora dell'Ave che fa sembrare «buona» e «pia» la Terra (TP 721).

<sup>9</sup> Qui è vistoso l'errore di *consecutio*: «indugiava»-«gli parli», accordati (in ossequio alla misura endecasillabica, suppongo) un imperfetto con un presente. Il «faccia a faccia» è memoria diretta di *Gen. 32, 12* («Ho visto Dio faccia a faccia», dice Giacobbe).

<sup>10</sup> Saba qui non rinuncia alla rima esatta; donde il plurale collettivo «agnella» per «agnelle».

<sup>11</sup> E Isacco? Sarà la figura ispiratrice de *La vittima*, uno dei «prigionieri» (la serie datata 1924 ma risalente a un paio d'anni addietro), presentato come «un giovanetto caro/ ai tuoi [di Saba? del lettore?] sogni di bimbo» (TP 285).

<sup>12</sup> Almeno in nota va ricordato che lo spunto iniziale di *A mia moglie* (1909) lo fornì a Saba l'affettuoso accostarglisi di una «lunga cagna», il terzo nella serie degli animali, o meglio delle femmine di animali, a cui viene paragonata Lina in quella celeberrima poesia. Le circostanze in cui gli si formò l'idea di quel componimento Saba le racconta, com'è noto, in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, l'autocommento scritto fra il 1944 e il '47 (vedi ora TPr, 140-143).

sia una delle creature che arcanamente «avvicinano a Dio». In quella notte stellata, insonne come il poeta, quel cane sta seduto con l'occhio fisso a un punto lontano. La postura immobile ne fa un essere non meno pensieroso dell'uomo sdraiato lì accanto. Il poeta immagina che il cane sia parte di un ignoto rituale, il corpo fremente dei «silenzi/ de l'infinito» (formula vagamente simbolista, poi del tutto incompatibile col gusto del Saba maturo). Il componimento suddiviso e ben equilibrato nella sua partizione in due strofe che leggiamo nel *Canzoniere* definitivo era ben più ampio in P11; un paio di strofe intermedie vi separavano la visione ricreata sulla Bibbia dalla veduta che ho chiamato 'realistica'. Un'informazione contenuta in P11 è però da annotare: riguarda il «rancore»<sup>13</sup> del poeta (un rancore che si disperde nel silenzio): l'insonnia forse era connessa a quel «rancore», a uno stato d'animo nefasto e inquieto che adesso però «si sublima/ ne la preghiera»<sup>14</sup>. Proseguiva, la veduta, coll'apparizione, quasi domanda e risposta, di due lumi, uno rosso e uno verde, l'uno diretto a illuminare il porto, l'altro la collina che gli sta di fronte. Ed ecco, sollecitato da questo duetto di luci, il sognare di Saba, o meglio il risognare – come faceva da bambino – l'arrivo in porto dei marinai che scaricano le «ricche e care merci» dopo aver acceso grandi luminarie.

Ma ci siamo dimenticati delle stelle; la fantasia puerile si è presa il campo, e allora il testo va riconsegnato alla sua matrice biblica, senza più diversioni. Perché *questa* notte, la notte di un poeta insonne che ha intuito la somiglianza, ha le medesime tinte blu intenso e la stessa quantità innumerevole di stelle che scintillavano nella notte in cui Giacobbe fece il sogno tramandatoci dalle Scritture. Come gli angeli inviati da Dio avevano profetizzato ad Abramo il destino glorioso del suo popolo, così gli angeli «di tra il cielo e il suo guanciale» (guanciale «ch'era una pietra», ribadisce commosso il poeta) annunciano in nome del Signore la vastità della progenie che si sarebbe diramata da Giacobbe: tanto numerosa da non potersi contare, come non si potevano contare le stelle accese nel firmamento di quella notte. Notte drammatica, notte di rivelazioni a chi era espatriato per fuggire la sete di vendetta<sup>15</sup> «del più forte Esaù», il fratello che gli aveva ceduto la primogenitura in séguito a un patto ambiguo, meschino. Ma qui è singolare lo scarto di Saba rispetto alle proprie fonti: egli infatti unisce in una stessa lirica, quasi fossero due momenti di un *unico* sogno o comunque di una medesima notte il sogno della scala angelica, piantata sulla terra e dalla cima troppo in alto nei cieli perché potesse giungervi occhio umano (*Gen.* 28), e l'episodio della lotta notturna che Giacobbe sosterrà un po' più innanzi nel racconto biblico e che non è affatto un sogno (*Gen.* 32): la lotta con un ange-

<sup>13</sup> Forse da intendersi nel significato di 'sofferenza', come la dantesca «rancura» di *Purgatorio*, X, 133.

<sup>14</sup> E una *Preghiera* si legge in P11 (in metro saffico, è rivolta alla Sera).

<sup>15</sup> Nella stesura definitiva, ma già in *Ammonizione ed altre poesie, 1900-1910*, Trieste 1932 (= A32), «l'ire» subentrano a «il pugno» di P11.

lo, o uomo che sia, dal quale verrà infine colpito al femore ma anche benedetto e ribattezzato «Israele»<sup>16</sup>. Fantasticava, Giacobbe ancor fanciullo<sup>17</sup>, una interminabile prosperità per la sua discendenza; e frattanto «l'incubo del sogno era il Signore/ che lottava con lui»<sup>18</sup>. «Incubo» nel senso primario di un peso che materialmente gli grava addosso; anzi, nella fattispecie, una persona, l'antagonista fatale (Iddio medesimo o un suo messaggero) che nell'episodio biblico evocato mette a prova la dignità di Giacobbe, i suoi 'titoli' di capostipite di una mirabile progenie sostenuta dalla benevolenza divina.

È un dittico determinante, questo che chiamava in causa Abramo e Giacobbe, 'eroi' di una antichità mitica di cui il giovane poeta si «innamora»<sup>19</sup>. A noi preme rilevare il ruolo che, in simili frangenti, ha la notte. Nella similitudine che inaugura il XXIII del *Paradiso* Dante scrive «la notte che le cose ci nasconde»; per contro, nelle notti sabiane, almeno in questa fase, si aprono squarci di rivelazione, il sonno tarda a venire e coll'insonnia – condanna o più credibilmente privilegio che spesso isola il poeta rispetto a un gruppo, si direbbe talvolta un gregge, di sodali piombati invece nel sonno – subentra una macerazione intima, un affanno anche per cose lievi che tuttavia in quell'ora (chiunque soffra d'insonnia lo sa bene) diventano gravi.

Suona oggettivamente ironico il vocabolo «sogno» nel titolo, *Il sogno di un coscritto*<sup>20</sup>, di un testo che nella sezione *Versi militari* di P11 era *L'intermezzo de*

<sup>16</sup> I sacri testi parlano di un uomo. Angelica è tuttavia la sua missione; pertanto i pittori (penso al Delacroix nella chiesa parigina di Saint-Sulpice) lo raffigurano sempre come un angelo.

<sup>17</sup> Ma, stando alla narrazione testamentaria, Giacobbe ha due mogli al momento in cui gli tocca lottare coll'Angelo. Ancora fanciullo è invece allorché sogna la scala angelica.

<sup>18</sup> Da notare che in P11 e fino a C21 Saba mantiene l'arcaico «sui» per rispetto all'esattezza della rima, «sui: lui». Solo da ultimo normalizza il possessivo in «suoi», a scapito della perfetta corrispondenza fonica. Della propria soggezione alla rima egli discorre spesso in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, dichiarandosi tutt'insieme «un periferico, [...] un arretrato e un precursore» (TPr 210).

<sup>19</sup> Saba ha qua e là testimoniato della sua relativa distanza dalle pratiche del culto ebraico; ammettendo che sua madre, osservante assai tepida a sua volta, poco faceva per acculturarlo in materia, né era solita narrargli episodi della Bibbia. A riguardo si veda la *Prefazione* (datata Trieste 1952) ai cinque racconti de *Gli Ebrei* (TPr 363-366). L'impressione è che Abramo e Giacobbe siano la punta di una variegata schiera di personaggi 'epici' dai quali viene eccitata l'immaginazione di Umberto fanciullo. Non troppo diverso era il fascino esercitato su di lui, con rapidi slanci di emulazione e immedesimazione, dai protagonisti dei romanzi di Jules Verne o di altre letture comuni ai ragazzi di fine Ottocento. Nel novero dei protagonisti dell'epos testamentario c'è anche il Gedeone evocato in una lunghissima e significativa lirica di P11, modellata sulla falsariga di una canzone (*Intorno ad una fontana*, ora in TP, 669-673): «il mito e il fatto/ di Gedeone m'era ne la mente;/ come in vista a Madian i suoi trecento/ guerrieri egli scegliesse».

<sup>20</sup> Strana coincidenza nel titolo, questa, con una prosa del 1907 (stessa data di quella – «Firenze, 1907» – posta in esergo a *L'osteria fuori porta* in A 32), resoconto, lasciato in sospeso, di un sogno terribile (TPr 664-665). E di nuovo, nell'ultimo anno di vita, Saba adotta quel titolo per rievocare alla figlia Linuccia la toccante esperienza della prima giornata di servizio militare a Salerno, quando i commilitoni fecero entrare nel cinema col biglietto ridotto anche lui, che non aveva ancora indosso la divisa, spiegando alla cassiera: «è uno come noi» (TPr 1106-1109).

*l'osteria* e che prima della definitiva del *Canzoniere* diventò *L'osteria fuori porta*<sup>21</sup>. In P11 la denominazione di «intermezzo» significava uno stacco dalla serie *Durante una marcia*, otto sonetti concatenati, all'inizio dei *Versi militari*; ma entro che limiti potremo considerare un «sogno» quello del «coscritto» (in una poesia che sarebbe poi stata esclusa dai *Versi militari* innanzitutto perché nata non, come le altre del gruppo, durante la ferma salernitana del 1908 bensì a Firenze, l'anno avanti, nei mesi passati nella caserma di Monte Oliveto)? Al «fervore» dei proprii sogni infatti il poeta accenna senza specificarne la materia; ciò che solo conta è il dissidio fra quei sogni e lo «smarrimento» che ne consegue e al quale Saba ripensa alcune ore più tardi, mentre la camerata è immersa nel sonno e lui, quantomeno, si riposa<sup>22</sup>. Più che un sogno – in quell'osteria dove Umberto è entrato insieme ai suoi «nuovi compagni» per godersi il tempo della libera uscita – par di capire che il «coscritto» triestino sia caduto, senza un preavviso, in balia di «un'ombra» che lo separava da quel chiassoso convegno serale e lo restituiva alla *sua* vita, a una vita che non aveva più nulla in comune con le esistenze degli altri avventori dell'osteria suburbana. Così, meravigliato, il poeta beveva a piccoli sorsi il suo bicchiere di rosso, comparando la propria esistenza, quella a cui l'ombra in lui discesa l'aveva richiamato, con quella del rumoroso consesso nel quale si era intruppato. In quel raffronto scompariva la sua identità di «poeta»: egli sentiva di essere uno «sperduto», un soldato come gli altri ma che osservava la folla intorno a sé, stupito e incapace di pronunciar verbo. Al pari dei commilitoni, senza potersi dire né «triste» né «allegro», spendeva nel vino dell'osteria il poco danaro inviatogli dalla madre. Alla realtà presente lo riportava il suono (ma echeggiante lontano: come nei sogni?) di una tromba militare, tormentandolo con una idea fissa, un senso di colpa: la paura di rientrare in caserma in ritardo, quando fosse ormai trascorsa l'ora della ritirata. Quel «velo», ossia l'«ombra» che l'aveva invaso, non si era ancora squarciato; il coscritto continuava a oscillare tra realtà e sogno, fino a che la fredda notte non lo ebbe riconsegnato alla regola di «questa *sua* vita».

Non so se la troppo sfumata distinzione fra i due registri, l'onirico e il realistico, sia intenzionale oppure no. Ma certo la distanza fra *Il sogno di un coscritto* e i *Versi militari* risulta evidente anche nell'impostazione del tema notturno e del relativo argomento 'visionario'. Sono cinque le liriche ascrivibili al dominio della notte: con la terza, la quarta e la quinta a formare un trittico ben articolato. Per la prima volta, in *Dopo il silenzio* Saba non spalanca finestre, non guarda cieli stellati o illuminati dalla luna. Si resta, con lui, all'interno della camerata, i compagni che dormono tutti un sonno pesante, magari lamentandosi nel

<sup>21</sup> Peraltro mantenuto come sottotitolo nell'edizione definitiva.

<sup>22</sup> Fra i molteplici riecheggiamenti letterari di cui ridonda il lessico del giovane Saba annoveriamo anche questo dei «blandi riposi», prelevato dal coro del terzo atto dell'*Adelchi* manzoniano. Lo stesso valga per il dantesco (*Par. XVI*) «gente nuova» di *Dopo il silenzio* e per tante altre formule. Credo sia uno spontaneo riemergere di memorie scolastiche.

sonno. Di contro, la «mente» del poeta «veglia»; e quest'insonnia, che conosciamo già<sup>23</sup>, invece di causare solo una penosa stanchezza è fonte di orgoglio a colui che la prova. Il segreto di Saba consiste in un oscuro ma avvertito e innegabile divario fra la giovinezza – il dato comune all'intera camerata – e l'età che il poeta si sente addosso quando afferma, perentorio, di essere «vecchio, paurosamente». Ed è appunto il poeta, qui, a pronunciarsi; solamente un poeta – isolandosi dal mondo circostante e sottraendosi alla tirannia del tempo inarrestabile – può immaginarsi «vecchio» non perché lo dichiara l'anagrafe ma perché, e questo gli fa paura, *sente* di aver vissuto più esistenze: è insomma vivo, verrebbe da dire, *ab immemorabili*. E adesso esemplifica questa sensazione coll'ipotizzare di esser stato forse uno del popolo che seguì Abramo nella migrazione verso la terra di Canaan; oppure, chissà, di identificarsi con Faust, l'innamorato di Margherita. Siamo proiettati, e non è la prima volta, nell'epos, nel mito, nell'avventura intemporale. Uomo del Rinascimento o creatura goethiana, Faust incarna l'ardire dello scienziato che non esita a violare i confini impostici da Dio; mentre Abramo<sup>24</sup> è, parimenti, un prototipo d'eroe condottiero, la cui vicenda elude qualsiasi circoscrizione di tempo. E la terzina di clausola, nel confermare la stanchezza fisica susseguente alle esercitazioni compiute durante il giorno «coi coscritti», la mette in secondo piano esaltandosi nel duplice quesito finale. Si domanda, Saba, se non abbia vissuto con «altri uomini e dèi», come suppone probabile; «uomini» ben diversi da quelli inquadrati oggi, con lui, nel 12° fanteria; dèi che (come il 'divino' Abramo) gli hanno fatto prender domestichezza coi «miti» profondi dei quali si nutrono i suoi occhi: occhi che forse «videro ogni tempo». Tale il sogno di un giovane poeta, che dalle solitarie cogitazioni notturne ricava reiterati spunti di fantasia piuttosto insoliti da noi intorno al 1910.

Non senza buone ragioni in P11 a concludere i *Versi militari* era *Dopo il silenzio*, laddove nella definitiva del *Canzoniere* quel testo si trova pressappoco a metà della serie. Le buone ragioni corrispondevano all'enfasi delle due interrogative finali, senza risposta ma ariosamente allusive a un'esistenza metastorica quale il poeta e non altri può condurre e vantare, pur fiaccato dalle quotidiane incombenze che vorrebbero vincolarlo al mortificante 'qui ed ora'. Ed è una mortificazione quella inflitta per castigo al soldatino Saba, che ne discorre in un prolisso componimento di P11, *L'intermezzo de la prigione*, non giunto oltre C21. Nell'arco di quasi cento versi, per lo più brevi e brevissimi, con tante rime ravvicinate a tenerlo insieme alla meglio, punito per qualche mancanza che al lettore non viene precisata, Saba si raffigura e si ambienta nello squallore di una cella dove, per contrasto, scopre la libertà insita nella prigione e de-

<sup>23</sup> Ma forse la stesura de *L'insonnia in una notte d'estate* è (di poco) successiva a quella di *Dopo il silenzio*, se l'autore finisce per collocarla nella sezione *Casa e campagna*.

<sup>24</sup> Vale per questa nominazione di Abramo lo stesso dubbio avanzato riguardo al motivo dell'insonnia: si rimane incerti su quale delle due liriche – *Dopo il silenzio* o *Il ritorno ne le sere d'estate* – sia di datazione più alta.

preca quanti in una situazione consimile si abbattono, incapaci di «trasfigurare le cose». Per il poeta, invece, la «pena» si riscatta in «delizia». Più avanti parlerà di «estasi», di «stato/ di grazia». Ed ecco, a conferma della funzione rivelatrice che il poeta attribuisce alla notte, l'accendersi di «una stella nel grigio cielo» e di «uno spicchio, la luna». È talmente forte l'emozione (il «fervore», un vocabolo che abbiamo già incontrato), l'estasi dinanzi al luminoso avvento, che il poeta non si stupirebbe<sup>25</sup> se, grazie a un «prodigio», il «ferreo ben vigilato serame» della prigione «si dischiudesse per una/ visita sovrumana»<sup>26</sup>. Né ci si meraviglierebbe ormai, se a una semplice richiesta del prigioniero («rischiara!»), rivolta all'ombra sempre più «negra», la cella «tutta di lumi» allegra «risfavillasse». Il testo si dilunga e si annacqua in una noiosa predica su quale privilegio ci sia nel castigo inflitto a Saba. Ed è comprensibile che in una sequenza compatta come i *Versi militari* nella veste definitiva (l'autore stesso ne colse il valore di inizio effettivo del suo cammino poetico<sup>27</sup>) *L'intermezzo de la prigionie* fosse un ingombro, un episodio spaesato e sfasato, da accantonare<sup>28</sup>. Sopravvive, restituendo alla realtà istante il primato sulla fantasia visionaria, la strofa conclusiva: una piccola ossessione, come nel *Sogno di un coscritto*. Il prigioniero, forse perché il radioso immaginare l'aveva assorbito, non saprebbe dire se il silenzio sia stato già suonato o no, e termina dicendo che quei «sette/ squilli» hanno risonanze così «perfette» che, al solo ripensarci, chi le abbia udite anche una sola volta ne gode. Musica silenziosa, in questo caso, ma inserita pur sempre in una dimensione arcana, quella notturna, che in determinate condizioni può acclimatarci al miracolo.

Accennavo al vero e proprio trittico interno ai *Versi militari* quali si organizzano nell'edizione definitiva del *Canzoniere*. Tre occasioni, per il poeta, di astrarsi dall'*hic et nunc* e dalle relative mansioni. *Di sentinella alla bandiera* fin dalla battuta iniziale si concede alla memoria dell'infanzia, ingrandendone un oggetto specifico, una «oleografia» che Umberto bambino amava al punto di proiettarla in una luce visionaria, e il cui soggetto era un'altra sentinella. Il motivo, cioè il vigilare su qualcosa o su qualcuno, lega alla circostanza odierna la scena raffigurata nel vecchio dipinto. Un dipinto da inserire nell'inventario delle cose

<sup>25</sup> Forse non giova annotarlo ad ogni occorrenza; ma il mancato stupore di fronte al prodigio coincide precisamente con quel che si è letto nell'epilogo di *Il ritorno ne le sere d'estate*.

<sup>26</sup> E anche «sovrumano» è un aggettivo de *La sera* («sovrumano amore»), che a partire da C21 sostituisce il «beato fervore» del *Ritorno...* nella lezione di P11.

<sup>27</sup> «In un paese più spiritualmente vivo di quanto fosse allora l'Italia, l'apparizione dei *Versi militari* sarebbe stato un piccolo avvenimento letterario», scriverà Saba in *Storia e cronistoria del «Canzoniere»* (TPr 138), deplorando alla sua maniera il fatto che a quei versi non fosse stata invece riservata l'accoglienza che meritavano.

<sup>28</sup> Molto differenti da *L'intermezzo*, infatti, nella vivacità aneddotica che li caratterizza, si dimostrano il sonetto *Nella prigionie* e *Soldato alla prigionie* (che consiste in quattro sonetti legati fra loro in unità di trama).



predilette dal poeta<sup>29</sup> e che egli ora indulge a descrivere nei suoi elementi di rilievo. Ma anziché vegliare sull'Imperatore Napoleone, reduce da una cruenta battaglia invernale (le tracce del sangue si vedevano sulla neve), quel soldato «vile» era stato vinto dal sonno, e toccava pertanto all'imperatore di «vigilare per lui, col suo fucile». Che un siffatto ricordo sia sopraggiunto adesso, non è fortuito: in questa notte salernitana Saba ha la responsabilità di custodire una bandiera gloriosa, che in una battaglia del nostro risorgimento, combattuta mezzo secolo addietro, aveva sventolato sui campi lombardi di San Martino. Un modesto «lumino» arde in onore di quel vessillo. Unica presenza viva è il poeta, sicché niente e nessuno può distrarlo dalla libertà di ritrovare un'antica visione, un sogno eroico: il sogno di diventare, come Napoleone, «un conquistatore»! Riprende corpo un'altra delle figure mitiche su cui si erano accese le appassionate fantasie dell'età acerba.

Sempre regressivo, teso a recuperare una condizione, se non del tutto perduta, allontanata nello spazio, è il movimento di *Marcia notturna*, inequivocabile fin dall'avvio nella dedizione a una luna appena velata e alle chiare stelle. I soldati hanno seco «le lanterne del tempo di guerra»<sup>30</sup> ma la luce degli astri è sufficiente di per sé a illuminare la scena (dove un invito di sapore pascoliano alla misura, alla parsimonia: «Oh, spegnete quei lumi, uomini, in terra!»), distribuita su due livelli. In alto, si è detto, l'argenteo velo che sembra si sposti di pari passo, tremulo, a quanti marciano sul lungomare, mezzo addormentati per le faticose manovre di quel giorno, tanto da non riuscire più nemmeno a lagnarsene o a cantare. Tornano comunque ai loro alloggi, i fanti, «sotto un luminoso cielo», e il poeta, per una volta, non ambisce a distinguersi dall'estenuato coro; salvo che il golfo lungo il quale la truppa cammina, auspice il chiarore di quella notte, gli rammenta altri luoghi, gli restituisce un altro golfo e Trieste. Sulla pagina non ne affiora alcun particolare, ma l'improvvisamente evocata notte triestina si puntualizza nell'espressione, nell'«aria» del «viso», di una persona. A notte, il golfo di Trieste – ora il ricordo di Saba se ne accorge – ha il medesimo malinconico sorriso di lei, della donna il cui nome nei *Versi militari* non è mai pronunciato. La repentina visione del golfo natò comporta un altro «prodigio»: «il bello» della propria esistenza, che il poeta credeva di aver abbandonato molto distante da qui, è di nuovo intorno a lui; e con quel «bello» gli tornano disponibili «i sonni dell'infanzia» ovvero le intime dimore in cui era stato lecito, anzi norma, il sognare copiosamente.

Non pronunciato, quel nome; scritto però sulla rena del litorale nell'ultima delle notti militari di Saba, che scelse di sigillare la serie salernitana con *Di ronda alla spiaggia*. Ma potremmo dire: col nome di Lina, taciuto e tutta-

<sup>29</sup> *La vetrina* di *Cuor morituro* è forse la lirica nella quale il poeta ne parla con più partecipazione.

<sup>30</sup> Disseminato lungo l'intera sezione è il senso di inutilità di tutte queste manovre, parodianti una guerra che non è in corso né s'intravede prossima.

via eloquentemente sporto sul vestibolo della nuova stagione di questa poesia. La stagione di *Casa e campagna* e di *Trieste e una donna*, di cui Lina è la protagonista o drammaticamente, com'è noto, l'antagonista. «Annotta», recita in *Di ronda alla spiaggia* la battuta iniziale. Come in molte altre occasioni, il poeta ricava un beneficio da quel passaggio dell'ora, e tanto meglio se accanto a lui non c'è anima viva. Dalla piazza il suono dei trombettieri annunciante la ritirata è il richiamo che circoscrive un obbligo di tempo e di spazio, una condizione restrittiva alla quale Saba candidamente afferma di aver disubbidito, più trascinate essendo su di lui la forza di altri «pensieri». Solitario il poeta, solitario il mare: come per inusitata facoltà di concentrazione, la seconda quartina di questo sonetto si spinge a un grado, raro in Saba, di preziosità espressiva per descrivere col più concreto dei lessici gli effetti cromatici del mare e del sole. L'uno culla i pensieri del poeta «con le sue lunghe onde grigiastre», l'altro è appena sparito, scivolato via «con piastre/ d'oro» e dopo aver «rifulso in liquidi sentieri»<sup>31</sup>. Effetti mirabili e di fatto ammirati «a lungo» da questo soldato, compreso nel miracolo quotidiano del tramonto e del farsi notte; un soldato differente dagli altri, poiché il dolore ai piedi e la tristezza del cuore dovrebbero, a lui come ai suoi commilitoni, render più grato lo starsene a occhi chiusi. È l'estremo rintocco della durezza della vita militare, pur nella incalcolabile bontà dello spirito comunitario che se ne illustra e di cui Saba ebbe ripetute prove. In queste riflessioni la luce crepuscolare è venuta meno. Dimentico della «consegna», il poeta siede sulla spiaggia e, come già in *Marcia notturna*, ci fa capire dove tendano i suoi pensieri. Il nome che «da infiniti anni»<sup>32</sup> confessa di avere «obliato» (forse vuol dire trascurato, non conservato dentro di sé con la debita devozione), quel nome egli ora lo scrive d'impeto sulla sabbia bagnata adoperando «la punta della baionetta». Il fucile, tanto spesso citato come strumento inutile in questa sezione del *Canzoniere*, serve finalmente a qualcosa, e certo è trasgressivo il compito che il poeta, al riparo da sguardi profani, gli assegna in quella notte.

Ho già detto della dislocazione de *L'insonnia in una notte d'estate* nel corpo di una serie fin troppo breve, *Casa e campagna*, che da un tale acquisto non solo trae linfa e sostanza ma fa intendere che l'epos primario delle grandi 'visioni' permane anche al fianco di un 'visionarismo' alternativo volutamente povero, terra terra, come quello che ha appena toccato un apice in *A mia moglie*. Ma un notturno 'visionario' nella più ovvia delle accezioni è quello che si rappre-

<sup>31</sup> Viene in mente un inconsueto 'turgore' leopardiano (nel *Tramonto della luna*), dove del sole, che come ogni giorno subentrerà alla luna tramontata, si dice: «di lucidi torrenti/ inonderà [...] gli eterei campi».

<sup>32</sup> Il computo è totalmente interiore. Le biografie fanno risalire agli ultimi mesi del 1905 il primo incontro con Lina. Il sintagma «da infiniti anni» lo ritroveremo nel distico di clausola di una lirica di *Ultime cose*, dunque a ridosso del '40, *Notte d'estate*: «Qui ti stringo al mio cuore, amore mio/ morto a me da infiniti anni oramai».

senta in *Nuovi versi alla luna*<sup>33</sup>, dove pare che il poeta racconti per esteso una fantasia notturna a cui ben si conviene il vocabolo «follia». Non solo la racconta ma la spiega, aiutando il lettore nell'interpretazione di una siffatta bizzarria. Abituati come siamo al conflitto, canonico in Saba, tra la severa madre carnale e la «madre di gioia» che fu per lui la nutrice, ci sorprende l'alternativa ch'egli espone fra la madre e, stavolta, un'«ava» che Umberto non ha mai smesso di adorare con una fedeltà simile a quella che lega «un guerriero» al suo «vecchio/sovrano». Costei è la zia Regina (dedicataria di una poesia in terzine entrata a suo tempo ne *La serena disperazione* di C21<sup>34</sup>), degna in perpetuo di gratitudine per i sacrifici che ha compiuto pensando per tempo all'avvenire del nipote. Egli ci fa il resoconto di una visione che si sviluppa mentre la luna si nasconde fra le nubi; ma prima di (momentaneamente) occultarsi essa ha (ri)suscitato nel poeta «vecchi fantasmi e follia». Semplificherei dicendo: «la follia di vecchi fantasmi». Poiché è proprio una follia il vedere «sante immagini» impresse nell'argento lunare. Non più «Caino e le spine» bensì la vergine Maria che tiene in grembo il dolce figlio; ma ecco il bimbo trasformarsi in un rigido oggetto circolare, «un guardinfante», e la vergine assumere le fattezze della zia Regina! «Vecchi fantasmi» che si (ri)affacciano alla fantasia di un poeta sui trent'anni?

Qui ho la sensazione che ogni catena logica, profonda o di superficie, ceda a un più libero (ma non liberatorio) susseguirsi di maschere, con dentro un esasperato gioco di sottigliezze, per il qual gioco, ad esempio, «altra gonna» – perciò sostenuta da altro guardinfante – è quella indossata dalla zia Regina, che «vive ancora». Meglio se la luna, «specchio celeste», riflette la zia: il poeta non esita infatti a dichiarare la sua preferenza per quest'ava, «molto meno» piacendogli tutto quel che gli suggerisce la figura materna, come sempre connotata da austerità<sup>35</sup>, da «una marmorea faccia» che impaurisce il figlio bambino, tacendo e sorridendogli enigmaticamente quando lui abbia cancellato le tracce di un maestro. E oggi la visione di Saba è provocata e governata da questa luna che non ha un'immagine unica, ma almeno due e tra loro discordi. Una luna che, occhio assai più capace di quello violento e immemore del sole, conosce il presente e il passato<sup>36</sup> e ha «un finissimo intuito» per le cose che saranno. Non

<sup>33</sup> Dubito che Saba lo facesse con intenzione, ma la vicinanza, nell'ordine del *Canzoniere*, tra i *Nuovi versi alla luna* e i *Nuovi versi alla Lina* (la seconda e drammatica parte di *Trieste e una donna* [=TD]), fa supporre che il poeta possa aver immaginato una ragione oscura nel nominale bisticcio tra le due ispiratrici, l'astrale e la terrena.

<sup>34</sup> TP 831. Ma c'è di più: una lunga *Dedica a mia zia Regina*, datata da Trieste il 3 dicembre 1952, proemiale ai racconti *Gli Ebrei* (1910-1912). Vi si legge, fra l'altro: «Mi volevi [...] bene (forse più di mia madre); ed eri la sola persona della famiglia che ascoltasse volentieri le mie prime poesie ed i miei primi racconti» (TPr 360).

<sup>35</sup> Compendio notissimo ed efficace dei modi di questa «madre austera», nona lirica nell'ordine di *Coi miei occhi* (e seconda in quella di *Trieste e una donna*), è *Il torrente*.

<sup>36</sup> Ancora un'eco di poesie imparate a memoria sui banchi di scuola è il petrarchesco (RVF, CCLXXII) «le presenti e le passate/ cose».

ci dice adesso, il poeta, che cosa dell'avvenire il satellite della terra abbia presagito; ma se il sole «non discerne e non ricorda», alla luna invece si accredita- no doti opposte, quelle di sceverare e di rammemorare. Così, tramite il ricordo, Saba distingue fino a contrapporre l'una all'altra le due immagini muliebri e parentali che l'argentea luna gli esibisce. «Visioni» nello specifico senso della parola, durate per il tempo che le nubi di madreperla han coperto la luna; ma ora che la luna si è sciolta da quei veli, ricomparendo nel cuor della notte, il godimento di vederla «ignuda» muove il poeta ad altre fantasie. Come la personificazione, d'altronde autorizzata dai classici, che s'inventa una luna innamorata di «un barbaro» e una spiaggia – illuminata dalla luna – su cui sbarchino «eroi sanguinosi» (quelli dei poemi omerici?), oggetto di amori infantili e non in Saba soltanto. Di aver risuscitato queste passioni puerili egli tuttavia si vergogna: richiude «amareggiato» la finestra sul cielo giudicando disdicevole il fantasticare ancora di «puerili eroiche imprese», come quelle che videro guerre scatenate in nome dell'amicizia e navi che solcavano i mari «a lumi spenti» per cogliere il nemico di sorpresa.

Sconcertante, e fra tutte la più illusiva e vertiginosa, la doppia visione femminile colta nel disco lunare. E colui che scrive dopo questo episodio, 'normalizzato' si direbbe in una fisiologica scontentezza di marito e padre recalcitrante ai rituali doveri, è combattuto nell'intimo da «un'aspra rissa». La formula si legge nella raccolta che segue TD, *La serena disperazione*, versi del 1913-15, nei quali non è del tutto sopita l'eco del dramma familiare che aveva spinto Lina a lasciare la casa e a trovarsi un altro compagno. Le biografie ci parlano poi di un trasferimento della coppia a Bologna, rimessi insieme i cocci di un *ménage* malfermo, di sondaggi di Saba per trovarsi un lavoro a Milano, insomma di una stagione frammentata e dispersiva. Intervallati dai distici di *Il patriarca*, a cui mi sono già richiamato e nei quali l'anziano coltivatore dei campi collinari di fronte alla casa del poeta, per la solennità edificante dei suoi gesti, si muta in «patriarca» (trasformazione pressoché inevitabile, essendo la «mente» del poeta «di fantasmi carica»; e noi preciseremmo: colma di archetipi), si leggono due componimenti tra loro affini: *L'osteria «All'Isoletta»* e *Caffè Tergeste*. Niente hanno di simile alle frequentazioni serali e notturne di un Camillo Sbarbaro queste sortite che inducono Saba a entrare in locali plebei e, nella sua percezione, ricolmi di una vita rozza ma autentica<sup>37</sup>. Sbarbaro non è né marito né padre, non patisce i lacci di un regime familiare. Il suo girovagare per bordelli e bettole ha l'aria di perpetuarsi in ossequio al paradigma esistenziale del poeta che nulla possiede e a nessuno appartiene. Al contrario, Saba si sente il cappio al collo, l'«aspra rissa» tra una libertà astratta, inattuabile, e i vincoli sociali del matrimonio si svol-

<sup>37</sup> Con «un marinaio» ch'era lì, nella stessa taverna, il poeta ha anche attaccato discorso: argomento l'amore. Ma quel dialogo, una volta riferito alla moglie, ne provoca la costernata reazione. Lina giudica impossibile che un uomo come quel marinaio e suo marito possano «sedere insieme all'osteria» (TD, *Nuovi versi alla Lina*, 15).

ge «interna» a lui, tanto più feroce e priva di soluzioni verosimili quanto meno v'influiscono fattori esterni.

Richiusasi la porta di casa dietro le spalle, il più topico dei rifugi è dunque l'osteria. Strada facendo, per eludere la stretta dell'interna rissa, il pensiero cerca di applicarsi a «lotte più estranee» come la sciagurata battaglia navale di Lissa o l'eterna questione balcanica; e poi a Saba viene in mente Trieste, col «vecchio ghetto» cittadino, un'area che in quegli anni è al centro delle sue prose. Già l'immaginare la taverna a cui è diretto lo quietava, lo prepara al sonno (il tema dell'insonnia corre da un capo all'altro del *Canzoniere*); il poeta sa quali decorazioni ne ornino le pareti, sa che durante il giorno non ci viene quasi nessuno ma che di notte l'osteria «di fumi e di canti [...] è piena». Un habitat ideale<sup>38</sup>, che addita dal vivo un paio di coppie-campione (il dalmata con la ragazza parcamente vestita, il marinaio con la sua ritrovata «sirena») di questo luogo talmente allegro da non potersi immaginare un «paradiso» che lo sia di più... Saba non conversa con altri avventori, si limita ad ascoltare godendo della «compagnia»: i loro cori, innalzati fino a lasciarli rauchi, e i volti che il vino bevuto infiamma sono un viatico meraviglioso.

E anche l'eponimo *Caffè Tergeste* non accoglie se non gente che si ubriaca, «ladri» e «baldracche». Ciononostante – no, anzi, proprio per questo, per il tipo di clientela – oggi il poeta viene qui a scrivere i suoi «più allegri canti» (allegria, canti: il lessico ricalca quello dell'*Isoletta*), dopo che in questo medesimo caffè aveva sofferto atrocemente ma anche tentato di formarsi «un cuore nuovo» (il rimando inquadra le settimane della fuga di Lina). E lì Saba pensava alla morte, come a un approdo al «nulla», domandandosi chi mai lo avrebbe poi ripagato del dolore patito vivendo. Ardue riflessioni, diciamo pure venate di retorica; sembra che, nell'impaginazione del *Canzoniere*, i motori scaldati nell'osteria «All'Isoletta» abbiano prodotto l'affrancamento in allegria di questo ulteriore 'notturno', che glorifica una parola, «plebe», e l'accosta irresistibilmente alla «gioia». Non è più, com'era stato per lui poco tempo addietro, un locale ove nascondersi; ora il poeta lo frequenta a occhi spalancati. La conciliazione, a notte fonda, fra due popoli storicamente in competizione («l'italo e lo slavo»), qui chiamati a sfidarsi ma solo al tavolo del «bigliardo», decreta in un'enfasi virtuosa anche le virtù della notte. Luoghi deserti nelle ore di luce si animano trovando la propria ragion d'essere quando cala il buio.

Non è una regola, nella poesia di Saba, ma statisticamente la notte stravince sul giorno quanto al numero e all'intensità delle epifanie. L'estrema delle quali – a mo' di congedo da quel poeta che ho voluto individuare come «il giovane Saba» – si legge all'inizio delle *Poesie scritte durante la guerra*: pochi versi pre-

<sup>38</sup> Una delle più alte liriche di Saba, all'incirca del 1930, sarà *Cucina economica* (nella sezione *Il piccolo Berto*). La scena è meridiana, la folla in trattoria non grida né canta; povera gente, è lì per desinare a poco prezzo. Ma c'è qualcosa, un segno di autenticità inossidabile, che congiunge in una sola catena i luoghi eletti ed elettivi in cui Saba si sente felice.

figuranti il poeta di *Parole* e di *Ultime cose*, agile e conciso. Tra la 'barbara' di Carducci e il mottetto di Montale, il tema dell'addio fra chi è «in partenza» e chi resta; l'ansia di quel salutarsi, perché il soldato che si allontana sulla tradotta è chiamato a combattere. Saba consegna al ricordo (di Lina, presumo) quella scena, e la notte ne è il contenitore che moltiplica il dramma, lo 'affolla' vale a dire che riempie il campo di quegli addii e di quei pianti. In modi spicci, l'ho appena suggerito, che predispongono questa poesia a stagioni tuttora di là da delinarsi, irrompe il suono della «trombetta» (militare? o del ferroviere che dal fondo del binario sollecita il convoglio a muoversi?<sup>39</sup>). Il cuore di chi è lì per il saluto ai soldati ne agghiaccia. In questa visione straziata e non redimibile tocca un vertice il legame del poeta con la notte come sorgente lirica più e più volte verificata nelle sue potenzialità.

\* \* \*

Nasce, si svolge e si conclude l'intero «volume secondo» del *Canzoniere*, avanti che la poesia di Saba recuperi un senso 'notturno'. Il 'giovane Saba' è ormai una individualità finita, uno stile di ieri. E non sempre, dove il vocabolo «notte» si riaffaccia sulla pagina, il suo peso e la sua potenzialità, ieri quasi inarginabili, mantengono la promessa. Di *Risveglio* (in *Parole*) ho già anticipato l'asserto inaugurale, «La notte vede più del giorno», a cui tien dietro senza altre giunture l'esempio di un quadro del compianto Vittorio Bolaffio (dedicatario de *La brama* in *Cuor morituro*), tuttora «parte» della notte appena trascorsa, e nel quale emerge un montone che torce «di tra il branco il muso / umano». Creatura, certo, di quella notte<sup>40</sup>, il suo affiorare è un'epifania arcaica, un *memento* a cui Saba si afferra: anche quella del poeta è una individualità distinta dal «branco», fraterna all'artista scomparso e volta perfino a identificarsi in quella figura dipinta.

Siamo ancora all'interno della feconda fase 1933-34 di *Parole* con un'allegoria, *Inverno*, basata sopra elementi oggettivi, realistici. Se il *tu* in causa fosse Lina ci sarebbe da tremare. In altre età e circostanze, l'abbiamo veduto, l'affacciarsi alla finestra o lo scostar le tendine valevano al poeta il privilegio di uno spettacolo di stelle e luna. Ma ora è la notte di un «inverno rovinoso» e la peculiarità di questa lirica è che, se anche sono due gli spettatori della scena là fuori,

<sup>39</sup> L'incipit del mottetto montaliano *Addii, fischi nel buio* in una prima redazione diceva *Addii, suoni di tromba...* Possiamo quindi supporre che il mutamento del segnale di partenza del convoglio sia intervenuto fra la prima e la seconda stesura.

<sup>40</sup> Qui la grammatica non dovrebbe lasciar dubbi: quel «sono» significa «io sono». Il poeta 'ravvisa' se stesso nel montone dipinto dall'amico. Bolaffio era morto non «pur ieri», come recita l'ultimo verso, ma sul finire del 1931. Abbiamo già constatato d'altronde come le misure temporali siano elastiche, in Saba, sostituite da percezioni del cuore o della mente. Più innanzi le rispetterà men che meno, quelle misure oggettive, se ne *La visita* gli capita di pensare che Bolaffio è morto da vent'anni (e dovrebbero invece essere tredici...).

Saba si concentra sull'effetto ch'essa produce su colei che gli sta al fianco. I suoi capelli selvaggi<sup>41</sup> vibrano di una gioia che di colpo le dilata i neri occhi. Ha «veduto [...] un'immagine/ della fine del mondo» e se ne appaga 'scaldata' nel profondo del cuore. Lina (se è lei), così in guerra con tutti da gioire alla vista della «fine del mondo»? Ma più che una scena irrimediabilmente catastrofica e rinunciataria, quella che lei guarda compiaciuta ha i segni di un caparbio coraggio: c'è qualcuno, «un uomo», che, sotto un lampione danneggiato o spostato dal maltempo, non si arresta dinanzi a un (dantesco?) «lago/ di ghiaccio» ma si azzarda a percorrerlo<sup>42</sup>.

Mai l'autore del *Canzoniere* ha esposto con tanta (costernata?) esattezza non il sentimento suscitato gli da una visione notturna ma quello ch'essa produce in altri. Ci si allontana rapidamente e senza scampo dalla giovinezza, da quando le notti fluivano prodighe di suggestioni fantastiche, connesse o no ai miti dei «verdi paradisi dell'infanzia». E se in SD la taverna di notte era stato l'approdo virtuoso di una fuga-rifugio nel grembo di quell'umanità semplice vagheggiata da Saba come il proprio modello etico ed espressivo fin da quando aveva scritto *Il Borgo*<sup>43</sup>, è impossibile saldare *Notte d'estate* (nella sezione *Ultime cose*, molto divaricata nei suoi estremi cronologici: 1935-1943) alla fase delle finestre aperte su un universo fantasmatico e magari fanciullescamente temerario. Qui dalla finestra aperta si vede un lume che brilla in lontananza, ma l'attenzione è catturata dal suono di voci care proveniente dalla stanza vicina a quella dove il poeta sta prendendo sonno. Ed è enorme lo scarto fra il tono medio dei primi quattro versi e l'acuto, un grido trattenuto, del distico di clausola: non una visione ma il rimpianto senza figura col quale Saba dice di stringere al cuore, lì nel letto in cui giace, il suo amore, morto ormai da infiniti anni. Evito i retroscena e gli ambigui sussulti autobiografici, ma qui è probabile che Saba stia ripensando a

<sup>41</sup> Nella sezione *Casa e campagna* il poeta riconosce alla figlia neonata di aver già «conquistato [...] / il cuore della sua selvaggia mamma» (*A mia figlia*). E anche lì, contiguo all'epiteto «selvaggia», c'era una «gioia» (la gioia di Linuccia).

<sup>42</sup> Nell'ordine della sezione, a *Inverno* succede subito *Poesia*, dove l'intento allegorico è ancor più trasparente. Infatti «poesia» è l'umano imprevedibile soccorso alla desolazione, è l'amicizia ritrovata, una «bontà» concorde a cui risponde anche la stagione: dopo un «inferno polare», il «celeste/ rispunta in cielo». Risputa nel cielo e insieme «nel cuore» di «un uomo battuto dal vento» e «accecato di neve»: alla luce del giorno, sembra una ripresa di quell'ostinata figura che si muoveva sulla scena goduta ferocemente da chi la osservava accanto a Saba. Si direbbe che *Poesia* costituisce il necessitato correttivo di *Inverno*.

<sup>43</sup> *Il Borgo* è, con *A mamma*, una delle più tormentate poesie di Saba. Con la *b* minuscola il sostantivo in P11, con la maiuscola in C21 e in *Cuor morituro*, il componimento è sottoposto a energiche riscritture e potature, sia nel passaggio dal libro d'esordio a C21 (che peraltro mantiene della prima redazione la strofa saffica, non rimata) sia nella lezione definitiva, semplificata in ogni senso e, nella memoria di chi legge, affidata al desiderio che si manifesta in avvio della quinta strofa: «La fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, / valori / di tutti».

uno di quei «fanciulli e garzoni» ai quali s'intitolava una sezione del (mai edito) *Canzoniere 1919*<sup>44</sup>.

Nella medesima serie delle *Ultime cose* – e sempre in quel punto critico dell'addormentarsi, di cui pareva che Saba, anni addietro, avesse trovato la chiave risolutrice<sup>45</sup> –, *Una notte* rinnova il tema di una perdita inconfessata e torturante («Ahi, quello che ho perduto so io solo»). E appunto sulla soglia del prender sonno «la nuova angoscia» torce il cuore del poeta «come una lavandaia un panno». Similitudine corposa, sostitutiva di fantasmi e immagini quali più non ne porgono a Saba le notti. E, ancorata a un disincanto che potremmo definire 'storico', *La visita* neutralizza ogni ipotetico, residuo accendersi di una visione esponendo come in un resoconto diaristico i dati utili all'inquadramento del testo. Saba ha appena terminato di ricopiare in bella il *Canzoniere* (l'anno sarà il 1944 o il '45) e non dubita di aver portato a compimento, con travaglio, un «lavoro» fondamentale. In compagnia di Linuccia, va a far visita alla famiglia Sanguinetti. In capo a ciascuna delle tre strofe intermedie, un identico mesto rintocco: «Si fa notte». L'oscurità invade il giardino spogliato da «un triste inverno» (l'ultimo inverno di guerra?) e anche il quadro dell'amico Bolaffio, dove si vedono due uomini che discutono di politica, seduti su una panca, e dietro costoro una magnolia e una bambina che gioca. Ecco, la visione qui non è che l'attaccamento della memoria a una *cosa*, qui a un dipinto, una volta appartenuto a Saba («era il mio quadro»; il bisogno costrinse poi il poeta a disfarsene), che ne elenca i particolari con affettuoso indugio. L'invasione della notte non risparmia questo dipinto che il dedicatario di *Una visita*, Bruno Sanguinetti, ha il merito di aver salvato dal «cieco disamore» evitandogli di finire in chissà quale sottoscala o bottega di rigattiere. «Si fa notte», da ultimo, anche negli occhi di Linuccia e della padrona di casa; un velo «umido», di commozione più che di dolore, è in quelli di Saba, conscio del valore oggettivo della propria opera di poeta. La sostanza – «canto», «sangue», «pianto» – di una vita, benché l'Italia non se ne sia quasi accorta, è il crisma di quell'opera. Perciò, caldo il cuore di una simile consapevolezza, affronta «lietamente il gelo/ di fuori»: «antico», ossia indenne da cedimenti alle mode o ad altri compromessi, il suo canto «resiste, come quercia, allo sfacelo».

Ad occhi fatalmente aperti, il poeta che da giovane, travedendo nei suoi fan-

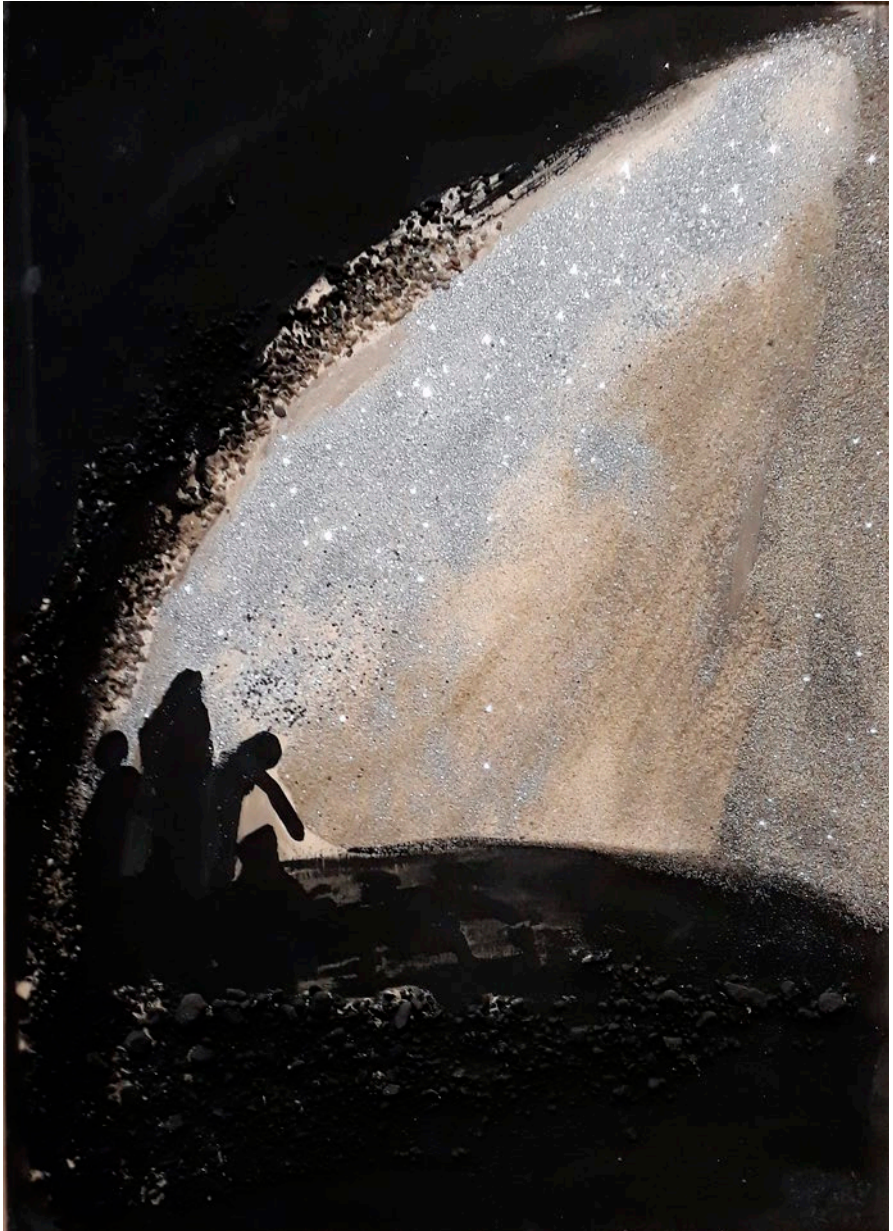
<sup>44</sup> I cultori di Saba conoscono la vicenda fortunosa e sfortunata di questo libro ricapitolativo progettato nel '19 per le edizioni Vallecchi, dove tuttavia non uscì né allora né in seguito nessun'opera a firma di Umberto Saba. Corredato da un indice, il manoscritto di quel canzoniere mai giunto alle stampe venne ritrovato da Giordano Castellani nella Biblioteca Civica di Trieste molti anni dopo la morte del poeta.

<sup>45</sup> Così in *Ceneri* (TP 434): «L'angoscia/ insidia al varco [al transito da veglia a sonno], io la disarmo»; una volta che l'abbia disarmata, il poeta «parte dell'ombre per l'immenso impero» e in quell'impero di sogni e fantasmi imbecca la strada che lo riconduce al suo paradiso in terra, ossia alla casa della balia, «alla porta/ a cui suonava in altri tempi».



tasiosi 'notturni', si era immaginato di entrare in confidenza con gli astri, i patriarchi e gli eroi, restringe il suo raggio d'azione; ed è già molto, a questo punto, se il suo ricordo trattiene le figure di un quadro che gli è caro. La 'visione' si è ridotta a poco più che uno stimolo della memoria<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Restano fuori dal mio scrutinio alcune liriche recuperate al «Canzoniere apocrifo» e pertanto escluse dalle dinamiche di maggior rilievo della poesia di Saba. *Lina* e *A Lina* (TP 701 e 763, quest'ultima datata "Firenze, 1905") erano in origine tre strofe che in C21 daranno vita a tre poesie distinte. La notte ne è lo sfondo, non il tema. Un sonetto arcaizzante è *Sul canto di un violino* (TP 712), paragonato per la dolcezza del suono al canto di un usignolo. *Notturnino* (TP 741) è un bozzetto in quattro quartine di settenari più o meno esattamente rimate. Il silenzio notturno è rotto dal fischio di un vapore che fa rabbrivire i cuori dell'esule e del prigioniero, mentre Saba vi sente inacerbirsi lo strazio dell'Addio (personificato?). In C21 *Due ombre* (TP 865) era tra le *Poesie scritte durante la guerra*: le «ombre» sono quelle di due Caduti, Enrico Elia e Nino (di lui il *Canzoniere* definitivo serba traccia in un prolisso componimento delle *Poesie scritte durante la guerra*, da dove sparisce Elia). Quelle «ombre», Saba dice di averle sognate – nello scenario di un chiaro di luna – ma di essersi purtroppo, e in lacrime, destato proprio quando, al termine del breve dialogo fra i due morti, stava per accostarsi a Elia e baciargli la mano. Più avanti (TP 911 e 912) ci sono due sonetti (il secondo strutturato in forma irrituale), *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia e Ancora Nino*. Il modulo classico dell'ode (per lo più endecasillabi e settenari, ma c'è anche un ipermetro) viene liberamente ricalcato in *A una stella* (TP 884). È una notte novembrina. L'attacco, leopardiano, informa che un anno è trascorso da quando il poeta... Oggi egli ricorda il suo primo amore e la sofferenza connessa. Da ultimo domanda a Espero quanti innamorati, lieti o infelici, sospirino volgendosi a lei; vorrebbe anche sapere che cosa gli riserbi il futuro e da dove («da che lontano barbaro paese») lui la vedrà brillare l'anno prossimo.



Maria Lai, *L'offerta* (2007 - collezione privata).

I «LASTRICI SONORI» DELLA NOTTE SBARBARIANA  
IN «PIANISSIMO» E NEI «TRUCIOLI» VALLECCHIANI

Martina Di Nardo

È indubbio che il materiale lirico sbarbariano, soprattutto all'altezza di *Pianissimo*<sup>1</sup> e dei primi *Trucioli*<sup>2</sup>, sia dominato in via quasi esclusiva dalle evidenze visive; è del resto il poeta stesso a dichiarare con assertività disperata ma straordinariamente icastica: «[...] tutta la mia vita è nei miei occhi: / ogni cosa che passa la commuove / come debole vento un'acqua morta»<sup>3</sup>, fissando in sintesi il *leitmotiv* dell'intera silloge, quella rassegnazione di fronte a una declinazione diminuyente del mondo («debole vento») e compiutamente diminuita della vita, privata anche del tragismo della consunzione (l'«acqua» è già «morta»). Tramite principale del (non-)rapporto tra io e mondo, lo sguardo sbarbariano è stato pertanto diffusamente indagato nel suo porsi specchiante e vuoto<sup>4</sup> nei confronti di una realtà emergente soprattutto per i caratteri di estraneità e alienazione; nel suo farsi «asciutto» per aver assorbito, in osmosi irriducibile, la desertificazione propria della stessa realtà osservata<sup>5</sup>; nella sue derive deformanti che prendono a prestito, soprattutto nei *Trucioli*, i modi e le tecniche dal simbolismo francese più maledetto (quello dei *Petits poèmes en prose* e della *Saison en enfer*) mescolando impressionismo ed espressionismo, sfumature vagheggianti e trasfigurazioni infernali e mostruose<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

<sup>2</sup> C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920.

<sup>3</sup> C. Sbarbaro, «Taci anima mia...», da *Pianissimo* [1914]; si cita da *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, p. 46.

<sup>4</sup> Cfr., a titolo d'esempio, i versi «Io sono come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via. / In me stesso non guardo perché nulla vi troverei» (*ibidem*).

<sup>5</sup> Cfr. i versi, tra i più celebri: «[...] il mondo è un grande / deserto. / Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso», «Taci anima stanca...» (ivi, p. 21).

<sup>6</sup> Riguardo alla presenza del modello francese nella prosa e nella poesia sbarbariane si rimanda a Simone Giusti, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997; Stefano Pavarini, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1997; Antonello Perli, «La mia patria d'elezione»: la Francia e i francesismi nell'opera di Sbarbaro, in «Resine», 2002, 92, pp. 45-64; Antonello Perli, *Une poésie du prosaïque. Il 'frammento' di Sbarbaro tra Baudelaire e Soffici*, in «Esperienze letterarie», 2015, 4, pp. 33-45.

Si contano pertanto molti e validissimi studi<sup>7</sup> sull'immaginario lirico prodotto da tale sguardo che, attraversando rassegnato la vita, tratteggia o inchioda sulla pagina desolati scenari cittadini o paesaggistici, ritratti di prostitute e reietti, figurazioni dell'io lirico stesso che, rispetto al dato vitale minimo, paesaggistico o urbano o umano, si pone in immediata parificazione se anche non in altrettanto istantanea identificazione. L'attraversamento del mondo si compie inoltre, in *Pianissimo* come nei *Trucioli*, spesso di notte<sup>8</sup>, dimensione temporale più consona a tutta quella mitografia della taverna e del postribolo, posti «cordiali»<sup>9</sup>, luoghi elettivi del camminatore cittadino che, memore ma non imitatore pedissequo degli esempi del *flâneur* parigino baudelairiano e del viaggiatore *dérèglé* rimbaudiano, subisce da parte del poeta ligure una degradazione quasi a epifenomeno, a «burattino» vuoto, spinto solo dalle più triviali necessità<sup>10</sup>.

Se dunque l'immaginario lirico sbarbariano, notturno quanto diurno, è stato largamente studiato nelle sue componenti visive (ciò che cade cioè immediatamente sotto l'occhio sbarbariano nella sua semplice affermazione tautologica, privativa di ogni disvelamento in senso metafisico<sup>11</sup>) e, anche, visionarie (cioè quei dati soggetti a impressionistiche o espressionistiche trasmutazioni figurali, come accade soprattutto nei *Trucioli*), non altrettanto indagate dalla critica sono invece le occorrenze sonore che, sebbene in quantità minore rispetto ai preminenti dati visuali, pure contano non poche presenze e, legate principalmente all'ambientazione notturna, mi pare si intreccino a comporre e definire l'impalcatura e l'intenzione più profonde della stessa pronuncia lirica di Sbarbaro. Nonostante la dizione sbarbariana sia notoriamente diminuita nella sua modulazione fatica e sonora, di canto<sup>12</sup>, il mondo tuttavia non cessa, soprattutto di notte, di pro-

<sup>7</sup> Si vedano – tra gli altri – (oltre agli ormai «classici» Lorenzo Polato, *Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; Giorgio Bárberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971; Davide Puccini, *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Nuovedizioni, 1974; Gina Lagorio, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Mursia, 1981) anche i più recenti Vittorio Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997 (soprattutto i capp. *Per le strade, Gli occhi, La natura*); A. Perli, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Pozzi, 2008 (soprattutto i capp. *La poetica del paesaggio, La poetica della città*).

<sup>8</sup> Anche quando lo scenario è diurno, del resto, si ha «l'identico risultato di solitudine e desolazione [... solo] in una luce accecante» (D. Puccini, *Lettura di Sbarbaro* cit., p. 35).

<sup>9</sup> Cfr. «Il mio luogo cordiale. // Un antro. Ci si sta gomito a gomito [...] // Riconosco i magnanimi amici. Tutti al posto consueto [...]. Sono in stato comatoso, assistiti ciascuno dal recipiente prediletto, pirone mezza o brocca», C. Sbarbaro, *Al Goto grosso*, da *Trucioli* [1920], si cita da *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, Milano, Libri Scheiwiller, 1990, p. 216.

<sup>10</sup> Cfr. «[...] in una stanza improvvisamente mi sento eguale a quel vestito appeso a quell'attaccapanni. / È l'ora che il burattinaio Bisogno è assente. [...] // Dura cosa non avere bisogni! // È allora che mangiamo senza fame e trangugiamo il vino e mendichiamo di postribolo in postribolo un poco di foia» (*III*, ivi, p. 160).

<sup>11</sup> Cfr. i celebri versi «E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è», «*Taci anima stanca...*» (*Pianissimo* cit., p. 21).

<sup>12</sup> È *sottovoce* (come noto, il titolo scelto da Sbarbaro per la raccolta del '14 prima che gli fosse suggerito da Papini il più suggestivo *Pianissimo*) che il poeta articola le sue parole, perciò

durre – e di prodursi attraverso – suggestioni sonore o vere e proprie intonazioni musicali, ermenuticamente raggruppabili in due categorie con specifiche e definite implicazioni lirico-poietiche e teoretico-esistenziali: la prima categoria comprende i casi di risonanza dell'io o del mondo che vibrano passivamente ma simpateticamente di riverberazioni sonore eteroprodotte; in questi casi il dato sonoro è da accomunarsi all'immagine degli occhi-specchio, con depotenziamento delle capacità poietiche e amplificazione del senso di vuoto, di spavento, di desolazione, di alienazione. La seconda categoria riguarda invece i casi in cui la realtà si esprime attraverso vere e proprie modulazioni ritmico-melodiche, a volte fortemente ridotte in soffi appena percettibili altre volte orchestrate a comporre compiuti fraseggi musicali, che toccano l'io come non accade quasi mai nell'universo sensoriale di *Pianissimo* e dei *Trucioli*, sbrecciando cioè il guscio indifferenza-rassegnazione e aprendo a epifanie percettive momentanee o, più spesso, ad appropriazioni conoscitive e auto-conoscitive.

Già nella lirica *Organetto*, uscita sulla «Riviera ligure» il 1° ottobre 1915 ma risalente al periodo compositivo precedente a *Pianissimo*, troviamo compresenti le due categorie segnalate. L'attacco è declinazione di quel baudelairiano vagabondaggio disorientato e cupo per le vie cittadine che ha permeato tante liriche tra fine Ottocento e inizio Novecento in terra francese e italiana e che sarà l'orditura dinamica esclusiva del procedere sbarbariano in *Pianissimo* e in *Trucioli*:

Vo nella notte solo  
per vicoli deserti  
lungo squallide mura.  
Al discorde rumor dei passi incerti  
echeggiando le case come vuote,  
trasalgo di paura<sup>13</sup>.

La misura settenaria dei primi versi, con riduzione metrica rispetto al diretto referente petrarchesco («Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti»<sup>14</sup>) ma con medesima scansione dattilica che produce un effetto di sospensione, è scardinata dai vv. 4-5 non solo per la recuperata misura versale endecasillabica ma anche per la sostituzione ritmica anapestica a quella dattilica che converte la lettura da battere in levare e la precipita verso quell'ultimo, epigrafico, settenario («trasalgo di paura»). L'ultimo verso della strofe iso-

costantemente minacciate dal dissolvimento nell'afasia e nel silenzio (ma lo saranno allo stesso modo anche quando si articoleranno nei più ampi spazi della prosa lirica dei *Trucioli*), così come la stessa realtà ha smesso, antidannunzianamente e antisimbolicamente, di parlare all'io, cfr. «Perduto ha la voce / la sirena del mondo, e il mondo è un grande / deserto», «Taci anima stanca...» (*Pianissimo* cit., p. 21).

<sup>13</sup> C. Sbarbaro, *Organetto*, si cita da *L'opera in versi e in prosa* cit., p. 13.

<sup>14</sup> Francesco Petrarca, *Solo et pensoso i più deserti campi*, si cita da *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, p. 189.

la inoltre l'indicativo presente in apertura («trasalgo», del quale la specificazione «di paura» non è che cadenza conclusiva) che si fa reazione immediata e inevitabile al riecheggiare indefinito, al gerundio, delle case: è questo uno dei casi in cui il mondo ripete passivamente, ma contemporaneamente amplifica con effetto di *épouvante*, un «rumore», quello dei passi prodotto dall'io, proprio perché il reale è svuotato tanto concretamente – le case rispondono come vere e proprie casse di risonanza – quanto metaforicamente – l'io è relegato al camminare notturno e solitario dall'assenza di una dimensione sentimentale ed esistenziale di pienezza, di affezioni e persuasioni larico-familiari.

La realtà rimanda dunque indietro all'io lirico il rumore potenziato e terrorizzante dei suoi passi e, su un piano metaforico-esistenziale, il senso accresciuto, proprio in virtù della vuotezza risonante, della sua solitudine e dispersione, di marca questa sì simbolista, per quanto concerne il *tòpos* del vagabondaggio, ma soprattutto leopardiana, relativa cioè allo sperpero dei giorni come esplicitato dalla terza strofe:

In parole consuete  
in consueti passi,  
giovinezza trapassi  
– che non torni<sup>15</sup>,

dove l'elemento sonoro dei passi ritorna in analogia – evidenziata dall'uso dello stesso aggettivo «consuete»-«consueti» in chiasmo – con le parole, ugualmente votate alla dissipazione inascoltata se il reale – data appunto l'analogia – è quello passivamente accogliente-risonante della prima strofe e se il rapporto io-mondo può misurarsi solo in senso oppositivo, di mancata conciliazione e di spavento-emarginazione-oppressione<sup>16</sup>.

Anche i «lastrici sonori» che, più poeticamente efficaci delle «case vuote echeggianti» per l'immediato accostamento sintetico-sinestetico, accolgono in *Pianissimo* l'io «uscito dalla lussuria» si ascrivono alla categoria delle risonanze tra io e mondo:

Escò dalla lussuria.  
M'incammino  
per lastrici sonori nella notte.  
[...]  
[...] la città mi pare  
sia fatta immensamente vasta e vuota,  
una città di pietra che nessuno

<sup>15</sup> C. Sbarbaro, *Organetto* cit., p. 13.

<sup>16</sup> Cfr., nella strofe successiva, i versi: «ogni cosa mi pare mi stia sopra / e non mi lasci piangere...» (ivi, p. 14).

abiti, dove la Necessità  
sola conduca i carri e suoni l'ore.

A queste vie simmetriche e deserte  
a queste case mute sono simile.  
Partecipo alla loro indifferenza,  
alla loro immobilità.

Mi pare

d'esser sordo ed opaco come loro,  
d'esser fatto di pietra come loro.

[...]

Sono come posto fuori della vita,  
una macchina io stesso che obbedisce,  
come il carro e la strada necessario.

Ma non riesco a dolermene.

Cammino

per lastrici sonori nella notte<sup>17</sup>.

I lastrici sonorizzati dai passi sono anche in questo caso amplificatori, a livello sensoriale, del rumore prodotto dall'incedere abulico dell'io dopo la consumazione del rapporto postribolare e, a livello metaforico, della percezione di anientamento, dispersione, pietrificazione etico-esistenziali. La ripetizione, inoltre, in isolamento, a inizio e fine della poesia del medesimo sintagma ma con significativa *variatio* («M'incammino per lastrici sonori nella notte»-«Cammino per lastrici sonori nella notte») non solo esaspera il senso di riverberazione ma ne corregge l'aspetto dinamico dalla puntualità del «M'incammino» iniziale alla reiteratività del «Cammino» finale che fissa l'irriducibilità dello stato di solitudine e indolenza. Anche gli endecasillabi appena individuabili per i tanti enjambement, che avvicinano pericolosamente il dettato alla prosa, contribuiscono a evidenziare il senso atroce di una condanna inappellabile, alla quale nemmeno la perfetta musicalità della poesia sa più offrirsi come via d'uscita o di redenzione artistica. Per questo motivo la valenza preminentemente lirica, musicale, artistica, della notte leopardiana<sup>18</sup> non fa breccia sulla sensibilità sbarbariana; se an-

<sup>17</sup> C. Sbarbaro, «*Esco dalla lussuria*» (*Pianissimo* cit., pp. 25-26).

<sup>18</sup> Cfr. il noto passo dallo *Zibaldone* leopardiano: «Le parole *notte notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, e sì di essa che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo* ec. ec. (28 settembre 1821)», e anche: «È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando [...]. Stando in

che in alcuni punti il poeta ligure sembra recuperare quasi in calco pedissequo i versi notturni del recanatese con medesima «delineazione notturna della [...] solitudine e della captazione di sonorità»<sup>19</sup>, di Leopardi Sbarbaro assorbe principalmente la disperante presa di coscienza epistemologica, quella della vana reiterazione della vita umana acquisita nei suoi aspetti di afflizione, delusione, assenza di finalismo. Non è un caso che in *Pianissimo* e nei *Trucioli* sia totalmente assente l'interlocutrice notturna principale dei *Canti* leopardiani, la luna, tanto come ipotiposi quanto come fenomeno meramente fisico.

Anche nei *Trucioli* si incontrano casi di riverberazioni sonore, soprattutto, come accade in *Pianissimo*, nei momenti successivi all'appagamento dei bisogni più bassi, quando «[...] È l'ora che il burattinaio Bisogno è assente. E se a illudermi di essere vivo [...] mi scrollo ed esco sento camminando il meccanismo del corpo e come la caverna dell'eco l'anima mi s'empie del rumore della via»<sup>20</sup>. Qui non è la strada a risuonare dei passi dell'io ma l'io a farsi cavo, burattino privato di ogni brama sensuale, e a ripetere in dilatazione acustica i suoni della via, sempre con effetto analogico di espansione, attraverso il suono, della percezione disperata e diminuita del sé, nuovamente legata ai due poli semantici della vuotezza e della pietrosità, compresenti nel lessema «caverna».

Già in *Organetto* era tuttavia presente l'altro polo della sonorità notturna sbarbariana, che compensa e in qualche modo redime il reciproco risuonare vuoto di io e mondo; dopo lo spavento iniziale e l'echeggiare delle case vuote, improvvisamente, la realtà tornata silenziosa sorprende infatti l'io con una melodia inattesa e impensabile nella condizione privativa appena delineata:

Quand'ecco nel silenzio afoso balza  
da un organo sgorgando  
facile melodia.

È un motivo di ballo:  
ogni nota rimbalza  
perla su cristallo,  
fragorosa empie la via<sup>21</sup>.

casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come in taluno dei detti casi, massime se non si vede l'oggetto da cui parte (16 ottobre 1821)».

<sup>19</sup> Come, per esempio, in «*Mi desto dal leggero sonno solo*» e in «*Piccolo quando un canto d'ubriachi*», da *Pianissimo* cit., rispettivamente, pp. 23-24 e p. 48; cfr. Stefano Verdino, *Leopardi secondo Sbarbaro*, «Resine», a. 2000, n. 84, pp. 15-22 (da p. 18 si trae la citazione nel testo). Per la presenza leopardiana in Sbarbaro si veda anche Gilberto Lonardi, *Leopardismo*, Firenze, Sansoni, 1974, *passim*.

<sup>20</sup> C. Sbarbaro, *III*, da *Trucioli* cit., p. 160.

<sup>21</sup> C. Sbarbaro, *Organetto* cit., p. 14.



Di certo non tra i meglio riusciti della poesia sbarbariana, i versi tuttavia si pongono efficacemente in relazione antinomica con quelli di apertura: l'aspetto puntuale di «balza» è in rapporto oppositivo con l'iterazione irriducibile del «Vo» incipitario, così come all'«echeggiamento» fa da contraltare qui lo «sgorgare» (entrambi al gerundio) che al pedale sostenuto del primo giustappone tutta la propizia piacevolezza di una musica sorgiva, autoproducentesi e melodicamente articolata in fraseggio di note. L'effetto immediato è perciò quello di riempimento della via («fragorosa empie la via») prima «vuota» e presta perciò a potenziare, in rimando all'io, la vuotezza attraverso il riecheggiamento, ora invece colmata dalla piena sonora che non manca di investire, di riempire, il poeta stesso:

Qualche cosa di fresco di nuovo  
il sangue mi corre...<sup>22</sup>

Il profluvio musicale dell'organetto, pur nella riproposizione del modello, è ben lontano dal sintonizzarsi con gli organetti crepuscolari, con i corazziniani «organi / di Barberia [...] singhiozzanti al crepuscolo»<sup>23</sup>, con la diminuzione semantico-sentimentale dei «poveri ritornelli / che passano e ripassano», delle «ariette d'ospedale» che, «domandando un'eco / in elemosina»<sup>24</sup>, si fanno correlativi della stessa poesia ormai *inutile*, nella frustrazione continua, ma non esente da punte di patetico compiacimento, di ogni possibilità di canto e di comunicazione io-altro, io-mondo.

Anche la volontà sbarbariana di mettersi nel solco di quella melodia:

E d'istinto io cerco nel buio  
l'improvviso organetto ove suoni<sup>25</sup>,

differisce sensibilmente da un simile invito a lasciarsi guidare dalla musica di un organo di Barberia che l'io lirico di Moretti rivolge a se stesso nella lirica *Che è che vaga nell'aria*:

Taci dunque, anima mia:  
mentre che scema la luce  
andiamo dove ci conduce  
questo suono: andiamo via<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Sergio Corazzini, *Sera della domenica*, da *Libro per la sera della domenica* [1906], si cita da *Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1948, p. 103.

<sup>24</sup> S. Corazzini, *Per organo di Barberia*, da *Piccolo libro inutile* [1906], *ivi*, p. 89.

<sup>25</sup> C. Sbarbaro, *Organetto* *cit.*, p. 14.

<sup>26</sup> Marino Moretti, *Che è che vaga nell'aria?*, in *Poesie scritte col lapis* [1910], Milano, Mondadori, 1949, p. 60.

E la distanza è ancor più emblematica se si considera che questi versi, accanto a quelli della leopardiana *A se stesso*, dovettero certamente risuonare nella mente di Sbarbaro, e tra l'altro in medesima funzione antidannunziana, qualche anno più avanti al momento della composizione delle due liriche che aprono le due sezioni di *Pianissimo*, *Taci anima stanca* e *Taci anima mia*. In *Organetto*, così come poi anche nelle liriche di *Pianissimo*, Sbarbaro trasforma tuttavia la vena crepuscolare votata alla resa disarmata, languidamente sofferente, in una presa di coscienza di altra natura, spessore e portata teorica: all'auto-confinamento di Moretti in zone di pudore e di tormentato ma mellifluo abbandono sull'onda dell'organetto «nostalgico»<sup>27</sup>, si sostituisce infatti, nella poesia sbarbariana *Organetto*, una spinta verso una vitalistica riconquista di pienezza esistenziale e addirittura una ritrovata disposizione volontaristica nei confronti dell'esistenza, indotte proprio dal suono pieno e felice dello strumento:

Non più ciondoloni  
rasento il muro:  
mi scosto, cammino  
diritto, nel mezzo  
con piede sicuro.

E quando vicino gli passo,  
[...] mi sento mutato d'un tratto  
nel sonoro strumento [...].

Il petto mi colma  
insolito orgoglio;  
intorno mi guardo spavaldo,  
dico a me stesso: Voglio<sup>28</sup>.

Un tale momento di sublimazione epifanica, scaturita per via auditiva dalla «facile melodia» dell'organetto, non si incontrerà di nuovo nella produzione sbarbariana successiva, almeno non in questi termini trionfalistici e scopertamente dannunziani. Il «Voglio», scritto con la maiuscola, non è ancora infatti la negativa *Wille* schopenhaueriana che informerà *Pianissimo* e soprattutto *Truciolì*<sup>29</sup>, ma è residuo evidente del volontarismo superomistico, estraneo alla *Weltanschauung* sbarbariana e perciò presto a spegnersi non appena anche la me-

<sup>27</sup> Cfr.: «[...] tu che avesti per amico / l'organo di Barberia / che dona al cuore mendico / un soldo di nostalgia» M. Moretti, *La domenica dei cani randagi*, ivi, p. 16.

<sup>28</sup> C. Sbarbaro, *Organetto* cit., p. 15.

<sup>29</sup> Riguardo ai rapporti tra Sbarbaro e Schopenhauer si rimanda a Giovanni Bardazzi, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi Novecenteschi», giugno 1988, vol. 15, n. 35, pp. 63-107 e Paolo Zoboli, «*La mia è ora la via del greto*». *Sbarbaro e il Congedo di Liquidazione*, in «Testo», 2012, 63, pp. 51-66.

lodia si smorza, in maniera improvvisa come era cominciata.

Il correttivo di marca spiccatamente dannunziana che Sbarbaro usa per revisionare dall'interno l'universo figurale crepuscolare, tuttavia, se anche non dura che il tempo di un abbaglio illusorio, marca uno scarto decisivo e fondamentale per la definizione della poetica sbarbariana e del rapporto che essa instaura e ricerca tra io e mondo fenomenico, come lucidamente intuito da Bárberi Squarotti:

l'organetto [...] in una disposizione problematica, non statica, come oggetto che significa uno scontro, allo stesso modo di ogni altro confronto oggettivo, sollecita a una decisione, impone una presa di coscienza, segna una crisi esistenziale [...] nell'ambito relazionale, del rapporto con il mondo, con le cose<sup>30</sup>.

Si tratta di un'intuizione sostanziale: se è vero che la precarietà dell'orizzonte fenomenico sbarbariano, l'instabilità della topografia abbacinata o ingoiata dalle tenebre notturne, invalidano fino a interdire ogni possibilità di definizione dell'io in rapporto con l'altro, con l'ambiente, essendo venuto meno quello «scenario dai contorni precisi e riconosciuti all'interno del quale potersi affermare: quello costituito da significati universali a cui potersi riferire per assumere una propria identità»<sup>31</sup>; è altrettanto vero che, decaduto l'ideale, ancora romantico, di una *Ichheit* conclusa in autosufficienza ontologica, la contemporaneità letteraria, e più in generale filosofica, nasce con la consapevolezza che non esiste definizione dell'io se non rispetto all'individuazione e al confronto con l'altro. Anche Sbarbaro non si sottrae a questo imperativo generazionale: non smette mai di tentare, sia pure per via contrastiva e continuamente accidentata e senza trovare mai una risoluzione definitiva, la cauterizzazione della «ferita», per usare un termine boiniano, tra soggetto e oggetto, e – parlando in termini più generali – tra spirito e materia.

La musica improvvisa sgorgata fuori dall'*Organetto* vale proprio a illudere, a questa altezza, l'io di un possibile contatto e persistente interscambio con l'universo naturale fino alla completa dispersione in identificazione del soggetto nell'oggetto:

Grande e verde  
che muori e rinasci continua,  
taciturna che dentro a gran voce mi parli,  
Natura, ove perde l'uomo se stesso [...].

Chiaro lo sguardo

<sup>30</sup> G. Bárberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro* cit., p. 33.

<sup>31</sup> Laura Incalcaterra McLoughlin, *Spazialità poetica delle strutture urbane*, in L. Incalcaterra McLoughlin et al., *Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento*, Leicester, Troubador, 2005, p. 35.

s'è fatto nel volto,  
 pronte alla lotta le braccia.  
 Sento l'ebrezza,  
 [...] della mia nuova e vera giovinezza<sup>32</sup>.

Non appena però la musica si ferma, si compie la disillusione di matrice leopardiana, tornano l'oscurità e il silenzio a invadere lo spazio d'esistenza dell'io – il panismo dannunziano ovviamente non poteva più essere, soprattutto per Sbarbaro, poetica fruttuosa – e a reinchiolarlo alla sua solitudine, nuovamente amplificata da un riverbero sonoro; questa volta però non è l'io che sonorizza con i propri passi la via ma è il rombo sinistro dei rintocchi di mezzanotte non solo a ripercuotersi dentro di lui ma anche a percuoterlo figurativamente, metaforizzati i rintocchi in «pietre»:

Quando il valzer precipita ed ecco  
 l'organetto si chiude  
 d'un colpo secco.  
 [...]

E la notte che il suono avea sgombra  
 del buio e fatta giorno,  
 la vacua notte col silenzio e l'ombra  
 mi si richiude intorno.

[...]

Si stacca dal mio capo  
 rombando mezzanotte.  
 A me che vo vagando  
 solo nella mia notte  
 cadono sul cuore  
 come pietre quell'ore<sup>33</sup>.

La chiusa di *Organetto* si pone pertanto in rapporto di perfetta circolarità con l'incipit della lirica, invertiti soltanto i due termini del confronto – oggetto e soggetto – rispetto ai ruoli attivo o passivo di sonorizzante e sonorizzato; e ci conduce così alle soglie di *Pianissimo* anticipando quel rapporto soggetto-oggetto possibile solo come specchiamento reciproco di due apparenze vuote, o di due risonanze vuote, non sostanziali, rapporto perciò totalmente infruttuoso in funzione di una qualche durevole acquisizione esistenziale che non sia quella della riduzione al minimo vitale-resistenziale.

<sup>32</sup> C. Sbarbaro, *Organetto* cit., p. 16.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 16-17.

*Pianissimo* è del resto raccolta eminentemente solipsistica e saldamente avvitata attorno a un dialogo serrato dell'io con se stesso che pare escludere totalmente ogni possibilità di comunicazione o accordo tra soggetto e oggetto: sembra che la definizione dell'essere-io in relazione all'essere altro sia attuabile esclusivamente attraverso una disperata riduzione-sintonizzazione con l'essere-cosa. Scrive sempre Bárberi Squarotti che nella raccolta agisce una «rivelazione superlativa della negazione e della negatività», una «trama serrata [...] di elementi che ugualmente stabiliscono il carattere estraneo, indifferente delle cose, del mondo esterno, e l'impotenza, l'incapacità di contatto, di dominio, di relazione, dell'*homo interior*»<sup>34</sup>. Persiste tuttavia una spinta al confronto con la realtà al di fuori del sé che, se di giorno si sperpera in incomunicabilità e produce, come effetto immediato, la squalificazione di qualsiasi tipo di individuazione oggettuale, di notte invece pare potersi aprire spiragli di riconoscimento e addirittura di tentata adesione. Laddove in pienezza di luce solare il camminatore perde ogni riferimento visivo fino alla sensazione di accecamento, e, di conseguenza, perde anche ogni riferimento acustico:

Talor, mentre cammino solo al sole  
e guardo coi miei occhi chiari il mondo  
[...]

un cieco mi par d'essere, seduto  
sopra la sponda d'un immenso fiume.  
Scorrono sotto l'acque vorticose,  
ma non le vede lui.  
[...] E se gli giunge  
talora mormorio d'acque, lo crede  
ronzio d'orecchi illusi<sup>35</sup>.

con la cecità al mondo dei fenomeni che presto si metaforizza in cecità metafisica rispetto a una vita altra, di presumibile pienezza partecipativa, ma appena «rasentata» e oscuramente avvertita nell'ottundimento e depotenziamento dei sensi come in perenne stato sonnambolico:

Perché a me par, vivendo questa mia  
povera vita, un'altra rasentarne  
come nel sonno, e che quel sonno sia  
la mia vita presente<sup>36</sup>;

<sup>34</sup> G. Bárberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro* cit., p. 49.

<sup>35</sup> C. Sbarbaro, «*Talor, mentre cammino solo al sole*», da *Pianissimo* cit., p. 22.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

di notte invece l'incontro con l'umanità derelitta, quella più pericolosamente vicina alla reificazione, riesce a sbrecciare quella barriera estraniante tra io e altro, altrimenti irriducibile, tanto da prodursi, per la prima e unica volta in *Pianissimo*, in una vera e propria trasformazione identificatrice:

Quando traverso la città la notte  
io vivo la mia vita più profonda.

[...]

Mi trasformo nel cieco del crocicchio  
che suona ritto gli occhi vaghi al cielo.  
Voluttà d'esser solo ad ascoltarmi!  
Udire nella mia notte per ore  
avvicinarsi e dileguare i passi!  
Essere la puttana che sussurra  
la parola al passante che va oltre!  
[...] E voluttà di scendere più in basso!<sup>37</sup>

Il distico incipitario, separato anche graficamente dal resto della lirica, allaccia il camminamento per le vie notturne alla possibilità improvvisamente dischiusa per l'io di «vivere la sua vita più profonda»: il complemento oggetto interno vale a intensificare la portata semantica del verbo «vivo» che viene a sostituirsi in questa lirica a tutta quella semantica del «rasentare», del sentire appena, e pare riprodurre, in via certo smorzata ma proprio per questo più propria e convincente, quell'opportunità repentina apertasi per l'io in *Organetto* di appropriarsi del centro della strada, e dannunzianamente del centro dell'esistenza<sup>38</sup>.

La vicinanza esistenziale con l'altro, finora impensabile<sup>39</sup>, è qui esplicitata invece dall'assertività incontrovertibile del «mi trasformo», generato nuovamente, come in *Organetto*, da una musica crepuscolare suonata dal «cieco al crocicchio». Una medesima identificazione tra io e suonatore questuante era presente anche nella già citata *Che è che vaga nell'aria* di Moretti:

Non parlare anima mia.  
Prima che brilli una stella  
giriama la manovella  
di un organo di Barberia.

<sup>37</sup> «Quando traverso la città la notte», ivi, p. 53.

<sup>38</sup> Cfr. i citati versi: «Non più ciondoloni / rasento il muro: / mi scosto, cammino / diritto, nel mezzo / con piede sicuro», C. Sbarbaro, *Organetto* cit., p. 15.

<sup>39</sup> Si vedano, a titolo d'esempio, i versi: «Or questo camminare fra gli estranei / questo vuoto d'intorno m'impaura / e la certezza che sarà per sempre» (C. Sbarbaro, «Mi desto dal leggero sonno solo», da *Pianissimo* cit., p. 24).

Fa' che questo tuo poeta  
 che vive così distante  
 dal mondo chieda a un passante  
 una piccola moneta<sup>40</sup>.

Qui tuttavia la coincidenza esistenziale tra io e suonatore era confessata da Moretti a sottolineare la condanna del poeta a un ruolo sociale dimesso e mendico, e della poesia a un declino incontrastabile che la priva di ogni possibilità al di fuori dell'indugio nella propria residua e stentata possibilità di canto. Il «mi trasformo» di Sbarbaro invece traccia delle implicazioni esistenziali diverse: l'agnizione di sé nell'altro vale infatti a mettere l'io non solo in condizione di cantare ma anche di ascoltarsi, solo. Non è la dimessa – ma unica possibile – occasione di canto ad attrarre l'io sbarbariano ma la possibilità di generare un canto esistenziale assoluto, cioè propriamente sciolto da ogni contatto con l'esterno se la «voluttà», l'aspirazione più profonda, è quella «d'esser solo ad ascoltarsi!»; per il tramite sonoro di una musica suonata di notte a un angolo di strada, si compie pertanto il rientro dell'io nel sé, si sana lo sdoppiamento dell'interiorità: l'essere-io, passando per l'essere-altro, torna a saldarsi con l'essere-poeta, non più in senso panico-volontaristico come in *Organetto*, quando Sbarbaro aveva avuto bisogno di recuperare da D'Annunzio lessico e modalità di appropriazione, ma in senso propriamente sbarbariano di diminuzione e di ritrovamento di un'unica, ma valida, possibilità di esistenza nella parificazione con l'umanità notturna e ridotta. Si tratta tuttavia di una conquista non definitiva: dal perentorio «mi trasformo» a inizio di strofe il lessico va infatti sfumandosi d'intensità categorica attraverso i due infiniti ottativi, entrambi in *positio princeps*: «udire nella mia notte per ore / avvicinarsi e dileguare i passi» ed «essere la putana che sussurra / la parola al passante», e il sostantivo «voluttà» ripetuto due volte sempre a inizio di verso. La spinta volitiva a restare adesso a questa umanità bassa, quasi reificata, si palesa inoltre attraverso stimoli di tipo esclusivamente uditivo: l'io non solo vuole riconquistare la capacità di ascoltarsi ma anche di ascoltare pacificato i rumori del mondo senza che essi producano più risonanze terrorizzanti e di sussurrare nella notte, come la prostituta, parole che si dileguano, alla stregua dei passi, nel trascorrere non tragico del tempo.

La dimensione notturna permette dunque all'io quella partecipazione – in quanto agente (suonatore e sussurratore) e in quanto agito (uditore) – alla vita dalla quale il giorno lo esclude; anche la leopardiana consapevolezza del consumarsi vano del tutto, che altrove è presa di coscienza da parte di un io separato che guarda, con certo intellettualistico distacco, gli altri vivere pericolosamente ignari della loro «condanna d'esistere»:

<sup>40</sup> M. Moretti, *Che è che vaga nell'aria* cit., p. 60.

Provo un disagio simile a chi veda  
 inseguire farfalle lungo l'orlo  
 d'un precipizio, od una compagnia  
 di strani condannati sorridenti.  
 E se poco ciò dura, io veramente  
 in quell'attimo dentro m'impaurò  
 a vedere che gli uomini son tanti<sup>41</sup>,

qui invece è acquisizione per nulla intellettualistica, che passa di nuovo attraverso uno stimolo sonoro generantesi dal mondo attraversato dall'io:

Rasentando le case cautamente  
 io sento dietro le pareti sorde  
 le generazioni respirare<sup>42</sup>.

Di notte l'io non guarda gli altri da una posizione di separatezza, ma li ascolta per percepirli come essenze soggette, al pari della propria, a un meccanismo di ateleologica perpetuazione di fronte alla quale il distacco tra lo sguardo dell'io-poeta e l'incoscienza della folla cittadina non è più individuabile, non è più assunto o assumibile a materiale lirico; la presa di coscienza non è più pertanto ingerenza gnomica ma traslazione spontanea che dal mimino auscultabile (il respiro) fissa il minimo esistenziale in spontanea e immediata acquisizione diacronica: a respirare sono non gli uomini storicamente e fenomenicamente individuabili ma le generazioni in perpetuazione larica.

Dal canto pieno dell'organetto, al suonare più dimesso del cieco al crocicchio, fino al respiro appena percepibile, ma poeticamente trasformato in soffio secolare dell'umanità, quando il mondo notturno si produce in articolazioni musicali o ritmiche avviene una improvvisa disattivazione della stasi inerziale e anestetizzata dell'io, disattivazione che, se da un lato genera la medesima amara consapevolezza originantesi *sub lumine*, dall'altro la declina sotto specie strettamente relazionale – come già avveniva in *Organetto* –, nell'ambito di un ricercato rapporto con il mondo.

La notte per Sbarbaro è dunque l'unico momento in cui la realtà può cessare di essere proiezione dello sguardo asciutto e chiaroveggente dell'io per fissarsi, sia pure in via non definitiva, nel suo esistere fenomenico staccato e oggettuale, nei confronti del quale l'io riesce a porsi in rapporto dinamico di scambio e persino, in alcuni casi, di identificazione. Di notte l'io lirico di *Pianissimo* anticipa così l'atteggiamento del vagabondo cittadino protagonista dei *Trucioli* che sostituirà al sentimento astratto e metafisico del mondo circostante una «riqualificazione» del reale «come “forma”, come “fenomeno” autonomo e svinco-

<sup>41</sup> C. Sbarbaro, «*Talor, mentre cammino per le strade*», da *Pianissimo* cit., p. 33.

<sup>42</sup> «*Quando traverso la città la notte*» (ivi, p. 53).



lato da[l] [...] soggettivismo patetico e ragionativo»<sup>43</sup> della raccolta del '14. La ritrovata apertura verso l'universo umano-oggettuale, che la critica individua unanimemente come caratteristica distintiva della prosa lirica di *Trucioli*, aveva pertanto già avuto in alcuni notturni di *Pianissimo*, soprattutto se marcati da evidenze sonore, degli antecedenti validi non solo a posteriori come avvisaglie diacroniche ma già di per sé come sintomi decisivi di una poetica della clausura che ammette però, in alcuni momenti, il confronto diretto con l'altro. Mi pare si possa dunque estendere, in anticipazione, anche ad alcune delle liriche di *Pianissimo* quanto rilevato da Perli per i *Trucioli* in corsivo, disseminati tra gli altri con funzione di ricordo e spesso anche di dichiarazione poetica: «[...] le liriche in "corsivo" [...] testimoniano una fase "ibrida" di oscillazione in cui, nonostante il prevalente soggettivismo, si coglie una latente seppur ancora esitante tensione verso l'oggetto che consente di rivelare un superamento in atto dell'astrazione e del sentimento "metafisico" della città»<sup>44</sup>.

Nei *Trucioli* la definizione dell'essere-io, e, insieme, in sott'ordine, dell'essere-poeta, viene in ogni caso a compromettersi in maniera più complessa ed efficace, in via tanto dialettico-oppositiva quanto analogico-identificativa, con quella dell'essere-altro, mentre continua ad agire, dal fondo, quel pericolo, pure non privo di fascinazione lirica, di una riduzione all'essere-cosa già emerso nelle liriche di *Pianissimo*. Ed è sempre l'attraversamento notturno della città a farsi discriminante rispetto a una riduzione all'altro piuttosto che una riduzione a cosa; se i *Trucioli* (del 1920) si aprono con una prosa in cui emerge una prima definizione, identitaria e assertiva, dell'io reificato in relazione allo spazio urbano:

La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia. Nasceva da un muro di casa su una piazza lastricata. Trapiantata in piena terra sarebbe intristita, io credo.

Così la mia anima messo radici nella pietra della città e altrove non potrebbe più vivere. E se guardo qualche volta ai monti lontani come a una liberazione, in realtà essi non mi dicono più niente<sup>45</sup>.

Forse vado mineralizzandomi.

Già il mio occhio è di vetro (da tanto non piango), e il mio cuore è un ciottolo pesante<sup>46</sup>.

quando il camminatore torna a percorrere le strade notturne invece cade preda di appelli, manifestandosi sempre per via sonora, che lo richiamano verso una «più solita vita», quella della consuetudine, quella della parificazione esistenziale di io e altro:

<sup>43</sup> A. Perli, *La poetica della città*, in *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2008, p. 118.

<sup>44</sup> Ivi, p. 120.

<sup>45</sup> C. Sbarbaro, *I*, in *Trucioli* cit., p. 143.

<sup>46</sup> Ivi, p. 144.

Verso un'altra vita verso una più solita vita mi sento qualchevolta chiamare  
da bisbigli di innamorati che il mio passare interrompe.

[...] Altra volta è un suono d'organetto ch'esce da una finestra illuminata  
Altra volta le voci degli uomini che giocano alle carte

Ma talvolta il richiamo è più energico ed esce dal cuore stesso della città.  
Dalla ringhiera mi spenzolo verso la città nera che bolle sotto.

[...] Di lassù mi tendo, tremando, brandello di carne verso l'altra vita verso la  
più solita vita...<sup>47</sup>.

La sirena del mondo ha pertanto riconquistato la sua voce, ma non canta come la *Chimera* campaniana o la «sirena» dannunziana un richiamo suadente e poeticamente produttivo a una vita di sregolamento sensorio o di sensualismo e autoaffermazione panica inarrestabile, bensì invoca a un rientro dentro i confini di un'esistenza concreta di affezioni e piacevolzze quotidiane – queste le dimensioni da cui le voci provengono –, dentro i confini di una partecipata vita cittadina – il richiamo più forte è quello che viene dal cuore stesso della città –. Il richiamo però resta inattuabile per l'io, relegato a guardare dall'alto e a consumarsi della tensione non passibile né di distensione né di appagamento, di risoluzione in balzo: quella più solita vita continua a restare immancabilmente «altra», e l'io non può che declinare il vagabondaggio notturno in infernale discesa negli abissi della perdizione, della lussuria, della taverna i cui dannati, con la loro vita non solita ma insolita di perdizione, riescono però a sintonizzarsi con l'esistenza del poeta.

Nello svolgersi convulso e polimorfo della realtà urbana serotina e avernale, l'io riesce a cogliere infatti «affinità oscure» solo con l'umanità più derelitta, con «un resto d'uomo», con gli «stracci umani»:

Un'affinità oscura mi lega a un essere che incontro giornalmente. Un resto d'uomo. Cammina accidentato. I globi dei suoi occhi non vedono. È spaventoso come una macchina. Solo la carne intorno alla pipetta vive<sup>48</sup>.

Capisco allora che finirò come uno di quegli stracci umani<sup>49</sup>.

Altrove il riconoscimento di un'affinità relazionale è con una «cocotte» noleggiabile:

<sup>47</sup> II. *Appelli*, ivi, pp. 158-159.

<sup>48</sup> 3., ivi, p. 148.

<sup>49</sup> 4., ivi, p. 149.

Nella limosina il mio sangue presente una parentela con la cocotte.

Notturna e tenebrosa.

Il passante la può noleggiare. Quante possibilità di gioia contiene la sua immobilità!<sup>50</sup>

Altrove ancora la parentela esistenziale è individuata con gli ubriaconi dell'osteria, la cui compagnia, innalzata al rango di consanguineità, arriva addirittura a sciogliere l'afasia in felice pacificazione identificativa: «Sto bene qui. Taccio di felicità. Sono costoro veramente miei consanguinei»<sup>51</sup>.

L'io lirico, però, se anche riconosce un'affinità relazionale con i visitatori infernali della taverna, possiede rispetto a loro il *surplus* della coscienza di sé, «la carta da visita» dell'essere-poeta, che, affine all'*aureola* baudelairiana, non gli permette tuttavia alcun fruttifero anonimato ma lo rende il più emarginato tra gli emarginati:

Sfioro (dilettante!) l'osteria malfamata

[...]

Ma essi non mi riconoscerebbero

Carta da visita potrebbe essere una coltellata.

Alla vertigine m'abbandono rottame alla deriva

[...] Ma le parole casa di pena, bagno fanno vibrare di presentimento la mia materia più sorda e quel mondo m'attira come il filo chi tocca muore come l'imbutto della scala talvolta<sup>52</sup>.

L'io lirico sa di non essere in grado di approdare a una pienezza-«vertigine» vitale inconsapevolmente esperita, e il richiamo suadente a quella pienezza è ridimensionato immediatamente nel suo essere lusinga e fascinazione assecondabili solo a patto di una finale e fatale dissoluzione. La «carta da visita» si mostra allora in tutta la sua specificità sbarbariana rispetto all'*aureola* baudelairiana: il ruolo elettivo dell'essere-poeta restava nel francese poeticamente produttivo tanto se rifiutato – è il caso appunto della *Perdita dell'aureola*, in cui all'io riesce di mischiarsi «in incognito» alle nefandezze del popolo più basso<sup>53</sup> – quan-

<sup>50</sup> C. Sbarbaro, *13.*, da *Trucioli* cit., p. 181.

<sup>51</sup> *Al Goto Grosso*, ivi, p. 217.

<sup>52</sup> *IV.*, ivi, p. 184.

<sup>53</sup> Cfr.: «Poco fa, mentre attraversavo di gran premura il boulevard, e saltellavo nella melma, in mezzo a questo caos frenetico dove la morte accorre al galoppo da tutte le parti a un sol tempo, la mia aureola, a un movimento brusco, mi è scivolata di testa nella fanghiglia del macadam. [...] Ho giudicato meno orribile perdere le mie insegne che farmi spezzare le ossa. E poi, mi sono detto, non tutto il male viene per nuocere. Ora posso andarmene in giro in incognito, compiere le azioni più vile, asservirmi alla crapula come i semplici mortali» (Charles Baudelaire, *Perdita*

to se riconosciuto come necessario non solo in relazione alla creatività artistica ma anche in funzione del metamorfismo dell'io e della sua capacità di annullamento nella folla cittadina:

Non a tutti è dato concedersi un bagno di moltitudine: godere della folla è un'arte; e può prendersi una sbronza di vita alle spalle del genere umano, solo colui a cui una maga ha infuso dalla culla il gusto della maschera e del travestimento, il ribrezzo per le pareti di casa e la passione del viaggio.

Solitudine, moltitudine: termini uguali e convertibili per il poeta fecondo e attivo. Chi non sa popolare la sua solitudine, non saprà essere solo in una folla indaffarata. Il poeta gode di questo incomparabile privilegio di poter essere a piacere se stesso e altri<sup>54</sup>.

Similmente Baudelaire scriveva anche in conclusione del saggio *Del vino e dell'hashish*, citando le parole del teorico musicale Barbereau: «I grandi poeti, i filosofi, i profeti, sono esseri che attraverso il puro e libero esercizio della volontà pervengono ad uno stato in cui sono a un tempo causa e effetto, soggetto e oggetto, magnetizzatore e sonnambulo»<sup>55</sup>.

Sbarbaro vive invece nei *Trucioli* la tensione tragica tra i due momenti – il rifiuto dell'essere poeta e l'autoriconoscimento come tale – che, al contrario di quanto accade in Baudelaire, sperimentano entrambi esiti fallimentari; da un lato, quando la ricerca identitaria si fa dimentica di ogni elezione artistica, la volontà di un mite annullamento dell'essere poeta nell'essere uomo comune non riesce, o non dura, proprio in virtù della intrinseca diversità del poeta dagli altri uomini: «Se il mio stomaco di poeta me lo consentisse, darei fondo qui alla mia barca»<sup>56</sup>. Dall'altro lato l'essere poeta, il poter e saper recepire dalla vita segni, inviti, suasioni non gli assicura alcuna possibilità metamorfica di scioglimento del sé nell'altro. La mancata possibilità di un definitivo, durevole riconoscimento dell'essere-io nell'essere-altro porta allora l'io a desiderare lo spegnimento di ogni appello da parte del mondo, ogni invito alla traslazione della propria precaria sussistenza in una piena esistenza partecipativa fatta di delicatezze affettive, emozioni, leggerezze e godimenti paradisiaci e prospettici, appelli sempre generantisi soprattutto per via musicale e sonora:

Stanno nei miei occhi dei luoghi soavissimi dove l'infanzia trasognata passò.

[...]

Ci sono delle musiche che m'arrestano per via senza fiato.

Altre mi fanno spasimare sulla soglia di paradisi che forse non esistono.

*d'aureola*, da *Lo Spleen di Parigi*, si cita da *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, pp. 461-462).

<sup>54</sup> *Le folle*, ivi, p. 400.

<sup>55</sup> *Del vino e dell'hashish*, ivi, p. 546.

<sup>56</sup> C. Sbarbaro, *Al Goto grosso*, da *Trucioli* cit., p. 217.

Un'arietta udita in una corte mi diede di botto la leggerezza del delitto.  
 [...] queste ultime gioie voglio distruggere, come da bambino il giocattolo col  
 piede per piangere poi acutamente.  
 [...]  
 Riudire le musiche quando ad esse la mia carne legnosa non potrà più trasalire<sup>57</sup>.

Sono tuttavia individuabili, nell'universo notturno e infernale dei *Trucioli*, alcuni momenti di riconosciuta autenticità auto-identificativa; è il caso, per esempio, della prosa *Nuccia* in cui l'incontro con la perdizione, con la lussuria, si rivela un incontro con una verità umanamente verificata, non solo e non più semplicemente a livello esistenziale ma addirittura come affermazione compiutamente ontologica:

Che scompiglio al tuo arrivo fra le bambole meccaniche! [...] L'aria qui era finta  
 come l'arancia del comò [...]. Tu hai aperto una finestra  
 Perché di donne qua dentro tu sola sei vera [...]  
 Tu sei la sola donna che vedo da vicino. Tante ne rasento ogni giorno [...] la tua  
 sventura ci voleva per farmi incontrare una donna vera.

Senti la mia verità: io non ho mai amato. Ma [...] ho bisogno di sperare che un  
 amore verrà [...].

Questo pensai, ma le dissi:  
 Pepica sei tu. Canta!<sup>58</sup>

Se il colloquio con gli amici, in *Pianissimo* come nei *Trucioli* si era rivelato inutile e segnato non tanto e non solo da una incomunicabilità di tipo verbale quanto da una mancata possibilità di sintonizzazione d'anime<sup>59</sup>, il colloquio con Pepica, che è poi un non-colloquio perché l'io non dice («Questo pensai, ma le dissi»), cambia di segno al silenzio e popola il suo vuoto comunicativo di *semèia* epistemologicamente semantizzanti: l'io comunica, pur senza parlare, con la prostituta assunta a unica ipostasi ontologica, di verità (come sottolineato dalla tautologia bastante a se stessa: «Pepica sei tu»), in un mondo di ectoplasmi e fantocci e, allo stesso modo, Pepica riesce a farsi verifica dello stesso essere-io del poeta, che a lei chiede perciò di cantare, contrariamente a quanto

<sup>57</sup> X. *Giocattoli*, ivi, pp. 261-262.

<sup>58</sup> 43. *Nuccia*, ivi, pp. 231-233.

<sup>59</sup> Cfr. i versi: «I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono / Amicizia non vale a ingannare. / Quando parliamo troppo forte o quando / d'improvviso tacciamo tutti e due, / vedono essi il male che ci rode. / Col rumor della voce noi vogliamo / creare fra noi quel che non è», «*I miei occhi implacabili che sono*», da *Pianissimo* cit., p. 36; e cfr. anche l'intero truciolo *Capogiro*, nel quale l'io lirico sbarbariano incontra tre amici ma tutti gli incontri si trasformano in consapevolezza tragica di un'irriducibile incomunicabilità io-altro, da *Trucioli* cit., pp. 243-247.

aveva fatto nei confronti del mondo, al quale aveva invece imposto il silenzio con gesto anche sadico di devastazione (cfr: «queste ultime gioie voglio distruggere, come da bambino il giocattolo col piede per piangere poi acutamente»).

Anche quando l'immersione nella dimensione notturna sperimenta l'azione psicotropa dei *paradis artificiels*, come nel caso della prosa sintomaticamente intitolata *Oppi*, l'unica conquista che pare convincente e trattenibile, entro l'abisso di *hallucinations* per il resto sarcasticamente e sintomaticamente degradate a gingilli fanciulleschi<sup>60</sup>, è la presa di coscienza da parte del poeta della propria irriducibile umanità, verificata sempre entro la dimensione notturna<sup>61</sup> e sempre per intermediazione di uno stimolo sonoro: «Nelle tenebre rigate da lente forme fosforiche odo battere il mio cuore d'uomo»<sup>62</sup>.

Si giunge con questo testo al momento massimo di tensione autoconoscitiva, in cui il prodursi ritmico dell'io si chiude in cerchio con il suo ascoltarsi: non è più la musica dell'organetto, né il canto del cieco del crocicchio, né il respiro delle generazioni ma il palpito stesso del cuore dell'io a farlo ora certo del suo esistere, ridotto e diminuito, ma proprio per questo vero e vitale, «abbarbicato» come l'ungarettiana «quercia [...] al suo macigno»<sup>63</sup> in forza di resistenza.

<sup>60</sup> Cfr: «Così l'anima si gingilla bambino malato con bolle di sapone» (*XI. Oppi*, ivi, p. 271).

<sup>61</sup> Qui popolata di luci artificiali avanguardisticamente concrete in forme ed espressa con sofficienti espedienti da réclame: «Abito l'ambiente allucinato, pavimento che riflette, strani pomi penduli, di MURATTI'S AFTER LUNCH CIGARETTES. / Con la dama dell'Acqua Minerale mi dissolvo farfalla nel fuoco dei cristallami [...]» (ivi, p. 270).

<sup>62</sup> Ivi, pp. 270-271.

<sup>63</sup> Cfr. «È nuda anche la quercia, / Ma abbarbicata sempre al suo macigno» (Giuseppe Ungaretti, *Le stagioni*, da *Sentimento del tempo* [1933], si cita da *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 144).

## I NOTTURNI DI PENNA

Francesca Nencioni

Nella poesia di tutti i tempi il «profondo oscuro seno» della notte<sup>1</sup> o i «*cadentia sidera*»<sup>2</sup> che invitano al sonno hanno sempre costituito un oggetto lirico di sicuro effetto, tentazione e insieme risorsa ineludibile. Forse mai però come nel Novecento, e in particolare nei testi poetici della Terza generazione, la luna, i canti, i *lieder* notturni<sup>3</sup> si sono affacciati con significativa frequenza a testimoniare l'«eredità della lettura leopardiana»<sup>4</sup> e la riconfermata vocazione generazionale alle modulazioni del tema<sup>5</sup>. Echi, calchi, rimandi intertestuali si inseguono e susseguono così nelle raccolte; ma ogni autore colora di un timbro inconfondibile il mistero e la bellezza della notte.

All'attrazione del *topos* non si sottrae Sandro Penna<sup>6</sup>, pur da un'angolatura

<sup>1</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XII, 54, v. 2.

<sup>2</sup> Virgilio, *Aeneis*, II, v. 9.

<sup>3</sup> Per limitarsi a qualche titolo, scorrendo le raccolte dell'ermetismo fiorentino, si possono citare *Tango*, *Danzatrice verde*, *Saxa* da *Avvento notturno* (1940) di Mario Luzi; *Concerto*, *Pietre e musica* da *I giorni sensibili* (1941) di Alessandro Parronchi; *La notte canterà*, *Valzer*, *Serenata*, *Mood indigo* dalla *Figlia di Babilonia* (1942) di Piero Bigongiari; testi dove, al lume della luna, l'«inclinazione al canto» si riverbera in balli, concerti, strumenti, musica jazz. Ma per una suggestiva interpretazione-ricostruzione delle tracce musicali in poesia si veda Anna Dolfi, *Musica in poesia da Leopardi alla Terza generazione*, in *Per Romano Lupferini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415.

<sup>4</sup> A. Dolfi, *Leopardismo e terza generazione*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 74.

<sup>5</sup> O 'sopra-tema' seguendo la lezione di Anna Dolfi nel bellissimo saggio *Notturmi in poesia. Riflessione sull'«effetto notte»*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008, pp. 113-127 (ora in questo libro di Atti). Della stessa autrice si veda anche *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, 2010, pp. 649-669.

<sup>6</sup> Nato nel 1906, Penna appartiene di diritto alla Terza generazione. Con gli ermetici fiorentini classe 1914 condivise quella che Giacomo Debenedetti chiamò «assenza» o «vacanza dalla storia» (G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 178-179), ma anche la concentrazione analogica e i passaggi ellittici tipici di quella poesia che ne influenzarono «educazione e gusto» (cfr. Silvio Ramat, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 379).

*a latere*, meno divulgata e appariscente<sup>7</sup>. Non c'è dubbio, infatti, che a una domanda specifica verrebbe da rispondere d'istinto che il poeta del *puer* non è coinvolto in questa scia lunare-tenebrosa, perché aedo del risveglio<sup>8</sup> («La mattina... è ricordarsi di un risveglio»<sup>9</sup>), cantore delle albe («Era l'alba su i colli»<sup>10</sup>, «Vien l'alba d'estate»<sup>11</sup>, «Sotto l'alba piovosa»<sup>12</sup>, «Livida alba»<sup>13</sup>, «Com'è forte il rumore dell'alba!»<sup>14</sup>) e dei mattini, quando il mare appare «tutto fresco di colore»<sup>15</sup>, una «luce incerta»<sup>16</sup> prelude all'avvento del sole, i collegiali sfilano nell'azzurro<sup>17</sup>, voli di colombi sfiorano radenti la piazzetta<sup>18</sup>. Eppure nella sua poesia non mancano gli 'effetti notte', ottenuti con il corteo degli ingredienti emblematici: brillio di luna e stelle, passaggio di nuvole, ombre e stagioni, riflessi sulle acque<sup>19</sup>, ricami di luci in un cielo pallido e oscurato. Insieme ai tocchi paesistici, ecco le sfaccettature semantiche dicotomiche o contigue della notte: incanto/sconforto, inquietudine/pace, riposo/insonnia, sonno/sogno, libertà/trasgressione, ricucite insieme dal *fil rouge* del fanciullo. Perché è la figura del *child* a costituire la cifra costante e inesauribile della notte di Penna, quella che curva l'arco notturno verso una delle sue valenze poliedriche, eleggendola a stigma di un preciso momento. La ricerca e l'incontro con questa alterità disponibile o sfuggente, colta nella «fase angelico-adolescenziale»<sup>20</sup>, spesso al di sotto del 'limitar di gioventù', si declina nelle varianti di una raffigurazione sempre nuova e sempre uguale: il marinaio giovane in divisa bianco e azzurra<sup>21</sup>, il «ragazzaccio / bellissimo» che dorme in un letto sfatto, con un gattino fra le braccia<sup>22</sup>, «l'angioletto» scor-

<sup>7</sup> Già nel 1950 Piero Bigongiari, recensendo *Appunti*, riconosceva il valore di Penna, pur scindendolo dalle sorti del Novecento 'maggiorista', comunque destinato a durare (cfr. P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 256-257).

<sup>8</sup> «Poeta del risveglio» definisce Penna Carlo Picca, fin dal sottotitolo del suo recente saggio (Bari, FaLvision Editore, 2017), mettendo l'accento sull'«infinita passione per la vita» che anima le scelte poetiche; ma non si dimentichi l'aggettivo «triste» che, sebbene separato dal sostantivo tramite l'incarceratura, interviene a ridimensionare la portata di quel risveglio e dell'*élan vital*.

<sup>9</sup> Sandro Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, in *Poesie, prose e diari* (da ora PPD), a cura e con un saggio introduttivo di Roberto Deidier, cronologia a cura di Elio Pecora, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2017, p. 9.

<sup>10</sup> *Era l'alba su i colli e gli animali*, PPD, p. 52.

<sup>11</sup> *Vien l'alba d'estate. Oh prima luce*, PPD, p. 75.

<sup>12</sup> *Sotto l'alba piovosa se n'è andato*, PPD, p. 53.

<sup>13</sup> *Città*, PPD, p. 223.

<sup>14</sup> *Com'è forte il rumore dell'alba*, PPD, p. 410.

<sup>15</sup> *La vita... è ricordarsi di un risveglio* cit.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. *Scuola*, PPD, p. 20.

<sup>18</sup> Cfr. *La veneta piazzetta*, PPD, p. 41.

<sup>19</sup> «Un riflesso di luci / che m'insegue, m'insegue ne l'acqua morta» in *M'hanno battuto. A te solo, fanciullo*, in PPD, p. 51.

<sup>20</sup> S. Ramat, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari* cit., p. 381.

<sup>21</sup> Cfr. *La vita... è ricordarsi di un risveglio* cit.

<sup>22</sup> *Interno*, PPD, p. 32.



to per avventura in una «losca platea»<sup>23</sup>; il pastorello intravisto su un mulo «tra le rare luci del vicoletto»<sup>24</sup>; il «fanciullo incantato» solo nella «rada»<sup>25</sup>: «una condizione piuttosto che una semplice fisionomia [...] un emblema [...] l'icona di un'alba della vita, destinata a non farsi giorno»<sup>26</sup>. Un segno amato o vagheggiato con l'immaginazione, che colora di rosa o di rosso il nero delle notti di Penna.

All'interno dell'idillio si apre poi il motivo dei canti e della voce del mare, che va ad aggiungere una nota musicale allo spettro auditivo del notturno. La musica diviene l'accompagnamento inseparabile, il valore analogico latente, recuperato e rielaborato nella rappresentazione interiore: «ascoltare, poi nelle notti incantate, / da una finestra di albergo / il silenzio del mondo: i canti / dei ricordi folli di luci intrecciandosi / vertiginosamente nell'anima / fragile e sbigottita»<sup>27</sup>.

Il volto della notte è identificato da riferimenti stagionali («notte d'estate»<sup>28</sup>, «notte estiva»<sup>29</sup>, «notte d'inverno»<sup>30</sup>, «notte di aprile»<sup>31</sup>) o da qualificazioni aggettivali che mischiano risonanze visive, olfattive, sonore e tattili su un fondo di matrice estetica («buia e serena»<sup>32</sup>, «profonda e nera»<sup>33</sup>, «tepidi e buia»<sup>34</sup>, «stellat[a]»<sup>35</sup> «odoros[a]»<sup>36</sup>, «bella»<sup>37</sup>, «incantat[a]», «umida»<sup>38</sup>, «silenziosa» e «silente»<sup>39</sup>) e che, proprio per questa *mésalliance*, possono essere ascritti a più di un senso o di una sfumatura. Afferiscono al binomio contrastivo idillio/dissidio i dati che alludono a fragranze («odorosa»), luci («stellat[a]»), morbide suadenze («lieve e vellutata»<sup>40</sup>), fascino e magia («bella», «incantat[a]», «serena»); quelli che si arrestano sull'orlo dell'abisso (non la folgorante vertigine della *noche obscura*, ma una «lenta morte senza disperazione»<sup>41</sup>) seguendo la gradazione cromatica del nero («tepidi e buia», «profonda e nera», «fosca»), o lasciandosi attrarre dalla verticalità che non conosce limiti («profonda», «senza fondo») né am-

<sup>23</sup> *Trovato ho il mio angioletto*, PPD, p. 38.

<sup>24</sup> *Qui brucio la mia vita. Fra le rare*, PPD, p. 57.

<sup>25</sup> *Io nella rada seguivo un fanciullo incantato*, PPD, p. 60.

<sup>26</sup> R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione* a PPD, pp. XIX-XXI.

<sup>27</sup> *Chiuso nella mia camera, io sogno*, PPD, pp. 178-179.

<sup>28</sup> *Se la notte d'estate cede un poco* cit.

<sup>29</sup> *Se dietro la finestra illuminata*, PPD, p. 13.

<sup>30</sup> *«Cullo una solitudine mortale»*, PPD, p. 139.

<sup>31</sup> *Nell'alto arido eremo salmastri*, PPD, p. 230.

<sup>32</sup> *La lezione di estetica*, PPD, p. 153.

<sup>33</sup> *Alla mia cara madre sull'imbrunire*, PPD, p. 172.

<sup>34</sup> *Se desolato io cammino: dietro*, PPD, p. 234.

<sup>35</sup> *Nelle notti stellate aspettavo*, PPD, p. 164.

<sup>36</sup> *Notte! Libertà! E una divina*, PPD, pp. 191-192.

<sup>37</sup> *Notte bella, riduci la mia pena*, PPD, p. 136.

<sup>38</sup> *Straripa nell'umida notte in silenzio*, p. 119.

<sup>39</sup> Entrambe le citazioni sono tratte da *La stazionetta*, PPD, pp. 174-175.

<sup>40</sup> *Andiamo, andiamo disperatamente*, PPD, p. 196.

<sup>41</sup> *Com'è forte il rumore dell'alba* cit.; ma cfr. anche *Cercando del mio male le radici*: «Ma Sandro Penna è intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore» (PPD, p. 133).

mette presenze («vuota»). Risalgono lungo la polarità ansietà/pace gli attributi uditivi («silenziosa», «silente»); quelli che trasmettono leggerezza, tranquillità e mitezza («lieve», «serena», «tepid») o indicano una soffice accogliente cedevolezza («vellutata»); gli aggettivi di stampo etico («immitte»), i sintagmi degli elementi correlati al cielo che ereditano dalla notte le tensioni, dall'io le oscillazioni interiori («luna ansiosa e onesta»). Un epiteto non benevolo, in grado di fondere insieme turbamento e sconforto, è «immitte», che prende le distanze dal binomio leopardiano «dolce e chiara» della *Sera del dì di festa* e introduce semi di ostilità e inclemenza nell'oscurità di Penna; se «alleva»<sup>42</sup> il *puer*, è per immergerlo nella tenzone della vita e forgiarlo col duro apprendistato della strada, in un girovagare che è insieme rischio, sopravvivenza e canto. «Antica» rimanda al ciclo dell'eterno ritorno, al ripetersi sempre uguale del corso degli eventi<sup>43</sup>; «mia» instaura un legame affettivo, di appartenenza, tra tempo di tregua e poeta, che lo riconosce *cronos* privilegiato, congeniale al suo temperamento.

L'essenza del notturno è avvicinata in modo obliquo tramite l'ottativo che chiama il buio a far da complice all'avventura esistenziale: «Mi nasconda la notte»<sup>44</sup>; l'imperativo-vocativo «Notte bella, riduci la mia pena»<sup>45</sup> con accento sull'aspetto lenitivo della contemplazione; l'imperfetto narrativo «aspettavo»<sup>46</sup>, *trait d'union* tra il vagabondare di un io irrequieto e il perdurare invariabile e immoto di notti stellate; il presente «langue», reso ancor più istantaneo dall'attualizzatore, che coglie lo sfinimento e il consumarsi dell'ora: «Ora langue la notte»<sup>47</sup>; o fermato nel valore atemporale dalla rimembranza dell'*Infinito*: «Qui è la cara città dove la notte / alta non ti spaura»<sup>48</sup>.

Per approssimarsi alla definizione, Penna sceglie una sorta di epigramma: «Notte: sogno di sparse / finestre illuminate»<sup>49</sup>, dove compaiono gli elementi tipici del vagheggiamento: «sogno», «finestre illuminate», dietro le quali è possibile immaginare la vita, l'«altrove sognato»<sup>50</sup>. Potremmo dire anzi che la finestra è lo spazio reale della fantasticheria concesso al tempo vigile, come il sogno rappresenta la dilatazione virtuale e inconscia: «Sempre affacciato a una finestra io sono»<sup>51</sup>. Illuminata, protegge e vela di sogni il sonno del fanciullo<sup>52</sup> o sugge-

<sup>42</sup> Cfr. i versi «che la notte / immitte, alleva» in *Già mi parla l'autunno. Al davanzale*, PPD, p. 26.

<sup>43</sup> Cfr. R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione* cit., p. XVIII.

<sup>44</sup> *Mi nasconda la notte e il dolce vento*, PPD, p. 16.

<sup>45</sup> *Notte bella, riduci la mia pena* cit.

<sup>46</sup> *Nelle notti stellate aspettavo* cit.

<sup>47</sup> *La morte del poeta*, PPD, p. 173.

<sup>48</sup> *Qui è la cara città dove la notte*, PPD, p. 373.

<sup>49</sup> *Notte: sogno di sparse*, PPD, p. 218.

<sup>50</sup> R. Deidier, *Note e notizie sui testi*, PPD, p. 1020.

<sup>51</sup> *Sempre affacciato a una finestra io sono*, PPD p. 492.

<sup>52</sup> *Se dietro la finestra illuminata* cit.

risce un nome, suscita un richiamo che resta senza risposta<sup>53</sup> («Amore apparve a una finestra e disse»<sup>54</sup>); qualora si apra da una stanza d'albergo, ispira illusioni, *daydreaming*<sup>55</sup>; se è buia<sup>56</sup>, favorisce l'auscultazione dei pensieri, con un processo gnoseologico al rovescio che, dall'esterno nascosto dalla mancanza di luce, guida *in interiore* fra strati d'ombra, verso barlumi di conoscenza. Altro effetto produce la finestra al chiarore mattutino, quando «aperta, chiara e onesta»<sup>57</sup> lascia penetrare il vento che mette in fuga la noia. Socchiusa o spalancata su un cielo ora illune ora stellato, incrocia l'area semantica del sogno («un fanciullo [...] / *sognerà*»<sup>58</sup>, «chiuso nella mia camera, io *sogno*», «*sogno* di sparse / finestre illuminate») e quella del canto («E mi saluta / il *canto* di un ragazzo»<sup>59</sup>) delineate come sovrapponibili grazie alla comparsa del *child*, fanciullo che sogna o ragazzo che canta, entrambi 'figli della notte', «giovani allegri che la vita alleva»<sup>60</sup>. Talvolta sono le persiane o le imposte a surrogare la finestra nel ruolo di *turning-point* di un incontro: il riso che affiora pallido sotto la luce, si cambia in «forte riso»<sup>61</sup> al buio; «occhi di luce»<sup>62</sup> tralucono fermi alle persiane. È di nuovo la dialettica giorno/notte, aperto/chiuso a fare la differenza. Quando, dallo spiraglio di mondo reso accessibile attraverso i vetri, è possibile captare il fuggevole transito di un treno in corsa, a incrementare il vocabolario della *rêverie* si aggiunge il convoglio con il bagaglio lessicale di iponimi («binari») e meronimi («stazione», «stazionetta»). Si crea così un circuito di reciprocità tra suoni e voci filtrati dalla finestra e cigolii e frastuoni sollevati da vagoni e rotaie.

Con il passaggio veloce di un treno che «va lontano»<sup>63</sup> ed evoca ricordi, nostalgie o proietta verso i capricci del desiderio a venire, si riannoda il filo fantastico-fittizio, ripetuto dall'abbaiare di un cane («Oh nella notte il cane / che abbaia di lontano»)<sup>64</sup>, straniato dalla lontananza e amplificato dall'eco notturna. I due referenti sono resi intercambiabili dalla metafora di *Sotto la pioggia lenta s'è perduto*, che fa del mezzo di trasporto il «cane fedele»<sup>65</sup> del poeta. Il treno «consente di trascinare lontano la malinconia»<sup>66</sup>, salvo riscuotersi all'alba dal trasognamento con un «risveglio / triste»; favorisce gli incontri fugaci «nel gioco tra

<sup>53</sup> Talvolta, *camminando per la via*, PPD, p. 361.

<sup>54</sup> *Amore apparve a una finestra e disse*, PPD, p. 546

<sup>55</sup> *Chiuso nella mia camera, io sogno* cit.

<sup>56</sup> *Già mi parla l'autunno. Al davanzale* cit.

<sup>57</sup> *Solfeggio*, PPD, p. 151.

<sup>58</sup> *Se dietro la finestra illuminata* cit.

<sup>59</sup> *Già mi parla l'autunno. Al davanzale* cit.

<sup>60</sup> *Ero chiuso in un tram, tra deliziosa nebbia*, PPD, p. 390.

<sup>61</sup> *Inutilità*, PPD, p. 477.

<sup>62</sup> *Il vento dell'autunno scuote le tue persiane*, PPD, p. 486.

<sup>63</sup> *Se dietro la finestra illuminata* cit.

<sup>64</sup> *Oh nella notte il cane*, PPD, p. 120.

<sup>65</sup> «Sotto la pioggia lenta s'è perduto / un mio cane fedele: il treno», PPD, p. 322.

<sup>66</sup> R. Deidier, *Note e notizie sui testi*, PPD, p. 1020.

la velocità e la fermata»<sup>67</sup>; nel ritmo altalenante è stimolo quasi mimetico alla poesia. Può tuttavia rivestirsi di sensi di rottura e perdita, se giunge improvviso con il suo ansimante fragore a incrinare il «dolce incanto della notte», riportando l'io «in ferie»<sup>68</sup> alla dimensione agonistica della vita («Rituffarmi / nell'aspra lotta / dell'inutile vita!»<sup>69</sup>). Il cane, che «di giorno è solo il cane / che ti lecca la mano»<sup>70</sup>, limitato quindi nello spazio lirico dal suo impoetico 'esser presente', diviene con la complicità delle tenebre soggetto poetico, favorito dal vago, come se avesse intorno a sé un margine o un alone evocatore di altro, e pertanto si rivela segnale leopardiano. Si pensi alla lettera di Leopardi a Pietro Giordani del 6 marzo 1820, dove compaiono i lemmi che ruotano intorno al triangolo notte-finestra-cane, elementi paradigmatici di un particolare ambiente e di una 'situazione dell'anima' che scivola tra passato e presente:

Poche sere addietro prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano di lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche e mi parve di sentire un moto del cuore [...]»<sup>71</sup>.

La triade, allargata a tetriade (notte, finestra, cane/canto, treno/carro) con il comun denominatore dell'oscurità, risulta collegata entro la sfera della lontananza: quella lontananza, che per Leopardi è condizione di poeticità delle cose e per Penna criterio discriminante tra denotazione e connotazione di un medesimo elemento, esposto alla luce del sole o appena rischiarato dal riflesso delle stelle.

Insieme a «sobborgo»<sup>72</sup>, «stazionetta»<sup>73</sup>, «taverna»<sup>74</sup>, «palestra sotterranea»<sup>75</sup>,

<sup>67</sup> R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione* cit., p. LX.

<sup>68</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 179.

<sup>69</sup> *La stazionetta* cit.

<sup>70</sup> *Oh nella notte il cane* cit.

<sup>71</sup> Se si scorrono le note dello *Zibaldone*, risulta ancor più netto il legame tra i tre segni linguistici: luglio-agosto 1817: «Palazzo bello. *Cane di notte* dal casolare [...]»; 16 ottobre 1821: «È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea *vaga* ed *indefinita* che desta, un *canto* [...] udito da *lungi* o che paia *lontano*»; 21 settembre 1821: «Una *voce* o un *suono lontano*, o decrescente e *allontanantesi* appoco appoco, o echeggiante con un'apparenza di vastità ec. ec. È piacevole per il *vago* dell'idea ec.» (corsivi nostri). Anche l'interiezione «Oh nella notte il cane» richiama il lamento-esclamazione de *La sera del dì di festa*: «Ahi, per la via / odo non lunge il solitario canto / dell'artigian che riede a tarda notte».

<sup>72</sup> *Se son malato vago tra la folla*, PPD, p. 17.

<sup>73</sup> *La stazionetta* cit.

<sup>74</sup> *Le nere scale della mia taverna*, PPD, p. 21.

<sup>75</sup> *Se son malato vago tra la folla* cit.

«cimitero»<sup>76</sup>, «cinema rionale»<sup>77</sup>, «sala buia»<sup>78</sup>, «losca platea»<sup>79</sup>, la locomotiva costituisce uno degli spazi liminari deputati a realizzare l'istanza eterodossa della notte. Sono tutte atmosfere velate di malinconia, non scevre da toni crepuscolari: il sobborgo, fasciato nell'«umido grigiore / invernale»<sup>80</sup> acuisce l'estraneità del poeta, che avanza «triste e solo»<sup>81</sup> tra la folla; la «stazionetta» appare bagnata da una «luce malata» che inclina a una «dolce tristezza»<sup>82</sup>; nella «fumosa taverna», dove persiste il vento, l'odore di porto ha sostituito l'immagine di un lui che una volta discendeva per quelle «nere scale»<sup>83</sup>; dentro le lontane osterie gli uomini si muovono con l'arabescata plasticità di «fregi / antichi»<sup>84</sup> che li fa belli, al pari della notte; dalla palestra sotterranea si diffondono nella via «soffi caldi» e «rumori di scatti»<sup>85</sup> percepiti «senza nostalgie» da un vecchio mendicante. Sui lumi del cimitero, come sulle dita di una mano, è possibile contare il susseguirsi lento delle sere estive<sup>86</sup>, quando, al tenue chiarore delle stelle e alle «oscuire fiaccole» dei fuochi fatui, si risveglia il canto dei grilli<sup>87</sup>. Col rovesciamento di squallore in splendore, ricchezza in povertà, la «sala buia» può assurgere a «paradiso» per i «sensi» del fanciullo, il cinema rionale permettere al «giovin signore» di spogliarsi delle sue «piume d'argento», per rivestire quelle di una «scorza popolare», forse più autentica e sicuramente più vicina al sentimento del poeta.

Gli esterni-sfondo dell'«epifanie del desiderio» incrociano invece mare e fiume. Non a caso l'*ouverture* di Penna si tinge dell'azzurro e del bianco della divisa del marinaio e del fresco colore del mare che si risveglia all'alba<sup>88</sup> e una delle ultime poesie, scelte e raccolte dall'autore, narra di un fanciullo che «uscito da un torrente / nudo si ste[nde] sull'erba»<sup>89</sup>. Il mare «di una volta», che ha il sapore *d'antan*, conserva la traccia dei «compagni di allora»<sup>90</sup>: tornarvi significa ricercare nella sera quelle presenze, inseguendo l'«antico odore» lungo i «caldi viali» e l'«ombra lunare». Spostando lo *zoom* sui frangenti che battono sulle rocce, è possibile sorprendere un fanciullo assorto «in qualcosa di oscuro»<sup>91</sup> o,

<sup>76</sup> *Lumi del cimitero, non mi dite*, PPD, p. 254.

<sup>77</sup> *Il crisantemo perde il suo colore*, PPD, p. 96.

<sup>78</sup> *La sala buia, anche se timidezza*, PPD, p. 339.

<sup>79</sup> *Trovato ho il mio angioletto* cit.

<sup>80</sup> *Se son malato vago tra la folla* cit.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *La stazionetta* cit.

<sup>83</sup> Cfr. *Le nere scale della mia taverna* cit.

<sup>84</sup> *Lumi del cimitero, non mi dite* cit.

<sup>85</sup> *Se son malato vago tra la folla* cit.

<sup>86</sup> Cfr. *Lumi del cimitero, non mi dite* cit.

<sup>87</sup> *Cimitero di campagna*, PPD, p. 227.

<sup>88</sup> Cfr. *La vita... è ricordarsi di un risveglio* cit.

<sup>89</sup> *L'ombra di una nuvola leggera*, PPD, p. 165.

<sup>90</sup> *Quando tornai al mare di una volta*, PPD, p. 54.

<sup>91</sup> *Porto con me la dolce pena. Erro*, PPD, p. 45.

avvicinandosi al primo piano, inquadrare l'onda aperta sullo scoglio che richiama «quella fronte [...] diletta»<sup>92</sup>. In una notte-nascondiglio il fiume, «romantico amico fiume lento»<sup>93</sup>, offre riparo al poeta cacciato di casa e fa da cassa di risonanza alle voci degli uccelli che si infrangono sulle sue acque<sup>94</sup> nell'aria che imbruna; oppure, come il rio del giardino di Armida «che mortali perigli in sé contiene»<sup>95</sup>, non oppone sponde alle lusinghe del «naufragare nel desiderio»<sup>96</sup>.

Ci soccorrono ancora per il *quid* trasgressivo i due sostantivi della *Notte! Libertà! E una divina*, enfatizzati dal punto esclamativo («Notte! Libertà!»), che sembrano aprire nell'oscurità uno squarcio illimitato all'assenza di vincoli, non fosse per il terzo elemento che riduce l'interstizio eversivo a «una sigaretta tra le labbra», sia pure «divina».

I verbi assecondano di preferenza il rarefarsi delle ombre, prediligono il momento in cui nel buio s'insinuano smagliature («Ora *langué*<sup>97</sup> la notte»<sup>98</sup>, «Se la notte d'estate *cede* un poco»<sup>99</sup>), la luna è prossima al tramonto («Non *declinare* più luna di marzo»<sup>100</sup>), le stelle stanno per spegnersi («*Languono* in ciel le stelle»<sup>101</sup>, «Nella notte profonda / si *consumano* le stelle»<sup>102</sup>), nel «buio colore»<sup>103</sup> comincia a trasparire un «cupo splendore»<sup>104</sup> e, per estensione e attrazione semantica, anche il fanciullo si dilegua<sup>105</sup>.

Sospese in cielo luna e stelle danno vita a due opposte concezioni del rapporto uomo-natura: la prima partecipa della vicenda umana, interprete degli stati d'animo del poeta che riflette su di sé: è una luna per lo più amica; le seconde fredde e distanti, indifferenti al dolore del mondo: «Ma le stelle brillavano ugualmente»<sup>106</sup>.

Acquisito con Debenedetti che «anche l'indifferenza è un sentimento»<sup>107</sup>, l'enigma della natura, e della notte in particolare, si rivela in Penna con l'ambivalente valore di una sillaba ancipite: può essere di segno positivo quando scorre omogeneo, solidale ai vissuti dell'uomo; di marca negativa, ogni volta che sem-

<sup>92</sup> *Com'era l'onda sullo scoglio aperta*, PPD, p. 93.

<sup>93</sup> *Mi nasconda la notte e il dolce vento* cit.

<sup>94</sup> *Imbruna l'aria e il lume*, PPD, p. 313.

<sup>95</sup> T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XV, 57, vv. 1-2.

<sup>96</sup> *Notte! Libertà! E una divina* cit.

<sup>97</sup> Corsivi nostri.

<sup>98</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>99</sup> *Se la notte d'estate cede un poco* cit.

<sup>100</sup> *Nella luce lunare apparve al sommo*, PPD, p. 330.

<sup>101</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>102</sup> *Nella notte profonda*, PPD, p. 211.

<sup>103</sup> *Il giorno ha gli occhi di un fanciullo. Chiara*, PPD, p. 558.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Cfr. *Appoggio la mia fronte alla ringhiera*, PPD, p. 314.

<sup>106</sup> *Talvolta, camminando per la via*, PPD, p. 361.

<sup>107</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 181.

bra non considerare l'essere umano o, al limite, estrometterlo. «Ma è un escluso momentaneo, un estraniato momentaneo: [Penna] si sente escluso proprio perché la sua condizione normale è quella del partecipe»<sup>108</sup>. Ed è questo coinvolgimento con il cosmo, interrotto solo a tratti nelle «sospensioni del desiderio»<sup>109</sup>, che giustifica l'intrinseca dualità: «ombra e luce, gioia e dolore cessano di essere dei poli antitetici, ma convivono come varietà»<sup>110</sup>.

Pleniluni e quarti di luna si alternano a chiaro-scuri («ombra / lunare»<sup>111</sup>, «pallor lunare»<sup>112</sup>, «lume di luna»<sup>113</sup>, «luce lunare»<sup>114</sup>) e dolci incanti<sup>115</sup>. I «dolci sogni», «i chiari incanti»<sup>116</sup>, «le notti incantate»<sup>117</sup>, il «dolce incanto»<sup>118</sup>, «i chiari astri»<sup>119</sup> assecondano le illusioni ottiche della luce frastagliata dalle ombre, i riflessi tremolanti sulle onde o sui binari, il sussurro della brezza che fa «palpitare»<sup>120</sup> ogni cosa. Un vero e proprio 'formulario' d'immagini e lessico ripetuti in tutte le combinazioni possibili, che scambiano di componimento in componimento il numero («incanto» / «incanti»; «dolce» / «dolci»), la categoria grammaticale e il genere («incanti» / «incantate»), la qualità, trasferita dalla causa all'effetto.

Il substrato leopardiano affiora, come già visto, sia nei paesaggi, sia negli oggetti lirici (la luna, i notturni, il vago, la lontananza, il canto o le voci degli animali); ma si riverbera soprattutto nella semantica. È un riflesso risemantizzato, svincolato dal *chronos* e dalla storia, reso così nell'eterno presente o infinito anteriore<sup>121</sup> tipico del mito e della poesia; quella risonanza fonica e visuale in sordina che Bigongiari ha condensato nella felice metafora del «fiore senza gambo visibile»<sup>122</sup>.

Lo scarto che i termini poetici dei piccoli e grandi *Idilli* subiscono nella scrittura di Penna si coglie soprattutto negli attributi riservati alla luna: in «ansiosa e onesta»<sup>123</sup> il primo aggettivo partecipa della trepidazione del poeta e rientra quin-

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione* cit., p. XXXV.

<sup>110</sup> Ivi, p. LIII.

<sup>111</sup> *Quando tornai al mare di una volta*, PPD, p. 54.

<sup>112</sup> *La stazionetta* cit.

<sup>113</sup> *Mentre noi siamo qui, fra consuete*, PPD, p. 307.

<sup>114</sup> *Nella luce lunare apparve al sommo* cit.

<sup>115</sup> Cfr. *La morte del poeta* cit.

<sup>116</sup> Entrambe le citazioni sono tratte da *La morte del poeta* cit.

<sup>117</sup> *Chiuso nella mia camera, io sogno* cit.

<sup>118</sup> *La stazionetta* cit.

<sup>119</sup> *Nell'alto arido eremo salmastri* cit.

<sup>120</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>121</sup> Il conio di questa nuovissima categoria temporale si deve a Deidier che così la definisce: «tempo verbale che non si trova nelle grammatiche dell'italiano, ma che esiste nella lingua dei poeti. [...] la sua prima caratteristica è quella di essere anche uno spazio [...]: quello "dove comincia l'infinito"» (R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione* cit., p. XI).

<sup>122</sup> P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 257.

<sup>123</sup> *L'estate se ne andò senza rumore* cit.

di nell'ambito delle *correspondances*, il secondo si colloca sulla scia variantistica del «vergine» e «intatta» del *Canto notturno*; «dormiente» e «assopita»<sup>124</sup> trasferiscono alla diva triforme il sonno e il riposo degli uomini con un movimento di sapore virgiliano; «assorta» richiama «pensosa»<sup>125</sup>, «serena» rientra nella costellazione linguistico-iconica della *Sera del dì di festa* («e di lontan rivela / serena ogni montagna»<sup>126</sup>); «antica»<sup>127</sup> ripete l'epiteto già attribuito a «notte» in opposizione/convergenza col «giovinetta immortale». L'antitesi rimanda alla diversa durata accordata all'astro sacro a Diana: «antica» implica un annoso, remoto percorso; «giovinetta» ne presuppone uno breve, accentuato nella lievità dal vezzeggiativo; la convergenza si instaura tra «antica» e «immortale», collocate sulla stessa coordinata temporale su cui non cala il tramonto. Ma s'indovina pure una luna nuova, nuova come il cielo «nuovo di stelle»<sup>128</sup> nella rinnovata luce della primavera, che rinforza il legame semantico con «giovinetta». Quando Penna sceglie «antica» per «luna» o «notte», allude al ruolo complice che satellite e periodo notturno svolgono nei confronti dei fanciulli: «antica notte / li piegherà più tardi con amore»<sup>129</sup>. Se nel sole le «vivaci lotte» tra ragazzi conservano le tonalità e modalità di un gioco, con l'oscurità e il trascorrere delle ore si spegnerà la dimensione ludica a vantaggio della «vaga certezza»<sup>130</sup> di un desiderio inconsapevole perché senza destinatario e senza nome («e muori / d'amore; e non sai per chi!»<sup>131</sup>).

«Ti ho lasciato il fanciullo, i cari odori / di cui forse ridevi, antica luna»<sup>132</sup>: la luna, eterno muto testimone, sa riconoscere per lunga consuetudine i «cari odori» di un'adolescenza che preserva il sapore dell'infanzia; come, da una distanza al riparo dalle passioni, riesce a ridere (forse compiangere o addirittura schernisce) gli «antichi amori»<sup>133</sup>. È quasi scontato notare come l'*incipit* «Era il maggio felice» riprenda anche sintatticamente «Era il maggio odoroso» di *A Silvia*; ma il dato olfattivo, attribuito dall'idillio al mese, influenza in Penna il *bouquet* di odori assegnati al *puer*. Fragranze della primavera e indizi di fanciullezza risultano di nuovo collegati e favoriti dalla luna, per il tramite di Leopardi.

Perfino i movimenti lunari risentono della mediazione leopardiana<sup>134</sup>: dal

<sup>124</sup> *La luna che nel ciel era assopita*, PPD, p. 394.

<sup>125</sup> Giacomo Leopardi, *Canto notturno*, v. 62.

<sup>126</sup> G. Leopardi, *Sera del dì di festa*, vv. 3-4.

<sup>127</sup> *Era il maggio felice. E tu, mia luna*, PPD, p. 478.

<sup>128</sup> *Lumi del cimitero non mi dite* cit.

<sup>129</sup> *Dorme sul lento carro un uomo. È giugno*, PPD, p. 236.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Acrobata adolescente! In te*, PPD, pp. 200-202.

<sup>132</sup> *Era il maggio felice. E tu, mia luna* cit.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> Stupisce che, scorrendo i titoli della biblioteca di Penna, non s'incontri Leopardi, presente solo indirettamente con Francesco De Sanctis, *Studio su Leopardi* (Napoli, Morano, 1925), *Saggi critici* (Napoli, Morano, 1928), *Storia della letteratura* (1967) e con Michele Saponaro, *Leopardi con 23 illustrazioni* (Milano, Garzanti, 1941).



calco vero e proprio dei versi della *Vita solitaria*: «O cara luna, al cui tranquillo raggio / danzan le lepri nelle selve» che 'slittano' in: «E la luna danzava ancora assorta / colle lepri del sogno»<sup>135</sup>; all'accentuazione in direzione del 'vano', impressa dalla «lenta vicenda inutilmente mossa»<sup>136</sup> alle domande del pastore errante all'«eterna peregrina»: «Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli? / Ancor non prendi a schivo / Ancor sei vaga / di mirar queste valli?», il lessico dei *Canti* traspare o attrae le soluzioni linguistiche della poesia penniana. Ne è riprova «La dormiente / luna [che] inargenta le cose»<sup>137</sup>, che condivide l'alone luminescente con «le campagne inargentate» del *Tramonto della luna*, oltre che con la specificazione del vocativo dannunziano «o falce d'argento»<sup>138</sup>. Dal riflesso («inargentate») che in Leopardi svela la presenza, alla precisazione («d'argento») in funzione di attributo della metafora dannunziana, si giunge con Penna all'azione compiuta dall'astro («inargenta»); così il verbo, che nel *Tramonto* ha valore passivo in quanto effetto che deriva da una fonte, in *Mi nasconda la notte* assume forma attiva, perché pertinente al soggetto<sup>139</sup>.

Al di là dei rilievi leopardiani, i predicati seguono i moti e le fasi lunari («sale»<sup>140</sup>, «trascorreva»<sup>141</sup>, «dura»<sup>142</sup>, «si nasconde e poi riappare»<sup>143</sup>, «danzava», «è sul mondo»<sup>144</sup>), descrivono gli effetti coloristico-affettivi della dea dalla triplice sembianza («fa tenero il cielo, tenerissimo»<sup>145</sup>, «e sopra il calmo mare una splendente / pioggia gentile versa di diamanti»<sup>146</sup>), traducono l'influenza armonico-'sedativa' («accorda ogni vagito nel silenzio»<sup>147</sup>, «addormenta ai contadini il

<sup>135</sup> *Era l'alba sugli umidi colli*, PPD, p. 242.

<sup>136</sup> *Mi nasconda la notte e il dolce vento* cit.

<sup>137</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>138</sup> Gabriele D'Annunzio, *O falce di luna calante*, v. 1.

<sup>139</sup> Ma i movimenti della luna risuonano anche dei prestiti della tradizione poetica: «La luce si nasconde e poi riappare» (*Mi nasconda la notte e il dolce vento* cit.), cui fa da *pendant* «Nel cielo le nubi oscuravano a tratti / la luna» (*Nel cielo le nubi oscuravano a tratti*, PPD, p. 195), scinde in un'azione reciproca il sintagma ungarettiano «passaggio quieto / delle nuvole sulla luna» dei *Fiumi* (vv. 6-7); mentre il «plenilunio» di fine estate di *Vacanze* (PPD, p. 25) reca l'impronta del *Solon* di Pascoli: «Splende al plenilunio l'orto» (v. 41). La luna di settembre che nella «buia / valle addormenta ai contadini il canto» suscita la lontana rimembranza foscoliana dei colli «per vendemmia festanti», illuminati dal chiarore lunare nei *Sepolcri* (vv. 168-171). Non manca un prelievo dal melodramma: l'auspicio «A nova vita», trasmesso dal mare di aprile, ripete l'aspirazione del cavalier Des Grieux a dare origine a un nuovo corso esistenziale, schiuso dall'apparizione di Manon e rischiarato dalla sua presenza (cfr. «Donna non vidi mai simile a questa! / a dirle io t'amo, / a nuova vita l'alma mia si desta» dall'atto I della *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini).

<sup>140</sup> *La luna di settembre su la buia* cit.

<sup>141</sup> *L'estate se ne andò senza rumore* cit.

<sup>142</sup> *Ragazzo: Un grido sveglia questo nome*, PPD, p. 447.

<sup>143</sup> *Mi nasconda la notte e il dolce vento* cit.

<sup>144</sup> *Mentre noi siamo qui, fra consuete* cit.

<sup>145</sup> *Se l'estate cede, la luna*, PPD, p. 541.

<sup>146</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>147</sup> *Le notti vuote, piene di tamburi*, PPD, p. 542.

canto», «bagna il canto ai contadini»<sup>148</sup>), evidenziano la corrispondenza 'di amoro-rosi sensi' tra uomo-natura («forse ridevi»<sup>149</sup>, «sorride»<sup>150</sup>, «mi guarda serena»<sup>151</sup>, «ci guardava assai tranquilla»<sup>152</sup>, «guarda calma»<sup>153</sup>, bacia soavemente la campagna<sup>154</sup>). L'*escalation* culmina in «vergogna di una luna»<sup>155</sup>, con l'inversione della reazione emotiva che passa dal soggetto all'oggetto, poi riecheggiata dal gioco di *Erotica*<sup>156</sup> che tinge di rosso le stelle:

Le stelle arrossiscono? Oppure, con un connotato quasi espressionistico, diventano rosse, come fossero il correlativo astrale di una passione effimera, appena accennata?<sup>157</sup>

Più che di fugacità della passione, si tratta forse di un ritrarsi pudico o solo discreto di fronte a una scena d'intimità.

È questa comunque una delle rare volte in cui le stelle si accordano alla situazione vissuta dal poeta; più spesso le vediamo «immobili nel cielo»<sup>158</sup>, «fritte fredde»<sup>159</sup>, «sempre le solite»<sup>160</sup>, «lontane»<sup>161</sup>, incapaci di offrire al fanciullo un sostegno affettivo, un rifugio, una difesa: «Oh fra le stelle / non è padre né madre, mio fanciullo»<sup>162</sup>. In *Le stelle mi guardavano a tratti* condividono con la luna l'atteggiamento tra il sornione e il connivente, richiamato dallo stesso predicato visivo, che allude allo «sguardo a doppio senso della notte»<sup>163</sup>: «le stelle mi guardavano se a tratti / socchiudevano gli occhi come fanno i gatti»<sup>164</sup>. Se la 'casta diva' gioca a nascondino con le nuvole («si nasconde e poi riappare»), le stelle si vietano l'indiscrezione involontaria attenuando il bagliore, ma non spegnendolo. L'altra spia linguistica di consonanza tra corpi celesti e vissuti è rappresentata dai lemmi che rimandano alla corsa, quando si fa strada l'esigenza di adeguare i ritmi al fascino della notte, modulando il passo sul movimento apparente degli

<sup>148</sup> *Mentre noi siamo qui, fra consuete cit.*

<sup>149</sup> *Era il maggio felice cit.*

<sup>150</sup> *Com'è bella la luna di dicembre*, PPD, p. 141.

<sup>151</sup> *È ricresciuto il verde, amico*, PPD, p. 257.

<sup>152</sup> *La luna ci guardava assai tranquilla*, PPD, p. 393.

<sup>153</sup> *Com'è bella la luna di dicembre cit.*

<sup>154</sup> Cfr. *La stazionetta cit.*

<sup>155</sup> *La luna che nel cielo era assopita cit.*

<sup>156</sup> PPD, p. 285.

<sup>157</sup> R. Deidier, *Dove comincia l'infinito. Introduzione cit.*, p. XXXIII.

<sup>158</sup> *Le stelle sono immobili nel cielo*, PPD, p. 24.

<sup>159</sup> *La tempesta*, PPD, p. 70.

<sup>160</sup> *Se desolato io cammino... dietro*, PPD, p. 234.

<sup>161</sup> *Rinchiusi fra le foglie e le colonne*, PPD, p. 341.

<sup>162</sup> *Se la stagione cambia una felice*, PPD, p. 248.

<sup>163</sup> A. Dolfi, *Notturni in poesia. Riflessione sull'«effetto notte» cit.*, p. 115.

<sup>164</sup> *Le stelle mi guardavano a tratti*, PPD, p. 126.

astri («correre sotto le stelle nella campagna vorrei»<sup>165</sup>), indentificando nel percorso siderale la febbre di attaccamento alla vita o la parabola di un amore («— Oh stelle in corsa / l'amore della vita!»<sup>166</sup>). Vita e stelle s'incontrano nello stilema del cammino precipitoso, quasi in gara: insieme al firmamento, la vita «corre / e torna in bei fanciulli»<sup>167</sup>. L'aspetto sapiente dell'inarcatura prolunga l'affanno della corsa e sospende il ripetersi dell'evento nell'attesa dell'eterno ritorno. Del resto la collocazione dei vocaboli che rimandano al moto affrettato occupa sempre una posizione di spicco, che ne isola e dilata il senso: si trovano, infatti, a inizio o a fine verso, spesso separati dall'*enjambement*. Sotto le stelle, come al riparo di un manto protettivo, la vita si fa «più lenta e malinconica»<sup>168</sup>, ora che il padre è morto. La marca topologica «sotto» indirizza verso una funzione vicaria della figura paterna o svolge un ruolo analogico, ogni volta che punteggia nel cielo la *silhouette* di un eroe a cavallo, in coincidenza con la prima stella.

Ci sono poi espressioni prelevate dal parlato a ricondurre notte e spazio astrale a una dimensione quotidiana, vicina al senso comune eppure distanziata dalla classicità cristallina che i termini assumono nel verso di Penna. «[Q]uel lume di luna»<sup>169</sup>, lungi dall'alludere a un periodo di difficoltà, diventa rivelatore del fondo della vita, che pulsa e traluce in sintonia con i battiti del cuore e i raggi lunari; «ora cha annotta»<sup>170</sup>, al di là della valenza temporale, si riveste di un significato simbolico che lascia intravedere nel «purpureo fiore sconosciuto» (il «triste fiore» della *Digitale purpurea* di Pascoli) l'immagine del «lieve fanciullo» che dorme «abbandonato all'erbe».

La componente musicale, l'abbiamo accennato all'inizio, risulta strettamente connessa alla variante idillica della notte, «quando preso / sei dall'orchestra»<sup>171</sup>. Se si cercano referenti concreti, s'incontreranno soltanto nel componimento non a caso intitolato *Notturmo*<sup>172</sup>: «suona un valzer di Strauss»; più spesso si tratta di vaghi canti che, come falò, ardono «fino alla notte fonda»<sup>173</sup>, accompagnano la festa della vendemmia finché la luna non li smorza a qualche nota sempre più flebile, ripetono fino ad esaurimento le «nuove canzoni»<sup>174</sup> con un intento trasgressivo che sgretola il silenzio della notte. Di là dal fiume si leva nelle sere di luglio «il canto di ragazzi / ebbri»<sup>175</sup>. Non tragga in inganno l'orchestra «tenue,

<sup>165</sup> *Voglio, qui voglio il mio canto*, PPD, p. 176.

<sup>166</sup> *Notte: sogno di sparse* cit.

<sup>167</sup> *Mio padre è morto*, PPD, p. 349.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

<sup>169</sup> *Mentre noi siamo qui, fra consuete* cit.

<sup>170</sup> *Il vegetale*, PPD, p. 260.

<sup>171</sup> *La lezione di estetica* cit.

<sup>172</sup> *Notturmo*, PPD, p. 288.

<sup>173</sup> *Era il settembre. Riandava la gente*, PPD, p. 40.

<sup>174</sup> *Da Rimbaud*, PPD, p. 184.

<sup>175</sup> *Letteratura*, PPD, p. 243.

diffusa» che si affaccia in *Notte! Libertà*: si tratta infatti della strada che «suona limpidamente / sotto i passi dei vari viandanti»<sup>176</sup> o che coglie le vibrazioni dei tram deserti in fondo alla via; mentre l'orchestrina di *Parco-notte*<sup>177</sup> riduce con un facile motivo l'assenza di un lui ormai distante o una «canzone / povera e bella» «redim[e]» l'adolescente che l'ascolta «con gli occhi / lontani»<sup>178</sup>. Le «notte vuote»<sup>179</sup> si riempiono all'improvviso di percussioni al rullio dei tamburi; dalla casa di Baldo, «contadino amico», giunge un suono di organetto<sup>180</sup>. A primavera basta un «monotono accordo» a risvegliare il poeta, indirizzandolo erroneamente verso «un canto d'amore»<sup>181</sup>; ma il canto d'amore per lui più vero resta «per gli altri una canzone ignota»<sup>182</sup>.

Anche il mare ha una voce: con l'aprile «giocondamente canta»<sup>183</sup>; l'onda che s'infrange sullo scoglio può esultare all'unisono con il cuore del poeta, oppure sciogliersi in pianto se «vede' oltre la fugace pienezza dell'attimo. In maniera non dissimile, il pianto «triste e dolce»<sup>184</sup> che si leva nella notte induce all'equivoco di stare ascoltando un canto<sup>185</sup>. Forse il motivo di quel dolore infantile, l'antefatto a noi ignoto adombrato nell'interrogativo accusatore: «Chi ha straziato il fanciullo?», lo sanno le stelle, lo conosce la notte: «La città rumorosa, / sotto le stelle, ha visto?»<sup>186</sup>.

Torna lo sguardo a doppio senso della notte, «secondo il quale noi guardiamo la notte, ma la notte ci guarda»<sup>187</sup>, per ricordare insieme la fugacità del sogno e il triste risveglio, la tensione illimitata all'evasione e la sua circoscrizione entro l'assenza di luce, la copertura del buio e la vigilanza degli astri che vietano l'impunità e l'elusione alle azioni erratiche, ingiuste, o sbagliate degli uomini. In definitiva, in Penna è la notte con il suo corredo di luci e suggestioni a vincerla sul giorno e sulle ricadute conoscitive insite o consentite dall'*en plein air*: quasi un niente, in confronto al sapere dilatato fino ai confini dell'inconscio dal «cupo splendore» notturno.

<sup>176</sup> *Notte! Libertà! E una divina* cit.

<sup>177</sup> *Parco-notte*, PPD, p. 220.

<sup>178</sup> *Acrobata adolescente! In te* cit.

<sup>179</sup> *Le notti vuote, piene di tamburi* cit.

<sup>180</sup> Cfr. *Vacanze* cit.

<sup>181</sup> *Ero solo nel mondo, o il mondo aveva*, PPD, p. 97.

<sup>182</sup> *Era la mia città, la mia città vuota*, PPD, p. 99.

<sup>183</sup> *La morte del poeta* cit.

<sup>184</sup> *Chi ha straziato il fanciullo? Questo pianto*, PPD, p. 276.

<sup>185</sup> Qual è la distanza tra questo canto-pianto e il «pianto sentito piangere» (in *Per il battesimo dei nostri frammenti*) di notte nello «strampalato albergo» di Luzi? In Penna lo strazio è subito mitigato da «triste» e «dolce» ed è comunque una sofferenza individuale; in Luzi è spia linguistica del dolore del mondo, che ha attraversato e attraversa la storia.

<sup>186</sup> *A sfida del veloce*, PPD, p. 550.

<sup>187</sup> A. Dolfi, *Notturni in poesia. Riflessione sull'«effetto notte»* cit., p. 115.

«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE»  
NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE

Nicola Turi

Forse non sempre la memoria dei suoi lettori ricorda che Cesare Pavese, artista e intellettuale estremamente poliedrico, nasce e muore poeta –: che fa dei suoi versi, anche stando alle sole date di pubblicazione<sup>1</sup>, la cornice di una carriera creativa, come si sa, tragicamente bruciata nel giro di appena quindici anni. Cornice intemporale e uranica, in verità, nel senso che, a differenza di quel che accade col secondo mestiere (secondo solo in ordine temporale, naturalmente), il percorso che va dalla prima alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (1936 e 1943), poi alla *plaque* dedicata a Bianca Garufi (pubblicata solo nel 1947) fino agli ultimi, numericamente esigui componimenti di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*<sup>2</sup>, non risente granché né dei terremoti del contesto storico-politico – che intanto vive da noi mutamenti epocali: il fascismo, la guerra, la Resistenza, la caduta del regime e della monarchia – né delle plurime contaminazioni estetiche con cui Pavese entra via via in contatto: sporadiche, prevalentemente iniziali e tematiche le tracce del magistero americano (del resto ben presto abiurato<sup>3</sup>); impalpabili quelle del pur pervasivo clima neorealista (contaminazio-

<sup>1</sup> La poesia si configura in effetti come attività primaria, nel tempo, che precede anche le traduzioni, e poi, sul versante propriamente creativo, come prima manifestazione editoriale. Sulle prove giovanili (escluse dalla presente trattazione come tutte o quasi le poesie che non appartengono ai *quattro momenti* poetici individuati tra poco) si veda soprattutto Lorenzo Mondo, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1964 (si tratta di un numero monografico dedicato all'autore), pp. 3-21. Sui possibili modelli si rimanda invece almeno alla rilevazione di tracce dannunziane proposta prima da Anco Marzio Mutterle in *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, nel collettivo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, 1966; e poi da Simona Costa in *Pavese e D'Annunzio*, in *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 25-26-27 settembre 1987*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, 1989, pp. 147-158.

<sup>2</sup> Rimasti impubblicati fino a dopo la morte ma che qui rappresentano il quarto tempo di un *iter* poetico fortemente segnato, nei suoi snodi, dall'avvicinarsi di figure femminili (anche se nel primo caso si tratta di una *tipologia* femminile piuttosto che di profili e identità definite e riconoscibili).

<sup>3</sup> Cfr. Cesare Pavese, *Il mestiere di poeta (a proposito di «Lavorare stanca»)*, in *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1998, p. 109 (il testo, che risale alla fine del 1934, accompagna l'edizione 1943 di *Lavorare stanca*): «sul verso libero whitmaniano, [...] mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene».

ne, questa, *ab origine* negata); e giusto un po' più visibili, forse, quelle di interessi riconducibili all'affabulazione «mitologico-agricola» (per usare le parole di Calvino a proposito del suo primo mentore<sup>4</sup>).

Altri sono però i mutamenti che intervengono in questo aritmico (col tempo sempre più afono) quindicennio poetico e che, specchio soprattutto di un insanabile travaglio identitario, trovano un contrappunto fedele, come vedremo, proprio nella declinazione del tema (sottotema? contenitore?) notturno: altri mutamenti, insomma, anche rispetto alle finali evasioni anglofone, comunque cotte dall'appartenenza linguistica del loro destinatario (un nuovo *amore ballerina* per usare il sintagma coniato, per il precedente, da Francesco De Gregori<sup>5</sup>); e altri pure rispetto alla consistente trasformazione metrica e lessicale che subiranno, nel tempo, i primi versi pubblicati. Mi riferisco appunto all'edizione solariana di *Lavorare stanca* che «si volle fuori della linea del novecentismo»<sup>6</sup>, che mira ad affrancarsi, oltre che dalla contemporanea affermazione ermetica<sup>7</sup>, dalla misura dominante dell'endecasillabo in favore di un verso lungo e anapestico<sup>8</sup> («da tredici a sedici sillabe, con una censura mediana appena sensibile», osservava Dionisotti su «Nuova Europa» già nell'agosto 1945 riducendo forse la portata di quella cesura<sup>9</sup>): reso peraltro compatto, quell'iniziale *corpus* di poesie, anche da un lessico ristretto e antiaulico (come attestano le occorrenze registrate da Savoca e Sichera<sup>10</sup>) che si condensa, in linea con le intenzioni pro-

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Note generali al volume*, in C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962, p. 246.

<sup>5</sup> Si tratta di Carolina Mignone, immortalata nel 1973 nei versi di *Alice* («E Cesare perduto nella pioggia sta aspettando da sei ore il suo amore ballerina»).

<sup>6</sup> Franco Fortini, *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese*, in *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 120.

<sup>7</sup> Ma a proposito dell'annunciata evoluzione cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 315: «si sarebbe tentati di affermare che la poesia narrativa non è stata per Pavese l'esito della volontà di restare estraneo, per una diversa e più diretta visione della realtà sociale e storica, ai moduli ermetici, ma il segno di non esservi ancora giunto».

<sup>8</sup> Giuseppe Tavani (*Analisi ritmica di una poesia di Pavese*, in «Metrica», 1981, pp. 173-187) si concentra sulla poesia *Civiltà antica* del 1943 (che figurava col titolo *Atavismo* nell'edizione 1936: «Certo il giorno non trema...») per rilevare tra le altre cose l'uso massiccio di versi alessandrini: ma sulla metrica pavesiana si veda anche Donatella Riposio, *Ipotesi sulla metrica di «Lavorare stanca»*, in *Cesare Pavese oggi* cit.

<sup>9</sup> Carlo Dionisotti, «*Lavorare stanca*», in «La nuova Europa. Settimanale di politica e letteratura», 34, 26 agosto 1945.

<sup>10</sup> Giuseppe Savoca, Antonio Sichera, *Concordanza delle poesie di Pavese. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Olschki, 1997. Si tratta di un lessico peraltro condito di prestiti dialettali e «non aristocratic[o]», come dirà Gianfranco Contini (*Un esperimento di poesia non aristocratica*, in *Altri esercizi*, 1942-1971, Torino, Einaudi, 1978, p. 171), per il quale i versi di Pavese sono «una specie di esametro [...] vagamente evocante le prime whitmaniane poesie di Bacchelli o certi grandi pezzi verso la fine delle *Occasioni*. Ma ricchi di accenti, e insomma sprovvisti di autonomia canora [...], accanitamente meditativi».

grammatiche dell'autore, intorno a un «pacato e chiaro racconto»<sup>11</sup> perlopiù svolto al tempo presente, a un «cadenzato epico-narrativo»<sup>12</sup> piuttosto monotono e tutto centrato sulle natali, poi abbandonate ma comunque imprescindibili campagne piemontesi.

Federico García Lorca, a un giornalista che gli domandava cosa fosse per lui la poesia (nello stesso '36 della sua morte e, per caso, dell'esordio poetico di Pavese), rispondeva: «è qualcosa che se ne va per le strade [...], il mistero che sta in ogni cosa»<sup>13</sup>. Nel caso di Pavese, almeno del primo Pavese<sup>14</sup>, la ricerca si svolge tutta, in effetti, tra le polverose colline langarole (esplicita e ricorrente presenza) dove conta la qualità dei raccolti, dove «buoi e persone son tutta una razza», come recita la proemiale *Mari del Sud* (pietra miliare di una maniera finalmente convincente agli occhi dell'autore); dove sfilano uomini taciturni dal «dialetto [...] scabro», destinati alla fatica, con addosso «un sentore muschioso di bestia e di pipa»<sup>15</sup> (mentre le donne servono appena a partorire e stanno ancora più zitte: si pensi alle poesie, tutte composte nel triennio 1932-1934, *Antenati, Una stagione, Una generazione...*). Ed è proprio questo statico, claustrofobico sfondo umano a favorire la prima dilatazione di quella dimensione notturna che sarà come detto la variabile di tornasole di un'intera carriera poetico-emotiva: inveterato microcosmo che prefigura innanzitutto fatica e stabilità familiare quale insormontabile linea d'ombra<sup>16</sup> alla giovane e ricorrente presenza maschile che così spesso parla in prima persona – presenza non-integrata, senza mestiere né compagna, come osserverà Calvino curando per primo l'opera in versi di Pavese<sup>17</sup> (senza né donne né buoi, per alludere a uno dei titoli più famosi sul versante narrativo).

«Se figura c'è nelle mie poesie», ammette il diretto interessato, «è la figura dello scappato di casa che ritorna [...] al paesello, [...] pochissima voglia di lavora-

<sup>11</sup> C. Pavese, *Il mestiere di poeta* cit., p. 107.

<sup>12</sup> Francesco Bausi e Mario Martelli (*La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le lettere, 1993, pp. 286-287) parlano piuttosto di un verso «cadenzato, di carattere – secondo Pavese – essenzialmente epico-narrativo» che farebbe pensare «da un lato al *decasillabo* tradizionale (che è una tripodia anapestica), dall'altro all'esametro 'barbaro', soprattutto pascoliano (l'anapesto, in fondo, non è che "un dattilo a rovescio": Di Girolamo 1976, p. 186)» (il riferimento finale è a *Teoria e prassi della versificazione*).

<sup>13</sup> *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, a cura di Rafael Inglada e Victor Fernández (l'intervista in questione era stata pubblicata sull'«Heraldo de Madrid»; la traduzione è di Marco Cicala per «Il Venerdì di Repubblica» del 15 giugno 2018).

<sup>14</sup> Che poi direttamente ribadirà (in *Poesia è libertà* [1949], in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 330): «fonte della poesia è sempre un mistero».

<sup>15</sup> C. Pavese, *Paesaggio I* (v. 8), in *Le poesie* cit., p. 12 (di seguito le poesie di Pavese saranno sempre citate da questo volume).

<sup>16</sup> Attraversata invece da coloro «che si sottopongono al lavoro duro e vivono per possedere, per 'schiacciare' la donna, in un continuo sciupio del corpo e delle energie vitali (così Antonio Sichera nell'*Introduzione a Concordanza delle poesie di Pavese* cit., p. XLI).

<sup>17</sup> Lo definirà appunto (nelle *Note generali al volume* cit., p. 218) «ragazzo nel mondo degli adulti, senza mestiere nel mondo di chi lavora, senza donna nel mondo dell'amore e delle famiglie, senza armi nel mondo delle lotte politiche e dei doveri civili».

re, [...] contento di seguir la natura e godere d'una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato»<sup>18</sup>. È il giovane protagonista, ovunque *déraciné* a quanto pare<sup>19</sup>, dell'eponima *Lavorare stanca* (1934: titolo ormai proverbiale e inequivocabile), il giovane di *Gente spaesata* (1933) che fuma e beve insieme a un amico «in fondo a una tampa», l'osservatore silenzioso di tante poesie affacciate alla *finestra* (altra figura assai frequente) che quasi sempre vorrebbe affrancarsi, se non dal lavoro, dalla sua schiavitù<sup>20</sup>, e insieme sfogare più liberamente il proprio erotismo (come fanno gli animali: si veda *Il dio-caprone*, 1933)<sup>21</sup>: insomma la versione *sansôssi* dell'*animus* piemontese, per citare l'amico e professore Augusto Monti, che quasi inevitabilmente, allora (più o meno consapevolmente), predilige le tenebre, l'arrivo del buio in quanto parentesi d'evasione, trasgressione, sospensione dall'impietoso, aurorale ritorno del caos, della vita sballata («[...] Tra poco, al tepore del sole / passeranno le macchine senza riposo, svegliando la polvere»: così in *Atlantic Oil*, vv. 10-11<sup>22</sup>), dell'affanno e del caldo di un'estate che nella raccolta si estende, non a caso, oltre ogni realistica durata (soltanto o quasi promessa di nudità femminili<sup>23</sup>).

<sup>18</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], Torino, Einaudi, 1990, p. 17 (10 novembre 1935).

<sup>19</sup> Sempre Bárberi Squarotti (*Appunti sulla tecnica poetica di Pavese* cit., p. 321) parla «di una crisi interiore che [...] assume come simbolo la condizione del ragazzo di fronte agli uomini e alla vita o, più complessamente, la condizione del contadino inurbatosi e imborghesitosi, *déraciné* sia nella città in cui non è nato, sia nella campagna a cui ritorna diverso». La città come pietra di paragone per la campagna (oltre che come luogo di sfilate serali di donne apparentemente accessibili) torna in effetti in diverse poesie: in *Ozio* (1932), in *Città in campagna* (1933), oppure in *Gente che non capisce* (1933) in cui la protagonista Gella (che «vorrebbe [...] / aspettare la sera e sporcarsi nell'erba / e [...] / Non far nulla, perché non c'è nulla che serva a nessuno») ogni sera torna in treno dalla città con negli occhi le sue luci e nell'animo un sogno di silenzio e solitudine (di inutilità agreste, finalmente).

<sup>20</sup> Le situazioni, nel primo libro di Pavese, sono comunque fatte anche per contraddirsi tra loro, quadri tutto sommato slegati che registrano posizioni emotive, esistenziali, ideologiche variabili (anche, seppure più raramente, in relazione alla dialettica di nostro riferimento). Non trascurabile il tentativo di conciliare alcune di queste nella citata *Antenati* del 1932 (vv. 43-45): «[...] il solo lavoro non basta a me e ai miei, / noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande / dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi».

<sup>21</sup> Ma sul tema si veda anche un'altra delle poesie censurate, *Pensieri di Dina* (1933), nonché un'altra del 1936, *L'istinto*, accolta poi nell'edizione 1943 della raccolta.

<sup>22</sup> «Anche a notte ci passano macchine, ma silenziose, / tantoché l'ubriaco, nel fosso, non l'hanno svegliato»: p. 30, vv. 33-34.

<sup>23</sup> Per esempio «Qualche scura ragazza, annerita di sole» (*Gente spaesata*, 1933: p. 13, v. 23); la donna di vita che «il monello nerastro fissa incantato» in *Tolleranza* (1935, ma pubblicata nell'edizione 1943: p. 85, v. 16); quella di *Paesaggio V* (1934) «stillante / nel suo corpo annerito che sorge fra i tronchi» (p. 53, vv. 20-21); oppure, ancora, quelle di *Crepuscolo di sabbiatori* (1933), laddove la stanchezza del giorno è appunto attenuata, almeno per chi pensa di andare in città per incontrarne altre, dal ricordo delle donne che si sono scaldate al sole poche ore prima (del resto, anche mutata la stagione, «Luce tenera e brina sui campi nell'alba / assassinano il grano»: *Gente che c'è stata*, 1933, pubblicata nel 1943).



Basta del resto scorrere gli *incipit* – ancor prima delle occorrenze<sup>24</sup> o dei titoli (*Piaceri notturni* del 1933, *Luna d'agosto* del 1935) – per cogliere questa continua dialettica temporale che non sembra rispondere solo al desiderio di restituire un affresco langarolo il più possibile completo: «La collina biancheggia alle stelle», «Sulla nera collina c'è l'alba», «Sotto gli alberi della stazione si accendono i lumi», «I lavori cominciano all'alba»<sup>25</sup>, ma anche – con totale esplicitazione della postura umorale ricorrente – «Ogni notte è la liberazione». Giacché appunto il momento privilegiato della notte – all'interno di un canzoniere a basso gradiente narrativo, costruito su eventi più tipici che episodici – si colora quasi sempre delle medesime valenze: interruzione delle fatiche e dei doveri diurni; attivazione percettivo-sensoriale (che favorisce la comunione con la terra anche se non apre alla dimensione onirica: perché manca un piano, il giorno appunto, sul quale proiettare sogni plausibili); ribaltamento, infine, delle figure protagoniste. Gli esempi si sprecano. Proprio nella poesia del segnalato *incipit* intitolata *Due sigarette* (1933), la «notte [...] liberazione» annulla le distanze e la stanchezza, i pudori del giorno, rivelando le identità profonde («ogni rado passante ha una faccia e una storia»: v. 3) e favorendo per conseguenza gli incontri: cosicché il vento, l'asfalto, una donna di strada («La notte, i vapori sperduti / hanno pochi fanali o soltanto le stelle»: vv. 29-30) precipitano l'io narrante, prima che la punteggiatura si infittisca e cimi le clausole, verso il riparo di un'abitazione e di un corpo femminile. *Mania di solitudine* (stesso anno), dalla quale proviene il verso che intitola il presente contributo («Ogni cosa, nel buio, la posso sapere / come so che il mio sangue trascorre le vene»: vv. 19-20), è invece il bozzetto esemplare di uno stato di solitudine, silenzio e serenità che permette, qui sì whitmanianamente, di percepire il proprio corpo e la natura (parole chiave, entro l'abituale struttura a richiami, *corpo* ma anche *buio*, *cielo*...) – tanto più se l'oscurità si fa totale, se l'illuminazione viene a mancare (le stelle son vive, / ma non valgono queste ciliegie, che mangio da solo»: vv. 9-10; «[...] Qui al buio, da solo / il mio corpo è tranquillo e si sente padrone»: vv. 29-30). Mentre quelli di *Piaceri notturni*, componimento di vaga ascendenza pascoliana e ancor più del precedente, dei precedenti, costruito intorno a un campo semantico tutto corporeo (l'olfatto, il respiro, il sangue, il calore della «donna che dorme» nell'oscurità di una casa), sono versi che sembrano lasciare al suo protagonista, di ritorno (una volta tanto) al caldo nido notturno, almeno l'ipotesi di una vita *comme il faut* e regolata su quella del sole, se almeno per un attimo però potesse perdere consapevolezza che «la vita più dolce / [...] nel giorno scompare» (vv. 28-29).

<sup>24</sup> Sempre stando alla citata *Concordanza*, tra i primi trentacinque sostantivi (per frequenza) compaiono *notte*, *mattino*, *alba*, *luce*, *sera*, *buio*, *giorno*, *ombra*...

<sup>25</sup> *Paesaggio II* (1933), *Avventure* (1935), *Gente che non capisce*, *Disciplina* (1934). Oppure, ancora, si vedano i seguenti attacchi: «Anche noi ci fermiamo a sentire la notte» (*Piaceri notturni*), «L'uomo fermo ha davanti colline nel buio» (*Legna verde*, 1934).

Il fatto è che il sonno – solo apparentemente disteso, più spesso incosciente, gonfio di stanchezza<sup>26</sup> – si configura come pena da scontare, come pre-morte (per gli altri: i lavoratori, gli adulti, gli integrati). «La lunga fatica / fin dall'alba, val bene una breve agonia. / Su ogni corpo coagula un sudicio buio»; «se c'è anche una donna, / è più greve il sentore, ma paiono morti»: così nella poesia *Rivolta* (vv. 12-14, vv. 9-10), in cui non a caso un cadavere appare paradossalmente come l'unica forma di vita, «stravolto», «disteso alle stelle» in una pozza di sangue. Ma sono tante nella raccolta del 1936 le creature del buio che quasi costituzionalmente, quale che sia la loro consapevolezza contestataria, si sottraggono al modello patriarcale e circadiano di riferimento («L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente»: così nella poesia *Esterno*, v. 24) o addirittura vi oppongono legami di parentela svincolati dal sangue, eudemonici (si veda anche *Disciplina antica*, 1933). Sono in fondo gli «scassinatori allegri, [i] malinconici gentiluomini, [i] bevitori, [le] ragazze ingenuie, [i] nobili spostati»<sup>27</sup> che Pavese aveva celebrato nei romanzi di Lewis, di Anderson, di O. Henry, di Cain; sono «pezzenti», prostitute, ubriachi, rivoltosi, disoccupati, scioperanti, «esistenze [insomma] non produttive»<sup>28</sup> o eccezionalmente libere, talvolta magari sfuggite alle tenebre in segno di sfida, che ritornano da una poesia all'altra: l'«ignota straniera» di *Donne appassionate* (1935) che a notte si bagna nuda, lei sola, nel mare torbido; il ladro appostato tra i filari che, nella terza delle otto complessive poesie intitolate *Paesaggio* (1934), può contare come su un fatto di giustizia che «nella notte la terra non ha più padroni»<sup>29</sup>; l'ubriaco che di giorno infonde paura (appunto) ai passanti di *Indisciplina* (1933), «paura che a un tratto la voce / rauca scoppi a cantare e li segua nell'aria» (vv. 22-23), proprio come accade in *Canzone di strada* (1933: dove l'arrivo dell'alba si può sopportare solo se si è da poco usciti di prigione<sup>30</sup>).

«Tutti questi individui che vanno parlando tra sé», ribadisce quest'ultima poesia, «li vogliamo alla notte con noi [...] / e seguire con loro la nostra chitarra / che saltella ubriaca» (vv. 21-23). Non può stupire che, tra le altre cose, la

<sup>26</sup> Si veda anche *Crepuscolo di sabbiatori*, p. 88, vv. 35-37: «Qualcuno non pensa / che a attraccare il barcone e cadere sul letto / e mangiare nel sonno, magari sognando».

<sup>27</sup> C. Pavese, *O. Henry* [1931], in *La letteratura americana e altri saggi* cit., p. 111.

<sup>28</sup> A. M. Mutterle, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, in *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 15.

<sup>29</sup> Al v. 12 (mentre per converso i sogni diurni sono infestati dall'incubo del linciaggio: «Al mattino quest'uomo stracciato e tremante / sogna, steso ad un muro non suo, che i villani / lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto un gran sole», vv.16-18). Già nella poesia precedente, del resto (*Paesaggio II*), il proprietario della vigna («Il mio vecchio»: v. 7, v. 14, v. 26) non può godere la notte per paura dei ladri, anche se qui la maggiore oscurità che avvolge i filari situati «tra le ripe del fondo» li condanna pure a un maggior pericolo rispetto a quelli, più ricchi, non esposti alla luce delle stelle (ma sullo stesso tema si veda anche il vecchione di *Il tempo passa*, 1934, che approfitta della notte per svuotare le tasche a chi è sbronzo).

<sup>30</sup> Altrove il mattino è un riscatto anche per Deola (*Pensieri di Deola*, 1932) da quando si è messa in proprio, liberata dalla *maitresse*, e può svegliarsi remunerata e riposata.

notte mentre allenta i costumi favorisca il canto – così sguaiato e simile a quello silenziato dal *compagno* Pablo al fine di compiere il suo percorso esemplare<sup>31</sup> – e pure la musica, magari più eterodiretta, come quella che in *Fumatori di carta* (del 1932, ma inizialmente espunta) sembra tradurre la protesta di un «povero amico» («gridò / che non era il destino se il mondo soffriva»: vv. 51-52) nel soffio d'un clarino. Si tratta comunque ancora di musica che ascoltano i personaggi (e per estensione l'intero creato avvolto nel buio: «nella notte cantavano i grilli, e le stelle / si spegnevano al vento. Al chiarore dell'alba / si son spenti anche gli occhi dei gatti in amore»: così in *Adventure*, vv. 9-11). Pavese, autoeseguita ossessivo, pubblicata la raccolta d'esordio ripetutamente registra, sulle pagine del diario da poco avviato, propositi di rinnovamento della propria maniera poetica («L'unica gioia al mondo è cominciare», appunta il 23 novembre 1937<sup>32</sup>), il desiderio insomma impellente di uscire dal solco abituale della versificazione fin lì sperimentata, anche a costo di dover sfruttare nuove occasioni di dolore e sofferenza: e l'occasione è probabilmente offerta dalla prima, registrata delusione amorosa (quella per Tina Pizzardo<sup>33</sup>) che, presto replicata con altre donne, non comporta solo ovvie ricadute tematiche. Al di là della variata sistemazione delle poesie, i trentuno pezzi aggiunti per la nuova edizione (1943) di *Lavorare stanca* (e specie quelli composti dopo il 1936)<sup>34</sup> attestano in effetti un avvenuto mutamento nella selezione dei personaggi (più presenze femminili e più chiaramente identificate), nell'umore («una tristezza, una sofferenza, prima ignoti o duramente coartati»<sup>35</sup>), nel tono complessivo, meno legato a fatti materiali e più al mondo interiore dei personaggi, nella metrica (con originali, irregolari tetrapodie: «con la massa nera il tuo vivo guardare»: questa è *Notturmo*, 1940, altro titolo inequivocabile<sup>36</sup>) nonché, tra tema e declinazioni del tema, nella rappresentazione della notte, che ancora assai presente subisce però un evidente svuo-

<sup>31</sup> A conferma, pur con tutte le distinzioni del caso, di un'inclinazione ognidove serotina (pensiamo, sempre sul versante della prosa, anche ai titoli: *Prima che il gallo canti*, *La luna e i falò*, *Notte di festa...*).

<sup>32</sup> Mentre invece il 16 maggio 1938, con ben diverso spirito: «Hai sfogliato *Lav. Stanca* e ti ha avvilito: composizione larga, assenza di ogni momento intenso che giustificerebbe la "poesia". Le famose immagini che sarebbero la struttura stessa fantastica del racconto non le hai vedute: valeva la pena spenderci dai 24 anni ai 30? Al tuo posto, io mi vergognerei» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 100-101).

<sup>33</sup> «Eppure, fin che sentirai dentro di te quest'astio, fin che sarai costretto a non fantasticare per non impazzire, fin che "accuserai la botta", è chiaro che non potrai più lavorare» (ivi, p. 103: 31 maggio 1938); «nella pausa di un tumulto passionale [...] rinasce voglia di poesia» (ivi, p. 93: 25 febbraio 1938).

<sup>34</sup> L'autore retrospettivamente individuerà, per le poesie di *Lavorare stanca*, cinque momenti creativi riconducibili agli anni 1930, 1933, 1936, 1938 e 1940 (ivi, p. 377: 26 novembre 1949).

<sup>35</sup> Invero avvertita già a partire dal 24 novembre 1935 (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 19).

<sup>36</sup> Si veda in proposito il già evocato intervento di Costanzo Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 183-196.

tamento della sua funzione di rifugio, riparo, evasione, riscatto, espressione-e-fucina di un'esistenza alternativa.

Adesso infatti, non appena cala l'oscurità, anche al netto della mutata maturità anagrafica di chi la pronuncia<sup>37</sup>, la parola-chiave (con il campo semantico che subito attiva) è *ricordo*, non più di eredità antropiche faticosamente ricusate bensì di una presenza scomparsa; ricordo dunque dolente che – mentre placa la facondia e accorcia (già) la misura del verso – assedia l'anima rendendola nostalgica delle notti passate: «la notte ventosa, la limpida notte [...] è remota, / è un ricordo» di quando, a partire dall'infanzia, «la vita era un'altra» (così, ai vv. 1-3 e 17, *La notte* del 1938, definita da Guglielminetti una 'ricordanza' piemontese<sup>38</sup>); ma pure in *Notturmo*, ancora (ed è una delle prime apparizioni della seconda persona, più tardi così sfruttata), «per piacermi ripeti lo sfondo antico / e lo rendi più puro. / Ma vivi altrove. / [...] / tu non sei che una nube dolcissima, bianca / impigliata una notte fra i rami antichi» (vv. 12-18); mentre in *Mattino* (1940, la prima delle liriche per la Gôgnin Pivano, 'musetto') le tenebre cancellano alla vista i tratti di un volto magicamente apparso e slegato da qualsivoglia ricordo («Ieri, / dalla breve finestra è svanito come / svanirà tra un istante [...] / sul campo del mare»: vv. 17-20) – senza contare il colloquio serale con i morti reali e simbolici della poesia intitolata, per l'ultima volta, *Paesaggio* (1940, v. 1<sup>39</sup>), oppure, per contrasto, il «giorno tranquillo», trepidamente atteso in quanto oblioso (attraversato, direbbe Whitman, da «Whispers of heavenly death»<sup>40</sup>) di *Paradiso sui tetti*, 1940 («i ricordi saranno [come vecchia] brace / nel camino. Il ricordo sarà la vampa / che ancor ieri mordeva negli occhi spenti») <sup>41</sup>.

«È finita la notte / dei rimpianti e dei sogni. Ma quel giorno non torna», recita, definitivamente ribaltando la consueta relazione dialettica<sup>42</sup>, una delle poesie composte nel '37 ma poi esclusa (*Risveglio*, vv. 5-6), forse perché non soddisfa la crescente ricerca di musicalità, adesso a beneficio del lettore, perseguita nel nuovo *Lavorare stanca* e che in fondo riprende proposte giunte già sul limitare della prima edizione. Penso soprattutto alla citata *Luna d'agosto*, un'al-

<sup>37</sup> Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 105: «Sono in ritardo di almeno otto anni sui miei coetanei. Solitamente essi a ventidue sono già convinti di ciò che a trenta non mi convince ancora».

<sup>38</sup> Cfr. Marziano Guglielminetti, *Introduzione*, in C. Pavese, *Le poesie* cit., p. XXI (si tratta peraltro di un componimento particolare per l'uso consistente del polisindeto e di termini bisillabi, per cui si vedano soprattutto i vv. 13-18: «[...] Fra le foglie / che stormivano al buio, apparivano i colli / dove tutte le cose del giorno, le coste / e le piante e le vigne, eran nitide e morte / e la vita era un'altra, di vento, di cielo, / e di foglie e di nulla»).

<sup>39</sup> Ma si veda pure, in cerca di assonanze, la precedente (1934) *La cena triste*.

<sup>40</sup> Titolo di una poesia (e di una sezione) di *Leaves of Grass* (1855) che Pavese, il quale com'è noto si era laureato proprio con una tesi su Walt Whitman, cita nel *Mestiere di vivere* cit., p. 20 (24 novembre 1935).

<sup>41</sup> In *Rivelazione*, quindi (1937), «L'uomo solo ritrova sotto il cielo remoto / quello sguardo raccolto che la donna depone / sul ragazzo» (p. 79, vv. 15-17).

<sup>42</sup> In *Paternità* (1935) le «stelle [...] non odono nulla» (p. 103, v. 22).

tra notte di sangue che si coagula attorno a una sfilza, oltre che di senari e settenari, di ripetizioni che però non sono più solo «punti di appoggio narrativi [o] sottolineature di vicenda»<sup>43</sup> e perfino di ritmiche da canzonetta («Al di là delle gialle colline c'è il mare, al di là delle nubi»: vv. 1-2; «e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai»: v. 6): che ritornano ancor più esplicite, passando alle nuove poesie, nel leopardiano *Steddazzu*, dove il confine tra la notte e il giorno, per un personaggio terzo e diurno ma non integrato per eccesso di consapevolezza («L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire»: v. 23)<sup>44</sup>, torna a caricarsi, peggio ancora che della fatica, del vuoto di senso: vuoto appunto inserito, per paradosso, in uno schema che alterna strofe fitte di *enjambement* e sentenziosi ritornelli con accento finale («non c'è cosa più amara dell'alba di un giorno / in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara / che l'inutilità», vv. 10-12, «e sarà come ieri e mai nulla accadrà», v. 22)<sup>45</sup>.

Niente ancora a che vedere, in ogni caso, con la solenne eppur lirica scansione della *Terra e la morte* (1945)<sup>46</sup>, col vibrato perentorio ottenuto attraverso l'uso costante della seconda persona e dell'anafora, l'insistenza comparativo-metaforica, la riduzione dei «legami logico-sintattici»<sup>47</sup>, i versi brevi che non sono solo dimezzamento di quello lungo ma, come osservava sempre Guglielminetti nel numero speciale di «Sigma» (1964), servono anch'essi a Pavese a «riscopri[re] la possibilità di un canto sentimentale modulato dagli accenti»<sup>48</sup>: nove poesie scritte di getto, all'improvviso, in seguito all'ennesima delusione amorosa («io comincio a far poesie quando la partita è perduta. Non si è mai visto che una poesia abbia cambiato le cose»: così nel diario il 19 giugno 1946), nove poesie che guarda caso registrano una sfiducia ormai totale nella possibilità di trovare sollievo e conforto in qualche piega del tempo – tanto che il penultimo brano di questa concisa e terrena raccolta contiene il definitivo, stoico addio a una condizione ormai passata, a un rifugio di consolazione («E allora noi vili / che amavamo la sera»: vv. 1-2), sostenuto da un moto reattivo e fatale («– non più servi, sapemmo / di essere soli e vivi»: vv. 15-16<sup>49</sup>).

<sup>43</sup> G. Bárberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese* cit., p. 325.

<sup>44</sup> Il sintagma «L'uomo solo» a questo punto è già apparso come *refrain* sia nell'appena citata *Rivelazione* che in *Semplicità* (1935).

<sup>45</sup> Per quanto l'autore in data novembre 1937 (*Il mestiere di vivere* cit., p. 52) appunti: «la ripetizione nelle nuove poesie non ha una ragione musicale ma costruttiva».

<sup>46</sup> Le poesie verranno pubblicate sulla rivista «Le Tre Venezie» di Antonio Barolini tra l'aprile e il giugno del 1947.

<sup>47</sup> A. M. Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico* cit., p. 301.

<sup>48</sup> M. Guglielminetti, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», 1964, p. 31 (come a dire che a partire da qui si compie il passaggio, nella poesia di Pavese, dalla «metrica del racconto [al]la metrica del canto»: ivi, p. 33).

<sup>49</sup> Si direbbe «l'accettazione pratica e la giustificazione della solitudine virile» di cui parla l'autore in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, l'altro testo (del febbraio 1940) che accompagna la seconda edizione di *Lavorare stanca* (in C. Pavese, *Le poesie* cit., p. 117). Tutto è avvolto dal buio, adesso, come attestano le poesie *Hai viso di pietra scolpita* («Sei buia», v. 8 e v. 19; «Sei

Ma per restare nell'alveo del discorso fin qui svolto è forse ancora più rilevante considerare come negli ultimi, postumi versi per Constance – l'urgenza amorosa e sofferente la scintilla creativa che ancora lo condanna – la natura ancipite del nuovo destinatario e protagonista («Sei la vita e la morte», «sei la vita e sei il nulla», «come / erba viva nell'aria / rabbrivisci e ridi»<sup>50</sup>: vita dunque che fuggendo infligge e si trasforma in morte, che ricorda all'abbandonato il suo stato terminale), si riflette e duplica nella più classica delle dialettiche metaforiche corrispondenti: «sei la luce e il mattino», «dove sei tu, luce, è il mattino» «luce grigia i tuoi occhi, / dolci gocce dell'alba», «è buio il mattino che passa / senza la luce dei tuoi occhi»<sup>51</sup>, con l'incessante e incalzante apparizione/sparizione della vitalità irrimediabilmente perduta («sei la vita, il risveglio», *In the morning you always come back*) che appunto rivela periodicamente il suo rovescio («anche la notte ti somiglia, / la notte remota che piange muta»<sup>52</sup>). Adesso sono del resto affidate al diario frasi inequivocabili, a ribadire l'onnipresente angoscia: «è cominciata la cadenza del soffrire. Ogni sera, all'imbrunire, stretta al cuore – fino a notte» (8 maggio 1950). E suona allora come amaro, quasi oltremondano colpo di coda, nelle due ultime poesie, l'improvviso accento di speranza («ancora la brezza e l'alba fioriranno leggere»: *The cats will know*, vv. 5-6), fosse pure malinconicamente sornione («some day you came / some day you'll die» canta Pavese nell'ultimo, dichiaratamente ultimo blues, a pochi mesi dalla *propria* morte); suona amaro e poco credibile soprattutto al cospetto del tragico ribaltamento della citata *Paradiso sui tetti* che si compie, entro i confini di un novenario *sui generis*, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, dove ci si immagina e ci si auspica, come noto, che «questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera, insonne» (vv. 2-3) finalmente si materializzi smetaforizzandosi. «Sarà come smettere un vizio», allora (v. 15): «scenderemo nel gorgo muti», assicura Pavese (v. 19 e ultimo), ancora forse aggrappato a un plurale simbiotico (il sipario calato sul canto sul verbo privato sulle menzogne d'amore) ma presumibilmente confortato dal fatto, nonostante la chiusa montaliana, di non aver «studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento».

la camera buia», v. 25) e *Sei la terra e la morte* («La tua stagione è il buio / e il silenzio. Non vive / cosa che più di te / sia remota dall'alba», vv. 2-5).

<sup>50</sup> La prima citazione è tratta da *You, wind of March* (p. 137, v. 1), la seconda da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (p. 136, v. 12), la terza da *Hai un sangue, un respiro* (p. 135, vv. 34-36).

<sup>51</sup> *In the morning you always come back* (p. 134, v. 18); *I mattini passano chiari* (p. 140, v. 10); *In the morning you always come back* (vv. 4-5); *I mattini passano chiari* (vv. 20-21).

<sup>52</sup> *The night you slept*, p. 141, vv. 1-3.

LA NOTTE ASPETTA LE VOCI. CONTEMPLAZIONE ACUSTICA  
E INTERTESTUALITÀ IN «ISOLA» DI ALFONSO GATTO

Luigi Ferri

1. *La divergenza fra canto e immagine*

A nascondere la rilevanza «strategica» della poesia *Notte*<sup>1</sup> – secondo componimento della raccolta *Isola* – concorrono due fattori: in primo luogo l'essere preceduta dalla celebre prosa d'esordio, *Poesia*, che catalizza l'attenzione critica per la sua posizione di rilievo e per la sua chiara valenza programmatica; in secondo luogo, una certa vacuità di immagini, unita a un'apparente leggerezza e cantabilità del dettame poetico. È noto come nella lirica gattiana il *suono* impedisca quasi sempre di *vedere*, obliterando la visibilità delle immagini dietro complessi procedimenti stilistici di trasfigurazione, spesso associati ad una presunta gratuità dei costrutti analogici, edificati in forza di rime e assonanze<sup>2</sup>. E tuttavia, di Gatto, non è trascurabile la passione pittorica, coloristica e figurativa, non limitata all'ambito extra-letterario, ma calata nell'intimità della sua officina di poeta, giornalista e narratore<sup>3</sup>. Il problema della visione e della rappresenta-

<sup>1</sup> Edita in Alfonso Gatto, *Isola*, Napoli, Libreria del 900, 1932; in seguito in *Poesie*, Milano, Panorama, 1939. Il testo originariamente era un sonetto, scorciato delle due terzine finali a partire da A. Gatto, *Poesie. Nuova edizione definitiva*, Firenze, Vallecchi, 1941; in seguito, senza più variazioni, in *Poesie (1929-1941)*, Milano, Mondadori, 1961 ed edizioni successive. Le citazioni dei testi gattiani si riferiranno sempre all'edizione di A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005 (da qui in poi soltanto *Tp*).

<sup>2</sup> «Ciò che non si è mai perduto in Gatto, anche nelle fasi classicheggianti della sua poesia, è il valore fonico della parola [...], che rompe spesso la logica successione semantica per farsi elemento a sé di suggestione» (Giacinto Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Milano, Newton Compton, 1994, p. 519).

<sup>3</sup> Sul problema 'visivo' e 'pittorico' in Gatto cfr. i lavori di Gaetano Chiappini, Francesco D'Episcopo e Alberto Granese in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*. Atti del Convegno Nazionale di Studi, Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978, a cura di Pietro Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo Editore, 1980. Si vedano inoltre Francesco D'Episcopo, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura. Poesia e arti figurative*, Salerno, Demetrio Cuzzola Editore, 1983; Riccardo Donati, *Un'ipotesi di poetica. Gatto, Cézanne e la «doppia vista»*, in *Alfonso Gatto. «Nel segno di ogni cosa»*. Atti di seminario, Firenze, 18-19 dicembre 2006, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 255-265 e ora in R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 109-120; Alberto Granese, *Gatto o*

zione del mondo, dunque, costituisce un nucleo irrinunciabile e problematico dell'intera opera, animata da forza visionaria e tratto impressionistico<sup>4</sup>. Gatto è il poeta, allora, che nei momenti di maggiore felicità lirica non fa altro che nascondere una chiara immagine nei suoni che la formano.

La critica ha percorso fin dall'inizio le strade aperte da questa intima contraddizione: contraddizione «ontologica», almeno per quel che riguarda la produzione gattiana, generalmente risolta con una semplificazione dell'equazione di partenza. Rispetto alla natura problematica del rapporto fra canto e immagine, è stato infatti spontaneo stabilire la loro reciproca inconciliabilità: frattura irrimediabile tra ascolto e visione, suono e semantica, significante e significato<sup>5</sup>. Ogni tentativo di definizione della sua poesia – soprattutto quando a vantaggio del solo elemento formale – non ha generato soltanto definizioni parziali, ma anche un'inconscia perdita di fiducia nella volontà comunicativa del poeta, il quale, a priori, edificherebbe i suoi testi per affinità di suoni, per esterne esigenze di rima, e non con un preciso disegno di senso, che semmai potrà essere riscontrato dallo stesso poeta solo *a posteriori*<sup>6</sup>. Proprio su letture critiche consimili Gatto si era espresso così:

*del «trobar clus» (poetica e poesia), in Alfonso Gatto: l'uomo, il poeta. Atti del convegno di Studi Fisciano-Salerno, 30-31 maggio 2001, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora, Napoli, Liguori Editore, 2014, pp. 43-58; Stefania Zuliani, La pittura come luogo del vedere, ivi, pp. 103-111; Giorgio Cavallini, I colori nella poesia di Alfonso Gatto, ivi, pp. 189-202; Giovanna Scarsi, La collaborazione fra le arti: la sinestesia in Alfonso Gatto, ivi, pp. 225-236. Interessante lo studio di Luigi Ernesto Arrigoni, Metrica e arte nella poesia di Alfonso Gatto, Pisa, Edizioni ETS, 2015, che indaga il rapporto fra il linguaggio poetico – nella sua dimensione strutturale e metrico-stilistica – e l'estetica pittorica. Ai fini della presente trattazione si veda, del lavoro di Arrigoni, il cap. 2, Forme e pittura da «Isola» a «Poesie», ivi, pp. 23-67. Cfr. infine A. Granese, Arte come esemplarità naturale: nei cataloghi la poetica di Gatto, in Un poeta in prosa. Alfonso Gatto. Cronache del piacere (1957-1958), a cura di Epifanio Ajello, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, pp. 329-335.*

<sup>4</sup> «Nella poesia di Alfonso Gatto sembra darsi l'ininterrotto scorrere di una parola che insegue un mondo sfuggente, che dai suoni, dalle figure, dai colori, dalle apparenze e dagli impalpabili movimenti della realtà fenomenica cerca di estrarre un'altra dimensione: ma questa altra dimensione non si dà in chiave metafisica, non delinea un sacerdote "segreto", non si esalta nella sublimità del mito; si pone piuttosto come uno specchio, un riflesso, una piegatura interna, una specie di alone musicale e pittorico che illumina e arricchisce la realtà, che dolcemente la interroga, che la avvolge entro un'affettuosa disponibilità allo scambio, al contatto» (Giulio Ferroni, *L'amore dell'altro amore*, in *La rosa dei Granili. Saggi e testimonianze su Alfonso Gatto*, a cura di Giuseppe Tortora, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1996, p. 85).

<sup>5</sup> Ciò ha generato nel tempo definizioni oscillanti: 'surrealismo d'idillio' per Ferrata; poesia cautamente confrontabile alla 'metafisica' di De Chirico per un Montale recensore di *Isola*; poesia 'analogica e vertiginosa di immagini' per Contini; 'endecasillabo pateticamente ricantato' secondo Sanguineti; 'analogismo fonico', 'aconcettuale', 'non-metaforico' in Baldacci; 'inclinazione al canto' per De Robertis; 'cadenza cantabile' ed 'eccesso melodico' in Pozzi. Più ermetica, ma non meno precisa, la definizione di Bigongiari, per il quale la poesia gattiana è «parola come momento "visibile" del discorso». Ancora Bigongiari afferma: «visibile vuol dire vivibile, nella molecolarità del suo aggregarsi e disgregarsi come tale, carne sillabica che "dolora di trasparenza" [...], rispetto alla figura che appunto traspare ciecamente quale sembianza» (Piero Bigongiari, *Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto* cit., p. 24).

<sup>6</sup> La posizione più decisa a favore della non parafrasabilità della poesia gattiana è espressa da Baldacci, il quale afferma: «Gatto non punta sulla sintassi incatenata né del resto si può dire



L'autore è stato detto ermetico, ha il suo nome affidato a polemiche che non lo interessano: nessuno sa come egli sia chiaro a se stesso e come il suo mistero protegga eternamente un'immagine, una persona invocata, affinché gli uomini non la sciupino e nel tempo sia, essa sola, l'amore<sup>7</sup>.

A Gatto dunque interessa riaffermare alcuni elementi-chiave della sua poesia: la fedeltà a una precisa *immagine di fondo*, intesa come nucleo generativo di senso testuale, e la *chiarezza* che l'autore ha di sé e della propria opera, a riprova che – almeno nella stagione ermetica – egli non si riteneva un produttore di *écritture automatique* di marca surrealista.

Alla rarità di più approfondite indagini ermeneutico-testuali hanno contribuito le vertiginose analogie del poeta salernitano, apparse quasi sempre prive di un'effettiva componente analogica, cessando così di valere come figure di pensiero, per ridursi a meri simulacri di senso o scrigni vuoti dal puro valore eufonico<sup>8</sup>. È vero che le esigenze del canto e della metrica non sempre aiutano il *mundus imaginabilis* contenuto nel testo a sorgere con la coerenza di un mondo mimeticamente raf-

che il suo discorso sia, come quello più tipico dell'ermetismo, fondato sull'analogia dei concetti. A questo proposito ha affermato giustamente Gianfranco Contini che le sue "immagini sono vertiginosamente analogiche, sia nelle singole metafore, sia soprattutto nella loro connessione". Tanto *vertiginosamente*, si potrebbe dire, che il vero gioco dell'analogia si annulla. L'analogismo di Gatto è di ordine fonico, non concettuale; e la sua poesia procede per analogia di rima, non di metafora [...]. Si potrebbe quasi parlare di una *écritture automatique* di cui la rima è la chiave musicale, il nucleo irradiante. In principio era la rima, e dalla rima nasce tutto. La poesia è come una *boîte à surprise* del quale il poeta stesso ignora il contenuto, finché almeno non sia esaurito e concluso il periodo musicale» (Luigi Baldacci, *La poesia di Gatto*, in Alfonso Gatto, *Poesie 1929-1969*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 18-19). Con questa interpretazione concorda Mengaldo: «A una simile poetica [fondata sull'estrema congiunzione, o attrito, della vena melica con l'analogismo più dissolto e alogico] immane [...] una sorta di incompiutezza, quasi che la produzione a getto continuo di segni analogici e la sfrenatezza immaginativa inseguissero un senso che non sono in grado di afferrare compiutamente, fornendo in serie 'equivalenti' impressivi e suggestivi (già Ferrara parlava di poesia "che si gira intorno, talvolta")» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Alfonso Gatto*, in *Poeti italiani del Novecento*, [1978], a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2007 [inciso tra parentesi quadre a p. 609] p. 610). Anche per Jacobbi «[è] lo stesso sistema sintattico di Gatto, così intricato ed impreveduto, a creare una rete di non-significati, di plurisignificati, di semisignificati nella quale persino il giuoco delle rime diventa provocazione verso l'automatismo» (Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 520). Per alcune recenti letture in chiave contenutistica e semantica cfr. invece Marica Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, Firenze, SEF, 2009 e Francesca Nencioni, *La prosa dell'ermetismo. Caratteri e esemplari*, Firenze, Firenze University Press, 2016. Per un contributo precursore di questa linea semantica, volto a scavare nei meccanismi e nelle figure recondite del testo, cfr. Anna Dolfi, «Una notte, a Firenze»: *ragione delle forme e metamorfosi del paesaggio*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto* cit., pp. 119-137, ora in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 63-87.

<sup>7</sup> A. Gatto, prefazione a *Poesie* (1941) cit. Brano riportato da Giacinto Spagnoletti nella sua *Storia della letteratura italiana del Novecento* cit., p. 519.

<sup>8</sup> Cfr. L. Baldacci, *La poesia di Gatto* cit., pp. 18-19 e A. Granese, *Gatto o del «trobar clus» (poetica e poesia)* cit., p. 54.

figurato<sup>9</sup>; è tuttavia eccessivo assimilare senza riserve la *poetica* gattiana a quella del surrealismo<sup>10</sup>: alle innegabili trasfigurazioni delle immagini operate, ad esempio, dal linguaggio analogico<sup>11</sup> non corrisponde infatti una struttura ontologicamente surreale della figurazione tratteggiata dai testi, né un libero associazionismo freudiano, né tantomeno una manchevole volontà comunicativa risoltasi in vacuità di accostamenti. Di fatto, non è nemmeno riscontrabile il tentativo esplicito – per quanto il poeta alcune rare volte lo affermi – di fare delle proprie liriche dei dispositivi di manifestazione dei simbolismi profondi dell'inconscio<sup>12</sup>. È dun-

<sup>9</sup> Sulla difficoltà del linguaggio gattiano di formare chiare rappresentazioni pesa anche «l'energica lotta fra il metro e la sintassi [che] crea una perenne esitazione nella lettura [oscillante] fra il demarcatore metrico della rima e la necessità di concludere la catena linguistica della frase» (L. E. Arrigoni, *Metrica e arte nella poesia di Alfonso Gatto* cit., p. 24).

<sup>10</sup> Sulla differenza di presupposti estetici fra ermetismo e surrealismo, nonché per un accurato inquadramento critico e storiografico del 'surrealismo italiano', si veda Alvaro Biondi, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni Trenta agli anni Quaranta*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 267-316, in part. pp. 305-306. Sul tema, letto da una prospettiva jacobiniana, cfr. anche A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, Atti delle giornate di Studio, Firenze, 23-24 marzo 1984, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 35-56 (ora in A. Dolfi, *Terza generazione* cit., pp. 211-233). Cfr. anche Silvio Ramat, *La lezione del surrealismo*, in S. Ramat, *L'ermetismo* [1969], Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 275-280, e Giancarlo Quiriconi, *Il surrealismo rimosso. Appunti per un dibattito quasi mancato*, in «Paradigma», 7, 1986, pp. 175-202.

<sup>11</sup> La Romolini ha studiato le strategie trasfigurative del linguaggio di *Morto ai paesi*, determinando come la poesia del giovane Gatto sia tutt'altro che racchiusa nel cerchio dei non-significati, o nel formalismo della scrittura automatica: al contrario, nel ripercorrere i testi delle prime raccolte, la studiosa ha riscontrato una fitta corrispondenza di espressioni e immagini-chiave che il poeta non esita a usare e replicare, spesso con identica valenza semantica, sia in componimenti molto ravvicinati che in testi cronologicamente lontani. L'immaginario gattiano sembra così perpetrarsi sulla scia di un preciso disegno interiore, che informa le singole immagini di un significato costante, determinabile attraverso un'attenta indagine di intertestualità interna. Viene anche individuato un particolare tratto stilistico, denominato dalla Romolini «logica parallelistica», che consiste in una sorta di condensazione analogica di una vasta gamma di paralleli semantici, stipati all'interno di un lessico apparentemente semplice e quotidiano. In tal modo il poeta accresce la profondità di significazione dei testi lungo la linea del loro asse paradigmatico. La studiosa rileva inoltre altri sei stilemi compositivi: «l'estensione dell'omofonia a unità sonore precedenti l'ultima vocale tonica, fino a giocare con la rima inclusiva; la riproposizione costante di sostanze e colori cardinali; l'autocitazione di sintagmi anche complessi; la gravitazione delle espressioni di una lirica attorno a un epicentro generativo comune; l'emergenza combinata di elementi mnestici; l'accostamento di rimandi a una medesima fonte letteraria» (M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto* cit., p. 27). A tutto ciò si deve aggiungere la propensione di Gatto a giocare con i tratti semantici degli oggetti (la Romolini chiama questa caratteristica 'proprietà transitiva'): il fenomeno consiste nel trasferimento dei tratti semantici da un contesto all'altro, modificando così la figurazione in modo apparentemente surreale: «Le proprietà che definiscono l'oggetto [...] divengono transitive, guadagnando il diritto di trasmigrare sugli altri membri del discorso, una volta che si sia dimostrata la parentela tra questi» (ivi, p. 163). Siccome le parole-immagini sono fasci di proprietà semantiche, Gatto tende a disseminare tali proprietà al di fuori del confine dei singoli vocaboli, in un gioco di riprese e di richiami che generano nel testo un caratteristico effetto di alonatura del senso.

<sup>12</sup> Sulla poesia come veicolo di contenuti sepolti Gatto annota: «Forse l'autore ha lasciato ac-

que bene sottrarsi alle letture in chiave totalmente asemantica – soprattutto delle prime raccolte ermetiche – volte alla ricerca di un significato chiuso nell’orizzonte dei rapporti formali del significante; ma è necessario usare prudenza anche nel campo delle letture semantico-simboliche, quando non filologicamente ricavate da quella speciale forma di autocommento scaturita dal confronto incrociato dei testi gattiani. Il ricorso all’intertestualità interna – o, per meglio dire, all’intratestualità – resta dunque il migliore strumento di chiarificazione testuale<sup>13</sup>. Anche la lirica *Notte* necessita di essere decodificata a partire da queste premesse.

## 2. *Il doppio incipit di «Isola»*

La presunta minorità posizionale della lirica, al secondo posto nella silloge, nasconde un dato di fatto più importante: è il primo vero componimento poetico della raccolta. Questa osservazione, che fa assumere al testo un rilievo solo formalmente maggiore, si coniuga ad una grande densità contenutistica e strutturale, quasi una *summa* dei fenomeni più caratteristici dell’ermetismo gattiano. Da questo punto di vista *Isola* è una raccolta che esordisce due volte: in prosa, introducendo una riflessione generale sul «circolo chiuso» e amoroso instaurato fra io e linguaggio<sup>14</sup>; e in poesia, condensando in pochi versi alcuni temi-chiave della poetica di Gatto: la vibratile meraviglia a cui va soggetta l’ani-

cadere l’inconscio nella sua naturalezza obiettiva, lo ha atteso in una forma tracciata dalla materia operosa del verso per le apparenze più ineffabili e quasi perdute nel momento della parola» (A. Gatto, *Un preambolo quale congedo*, in *Poesie (1929-1941)*, [1961], Milano, Mondadori, 1976, p. 220). A questo proposito, Macrí ricorda come la sua generazione fosse tutt’altro che digiuna di analisi archetipica, in relazione con l’esperienza surrealista (cfr. Oreste Macrí, *L’archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafie di un poeta* cit., [pp. 51-91], p. 51; ora in O. Macrí, *La vita delle parole. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 2002, [pp. 357-411], p. 357). Considerazioni opposte ci giungono invece da Mario Luzi (cfr. M. Luzi, *La critica testuale di Oreste Macrí*, in «Paradigma», 6, 1985, pp. 73-75, p. 74). Ad ogni modo, nell’analisi archetipica macriana è centrale l’idea secondo cui la poesia di Gatto vivrebbe del suo stesso afflato pre-razionale e pre-poietico (in senso etimologico), essendo volontariamente fondata su meccanismi associativi e simbolismi autobiografici. L’indagine procede dunque lungo i binari dell’analisi simbolica dell’immaginario poetico. Tale approccio presuppone che il messaggio poetico sia da cogliersi *al di fuori* dell’esplicita volontà comunicativa del testo, e sia piuttosto custodito da immagini-simbolo, indicative di inconsci atteggiamenti psichici.

<sup>13</sup> «Uno spoglio delle occorrenze lessicali più frequentate [...] mostra infatti l’insistenza su parole-chiave che giungono non di rado a replicarsi identiche persino nei brevi limiti del medesimo componimento [...]. Assistiamo, dunque, a congegni imperniati su elementi essenziali della fenomenologia gattiana, volti a ricombinare incessantemente vocaboli primari quali “morte”, “sera”, “sonno”, “notte”, “odore”, ecc. che, supportati da una tessitura paratattica e asindetica, creano una struttura parallelistica di continui rimandi intertestuali o addirittura intersversali» (M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto* cit., p. 11).

<sup>14</sup> Cfr. *Poesia*, in *Tp*, p. 9. Cfr. Emilio Pasquini, *Isola*, in *Luoghi della letteratura italiana*, introduzione e cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 235. Cfr. anche S. Ramat, *Introduzione*, in *Tp*, pp. IX-X.

ma davanti all'indeterminato, la consolazione operata dai suoni, la preminenza dell'atteggiamento contemplativo, l'importanza lirica della dimensione notturna, la rappresentazione del passaggio dalla veglia al sonno – immagine stemperata della morte – e la malinconica salvaguardia nel cuore degli affetti irrimediabilmente perduti. Temi questi che costituiscono l'ossatura ossessiva della sua produzione, e che troveranno massimo compimento nei testi della raccolta successiva, *Morto ai paesi*<sup>15</sup>.

### 3. Una lirica. Notte e contemplazione acustica – vv. 1-4

Il silenzio del sole è il vero silenzio, il silenzio della parola. La notte aspetta le voci<sup>16</sup>.

Nella prima edizione di *Isola* (1932) il componimento è un sonetto, mentre a partire dall'edizione del 1941 sono state conservate solo le due quartine, che per molteplici ragioni bastano a definire la poesia conclusa ed autosufficiente<sup>17</sup>:

Tremo d'esile vena<sup>18</sup> per lontane  
arie di suono<sup>19</sup>, mi lusingo in volto.  
Come alleviate toccano le vane  
solitudini il cielo vuoto<sup>20</sup>, ascolto.

Lungo sereno dileguano piane

<sup>15</sup> A questo proposito ci sia consentito rimandare a Luigi Ferri, *Logica parallelistica e 'discorso sommerso' in «Morto ai paesi» di Alfonso Gatto e «La barca» di Mario Luzi*, in «Luziana», 2018, 2, pp. 33-52.

<sup>16</sup> A. Gatto, *Diario di un poeta*, introduzione e cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 81.

<sup>17</sup> Sui motivi di tale riduzione cfr. *infra*, pp. 466-467, n. 37.

<sup>18</sup> Cfr. Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, LV, v. 2: «con vena sottile rinnova»; cfr. anche Vincenzo Monti, *Pensieri d'amore*, VIII, vv. 31-32: «ed in più larga vena / già mi ritorna su le ciglia il pianto».

<sup>19</sup> Cfr. *ibidem*, v. 30: «Già di nuovo a suonar l'aura comincia». Cfr. anche ivi, X, vv. 2-3: «Colà dove immenso / gli astri dàn suono, e qui dov'io m'assido, / e coll'aura che passa mi lamento». In *Isola* cfr. *Sogno del golfo*, in *Tp*, p. 35, vv. 11-13: «nude, / sorgenti dal profondo suono // armonioso dell'aria».

<sup>20</sup> In *Isola* cfr. *Solitudine*, ivi, p. 32, vv. 1-3: «cielo sorto / dal trapelato amore dell'estreme / solitudini»; cfr. anche *Viride*, ivi, p. 24: «Solitudine in cui respira mansueta l'aria e la terra insolita nutre il vuoto della sua voce».

voci apparenti<sup>21</sup> nel mondo sepolto<sup>22</sup>:  
 m'adeguano nel sonno di montane bare  
 odorose<sup>23</sup>, ed il cuore n'è folto.

L'esile nucleo generativo fa perno sul rapporto fra l'io lirico e un indefinito paesaggio, che solo attraverso il titolo si comprende essere immerso nella notte. L'io è fin dall'inizio mostrato nei suoi stati emotivi e percettivi attraverso un lessico corporeo e sensoriale: «tremo», «esile», «vena», «suono», «lusingo», «volto», «sonno», «odorose», «cuore». Anche gli elementi del paesaggio tendono ad assumere comportamenti e connotati corporei: le «vane solitudini» – o qualunque cosa si celi dietro a questa analogia – «toccano» il cielo vuoto, mentre misteriose «voci» dileguano in un mondo che, come un corpo morto, giace «sepolto» nell'oscurità della notte.

Nei vv. 1-2 della prima quartina è descritto il sorgere del sentimento poetico. Tale evento spirituale è mostrato in modo lessicalmente fisiologico: il poeta infatti «trema d'esile vena», cioè di emozione sottile e indefinita. La «vena» chiama in causa il significato di «felice disposizione», di «suggestione ispirativa» che il poeta subisce a causa delle misteriose «arie di suono».<sup>24</sup> Si tratta di un atteggiamento ricorrente in Gatto, quello di vivere l'esperienza contemplativa con tutta la sensibilità corporea, in modo sinestetico<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Cfr. Giovanni Pascoli, *Canto di Castelvecchio, Il brivido*, vv. 17-19: «come un uragano / che senza una voce / dilegua via vano»; cfr. anche in *Isola* la lirica *Cala del vespero, Tp*, p. 21, vv. 6-8: «Nel sensibile cielo / la voce piana impallidisce / e ci tace»; e ancora, per l'aggettivo «apparenti» in contesto notturno, cfr. ivi, *Atrio del mare*, p. 29, vv. 3-4: «raccogli, / notte ammirata, le apparenti strade».

<sup>22</sup> Cfr. Salvatore Quasimodo, *Acque e terre, Metamorfosi nell'urna del Santo*, vv. 11-13: «Nasce una memoria di buio [...], un'eco di timpani sepolti»; cfr. soprattutto Vincenzo Monti, *Pensieri d'amore, VIII*, v. 1-2: «Alta è la notte, ed in profonda calma / dorme il mondo sepolto». La relazione fra l'ottavo pensiero d'amore e la poesia di Gatto non si limita al semplice riuso lessicale, ma riguarda l'atteggiamento romanticamente contemplativo dell'io lirico, che scivola, in entrambi i casi, nei ricordi delle cose perdute e nella meditazione della morte (temi-chiave dei principali notturni gattiani). A ritroso, cfr. anche Novalis, *Inni alla notte*, trad. it. e introduzione di Augusto Hermet, Lanciano, Carabba, 1912, p. 40, vv. 37-38: «Lontano giace il mondo / come sommerso in profondo sepolcro». Internamente ad *Isola* cfr. invece *Solitudine*, in *Tp*, p. 32, vv. 7-8: «Ora s'adagia nell'oblio [...] il mondo».

<sup>23</sup> In *Isola* cfr. *Idillio del piccolo morto*, ivi, p. 34, vv. 31-35: «la strada addormentata sale / odorosa di tombe incontro all'aria [...]. Non varia / luna al silenzio che stupì la bara».

<sup>24</sup> Sul tema dell'ispirazione poetica cfr. anche, in *Isola*, la prosa *Attenzione*, ivi, p. 12, dove è mostrato come l'epifania del mondo e dei volti contemplati (le «terre improvvisate» e i «volti aperti in simpatia») generino un effetto di «felice improvvisazione» paragonabile all'«amore», capace di introdurre atarassicamente l'anima in un «silenzio di desideri». Interessante è anche il gioco fra il titolo, «attenzione», e la chiusa della prosa, dove Gatto dichiara come ogni suo amore lo costringa a un'insistente *distrattione* in cui «si fissa». Viene qui esplicitato il processo di appagante contemplazione interiore delle cose amate, che isola ed estrania il poeta dal tempo presente e dallo spazio reale. Come si vedrà, il tema della conservazione nel cuore delle voci perdute è un tema-chiave anche della lirica *Notte*.

<sup>25</sup> La scrittura è vissuta da Gatto come un'esaltante esperienza del corpo. A proposito della

Le «arie di suono» hanno qui una valenza musicale, anche se non mancano forse di manifestare una componente atmosferica: possono essere assimilate infatti ad un vento che trasporta fisicamente i suoni da lontane provenienze, fino all'orecchio del poeta in ascolto; e difatti il vento come *medium* di suoni e odori, o addirittura di immagini e ricordi, è un *topos* della poesia gattiana<sup>26</sup>.

sua giovanile vocazione di poeta egli parla di una scoperta che lo «illuminò fisicamente» (A. Gatto, *Il sogno del poeta*, postfazione di Francesco D'Episcopo, Edizioni Ripostes, 2000, p. 9). Per Macrí, che per primo rivelò questa propensione, la poesia gattiana è un «gesto d'anima reclinato nella materia» (O. Macrí, *Commenti ad Alfonso Gatto* [1938], in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, [pp. 141-146], p. 143). Nell'intervista a Camon, Gatto ribadisce il concetto: «Alla poesia come puro atto di cultura non ho mai creduto. Io ho sempre creduto alla poesia come a un fatto fisico» (A. Gatto, *Autoritratto critico*, in *Il mestiere di poeta*, a cura di Ferdinando Camon, Milano, Garzanti, 1965, p. 122). A questo proposito D'Episcopo afferma: «La poesia è per Gatto essenzialmente “un fattore fisico” [...] che affonda nella semantica della percezione, per riaffiorare all'anarchia dell'idea» (F. D'Episcopo, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura* cit., p. 107). D'Episcopo parla di una vera e propria 'psicofisica' del linguaggio gattiano, che si riconnette alla dimensione pittorico-visiva e impressionistica di Cézanne, pittore amatissimo dal poeta. Proprio attraverso l'ottica della psicofisicità, Gatto stesso aveva indagato il linguaggio figurativo del pittore francese in A. Gatto, *Occhio che vede dentro il suo vedere*, in *L'opera completa di Cézanne*, presentazione di Alfonso Gatto, apparati critici e filologici di Sandra Orienti, Milano, Rizzoli, 1980, [pp. 5-9], p. 7. D'Episcopo riconnette così la dimensione originaria del sentire gattiano a quella di un non-sapere fisiologico, che precede il pensiero strettamente razionale, rifugiandosi (come Cézanne) dietro «lo schermo impenetrabile delle proprie sensazioni» (F. D'Episcopo, *Alfonso Gatto: oltre la letteratura* cit., p. 37). Sulla centralità del corpo Ramat osserva: «[...] il paventato, funesto distacco da ciò che è reale, ossia quotidianamente percettibile, Gatto lo esorcizza nei suoi versi aggrappandosi – sulla falsariga di un ricreato Leopardi – a quell'energia primaria che si denomina *corpo* e che fin dagli albori della sua poesia vi acquista un ruolo e ci impone un rispetto ineludibili. È un argine umile, *povero* [...]: il corpo funge da garanzia contro le risorgenti lusinghe dell'astrattezza e dell'astrazione, che il gusto dell'epoca, tra il sommo Valéry e il duttile epigono Quasimodo, non lesina, profilando l'insidia dell'Assoluto nella specie della “poesia pura”» (S. Ramat, *Introduzione*, in *Tp*, p. IX). Ancora Ramat: «Insomma, che ne sia responsabile o no la fresca lezione del surrealismo, nei promettenti spazi aperti fra parola e parola, tra strofa e strofa, la poesia di Gatto si gioca di continuo il respiro, la sopravvivenza. E la piacevole formula coniata *ad hoc*, “idillio del respiro”, include ed espone l'affanno di un artefice sincero, talmente sincero da confessare che per lui ‘ispirazione’ è innanzitutto fisiologia. Questa innocente primarietà del “corpo” scandisce la lirica di Gatto, vi si proclama, con la debita enfasi, dagli esordi sino all'interruzione prematura [...]» (ivi, p. XXII). Si veda anche il legame che Anna Dolfi instaura *en passant* fra la dimensione pre-categoriale gattiana e la *Lebenswelt* fenomenologico-percettiva (merleau-pontiana), in A. Dolfi, *Una notte a Firenze: «ragione» delle forme e «metamorfosi» del paesaggio* cit., p. 86.

<sup>26</sup> «La chiave che legittima l'interpretazione del vento come segno, come indizio scatenante memorie si trova in snodi concettuali quali: “La lontananza che di me riappare / tacita a notte viene / d'intorno a meditare. / È il vento che la muove...” [*Idillio*, p. 51]; “...di svaniti / suoni nell'aria armoniosa odora // vento dorato il mare dei cipressi / ... // Nella memoria li depone il bianco / vento del mare...” [*Via Appia*, p. 45]; “In questa sera torna / la musica bassa del funerale / curvo al vento del golfo... // in questa sera torna / sulla musica bassa la tua voce” [*Musica*, p. 45]. Oltretutto non di rado il vento si manifesta in concomitanza con un'altra parola-chiave, ossia l'odore (“di svaniti / suoni nell'aria armoniosa odora / vento dorato il mare dai cipressi” [*Via Appia*, p. 45]; “Odora al vento dell'addio la sera” [*Novilunio*, p. 50]; “Come il vento sul prato / monotono si consuma / nell'odore del fieno” [*Pianura*, p. 55]; “E ti somigli nel ricordo: odore / d'altre sere accaldate alla tua fronte / verso braccia di fieno, alla pianura / già cheta di

Queste «arie», di cui non si conosce l'esatta natura, né chi ne sia l'artefice – segno questo di una indeterminatezza leopardiana che è matrice essenziale di poesia – provocano nel poeta una distensione del volto: sono suoni che «lusingano», allietano, rassicurano.

Ai vv. 3-4, spezzata da *enjambement*, compare la prima vera analogia – e soggetto della frase in anastrofe: le «vane solitudini», che «come alleviate» si staccano dal loro luogo originario per raggiungere il «cielo vuoto». Non è facile stabilire se le «solitudini» appartengano alla dimensione esistenziale del poeta o a qualche elemento trasfigurato del paesaggio: nel primo caso, l'estasi generata dall'ascolto dei suoni lontani provocherebbe nell'io lirico una vera e propria catarsi: la musicalità del mondo, udita dal poeta in solitaria contemplazione, ne allevierebbe la pena, portando pace e serenità nella sua inquietudine. Nel secondo caso invece – secondo una lettura *difficilior* – le «vane solitudini» che «toccano» il cielo mostrerebbero il processo, analogicamente rappresentato, del sorgere e apparire degli astri<sup>27</sup> in solitario sfavillio, nel cielo vuoto e notturno – secondo un procedimento che potrebbe essere stato ispirato da *Stelle* di Ungaretti. In effetti, almeno in un altro componimento notturno di *Isola* appare un'analogia che lascerebbe supporre una precoce conoscenza della celebre immagine delle «favole» ungarettiane:<sup>28</sup> nella prima quartina del sonetto gattiano intitolato *Amore* si può leggere infatti: «Nella sera armoniosa che rivela / favole calme e sogni al mio passato [...]»<sup>29</sup>. Anche in questo caso le stelle – trasfigurate in «favole» – sarebbero mostrate nell'atto di rivelarsi, cioè di sorgere e apparire nel cielo contemplato dall'io lirico. È dunque possibile che anche in *Notte* le «vane solitudini» nascondano analogicamente l'immagine degli astri, isolati e sospesi nel vuoto dell'oscurità celeste<sup>30</sup>.

pagliai alzava il vento / un villaggio di luna" [*Assedio*, p. 60]» (M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto* cit., pp. 26-27).

<sup>27</sup> In questo caso «alleviate» andrebbe letto a partire dal suo significato etimologico (dal latino tardo *alleviāre*, deriv. di *lēvis* 'leggero').

<sup>28</sup> «Tornano in alto ad ardere le favole. [...]» (Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 142, v. 1). Gatto può aver letto la lirica, precedentemente intitolata *Stelle e luna*, in «La Fiera Letteraria», Milano, 1927, dove erano raccolti sotto il titolo generale di *Appunti per una poesia* vari componimenti confluiti poi nel *Sentimento del Tempo*.

<sup>29</sup> *Amore*, in *Tp*, p. 11, vv. 1-2 (il corsivo è nostro). Cfr. ivi, p. 726.

<sup>30</sup> In *Idillio del piccolo morto* la solitudine è addirittura il nome proprio della luna: «In dolorosa esilità mi chiami, / piccolo morto intirizzito d'aria: la notte calma con pazienti rami / il sonno bianco della Solitaria» (ivi, p. 33, vv. 5-8). «Calma», al v. 7, è un verbo. Questa «notte» che compie l'azione di calmare la luna è però la morte. L'immagine in questo caso è una trasposizione paesaggistica della morte del fratellino Gerardo (cfr., in *Morto ai paesi*, la poesia *Gerardo*, ivi, p. 61, v. 6; cfr. anche F. Nencioni, *La prosa dell'ermetismo* cit., pp. 52-53). L'attributo di «solitaria» riferito alla luna torna anche in *Plenilunio*, per la cui analisi cfr. infra, pp. 467-468. Invece il termine «solitudini» riferito a un contesto d'insorgenza celeste – in modo analogo a quanto visto in *Notte* – riappare nella poesia omonima, *Solitudine*: «Cielo sorto / dal trapeolato amore dell'estreme / solitudini» (*Tp*, p. 32, vv. 1-3).

Nonostante l'espressione «come alleviate» con cui il v. 3 esordisce, nella proposizione dei vv. 3-4 si fa un uso insistito di termini legati semanticamente alla negatività e alla mancanza: l'aggettivo «vane» – nel suo significato di «vuoto, privo di contenuto», ma anche di «inutile» – non fa che ripetere senza variazione il contenuto semantico del sostantivo «solitudini» – che indica un vuoto di natura esistenziale, anche nel caso in cui il vocabolo sia usato in modo metaforico e analogico. Infine, appare in chiusura l'aggettivo «vuoto», che completa in modo esplicito e iterativo la sequenza. Eppure, anche con questi tre termini a stretto giro di frase, la dimensione negativa espressa della semantica resta del tutto impercettibile, anche grazie alla musicalità ariosa della quartina, caratterizzata da una preminenza delle vocali sulle consonanti e dal tessuto di assonanze che anticipa e rafforza in controcanto le rime metriche. Proprio per questo è possibile affermare che protagonista indiscussa della quartina è la dimensione sonora, sia da un punto di vista tematico che fonetico-linguistico. Rafforza questa considerazione la chiusura del v. 4, costituita dal verbo «ascolto», con cui il poeta si rappresenta in atteggiamento acusticamente contemplativo. Tale atteggiamento dell'io lirico viene sottolineato attraverso alcune accortezze formali: in primo luogo, la natura sintatticamente autosufficiente del verbo «ascolto» rispetto alla proposizione precedente e il rilievo accordatogli dall'essere a fine-verso, in rima; in secondo luogo, il mantenimento del periodo complessivo entro il limite metrico-strutturale della quartina, con presenza di forte pausa interstrofica indotta dal punto, che genera un effetto di silenziosa sospensione ed attesa (ciò differenzia *Notte* dagli altri testi metricamente regolari, dove il periodo travalica i confini delle strutture metriche)<sup>31</sup>.

Si assiste dunque a una straordinaria reciprocità e interdipendenza fra musicalità «formale» – la veste acustica del linguaggio – e musicalità tematica – ciò che attraverso il linguaggio si raffigura; le «arie di suono» diventano così *immagine* dell'armonia fonetica e metrico-stilistica del componimento, nel quale si riflette – come in uno specchio che fa visibili i suoni – il sorgere del proprio stesso canto all'orecchio di chi legge.

#### 4. *La morte e la memoria* – vv. 5-8

Una poesia finisce: ma, al suo punto d'arrivo, l'ultimo o gli ultimi versi la inoltrano nell'infinito pensiero da cui si era staccata<sup>32</sup>.

Se la prima strofa mostra il sopraggiungere di un suono lontano, la seconda mostra invece il suo dileguarsi, via via che la notte si fa più profonda. Le due

<sup>31</sup> Cfr. L. E. Arrigoni, *La metrica di Alfonso Gatto. Strutture formali e paradigmi artistici*, tesi di dottorato dell'Università degli Studi di Bergamo, aa. 2008-2009, p. 68, consultazione online del 26 agosto 2018 su <<https://urly.it/3jj6>>.

<sup>32</sup> A. Gatto, *Diario di un poeta* cit., p. 67.



quartine si costituiscono come due fasi temporali consecutive, gli estremi opposti del medesimo processo. Tuttavia le «arie di suono» si sono adesso umanizzate in «piane / voci apparenti». Lo sparire di queste voci comporta un progressivo dilagare del silenzio nel paesaggio acusticamente contemplato. Il silenzio, sebbene il poeta non lo nomini, diviene l'essenza nascosta della quartina: lo svanire dei suoni dal «mondo sepolto» provoca infatti un progressivo svanire del poeta medesimo nel silenzio del sonno. L'io lirico, ascoltando il venir meno dei suoni, «si adegua» a quello stesso processo di dissolvenza; si trova così ad essere accomunato al sonno delle enigmatiche «montane bare / odorose», mostrando come l'esito estremo della contemplazione notturna sia un venir meno simile alla morte. A sottolineare questo simbolismo funebre concorrono determinate spie lessicali: l'aggettivo «apparenti», che se da una parte rimanda alla natura epifanica dei suoni, dall'altra non manca di sottolinearne la natura illusoria, transeunte e quasi ir-reale<sup>33</sup>; il sintagma «mondo sepolto», che allude alla scomparsa del visibile nell'oscurità della tenebra, allo stesso modo di come i corpi scompaiono nell'oscurità delle loro sepolture; infine soprattutto le «montane bare odorose», ardua analogia ricca di contenuto semantico, condensato sull'asse paradigmatico. Proprio in questo sintagma si nasconde anche l'unico elemento che, senza incertezza, è possibile indicare come autenticamente paesaggistico: in effetti, proprio perché le «bare» sono in se stesse un'immagine decontestualizzata rispetto all'ambiente della lirica, è necessario considerarle – prima ancora che nel loro simbolismo funebre – come la trasfigurazione analogica di un elemento visivamente presente sulla scena contemplata. Le «montane bare odorose» nascondono dunque l'immagine degli *odorosi boschi montani*, anch'essi addormentati nell'oscurità della notte. L'attrazione ed il processo di adeguamento del poeta al sonno funebre dei monti è, in effetti, un'immagine che ricorre anche in altri componimenti di *Isola*<sup>34</sup>; tuttavia qui la complessità del costruito analogico rende quasi invisibile il

<sup>33</sup> L'immagine acustica delle «voci apparenti» si lega strettamente alla dimensione delle 'ricordanze notturne'. Queste voci – presenze impalpabili dei morti o di ciò che appartiene al dominio del tempo passato – sono il prodotto della potenza evocatrice della memoria, la quale, se da una parte riesce a presentificare sotto forma di suono la 'cosa perduta', dall'altra rivela la sua incapacità di dare consistenza ontologica alle sue stesse manifestazioni ('apparenza'). Da qui la natura irrimediabilmente malinconica di ogni suo intervento. La memoria è una funzione centrale della poetica gattiana: cfr. Maria Carla Papini, *Desiderio e memoria nella scrittura di A. Gatto*, in «Paradigma», 1980, 3, pp. 317-353, in part. pp. 328-334.

<sup>34</sup> In *Isola* una similitudine con l'immagine funebre dei monti è descritta nella prosa *Corso*, *Tp*, p. 10: «Al crepuscolo sentivo di divenire inanimato ed eterno, con la città giunto al silenzio, e liberato nel mio profilo come le montagne». Invece un'immedesimazione panica è descritta in *Giogo*, ivi, p. 10, vv. 1-4: «Ad una montagna dura, scoscisa, / dritta sullo specchio verde del mare, / mi sono aggrappato in una difesa / panica [...]». Ancora più panicamente metamorfosata appare l'immagine del poeta in *Viride*, ivi, p. 24: «Testa scorbutica e rocciuta, non ho che spacchi di pietra a stringermi lentamente rigido e felice». Tra l'altro, tutta la prosa potrebbe essere letta proprio come un'identificazione del poeta con un monte: «Sono solo e verde [...]. Altissimo» (ivi, p. 25). Si consideri che la montagna, la cui presenza nei testi è in genere geograficamente decontestualizzata, va identificata con San Liberatore, il monte dell'infanzia di Gatto (per il quale cfr. il

dato paesaggistico, che risulta recuperabile solo attraverso l'aggettivo «montane» e riflettendo sulla natura lignea delle bare, medio analogico in connessione con i boschi e con gli alberi che li formano. A riprova del legame fra le «bare» e gli alberi, si noti come l'aggettivo «odorose» che le caratterizza sia ossessivamente usato da Gatto proprio in relazione al legno e alla morte<sup>35</sup>.

Infine la strofa si conclude con l'espressione «ed il cuore n'è folto». Il termine «folto», oltre che per ragioni di rima, potrebbe essere stato suggerito dalla precedente immagine dei boschi montani, i quali, per un processo di transitività semantica, avrebbero determinato la necessità di questa scelta lessicale<sup>36</sup>. Al v. 8 vi è inoltre una certa ambiguità determinata dal pronome «ne», oscillante tra valore dimostrativo e valore personale. Tale indeterminazione può essere però ragionevolmente superata osservando come il motore di tutta la quartina sia costituito dalle «piane / voci apparenti»: sono esse infatti che, dileguando, «adeguano» il poeta al «sonno di montane bare odorose»; sono dunque ancora esse che, venendo meno dal paesaggio silenzioso e notturno, si assiepano nell'unico luogo che può ancora conservarle, ossia il cuore. La conclusione svela dunque il punto nevralgico del componimento, proponendo per la prima volta quello che sarà un tema-chiave dell'intera produzione gattiana. Il cuore, che diviene folto delle voci effimere e apparenti, è un luogo che si riempie delle tracce di quanto viene perduto nel corso della vita; è l'ultimo deposito di ciò che scompare, di tutto quello che viene inghiottito e sepolto dalla tenebra della morte. Il cuore diventa così l'ultimo spazio, la piccola *isola*, che conserva le cose amate e spentesi nel mondo. Ecco dunque che la lirica si conclude con l'addormentarsi del poeta, nel duplice segno velato della *morte* e della *memoria*<sup>37</sup>.

testo omonimo, *San Liberatore*, ivi, p. 15, tra i pochi componimenti con più precise coordinate spaziali e biografiche). Per un desiderio di congiungimento quasi erotico con il monte – che mantiene però in filigrana un'idea funebre di sepoltura – cfr. *Ottottee*, dove si legge: «dal balcone, una montagna molto lontana aveva una sua insenatura così tenera che sembrava dovesse accogliere me solo [...]» (A. Gatto, *La sposa bambina* [1943], Firenze, Vallecchi, 1963, p. 43).

<sup>35</sup> In *Morto ai paesi*: «Ribadita è l'assenza [...]: / vi si chiude / con l'odore del legno quest'autunno / rapito dalla polvere nell'ossa» (*Autunno*, in *Tp*, p. 40, vv. 5-8). Per un'analisi di questo componimento e per il rapporto odore-albero-bara cfr. M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto* cit., p. 156 e p. 184. Gli alberi e i boschi sono spesso oggetto, in Gatto, di una condensazione semantica che li rende immagini-simbolo della caducità e del sentimento del tempo; in un appunto il poeta salernitano annota: «Perché diamo agli alberi, che ogni anno perdono e trovano foglie, il peso e l'ombra delle memorie? Sono a guardia del nostro "passare", che sarà domani il passato» (A. Gatto, *Diario di un poeta* cit., p. 84). E ancora: «Ero stato soltanto un uomo che aveva ascoltato, aveva visto, il suo punto nell'universo, trovando le foglie del suo passare sugli alberi della foresta» (A. Gatto, *La pecora nera*, introduzione e cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 32).

<sup>36</sup> Sul fenomeno della transitività semantica e per una ricognizione nei testi in cui si verifica cfr. M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto* cit., p. 163 e sgg.

<sup>37</sup> Nella prima versione della lirica a questo punto seguivano due terzine: «Uomo d'amore penetro la terra, / e nella carne è radicato il grido / della notte serena in cui mi strazio. // Nel desiderio aperto che rinserra / l'anima svelta, il volto in cui m'arrido, / s'adempie, freddo rigore,

5. *I notturni di Gatto. Intertestualità interna ad «Isola»*

Guardando la raccolta con sguardo sinottico è ora possibile rilevare come i nuclei tematici di *Notte* – atteggiamento contemplativo, sopraggiungere di suoni lontani ed estasi acustica, analogia fra sonno e morte, progressivo adeguarsi dell'io lirico ai processi di dissolvenza, salvaguardia memoriale delle cose perdute – siano dei veri e propri *topoi* della poesia gattiana, insistentemente usati nelle liriche a carattere notturno. Ad esempio in *Plenilunio* si legge:

Calore d'esangue notte,  
all'onda remota dell'aria  
ai suoi vaghi pensieri  
l'anima ascolta,  
passano i lumi alle terrazze, il cielo...

Il cielo sorge da lontano,

riverbera solitario amore  
di mari morti e sereni.

[...]

Deserta in vuoto candore  
al cheto villaggio d'infanzia,  
terra del dolce sogno:  
azzurri carri di neve  
salivano ai monti pallidi  
e la notte era un vano chiamare  
nell'eco perdita dei morti<sup>38</sup>.

lo spazio». Tra i motivi della loro rimozione vi può essere un fattore fonico: qui domina, in forte contrasto con le quartine precedenti, un aspro consonantismo, fatto di vibranti geminate (*teRRa*, *rinseRRa*, *aRRido*) e nessi consonantici come *-tr-*, *-gr-*, *-str-*, *-rt-*, ecc. Inoltre le quartine, che terminano con il sonno 'funebre' del poeta, costituiscono già di per sé un'unità narrativa conclusa, che non necessita di sviluppi (anche se quell'«uomo d'amore» che penetra «la terra» può essere letto proprio come il tentativo di un ulteriore scavo della notte/morte). Infine, le terzine rimosse presentano una forte grammaticalizzazione stilistica: oltre alla classica coppia antitetica di amore e morte (quest'ultima semanticamente contenuta nella «terra» penetrata dall'uomo), appaiono anche le contraddizioni della «notte *serena*» che «*strazia*» il poeta e del desiderio «aperto» che «*rinsera* l'anima». Vi sono anche giochi etimologici: il desiderio che «adempie» (cioè 'compie', 'realizza') lo «spazio» è anche un desiderio che, al contempo, lo 'riempie' (secondo l'etimologia di adempiere), e dunque lo annulla. Per questa eccessiva geometrizzazione le terzine appaiono in forte contrasto con l'arioso tratteggio acustico del paesaggio notturno, così come emerge dalla prima parte della lirica. Nota giustamente Arrigoni che «l'effetto del testo è [nelle terzine] come capovolto», sebbene esse sviluppino «con maggiore perspicuità la tematica funebre e mortuaria» (L. E. Arrigoni, *La metrica di Alfonso Gatto. Strutture formali e paradigmi artistici* cit., p. 68).

<sup>38</sup> *Plenilunio*, in *Tp*, p. 16.

Anche in questo caso, nel contesto di un paesaggio notturno, l'«anima» del poeta – soggetto dei vv. 2-3 – si scopre presa in un atteggiamento di ascolto; essa è letteralmente immersa nei «suoi vaghi pensieri» e nell'«onda remota dell'aria» (espressione dal sapore analogico per indicare probabilmente un suono, oppure un vento divenuto *medium* dei pensieri o di altre lontane apparenze). Mentre però in *Notte* si manifestano le stelle, qui compare la luna, nascosta da un processo metonimico per il quale, a sorgere, è «il cielo» (v. 6). Per questa ragione, i «mari morti e sereni» sono più opportunamente da riferirsi ai mari lunari. La conclusione della poesia, infine, ripresenta il tratto memorialistico di *Notte*, qui più esplicito per la comparsa del «cheto villaggio d'infanzia», ovvero Marini, frazione di Cava de' Tirreni, dove il poeta visse una parte della sua fanciullezza<sup>39</sup>. Il tempo verbale passa dal presente all'imperfetto, mostrando come i vv. 17-20 siano da intendersi come un ricordo conservato nel cuore del poeta, e tornato alla memoria per analogia con la presente situazione notturna. Si tratta di una reminiscenza antica, di quando il poeta fanciullo contemplava la notte dalla finestra della sua abitazione paesana. Già agli occhi del bambino essa era «un vano chiamare / nell'eco perduta dei morti», frase che ripresenta lessico e tematica incontrati nella lirica *Notte*. In particolare si noti la dimensione acustica a cui i morti restano confinati: sono un'«eco perduta», sono cioè tracce sonore senza sorgente, *presenze apparenti*, che richiamano in modo concettualmente simile le «piane / voci apparenti» delle quartine.

La relazione tra la memoria, la notte e la morte è però centrale in *Infanzia*, uno dei più significativi componimenti notturni e contemplativi della raccolta:

Il bambino, sorpreso alla finestra  
della sera tranquilla, odorava  
la leggerezza tepida dei fiori  
sollevati nell'aria celeste.  
Inquietamente raccoglieva il volto  
in un silenzio scolorito |  
e calmo la sua vergogna ridonava  
all'impalpabile sera  
assiepata dall'erbe e dai tetti.  
Sognava: [...].  
[...]  
Affondavano le case  
in lontananze distrutte,  
sgretolate senza rumore:

<sup>39</sup> Cfr. Antonio Donadio, «*San Liberatore*» di Alfonso Gatto e commento per l'inaugurazione del «Viale dei poeti» di Vietri sul Mare, «Vivimedia», 7 dicembre 2011, consultazione online del 28 agosto 2018 su <<https://urly.it/3jj7>>. Tra i pochi cenni concretamente geografici legati al paese d'infanzia va ricordata, per *Isola*, la prosa *San Liberatore* in *Tp*, p. 15, e per *Osteria flegrea* la lirica *Mia madre a Marini*, *ivi*, p. 455.

trasaliva il bambino invecchiato  
intirizzito all'ombrello.

Andava a trovare i suoi morti  
rinchiusi in armadi sconnessi:  
traboccava allegra pioggia  
sul piccolo porto di legno,  
ed una gioia strana  
lo flagellava col vento  
in un presagio di mare<sup>40</sup>.

Per quanto la poesia sia molto diversa da *Notte* – soprattutto da una prospettiva stilistica e formale – i due testi condividono una serie di atteggiamenti e d'immagini: la dimensione contemplativa dell'io lirico, che apre alla sfera della percezione sensoriale – qui olfattiva, mentre in *Notte* acustica; il sopraggiungere del sonno a seguito della contemplazione notturna, come suggerito in *Infanzia* al v. 10 dalla presenza del verbo «sognava»; lo scivolare del mondo entro l'oscurità della tenebra, qui mostrato attraverso l'affondare delle case «in lontananze distrutte, / sgretolate senza rumore» (mentre in *Notte* il fenomeno veniva riassunto nel sintagma «mondo sepolto»); infine, e soprattutto, la conclusione funebre di entrambi i componimenti, segnata dalla presenza di forti immagini catamorfiche: mentre in *Notte* il poeta si adegua a «montane bare odorose», in *Infanzia* il poeta-bambino – nel sogno improvvisamente invecchiato – si ritrova al cimitero a trovare i suoi morti, «rinchiusi in armadi sconnessi». Si noti la stretta parentela fra le «bare odorose» e gli «armadi»: entrambi oggetti catamorfici uniti semanticamente dalla comune natura lignea, e, in ambito visivo, dalla loro forma simile.

Anche la poesia notturna intitolata *Balcone* presenta analoghe situazioni:

Ringhiera vuota  
al sonno dei fiori  
continua la sera.  
Reclinato in amore,  
lontano canto, perdo  
memoria del volto.  
S'aprono calme  
finestre nel cielo.  
Al niveo muso del sonno  
seguo la rosea china  
del volto in silenzio<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Infanzia*, ivi, p. 15.

<sup>41</sup> *Balcone*, ivi, p. 26.

Il breve componimento, apparentemente fra i meno parafrasabili della raccolta, può essere sondato alla luce delle immagini già emerse in *Notte*. Oltre alla presenza al v. 5 di un «lontano canto» – che sempre si lega alla malinconia dell'indeterminato e al sentimento poetico del paesaggio notturno contemplato dalla finestra (o da un balcone, come in questa lirica) – è da notare la presenza, ai vv. 5-6, del dato memoriale, «perdo / memoria del volto»: volto che l'io lirico sente cadere inesorabilmente nell'oblio. Questo processo di scomparsa nel buio della dimenticanza, ancora una volta, costringe il poeta ad adattarsi in prima persona, conducendolo sotto il dominio del «niveo muso del sonno». Egli infatti «segue la rosea china del volto» obliato, ed entra nel «silenzio» (v. 11), secondo un processo di *adaequatio* già incontrato nella lirica *Notte*. Un sonno che, però, mantiene stretti legami con la morte, cioè con l'unico evento che provoca un oblio fisico dei volti amati. Alla luce di ciò, non è improbabile che l'immagine sottesa al breve componimento sia la morte del fratello Gerardo ed il tentativo inconscio, da parte di Gatto, di dividerne in qualche modo la sorte<sup>42</sup>.

È ancora il graduale ingresso nel sonno a tornare di scena nella lirica *Cala del vespero*:

Di te amoroso silenzio  
 lambiva la sera,  
 con parole calme  
 persuasi all'indugio  
 sognavamo di allontanare nel golfo.  
 Nel sensibile cielo  
 la voce piana impallidisce  
 e ci tace.

La stanchezza ci aspetta  
 come un dolce bene,  
 come una morte dorata<sup>43</sup>.

Oltre alla solita insistenza sulla dimensione acustica – «silenzio», «parole calme», «voce piana» –, vi è qui il graduale «impallidire» della voce (v. 7), che allude al suo progressivo sparire nel silenzio: processo che induce anche chi ascolta a tacere (v. 8). Ma è soprattutto l'ultima strofa a presentare la relazione più in-

<sup>42</sup> Sulla pulsione che spinge il poeta a sostituirsi al fratello morto cfr. il racconto *Il bambino*, in A. Gatto, *La sposa bambina* cit., p. 64. Su questo tema si veda l'analisi della lirica *Morto ai paesi* in L. Ferri, *Logica parallelistica e «discorso sommerso»* cit. Invece un processo di *adaequatio* di cui è vittima l'ambiente esterno, lo si legge in *Idillio del piccolo morto*: «piccolo morto svicoli le forme / ora che s'è rinchiuso nel tuo strazio / in un silenzio intenso il mondo e dorme» (*Tp*, p. 33, vv. 18-20). In questi versi è mostrato «il mondo» – soggetto del periodo – che si «rinchiude» nello «strazio» e nel «silenzio» della morte patita dal «piccolo morto», condividendone così – come si legge nella chiusa del verso – il sonno.

<sup>43</sup> *Cala del vespero*, ivi, p. 21.

teressante con *Notte*, in quanto appare esplicitata la stretta analogia fra sonno e morte; morte che, come spesso in Gatto, appare addolcita e trasformata in «dolce bene», in «morte dorata».

Al termine della ricognizione intertestuale emerge dunque l'esistenza di precisi nuclei con valenza prototipica: veri archetipi, elementi tematici costanti, in grado di generare un'immagine *habitus* d'immagini in apparenza senza comun denominatore. Questi temi-matrice facilitano non solo l'esegesi dei singoli testi, ma anche una più rigorosa classificazione dell'immaginario gattiano nella sua valenza semantica. *Notte*, pur nella sua brevità, concentra *in nuce* molti dei segni e delle tracce dei testi notturni successivi, mostrando così la rilevanza del componimento nell'economia della raccolta. Tuttavia presenta una particolarità, che la rende un *unicum*: mentre le poesie di *Isola* possiedono in genere un ricco tessuto immaginale, *Notte* al contrario è fra i testi visivamente più poveri e meno «emergenti» della raccolta. Per quanto un tratto stilistico ricorrente nel giovane poeta salernitano sia quello di non indulgere quasi mai – neanche in prosa – in descrizioni ampie e oggettive, di tipo tradizionale – preferendo piuttosto un'elementare nominazione spesso modulata dagli occhi e dai sentimenti di colui che «vive» la visione<sup>44</sup>, *Notte* supera di gran lunga ogni altro testo in termini di indeterminatezza visuale, senza tuttavia appartenere al dominio delle figurazioni astratte o surreali. La ricchezza contenutistica del componimento non si sposa dunque a una ricchezza visiva: siamo davanti, piuttosto, a una *figurazione uditiva del paesaggio*, il quale riemerge dall'io lirico in veste di percezione sensoriale interiorizzata<sup>45</sup>. La visione allora, sepolta insieme al mondo, lascia il campo all'ascolto e alla contemplazione acustica, che diventa la cifra emblematica del breve componimento.

## 6. Conclusione

Vorrei dire a mio figlio: «so che mi cercherai quando non ci sarò più. Perché non resti con me stasera?». Non dico nulla, gli ricordo anzi che deve uscire. È bene ch'egli mi creda infinito come il tempo che ha davanti<sup>46</sup>.

I riscontri di intertestualità interna potrebbero continuare anche oltre i confini della raccolta *Isola*, dimostrando come permanga in Gatto, anche in diacronia, un preciso disegno di senso, capace di organizzare i giochi fonetici, metri-

<sup>44</sup> Per un esempio in prosa di questo tratto stilistico cfr. L. Ferri, *Immagini del dis-abitare. La città notturna in una prosa gattiana*, in *Un poeta in prosa. Alfonso Gatto* cit., pp. 51-57.

<sup>45</sup> Sul tema, osservato dalla prospettiva delle ultime raccolte gattiane, cfr. Leonardo Manigrasso, *Figurazione del paesaggio nell'ultima poesia*, in *Alfonso Gatto. «Nel segno di ogni cosa»* cit., pp. 93-106.

<sup>46</sup> A. Gatto, *Diario di un poeta* cit., p. 67.

ci e stilistici in immagini dotate di significato preciso e ricorrente. Un *mundus imaginalis* che emerge persino con ossessiva ripetitività, legato ad esperienze personali prosciugate del dato contingente, e reso quasi invisibile dai processi d'assemblaggio analogico, di trasfigurabilità e transitività semantica, volti a concentrare il più possibile un vocabolario ristretto e quotidiano<sup>47</sup>. È proprio in seguito all'epurazione del dato circostanziale che i testi di Gatto diventano specchi senza tempo né spazio di una condizione dell'anima fondata sulla poesia, sulla contemplazione e sull'emozione gioiosa e malinconica dell'essere fragili al mondo<sup>48</sup>: testi che «ripetono la vita e la spogliano dei poveri fatti che ebbe»<sup>49</sup>. Ma l'attemporalità a cui la poesia gattiana aspira – quell'infinita purezza di canto di cui si fa specchio e dimora – non nasconde, anzi rafforza il sentimento della fine. Emerge qui un intimo paradosso: l'angosciosa e onnipresente *morte* – di cui la notte e il sonno sono immagini equivalenti – è anche la *notizia felice* che abita il cuore di un poeta<sup>50</sup>. Solo il poeta può sopravvivere alla morte con il canto che la evoca, stemperandone la durezza sotto un velo di suoni e immagini d'amore. Il poeta «è un uomo mortale che vive con tutta la sua morte e con tutta la sua vita, nel tempo, e in sé si consuma e si sveglia, negli altri si popola e si chiama, e nulla possiede che non abbia già amato e perduto»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> «È un'immagine che non ho perduto lungo gli anni: quel modo dolce e incontenibile con cui il mio cuore allora si sentì soffocato e aperto, m'è rimasto dentro per ogni mia parola, per ogni atto in cui mi sento vivere; e nulla c'è che mi distolga dal credere ancora oggi che la terra e gli uomini abbiano bisogno d'essere amati dal mio sguardo, suscitati nella terra, forti, vittoriosi nella splendida materia delle parole» (A. Gatto, *Parole a un pubblico immaginario*, in «Pesci rossi», gennaio 1947, ora in *Tp*, [pp. 704-706], p. 704).

<sup>48</sup> Sull'immagine trasfigurata che Gatto fa di sé e del proprio essere poeta cfr. L. Ferri, *Immagini del dis-abitare. La città notturna in una prosa gattiana* cit., pp. 51-57.

<sup>49</sup> A. Gatto, *Elegia*, in *La sposa bambina* cit., p. 88 (con lieve variazione nostra).

<sup>50</sup> «Ci fosse, nella noiosa eternità, una notizia felice, a portarla sarebbe la morte» (A. Gatto, *Diario di un poeta* cit., p. 117).

<sup>51</sup> A. Gatto, *Parole a un pubblico immaginario*, in *Tp*, p. 706.



«SFONDARE LA PARETE NERA»  
FRA LE ELLISSI DEL NOTTURNO CAPRONIANO

Chiara Favati

Ogni tre ami  
c'è una stella marina  
amo per amo  
c'è una stella che trema  
ogni tre lacrime  
batte la campana.

Fabrizio De André<sup>1</sup>

Il percorso del notturno caproniano<sup>2</sup> si rivela e s'abbuia dietro la *porta biancomurata*<sup>3</sup> di una duplicità bestiale, refrattaria, cerimoniosa. Analizzando *a passo a passo*<sup>4</sup> l'intero *iter* poetico dell'autore, risulta possibile evidenziare un continuo slittamento di piani e significati che segna la rappresentazione di questo luogo-tempo simultaneamente materico e musicale-simbolico<sup>5</sup>. Tale

<sup>1</sup> Fabrizio De André, *Le acciughe fanno il pallone*, in *Anime Salve* (1996).

<sup>2</sup> Per i testi cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi OV]; all'interno del volume si indicano con le sigle CA, BF, F, CR, PE, SDP, CVC, MT, FC, CK, VC, EF, RA rispettivamente *Come una allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni*, *Cronistoria*, *Il passaggio d'Enea*, *Il seme del piangere*, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*, *Versicoli del controcaproni*, *Erba francese*, *Res amissa*.

<sup>3</sup> Per la formula cfr. *La porta* [CK].

<sup>4</sup> Per la formula cfr. *Il vecchio zingaro I* [CK].

<sup>5</sup> Sulle due anime della scrittura caproniana, con un particolare riferimento alla sua ultima produzione cfr. «da una parte punta alla “ricerca della leggerezza come reazione al peso del vivere”, dall'altra tende a dire il peso del vivere con leggerezza e tende ad alleggerire il peso della parole. Il primo è quello che (solo per restare all'ultima stagione del poeta) ambisce al traguardo assoluto della poesia come musica [...]. Diversamente da questa direzione che prospetta un paesaggio tutto mentale abitato (o disabitato?) da trasparenze, incorporeità, inesistenze, dissolvenze [...], l'altro percorso della poesia di Caproni si affida al concreto e alla parola della comunicazione quotidiana per riquificarla nel circuito dell'espressione poetica» (Luigi Surdich, *Lettura di «Statale 45»*, in «*Queste nostre zone montane*». Atti del Convegno di Studi su Giorgio Caproni (Montebruno, 18-20 giugno 1993), a cura di Francesco Macciò, Genova, La Quercia Edizioni, 1995, pp. 81-82; in cui cita Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 28).

evoluzione «che si morde la coda [...] che in vortice si fa preda / di sé [...] e – nera – / rende cieca la mira»<sup>6</sup> prende le mosse da un iniziale, inerziale disinteressamento da parte di Caproni per le ore notturne (nelle prime quattro raccolte dominano piuttosto le albe ed i tramonti)<sup>7</sup>, a cui ha seguito la fulminea invasione dell'oscurità metropolitana e polimorfa che caratterizza *Il passaggio d'Enea*. Un irrompere ingentilitosi nella raccolta successiva grazie ai vaghi, stilnovistici accenni ad un'oscurità vissuta 'contemporaneamente' dal poeta, chiuso nel pianto della sua stanza («nella notte abito solo»<sup>8</sup>, dietro una *parete nera*?<sup>9</sup>), e da Annina, che per un'ultima volta «lasciò nel buio una scia / di cipria, che non finiva»<sup>10</sup> prima «del suo non potersi destare»<sup>11</sup>. La sfaccettata profondità cronologica acquisita dal tema nel *Seme del piangere* sancisce, come vedremo, un dirottamento poematico che punta laddove «il buio è così buio / che non c'è oscurità»<sup>12</sup>. Ossia verso un 'luminoso' non-discrimine fra vivi e morti: è l'inizio di quel ricongiungimento dell'io («l'uo-

<sup>6</sup> *La preda* [CK]. Il paragone fra l'evoluzione poetica del tema della notte e la *preda* del *Conte di Kevenhüller* ci sorge spontanea pensando alla posizione che Caproni stesso attribuiva alla *parola* nei confronti della *cosa*: in questa prospettiva il continuo ritorno su un determinato tema da un lato tenta di approssimarsi all'oggetto desiderato per giustapposizione, dall'altro, pone come ostacolo, diaframma fra il poeta e la conoscenza.

<sup>7</sup> Una «notte che sbianca» (*Prima luce*) in *Come un'allegoria*; nessun rimando al tema in *Ballo a Fontanigorda*; tre *puncti obscuritatis* in *Finzioni* («dentro il cuore m'abbuio, / te ne sei andata, e il buio / di te più non s'adorna, / più la tua cara cera la tenebra non aggiorna» [*Mentre senza un saluto*]; «(acre l'aprile / preme – alza a folate / dal greto il buio e l'odore / dei sassi) nelle alitate / tenebre [...] ormai conduce / dentro la notte, un tram / col suo fragore la brace / dei gridi attizza – già / la copre con le sue ruote / perdute l'oscurità» [*Giro del Furlo*]; «una speranza di grandiose / notti più umane scalda i delicati / occhi, ed il sangue, alle giovani spose» [*Maggio*]; quattro presenze nelle poesie di *Cronistoria* («qui dove fu / quasi una grazia nel buio / la cena nella latteria» [Ricorderò San Giorgio...]; «l'azzurro / di tenebra della tua Trebbia» [Così lontano l'azzurro...]; «Ah la notte sofferta nei suoi errori [...] – aprono odori / a fresco, nell'oscurità [...] una vampa più mite e sanguinaria / dell'afflato notturno, altro tu opponi / ora nel buio: un lutto d'innocenza / chiusa» [*Sonetti dell'anniversario XI*]; «una ruga / di notte in viso» [*Sonetti dell'anniversario XIII*]). Se volessimo trovare un punto di convergenza fra queste immagini, il risultato sarebbe l'inesausto rimando ad una vita palpitante, avvertita in tutta la sua fremente sensualità ed «esaltata appunto nel presentimento continuo della sua perdita» (G. Caproni, *Domande su Esenin e Ungaretti, in Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste ed autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 138).

<sup>8</sup> *Perch'io...* [SDP]. Rilevante sottolineare che all'interno della poesia si registra una seconda occorrenza, molto vicina alla prima, del termine «notte», seguita poche righe più avanti dal sostantivo «tenebra».

<sup>9</sup> Per la formula cfr. *Dilemma* [RA].

<sup>10</sup> *Luscita mattutina* [SDP] (nostro il corsivo).

<sup>11</sup> *Il carro di vetro* [SDP]. La notturna morte di Annina viene raccontata allusivamente anche in un componimento del *Passaggio d'Enea*: «allora con la sua diaccia / spalla se n'andrà lontana: / la voce le si farà di cera / nel buio che l'assottiglia» (*L'ascensore* [PE]).

<sup>12</sup> *La lanterna* [CVC].

mo che di notte, solo»<sup>13</sup>) con l'*imprendibile essenza dell'ombra*<sup>14</sup>, con una cecità tutta pascaliana<sup>15</sup>.

I notturni della prima fase caproniana sono strettamente legati ad una sofferta dimensione individuale, ad un dolore privato che dal soggetto traslerà sulle figure parentali. La notte si mostra nella sua essenza carnosa e cromatica, risente delle brucianti febbri della fuggevolezza giovanile, una *sembianza (sostanza?)*<sup>16</sup> che, appena entra in quella Genova di passi bui<sup>17</sup>, saudose arche-funivie<sup>18</sup>, paradisi accessibili solo nelle ore notturne<sup>19</sup>, come «il cuore [...] – ora cede / ogni corsa nel buio»<sup>20</sup>. La notte del *Passaggio* è urlante e attonita<sup>21</sup>, ha pareti che premono<sup>22</sup> e numerosi portoni<sup>23</sup>, colpi<sup>24</sup>, umidori marini<sup>25</sup>; una notte che non esi-

<sup>13</sup> *In una notte d'un gelido 17 dicembre* [CVC]; ma anche *I ricordi* [CVC].

<sup>14</sup> Per la formula cfr. *Oh cari* [CK].

<sup>15</sup> Il parallelismo fra cecità e ateismo è da ricondursi al Pascal dei *Pensée*, il quale definisce ciechi coloro che sono privi della luce della fede; per un rimando di Caproni stesso a Pascal cfr. «Vorrei però chiarire che io non pongo nessun aldilà oltretterreno. [...] *Beyond the tomb* io non vedo nulla: nemmeno il nulla, che sarebbe già qualcosa per quel determinativo “il”. Forse Pascal mi annovererebbe fra i ciechi. Cieco o no, per me il rovello o mistero dell'esistenza è qua, impenetrabile alla vista opponendosi il “muro della terra” [...]. C'è un piccolo pazzo nel mio libro, che vorrebbe forare quel muro, ma non per vedere cosa c'è di là, bensì cosa c'è di qua: qua» (G. Caproni, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 95).

<sup>16</sup> Per l'utilizzo dei due termini in corsivo cfr. «Non c'è sembianza – è detto – / che affermi la sostanza» (*Abendepfindung* [CK]).

<sup>17</sup> Cfr. *I lamenti VIII, IX* [PE]; *Le biciclette* [PE].

<sup>18</sup> Per i numerosi rimandi alla notte durante metaforico viaggio della «funicolare dolce [...], / col suo cavo oliatissimo e notturna» (*Stanze della funicolare*, 2. Versi [PE]) cfr. *ibidem*. Per altri «oscuri» mezzi di trasporto cfr. il *buio locomotore* di *I lamenti XI* [PE]; i «treni che, di notte, / vagano senza trovare una mera / fra i campi al novilunio» ed i *bicicli funesti* di *Le biciclette* [PE]; il *gelido tram* di *Notte* [PE].

<sup>19</sup> Cfr. «Quando mi sarò deciso / d'andarci, in paradiso / ci andrò con l'ascensore / di Castelletto, nelle ore / notturne, rubando un poco / di tempo al mio riposo» (*L'ascensore* [PE]).

<sup>20</sup> *I lamenti II* [PE].

<sup>21</sup> Cfr. «una voce / ben più dura ha la notte» (*I lamenti IV* [PE]); «è dura vita / che non vive nell'urlo in cui un'altra notte / geme – in cui vive intatta un'altra vita» (*I lamenti VI* [PE]); «Tu che hai udito la tromba del silenzio / notturno» (*I lamenti IX* [PE]); «il rumore / di tenebra, in cui il battito del cuore / ti ferma in petto il fruscio delle streghe [...] il richiamo d'Averno» (*Il passaggio d'Enea* 2. Versi [PE]).

<sup>22</sup> Cfr. «Le pareti / preme una lampada elettrica, morta, / nei vapori dei fiati – premon cheti / rombi velati di polvere e d'olio / lo scorrevole cavo» (*Stanze della funicolare*, 2. Versi [PE]). Il buio investe anche le pareti degli edifici cfr. i «bui / bar lungomare» (*ibidem*).

<sup>23</sup> Cfr. *I lamenti IV, IX* [PE]; *Sirena* [PE]; *All alone 1*. Didascalia [PE]; *All alone 2*. Versi [PE]; *All alone 3*. Epilogo [PE].

<sup>24</sup> Ad esempio cfr. «nel colpo che di tenebra riannera / l'aria» (*Stanze della funicolare*, 2. Versi [PE]); «in te quei bui profondi colpi / ostinati» (*I lamenti IX* [PE]).

<sup>25</sup> Cfr. *Stanze della funicolare* 2. Versi [PE]; *All alone 1*. Didascalia [PE]; *All alone 2*. Versi [PE]; *L'ascensore* [PE].

ta a «coprire una fede / senza scampo»<sup>26</sup>. «L'uomo s'intana la notte»<sup>27</sup> «nel tepido nido / d'ombra»<sup>28</sup> nell'«ultimo tepore / notturno»<sup>29</sup> di una tinta bidimensionale vissuta con un approccio impressionista – già persa di vista<sup>30</sup> prima di potervi scorgere, «inventare»<sup>31</sup> *aspariscenti* significati ulteriori. Il notturno acquista una vera profondità narrativa solo con la vicenda di Annina, con quel tentativo di contatto, di chiarezza sembrerà possibile accendere un *cerino*, aprire una *vela* nella tenebra<sup>32</sup> per andare *oltre* (in queste estreme ore corte<sup>33</sup>) tramite la scrittura ed il pianto («La mia ricerca è tutta / a lume di candela. Duole / come nella mente duole / il muro delle parole»<sup>34</sup>). Il racconto tenta di riaffermare, riaffermare quella *figurina netta*<sup>35</sup>, *magra poesia*<sup>36</sup>, in una temporalità che si situa fra le giovanili notti lungo i Fossi<sup>37</sup>, la sua notturna scomparsa a Palermo<sup>38</sup>, ed il *coup de cloche*<sup>39</sup> del ricongiungimento amoroso (*a-mors*), «mentre odora di pesce / e di notte il selciato»<sup>40</sup>. Il fine è quello di indagare la propria notte interiore, notte-dolore: il fatto che la raccolta abbia uno scopo, questuante, epistemologico o spinto da una necessità interiore di *merzé* è palese fin dal titolo del primo

<sup>26</sup> *I lamenti II* [PE] (nostro il corsivo). Sull'impossibilità di trovare scampo dalle tenebre notturne cfr. «Ed ora che hai / preceduto la notte, perché monti / in me tu come l'ombra che la terra / copre – come la tenebra che i monti / spegne, e i miei figli, il mio nome, e la guerra?» (*I lamenti IX* [PE]); «la notte quando appena / l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena / del futuro s'è aperta col bandone / scosso di soprassalto da un portone» (*Sirena* [PE]); «se con lui [Enea, poi definito "ottennebrato principe d'Aquitania"] / senti di soprassalto che nel punto, d'estrema solitudine, sei giunto / più esatto e incerto dei nostri anni bui?» (*Il passaggio d'Enea* [PE], nostra l'aggiunta fra quadre); «Lascero così Genova: / entrerò nella tenebra» (*Su cartolina 2. A Rosario* [PE]); «La notte era finita, / ma già era tardi, tardi» (*Su cartolina 2. A Giannino* [PE]).

<sup>27</sup> *Le biciclette* [PE] (nostro il corsivo).

<sup>28</sup> *All alone 2. Versi* [PE] (nostro il corsivo).

<sup>29</sup> *1944* [PE].

<sup>30</sup> Cfr. *Flash* [EF].

<sup>31</sup> Il concetto caproniano di invenzione si lega, come brillantemente evidenziato da Luigi Surdich (cfr. L. Surdich, *Lettura di «Statale 45»* cit., pp. 81-82, 90), al tema della leggerezze e del tendere al pensiero puro, alla musica, ad «impalpabili voci / quasi trasparenti...» (*Invenzione* [RA]).

<sup>32</sup> Cfr. *Perch'io* [SDP].

<sup>33</sup> Cfr. *Quattro appunti 2.* [RA].

<sup>34</sup> *Appunti senza data 1.* in *Poesie disperse e postume* [OV].

<sup>35</sup> Per la formula cfr. *Ultima preghiera* [SDP].

<sup>36</sup> Per la formula cfr. «Sii magra e sii poesia / se vuoi essere vita. / E se non vuoi tradita / la sua semplice gloria, / sii fine e popolare / come fu lei» (*Battendo a macchina* [SDP]).

<sup>37</sup> Cfr. *Barbaglio* [SDP].

<sup>38</sup> Cfr. *Il carro di vetro* [SDP].

<sup>39</sup> Cfr. «All'origine dei miei versi, più che una donna, direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de cloche*, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte» (G. Caproni, *Il mestiere di poeta*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 67).

<sup>40</sup> *Ultima preghiera* [SDP]. Ricordiamo che anche la precedente *Preghiera* [SDP], seconda poesia della raccolta, si era aperta con la seguente «nottambula» richiesta da parte del poeta alla sua anima: «E con la tua candela / timida, di nottetempo / fa' un giro» (*ibidem*).

componimento (*Perchio...*) e si realizza, trova requie nella *cauda*, dove il poeta si libera, libera il proprio doppio-anima dal rimorso («d'altro non ti richiedo. / Poi, va' pure in congedo»<sup>41</sup>). Un *cerimonioso congedo* che investe, con la sua notte<sup>42</sup>, il poeta stesso e si rivelerà sempre più per il suo disporsi quale un disappropriato esilio «verso la notte [...]. // Verso / la pietra dura [...] // Verso / l'acciaio del fiume [...] // (E un ricordo / – troppo vago – di vene)»<sup>43</sup>.

Piangevo in una grande casa,  
di notte, in lutto e in follia.  
Piangevo la patria mia  
disertata, ed anche  
piangevo la donna dalle anche  
ladre, che dalla sera  
alla mattina andava  
su e giù per il molo, e palpava  
(mentre una nave salpava  
fitta di lumi) i guardiani  
che, con tre scudi, alle mani  
di lei, contratti in viso,  
cedevano il paradiso  
cui non credevano, morti  
da secoli tra i cordami  
attorcigliati, e sepolti.

[...] Piangevo senza saper dire  
il seme del mio morire.  
Sentivo che nel buio c'era  
qualcuno, ad origliare,  
[...] aspettava,  
mentre il vento soffiava,  
un segno della mia paura.

Sapevo che col giorno  
sarei tornato a Livorno.  
Sapevo che [...] un bambino

<sup>41</sup> *Ibidem* (nostro il corsivo).

<sup>42</sup> Cfr. «Sperduto sul Voltone, / o nel buio d'un portone, che lacrime nel bambino / che, debole come un cerino, / tutto l'intero giorno / aveva girato Livorno!» (*Il seme del piangere* [SDP]); e, nella sezione *Altri versi*: «Ahi treno lungo e lento / nero» (*Treno* [SDP]), «Poi il mare io lo conobbi: / conobbi un rimorchiatore / di notte, e un vapore / che dal nero lucore / del porto [...], via / portò l'anima mia [...]. // E in me appunto era l'ora // esatta, in cui i più fondi / suoni del sangue avviva / la morte, se immensa arriva / ed oscura la riva / dov'ardono [...] – ragazze che col rossore / dell'alito, il lucore / negli occhi hanno dei mondi / neri» (*Divertimento* [SDP], nostri i corsivi che evidenziano gli spunti più oscuri dell'estratto).

<sup>43</sup> *Catene* [CK] (nostro il corsivo).

di nuovo sarebbe corso,  
[...], sul Fosso,  
per mettersi a singhiozzare  
(bagnato dal vento di mare)  
sul nero becolino  
lungo, e sul suo scivolare<sup>44</sup>.

Le insegne della notte aprono la settima raccolta caproniana, un *uomo solo* sull'ingresso – sul rientrare in una zona d'ombra per riprendere un solitario contatto (mancato) con le proprie numerose conoscenze ormai di là<sup>45</sup>: «... l'uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell'oscurità, / cui accostare il bicchiere»<sup>46</sup>. Rispetto alla raccolta precedente, lo spessore temporale della notte perde di concretezza, torna a mostrarsi quale concatenazione di *frames* paesaggistici, ma acquisisce un nuovo spessore nel segno della metafora, in quanto le scenette narrate vanno a istituire un *trait d'union* con quelle *terre non giurisdizionali*<sup>47</sup> che impongono il *diktat* della loro mancanza nella poesia dell'ultimo Caproni. L'oscurità notturna di questa raccolta ha funzione di *fondale* (di una *quasi-storia*)<sup>48</sup>, ma allo stesso tempo si profila l'inscenarsi di un *trompe l'œil* che cela un'oscurità (auto)imposta e non ancora riconosciuta, un'illusoria *parete nera* («chi fabbrica una fortezza / intorno a sé, s'illude / quanto, ogni notte, chi chiude / a doppia mandata la porta»<sup>49</sup>): insormontabile ostacolo di ogni razionalista<sup>50</sup> contro cui andrà a infrangersi la marea (materiale-costruzione-invenzione)<sup>51</sup> generata dal (seme del) piangere.

<sup>44</sup> *Il becolino* [SDP] (nostri i corsivi usati per evidenziare il luttuoso *élan mortel* che abbuia il teso).

<sup>45</sup> Cfr. *Senza titolo* [CVC].

<sup>46</sup> *Il bicchiere* [CVC].

<sup>47</sup> Per la formula cfr. G. Caproni, *Realtà come un'allegoria*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 173; G. Caproni *Un uomo libero nella letteratura*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 420.

<sup>48</sup> Cfr. *Fondale della storia* [CK]. Per alcuni passi più emblematici dove l'oscurità funge da *detail* coloristico cfr. «Per quanto siano bui / gli alberi» (*Il fischio (parla il guardiacaccia)* [CVC]); «nero / il Fosso sciacquava acqua / e acqua sfatta» (*Scalo dei fiorentini* [CVC]); «C'è il mare / ancora, che par penetrare / l'asfalto (par trasparire / – nel nero – dalle rose / delle facciate)» (*Toba* [CVC]); «con vaporose / e lunghe locomotive nere» (*Nebbia* [CVC]); «i tuoi acri rossori / son tenebra, non paura» (*Odor vestimentorum* [CVC]). La valenza cromatica si trova in una situazione di diglossia con quella cronologica nei seguenti *exempla*: «Mille giri / di silenzio faceva / la ruota del guardiano / notturno – la sua bicicletta» (*I ricordi* [CVC]); «Città / grigia di giorno e, a notte, / tutta una scintillazione / di lumi – un lume / per ogni vivo, come, / qui al cimitero, un lume / per ogni morto» (*Il gibbone* [CVC]).

<sup>49</sup> *Il fischio (parla il guardiacaccia)* [CVC].

<sup>50</sup> Cfr. «L'uomo di fede fa presto: scavalca il muro, super l'ultimo borgo, e beato lui. Ma il povero razionalista rimane interdetto: non dice però non c'è Dio, non c'è nulla» (G. Caproni, *Il percorso poetico-musicale*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 382).

<sup>51</sup> Cfr. *Il mare come materiale* [CK].

*Col favor delle tenebre*<sup>52</sup> («vinta / infine la vergogna nera / di credere»<sup>53</sup>: «l'Om-  
bra, è in cuore»<sup>54</sup>), nelle prossimità del *muro della terra* («Non vidi, dietro il cancello,  
/ ombra di terra straniera»<sup>55</sup>) si rivela l'onto-universale *guerra d'unghie*<sup>56</sup> fra l'impossi-  
bilità di «forare la tenebra, / in tanta inondazione / di luce»<sup>57</sup> e il voler esser lasciato  
nel proprio buio per vedere<sup>58</sup>, prevedere ciò che sarà ed è già in atto dalla *notte dei*  
*tempi*. Adesso il notturno veste le sue tinte più *bestiali* segnando, trapassando verso  
ed oltre scenari sempre più boschivi, *zone* («Adieu Adieu // Soleil cou coupé»<sup>59</sup>) in  
cui abita «gente nera / nell'ossa»<sup>60</sup> ed un *sole nero*<sup>61</sup> («*nil obscurius luce*»<sup>62</sup>). Una notte  
immane(nte), «mentre a piombo [...] nere / fiavano costellazioni»<sup>63</sup>, si approfon-  
disce *ab imis* («in fondo all'acqua, incerta / e lucida, il cui velo nero / nessuna idro-  
metra più / pattinerà»<sup>64</sup>), e, strisciando come un *uroboro*<sup>65</sup>, «anch'io mi eclissai»<sup>66</sup>  
lungo *las segreta galerías del alma*<sup>67</sup> «mentre un fischio / la tenebra trapassava»<sup>68</sup>.

Le stesse buie viottole-nottole<sup>69</sup> proseguono ed indicano la *selva oscura* al pro-  
tagonista del *Franco cacciatore*, il quale mira ciecamente ad «una stella / o l'oc-

<sup>52</sup> Per la formula cfr. *Finita l'opera* [MT].

<sup>53</sup> *Cantabile (ma stonato)* [MT].

<sup>54</sup> *Araldica* [MT].

<sup>55</sup> *Falsa indicazione* [MT].

<sup>56</sup> Per la formula cfr. *Anch'io* [MT].

<sup>57</sup> *Il cercatore* [MT].

<sup>58</sup> Cfr. *Istanza del medesimo* [MT].

<sup>59</sup> Guillaume Apollinaire, *Zone*.

<sup>60</sup> *Oss'Argiàn* [MT].

<sup>61</sup> Per la formula cfr. *Aristofane* [MT].

<sup>62</sup> *Sospensione* [CK].

<sup>63</sup> *Toponimi* [MT].

<sup>64</sup> *L'idrometra* [MT]. Per *altri* luoghi-crypta saturi di notte, ma qualificabili quali rifugi anti-  
storici cfr. «L'antro / del carbonaio era nero / – soffiava notte il vuoto / del camino» (*Acciaio*  
[MT]); «Non voglio / lasciar me stesso – uscire / da me stesso come, / la notte, dal sotterraneo  
/ il grillotalpa in cerca / d'altro buio [...]. Io / qui mi rispondo e ho il mio / interlocutore. Non  
voglio / murarlo nel silenzio sordo / d'un frastuono senz'ombra / d'anima. Di parole / senza più  
anima» (*Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* [MT]).

<sup>65</sup> Per un approfondimento sull'immagine dell'uroboro cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano,  
Mursia, 1992, p. 224.

<sup>66</sup> *Andantino* [MT]; per una contestualizzazione dell'oscurità in cui si svolge tale eclissi cfr.  
«in uno dei più bui / cantoni d'un bar, al porto» (*ibidem*).

<sup>67</sup> Per i rimandi al tema machadiano citato da Caproni nel corso di alcune interviste cfr. G.  
Caproni, *Caproni il poeta dell'esilio*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 187; G. Caproni, *Luoghi*  
*della mia vita e notizie della mia poesia*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 188; G. Caproni, *Un*  
*canzoniere dell'esilio*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 262; G. Caproni, *Il poeta, la tromba e il*  
*flauto*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 339; G. Caproni, *Il tempo dell'ermetismo*, in *Interviste*  
*ed autocommenti* cit., p. 363; G. Caproni, *Il percorso poetico-musicale* cit., p. 384; G. Caproni,  
*Su e giù come un minatore*, in *Interviste ed autocommenti* cit., p. 413; G. Caproni, *Sempre solo*, in  
*Interviste ed autocommenti* cit., p. 424.

<sup>68</sup> *Palo* [MT].

<sup>69</sup> Cfr. *La nottola* [FC].

chio (il gelo) di Dio»<sup>70</sup> («Il vecchio coi suoi bui / occhi...»<sup>71</sup>). La notte irrompe, si espande con tutta la sua ambiguità: non c'è *barriera* che possa ostacolare la sua avanzata<sup>72</sup> in un mare-brughiera<sup>73</sup> di lecci neri<sup>74</sup>, e *tamburi:futuri* rapidi e bui<sup>75</sup>. L'io riscopre «fra le altre ombre la mia»<sup>76</sup> nella festa più cieca che si sia mai «vista»<sup>77</sup>, nella notte «nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana»<sup>78</sup> («Sogna – finché t'è più lontana / (l'hai addosso) – la notte dura / (sognala!) dell'ossidiana»<sup>79</sup>), si cela «l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili»<sup>80</sup>: anche quella di cedere (*caedere*) al «persistente (ma sempre più sbiadito) blu della notte»<sup>81</sup>.

È solo  
(è sera) al tavolo  
d'uscio dell'osteria.

Guarda la via andar via  
verso il bosco e il buio.

Sa l'ombra.  
Ma è in allegria<sup>82</sup>.

Riconosciuta in tutta la sua pienezza gnoseologica (ricordiamo che per Agostino, autore molto amato dal poeta, nel buio erano nascoste tutte le cose, il buio era pieno di oggetti e potenzialità<sup>83</sup>) la notte caproniana si svela *sostanziale*

<sup>70</sup> *L'occasione* [FC] (nostro il corsivo).

<sup>71</sup> *Larghetto* [FC].

<sup>72</sup> Cfr. *Il fuor di senno* [FC].

<sup>73</sup> Cfr. «Tutt'intorno il buio. / Il mare. La sua brughiera» (*Riandando, in negativo, a una pagina di Kiekegaard* [FC]).

<sup>74</sup> Cfr. *Aria del tenore* [FC].

<sup>75</sup> Cfr. *Romantica, o: I fautori* [FC]; per l'accostamento rimico *futuro:tamburo* cfr. anche *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre* [MT]; *Futuro* [VC]. Per un'altra connessione fra oscurità e morte cfr. «il nero / della tua fossa» (*Atque in perpetuum, frater* [FC]).

<sup>76</sup> *La caccia* [FC].

<sup>77</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>78</sup> Vi sono casi in cui... [FC] (nostro il corsivo).

<sup>79</sup> *Traümerei* [FC].

<sup>80</sup> Vi sono casi in cui... [FC].

<sup>81</sup> Per quanto tu ragioni... [FC].

<sup>82</sup> *Delizia (e saggezza) del bevitore* [FC].

<sup>83</sup> Cfr. «*La nostra terra era invisibile e confusa*, un profondo e impenetrabile abisso su cui non vi era luce, poiché non aveva nessun aspetto. [...] *Le tenebre regnavano sopra l'abisso*, cioè null'altro che assenza di luce. [...] prima che questa materia informe ricevesse da te una forma ordinata [evento, *ereignis* mai realizzatosi nella visione caproniana], nulla esisteva, né colore né figura, né corpo né spirito? Un nulla, però, non assoluto, bensì un'entità informe, priva di qualunque aspetto» (*Confess.*, XII, 3 (edizione di riferimento: *Agostino di Ippona. Vita, pensiero, opere scelte*,



rappresentazione del «reale»: polisemica *ora spenta* dove nessuno parla e nessuno è in vista<sup>84</sup>, *res omissa*<sup>85</sup> sempre più vicina al *quadrato della verità*<sup>86</sup> – sempre più perduta nel disorientamento-ricongiungimento della e nella lingua.

La doppia natura della notte, la sua disposizione manichea ed omnicomprensiva la spinge a divorare, è «l'ora della Bestia»<sup>87</sup>, tutto ciò – *nulla*<sup>88</sup> che trova nel campo *nostro:vostro*<sup>89</sup>. Una tenebra inarrestabile che filtra con il suo strascico di luttuosa umidità anche sotto il *portone:nome*<sup>90</sup>, impedendo ogni *brulla risorgenza*<sup>91</sup> nella stretta cromotemporale del suo buio-sera<sup>92</sup>. Il colore della bestia<sup>93</sup>, la cui esistenza provoca nell'io folle «terrore»<sup>94</sup> ed estrema brama (di conoscenza), richiama le *nuance* del notturno: due *input* cromatici che «guidano» – heideggerianamente gettano il (s)oggetto in una stasi a-motoria da primo canto<sup>95</sup>, nell'*incaglio del nero*<sup>96</sup>. Nessuno dunque riuscirà a vedere le stelle, ne sarà

a cura di Armando Massarenti, Milano, Edizione speciale per «Il Sole 24Ore», 2006; la sezione *Le confessioni* si appoggia all'edizione a cura di Maria Bettetini, con traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000, p. 354); nostra l'aggiunta fra quadre, per il termine in corsivo che vi è contenuto rimandiamo all'Heidegger di *Essere e Tempo*).

<sup>84</sup> Cfr. *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* [CK].

<sup>85</sup> Per la formula cfr. «È una «rivelazione» che può soltanto abortire e trova per altro la sua formula terminale e postuma senza [...] essere apocalittica, svelante, nel *repêchage* incerto di una *res amissa* o preclusa, che avrebbe forse potuto aprire la via al dirsi di una *res omissa* lungo le intricate linee dei cammini precedenti» (Andrea Zanzotto, *Giorgio Caproni (appunti per una testimonianza)*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 196).

<sup>86</sup> Per la formula cfr. G. Caproni, *Il quadrato della verità*, in *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 19.

<sup>87</sup> *L'ora* [CK] (nostro il corsivo).

<sup>88</sup> Cfr. «Dopo di noi non c'è nulla / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa» (*Cabaletta dello stregone benevolo* [MT]).

<sup>89</sup> Per l'accostamento rimico cfr. *Codicillo* [CK].

<sup>90</sup> Cfr. *Abendempfindung* [CK].

<sup>91</sup> Per la formula cfr. *Pasqua di Resurrezione* [CK].

<sup>92</sup> Per l'accostamento circolare creato dalla notte nella sua declinazione cromatica (buio) e dal suo pre-riflesso cronologico (sera) cfr. *La lamina* [CK].

<sup>93</sup> Cfr. «una feroce Bestia di colore cenericcio moscato quasi nero» (*AVVISO* [CK]); «La preda [...] nera» (*La preda* [CK]).

<sup>94</sup> Sul tema del terrore cfr. *AVVISO* [CK]; *La frana* [CK].

<sup>95</sup> Cfr. «Caproni sembra ripetutamente tornare al primo canto dell'Inferno, come imprigionato in quel paesaggio di conflitto e di imminente perdizione, irretito da un senso di impotenza e di incertezza, chiuso in un labirinto che riporta sempre al punto di partenza» (A. Dei, *L'orma della parola, Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra editrice, 2016, p. 68); cfr. anche la seguente inquadratura, prospettiva sul rapporto fra il nostro poeta e il dantismo: «splendido rappresentante e inventore [...], di un novello viaggio di Enea e di continui viaggi condotti, senza speranza d'altezza, senza Virgilio, nell'assenza di Dio, lungo un impenetrabile, invalicabile muro della terra» (A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 42). Sul dantismo caproniano cfr. ora anche A. Dolfi, *Sotto il segno di Dante. Testi e paratesti della terza generazione*, in *Le ragioni della "Commedia" tra passato e futuro*. Roma, 14-15 dicembre 2016. Atti dei convegni lincei 322 Roma, Bardi Edizioni, 2018, pp. 119-129.

<sup>96</sup> Per la formula cfr. *Controcanto* [CK].

disposto a salirvi, questo perché neppure esiste – o l'io è pascalianamente cieco? – un motore che le muova come Dio comanda<sup>97</sup>. Un blocco (meta)fisico controbilanciato da una serie giustappositiva di approssimazioni per abbuaiamento, che catturano nella propria *corolla di tenebre*<sup>98</sup> il paesaggio interno ed esterno<sup>99</sup>, la realtà come la sua (de)fin(i)zione.

Il cenericcio *surplus* del *Conte* genera nelle due raccolte successive, dato che le *parole* distruggono ogni *cosa*, una sorta di neglettosa ellissi sul tema: l'unico rimando è sostanziato dai *bui pensieri-feudi*<sup>100</sup> che per un attimo annuvolano il clima di dolcissima sospensione di *Erba francese*. I *cardini della luce e del buio*<sup>101</sup> tornano in *Res amissa*, dove occhi neri d'acqua e d'ossidiana<sup>102</sup> descrivono uno scenario apocalittico – paradisiaco e sempre più smaterializzato:

Nera  
o celeste che sia,  
l'oscurità (la vita)  
qua è ancora un alzabandiera  
del cuore – è vigoria  
e canto.

Qua,  
dove quarto per quarto

<sup>97</sup> Rimandiamo agli ultimi versi delle tre cantiche dantesche.

<sup>98</sup> Per la formula rimandiamo all'Ungaretti di *I fiumi*, in *L'Allegria*.

<sup>99</sup> Per i numerosi *input* paesaggistici esterni, interni ed interiori inseriti e toccati da un contesto notturno cfr. «La stanza / – tra breve – sarebbe rimasta nera» (*La lamina* [CK]); «Quando il bosco s'abbuia [...] l'erba nera...» (*L'ora* [CK]); «Io che senza / un lume... // Io che senza / nume [...] cercavo di capire: d'aggiungermi / – disarmato – alla corte [...] – così lontana da Dio – / dei bruni braccatori» (*Riferimento* [CK]); «la pista / diretta, tortuosamente, / dove s'abbruna la vista» (*Nel protiro* [CK]); «quel / rutilio nell'ombra / del bosco» (*Il flagello I* [CK]); «Tutti / nell'imprendibile essenza dell'ombra» (*Oh cari* [CK]); «nel fitto degli alberi, bui» (*Rinunzia* [CK]); «Già ombre, gli amici arrivano / (si perdono) nell'imbrunire... [...] È buio... // I sassi / già bui... » (*Un niente* [CK]); «Di colpo, lo riabbassava / – imperativo – il calo / della luce» (*Pasqua di Resurrezione* [CK]); «La selva // (la paura) // ...dura... // ...oscura» (*Controcanto* [CK]); «È l'imbrunire... [...] La sera si fa sempre più sera / e più montana» (*Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* [CK]); «L'ora che nella boscaglia / s'addensa il buio» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto I* [CK]); «L'ora – ormai – della nottola» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto III* [CK]); «Richiudo / – con cautela – il portone... // Ne trapassa il legno la sera, / inumidendo l'androne» (*Abendempfindung* [CK]); «Verso la notte...» (*Catene* [CK]); «la notte / fa presto qua a coprire un cielo / già di lavagna» (*La piccola cordigliera, o: i transfughi* [CK]); «là dove / la strada – già abbrunata – svolta / nella grande ombra del monte» (*Il vecchio zingaro I* [CK]); «Il buio dell'osteria / era ardente» (*Arietta di rimpianto* [CK]); «Neri / - o persi – son tutti / i miei inerti pensieri» (*Parata* [CK]); «Nel vago / della notte, io disperso / mi sorprendevo a pregare» (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]); «È in piena oscurità [...] Niente / (ha letto una volta in latino) / di più buio della luce» (*Sospensione* [CK]).

<sup>100</sup> Cfr. *Ritorno* [EF].

<sup>101</sup> Per la formula cfr. *I cardini* [RA].

<sup>102</sup> Cfr. *Invenzioni* [RA].

l'ora cade dalle torri ancora  
oltre il buio e il disincanto<sup>103</sup>.

qui notte ed esistenza si riconoscono una cosa sola<sup>104</sup>, pari nel più buio e assoluto buio<sup>105</sup>, nell'oblio: «la sutura / perfetta, tra la vita / viva e l'infinita / tenebra, che tra le mura / di casa più m'impaura»<sup>106</sup>. In questa prospettiva di equipollenza sfondare la *parete nera*, in quanto sogno-voto del nascituro-morituro<sup>107</sup> corrisponderebbe ad un ricongiungimento con *nulla* (*verbum* esistente nella sua trascendenza, *res* inesistente)<sup>108</sup>, con ciò che orizzontalmente si trova a portata di mano (ma «tra la spiga e la man / qual muro è messo?»<sup>109</sup>), in una direzione opposta allo slancio ascetico del «Mistico che non ce l'ha fatta / a sfondare il soffitto»<sup>110</sup>. Un ritrovamento che heideggerianamente si colloca *in limine* alla *possibilità estrema* del *dasein*: per completare e comprendere la propria esistenza l'io deve sperimentare la morte, ma nell'attimo in cui ciò si realizza egli è «dissipato / – la mente incenerita come, / giù abbasso il torrente – / nella trita ombra del niente»<sup>111</sup>. Tale insormontabile aporia si complica inoltre e divide tale esperienza della morte, della *porta:morta bianco murata e intransitiva*<sup>112</sup> in due momenti: la morte-notte, il lato nero dell'*ossidiana*; e la morte accecante, *trasparente* in cui ogni cosa si smaterializza.

Ciò che resta (da fare?) al fine di salvare il *dono* più prezioso che “abbiamo” risiede nel nascondere tale *dono* nella perdita per possederlo nella sua mancanza. E tanto più buia è la notte-morte, la poesia-musica *en abyme* in cui la *res amissa* viene nascosta (auto-censurata), tanto più materica e dura(tura) sarà la sua *grazia* kairologica: l'essere (scomparsi) è, e non può non essere.

<sup>103</sup> *Monselice* [RA].

<sup>104</sup> Sul tema cfr. anche *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK].

<sup>105</sup> *Tombeau per Marcella* [RA].

<sup>106</sup> Era una donna a lutto, in *Poesie inedite* [OV].

<sup>107</sup> Cfr. *Dilemma* [RA].

<sup>108</sup> Sul tema ed i risvolti della parola «nulla» cfr. «Poiché la traccia testimonia concretamente, visivamente, esternamente, la presenza di un'assenza [...]. In questo senso lo statuto della traccia si avvicina a quello della negazione nell'ambito linguistico a partire almeno dall'agostiniana teorizzazione del segno nel *De magistro* (“se un segno nulla significa, può essere un segno?”) di fronte al problema della parola *nihil* (niente)» (Adelia Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 12).

<sup>109</sup> *Petrarca* [VC] (nostro il corsivo).

<sup>110</sup> *Pace* [CK].

<sup>111</sup> *Il vecchio zingaro II* [CK].

<sup>112</sup> Cfr. *La porta* [CK].



*La Trebbia dalla 'statale 45' (Loco di Rovegno – foto di Chiara Favati).*

## LUZI E I NOTTURNI DELL'«APPENDICE AL QUADERNO GOTICO»

Andrea Giusti

Se si sfoglia *Il giusto della vita*<sup>1</sup> (1960) notiamo quanto siano numerose le occorrenze notturne nella prima fase della produzione poetica di Luzi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il volume (Milano, Garzanti) raccoglie, come è noto, le prime sei raccolte di Luzi (con l'aggiunta delle *Poesie sparse*): *La barca* (Guanda, Modena, 1935; II ed. Firenze, Parenti, 1942), *Avvento notturno* (Firenze, Vallecchi, 1940), *Un brindisi* (Firenze, Sansoni, 1946), *Quaderno gotico* (Firenze, Vallecchi, 1947), *Primizie del deserto* (Milano, Schwarz, 1952), *Onore del vero* (Venezia, Neri Pozza, 1957). Cito da Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

<sup>2</sup> Limitandomi alle prime due raccolte (ché il catalogo sarebbe oltremodo numeroso), privilegiando il momento notturno a discapito del vespertino/serale, segnalo: «Nella sua profondità si libra il biancore notturno, / le ore passano senz'orme / e ovunque una dolce carità / di voi, d'ogni bellezza parla del vostro corpo che dorme, // e dormendo naviga senza dondolare al suo porto, [...] // Come acque di un fiume sepolto rampollano dalla notte / le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti [...]» (*Canto notturno per le ragazze fiorentine*), «Lungo i fiumi dai boschi tremolanti / esce l'autunno con gli ultimi canti dei legnaioli; / cercherà nel tempo una nuova giovinezza / per nutrire i fiori d'odore e la luna di pallore / tra poco [...]» (*Lo sguardo*), «Perché tutto non sia più vero / i corpi si spengano un giorno / e d'intorno divinamente esser vento / esser luna [...]» (*Ragazze*), «Battendo i fianchi e la nota lena del mare / percorso dal segno onde in cuor la virtù // della sua costellazione s'infonde / nella notte l'eroe si confonde / con avventurosi navigli e subacquei canti defunti [...]» (*Il mare*), «La terra e a lei concorde il mare / e sopra ovunque un mare più giocondo / per la veloce fiamma dei passerii / e la via / della riposante luna e del sonno / dei dolci corpi socchiusi alla vita / e alla morte su un campo [...]» (*Natura*), «Quando ebbra di maree s'alza sui colli / stanchi la luna ai dolci davanzali [...] // S'addormono sui prati ove trascende / i rami e l'acque l'onda evanescente / della notte [...]» (*Le fanciulle di S. Niccolò*), «Un giorno troppo povero d'amore / s'è spento e tace / nello spazio ed intorno il cielo giace / colmo di pace e di compianto [...]» (*Terrazza*) in *La barca*; «Il sorriso s'addensa nelle rughe / e le tue mani cercano la notte / lungo lenti cristalli [...]» (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), «[...] dalle pallide arene e dall'ortica / la notte esulta, erosa dalla brezza / pencolante una luna si districa [...]» (*Città lombarda*), «Ritournerà grave di pere autunno / sull'anca delle strade / ricercandoti uguale sul notturno / muro caldo di biade» (*Bacca*), «Invano tenderà ancora la luna / impervia sulle rampe / le tue mani oscurate nelle pallide / stanze del tuo rimpianto» (*Yellow*), «Un corno trafelato sull'altura / i fuochi dei pastori aduna, aduna / strie luminose in corsa nella pura / notte un palpito oscuro di fortuna» (*Saxa*), «Ma chi canta canzoni, chi argomenta / d'avvenire sul caldo della porta? / Chi s'attarda la notte? Flette lenta / l'Orsa sui muri e il fondo delle vasche» (*All'autunno*), «[...] Nel tepore / dei lattici notturni esita il vento / cercandosi nel solco delle aduste // Orse d'un tempo» (*Vino e ocra*), «Capigliature blu acclini alla notte» (*Miraglio*), «Sguardi deserti,

Particolarmente interessanti sono i notturni dell'*Appendice al Quaderno gotico*, addenda alla raccolta del '47 (*Quaderno gotico*, appunto) a partire dal libro del '60. *La notte viene col canto* e *Di gennaio, di notte* chiudono, o meglio esplicano le quattordici poesie precedenti. Leggendo i due componimenti vengono alla mente alcune domande: perché il poeta a distanza di tredici anni ha deciso di aggiungere un'appendice ad una raccolta compiutamente compatta? perché ha scelto di congedarsi proprio sui motivi della notte e del canto? Tentiamo di rispondere.

La linearità della raccolta, a partire dal dato metrico/formale, è evidente: tutti i testi sono stati elaborati nel '45; le fonti<sup>3</sup> sottese sono gli stilnovisti (in specie Cavalcanti<sup>4</sup>), Montale (ma anche Novalis e Campana); la *quête*, costante ed inconclusa, va dal poeta all'epifanico tu femminile. Tra gli elementi denotativi: la mobilità, il fuoco, l'incontro atteso/mancato, il desiderio/rimpianto di non avere visto il tu (femminile) che passa («[...] E appare naturale / non averti veduta mai né udita / ed affiggerti in una luce antica. // Desiderio o rimpianto? Desiderio / e rimpianto, una sola febbre amara»: III, vv. 4-8), i segni-tracce lasciati dal tu, la sua presenza subito «perita» («Sei tu, l'attesa non è stata vana. [...] // Ah ma l'angoscia in me non è finita! / Mentre il cielo si fa tardo e non muta / l'incubo ancora sei, sei tu perita [...]»: VIII, vv. 9, 13-15), il sole, il dinamismo, la febbre che conduce all'incubo-sogno ergo al manifestarsi della presenza («Quando verso l'estremo della febbre / l'incubo era svampato già in un sogno / e in una fissa apparizione, a un tratto / eri tu, respiravi qui presente»: IX, vv. 5-8), il tu irraggiungibile racchiuso nella propria grazia («Non mi venivi incontro, dimoravi nella tua grazia»: XII, v. 7). La raccolta come si è visto è dinamicamente mossa da una ricerca costante, da un incontro dato per segni, fuggibile e perituro. L'*Appendice* (i cui componimenti sono stati composti nel '51 e nel '56) segna una stasi, una quiete (almeno apparente) dovuta al canto notturno<sup>5</sup> del tu femminile. Leggiamo *La notte viene col canto*:

forme senza nome / nella notte pesante pendula sul tuo cuore» (*Maturità*) in *Avvento notturno*. Le non poche occorrenze notturne (assai scorciate) indicano un interesse costante di Luzi (e, *par extension*, dei compagni di generazione) per i temi meridiani (vespro, sera, notte): per un'analisi puntuale si rimanda a Francesca Nencioni, *La prosa dell'ermetismo. Caratteri e esemplari*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

<sup>3</sup> Sugli ipotesti della raccolta cfr. Stefano Verdino, *L'itinerario di Quaderno gotico*, in M. Luzi, *Quaderno gotico. Disegni e gouaches di Nino Lupica*, presentazione di Carlo Bo, apparati critici e filologici di Eligio Cesana e Stefano Verdino, Lecco, Comune di Lecco-Comune di Firenze-Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo, 1989, pp. 19-25 e Luigi Tassoni, *L'enigma di «Quaderno gotico», e un commento a Luzi*, in *Per Mario Luzi*. Atti della giornata di studio (Firenze, 20 gennaio 1995), a cura di Giuseppe Nicoletti, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 97-106.

<sup>4</sup> Su Cavalcanti di Luzi si rimanda al fondamentale *Sulla poesia di Guido Cavalcanti*, in *L'inferno e il limbo* [1949], Milano, il Saggiatore, 1964, pp. 83-89.

<sup>5</sup> Per un'analisi teorica del binomio canto-notte cfr. Enza Biagini, *Riflessioni a margine del notturno*, in *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario (Firenze, 12-13 maggio 2008), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 383-403 (ora in *Saggi di teoria della letteratura. Percorsi*

La notte viene col canto  
 prolungato dell'assiuolo,  
 semina le sue luci nella conca,  
 sale per le pendici umide, trema  
 un poco. La forza in lunghi anni  
 acquistata a soffrire viene meno  
 e la piccola scienza si disarmo,  
 il sorriso virile  
 non ha più la sua calma.

Tu chi sei  
 che aspettavi invisibile, appostata  
 a una svolta dell'età  
 finché fosse la tua ora? Ti devo  
 questo tempo di gratitudine  
 e d'altrettanto dolore.

Ed ora l'inquietudine s'insinua,  
 penetra queste prime notti estive,  
 invade il muro ancora caldo, segue  
 il volo delle lucciole sulle aie,  
 s'inselva nelle viottole ove a un tratto  
 nell'abbaglio dei fari la lepre saetta.

Cara, come ho potuto non intendere?  
 La vita era sospesa  
 tutta come questa veglia.  
 C'è da piangere a pensare  
 come ho sciupato questa lunga attesa  
 con tante parole inadeguate,  
 con tanti atti inconsulti, irreparabili,  
 e ora ferito dico non importa  
 purché il supplizio abbia fine.

«La salvezza sperata così non si conviene  
 né a te, né ad altri come te. La pace,  
 se verrà, ti verrà per altre vie  
 più lucide di questa, più sofferte;  
 quando soffrire non ti parrà vano

*tematici*, Firenze, Firenze University Press, 2016); sull'«effetto notte» in poesia Anna Dolfi, *Nottur-  
 ni in poesia. Riflessioni sull'«effetto notte»*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*,  
 a cura di Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, Venezia, Cafoscarina,  
 2008 (ora in questo libro di Atti) e sui rapporti musica-notte (specificamente nei poeti della terza  
 generazione [pp. 400-413]) *Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano  
 Lupolini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415 (ora in questo libro).

ché anche la pena esiste e deve vivere  
e trasformarsi in bene tuo ed altrui.  
La fede è in te, la fede è una persona».

Questa canzone non ha più parole.

Subito la notte diviene notturno poiché a richiamarla non è il semplice trascorrere del tempo ma l'elemento sonoro, il canto dell'«assiuolo»<sup>6</sup>. Al che il poeta, dopo la *dynamis* dei componimenti precedenti, si sente disarmato, non più corazzato a reggere l'urto della ricerca, spossato e conscio delle proprie manchevoli facoltà acquisite nel corso degli anni («[...] La forza in lunghi anni / acquistata a soffrire viene meno / e la piccola scienza si disarmo [...], vv. 5-7); vengono meno le facoltà di un tempo (movimentato)<sup>7</sup> sì che «il sorriso virile / non ha più la sua calma». L'io, nel notturno estivo, dantesco riconosce il tu «invisibile» che stava ad aspettarlo, avvertendosi debitore verso la presenza (che inquieta il poeta e lo spazio circostante percorso non più dalle scie lucenti e metafisiche lasciate dalla presenza-assenza epifanica delle poesie del '45, ma – prosaicamente – dal lampeggio dei fari che fanno saettare una lepre) per «questo tempo» di grazia e dolore. La condizione di sospensione è sentita dal poeta come momento decisivo per la sua vita, accorgendosi perciò, «con tante parole inadeguate<sup>8</sup>, / con tanti atti inconsulti, irreparabili», di avere finora sperperato il tempo, le occasioni, gli atti. Nella quinta strofa la presenza si manifesta, biblicamente, mediante la parola-canto<sup>9</sup> che suggerisce di non accettare la facile

<sup>6</sup> Di chiara derivazione dannunziana, il canto monosillabico dell'«assiuolo», che invoca la notte (I strofa), anticipa le parole/canto del tu femminile (V strofa), verisimilmente monodico.

<sup>7</sup> A causa della *quête* ineffabile e dinamica del tu femminile.

<sup>8</sup> L'attenzione alla «giustezza» delle parole è costante in Luzi, tanto da diventare una dichiarazione di poetica: cfr. *Vola alta parola* (in *Per il battesimo dei nostri frammenti*). Lo sperpero delle parole è un'interrogazione continua in Luzi e in molti poeti della sua generazione: mi viene a mente Caproni (sull'amicizia tra i due poeti cfr. M. Luzi-Giorgio Caproni, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario*, a cura di Stefano Verdino, con uno scritto di Mario Luzi, Milano, Libri Scheiwiller, 2004) che, in diversa accezione, cercherà di limitarne l'uso sconsiderato: «[...] Non mi piace questa logorrea, quando si scrivono versi lunghi così... Mi piace essere incisivo al massimo. [...] Cioè, ridurre la parola proprio, possibilmente tutta nominale [...]. E l'ideale sarebbe proprio arrivare a scrivere con una parola sola... o oltre la parola [...]» (*Oltre la parola*, a cura di Claudio Angelini, in «L'Aquilone», 17 giugno 1988, ora in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 380).

<sup>9</sup> La parola/canto intesa come elemento epifanico/salvifico (di ascendenza veterotestamentaria e giovannea) è per Luzi dinamica (quasi che il movimento compiuto dal poeta nei componimenti precedenti fosse ora destinato alla parola chiarificatrice): mediante lei il poeta si esprime e annulla: «[...] il poeta nella parte più segreta del suo desiderio tende a non essere più niente se non ciò che di lui è passato o passerà negli altri come sostanza umana, grazia, canto. [...] Ciò che è possibile vedere nell'aspetto cristico e orfico di questa pulsione auto sacrificale è invece una semplice vicenda di compimento; sia chiaro, di un compimento reciproco dell'io e dell'alterità nell'ambito della parola, all'interno di una generale creatività e *poiesis*. Nell'atto di essere appro-



salvezza, altresì da ricercare, *sub specie Christi*, nel «soffrire», nella «pena»<sup>10</sup> che possono mutare in bene personale e altrui. Il canto notturno è perciò foriero di inquietudine, di moto non più esteriore ma endogeno.

Secondo *volet* notturno del dittico, *Di gennaio, di notte*:

Di gennaio, di notte  
 quando lungo le sue vene lo spazio  
 trepida per un vento inesauribile, ravviva  
 negli alberi speranze ancora vane  
 e li sveglia a una vita ancora incerta,  
 troppo remota oltre le cime ed oltre  
 le radici;

nei giorni incerti ai crocevia del tempo  
 nelle ore dopo la passione quando  
 anche il dolore ha fine  
 e l'anima si tiene appena  
 che non frani nel suo vuoto  
 e si chiede stupita più che ansiosa  
 s'è quella l'agonia ch'è in ogni inizio  
 o il termine, il termine di tutto,

e accade che qualcuno  
 per certezza, per afferrarsi a un segno  
 mormori il suo tra il nome dei suoi cari  
 ed è strano come murare lapidi

priata dai suoi destinatari e dai suoi antagonisti la parola ci dice che la sua via si può ritenere percorsa. Essa prende valore dall'essere ricevuta e prende significato dall'entrare nel desiderio di chi la riceve così come dall'incorporarsi dell'oggetto del suo discorso. [...] La parola della poesia non è – perché immobile o inattiva si annullerebbe – e non ha – perché non circoscrive e non protegge il suo avere. Solo nell'essere avuta acquista insieme essenza e potenza [...]» (M. Luzi, *Verso Ragusa* [pp. 306-307], in *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 304-308. Su Luzi e la parola si veda Franco Musarra, *Mario Luzi e la parola* [pp. 21-48], Mario Baudino, *Mario Luzi, la voce e il fondamento* [pp. 77-82], Luigi Ferri, *La parola è epifania del silenzio. La poesia mistagogica* [pp. 119-126] in *L'ermetismo e Firenze*. II - *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2016). Anche per un poeta della quinta generazione, Giovanni Raboni (acuto critico luziano), mediante la voce/parola possiamo raggiungere «il paradiso», la quiete, la consapevolezza: «Tanto difficile da immaginare / davvero, il paradiso? Ma se basta / chiudere gli occhi per vederlo, sta / lì dietro, dietro le palpebre [...] // allora, non la senti? Una lontana / voce, lontana e più vicina come / se non l'orecchio ne vibrasse ma // un altro labirinto, una membrana / segreta, tesa nel buio a metà / fra il niente e il cuore, fra il silenzio e il nome...» (*Tanto difficile da immaginare*, in *Quare tristis*: cito da G. Raboni, *Tutte le poesie 1949-2004*, a cura di Rodolfo Zucco, II, Torino, Einaudi, 2014, p. 7).

<sup>10</sup> Le parole della voce epifanica riecheggiano, parafrasandoli, i versetti evangelici di Matteo 7, 13-14: «Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che vi entrano. Quanto stretta è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e pochi sono quelli che la trovano!».

su case per memoria d'un passaggio,  
d'una sosta nel transitare eterno,

viso di molto amata un tempo  
che tra pagina e pagina del libro  
sfogliato senza termine degli anni  
hai la pace che dà l'essere fiochi  
e spenti sotto la crudele patina  
qualcuno soffia nelle tue fattezze,  
t'eccita, ti richiama al mio tormento  
quale fosti d'età in età, puerile,  
puerile sotto nuvole di marzo,  
giovinetta sgusciata da anni informi  
tra infanzia e pubertà, donna nel vento.  
Frattanto siamo divenuti grigi.

Esco, guardo addossato ai muri alti  
la mia patria ventosa e montuosa,  
prendo fiato, poi seguo la *via crucis*.

Se la poesia precedente sembra suggerire un rovello interiore (avviato quanto meno dalla *quête* dei testi del '45) pacificando il poeta, mediante il canto, con l'io di un tempo; *Di gennaio, di notte* apre nuovi interrogativi, protratti nelle successive raccolte, *Primizie del deserto*, *Onore del vero*, *Dal fondo delle campagne*, fino al netto mutamento di *Nel magma*. In una notte d'inverno (in cui non è più necessario il passaggio al *melos* del notturno) lo spazio circostante è vivificato da «un vento inesauribile» che «[...] ravviva / negli alberi speranze ancora vane / e li sveglia a una vita ancora incerta», come incerta è l'anima del poeta, «stupita», messa di fronte al ricordo, al tempo che passa; «per afferrarsi a un segno» egli mormora «il suo tra il nome dei suoi cari», riattivando un contatto, ormai sopito, con la sua origine, i luoghi d'infanzia, le persone amate per non essere solo, rintracciando tra le pagine lapidarie di un libro il volto di una giovinetta «molto amata un tempo», che ora è in pace («hai la pace che dà l'essere fiochi / e spenti sotto la crudele patina»). E il poeta, solo, guarda la sua «patria ventosa e montuosa» identificata con i «muri alti» sui quali seguire le stazioni di una «*via crucis*» confessionale e personale<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> I versi richiamano il notturno parimenti ventoso e mortuario di *Cimitero delle fanciulle* in *Avvento notturno*: «E dai profondi borghi alta la torre / suona ancora le feste / onde animava ognuna alle finestre / di gioia umana il volto inesistente. / Ma le mani chimeriche e le ciglia / deserte chi solleva più al suo nome / nelle vie silenziose e l'aria come / quando la luna le celesti chioeme / odorava di rose fiorentine? / Ma l'amore? e i balconi della sera? / le braccia abbandonate / dal sole alla profonda luce nera / negli orti ove dirada / impallidendo ignota la contrada / chi preme più, chi bacia? Dallo spazio / lontano un vento vuoto / s'alza e parla coi tetti di voi morte» (vv. 5-21).

Tornando ai quesiti iniziali: perché l'appendice? perché la notte? Con l'*Appendice* Luzi risponde (*La notte viene col canto*) agli interrogativi posti nei versi antecedenti, chiudendo una ricerca lunga, difficile, dolorosa e avviarne un'altra (*Di gennaio, di notte*) che lo porterà verso una dimensione privata, parentale, originaria<sup>12</sup>. Per cercare di rispondere invece alla seconda domanda dobbiamo richiamare alla mente una poesia del '56, coeva al secondo *volet* dell'*Appendice*: *La notte lava la mente*<sup>13</sup>. La cifra purgatoriale del componimento (non a caso *explicit* consuntivo della prima fase dell'opera poetica di Luzi) rivela come il momento notturno sia il tempo chiarificatore che consente, attraverso un'inquadratura prospettica di ciò che è stato, la *régénération intérieure*<sup>14</sup> per ciò che sarà. Il poeta, insomma, dota l'*Appendice* di una doppia vista<sup>15</sup> (notturna-sonora) rivolta verso l'iter poetico trascorso (esplicito col canto della prima assicella del ditico), proiettandola *ab ovo* (con *Di gennaio, di notte*) verso le raccolte successive.

<sup>12</sup> L'*Appendice* opera un distanziamento-bilanciamento rispetto alla «bruciante esperienza» dell'intero libro: «[...] Era un desiderio di uscire dalla soggettività oppressiva ed oppressa dalle circostanze e riconquistare uno spazio, che questo slancio amoroso [*quête* del tu femminile] favoriva» (*A Bellariva. Colloqui con Mario* [p. 1248], a cura di Stefano Verdino, in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 1239-1292).

<sup>13</sup> «La notte lava la mente. // Poco dopo si è qui come sai bene, / fila d'anime lungo la cornice, / chi pronto al balzo, chi quasi in catene. // Qualcuno sulla pagina del mare / traccia un segno di vita, figge un punto. / Raramente qualche gabbiano appare» (in *Onore del vero*).

<sup>14</sup> Su colpa, rimorso, «desiderio di rigenerazione» si rimanda per un inquadramento filosofico-teologico (soprattutto in area francese) a Fabio Rossi, *Figure del male e della sofferenza nella filosofia francese del Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2010 (specificamente al saggio *Alla punta estrema, «aldilà dell'etica»: il perdono*, pp. 139-165).

<sup>15</sup> Per un iter critico-teorico sulla doppia vista (o «risguardo», «modificazione», «sguardo») cfr. Oreste Macrí, *Studio archetipico-testuale sulle «seconde» poesie di Betocchi con un risguardo alle «prime»* [1981], in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 137-219 (in cui la seconda fase dell'opera betocchiana è letta a partire da un bilanciamento visuale verso le prime esperienze poetiche; facendo sì che l'esperienza della doppia vista diventi, in questo caso, appannaggio del critico quale strumento di lettura dell'intera opera del poeta); G. Raboni, *Il secondo Novecento* [1986], in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 190-250 (Raboni introduce il concetto di «modificazione», ovvero il lavoro stilistico-metrico-semantico e *pour cause* umano che alcuni poeti – Ungaretti, Betocchi, Quasimodo, Gatto, Caproni, Luzi, Sereni... – dal '45 in poi attueranno nelle loro raccolte; eleggendo l'anno conclusivo della seconda guerra mondiale ad asse visuale spartiacque tra ciò che c'era prima e quello che verrà); Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014 (libro nel quale si propone una fenomenologia dello sguardo in un percorso interdisciplinare tra poesia e arte figurativa; nel caso di Luzi [pp. 97-108] Donati parla di «sguardo avvento»).



Maria Lai, *Muro* (1989-1990, mattonelle in cemento e terracotta).

Francesca Bartolini

1. *È il segno, con il suono, che significa*

L'interazione tra due modalità espressive così complesse ed «eterogenee»<sup>1</sup> come il linguaggio poetico e quello musicale è stato a lungo, fin dall'incontro con il compositore Luciano Berio all'inizio degli anni Sessanta, uno dei campi di indagine della ricerca di Sanguineti, la cui riflessione, fortemente metadisciplinare, mirava a compiere, nell'intreccio di generi diversi, un lavoro di «vivificazione»<sup>2</sup> dei saperi e al tempo stesso di destrutturazione dei canoni (o meglio di strutturazione dell'anarchia, «svagata in strutturati complessi»<sup>3</sup>, parafrasando il sonetto introduttivo a *Officina Liberovici*). Nello svolgersi delle collaborazioni (con, oltre al già citato Berio, Globokar, Liberovici, Lombardi, solo per nominarne alcuni), Sanguineti tentava ibridazioni ritmiche lavorando su «accoppiamenti di forme e di toni assolutamente non giudiziosi»<sup>4</sup> che gli permettessero di sperimentare strutture alternative di comunicazione e di conoscenza<sup>5</sup>, e di costruire «nuove possibilità tecniche [e] un ordine diverso, al di là di una certa paralisi del linguaggio convenzionato e pattuito, e della sua cristallizzazione inerte»<sup>6</sup>. D'altra parte è noto che Sanguineti considerasse la messa in scena il perfetto

<sup>1</sup> *Rap e poesia*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di Gabriele Becheri, prefazione di Edoardo Sanguineti, prefazione di Aldo Nove, Venezia, Marsilio, 2006, p. 72.

<sup>2</sup> «È il segno, con il suono, che significa: / con il sogno (e l'immagine si smaga): / poi, con il suono, il rapper si ramifica, / e l'anarchia si struttura: e si svaga // in strutturati complessi: verifica / caos, il caso: (e caos, cosa vaga, / è causa): (è cosa viva): e si vivifica (ma con il suono): è scena che divaga // (e ci divide): (e ci inscena): ma il suono / è l'attore: che agisce: (e viene agito, / e si agita): (è agitato): e questo è buono, // che con il suono, è trito: e il rito è il mito: / (paludi! Oh, labirinti!): e, quindi, il tuono / (che è tono – e ottavia è ottavia-), qui è finito...» (Edoardo Sanguineti, *Prefasonettizzazione*, ivi, p. 11).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> E. Sanguineti, *Macbeth: una piena sregolatezza*, in *Officina Liberovici* cit., p. 96.

<sup>5</sup> Come già notava Luigi Pestalozza in *Critica spettacolare della spettacolarità*, pubblicato in «Musica/Realtà», 4, pp. 21-37, 1981 e poi in E. Sanguineti, *Per musica*, Modena, Mucchi, 1993, p. 9.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 12.

completamento di un discorso scrittorio<sup>7</sup>, rilevando nella parola (talvolta relegata a *Ersatz*, surrogato o risarcimento di una passione musicale abortita) un intrinseco potenziale di esecuzione che lo strumento vocale, in quanto produttore di rumori e quindi di suoni, portava a compimento, secondo una particolare, «allargata»<sup>8</sup>, idea di musica.

## 2. L'incarnazione di un vecchio fantasma mentale: il «Faust»<sup>9</sup>

Non stupisce che tra i sogni espressi dall'autore ci fosse la creazione dell'equivalente poetico del *Pierrot lunaire* di Schönberg, eseguito dalla *vocalist* «di [un] night»<sup>10</sup>, a modulare una melodia «non cantata, non cantabile, ma dicibile, corporea»<sup>11</sup> secondo i canoni dello *sprechgesang*, ovvero del canto parlato. È probabile che sulla scelta di questa composizione, su cui agivano le differenti influenze del movimento espressionista e la tecnica dei *cabarets* berlinesi, passasse, oltre a considerazioni formali (e all'interesse, denunciato fin dai tempi di *Laborintus*, per la musica atonale, modello di riferimento di un discorso poetico che rifuggiva «la melodicità e l'armonia tradizionale»)<sup>12</sup>, l'attenzione per soluzioni in grado di variare uno schema, musicale e tematico, ormai codificato. Uno sperimentalismo, quindi, che si esplicava sul piano esecutivo con una messa in opera in grado di rompere con la tradizione artistica occidentale<sup>13</sup> e che i 21 testi del poeta belga Albert Giraud accompagnano, proponendo un *pierrot*

<sup>7</sup> «Perché oggi, nel profondo, sono convinto che un "poeta di teatro" sogni necessariamente di accompagnare il proprio discorso scrittorio, attraverso la "messa in opera" che riceve dal compositore, sino a una forma, idealmente *ne varietur* di concreta "messa in scena", appunto, alla lettera». E. Sanguineti, *Parole e musica*, in «Tuttolibri» XII, 530, supplemento a «La Stampa», 6 dicembre 1986, ora in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, [pp. 339-342], p. 342.

<sup>8</sup> Franco Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Per musica* cit., p. 18.

<sup>9</sup> E. Sanguineti, *Notizia*, in *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa e Nolan 1985 poi riproposta nell'edizione Carocci del 2003 curata da Niva Lorenzini a p. 123.

<sup>10</sup> *Una conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 140.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> «Quanto alla musicalità della scrittura certamente non si trova nella melodicità e nell'armonia tradizionale. C'è invece una melodicità tutt'altro che eufonica e armoniosa, ma anzi spesso aspra, sgradevole magari al primo ascolto, per chi non abbia seguito l'evoluzione del linguaggio musicale [...]. Posso accettare anche elementi melodici, tradizionali, ma solo come una sorta di metadiscorso, citazione, contaminazione. È la stessa cosa che faccio quando scrivo endecasillabi, ottave o terzine» (E. Sanguineti, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Bonaccorsi*, in *Officina Liberovici* cit., p. 141.).

<sup>13</sup> *Repertorio di musica sinfonica. Gli autori, le composizioni dal Seicento a oggi*, a cura di Pietro Santi, Giunti, Ricordi, 1989, p. 735.

clownesco, folle, caricaturale che trasforma il notturno in una parodia del *topos* romantico, perché divenuto incapace di cedere al lirismo di un canto dedicato a una luna moribonda, cattiva e beffarda.

Una *rêverie* irrealizzata, dunque, o forse semplicemente occultata, deformata, proiettata nella forza eversiva di un'altra figura «platealmente marionettistica»<sup>14</sup>, protagonista di tutt'altro che tranquille avventure notturne, quella del Faust sanguinetiano, rilettura «straniat[a]»<sup>15</sup>, o meglio «travestimento» paradossale, al limite del parodico<sup>16</sup> di un «mito, anzi del mito per eccellenza della modernità»<sup>17</sup>. Un testo che nasceva già come «“libretto” per un esperimento in “prosa”»<sup>18</sup> (e non ammetteva Sanguineti che avrebbe voluto collaborare con Giuseppe Verdi proprio alla realizzazione di un *Faust?*)<sup>19</sup> «versificato e spesso debitamente rimato e debitamente intonabile»<sup>20</sup> fatto «a suo modo di recitativi, di arie, di concertati»<sup>21</sup>, quindi dotato a tratti di una musicalità per certi versi tradizionale, seppur di una tradizione apparente, «alienat[a]»<sup>22</sup> e resa vana dal «virtuosismo»<sup>23</sup> linguistico a cui il continuo processo di attualizzazione sottopone il testo<sup>24</sup>. «Un tradurre molto disinvolto»<sup>25</sup>, lo avrebbe poi definito Sanguineti, in cui si alternano a passi di estrema vicinanza, quasi di «calco»<sup>26</sup> all'opera di Goethe, dilatazioni e alterazioni dell'originale, con repentini mutamenti di toni e stili e «manipolazioni»<sup>27</sup>, segno di una «piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata»<sup>28</sup>. Ad accrescere l'effetto di straniamento del testo interveniva la rappresentazione scenica, per l'interpretazione della compagnia napoletana Alfred Jarry di Maria

<sup>14</sup> E. Sanguineti, *Notizia*, in *Faust. Un travestimento* cit., p. 123.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «E ci sono gradi ancora più forti di travestimento. Un esempio è quello del mio Faust. Lì c'è non soltanto un tradurre molto disinvolto dove si traduce perché ci sono passi interi che sono un calco di Goethe ma ci sono procedimenti di attualizzazione, di passaggio ai giorni nostri. Tutto questo comporta anche cospicui procedimenti di straniamento da realizzare in teatro. In qualche caso diventa una parodia rispetto all'originale. Goethe si prestava bene perché è egli stesso molto disinvolto nella varietà di temi e nella varietà degli stili. È già Brecht». *Il grande teatro è solo hard* cit., p. 128.

<sup>17</sup> E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, in *Per musica* cit., p. 233.

<sup>18</sup> E. Sanguineti, *Notizia* cit., p. 124.

<sup>19</sup> Alla domanda di Roberto Iovino «Se avesse potuto collaborare come librettista con Verdi quale opera avrebbe voluto fare?» Sanguineti risponde «Direi *Faust*. Goethe ha anticipato tutto» (E. Sanguineti, *Conversazioni musicali* cit., p. 33).

<sup>20</sup> E. Sanguineti, *Notizia* cit., p. 124.

<sup>21</sup> Ivi, p. 125.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> L. Lombardi, *Per musica* cit., pp. 233.

<sup>24</sup> *Il grande teatro è solo hard*, in *Officina Liberovici* cit., p. 128.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> E. Sanguineti, *Machbeth: una piena sregolatezza*, ivi, p. 96.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Luisa e Mario Santella<sup>29</sup>, i primi a portare la *pièces* in teatro, reinterpretandola come una sceneggiata, ma con tracce di melò, di *cabaret*, di operetta tra ombre cinesi, *heavy metal* e uno spogliarello in moviola<sup>30</sup>. La storia artistica di questo Faust, scritto da Sanguineti per «inconscia scommessa»<sup>31</sup>, col sogno di narrare «l'ultimo Faust possibile, con fatale immodestia, come Picasso ha certamente sperato di eseguire l'ultimo *Déjeuner*»<sup>32</sup>, si arricchisce, però, di un'ulteriore riletture compiuta dal compositore Luca Lombardi. Un'opera in tre tempi e dodici scene a cui lavora per quattro anni prima dell'esecuzione, il 21 dicembre 1991 a Basilea. È noto che, secondo la tassonomia sanguinetiana, un testo dalla forte significanza melodica che tende già naturalmente ad affidarsi a «paralleli musicali»<sup>33</sup>, riceve un accrescimento o una declinazione di senso<sup>34</sup> dall'intervento di un musicista che amplifica o variamente sviluppa diversi aspetti che catturano il suo interesse sia che esso sia stato realizzato appositamente per un progetto artistico da entrambi condiviso sia invece stato scritto precedentemente alla collaborazione e scelto in quanto veicolo di sollecitazioni e aperture<sup>35</sup>. È quest'ultimo il caso del lavoro di Lombardi e Sanguineti sul *Faust*<sup>36</sup>. Lombardi coglie nella coesistenza di piani molteplici (la presenza di momenti «seri e burleschi,

<sup>29</sup> «Il Faust è nato in un certo modo perché è nato per i Santella, una compagnia napoletana. Questo voleva dire puntare molto sopra la forma della sceneggiata, una forma di operetta (nel senso molto astratto della parola: alternanza di recitazione e di canto, necessità di musiche, anche se non indicate, parti cantate manifestamente, perché scritte con versicoli, con strofette, regolari metricamente, per rime); e così fu realizzata. La prima realizzazione era veramente una sceneggiata napoletana. [...] Allora lì l'uso della scena apparentemente è, se vuoi, tradizionale: sono scene molto tagliate, che cercano oltretutto di mettere in evidenza l'enorme forza teatrale del Faust (che è malamente ricoperto dall'abitudine classicheggiante della lettura come testo poetico), ma poi la scena teatrale è apparentemente quella molto tradizionale. In realtà appena tu ti sposti nella direzione della sceneggiata, immediatamente tu hai un teatro che sconvolge tutte le abitudini di recitazione. E, infatti, la realizzazione dei Santella la trovai eccellente, anche in quello che aveva di informe, di approssimativo, di non pulito» (Franco Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, in *Per musica* cit., pp. 199-200).

<sup>30</sup> Rodolfo Di Giammarco, *Questo Mefistofele è proprio una gran diavolona!*, in «La Repubblica», 23 gennaio 1986.

<sup>31</sup> E. Sanguineti, *Per musica* cit., p. 231.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Erminio Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi* in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del convegno internazionale di studi, Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di Marco Berisso e Erminio Riso, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 68.

<sup>34</sup> «In ultima istanza, la donazione e la dotazione di senso, che dipendono dalla 'messa in musica', sono da risolversi, antropologicamente, in una restituzione di senso. Si salda un debito». E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in *Berio*, a cura di Enzo Rostagno, Torino, EDT, 1995, pp. 74-78, p. 77. Ma basti pensare anche al primo verso del sonetto di Sanguineti *Il suono del teatro (primo getto)* «è il segno, con il suono, che significa» (*Officina Liberovici* cit., p. 11).

<sup>35</sup> E. Sanguineti, *Rap e poesia* cit., p. 72.

<sup>36</sup> E. Sanguineti, *Conversazioni musicali*, a cura di Roberto Iovino, Genova, il Melangolo, 2011, p. 34.



raffinati e triviali, popolareggianti e colti»<sup>37</sup> e il continuo sfumare della tragedia in commedia e viceversa) il tratto caratterizzante della riscrittura sanguinetiana. In accordo con questo aspetto sceglie di realizzare una musica «inclusiva»<sup>38</sup> nella quale confluiscono varie esperienze musicali, «senza pregiudizio o pretese di purismo»<sup>39</sup>, con disinvolti accostamenti e il ricorso alla pratica della citazione, non nostalgica, né restaurativa, bensì avvio per percorsi stilistici che implicano momenti «tonali e atonali, colti e popolari»<sup>40</sup>, in un continuo gioco di contaminazioni alla ricerca di strutture comunicative in grado di rispondere alle esigenze percettive contemporanee. Impossibile non confrontarsi con la schiera di compositori che fin dall'Ottocento avevano lavorato sul *Faust* (Schumann con le *Scene dal Faust*, o Liszt che scrive la *Sinfonia del Faust*) con frutti importanti nel campo del *Lied* (basti pensare a Schubert con *Margherita all'arcolaio* del 1814). Un confronto che in alcuni casi si trasforma in una *mise in abîme*, dunque, in cui il *dejà ecouté* della musica di Lombardi (non aveva rivelato lui stesso di essere partito, per la *Canzone di Greta*, proprio da Schubert?)<sup>41</sup> rispetta pienamente le intenzioni del materiale verbale, formulato sulla pratica del *dejà lu*, e contribuisce alla corrosione e riformulazione del preesistente. L'inclinazione a mescolare l'elemento tradizionale con uno più innovativo costituisce per Lombardi, la cifra di un'apparente «schizofrenia»<sup>42</sup> creativa capace di esprimere con nuove modalità espressive, la complessità del reale, anche quando sembra allontanarsi da esso<sup>43</sup>. Attenzione che lo stesso Sanguineti mostrava di avere (celebre la poesia 49 di *Postkarten*, in cui, tra gli ingredienti da reperire per produrre una poesia viene annoverato anche «un piccolo fatto vero (possibilmente / fresco di giornata)»), senza cedere alla tentazione, come ricorda la critica sanguinetiana, da Antonio Pietropaoli a Niva Lorenzini, di credere alla «presunta riproducibilità

<sup>37</sup> L. Lombardi, *Per musica* cit., pp. 233.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> L. Lombardi, *Faust. Un travestimento*, in *Per Musica* cit., p. 231.

<sup>41</sup> «Un altro materiale tratto dal *Lied* di Schubert, un accordo, dà luogo, attraverso alcuni rivolti, ad altri accordi, diversi non solo armonicamente, ma anche per il loro significato (l'accordo schubertiano si trasforma in accordi tardo-romantici ed espressionistici). La figura pianistica accompagna Greta in un viaggio in diversi paesaggi stilistici, tonali e atonali, colti e popolari. Lo stile è usato qui (come in altre mie composizioni e come poi nel *Faust*) quasi alla stregua di un parametro tra i parametri (altezze, ritmo, timbro ecc.)» (L. Lombardi, in *Per Musica* cit., p. 231).

<sup>42</sup> «Per lunghi anni ho portato avanti questi due filoni – musica nuova e musica più tradizionale – con quella che mi appariva una certa schizofrenia, finché mi sono reso conto, o mi sono forse arreso al fatto che il mio universo musicale non poteva non essere composito e comprendere, all'interno di una «tinta» unitaria, tanti modi diversi di affrontare musicalmente i temi della vita. Quando dico «temi della vita» intendo cose diverse e opposte, ma che fanno tutte parte della nostra esperienza esistenziale – dalle domande «ultime» (sul dolore e la morte), alla gioia di vivere, al puro e semplice svago» (L. Lombardi, *Le vie del comporre*, <[www.lucalombardi.net](http://www.lucalombardi.net)>).

<sup>43</sup> «La mia musica, anche quando ricorre alla dimensione fantastica o favolistica, ha sempre a che fare con la realtà» (L. Lombardi, intervista di Alan. D. Baumann, in <[www.lucalombardi.net](http://www.lucalombardi.net)>).

dell'esistente»<sup>44</sup>, restituendo piuttosto, attraverso lo «straniamento linguistico e culturale»<sup>45</sup>, la rappresentazione frammentaria di una realtà caotica e sconnessa.

### 3. *Ho patito le migliori insonnie della mia vita, in queste camere implacabili di Scholzplatz*<sup>46</sup>

Verificata quindi l'esistenza, mai peraltro sottaciuta dallo stesso autore, di un sostanziale parallelismo tra poesia e musica che, nel caso del Faust, l'effettiva messa in musica dell'opera amplifica e rafforza, e compresa l'intenzione profonda con cui questo rapporto, fondato sull'alterazione delle relazioni armoniche tra elementi del dettato musicale e poetico, si esplica, non rimane che vedere le modalità messe in campo da Sanguineti per attuare ancora una volta la propria ribellione contro le forme della tradizione. E cosa meglio che prendere in considerazione un momento altamente significativo per l'immaginario romantico come la notte, per cogliere il declinarsi di una variazione sul tema, disgregando sapientemente un *topos* per dare prova attraverso la sua corrosione, di quel disordine e di quell'insensatezza con cui l'uomo moderno si ritrovava a dover fare i conti? Penso, ad esempio, al celebre episodio della *Notte di Valpurga* (che Goethe affronta, seppur diversamente, due volte, in una ballata del 1799 e nella prima parte del *Faust*), collocato, nel travestimento di Sanguineti, a ridosso della conclusione dell'opera. La scena si apre con l'esortazione di Mefistofele a Faust, invitato a salire sulla sua scopa per dirigersi verso divertimenti infernali, e poi condotto dal compagno di bagordi, ad una danza orgiastica con le streghe e infine sulla cima del monte dove si svolge la cerimonia satanica. Rispetto all'originale il passo si presenta estremamente semplificato sia nello sviluppo del dialogo sia nel numero dei personaggi, ridotti al minimo, tanto che è di facile lettura un'organizzazione in tre momenti distinti (il dialogo tra Faust e il diavolo, l'incontro con le due ballerine, la visione di un fantasma somigliante a Gretchen), caratterizzati, sul piano metrico, da un cambio di ritmo. Risulta inoltre completamente tagliato quello che per Goethe è un intermezzo piuttosto definito e corposo, *Le nozze d'oro di Oberon e Titania*, la commedia rappresentata sul Brocken davanti agli occhi dei due protagonisti. Viene quindi eliminata tutta la parte dedicata al teatro nel teatro (così come era stato tolto, in linea con una chiara volontà di riprendere l'*Urfaust*<sup>47</sup>, il prologo, altro momento di riflessione «metacritica»<sup>48</sup>) sep-

<sup>44</sup> Niva Lorenzini, *Sanguineti e la deposizione apocrifia di Reisebilder 45*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 491-492.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> 39, in *Reisebilder*, in E. Sanguineti, *Catamerone*, Milano, Feltrinelli, p. 141.

<sup>47</sup> Si rimanda per una disamina degli elementi di vicinanza tra il *Faust* sanguinetiano e l'*Urfaust* all'introduzione di Niva Lorenzini al *Faust di Sanguineti: la parola all'Inferno* cit., p. 18.

<sup>48</sup> «[*Carrousel*] termina con una specie di microspettacolo di pura recitazione, quando tutto

pur concettualmente recuperata nei numerosi riferimenti alla scena e allo spettacolo che punteggiano il testo (basti pensare alle parole «pubblico», «quinte» e «entr'acte» quest'ultima portatrice di ulteriori sovrassensi che rimandano all'omonimo film dadaista di René Clair del '24). Allusioni, queste, completamente decontestualizzate, che forniscono un effetto straniante e al tempo stesso giocoso, confermato dal «davvero» dell'ultima battuta di Mefistofele («Io ci vedo un teatro, davvero, qui»), quasi a voler dimostrare quanto la confusione tra il piano del reale e quello della rappresentazione sia una sfida chiaramente provocatoria. Al tempo stesso il discorso sopra la tecnica teatrale era stato anticipato, da un'altra opera di Sanguineti, *Carrousel*, di pochi anni precedente, nella quale era stato mantenuto lo stesso schema compositivo, ovvero la rassegna di diversi personaggi, a recuperare così l'inclinazione per il *Lustspiel*, sacrificata invece nel passo del travestimento dedicato al rito pagano. È evidente, pertanto, che esiste un dialogo estremamente raffinato con il lettore più avvertito, ritenuto in grado di cogliere la sfida insita in siffatte manipolazioni e di rileggere l'operazione sanguinetiana in modo consapevole, seguendo i meandri del labirinto intellettuale nel quale si è condotti.

Numerose sono le strategie di sabotaggio dell'eufonia tradizionale del discorso (secondo un'idea di poesia formulata fin dai tempi di *Laborintus*) che impediscono o semplicemente frenano la possibilità di un afflato lirico, condotte in nome di una poesia dai tratti espressionistici che vuole piuttosto provocare una riflessione critica<sup>49</sup> e in cui l'aspetto emozionale è poco esibito<sup>50</sup>. In questo senso le dissonanze lessicali e la frammentazione sintattica, variamente esplicate, servono provocatoriamente a creare una musicalità altra, da intendersi come attenzione ad un suono che non è ordinato in un'armonia canonicamente fruibile.

pare ormai dissolto: viene colto cioè il momento giusto di una finale inconcluso (il pubblico sta già andandosene), per innestare a sorpresa una specie di metacritica del teatro e dello spettacolo, con una serie di epigrammi gestiti da clown-attori, il cui modello è affetto dal *Lustspiel* che fa da intermezzo nella *Notte di Valpurga* di Goethe, e insomma compare il personaggio storico, quello mitologico, la maschera, il tipo sociale, il rappresentante di classe, che reagiscono a loro volta allo spettacolo appunto con gli epigrammi che leggono sui cartigli, i quali poi volano nel mezzo dello stadio, e si spettacolarizzano nel momento stesso in cui lo spettacolo viene in qualche modo trasceso perché, ecco, è assunto criticamente» (*Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti di Luigi Pestalozza*, in *Per musica* cit., pp. 17-18).

<sup>49</sup> «Se io dovessi dire qual è il risultato che io ricerco, nei confronti dello spettatore o fruitore di un qualunque tipo di mio testo – che sia la lirica, il romanzo, il teatro e naturalmente la saggistica, direi che è un tipo di emozione intellettuale, cioè un tipo di emozione fortemente armata in senso critico e quindi molto lontana da quello almeno che oggi si intende comunemente quando parliamo appunto di spettacolarizzazione o peggio di simulacrazione, e finalmente di immaginario collettivo» (*ibidem*).

<sup>50</sup> «[...] così come amavo e tuttora amo, una letteratura piuttosto fredda, di un espressionismo interno, per così dire, non partecipata né esibita» (*Una conversazione con Edoardo Sanguineti*, in Stefano Colangelo, *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, p. 140).

MEFISTOFELE Su, professore, su! Attaccati qui a me! Un salto in alto, e scivoliamo via dal pubblico, adesso:  
 sono cose troppo da pazzi, queste, anche per uno come me.  
 Lassù, guarda, si vede un lumicino strano, lontano lontano:  
 è una cosa che mi tira, a me, lì tra le quinte.  
 Avanti, vieni, che ci infiliamo lì sopra.  
 FAUST Ma questo è il mondo alla rovescia:  
 tu sei il mio pilota, e va bene.  
 Ma io penso che cosa furba che è, però,  
 che si sale qui, sopra il Brocken, nella notte di Valpurga,  
 per poi il gusto di isolarci, anche qui.  
 MEFISTOFELE Guarda, le lucine multicolori!  
 Qui ci sta un club, allegro e raccolto:  
 in pochi, non si sta mai soli: si balla, si chiacchiera, si cucina, si beve: e si ama.  
 Prova a dirmi, tu, dove puoi trovarti di meglio.

Pensiamo ad esempio al raddoppiamento dell'esortativo «su», non giustificato dal testo goethiano, così come all'uso ipertrofico degli avverbi di luogo («qui», ad esempio, ripetuto ben tre volte in quattro versi), segnali di una forte drammatizzazione dialogica. L'impiego pleonastico del pronome personale («è una cosa che mi tira, a me») così come la proliferazione dei clitici (in particolare il «ci») non solo operano una chiara degradazione del dettato, fortemente colloquiale, ma producono una frammentazione della frase, che la disseminazione della punteggiatura amplifica, tale da impedire un'espressività armonica e distesa in quanto, complice una collocazione spesso incidentale, obbligano continuamente il parlante ad una pausa. Anche la pratica di inserire una coda finale al verso, circoscritta da una virgola, così come l'insistenza sulle dislocazioni («in pochi, non si sta mai soli») accentua l'esperienza di una sintassi fortemente disarticolata, frantumata, maltrattata. L'abbassamento del livello comunicativo, ad esprimere, proprio nel momento in cui il registro si fa più colloquiale, la faticosa dicibilità del contemporaneo, è espresso anche dall'uso dell'indicativo in sostituzione del congiuntivo con nessi subordinanti che invece lo richiederebbero («ma io penso che cosa furba che è, però, che si sale, qui») così come dall'uso di strategie di attenuazione (nella presenza di alterati, come «lumicino», «lucine»), dalla presenza di espressioni fatiche e da un lessico che predilige spesso voci quotidiane, di facile accesso, con una tendenza alla genericità che l'impiego della parola «cosa» sintetizza perfettamente. È pur vero che si tratta di elementi stilistici del tutto ascrivibili al discorso traduttorio di Sanguineti, ma non eminentemente finalizzati alla pratica scenica quanto, piuttosto, a compiere quel processo di allegorizzazione che lo straniamento produce. In questo senso vanno anche la tendenza all'attualizzazione (per cui il sabba delle streghe è immaginato come una festa dalle luci psichedeliche di un moderno locale, giocando sull'uso ambiguo della parola club come associazione di persone o anche come luogo di ritrovo), e l'uso di formule estremamente libere rispetto al testo tede-

sco («Ma questo è il mondo alla rovescia») omaggio a un *topos* letterario o semplicemente reminiscenza di una tradizione occultabile (penso al titolo, in questo caso, del dramma giocoso musicato da Antonio Salieri alla fine del Settecento sull'opera per musica di Goldoni a insistere sul senso più profondo della stessa scena, su cui indugia, come abbiamo visto, anche la riflessione metacritica). Non è un caso che il processo di degradazione linguistica tocchi, in queste prime battute, anche Faust, «l'egregio, l'illustre, il chiarissimo» professore universitario, deluso dai limiti dell'intelligenza e dalle secche del Sapere. Un Faust/Fausto, come avrebbe scritto parodiando in *Codicillo*, «imborghesito»<sup>51</sup>, che cerca «serenità, ordine, quiete» nella semplicità virginale di Greta, dotata di un candore ingenuo alieno da qualsiasi inquietudine intellettuale, (e «erudizione» non rima forse, nel testo, con «alienazione»?), e che l'amore rende «imbranato» e «cardiopatico» ma anche stremato dal suo delirio (e deliquio) neoromantico. Certo, il dialogo spontaneo e informale sembra motivarsi nella profonda familiarità tra i personaggi e accentua il senso di trasgressione cameratesca che trasforma la notte del sabba in una goliardica serata tra amici per dimenticare un amore finito. Anche Faust, quindi, sbaglia il congiuntivo, ma poi davanti al simulacro magico di Margherita sfoggia, seppur sapientemente occultata, l'erudizione del letterato, con reminiscenze testuali continue e Mefistofele non può che sospirare, contro questa inclinazione lirica che ogni tanto riaffiora.

La parte centrale della scena è seguita da quattro quartine in cui si dipana il dialogo tra Faust e Mefistofele con le loro reciproche accompagnatrici. È la simulazione di uno scambio di battute giocato sulla seduzione erotica e su doppi sensi di stampo sessuale in cui domina la rima, seppur faticosa, solo talvolta alternata, quanto più spesso interna o al mezzo, a creare una tessitura sempre dissonante che il poliptoto sul piano retorico e numerose distorsioni sul piano sintattico accentuano. Sanguineti, *enfant terrible*, non trattiene l'esuberanza verbale abbassando il discorso, ricco di doppi sensi persino nell'originale, ad un erotismo volgare, da taverna, impudico anche laddove Goethe aveva anteposto il velo della reticenza. Le filastrocche ludiche, presenti anche in altri passi, danno prova di quella alternanza di stili che la traduzione «molto personalizzata»<sup>52</sup> si concede.

Nella terza parte, laddove Faust vede un fantasma che gli ricorda Margherita, permane, al di là degli elementi disturbanti già evidenziati, una certa disinvoltura lessicale nelle invenzioni onomaturgiche (penso a «stregonato» che ben si allinea con il precedente «incuboso»), nell'uso del termine straniero «*girl*» («perché te l'hai piantata lì, la tua *girl*») che simula il linguaggio giovanile, e in colorite onomatopee come *zàc*, che riproduce il taglio netto della testa di Medusa («può anche prendersi la propria testa sotto il proprio braccio, quella, perché Perseo, *zàc*,

<sup>51</sup> N. Lorenzini, *Il Faust di Sanguineti: la parola all'Inferno* cit., p. 10.

<sup>52</sup> E. Sanguineti, *La tradizione intellettuale, il realismo, il mettersi a nudo*, in N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 122.

ce l'ha tagliata via, a lei») alternate a citazioni che prendono le mosse dalla tradizione dell'opera lirica (quel «pazzo che sei» che ricalca il «folle tu sei» che Ping Pang e Pong proclamano insieme nel primo atto della *Turandot* pucciniana) o dal *Werther* (con quel «nastro rosso» che solca il collo bellissimo di Margherita, richiamo al «nastro rosa pallido» di Carlotta che Werther conserva nelle tasche al momento del suicidio) o ancora a echi pascoliani (nel novenario «E si muove là, piano piano» che evoca l'incipit e il finale di *Notte dolorosa* «si muove il cielo, tacito e lontano // [...] e le stelle passano pian piano»). Questo linguaggio così impuro, caotico, continuamente abbassato, certo stravolge il mito del sublime poetico proprio del Romanticismo in nome di un continuo connaturato antilirismo<sup>53</sup>. È pur vero che non sono assenti accenni elegiaci (con alcuni novenari densi di tensione emotiva, a dimostrazione di un'altalenante spinta verso l'alto compensata dalla continua catabasi infera del quotidiano) o persino idillici, seppur non nella *Notte di Valpurga*, in cui l'accento ad una malinconica luna rossa del Faust di Goethe è completamente espunto. Per trovar traccia di tali contemplazioni astrali è necessario tornare all'assolo alla luna del notturno iniziale, di chiara matrice leopardiana («O dolce luna, tu chiaro chiarore, / guarda ancora una volta il mio dolore»), che evidenzia la presenza dunque di un pluristilismo che più che dalla *Commedia* dantesca Sanguineti riprende dallo stesso Faust di Goethe, già «una specie di enciclopedia di linguaggi e di forme letterarie»<sup>54</sup>. Vale la pena sconfinare nell'ultima scena, anch'essa un dialogo notturno tra Greta e Faust nel carcere dove la ragazza aspetta il giorno dell'esecuzione, per cogliere più compiutamente l'indirizzo e il senso dell'operazione di Sanguineti.

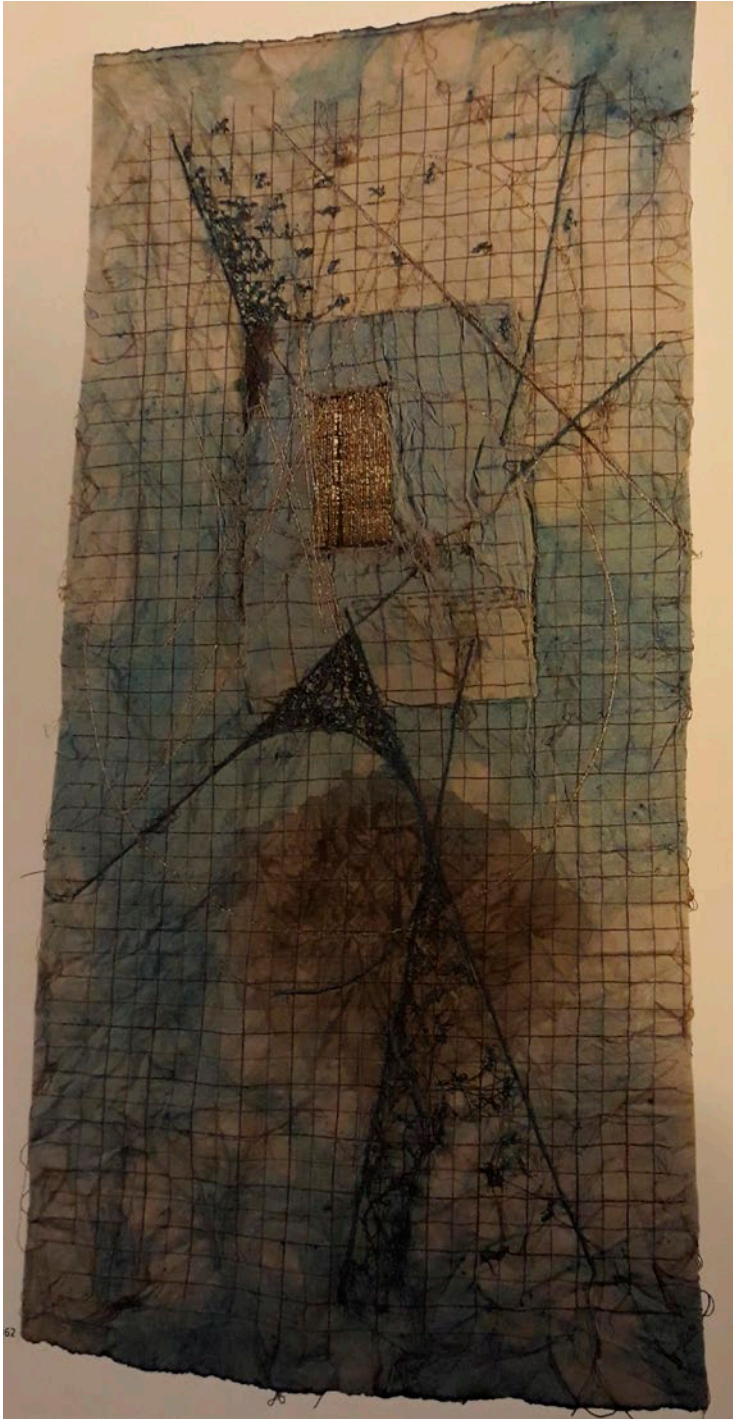
FAUST È già giorno: amore, amore mio!  
 GRETA Giorno! Sì, viene il giorno: viene l'ultimo giorno.  
 Era quello il mio matrimonio, per me.  
 Non devi dirlo a nessuno, tu, che ci sei andato, con Greta.  
 Oh, quella mia ghirlanda,  
 come che è tutta andata!  
 Noi due ci rivediamo –  
 Ma non là, per ballare. C'è la gente, qui, a mucchi: non senti una parola:  
 e le piazze, e le strade,  
 sono piene, e non basta.  
 E la campagna chiama: è finita, così.  
 Mi legano, mi tirano:  
 sto già qui, sul patibolo.  
 Se la sentono tutti,  
 la mia scure, lì al collo.  
 E muto è il mondo, e sta come una tomba.

<sup>53</sup> N. Lorenzini, *Agli esordi dell'antilirismo: Triperuno*, ivi, p. 136.

<sup>54</sup> Pieter de Meijer, *Goethe, Faust e Sanguineti*, in E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento* cit., p. 139.

FAUST Oh, non dovevo nascerci, io!  
 MEFISTOFELE Via, tu! Che siete fottuti, se no, voi due.  
 Che inutili incertezze, e sospiri, e discorsi!  
 I cavalli mi tremano,  
 che ci arriva il mattino.  
 GRETA Chi è spuntato, lì sotto?  
 Lui, lui! Buttalo fuori!  
 Che cosa cerca, in questo sacro luogo?  
 Mi cerca a me!  
 FAUST Devi vivermi, tu!  
 GRETA Dio, Dio giusto, io mi rimetto a te.  
 MEFISTOFELE Vieni, vieni! Qui, ti mollo con lei  
 GRETA Padre del cielo, io sono tua, tu mi salvi!  
 Angeli, voi schiere di Paradiso,  
 state qui, intorno a me, voi che mi proteggete!  
 Enrico mi fai schifo.  
 MEFISTOFELE È andata.  
 Avanti, via con me!  
 GRETA Enrico, Enrico!

Un finale ricchissimo di rimandi e rifrazioni letterarie, basti pensare all'esclamazione «è già giorno» che echeggia il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, guardando però, nell'immediata risposta della ragazza persino al *Saul* dell'Alfieri («sì, questo è l'ultimo giorno, per noi è l'ultimo giorno»). Al tempo stesso la pazzia di Greta, fatta di allucinazioni svolte in rapidi settenari in rima sciolta, rimanda per certi versi alla follia di Ofelia nell'*Amleto* o ancora l'invocazione di Margherita, «Padre del cielo», non può che far tornare in mente Petrarca. In questo senso le parole della canzone giocano da sottotesto, con valore esplicativo. Perché anche Greta è caduta vittima della passione d'amore e ha speso le notti a «vaneggiar» senza sapersi liberare, proprio come nei versi petrarcheschi, di «quel fero desio ch'al cor s'accese». Ma la lirica del Petrarca, a carattere fortemente penitenziale, accentua l'aspetto religioso della riflessione, inducendo l'io lirico a invocare «una vita diversa» e una salda tempratura morale per resistere alla tentazione luciferina. La stessa Margherita lo spera, lo chiede («Dio, Dio giusto, io mi rimetto a te»). L'eliminazione della voce angelica che, dall'alto, annuncia la salvezza di Greta riporta però la scena su un piano squisitamente terreno dove, ad essere centrale, non è tanto la questione del peccato (al punto che Mefistofele non dirà «è condannata» come nella traduzione di Barbara Allason, ma piuttosto «è andata», espressione piuttosto ambigua che pare alludere o alla presa di coscienza della definitiva pazzia di Greta o al fallimento del tentativo di liberazione della fanciulla). Ma nessuna schiera angelica appare a protezione, nessun intermediario divino si palesa nella cella. Non sul piano dell'infinito, dunque, si gioca la partita di Faust ma su un quotidiano che ancora non si sottrae al desiderio, quello sì, insaziabile, di sapere e amare.



Maria Lai, *I luoghi invisibili* (1986 circa - polimaterico).



OLTRANZE NOTTURNE



## LA MUSICA DELLA MUSICA E LA MUSICA DELLA POESIA

Laura Barile

Vorrei prendere in considerazione tre scrittori e tre diverse modalità del rapporto fra musica e poesia nella loro opera, sulla base del semplice dato della loro conoscenza del linguaggio musicale. Per primo, Montale, che da giovane ha studiato da baritono: ha dunque praticato il linguaggio musicale. Per seconda, Amelia Rosselli: che nasce musicista compositrice ed etnomusicologa, per poi passare quasi inavvertitamente alla poesia. Infine lo scrittore Francesco Biamonti, la cui prosa è molto vicina alla poesia, che ha ascoltato e amato con passione la musica, ma senza conoscerne il linguaggio: e tuttavia scrive sotto una forte influenza della musica stessa, strutturando la propria scrittura su periodi e tempi musicali. In particolare penso alla sua ultima opera, vero «notturno» fatto di parole, *Le parole la notte*. È scritto, per dichiarazione dell'autore, nell'ascolto del *Quatuor pour la fin du Temps* di Olivier Messiaen.

1. Gadda, che lo chiama «uomo-mùsico», racconta di un giovanissimo Montale che, con i fratelli nelle sere sul mare della casa di Monterosso, diretti da uno di loro, «imbastiscono Traviata e Barbieri: avvolti in uno scialle, in un lenzuolo, in una coperta da tavola...»<sup>1</sup>. L'amore per il teatro in musica, ovvero per l'opera e per l'operetta, vissuti dietro le quinte, nasce qui – e non lo abbandonò mai.

In un noto scritto su «La Rassegna d'Italia» del novembre 1946, *Paradosso della cattiva musica*, Montale confessa apertamente la sua predilezione per la musica teatrale, o impura: è questa infatti, dichiara, «quella di cui ho più diretta esperienza». Rovescio della medaglia è l'amore per la musica ingenua e popolare, dove «i temi conduttori sono ripetuti trenta o quaranta volte, certo per una immotivata presunzione della nostra sordità». E in parallelo, dichiara il proprio sospetto e ostilità per le «conventicole» degli specialisti, i musicisti puri che solo ora «riscoprono» Verdi.

Ama la musica che si incontra quando meno ce lo aspettiamo, in un teatro di provincia, dice, o in «un baraccone». Rivendica la musica «geniale», che viene

<sup>1</sup> Cfr. Giulio Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Milano, Longanesi, 1967, p. 44.

cioè dal genio musicale dell'autore, contro la musica che chiama «d'applicazione». Sceglie la musica «della vita»: Grieg, la musica leggera, il tango alla moda o *Stormy weather* (cantata la prima volta a Harlem nel 1933), canzonette che dichiara di preferire al *Faust* di Ferruccio Busoni. Amo, scrive,

quei musicisti in cui l'amor vitae non si fa uccidere dalla superstizione di un nuovo stile; li amo forse perché indicano la via che avrei voluto seguire nell'arte mia, se ne avessi una e se la poesia fosse davvero un'arte come le altre: il che non è troppo facile a dimostrarsi...

Questa passione riemerge esplicitamente con feroce e virtuosistica allegria nel «secondo» Montale, critico musicale del «Corriere della Sera», che simpatizza con Stravinskij direttore della *Carriera del libertino* su libretto di W. H. Auden, prima assoluta 1951; e ama il melodramma novecentesco per piccoli complessi, come nel 1954 il *Giro di vite* di Britten (libretto da Henry James) nonché *Porgy and Bess* di Gershwin, con musiche popolari su schema narrativo da music-hall, o *musical*. Rifiuta il centralismo della scuola viennese e di Darmstadt, dominata dalla dodecafonia di Schönberg e Webern, e arriva fino a sacrificare Alban Berg.

«Poco amante della musica pura, ma addirittura innamorato della musica teatrale e in particolare del melodramma, quasi unica gloria del nostro romanticismo» (!), Montale scrive nel 1963 che non vorrebbe mai raccogliere i propri testi di critica musicale. Perché non sa resistere a quella sorta di *pietas* per ciò che il teatro in musica significa per chi lo viva «da dietro le quinte» – come nelle estati di Monterosso. Allora, scrive, «al rozzo critico ch'io sono si sostituisce un partecipe integrale, un complice: a tal segno che solo le cattive esecuzioni mi rendono del tutto comprensibile l'opera ascoltata» – e: «me ne sto fermo al capezzale del malato e quasi vorrei che non guarisse»<sup>2</sup>.

Quanto al melomane di cui dicevamo all'inizio, c'è nella sua poesia una gran messe di prestiti o «furti ad arte», specialmente negli anni Venti quando la sua memoria poetico-musicale è piena di fantasmi di arie di opere: vedi il bel libro di Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio*, dal quale togliamo un esempio: l'aria di Pinkerton in *Butterfly* di Puccini (Illica): «... Affonda l'ancora alla ventura / finché una raffica / scompigli navi e ormeggi, alberatura ...»: e *Vento e bandiere*: «La folata che alzò l'amaro aroma / del mare alle spirali delle valli / che t'investì, ti scompigliò la chioma, / groviglio breve contro il cielo pallido; / la raffica che t'incollò la veste ...». L'alberatura poi torna nel porto di Genova del bellissimo Mottetto: *Lo sai, debbo riperderti e non posso*, 7-8: «... paese di ferrame e alberature / a selva nella polvere del vespro...»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1217.

<sup>3</sup> Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003. Il primo studioso a porre la questione era stato Ma-

Nel cosiddetto *Quaderno genovese* che Montale ventenne scriveva nel 1917, in attesa di essere chiamato alle armi, è testimoniato dal vivo l'incontro con la modernità. In particolare con la musica impressionista di Debussy, che ascolta il 29 marzo al Teatro Carlo Felice: *Les collines d'Anacapri* (che «termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso») e *Ménéstrels*. La grande novità formale della musica moderna è la dissonanza, come è noto, che manda all'aria tutta l'impalcatura dell'armonia tradizionale, e Montale la coglie immediatamente.

Ma leggiamo nel *Quaderno genovese*, il 7 aprile 1917: «E in fondo diciamo pure tutta la coraggiosa verità: la letteratura <var. l'arte> è *musica*»<sup>4</sup>. Dunque: poesia o musica? Nelle prime prove poetiche di Montale c'è un ingenuo tentativo, così definito in seguito dallo stesso autore, di «rifare» un testo musicale in poesia. È *Musica sognata*, *Ménéstrels*, i menestrelli, secondo il topos primonovecentesco del poeta *en saltimbanque*; fa parte di una serie di *Accordi*, poi rifiutata dal poeta, tranne *Corno inglese*, uno degli strumenti a fiato più usati nella nuova musica di Debussy.

#### Corno inglese

Il vento che stasera suona attento  
 – ricorda un forte scotere di lame –  
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza  
 l'orizzonte di rame  
 dove strisce di luce si protendono  
 come aquiloni al cielo che rimbomba  
 (Nuvole in viaggio, chiari  
 reami di lassù! D'alti Eldoradi  
 malchiuse porte!)  
 E il mare che scaglia a scaglia,  
 livido, muta colore,  
 lancia a terra una tromba  
 di schiume intorte;  
 il vento che nasce e muore  
 nell'ora che lenta s'annerà  
 suonasse te pure stasera  
 scordato strumento,  
 cuore.

rio Aversano, *Montale e il libretto d'opera*, Napoli, Editrice Ferraro, 1984; poi Giampaolo Biasin in *Il vento di Debussy*, Bologna, il Mulino, 1985; oltre agli Atti del Convegno *Montale, la musica, i musicisti*, a cura di Roberto Iovino e Stefano Verdino, Genova, Sagep, 1996, ora si veda Luca Carlo Rossi, *Montale e l'orrido repertorio operistico*, Bergamo, Bergamo University Press, 2007, con repertori che indicano una fitta presenza di memorie operistiche sommerse a partire da *Ossi*, poi decrescente ed esplicita (ivi, p. 75).

<sup>4</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere* cit., pp. 1308-1309 e p. 1314.

Lo studioso Giampaolo Biasin osserva che il semema del vento proviene da due preludi debussyani *Ce que dit le vent de l'Ouest* e *Le vent sur la plaine*, e, nella terza parte del poema sinfonico *La mer*, da *Le dialogue du vent et de la mer*<sup>5</sup>. La poesia si compone di un unico respiro sintattico, come una «unità musicale» (un uso della sintassi che Montale predilige, e di cui un esempio straordinario e molto noto è *Languilla*). Molte clausole dipendenti e incidentali sono rette dall'unico soggetto, il vento. Il vento, che corre nella strofe verso il «te»-cuore, di leopardiana memoria. E il verbo al presente *suona* si trasforma nell'ottativo *suonasse*. Alla frase principale corrisponde la linea melodica, alle secondarie i materiali armonici. Si tratta qui di armoniche non semplicemente foniche, ma anche di senso e sensi, psicologiche e sentimentali. C'è poi un contrasto, che è al tempo stesso un complemento, la dissonanza: una forma di armonia particolare fra gruppi consonantici sibilanti e fricativi s, st, str zz e gruppi nasali labiali dentali ENT OMB.

Ma dopo questo breve, iniziale e rifiutato momento imitativo degli *Accordi*, Montale distinguerà nettamente la musica della musica dalla musica della poesia: «la parola veramente poetica contiene già in sé la propria musica e non ne tollera un'altra», scrive anni dopo (*Parole in musica*, in «Corriere della Sera», 4 agosto 1963). La poesia è un «mostro», scrive il 21 marzo 1951: «quest'araba fenice, questo mostro, quest'oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile perché fatto di parole, questa strana convivenza della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sapere e della veglia». E nel *Dialogo con Montale sulla poesia* in «Quaderni milanesi», I, del 1960: «la poesia è un mostro: è musica fatta con parole e persino con idee: nasce come nasce, da un'intonazione iniziale che non si può prevedere prima che nasca il primo verso».

Il che non significa affatto non vedere cosa stanno facendo gli artisti in altri campi, e in vario modo far proprie certe loro conquiste. Una tappa importante è il commento a *Strumenti umani* di Vittorio Sereni del 1965<sup>6</sup>, dove Montale delinea con poche frasi fulminee i movimenti artistici novecenteschi, e la ricerca del «nuovo», indispensabile per la poesia moderna dopo Baudelaire: «I simbolisti tendono a immettere nelle forme tradizionali la lezione del cromatismo musicale», scrive. Le forme restano chiuse ma «i contenuti si polverizzano (Mallarmé) o si fanno ambigui (Valéry, Yeats)». La musica è dunque, per così dire, *en avant*, rispetto alle altre arti, che ne imparano la lezione. Nel secondo dopoguerra, dopo la devastazione, i poeti invidiano le conquiste della nuova musica.

Abolita la dominante, escluso il tematismo (che privilegia certe note a vantaggio di altre), ammesso il principio che in ogni composizione ogni nota sia sempre un principio e una fine e che il centro debba essere in ogni luogo e in nessuno, i musicisti danno lezione ai poeti.

<sup>5</sup> Gian-Paolo Biasin, *Il vento di Debussy*, Bologna, il Mulino, 1985.

<sup>6</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 2749.

E dunque, per i poeti, come agire?: «C'è chi tende a creare forme complesse nelle quali i significati s'intrecciano o si sovrappongono come accade in quel dormiveglia che è la vita dell'uomo del nostro tempo, ridotto alla condizione di oggetto degli altri e di se stesso». C'è chi...: è in elaborazione il nuovo stile inaugurato da Montale dopo il lungo silenzio seguito alla *Bufera*, con *Satura*: forme complesse, significati intrecciati o sovrapposti, il *dormiveglia* della vita contemporanea dell'uomo oggetto di sé e degli altri.

Leggiamo allora due poesie, *Qui e là* da *Satura* e *La poesia* dal *Quaderno di 4 anni*:

*Qui e là*

Da tempo stiamo provando la rappresentazione  
ma il guaio è che non siamo sempre gli stessi.  
Molti sono già morti, altri cambiano sesso,  
mutano barbe, volti, lingua o età.  
Da anni prepariamo (da secoli) le parti,  
la tirata di fondo o solamente  
'il signore è servito' e nulla più.  
Da millenni attendiamo che qualcuno  
ci saluti al proscenio con battimani  
o anche con qualche fischio, non importa,  
purché ci riconforti un nous sommes là.  
Purtroppo non pensiamo in francese e così  
restiamo sempre al qui e mai al là.

*La poesia*

(In Italia)

Dagli albori del secolo si discute  
se la poesia sia dentro o fuori.  
Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente  
il fuori e dopo anni si addivenne a un forfait  
che non potrà durare perché il fuori  
è armato fino ai denti.

Nella prima poesia, una metafora teatrale esprime il senso, o meglio il non-senso, della vita, eterna prova di una rappresentazione che non avviene mai, mentre noi, gli attori, cambiamo e ci scambiamo le parti, in un crescendo di climax (da tempo, da anni, da secoli, da millenni) nell'attesa di un Giudizio, positivo o negativo non importa, che non verrà: perché nessuno ci permette di dire che ci siamo, siamo qui (ma anche là, come dicono i francesi per dire qui, – oltre la vita). La seconda è una poesia metapoetica, di riflessione sulla poesia e beffarda sintesi estetica, preceduta in *Satura* da due testi con lo stesso titolo, uno sulla teoria del «carattere immediato del raptus poetico» cui è stata contrapposta

la teoria della creazione «a freddo» (ma la vera forma è «un fatto interno» scrive da sempre Montale, vedi anche una *Variazione* nel «Corriere della Sera» del 19 novembre 1969). Nella poesia del *Quaderno di quattro anni* il dibattito potrebbe alludere all'ermetismo cui si contrappose il neorealismo: ma in quel «fuori / armato fino ai denti» sentiamo l'invivibilità della realtà odierna, della quale l'uomo è oggetto, come lo è di se stesso. Questa è, per dirla col Sereni de *Diario d'Algeria*, la sua «nuova musica».

2. Amelia Rosselli è per formazione compositrice, etnomusicologa e teorica musicale.

La sua passione poetica convisse con la consapevolezza della necessità di un «tetto» per contenerla: la necessità, per la sua poesia, di una struttura rigorosa, classica ma completamente rinnovata, che funzionasse da riparo contro gli sconvolgimenti e il caos del mondo e della mente. E che fosse però anche regola del gioco, maschera ironica e umoristica per un dire obliquo, che rifiutava il discorso autobiografico. Per questo, nel passaggio dalla musica alla poesia, Amelia Rosselli sentì il bisogno dell'invenzione di una nuova metrica, sdegnando la gratuità del verso libero che contraddistingueva la poesia contemporanea.

La sua infanzia in fuga, l'adolescenza e la giovinezza passata in paesi di lingue e culture diverse sono contraddistinte da una curiosità impaziente per le forme più nuove del fare artistico, e in particolare per quelle musicali. Ricordiamo brevemente la sua nascita in esilio a Parigi nel 1930, l'assassinio dei fratelli Rosselli a Bagnole de l'Orne nel 1937, la fuga delle due vedove con la nonna e 7 bambini da Liverpool a Montreal in una nave mercantile inseguita dai sommergibili tedeschi, l'arrivo negli States e gli studi americani. Al ritorno in Europa, fra il 1946 e il 1948 è a Londra con la famiglia per convalidare gli studi americani alla St Paul's Girls' School di Hammersmith, la stessa frequentata dalla madre. Nel frattempo, studia musica privatamente. Amelia ricorda un'insegnante di letteratura straordinaria in quella scuola: un'insegnante che in classe faceva leggere Shakespeare e recitare la poesia con l'uso del grammofono, per far sentire le diverse pronunce e i dialetti inglesi. E soprattutto faceva leggere Hopkins «col corpo», come egli desiderava. La sua cultura è dunque soprattutto anglosassone e in parte francese: Rimbaud e Lautréamont.

Nel 1949 è a Firenze dalla nonna, poi a Roma. La poesia in lingua italiana nasce nel 1953, sulla spinta di un altro evento luttuoso: con *Cantilena*, un testo scaturito d'impulso in occasione della tragica morte del giovane Rocco Scotellaro, poeta e politico. Il suo libro *Contadini del Sud*, che riportava senza interventi le parole dei contadini lucani così come essi le avevano pronunciate, resterà per anni la Bibbia di Amelia, anche linguistica: per l'uso realistico e non paternalistico della «lingua del povero», la «lingua dell'analfabeta». Scotellaro la presenta all'antropologo Ernesto De Martino e al gruppo di Portici di studi sul Mezzogiorno.

Nel 1948 nasceva a Roma il Centro nazionale di studi di musica popolare, che rispondeva al suo interesse per l'etnomusicologia: apprezzava già i capo-



scuola Bartók e Kodály e seguì con interesse l'attività dell'etnomusicologo Diego Carpitella, legato a De Martino. Carpitella aveva avviato un processo di ricerca e raccolta sul campo e di documentazione di canti popolari nel Meridione e in Sardegna, ricerche alle quali Amelia partecipa per qualche anno a partire dal 1950. Quello fu, però, anche il momento del suo primo ricovero e del primo elettroshock: l'inizio della malattia nervosa che la minava – e della sua difficile cura. E: «dalla conoscenza della musica è scaturita la sua attenzione per le strutture della poesia», ricostruisce Elio Pecora in una bella intervista del 1977<sup>7</sup>: Amelia vi «... precisa che si dedicò alla musica non temperata partendo dalle ricerche di Bartók per la stessa necessità che portò Pasolini a interessarsi della poesia popolare».

L'ungherese Bela Bartók – era nato in Transilvania nel 1880 e emigrò nel 1940 in USA dove morì nel 1945 – è uno dei maggiori esponenti della musica contemporanea europea. Pianista e etnomusicologo, è figura centrale nella formazione artistica di Amelia. La appassiona il suo radicale rinnovamento delle forme con l'adozione della scala pentatonica (all'uso orientale basata sulle quinte) e delle scale modali anziché temperate: ovvero le scale che venivano usate prima della forma temperata adottata in Occidente da Bach in poi, e ancora vive nella musica popolare, in quella orientale e in certo Jazz. Come García Lorca nei primi anni Trenta girava la Castiglia assieme a De Falla alla ricerca di *Romanceros* gitani basati su questa antica successione di intervalli, facendosi accompagnare dalla famosa cantante Argentinita che eseguiva direttamente le canzoni, non essendo possibile trascriverle in un normale spartito con i pentagrammi, così Bartók per anni raccolse melodie popolari magiare con ricerche sul campo girando i Balcani e la Turchia assieme a Zoltán Kodály. Sono testi dalla ritmicità timbrica e barbarica, spesso ossessiva, in una forma di armonia che si spinge ai limiti della tonalità.

Bartók fra i primi aveva intuito che il sistema occidentale fondato sulle tonalità non è un sistema naturale, ma piuttosto un sistema a carattere storico-culturale. Il folklore suggeriva invece forme naturali differenti, adottare le quali implicava nuovi principi strutturali. Questi principi strutturali nuovi saranno quelli cercati dalla musica contemporanea, che superato il tabù della dissonanza, salta *d'emblée* la struttura della musica cosiddetta ben temperata (Bach e, a livello filosofico Leibniz) per collegarsi direttamente alle strutture della musica più arcaica – o di quella orientale –, facendo deflagrare l'intero sistema.

L'amore di Amelia per Bartók è di antica data: risale agli anni inglesi 1946-47 – i suoi 16-17 anni – e dentro ci sta anche la sua passione «marxista» per il popolo. Nel suo nuovo sistema metrico applicherà i principi strutturali, le «sottostrutture» della musica popolare e orientale, con un ardito uso della «trasposi-

<sup>7</sup> Elio Pecora, *Scienza e istinto*, 1977, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso, Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Introduzione di Laura Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, [pp. 18-23], p. 19.

zione», operazione che all'interno della composizione musicale permette di passare da una tonalità a un'altra, o di trascrivere musiche da più strumenti a uno solo o viceversa, o dall'uno all'altro.

Nel secondo dopoguerra la commistione fra le arti, e in particolare musica e poesia, è una prassi molto sperimentata. I musicisti tirano la volata agli altri: ma anche pittori e scrittori riprendono a esprimersi dopo la devastazione della guerra, con l'urgenza di un'arte completamente rinnovata, totale, al di là di ogni barriera. Ereditavano dalle avanguardie del primo Novecento l'ipotesi dell'esistenza di norme universali dell'attività del pensiero: ogni possibile forma sembrava riconducibile a strutture intellettive che altro non erano – secondo Lévy Strauss – che una modalità temporale di leggi generali. Come la pittura di Kandinskij, così la tecnica seriale di Webern o il quadrato magico della Scuola di New York scaturivano dalla convinzione che la teoria della composizione consistesse nell'espressione dei rapporti numerici dei vari elementi.

Nel 1958 Berio compose un pezzo per nastro magnetico: *Thema (omaggio a Joyce)*, elaborazione elettroacustica della voce di Cathy Berberian su nastro magnetico, della durata di 6 minuti. La voce impagabile di Cathy Berberian legge, diciamo così, l'inizio dell'undicesimo capitolo di *Ulysses, Sirens*, sia nella versione originale che in traduzione francese (Valery Larbaud) che italiana (Debenedetti). «Ho cercato di interpretare musicalmente una lettura del testo di Joyce» dice Berio, sviluppando l'intento polifonico esposto nel testo da Joyce con la tecnica della *Fuga per canonem*. «Mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra». Il compositore seleziona e riorganizza alcuni elementi fonetici e semantici del testo, ottenendo un secondo testo dove non si distingue più «tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove [...] diventiamo consapevoli della natura relativa di queste distinzioni»<sup>8</sup>.

È sempre nel 1958 che Umberto Eco al XII congresso Internazionale di filosofia pone *Il problema dell'opera aperta*. Nella prima introduzione al libro *Opera aperta* (1962) parla della rottura dell'ordine tradizionale, di Joyce, e della nuova poesia, della nuova musica e della pittura informale, in cui traspare «attraverso le strutture dell'opera, il suggerimento di una struttura del mondo».<sup>9</sup> E nella Prolusione al Convegno di Bologna del 2003 sul Gruppo '63, ricordando *Thema* concludeva: «Era un tentativo di capire i significati lavorando sui significanti, un omaggio al linguaggio come chiave per capire il mondo»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma-Bari, Laterza 1981, pp. 55-56. Sul lavoro di Berio, «focalizzato su una analisi non tanto contenutistica, ma piuttosto strutturale», che apre la stagione della Nuova Vocalità, si veda Deborah Riccetti, *Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 2017, 78.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1980, p. 5.

<sup>10</sup> U. Eco, *Prolusione a Il Gruppo '63 quarant'anni dopo*, a cura di Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2003.

Il primo testo di Amelia Rosselli basato sulla sua nuova metrica, in italiano, è il poemetto *La Libellula*, la cui scrittura risale, o almeno inizia, nel 1958 ma che fu pubblicato undici anni dopo: Amelia vi elabora una struttura concreta e nuova, un vero e proprio «sistema», valido, a suo parere, anche per gli artisti futuri. Al contrario però delle creazioni musicali basate su testi letterari o poetici, prassi peraltro ben nota, la trasposizione di Amelia Rosselli non avviene dal testo letterario a quello musicale. Qui è una struttura, anzi una sottostruttura di parametri etnomusicali che viene «trasposta» nella struttura metrica del testo poetico. È l'invenzione di una nuova metrica «non neoclassica ma postclassica»: ma è anche una scommessa per così dire all'incontrario, basata sugli armonici, che lascia interdetti i lettori.

La scala naturale infatti attinge i suoni, contrariamente alla scala tonale, dalla serie degli armonici naturali di una nota di riferimento. Gli armonici naturali sono costituiti dall'alone sonoro che si sviluppa a partire da un suono pizzicato: si tratta di una successione di suoni le cui frequenze sono multipli di una nota di base, detta «fondamentale». Un suono prodotto da un corpo vibrante è composto da un amalgama sonoro, dove al suono fondamentale se ne aggiungono altri, che sono più acuti e meno intensi: i cosiddetti armonici, appunto, che un orecchio esercitato coglie immediatamente. Su tali frequenze si esprimerà la musica elettronica.

Nei testi poetici di Amelia Rosselli risuonano e si sviluppano gli «armonici» di determinate cellule verbali, ma anche di singole parole o frasi: i cosiddetti «fondamentali», i quali possono essere variati, cioè ripetuti in variazione, e costituiscono il centro mobile, sonoro, ritmico e semantico delle serie, costringendo le parole a tradire se stesse assumendo più significati con «misure» linguistiche vicine alla prassi di turbamento lessicale di Joyce. La struttura musicale la vince sul significato, che viene comunque stravolto: onomatopea, derivazione, parole contratte, e composte, parole-valigia, parole fermentate che ne germinano altre, come all'inizio di *La libellula* «olio» che genera «odio» al v. 27 (paronomasia); fino al *calembour etimologico*, una forma di liberatoria parodia. La sua lingua al tempo stesso rifiuta e aggredisce il lessico tradizionale, magari tramite l'inserzione di minime variazioni vocaliche o consonantiche, in modo che una parola fa lo sgambetto, e però tira anche la volata, alla sua sorella: vedi il nesso fonico *santo-salto-salme*, che genera il discorso nei primi sette versi de *La Libellula*, e che ricorda un vecchio gioco verbale inglese, il cosiddetto *phonetic drama*, cioè il passaggio da una parola all'altra cambiando una sola lettera per volta; nonché il *pun*, molto usato nella poesia elisabettiana e basato sull'uso ambiguo o paradossale di una parola che ammette due o più significati.

La lunghezza del verso è determinata dal rigo della macchina da scrivere, il quale diventa una sorta di equivalente della «battuta» musicale basata sul tempo. Complica poi le cose l'uso della citazione e del *pastiche* come metodo di lavoro, imparato dai *Chants de Maldoror* di Lautréamont, che Amelia aveva casualmente acquistato su una bancarella in una traduzione scorretta. Lautréamont teorizza-

va la necessità del plagio: un plagio che però rovescia e distorce il testo plagiato, lo contraddice e lo riscrive, se ne appropria in modi impropri. Per Amelia, almeno nel periodo 1950-1958: «il procedimento, di sviluppo e variazione, su di un tema, o su temi, era in realtà del tutto spontaneo, nello scrivere il poema». Sviluppo e variazione su di un tema costituiscono un importante procedimento musicale, che sta alla base della composizione.

E ricordiamo a questo punto, per concludere, la teoria di Deleuze e Guattari sulla letteratura «minore» e la deterritorializzazione nell'uso della lingua: è proprio nella lingua tedesca che Kafka traccia «una linea di fuga o variazione continua», ed «è proprio il francese che Beckett fa balbettare». Le lingue maggiori infatti, secondo i due filosofi, rafforzano la propria omogeneità e sono lingue di potere (*langues de pouvoir*). Le lingue minori sono invece lingue di continua variabilità, che al potere si oppongono. Far balbettare il linguaggio, scrivono Deleuze e Guattari, «significa imporre alla lingua, a tutti gli elementi interni della lingua, fonologici, sintattici, semantici, il lavoro della variazione continua». Il che significa divenire «straniero nella propria lingua», mettendo «in stato di variazione continua» tutte le «componenti linguistiche e sonore» della *langue* e della *parole*. Ne risulta una lingua travagliata, scavata e sospinta da queste linee di variazione interna e continuata: una lingua che esprime spaesamento. Condizione, questa, esistenziale prima e oltre che storica, per Amelia: che elabora così la sua lingua del «povero» e dell'«analfabeta» – con il quale povero sempre Rosselli si identifica, tanto sul piano del potere sociale che su quello del potere intellettuale e del potere amoroso.

*La Libellula*  
(Panegirico della Libertà)

La santità dei santi padri era un prodotto sì  
cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio  
dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere  
il salto per un addio più difficile. E fu allora  
che la santa sede si prese la briga di saltare  
i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.  
E fu allora che le misere salme dei nostri morti  
rimarono per l'intero in un echeggiare violento,  
oh io canto per le strade ma solo il santo padre  
sa dove tutto ciò va a finire. E tu le tue sante  
brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore  
ed egli ti darà quella benedetta benedizione  
ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio. Dunque  
come dicevamo io ero stesa sull'erba putrida  
e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa  
ammalata d'amore, e io biascicavo tempeste e  
preghiere e tutti i lumi del santo padre erano

accesi. La santa sede infatti biascicava canzoni puerili anche lei e tutte le automobili dei più ricchi artisti erano accolte tra le sue mura; o disdegno, nemmeno la cauta indagine fa sì che noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti, come per esempio il farneticare in malandati versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre ambizioni: colori odorosi, di cera, stagliati nella odorante stalla dei buongustai. Ma nessun odio ho in preparazione nella mia cucina solo la stancata bestia nascosta. E se il mare che fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei ma lasciami tranquilla, non ne posso più della tua lungaggine.

Notiamo la catena fonica santo-salto-salme, e ricordiamo la traslazione delle salme dei fratelli Rosselli dalla Francia a Roma, che turbò fortemente Amelia; i salotti letterari e artistici legati all'ambiente ecclesiastico romano; e il «tu» maschile, vagamente disprezzato in quel suo stare «ginocchioni», ma che agita la «lontana bestia nascosta», e il suo «gran ansare», di cui la fanciulla, che canta libera ma giace riversa, non ne può più. I «fondamentali» salto, biascicavo, disdegno, odio, si effondono in variazioni con le loro armoniche.

*La libellula* consiste di 652 versi suddivisi in 28 lasse di lunghezza variabile come nella poesia medievale, nati nel 1958 in un periodo di felicità espressiva e via via rielaborati. Scritto di getto in quindici giorni, è un fluido snodarsi di suoni e immagini in movimento, che si generano sulla base di processi associativi e musicali, attraverso la ripetizione di alcuni «fondamentali» (come la frase «io non so» nelle *Variazioni belliche*): una sorta di monologo interiore poetico di tipo modernista, liberamente associativo ma contenuto entro una gabbia metrica. L'*io* lirico è mobile, si trasforma in *tu* e torna *io*: ma sempre lottando contro ogni sopruso di potere. Sopruso di potere amoroso prima di tutto, ma anche sociale e culturale, come nelle *Variazioni belliche* basate sulla tecnica musicale della variazione su tema, che esprimono anche la guerra fra uomo e donna<sup>11</sup>.

3. Infine un cenno a Francesco Biamonti (1928-2001) e al suo ultimo libro uscito da Einaudi nel 1998 *Le parole la notte* (un vero «notturno», finalmente).

<sup>11</sup> Per una lettura che tenta di avvicinare alcuni testi, fra cui questo, mi permetto di rimandare a: Laura Barile legge *Amelia Rosselli*, Roma, nottetempo, 2014. Per notizie biografiche, bibliografiche e note sui vari testi rimando al Meridiano A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012. Per la cultura artistica di quegli anni all'inedito L. Barile, *Trasposizioni*, di prossima uscita sul n. 8 di «California Italian Studies».

Biamonti viveva a San Biagio della Cima, poche case aggrappate alle rocce a strapiombo sul mare nell'estremo lembo della Liguria di Ponente, al confine di Ventimiglia, dove era coltivatore di mimose. Sempre da Einaudi aveva pubblicato altri bellissimi romanzi, *L'angelo di Avrigue*, *Vento largo* e *Attesa sul mare*. Questo libro si sviluppa parallelamente a un testo musicale di Olivier Messiaen (Avignone 1908-Parigi 1992), il *Quatuor pour la fin du Temps*, scritto da prigioniero in un campo di lavoro tedesco in Slesia nell'inverno 1940-41, dove fu eseguita la *prima* da tre compagni di prigionia, violino clarinetto e violoncello, con l'autore al pianoforte (concesso dai tedeschi) sotto la neve, con un pubblico attentissimo. È ispirato al passo dell'Apocalisse di Giovanni:

[...] vidi un angelo pieno di forza che scendeva dal cielo, rivestito da una nuvola, con un arcobaleno sulla testa. Il suo viso era come il sole, i suoi piedi come colonne di fuoco. Posò il piede destro sul mare e sulla terra, alzò la mano verso il cielo e giurò per Colui che vive nei secoli dicendo: Non ci sarà più Tempo (Non esisterà più il Tempo): ma all'arrivo della tromba del settimo angelo, il mistero sarà consumato.

Dunque qui si tratta di un testo sacro che ispira un testo musicale che ispira a sua volta un romanzo.

Messiaen preannuncia la musica seriale adottando scale orientali e modi non tonali, ma rimanendo ai bordi della dodecafonica, così come Biamonti nei quadri staccati che compongono il suo romanzo resta ai confini della narrazione, e a pochi passi dalla poesia: rasenta l'informale ma non abbandona la figurazione. La musica di Messiaen vuole esprimere il senso religioso dell'esistenza, basandosi su un senso intimo della natura come fonte primigenia del suono: è dunque amico di Yves Bonnefoy, come di René Char e di Camus e, per altri versi, del pittore Nicolas De Staël: tutti nel solco del grande Cézanne, che ogni mattina riprendeva il profilo della famosa montagna della Sainte Victoire: «Cézanne non voleva altro che far apparire... ciò che vedeva coi suoi occhi, scrive Bonnefoy, ma ciò che appariva lo lasciava insoddisfatto, perché apparteneva al fuori, al di-viso: perché vi mancava l'Uno, ch'egli scorgeva con un occhio più profondo».

Anche Biamonti in questo libro cerca «di mettere anche il lato eterno delle cose, di coglierle, da buon seguace di Husserl e di Merleau-Ponty, nell'attimo in cui si affacciano sulla soglia della coscienza»<sup>12</sup>. Tralasciamo qui il tema della fine del Tempo, complesso e ambiguo grande tema<sup>13</sup>.

I personaggi del libro sono tre: Leonardo, coltivatore di mimose taciturno e solitario, al quale qualcuno ha sparato di notte a una gamba; la fascino-

<sup>12</sup> *Biamonti: inseguendo la luce*, intervista di Fulvio Panzeri, in «L'Avvenire», 22 gennaio 1998, pp. 23-24.

<sup>13</sup> Cfr. su questo Olivier Messiaen, *Préface* allo spartito di *Quatuor pour la fin du Temps*, Paris, Durand & Fils C.ie, Editions musicales, 1942.

sa Véronique che non gli rifiuta il suo amore, pur amando il marito Alain, col quale sono arrivati nel piccolo paese di Argela aggrappato alla roccia, nei pressi dell'abitazione di Leonardo; e più tardi Corbière, che è passato di lì durante la Liberazione, nel 1945 e vi torna a morire. Poi ci sono i curdi, i marocchini, gli albanesi: i gruppi che tentano di passare il confine attraverso le rocce, i monti, gli strapiombi.

In questo *notturmo* sospeso fra cielo e mare, due realtà opposte convivono: la notte della costa mediterranea («In casa aprì la finestra. Entrò la luce di un gli-cine, struggente dentro l'ombra. Verso Francia, l'Esterel, violaceo nell'aria diafana, sembrava prendere l'alto mare. Uscirono le stelle, poi la luna dalla collina d'oriente. Era una falce sul Castello dei gabbiani», p. 65); e la notte del confine, delle mafie, degli spari misteriosi, dei *passseurs* che accompagnano nei sentieri impervi, la notte, i popoli migranti e disperati. C'è la luce del cielo del mare («la luce ebbe un fremito e sembrò diminuire», p.8), delle mimose, degli anfratti, lo scolorare dei tramonti nelle notti. Il romanzo è privo di un vero *plot* – (chi ha sparato? tutti sono armati) – ma denso di possibili soluzioni, in una serie di quadri che sono una continua variazione sul tema della luce e del suo rapporto con rocce terre ulivi mimose terrazze della costa ligure di ponente. E insieme ci sono le armi da fuoco, le mafie, il passo notturno dei profughi che cercano la Francia. C'è la musica naturale della terra, ma c'è anche la malattia che assedia le coste del Mediterraneo: e lo sgomento del *passseur*: «Dove andiamo? Il mondo in cui credevamo è morto, morto impazzito».

La musica della terra risuona ancora nella bellissima lingua provenzale di certi canti locali:

Per troubar moun pais cerco pas dins li cartos  
 lou camin peri ana es pas marca  
 e per frontiero i a pas que la musico  
 d'uno legno vieio que se vol pas cala ...

Dice Biamonti: «Il confine non è tra Italia e Francia: coinvolge tutto il Mediterraneo. Ci sono tre grandi personaggi nel Mediterraneo: il golfo di Genova (Montale); il golfo di Marsiglia (Valéry) e il Golfo di Orano (Camus) che hanno creato una civiltà letteraria in cui le cose parlano al posto dell'uomo». La luce è una luce romanza che va dal Golfo de La Spezia a Barcellona, e viene dal dolore e «illumina le cose dal di dentro»<sup>14</sup>. Questa civiltà romanza è oggi insidiata da una marea umana legata a fanatismo, barbarie e violenza, e dal richiamo di morte di tutte le popolazioni che gravitano sul mediterraneo.

*Le parole la notte* si struttura sul testo musicale di Messiaen, in otto movimenti, e sui suoi atteggiamenti contemplativi, basati su un senso intimo della

<sup>14</sup> Biamonti: *inseguendo la luce*, intervista cit., pp. 23-24.

natura come fonte primigenia del suono, in particolare nel canto degli uccelli. La musica del *Quatuor* «non era molto diversa dal canto del tordo che, sere prima, aveva intonato la liturgia del tramonto. La stessa doppia voce, lo stesso calmo andamento, e le rive di silenzio. Un violino rispondeva alle invocazioni di un pianoforte e se ne andava sempre più in alto, lontano dalla terra». Il sacro si è spostato nella natura, della quale fa parte in qualche modo anche l'antica lingua provenzale. Leggiamo nel primo romanzo di Biamonti del 1983: «... Parlava provenzale in una strana cantilena con la cadenza delle alpi marittime: a toni alti come singhiozzi seguivano toni in calando e strascicati, da berceuse... Ma a chi parlava? Agli angeli o a se stesso sembrava parlare quell'uomo».

Ma nel 1998 la tragedia dei migranti è già in atto:

- Non avete idea di quanti ne passano – l'uomo disse, protendendosi. – I negri vanno a gruppi, chiacchierando ad alta voce. Gli arabi vanno in fila silenziosi.
- L'Europa cambia tinta – disse il professore.
- Non vi preoccupate?
- Ci vorrebbe per il loro dio una traversia.
- L'Europa è un po' che ha fatto naufragio – disse Leonardo. – Non so dove abbiamo sbagliato, a che punto.

E qui anche la doppia voce di Biamonti, come quella del tordo di Messiaen, suona luminosamente dolorosa<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Su Biamonti cfr. gli Atti del Convegno a san Biagio della Cima e Bordighera del 16-18 ott. 2003, Genova, il Melangolo, 2005 (queste pagine riprendono in parte il mio intervento di allora, *La luce che allucina. Pittura e musica francese nell'opera di Francesco Biamonti*, pp. 161-176); Enrico Fenzi, *Toponomastica e antroponomastica in Biamonti*, in «Il nome del testo», II-III, 2000-2001, pp. 61-76; Elvio Paccagnini, *Un romanzo di ritorni tessuto nella notte*, in «Il Sole24 Ore – Domenica», 15 febbraio 1998, p. 34; Vittorio Coletti, *Umanità in fuga nel dilagare del paesaggio*, in «L'Indice», aprile 1998, pp. 6-7.



NOTTURNI CITTADINI E «BARBARE» MELODIE:  
BLUES E POESIA TRA AMERICA E ITALIA

Nino Arrigo

Nel suo fondamentale saggio su Melville, apparso sulla Rivista «La Cultura» nel 1932, Cesare Pavese scriveva:

L'importanza attuale di questo scrittore ottocentesco che rinasce solo oggi alla fama, si può condensare tutta in una contrapposizione: noi, figli dell'Ottocento, abbiamo nelle ossa il gusto delle avventure, del primitivo, della vita reale, che seguono e succedono alla cultura e ci liberano dalle complicazioni facendo da cataplasma all'animuccia decadente, malata di civiltà: i nostri eroi si chiamano ancora Rimbaud, Gauguin e Stevenson; mentre Herman Melville ha vissuto prima le avventure reali, il primitivo, è stato barbaro prima e nel mondo del pensiero e della cultura è entrato in seguito portandovi la sanità e l'equilibrio acquistati nella vita vissuta. Ora, che da qualche tempo noi si provi un gran bisogno di rimbarbarimento, è pacifico. Stanno a dimostrarlo il gusto rinnovato dei viaggi e dello sport, il cinema, il jazz, l'interesse per i negri e tutto il resto che è persin banale ricordare che con una parola sintetica chiamiamo antiletteratura. Ed è senza dubbio molto bello tutto ciò. Ma è il modo che offende. Poiché mi pare che, nel fervore antiletterario, si tenda a un tal primitivismo che è quasi imbecillità. Debolezza voglio dire: è vile fuggire le complicazioni in un paradiso semplicistico che dopo tutto, come è inteso, non è che uno dei tanti raffinamenti della civiltà. Sbagliavo prima: il nostro eroe non è Rimbaud, o Gauguin, o Stevenson, è il rottame umano. Mentre l'ideale di Melville culmina in Ismaele, un marinaio che può remare coi colleghi illetterati mezza giornata dietro a un capodoglio e che poi si ritira sulla testa d'albero a meditare Platone<sup>1</sup>.

La necessità di rinnovare il panorama letterario italiano, la cui egemonia culturale era dettata dal regime fascista e dal peso della sua retorica classicista, è condivisa da Pavese con Vittorini che, qualche anno più tardi, nel 1941, avrebbe pubblicato per i tipi di Bompiani, in concomitanza con l'uscita della seconda traduzione pavesiana di *Moby Dick*, l'antologia *Americana*. Ma il rinnovato gusto letterario e musicale, l'attenzione per il cinema, la musica blues e jazz e la cultura popolare afro-americana, quella che oggi chiameremmo controcul-

<sup>1</sup> Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 73.

tura, non può scadere in un rifiuto banale della cultura e della letteratura della tradizione. L'atteggiamento di Pavese è sempre mosso da saggia cautela e da spirito di complessità, in quello che può già apparire quasi come un manifesto della sua poetica, tutta contrassegnata dalla complementarità tra *Mithos* e *Logos*, alla maniera di quel «razionalismo platonizzato» puntualmente riscontrato nella narrazione melvilliana<sup>2</sup>. Sempre oscillando tra i poli opposti della tradizione e del «rimbarbarimento», Pavese è il grande scopritore, insieme a Vittorini, degli americani. Il fascino degli americani, come argomenta Antonio Di Grado,

consisteva nelle illimitate possibilità di una cultura che, trapiantata nel cuore più intatto e selvaggio della natura, vi si assimila, recuperando in questo rapporto vitale il suo significato originario. Era l'illusione di una radicale rottura, di un ricominciamento assoluto della storia in nome di quello spirito della frontiera [...] nel quale Frederick J. Turner aveva miticamente riassunto la storia americana identificandola con l'epopea della colonizzazione e della corsa all'Ovest [...]. A questo clima va ricondotta l'operazione americana di Vittorini e Pavese, in cui anche le forzature più vistose [...] erano funzionali alla creazione di un mito: quello di una cultura che, al contrario di quella europea, come scriveva Pintor «non ha cimiteri da difendere»; e che ha riconquistato un rapporto diretto con la realtà, in termini di produzione e di trasformazione, grazie al quale, al pari della lotta del pioniere per la sopravvivenza e per la conquista di nuovi spazi, anche le idee e i libri divengono «un'arma di guerra totale» che consenta di «celebrare le nuove opere dell'uomo nell'atto stesso in cui venivano compiute»<sup>3</sup>.

Ecco profilarsi, allora, quell'ideale pastorale complesso, sapiente miscuglio di razionalità cittadina e ferinità contadina come nel miglior Pavese, raccontato da Leo Marx attraverso un avvincente *excursus* letterario<sup>4</sup>. Ideale pastorale che trasformerà l'America, paradossalmente, nella prima e più importante potenza industriale mondiale.

Ma negli anni Trenta del Novecento, in pieno ventennio fascista, il mito nascente degli americani esercitava un fascino irresistibile per gli scrittori italiani d'avanguardia e di opposizione. Il fascino della ricerca di una tradizione. Perché «avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla»<sup>5</sup>, scriverà Pavese nella Prefazione alla sua prima traduzione di *Moby Dick*:

Non a caso Herman Melville è un nordamericano. Questi ultimi arrivati della cultura che, dai suoi difensori, sono tenuti responsabili del rimbarbarimento

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. 77.

<sup>3</sup> Antonio Di Grado, *Vittorini a cavallo. Vecchie e nuove congetture su un artigiano anarchico che fabbricava miti*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016, pp. 57-58.

<sup>4</sup> Cfr. Leo Marx, *La macchina nel giardino. Tecnologia e ideale pastorale in America*, Roma, Edizioni Lavoro, 1987.

<sup>5</sup> C. Pavese, *Saggi letterari* cit., p. 84.

dei nostri ideali e, biasimo escluso, con ragione, han molto da insegnarci a questo proposito. Loro sì, hanno saputo rinnovarsi, passando la cultura attraverso l'esperienza primitiva, reale, ma non, com'è l'andazzo da noi, rinnegando un termine per l'altro, bensì, attraverso ciò che si chiama la vita, arricchendo, temperando e potenziando la letteratura. «Un pensiero non significa nulla di nulla se non è pensato con tutto il corpo», questa è bene una sentenza americana e a quest'ideale tutta la tradizione degli Stati, da Thoreau a Sherwood Anderson, consciamente o inconsciamente mira, riuscendo alla creazione di poderosi individui che passano un buon numero d'anni barbaramente, vivendo e assorbendo, e poi si danno alla cultura, rielaborando la realtà sperimentata in pensieri ed immagini che per la loro dignità e per la schiettezza serena e virile, han qualcosa di quell'equilibrio che usiam chiamare greco. Siamo ben lontani dai paradisi artificiali che accolgono in capo al mondo i nostri rimbarbariti schizzinosi<sup>6</sup>.

«Passare la cultura attraverso l'esperienza primitiva», è questo l'ideale pavese di «rimbarbarimento». Arricchire la letteratura con la vita. La forma con la forza, l'energia pulsionale e dionisiaca della musica che, nella *Nascita della tragedia*, Nietzsche opponeva, in una dinamica tutta circolare, all'arte plastica della forma apollinea<sup>7</sup>. E forse è proprio a Nietzsche, peraltro citato nel suo diario, che Pavese si riferisce, quando parla di equilibrio greco.

Secondo Roberto Deidier, l'idea che descrive meglio la «spinta ossimorica» del moderno, intesa come «compresenza di tendenze opposte e ugualmente operative»,

è quella di una vitalità negativa, «dionisiaca», il cui portato anti-illuministico agisce come estremizzazione di un archetipo della cultura occidentale. In Dioniso, nella raffigurazione che ne dà la nuova mitografia nietzscheana, si afferma la duplice energia di una creatività che per affermarsi distrugge, e viceversa di una distruzione che presenta tratti fortemente rinnovativi, creativi<sup>8</sup>.

E di questa spinta ossimorica, tipica del moderno, la poesia e l'opera di Cesare Pavese si nutrono, tutte percorse così come sono da contrasti: «città e campagna innanzitutto, vecchi e giovani, uomini e donne, albe e notti, terra e sangue, e via di seguito»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 73-74. Come nota Antonio Di Grado la mitica aspirazione di Vittorini a pensare con tutto il corpo in *Americana* si chiamerà «febbre culturale» e «spirito di appropriazione» (A. Di Grado, *Vittorini a cavallo* cit., p. 61). Per le differenze tra la filosofia del contesto europeo e quella americana rimandiamo a Enzo Paci, *Il mito di Moby Dick e altri saggi americani*, a cura di A. Lombardo, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 19-49.

<sup>7</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2000.

<sup>8</sup> Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Roma, Carocci, 2014, p. 24.

<sup>9</sup> Marziano Guglielminetti, *Introduzione* a C. Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, p. XI.

Ora, i contrasti, non è difficile affermarlo, sono in gran parte mutuati dallo scenario letterario e poetico americano che Pavese conosce, non soltanto per aver tradotto *Moby Dick* di Melville, ma anche o, forse soprattutto, per aver studiato il grande poeta, cantore della vita barbarica e primitiva: Walt Whitman.

Poeta della contraddizione («Mi contraddico dunque? Benissimo, mi contraddico [sono vasto contengo moltitudini]») <sup>10</sup>, Whitman canta, per Pavese, «la gioia di scoprire pensieri» <sup>11</sup>, la gioia dell'intuizione dell'istante, per dirla con Bachelard <sup>12</sup>. Una gioia, barbara e primitiva, a suon di musica, i cui alti e bassi «sono gli stessi alti e bassi del suo pensiero fantastico» <sup>13</sup>.

E quando il capitano Achab in *Moby Dick* invoca la Natura: «Oh, Natura, e tu, anima umana! Come le vostre analogie si distendono oltre quanto è visibile! Non il più piccolo atomo si muove o vive nella materia, che non abbia il suo sottile doppio nello spirito» (*Moby Dick*, 70) sembra proprio evocare, superando l'errore cartesiano <sup>14</sup>, quel «contengo moltitudini» di Whitman. Il mondo ha un senso perché ne ha due sembra suggerire Achab: il mare e la terra, la città e la campagna, la coscienza e l'inconscio, il sogno e la veglia, il giorno e la notte <sup>15</sup>.

C'è una raccolta di poesie, che anticipa *Lavorare Stanca*, in cui Pavese condensa la sua passione per la cultura americana e per la sua musica popolare, il blues e il jazz degli afroamericani. Il titolo è *Blues della grande città* (1929). Qui l'opposizione tra città e campagna, cara a Pavese, lascia il posto a quella tra giorno e notte. È la notte, insieme alla musica (blues e jazz), la grande protagonista di questi versi. E la notte diventa il regno, selvaggio e dionisiaco, in cui si muovono i protagonisti della raccolta, uomini soli, il cui vitalismo sconfitto (sebbene ancora memore della potenza dei versi di Whitman), «logoro di vita non vissuta», è descritto col gusto della contrapposizione ossimorica, consapevole del portato di una mitografia nietzscheana:

Pover'anima stanca e imbellettata, / noi che indugiamo per le vie affollate / logori di vita non vissuta / e tutti intorno ci urtano, / siamo come le povere puttane / che passeggiano lente [...] // E all'Osteria notturna / s'abbandonano a bere il vino sporco, / rosso come le bocche [...] // Triste triste anima, che ti senti morire come un tisico, / che cosa mai berremo questa notte? <sup>16</sup>

<sup>10</sup> C. Pavese, *Saggi letterari* cit., p. 147.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973.

<sup>13</sup> C. Pavese, *Saggi letterari* cit., p. 138.

<sup>14</sup> Cfr. Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995. Cartesio è l'emblema del pensiero riduzionista che disgiunge e separa in opposizione al pensiero della complessità che unisce e collega.

<sup>15</sup> Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 59.

<sup>16</sup> C. Pavese, *Le poesie* cit., p. 265.

È la notte il regno della «forza primitiva», ora trasferita dalla campagna nelle solitudini cittadine, dove una natura morta e intisichita ha addomesticato il vitalismo elettrico della natura selvaggia whitmaniana, pur recandone ancora gli stilemi, sebbene rovesciati di segno. Corpi intisichiti prendono il posto dei corpi elettrici di Whitman, anime separate dai corpi, «enormi fiori, freddi e spettrali, alberi neri», «rami irrigiditi», senza vita, in una natura di pietra, ferro e luci, prendono il posto delle voluttuose «foglie d'erba»:

Nelle vallate rigide dei viali/gli alberi neri e bruni / s'arrugginiscono tra i fili e il fumo. / Non han più linfe gli alberi, / il loro antico palpito / s'è contratto e scomparso. / Nella penombra della grande sera / si ergono per le vie/ vivi di un'altra vita. / E accendono tra i rami irrigiditi / fiori enormi e spettrali, / i freddi fiori elettrici / che sbocciano sul mondo. // Sotto la forza immobile / della natura di pietra e di luci / infuria un vortice che non è di acque, / non di vento o di fuoco, / ma, nella nebbia, vibra / della stessa passione che s'accende nei grandi fiori elettrici<sup>17</sup>.

Nonostante le isotopie semantiche rimandino al Whitman di *Leaves of grass* (si riconosce facilmente il ricorrente aggettivo «elettrico»), quello pavesiano appare come un controcanto triste che esprime il vitalismo frustrato di uomini soli, accompagnati da metafore di donne sole, come le prostitute che bevono vino sporco all'osteria notturna, stringendo tra le labbra «la sigaretta rauca come un ultimo appiglio disperato»<sup>18</sup>. E, sovente, l'uomo solo e triste è un poeta che si aggira «nell'atmosfera di pietra e acciaio della città notturna»:

Un poeta è passato /attraverso l'oceano balenante / dell'atmosfera di pietra e d'acciaio / della città notturna [...] // Il poeta attraversa / tutto il cielo notturno / e ha gesti grandi, come chi combatta. / Un uomo che cadesse tra le stelle / sarebbe così / le mani dall'angoscia sulle tempia, / rantolando nel ritmo. / Negli aloni di luce / il poeta s'agguaglia nel delirio/agli uragani cosmici di forza / della città notturna<sup>19</sup>.

La città notturna è una discesa *ad inferum*, una catabasi in un *maelstrom* cosmico, nel regno dionisiaco della musica, dell'ebbrezza e della morte, dove l'uomo solo e il poeta si perdono in deliri di angoscia, «rantolando nel ritmo». Siamo lontani dagli squilli di tromba e dal ritmo martellante di tamburi del vitalismo di Whitman. Qui il ritmo del blues scandisce un rantolo di morte, un suono che penetra insistente e melanconico sconvolgendo il cervello. Un tarlo che scava nell'angoscia scivolando nel gorgo di un delirio cosmico, in un atroce desi-

<sup>17</sup> Ivi, pp. 261-262.

<sup>18</sup> Ivi, p. 265.

<sup>19</sup> Ivi, p. 263.

derio di follia («dentro il rombo del sangue, / mi sconvolge il cervello / un desiderio atroce di follia»)²⁰. Ecco Whitman:

Con musica forte io avanzo, con le mie trombe e i miei / tamburi, / io non suono marce soltanto per i vincitori riconosciuti, / io suono marce per chi è stato sconfitto e ucciso. // Io sono colui che cammina nella tenera notte che cresce, / io chiamo la terra ed il mare per metà occupati dalla notte. / Fatti più vicina, o notte dai seni denudati, fatti più/ vicina magnetica notte che nutri! / Notte dei venti del sud – notte di poche larghe stelle! / calma notte chinata – folle e nuda notte d'estate. / Sorridi voluttuosa terra dal fresco respiro! / Terra di dormienti, liquidi alberi! / Terra del tramonto andato – terra delle montagne dalle/ vette di nebbia! Terra del vitreo scorrere della luna piena tinta di blu! / Terra dello splendore e dell'oscurità che screziano / l'acqua del fiume! [...] / Prodigia, tu mi hai dato amore – perciò io a te do amore! / Oh indicibile, appassionato amore²¹.

In una dialettica fatta di Eros e Thanatos, Pavese rovescia la musica di Whitman sostituendo la morte all'amore²², il rantolo malinconico, alla marcia trionfale. La città sterile e scabra ai notturni e voluttuosi chiari di luna di campagna. Come nel celebre dipinto di Hopper, *Nottambuli*, emblema della solitudine metropolitana, la tavolozza di Pavese dipinge i colori della notte e della solitudine in un gioco di luci e ombre (il silenzio delle luci, la lucidità spaventosa dell'asfalto, le vetrine glauche), mentre il suo ritmo ne scandisce, a suon di blues, la malinconia e l'agonia, in un rombo presago «dell'immensa caduta nella morte»:

Sotto il silenzio delle luci enormi /seguo sul marciapiedi / il mio pensiero triste, quasi l'ombra / che mi vacilla innanzi. / Tutto lo scalpiccio della folla / è passato e passato su di noi / che ci siam tesi tanto / per le strade notturne, dilaniandoci, / sì che ormai siamo logori / della lucidità spaventosa / che ha l'asfalto di un viale [...] // Ricordo, dello strazio / era parte il mio volto impenetrabile / nelle vetrine glauche. / E il pensiero che tutte quelle membra / si torceranno un giorno in agonia. / Ora trascino il passo / sotto le luci enormi, d'ogni parte, / che in gran silenzio hanno offuscato il cielo. / E ancora intorno ho il rombo / dell'immensa caduta nella morte²³.

E, ancora, la notte incontra la musica come nell'assolo rauco di un sassofono o in un jazz melanconico. In un crescendo di echi whitmaniani e, persino, leopardiani, quando la musica arriva da lontano, oltre la siepe di un giardino cittadino. Nell'oscurità silenziosa di un cimitero, dove le note vibrano contorcendosi e componendo una danza triste di ebbrezza. Come in un film di Lynch,

²⁰ Ivi, p. 267.

²¹ Walt Whitman, *Foglie d'erba*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 55-59.

²² Cfr. Leslie A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1963.

²³ C. Pavese, *Le poesie cit.*, p. 266.

dove la notte custodisce il mistero del sesso, del sogno e dell'inconscio, e la sua logica circolare e maculare sconvolge la chiarezza apollinea della luce del giorno, niente meglio del ritmo avvolgente e sensuale di un blues può raccontarla:

Fragorosa sul viale / ecco a un tratto l'orchestra si spegne. / Sull'orchestra in sordina, / canta spiegato un saxofono rauco [...] / vibra la voce barbara. / Ecco la mia vita / s'è frantumata a terra come un vetro. / La stanchezza che prima la reggeva / è scomparsa nel vortice del suono. / Resta l'anima inutile. / E le note si afferrano più acute / nell'aria, contorcendosi. / È la mia voce stessa / che echeggia questa notte. / Nell'anima smarrita / canta alto, altissimo la solitudine / una canzone ubriaca della vita. / La stanchezza fuggita, / non vivo per un attimo che all'urlo / modulato, esultante. / Tutta l'anima mia / rabbrivisce e trema e s'abbandona / al saxofono rauco. / È una donna in balia / di un amante, una foglia / dentro il vento, un miracolo, / una musica anch'essa. / Rapido troppo rapido l'istante. / La voce sovrumana, / barbara di dolcezza solitaria, / che, a sollevarmi il capo, / come un amico impazziva di gioia, / è scomparsa nel gorgo del frastuono. / Da ogni parte riscoppiano i fragori / sprizzando nelle luci [...] // I rumori e le luci / giungono di lontano, / di là da queste piante. / Dentro l'oscurità / sgorgano luci vive, / ululano frenetici / nell'abbandono triste / suoni più gioiosi. / Giungono soffocati / a morire nel buio senza fondo, / come suicidi pallidi / folli ancora di amore per la vita. / Ascoltare ancora nel cuore / le passioni remote, / ascoltarle salire nella notte / sul profumo umidiccio della terra. / Una vegetazione sconosciuta / di desiderio, chiusa in questo cielo / di buio e di silenzio. / Uno sboccio di fuoco dentro il buio, / come quel lume rosso / che sanguina tra gli alberi<sup>24</sup>.

L'anima, che rabbrivisce e trema al vibrare del sassofono rauco, è un miracolo di musica come una donna in balia di un amante, nella rapidità di un istante inafferrabile, espresso attraverso un climax di contrapposizioni ossimoriche e variazioni ritmiche. Quanto basta per tracciare un'estetica del blues, per dirla con Amiri Baraka. E il blues, come canta Baraka, è una creatura della notte, giungendo «Prima che il Giorno/Arrivasse»<sup>25</sup>. Il blues «è sottoporsi ai cambiamenti»<sup>26</sup>, si alimenta e vive di sensazioni, spontaneità, intuizioni, improvvisazione<sup>27</sup>:

In termini più specifici, il blues è una forma profana afroamericana, rurale e urbana. Quella rurale è la più antica, e risale all'epoca della schiavitù. Le diverse forme urbane riflettono, invece, il movimento storico e sociale dei primi neri che, dalla Guerra civile in avanti, si spostarono dalle piantagioni alle città meridionali e che, verso la fine degli anni Ottanta del secolo scorso, iniziarono a spingersi verso nord per sfuggire all'opera di ricostruzione e al Ku Klux Klan, oltre che per cercare un mondo nuovo. L'estetica blues, dal punto di vista

<sup>24</sup> Ivi, pp. 269-271.

<sup>25</sup> Amiri Baraka, *Il popolo del blues*, Milano, ShaKe Edizioni, p. 11.

<sup>26</sup> Ivi, p. 12.

<sup>27</sup> Ivi, p. 13.

storico ed emozionale, racchiude inevitabilmente l'essenza dell'antichità africana, ma è anche un'estetica occidentale, per il fatto di essere l'espressione di un popolo occidentale, anche se afroamericano [...]. Perfino l'approccio europeo della cosiddetta estetica apollinea (formalismo e contenimento), caratteristica della cultura attica ateniese, risulta particolarmente significativo perché emerge dal contrasto con il metodo filosofico ed estetico più antico, quello dionisiaco (espressionistico e umanistico, incentrato sull'emozione)<sup>28</sup>.

Una situazione, questa, del tutto compatibile con l'estetica nietzscheana e con la poetica paveseiana del mito<sup>29</sup>. Ecco, infatti, con quale simile proponimento si esprime Nietzsche in chiusura della *Nascita della Tragedia*: «Del sostrato dionisiaco del mondo, può passare nella coscienza dell'individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze secondo la legge dell'eterna giustizia»<sup>30</sup>.

E così, a circa un anno dalla morte, la stessa dialettica complementare appare in un brano di Cesare Pavese, che ha quasi il sapore della sintesi, della *summa* di tutta una poetica:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un'irrazionale – Terra incognita. Ma l'atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante – è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo [...]. Si aggiunga che la riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un'estatica e rovente intuizione mitica può soltanto avvenire sul terreno di una fredda consuetudine tecnica, di un'acquisita esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale, sulla esperienza insomma di passate estasi altrui già divenute letteratura<sup>31</sup>.

Tanto Nietzsche, quanto Baraka, conoscono il legame, profondo, che insiste tra la religione (dionisiaca nel primo, animistica per il secondo) e la musica:

In pillole, l'estetica africana, nelle sue manifestazioni apparentemente più antiche, è prima di tutto un'espressione della visione animistica del mondo dei

<sup>28</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>29</sup> Sulla poetica del mito paveseiano ci permettiamo di rimandare al nostro: *La balena nelle Langhe. Mito ed ermeneutica nell'opera di Herman Melville e Cesare Pavese*, Roma, Aracne, 2017.

<sup>30</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* cit., p. 162. Una situazione questa, sagacemente colta dal padre della psicanalisi, secondo il quale l'inconscio deve essere «dissimulato» e il suo rapporto con la componente cosciente deve essere di equilibrio (cfr. Mario Lavagetto, *Palinsesti freudiani*, Torino, Bollati Boringhieri, Torino, 1998); soltanto le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali della tradizione divengono, infatti, comunicabili (cfr. Ernst Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967).

<sup>31</sup> Cfr. C. Pavese, *Poesia e libertà*, in *Saggi letterari* cit., pp. 300-301.



nostri antenati più antichi [...]. Tutte le cose sono una sola cosa, una creatura viva [...]. La religione africana [...] si articolava attraverso il sacerdote e la congregazione, la chiamata e la risposta [...] il carattere dialettico di ciò che è, la negazione della negazione, l'unità degli opposti. La religione deve avvalersi anche della musica, dal momento che «lo spirito non può discendere senza il canto». Lo spirito è letteralmente respiro: ispirare, espirare. Aspirare riguarda invece, la direzione e la meta, come nel caso dell'elevazione della chiesa. Niente respiro, niente vita. Il tamburo che riproduce il primo strumento umano e il Sole che si riproduce dentro di noi preservano la vita: Notte e giorno. Il beat. Dentro e fuori: il respiro. Arrivo e partenza: il Tutto. Il battito, il flusso, l'elemento ritmico<sup>32</sup>.

Ora, questa visione estetica veicolata dal blues, dove l'intuizione dell'istante conduce a una visione animistica del mondo, dove il contingente sembra rappresentare, a sua volta, un viatico all'immutabile, sorta di Aleph borgesiano, è tipica, come nota bene Deidier, della modernità poetica:

Nella fluidità dell'istante, nell'esperienza della durée – rappresentazione in ogni caso dell'eterno (e dell'eterno ritorno, come accade nell'incontro fuggitivo con la celebre passante) – già Baudelaire rinviene una dimensione possibile per tracciare il disegno di una società che viene dopo la Storia. Si delinea così una società ricca di varietà, leggibile attraverso il continuum analogico della poesia: una società interpretabile attraverso una tipologia del pensiero che scarta ogni principio di differenziazione, per accogliere la realtà in una visione simmetrica, dove il nuovo contiene l'antico e dove ogni elemento convive al di fuori di qualsiasi scala egemonica. In un saggio del 1863, *Il pittore della vita moderna*, l'autore de *Le Fleurs du mal* ribadisce che «è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la meta dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile». È questa sostanziale e innegabile duplicità, questo porsi tra due opposti poli di tensione a distinguere il lato più mobile dell'estetica moderna. Ciò che sembra naturalmente appartenere alla pochezza e alla fuggevolezza dell'istante incarna in realtà una porzione d'infinito, di eterno, di immutevole<sup>33</sup>.

Sembra profilarsi allora, nella modernità, la figura di un poeta-sciamano, custode della «conoscenza della metamorfosi»<sup>34</sup>. Una sorta di moderno «stregone». O un poeta camaleonte, per dirla con Keats<sup>35</sup>. Non può essere altrimenti che uno stregone, infatti, colui il quale afferma, non tanto che *a* si trasformi in *b*, che il reale può risolversi nell'immaginario, che la verità cambi in menzogna, piuttosto che *a* «è» *b*, che il reale «è» l'immaginario e che la verità «è» men-

<sup>32</sup> A. Baraka, *Il popolo del blues* cit., pp. 9-10.

<sup>33</sup> R. Deidier, *La fondazione del moderno* cit., p. 23.

<sup>34</sup> Cfr. Roberto Calasso, *Il terrore delle favole*, in *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, p. 489.

Ivi, p. 491.

<sup>35</sup> Cfr. R. Deidier, *La fondazione del moderno* cit., p. 71.

zogna. Uno stregone – «esattamente come il dio che egli canta»<sup>36</sup> – sul quale si allunga l'ombra di Dioniso, il dio delle metamorfosi, la cui epifania «determina dunque l'incrinarsi di tutte le opposizioni nette»<sup>37</sup>. Non è un caso – come giustamente nota Massimo Fusillo – che sia proprio il Novecento e, con maggiore evidenza la sua fase postmoderna, ad assistere a un vero e proprio ritorno di Dioniso e del dionisismo. E non soltanto a un livello estetico ma anche a uno, più strettamente, conoscitivo. Come non scorgere, infatti, una sopravvivenza (o un ritorno) della «conoscenza della metamorfosi» nella scoperta dell'inconscio da parte di Freud e nella sua logica «simmetrica» e «maculare» che Matte Blanco ci rivela in tutta la sua enigmatica paradossalità,<sup>38</sup> dove la «logica» convive con la «bi-logica», dove, appunto, *a* «è» contemporaneamente anche *b*.

Sempre in terra d'America, qualche decennio più tardi, durante la stagione della *Beat Generation*, toccherà ad Allen Ginsberg aggiungere un capitolo importante alla storia dei rapporti tra musica e poesia. E la musica dei suoi versi, un barbarico urlo blues, è un canto notturno che vibra nelle strade negre delle metropoli, dal tramonto all'alba:

Ho visto le migliori menti della mia generazione / distrutte da pazzia, morir di fame isteriche nude / strascicarsi per strade negre all'alba in cerca di una pera di furia / hipsters testadangelo bramare l'antico spaccia para- / disiaco che connette alla dinamo stellare nel mec- / canismo della notte, / che povertà e stracci e occhiaie fonde e strafatti sta- / van lì a fumare nel sovranaturale buio di case con acqua fredda libtrati su tetti di città contemplando / jazz...<sup>39</sup>

È questo il celebre incipit di *Urlo*, ripreso da Guccini nel 1967 in *Dio è morto*, che ne ricalca, esplicitamente, la struttura. Denuncia del degrado umano nei sobborghi cittadini, critica al capitalismo, al perbenismo e al cinismo borghese, inno alla liberazione sessuale, il poema, diviso in tre parti, è il prodotto di un'esperienza musicale «specificamente americana, il jazz, che viveva allora, forse, la sua ultima e maggiore stagione creativa, il bebop [...]. Il sassofono di Charlie Parker, in questo, è maestro a Ginsberg e Kerouac»<sup>40</sup>. Ed è nel «meccanismo della notte, al frastuono dei crepuscoli» che si agita, al ritmo melanconico di un blues parlato, la popolazione luciferina e allucinata dagli stupefacenti, beata e dannata a un tempo, di *Urlo*<sup>41</sup>. Ma come nota Luca Fontana:

<sup>36</sup> Ivi, p. 490.

<sup>37</sup> M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, p. 17.

<sup>38</sup> Igancio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla biologica*, Torino, Einaudi, 1981. Cfr. a tal proposito anche M. Fusillo, *Il dio ibrido* cit., pp. 16-17; R. Deidier, *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 96-112.

<sup>39</sup> Allen Ginsberg, *Urlo*, Milano, il Saggiatore, 1997, p. 15.

<sup>40</sup> Luca Fontana, in A. Ginsberg, *Urlo* cit., pp. 6-7.

<sup>41</sup> Si ritiene che uno dei padri della Beat Generation possa essere proprio Herman Melville. Anche presso i Beat, infatti, angeli e dannati a un tempo, vivevano gli stessi giudizi contrastanti

Il precedente immediato di Urlo e di Kaddish per tecnica del verso è senz'altro Walt Whitman e, in particolare, *Song of Myself*, il lungo poema d'apertura di *Leaves of Grass* [...]. Qui Whitman aveva cominciato a sperimentare una nuova idea di verso non più delimitato da quantità sillabiche fisse e quadrature d'accenti, ma misurato sulla durata del respiro fisico, sulla tenuta della voce nella declamazione parlata, non più sulla lettura mentale. Ed è l'ascolto, inoltre, a determinare la costruzione dei sensi possibili, non più l'allineamento delle parole sulla carta<sup>42</sup>.

Non intendiamo, qui, entrare nel merito dei rapporti tra musica e poesia (capitolo recentemente riaperto dopo l'assegnazione del Nobel a Bob Dylan), questione ontologica che rischierebbe di riproporre il paradosso dell'uovo e della gallina. Difficile stabilire cosa viene prima. Ma certo è che, in terra d'America, «non sono mancati, specie dagli anni sessanta in poi, artisti rock con solidi riferimenti letterari: basta pensare ai rapporti fra i Doors e Blake o fra Bob Dylan e Rimbaud, ai Cure che citano Camus, a musicisti che sono anche poeti in proprio, come Patti Smith o Leonard Cohen»<sup>43</sup>.

A distanza ancora di anni, e siamo già proiettati nel terzo Millennio, nell'era postmoderna, il connubio di blues e poesia seduce autori (narratori, poeti) come Stefano Benni che, peraltro, ha diretto il jazz festival di Roccella Jonica, o Vinicio Capossela, cantautore apprezzato dalla critica, dalla spiccata sensibilità letteraria. Entrambi affascinati dalla letteratura e cultura americana. Benni ha persino inciso un album musicale, con la collaborazione di musicisti del calibro di Paolo Fresu, Paolo Damiani, Umberto Petrin, Gianluigi Trovesi, Roberto Dani, che accompagnano alcuni celebri luoghi tratti dalle opere narrative e poetiche dello scrittore. Lo scopo è quello di tendere alla somiglianza e all'unità tra poesia e suono, in nome di una creatura mostruosa, *Baldanders* (che fornisce il titolo al disco), ispirata al mito di Proteo e alle sue capacità metamorfiche. Le stesse della musica blues e jazz<sup>44</sup>.

Lo sfondo e l'ispirazione a personaggi della letteratura americana, accompagnano Benni già nelle sue prime prove narrative più riuscite. Basti pensare a *Baol* del 1991, dove uno strano personaggio, un po' Marlowe e un po' mago, si aggira per le vie notturne di una metropoli immaginaria tra nostalgie e sbronze colossali, puntando il suo sguardo acuto e caustico sul degrado umano dei sobborghi e sulla cinica ipocrisia borghese, quasi alla maniera di Ginsberg: «Ogni tanto, sul marciapiede, si inciampa in qualcuno con le mani legate dietro la schie-

nei confronti dell'esistenza (contenuti nell'opera del grande scrittore ottocentesco) vista come fonte di gioia e dolore a un tempo (lo stesso aggettivo «Beat» presenta una curiosa ambiguità semantica, significa infatti tanto «beato» quanto «battuto»).

<sup>42</sup> L. Fontana, in A. Ginsberg, *Urlo* cit., pp. 7-8.

<sup>43</sup> Alessandro Portelli, *Canonici americani*, Roma, Donzelli, 2004, p. 338.

<sup>44</sup> Stefano Benni, *Baldanders*, Roma, Edizioni FullColor Soun, 2004.

na. Forse la polizia lo ha dimenticato la notte prima. Ho guardato in alto, oltre le insegne illuminate e, obliqua su un grattacielo, c'era la luna. Le ho detto: Cosa ci fa una ragazza come te in un posto come questo?»<sup>45</sup>.

E la luna, oscura e mitica presenza che rimanda al mito di Kore, la ragazza ineffabile<sup>46</sup>, lascia il posto al frenetico luccichio di freon e fibre ottiche dell'interno di una sala videogame, in un notturno cittadino quasi cyberpunk contenuto nella raccolta *Blues in sedici* del 1998:

Ho visto la luce. Là dove la città / si china a pregare, precipita in cascata / nell'abisso degli occhi di mosca / schermi di sogno colori mai visti / cyber Kabulki incantano. Vide / in cima al grattacielo un pescio / il vecchio pittore Yomiuri / e ne fece una maglia NBA / disegnò questi videogame per il futuro / del mondo. Corre il sangue / muoiono i mostri [...] // Qua è l'intimità, qua è il nostro cammino / dove bruciano freon e fibre ottiche / senza cappa e senza stelle. Sparami / urtami, balla, uccidi, fai il duro / mastica gomma, baciami, uccidi la regina / accorgiti di me, non c'è cielo [...] // Qui ogni volta possiamo rivivere / qui ho visto il mio sangue rientrare / goccia per goccia nelle vene / qui ho visto la luce, qui tremano / le vene del collo eccitate, io ti salverò / vincerò, non c'è altro posto/ per me. È notte fuori<sup>47</sup>.

È la città la protagonista di questa polifonia blues, la città proteiforme dalle mille voci e dai mille volti, descritta attraverso un felice uso spericolato della lingua:

Non avere paura delle mie voci/ tra esse ce n'è una che ti chiama [...] // Io sono un'altra / io sono la città che sogno / il negozio coi bottoni fuori moda e il cane filosofo in vetrina [...] // Io sono un'altra / la pizzeria livida la notte / malavitosi solitari, troie del cosmo / piccole negre nude nel freddo / un uomo che vomita appoggiato al muro / un altro che mangia sdraiato per terra / come un antico romano / e il marciapiede risplende/ di monete, sputi e merda [...] // Io sono dentro di me / io vedo, rido e ascolto / agguati di gatti sui tetti/ insetti negli aloni di luce / voli sghembi d'uccelli/ il ragno nella buia cantina / l'ambulanza che riparte/ sbattendo gli sportelli [...] // Io sono un'altra / palude d'asfalto d'estate / neve sporca che ingoia orme e cicche / margherite sul bordo del tombino / un grappolo d'uva in un segreto giardino. / Io sono un'altra. / In me si ci può perdere / ma ritrovarsi è splendida battaglia / di tutte le bugie e le catene / almeno da una sii libero/ non dobbiamo sperare / possiamo, ogni istante del giorno<sup>48</sup>.

E in un notturno cittadino si muove Lisa, ineffabile creatura lunare che sembra evocare l'archetipo della Kore, personificazione della città proteiforme e del-

<sup>45</sup> S. Benni, *Baol*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 15.

<sup>46</sup> Cfr. R. Deidier, *Kore. La ragazza ineffabile*, Roma, Donzelli, 2018.

<sup>47</sup> S. Benni, *Blues in sedici*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 23-25.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 37-38.

le sue melodie blues, cangianti come le stagioni, in quella che sembra una moderna mitologia metropolitana in stile fiabesco contemporaneo:

Io cammino a occhi chiusi / sognando la riva del mare/ ciò che dicono le persone non sento / se del mio corpo parlano/ o del destino futuro. / Io ho piccoli piedi per fuggire / e un culo che ammiro come una volpe la coda / vanitosamente. / Io vorrei essere rispettata / come rispetto la quercia / nel giardino che beve / le nostre gocce di sangue / e enorme nel buio appare / il soffitto di un sogno. / Io rido e mi tolgo il rossetto / e subito lo rimetto / e non saprei dirvi perché / io vorrei cambiare ogni ora / ma non chiamatemi incostante [...] // Sono viva / sono sola sul fondo del vulcano / buttami una corda, fammi salire / ne uscirò nuda per farti impazzire. / Sono la sete e l'acqua / sono l'angelo e l'annuncio / io cammino a occhi chiusi / sognando la riva del mare / e in riva al mare mi sveglio / so volare di notte. / Io vorrei che scrivessi / di me su tutti i muri / io ho disegnato il tuo viso / nel posto che più mi spaventa / per tornarci ogni notte [...] // Sono la ragazza e la città / non temere se cambio umore / né le mie mille voci. / Ascolta sto cantando / tra le note c'è il tuo nome<sup>49</sup>.

Per Vinicio Capossela, la notte è un rifugio protettivo. Perché se è vero che il musicista è consapevole, al calar della luna, che «l'illusione è il lusso della gioventù» («Cala la luna e io non spero / l'illusione è lusso della gioventù»<sup>50</sup>), tra le braccia calde della notte può continuare a illudersi, scacciando la malinconia con «dimenticanze artificiali» e stordimenti dionisiaci<sup>51</sup>. Letterato colto e sensibile, capace di riscrivere in musica (tra l'altro) tanti brani melvilliani da *Moby Dick* a *Billy Budd*, dotato delle qualità dell'antropologo che scava nelle tradizioni più profonde di un popolo, il suo Sud magico di memoria demartiniana, Capossela appartiene a quella schiera eletta di erranti, raminghi che, da Assuero all'Olandese Volante, popolano le pagine di tanti romanzi. Ma il suo sincretismo religioso e filosofico (unitamente a quello musicale), la sua capacità di collegare letterature e tradizioni, lo fanno un nomade del pensiero e un marrano sulla scorta di pensatori come Morin. Poeta del *nostos*, Capossela dedica alla notte le sue cantilene dionisiache, perché è nella notte che ci ricordiamo di essere figli di Adamo ed Eva, del peccato, di quella rottura che ci rende esuli nel mondo, e malinconici di un paradiso perduto:

L'oscurità / come un gendarme già/ mi afferra l'anima / attardati qui in mezzo alla via / non siamo per Davide / siamo per Golia [...] // Il paradiso nostro è questo qua / fuori dalla grazia / fuori dal giardino / fino alla notte che verrà / non siamo più figli [...] del cielo / ma di quei farabutti di Adamo ed Eva [...] // Ma siamo tutti finiti per terra / tutti a reggerci le budella / gli ubriachi, i brutti,

<sup>49</sup> Ivi, pp. 20-21 e 46-47.

<sup>50</sup> Vinicio Capossela, *Niente canzoni d'amore*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 145-146.

<sup>51</sup> Goffredo Fofi, in V. Capossela, *Niente canzoni d'amore* cit., p. IX.

i belli, i fortunati. / E quando verrà il giorno del giudizio, / dirò da che parte ho intricato il mio vizio / per che pena pagherò il dazio / in che risma sono dall'inizio<sup>52</sup>.

Al risveglio, dopo l'oblio della notte, ritorna il senso di colpa di Caino, di cui rechiamo il marchio impresso nella carne come il capitano Achab («un segno sottile come una bacchetta, di un biancore livido, si apriva una strada di tra i capelli grigi e continuava dritto da un lato della faccia e del collo abbruciachiat, finché scompariva negli abiti»<sup>53</sup>), che ci opprime come una fucilata presa addosso, a ricordarci che non siamo «Abele siamo Caino, o siamo figli di Caino – il primo assassino, ma anche il costruttore di città e dissodatore del futuro»<sup>54</sup>: «La notte se né andata / come una fucilata/ il cielo è grave e gonfio adesso / come una colpa presa addosso / il buco che la notte riempie / il mattino lo trivella / finché arriva come niente / la spugna che tutto cancella»<sup>55</sup>.

Ma nella notte si può anche esorcizzare il peccato al ritmo parossistico di una taranta dionisiaca, come nel *Ballo di San Vito*, o intonare una filastrocca al ritmo blues di una malinconica Morna: «Nel cielo di cenere affonda / il giorno dentro l'onda / sull'orlo della sera / temo sparirmi anch'io nell'ombra / la notte che viene è un'orchestra / di lucciole e ginestra / tra echi di brindisi e fuochi / vedovo di te / sempre solo sempre a parte abbandonato / quanto più mi allontanano lei ritorna / nella pena di una morna»<sup>56</sup>.

O si può contemplare «il silenzio di milioni di canzoni», in una vecchia fabbrica dove giacciono, polverosi, i pianoforti abbandonati durante la guerra che «quei notturni non suonano più»<sup>57</sup>: «Una notte sul canale di Lubecca / in una vecchia fabbrica di polvere / da sparo / lì giacciono nella polvere accasciati / i vecchi pianoforti / dalla guerra abbandonati, / cani senza più padroni / sull'attenti come vecchi / maggiordomi, / e in quelle casse sorde e impolverate / giace il silenzio / di milioni di canzoni»<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> V. Capossela, *Niente canzoni d'amore* cit., pp. 167-168.

<sup>53</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, Milano, Adelphi, 1994, cap. XXVIII, pp. 153-154. Il tema del marchio è presente in quasi tutta l'opera melvilliana. Il racconto biblico del *Genesis* conferma che il peccato di Caino è legato alla cultura. Caino per certi versi potrebbe essere considerato l'antesignano, il simbolo del pensiero logocentrico, a lui si deve infatti l'invenzione dei pesi e delle misure «che mise termine alla semplicità degli uomini». Caino fu anche il primo che pose pietre divisorie intorno ai campi, che costruì città cintate di mura e costrinse la gente a stabilirvisi». (Robert Graves-Raphael Patai, *I miti ebraici*, Milano, Tea, 1988, p. 115). Giusta ci sembra proprio in tal senso la definizione di Ahab quale «Prometeo malato» fatta da Richard Chase (cfr. Richard Chase, *Herman Melville. A critical study*, New York, the Macmillan Company, 1949).

<sup>54</sup> G. Fofi, in V. Capossela, *Niente canzoni d'amore* cit., p. XII.

<sup>55</sup> V. Capossela, *Niente canzoni d'amore* cit., pp. 93-94.

<sup>56</sup> Ivi, p. 90.

<sup>57</sup> Ivi, p. 141.

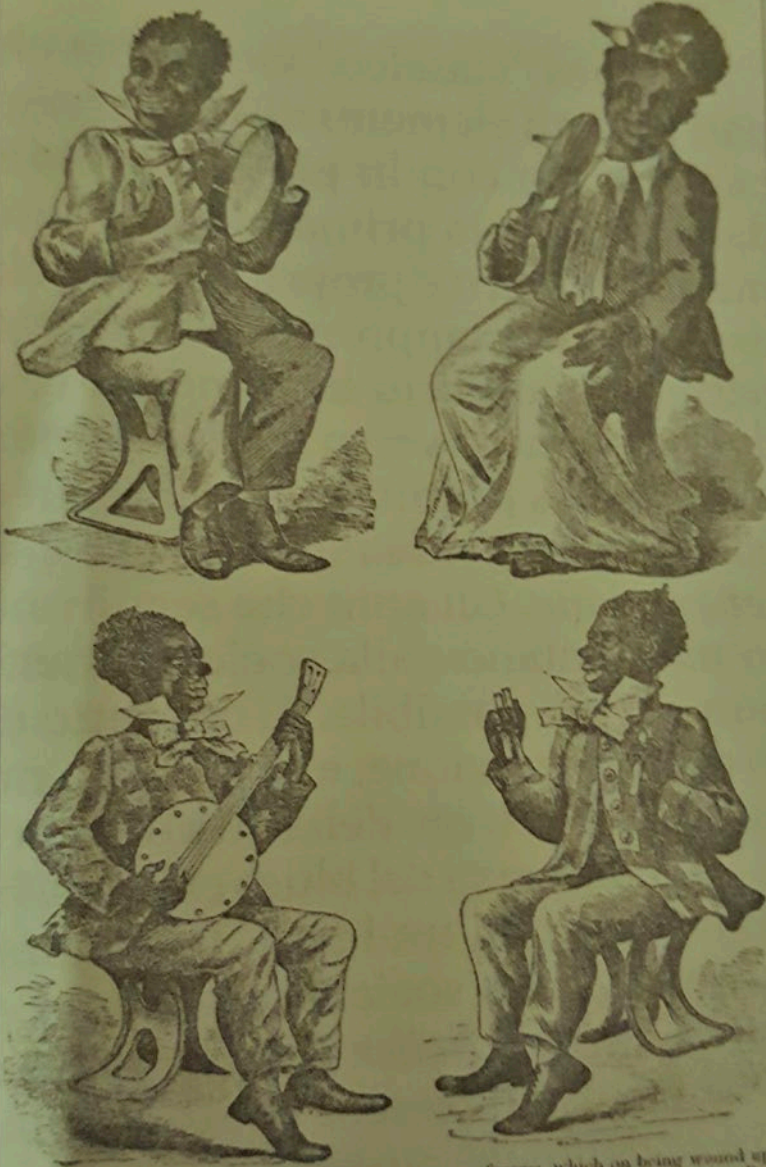
<sup>58</sup> *Ibidem*.

Forse perché, come in Foscolo, la notte è cara in quanto immagine della «fatal quiete». E più d'ogni altra cosa vale la pena, forse, contemplare la musica del suo silenzio.



Variazioni sui *Nottambuli* di Hopper.

THE ORIGINAL AND ONLY  
**COLORED MINSTREL TROUPE.**



These are a well-dressed group of four automaton figures, which on being wound up through a variety of entertaining life-like movements, in imitation of playing the Banjo, Tambourine etc., while the old lady fans herself vigorously and smiles approvingly.

PRICE \$4.00 EACH.  
JAMES B. SEGOR, BRIDGEPORT CONN.

Manifesto per un gruppo minstrel nero.



## RUGGERO JACOBBI E I NOTTURNI FRANCO-LUSITANI

Franzisca Marcetti

Notti. Poi notti. E notti insonni.

Ruggero Jacobbi, *Posto cinque*<sup>1</sup>

Ao sôpro da transfiguração noturna  
Distingo os fantasmas de homens  
Em busca da liberdade perdida [...].

Murilo Mendes, *Desejo*<sup>2</sup>

La frequentazione del versante notturno della scrittura è sicuramente una delle cifre del lavoro poetico di Ruggero Jacobbi, come rivelano le pagine del suo *Diario brasiliano*, *journal* di un imprecisato gennaio di Copacabana scandito dalle notti di un'estate carioca in cui «Si ha l'impressione che il mattino non arriverà mai»<sup>3</sup>. Alla «notte della scrittura»<sup>4</sup> rimandano anche gli appunti (datati 1967-1969) raccolti dall'autore sotto il titolo di *Quaderno dell'insonnia*, pubblicati postumi, a cura di Anna Dolfi, nel 2003<sup>5</sup>, così come il titolo del romanzo jacobbiano *Le notti di Copacabana*, rimasto inedito fino a queste ultime set-

<sup>1</sup> Il testo, inizialmente collocato da Jacobbi nell'auto-antologia *Sonetti e poemi 1941-1966* (in «L'Albero», XVIII, 1972, 49), è stato poi inserito nella raccolta *Il sole della nascita* (1945-1964), ad aprire il V libro, *Sybillae* (in Ruggero Jacobbi, «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006).

<sup>2</sup> Dalla raccolta mendesiana *Poesia liberdade* (1947), antologizzata da Jacobbi in Murilo Mendes, *Poesia libertà*, a cura di Ruggero Jacobbi, Milano, Accademia-Firenze, Sansoni, 1971 (la citazione da p. 98).

<sup>3</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano*, in Anna Dolfi, *Jacobbiana*, Roma, Bulzoni, 2012, [pp. 156-170], p. 159, sotto la data «4 gennaio» (il *Testo d'autore* era apparso precedentemente anche in *Journal intime' e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 339-350).

<sup>4</sup> Riprendo la formula utilizzata da Anna Dolfi nella nota introduttiva al *Diario brasiliano*, *ivi*, p. 158.

<sup>5</sup> R. Jacobbi, *Quaderno dell'insonnia 1967-1969*, in *L'elettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze, 14 gennaio 2002, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 317-340 (sezione *Inediti*).

timane<sup>6</sup>. E notturne erano, spesso, anche le sue letture, come documentano alcuni carteggi. Scriveva infatti a Oreste Macrí, nel dicembre 1972: «E arrivano [...] i libri tuoi e di Piero [...] e tra questi libri il tuo strepitoso Guillén, che cerco di decifrare da tempo, aprendolo di notte, quando torno dalle prove o dalle recite»<sup>7</sup>; o, ancora, a Piero Bigongiari, nel maggio 1979, a proposito di *Moses*: «Finisco ora (alle tre del mattino) la prima disperata pantagruelica lettura, poi cercherò le vie della lenta decifrazione»<sup>8</sup>.

Del versante poetico di questa scrittura «accerchiata dalla notte»<sup>9</sup> e dall'insonnia, ho scelto di percorrere la direttrice geograficamente «desarraigada»<sup>10</sup>, verificando, nelle declinazioni dell'immagine notturna, l'interferenza tra le diverse geografie linguistiche e letterarie dell'autore<sup>11</sup>. Una prima coordinata in questo

<sup>6</sup> Pubblicato, a cura di Gioia Benedetti, nel novembre 2018 dalla Firenze University Press come rielaborazione di una tesi di laurea magistrale discussa nell'a.a. 2015/2016 presso l'Università degli Studi di Firenze (Relatore: Prof. Anna Dolfi): *Ruggero Jacobbi: «Le notti di Copacabana», un romanzo inedito*.

<sup>7</sup> Lettera di Jacobbi a Macrí del 21 dicembre 1972, in Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti o rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, p. 72; il riferimento è al volume Jorge Guillén, *Opera poetica («Aire nuestro»)*, studio, scelta, testo e versione a cura di Oreste Macrí, Firenze, Sansoni, 1972, ricevute da Jacobbi durante l'estate dello stesso anno (si veda in proposito la lettera del 16 luglio 1972, ivi, p. 67).

<sup>8</sup> Lettera di Jacobbi a Bigongiari del 2 maggio 1979, in «Un poeta inconfondibile, la cui voce si sparge dal deserto...». *Carteggio Piero Bigongiari – Ruggero Jacobbi*, in Carlo Pirozzi, *Incontrando B. lungo il nastro di Möbius: dialoghi con Piero Bigongiari*, Roma, Bulzoni, 2007, [pp. 101-130], p. 126. Il motivo della lettura notturna torna anche in alcune pagine saggistiche di Jacobbi, che si sofferma, ad esempio, sulle «notti insonni passate da Svevo sull'*Amleto* shakespeariano» (R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 356).

<sup>9</sup> Ivi, p. 237 (a proposito del D'Annunzio del *Notturmo*).

<sup>10</sup> Riprendo la formula di Dámaso Alonso nella chiave proposta da Oreste Macrí, a proposito del rapporto tra scrittura poetica e dimora vitale, nel suo scritto *Sulla neoermetica «Storia della poesia italiana del Novecento» di Silvio Ramat*, in «L'Albero», 1976, 55 (ora anche in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, [pp. 65-88], p. 88). Ma si veda in proposito anche A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 38, n. 39.

<sup>11</sup> Com'è noto, 'votato all'inedito', l'itinerario poetico jacobbiano si condensa, nel tempo, in un corpus relativamente esiguo di raccolte d'autore: *Poemi senza data*, Porto Alegre, Hiperion, 1955; *Sonetti e poemi 1941-1966* cit. (1972); *Angra*, in «Fogli di poesia», novembre 1973, 27; *Novecento letto & erario*, Roma, Cartia, 1975; *Despedidas*, Pisa, Valenti, 1976; *Le immagini del mondo (1966-1976)*, con un «ritratto-lampo» di Murilo Mendes, Quarto d'Altino (Venezia), Rebellato, 1978; *Privato minimo*, Roma, Quaderni di Piazza Navona, 1980; *e dove e quando e come*, Fossalta di Piave (Venezia), Rebellato, 1980. Parallelamente, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Ottanta, Jacobbi affida alcuni testi alle pagine di riviste e periodici italiani e stranieri (rimando, in proposito, alle voci registrate dall'ampia e circostanziata *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi*, a cura di Francesca Polidori, pubblicata, con l'*Inventario del Fondo Ruggero Jacobbi* e un repertorio di immagini, sul Cd Rom allegato alla ristampa anastatica del volume R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* [1977], con uno scritto di Anna Dolfi, Lavis (Trento), La Finestra, 2001). Per il versante ancora sommerso del suo discorso poetico, l'autore aveva inoltre predisposto, almeno parzialmente, un ordinamento e una sistemazione: è il caso, in particolare, delle cinque raccolte pubblicate nel 2006, a cura di Anna Dolfi, nel monumentale «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia (d'ora in poi indicato con la sigla AL), che accoglie, nell'ordine: *Aroldo in Lusi-*

senso è sicuramente individuabile nella dimora vitale luso-brasiliana, che trova il suo baricentro, com'è noto, in Brasile, dove Jacobbi si trasferisce tra il 1946 e il 1960, «dai ventisei ai quarant'anni» – scrive l'autore nella nota a *Sonetti e poemi* – «bilingue più che esiliato» («tornando in Italia una sola volta, per un mese, nel 1955»<sup>12</sup>). La sua geografia lusitana si estende poi, negli anni Sessanta – «seguendo una rotta inversa» rispetto a quella delle «caravelle cabraline»<sup>13</sup> –, al Portogallo, dove Jacobbi si stabilisce nel 1966<sup>14</sup>, quasi immediatamente costretto, però, a ripiegare in Spagna a causa di un provvedimento di espulsione legato a ragioni politiche<sup>15</sup>. La Lusitania di Jacobbi abbraccia dunque le due sponde dell'Atlantico («In ogni Lusitania mi riconosco vivo» si legge in *E il vento*<sup>16</sup>), come quella «ricordata» e «spasimata» dal brasiliano Jorge de Lima nell'*Invenção de Orfeu*, monumentale poema «cosmico-teleologico»<sup>17</sup> tradotto da Jacobbi tra il '52 e il '79<sup>18</sup>. E in questa «isotopia luso-brasiliana»<sup>19</sup> si dovrà, credo, includere anche l'Angola notturna presente nella raccolta *Le immagini del mondo (Notizie dall'Angola*<sup>20</sup>), in un testo forse elaborato a margine di un progetto di «antologia di cose resistenziali angolane» per la rivista leccese «L'Albero» (1971<sup>21</sup>).

*tania* (1962-1969), *Autos*, *La pietà misteriosa* (1936-1966), *La grazia e lo sgomento*, *Il sole della nascita* (1945-1964). Ma, tra i diversi progetti di auto-antologizzazione, alcuni testi permangono tuttora inediti tra le carte d'autore, oggi conservate nel *Fondo Ruggero Jacobbi* dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze. Tra edito e inedito si muove, inoltre, l'antologia poetica pubblicata nel 2010 a cura di Luca Succhiarelli: R. Jacobbi, *Quaderno brasiliano (e poesie scelte)*, con intervento critico di Mario Lunetta, Roma, Fermenti.

<sup>12</sup> R. Jacobbi, *Sonetti e poemi* cit., [pp. 206-238], p. 238.

<sup>13</sup> Luciana Stegagno Picchio, *Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano*, in *Dicciotto saggi su Ruggero Jacobbi*, Atti delle giornate di studio, Firenze, 23-24 marzo 1984, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, [pp. 157-170], p. 166.

<sup>14</sup> Dopo un primo viaggio nel 1963 (Antonio Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, ESI, 2000, p. 21), al quale verosimilmente si riferiscono le pagine diaristiche raccolte in un quaderno non datato conservato nel *Fondo Jacobbi* alla segnatura R.J. 4. 85 (attribuito, nell'*Inventario*, al decennio 1960-1970).

<sup>15</sup> A. Dolfi, *Introduzione*, in AL (pp. 9-25), poi, con il titolo *Ruggero contro Aroldo: cinque poeti in uno*, anche in A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., pp. 55-78 (p. 59). Un resoconto dei giorni spagnoli è stato affidato dall'autore a un'agenda oggi conservata nel *Fondo Jacobbi* alla segnatura R.J. 4. 81.

<sup>16</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, p. 52.

<sup>17</sup> R. Jacobbi, *Introduzione* a Jorge de Lima, *Invenzione di Orfeo*, Traduzione, introduzione e appendice di Ruggero Jacobbi, Roma, Abete, 1982, [pp. 9-33], p. 9.

<sup>18</sup> L'impresa, iniziata a São Paulo nel dicembre 1952, fu portata a termine a Roma nel luglio 1968, con numerose fasi di revisione tra il 1971-1972 e il 1978-1979 (ivi, p. 614).

<sup>19</sup> L. Stegagno Picchio, *Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano* cit., p. 168.

<sup>20</sup> R. Jacobbi, *Le immagini del mondo* cit., p. 63. La notte angolana porta il segno del drammatico conflitto che porterà all'indipendenza della colonia portoghese; è una notte di «strage», solcata da «scoppi e risa di napalm», dove tra «stelle spente» si consuma un «dolore malato di cetaceo in decomposizione» e, in un «villaggio», una figura materna «cuoce un pane di fango aspettando lentamente il disastro».

<sup>21</sup> Si veda in proposito la lettera di Jacobbi a Macrí del 20 settembre 1971, in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 52.

Parallelamente, ho tentato di percorrere un'altra direttrice linguistico-letteraria, quella legata alla cultura francese, che attraversa la poesia di Jacobbi<sup>22</sup> nel segno di una sostanziale «predilezione per il *côté* notturno e sotterraneo» della linea tesa tra romanticismo e simbolismo<sup>23</sup> e di una certificata «passione surrealista»<sup>24</sup>.

Scrittore plurilingue, Jacobbi fu poi, com'è noto, traduttore sia di poesia brasiliana e portoghese che francese, un'attività legata soprattutto agli anni Sessanta e Settanta per quanto riguarda le traduzioni italiane, ma con significative esperienze anche nel quindicennio precedente, in particolare con l'adattamento di testi italiani e francesi per il teatro brasiliano. Sono occasioni che portano l'autore, in molti casi, a farsi «traduttore della notte», tra i «notturni» di Maeterlinck<sup>25</sup>, la «Notte assoluta» di Rimbaud (con le sue «luci blu, elettriche, metalliche»<sup>26</sup>), le tante *noites* del Novecento brasiliano<sup>27</sup>. Un itinerario,

<sup>22</sup> Rimando, su questo aspetto, a quanto dettagliatamente documentato in *Ruggero Jacobbi e la Francia: poesie e traduzioni*, a cura di Beatrice Sica, con uno scritto di Andrea Camilleri, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004. Il volume accoglie, accanto ad alcuni testi poetici di Jacobbi legati alla Francia «per ragioni linguistiche o tematiche» (B. Sica, *Introduzione*, [pp. 23-35], p. 26), le traduzioni jacobbiane di autori francesi «del secondo Ottocento e del Novecento» (ivi, p. 32), per la maggior parte destinate a un progetto poi non realizzato di «antologia europea», che il curatore colloca nella prima metà degli anni Sessanta.

<sup>23</sup> Riccardo Donati, *Il Novecento di Ruggero Jacobbi. Attualità di un'avventura critica*, in «La nostra sete che ci tenne uniti». *Studi sulla modernità letteraria offerti ad Anna Dolfi*, a cura di Riccardo Donati e Nicola Turi, Prospero Editore, Novate Milanese, 2018, [pp. 13-40], p. 21.

<sup>24</sup> Si veda, in proposito, A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., pp. 33-56 (ora anche in A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., pp. 79-106).

<sup>25</sup> Sul «fascino dei notturni» dello scrittore belga si sofferma Jacobbi nella sua *Introduzione* al volume Maurice Maeterlinck, *Le opere. Poesia, teatro, prosa*, Milano, Club degli editori, 1967, [IX-XXXV], p. XII (il volume è stato successivamente oggetto di un'Edizione speciale della UTET, Torino, 1979). Ma su Jacobbi critico di Maeterlinck e traduttore di *Serres chaudes* si veda il saggio di Enza Biagini, *Jacobbi e l'«offrande obscure» di Maeterlinck*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 169-190 (con allegare, alle pp. 182-190, le riproduzioni degli originali jacobbiani di alcune prove di traduzione).

<sup>26</sup> R. Jacobbi, *Rimbaud. La vita la poesia i testi esemplari*, Milano, Accademia, 1974, pp. 141 e 89 (ma si veda, su Rimbaud, anche il volume *Rimbaud. Ultimi versi. Le illuminazioni. Una stagione in inferno*, introduzione e traduzione di Ruggero Jacobbi, Milano, Accademia, 1967).

<sup>27</sup> Si vedano, di Jacobbi, oltre alla citata traduzione dell'*Invenção de Orfeu* di de Lima, almeno: *Lirici brasiliani: dal modernismo ad oggi*, Milano, Silva, 1960 (d'ora in poi LB) e *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1973 (d'ora in poi PBN). Altre traduzioni jacobbiane sono poi apparse in Italia, tra il 1960 e il 1981, su giornali e riviste: *Poesie di Edgard Braga*, tradotte e presentate da Ruggero Jacobbi, in «Segnacolo», marzo-aprile 1962, 2, pp. 21-24; *Simbolisti brasiliani: João da Cruz e Souza*, Traduzione e nota di R. Jacobbi, in «L'Albero», 1971, 47, pp. 161-170; *Due poeti brasiliani: Ferreira Gullar e Moacyr Félix*, in «Quasi», maggio-agosto 1972, 4, pp. 15-20; *Nota su due poeti brasiliani*, in «Origine», ottobre 1975, 2, pp. 35-59 [con traduzioni da Paulo Mendes Campos e José Paulo Moreira da Fonseca]; *Tre poeti brasiliani*, a cura di Ruggero Jacobbi, in «Crisi e letteratura», dicembre 1975, 23, pp. 29-32 [con traduzioni da Mário da Silva Brito, Geraldo Vidigal, Moacyr Félix]; *Carlos Néjar, poeta brasiliano*, presentato e tradotto da Ruggero Jacobbi, in «Stilb», maggio-agosto 1981, 3-4, pp. 97-98 (ma si veda ancora, in proposito, la *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* cit.). Sul versante teatrale, un significativo corpus di traduzioni è oggi offerto nel volume R. Jacobbi, *Brasile in scena. Traduzioni da*

quest'ultimo, che attraversa le notti «vertiginose, scintillanti» (dove «respira il mare») di Murilo Mendes<sup>28</sup> e la «notte dell'irrazionale» di Jorge De Lima<sup>29</sup>, col suo «mare» di «stelle» e di «meduse»<sup>30</sup>, alla scoperta del «fondo buio» della poesia di Carlos Drummond de Andrade (e del suo *Noturno oprimido*<sup>31</sup>), della «polemica contro [...] la "notte"» di João Cabral de Melo Neto<sup>32</sup>, della «mappa astrografica del cosmo» di Cassiano Ricardo<sup>33</sup>.

Ho dunque cercato di interrogare i testi poetici jacobbiani sia sul piano della rappresentazione trilingue della notte, sia su quello dell'eventuale assunzione di stilemi e immagini legati alla sua attività di traduttore, nel quadro di una documentata ricezione, da parte dell'autore, di «elementi alieni e tecnicamente similati dal neosimbolismo francese-germanico e dal postmodernismo ispanico»<sup>34</sup>.

*Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, con la collaborazione di Alessandra Vannucci, Roma, Bulzoni, 2004. Si segnala, infine, per la poesia portoghese, il volume Jorge de Sena, *Su questa spiaggia*, traduzione di Ruggero Jacobbi e Carlo Vittorio Cattaneo, Roma, Associazione culturale «Portucale», 1984, mentre alcune traduzioni jacobbiane da Pessoa sono state accolte in una *plaquette* intitolata *Cinque poeti in uno* (si veda, in proposito, A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., p. 67), forse predisposta in occasione delle letture organizzate nel 1971 dal gruppo l'«Armadiaccio» (*Ruggero Jacobbi alla radio: quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 120, n. 224). Se ne conservano, inoltre, alcune versioni manoscritte anche in un quaderno, datato «1963», collocato nel *Fondo Jacobbi* alla segnatura R.J. 5. 4 .1 (parte dei testi coincide con quelli letti da Jacobbi nel corso della trasmissione radiofonica *L'uomo della notte*, nel dicembre 1975: *Ruggero Jacobbi alla radio* cit., pp. 120-123, p. 127, p.136, pp. 141-142). Presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» sono oggi conservate altre traduzioni inedite di Ruggero Jacobbi, insieme a un consistente nucleo di materiali preparatori.

<sup>28</sup> R. Jacobbi, *Introduzione*, in M. Mendes, *Poesie*, a cura di Ruggero Jacobbi, Traduzioni di Anton Angelo Chicocchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio e Giuseppe Ungaretti, Milano, Nuova Accademia, 1961, p. 23, a proposito della raccolta mendesiana *Os quatro Elementos (I quattro elementi)*. Si segnalano, per le traduzioni da Mendes, accanto ai testi accolti nelle antologie brasiliane, i volumi M. Mendes, *Le metamorfosi*, Introduzione, traduzione, nota bio-bibliografica a cura di Ruggero Jacobbi, Milano, Lerici, 1964 e M. Mendes, *Poesia libertà* cit. (1971). Su Jacobbi traduttore di Mendes si veda, inoltre, L. Stegagno Picchio, *Ruggero Jacobbi e Murilo Mendes*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 21-29.

<sup>29</sup> R. Jacobbi, *Introduzione* a J. de Lima, *Invenzione di Orfeo* cit., p. 26.

<sup>30</sup> J. de Lima, *A morte da louca (A Tunica Inconsútil)*, tradotto da Jacobbi in LB, pp. 228-229 (*La morte della pazza*).

<sup>31</sup> *Notturno d'oppressione (José)*, ivi, pp. 98-99; la citazione precedente è tratta dal cappello introduttivo (ivi, p. 86).

<sup>32</sup> R. Jacobbi, *Le metamorfosi del modernismo*, in PBN, [pp. 11-79], p. 55; il riferimento è a un testo, *Antiode*, tradotto dall'autore in LB, pp. 350-363.

<sup>33</sup> R. Jacobbi, *Introduzione*, in LB, [pp. VIII-XL], p. XXVI.

<sup>34</sup> Lettera di Macrí a Jacobbi del 6 agosto 1966, in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 32, a proposito della raccolta jacobbiana *La pietá misteriosa* (all'epoca ancora inedita). Si vedano inoltre, su questo aspetto, O. Macrí, *L'intelligenza», costante critica del «Novecento» di Ruggero Jacobbi*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit. (pp. 209-237), poi in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., pp. 755-780 (in particolare, p. 775); L. Stegagno Picchio, *Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., pp. 157-170; Dario Puccini, *Motivi ispanici nell'attività di Ruggero Jacobbi*, ivi, pp. 149-156.

Una terza campionatura riguarda, infine, la rappresentazione notturna del paesaggio lusitano e francese e prende in esame la dimensione cronologico-geografica dei testi – esplicitata in alcuni casi dalla datazione d'autore, in altri dall'inclusione di specifici riferimenti toponimici. È necessario rilevare, tuttavia, che la collocazione cronotopica delle poesie risulta spesso complicata dai complessi «intrecci cronologici»<sup>35</sup> (e geografici) sottesi all'elaborazione dei testi, soggetti nel tempo a continue riprese e modifiche, secondo una modalità che Jacobbi stesso definiva (sulla scorta di Macrí) di «lavoro “pancronico”»<sup>36</sup>. Anche in questa complessiva 'acronia', risulta comunque possibile rintracciare le coordinate di una notte geograficamente disseminata, che si muove, per fare soltanto alcuni esempi, tra il *Notturmo dell'avenida*<sup>37</sup>, il *Notturnino paulista*<sup>38</sup>, *La notte tropicale*<sup>39</sup> – titolo, quest'ultimo, che richiama la «grande notte tropical» di un testo di Augusto Frederico Schmidt, *Revelação da lua*, tradotto da Jacobbi per la sua prima antologia italiana di poesie brasiliane<sup>40</sup>. Ci sono, poi, nelle tante declinazioni della «notte australe» (*Rivedo i morti più soli della luna*<sup>41</sup>), i «noturnos / de Copacabana» (*Cartas do ausente*<sup>42</sup>), la «notte carioca» (*Sonetto di Copacabana*<sup>43</sup>), «la notte paulistana» (*Salmo paulistano*<sup>44</sup>), la «notte del Rio Grande» (*Terzine dell'assente*<sup>45</sup>) – che è, poi, quella degli «obliqui stellati» di Porto Alegre (*Le città*<sup>46</sup>) –, la notte bahiana della danza notturna dello stregone (*Morte dello stregone*<sup>47</sup>). Mentre la «notte europea consuma le foglie polverose dei tigli» (*Ode a Tristan Tzara*<sup>48</sup>), sospesa tra i «mostri notturni / al parco di Milano» (*Quelque idole anubis*<sup>49</sup>), la «not-

<sup>35</sup> A. Dolfi, *Nota al testo*, in AL, [pp. 27-34], p. 32.

<sup>36</sup> Lettera di Jacobbi a Macrí dell'11 luglio 1972, in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 65.

<sup>37</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, pp. 53-54.

<sup>38</sup> *Le immagini del mondo* cit., p. 52.

<sup>39</sup> *La grazia e lo sgomento*, AL, p. 392.

<sup>40</sup> *Rivelazione della luna (Estrêla Solitária)*, LB, [pp. 196-201], p. 198.

<sup>41</sup> R. Jacobbi, *Poemi senza data* cit., p. 11.

<sup>42</sup> *Autos*, AL, [pp. 168-171], p. 169.

<sup>43</sup> Ivi, p. 174.

<sup>44</sup> Ivi, [pp. 160-161], p. 161.

<sup>45</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, p. 96. A *L'eclisse* si deve invece l'immagine di un io-poeta «più solo della notte / fra le comete di Spagna» (*La grazia e lo sgomento*, ivi, pp. 361-362; parte del testo è confluita in *La tentazione dell'idillio*, nella raccolta *Le immagini del mondo* cit. [pp. 55-58], p. 58).

<sup>46</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, [pp. 48-49], p. 49.

<sup>47</sup> *Autos*, ivi, [pp. 156-157], p. 156; ma si veda anche la «notte sinistra di Bahia» di *Proposito* (*Aroldo in Lusitania*, ivi, p. 61).

<sup>48</sup> *Il sole della nascita*, ivi, pp. 421-422; il motivo è poi ripreso nella successiva *Ah prenez garde prenez garde* (ivi, pp. 422-423). Appartiene, inoltre, alla stessa raccolta l'immagine di un «paesaggio europeo» «sconfitto dalle tenebre» (*Carta geografica*, ivi, pp. 430-431).

<sup>49</sup> Ivi, p. 419.

te rissosa» di «Parigi» (*Neiges d'antan*<sup>50</sup>), la «notte gallega» dell'esilio spagnolo (*Ode programmatica*<sup>51</sup>).

Sul piano figurativo, la notte metropolitana s'inscrive poi, ai diversi «incroci di meridiani e paralleli»<sup>52</sup>, nello spettro cromatico e sonoro tracciato da Jacobbi, per le sue città, in un testo dell'*Aroldo in Lusitania (Le città)*<sup>53</sup>, tra una Milano «grigia di pianto» e una Roma «rosea di sonno»; nel ricordo di «Genova / in vento e chiarezza sulle terrazze», di «Torino», col suo «senso di prigionia», di Venezia, «dove / rintocca [...] una campana d'acqua». E del Brasile, con Rio de Janeiro, «nera di morte» (ma «festosa lungo il mare»), São Paulo «tutta futura», «di vetri e di cementi», Porto Alegre, «città d'ira, di tedio», col suo cielo stellato. Fino al Portogallo, con le immagini e i suoni di Lisbona, tra «giardini» e «sussurri», e di «Coimbra», attraversata dai passi notturni «di chi al mondo s'inselva e non si salva».

Nella grammatica essenziale delle notti jacobbiane i campi semantici del *buio*, della *tenebra*, dell'*ombra* si intersecano sempre con quelli della *luce*, elemento «predominante» nella poesia di Jacobbi – «una luce materializzata, e sconvolta, [...] rifratta, in linguaggio, con una purezza sostanziale [...]»<sup>54</sup>. In particolare, nella figuratività delle città notturne, si possono individuare alcune simmetrie tra poesia e prosa, utile quest'ultima, in molti casi, a esplicitare alcuni effetti di luce presenti nei testi poetici. Penso, in particolare, al *Diario brasiliano* (dove la notte scende «su Copacabana con un diluvio di stelle»<sup>55</sup>), e a *Teatro in Brasile*<sup>56</sup>, da cui vale la pena di citare alcuni passi:

Vai per São Paulo, e sei stordito dall'altezza dei grattacieli [...]. In ogni palazzo file di ascensori salgono e scendono: a notte lo costellano migliaia di finestre; se ti metti a contarle [...] smetti subito: ti gira la testa.

Poi vai a Rio de Janeiro [...]. Se ti sposti alla zona Sud, ti accoglie Copacabana. [...] tutta turistica e lussuosa [...], e la luce del sole di giorno, del neon di notte, confonde tutto, aiuta la pazzia propria del quartiere<sup>57</sup>.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 426-427.

<sup>51</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, [pp. 90-91], p. 90.

<sup>52</sup> *Poema consapevole (Il sole della nascita)*, AL, p. 431.

<sup>53</sup> *Libro primo (Litania delle strade)*, AL, pp. 48-49.

<sup>54</sup> Lettera di Bigongiari a Jacobbi del 27 agosto 1978, in «*Un poeta inconfondibile, la cui voce si sparge dal deserto...*» cit., p. 123 (a proposito della raccolta *Le immagini del mondo*). E se il vocabolo «luce» fa parte anche delle «parole-chiave» della *Pietà misteriosa* (lettera di Macrí a Jacobbi del 6 agosto 1966, in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 33), il «nero» è una delle «costanti semantiche e visive» di tutto il *corpus* poetico jacobbiano (A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., p. 13).

<sup>55</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 159 («4 gennaio»); un'immagine 'liquida' della notte presente anche nel repertorio delle traduzioni, con le «chuvas de astros nos sonhos» della XIII strofa di *O carro da miséria (Il carro della miseria)* di Mário de Andrade (LB, [pp. 6-39], p. 31).

<sup>56</sup> R. Jacobbi, *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961 (ora anche in ristampa anastatica, con una presentazione di Luciana Stegagno Picchio, Lavis [Trento], La Finestra, 2005).

<sup>57</sup> Ivi, pp. 9 e 10.

Sono motivi che ritroviamo in poesie come *Situazione*<sup>58</sup>, *Isabele*<sup>59</sup>, *Saudades do Brasil*<sup>60</sup>, *La terrazza dell'Excelsior*<sup>61</sup>, dove, tra le «finestre dei palazzi, sotto il capriccio / del neon», compare una São Paulo «Balenante di luci crudeli», mentre a Copacabana «urlano i venti / sotto i fari stagnanti nella tenebra / e lo strapiombo d'irti grattacieli»<sup>62</sup>. E forse, alla «Memoria come spazio magnetizzato», alla «memoria-folgore» di cui parla l'autore nel *Diario brasiliano*<sup>63</sup>, si potranno, almeno in parte, ricondurre i tanti squarci luminosi aperti dal fulmine nella notte «elettrica, tutta sibilanti bagliori»<sup>64</sup> della poesia jacobbiana. Ma alle stesse pagine rimanda anche l'intermittenza di luce del «faro dell'Isola Rasa», che «occhieggi[a] bianco, rosso, bianco, rosso»<sup>65</sup> nel *Sonetto in Angra Dos Reis (Sonetti e poemi)*<sup>66</sup> e nell'*Auto dell'agonia (Autos)*<sup>67</sup>, e che ritorna nelle pagine del romanzo *Le notti di Copacabana*<sup>68</sup>.

È tuttavia importante tenere presente che, sotto le coordinate geografiche della notte-paesaggio, si muove sempre uno spazio notturno costantemente sospeso tra istanza storica e tentazione metafisica. La notte di Jacobbi è, infatti, anche una discesa nel «magma» e nella «tenebra» dell'«irrazionale»<sup>69</sup>, per indagare «la parte dell'ombra»<sup>70</sup>, inseguire le tracce della «nostra stessa memoria personale e collettiva»: la «buia notte della storicità»<sup>71</sup>.

Quando il tempo si fa sogno del tempo  
e parliamo una lingua senza patria  
e camminiamo al braccio dei fantasmi [...] <sup>72</sup>.

<sup>58</sup> *Autos*, AL, pp. 178-179.

<sup>59</sup> *La grazia e lo sgomento*, ivi, pp. 345-346.

<sup>60</sup> *Le immagini del mondo* cit., p. 54, dove tornano «i palazzi di São Paulo / azzurreggianti nel fuoco delle finestre».

<sup>61</sup> R. Jacobbi, *Despedidas* cit., p. 10.

<sup>62</sup> Le citazioni sono tratte, rispettivamente, da *Situazione*, *La terrazza dell'Excelsior* e dalle *Stanze di Copacabana (La pietà misteriosa)*, AL, [pp. 310-317], p. 316).

<sup>63</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 162 («14 gennaio»).

<sup>64</sup> *Fine della recita (La pietà misteriosa)*, AL, p. 270).

<sup>65</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 166 («23 gennaio»).

<sup>66</sup> Nel testo, datato «Angra, 1951» («Angra dos Reis è una spiaggia nello stato di Guanabara», specifica l'autore nella *Nota* ai testi, p. 238), «Il faro ricomincia a palpitare, bianco rosso bianco...» (*Sonetti e poemi 1941-1966* cit., pp. 208-209).

<sup>67</sup> AL, pp. 185-195; nel testo, datato «Pisa, 1961», torna l'immagine del «faro di Copacabana, rosso e bianco», con i «suoi giusti intervalli» (pp. 190-191).

<sup>68</sup> *Ruggero Jacobbi: «Le notti di Copacabana»* cit., p. 62.

<sup>69</sup> Prendo in prestito le espressioni utilizzate da Jacobbi, a proposito del surrealismo, nell'*Introduzione* a Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, [pp. IX-XXII], p. X.

<sup>70</sup> Il sintagma è utilizzato da Jacobbi, a più riprese, nell'*Avventura del Novecento* (si vedano, in particolare, le pp. 269 e 331, in riferimento a Panzacchi e a D'Annunzio).

<sup>71</sup> R. Jacobbi, *Quaderno dell'insonnia* cit, p. 336.

<sup>72</sup> *Sonetto teoretico (Aroldo in Lusitania)*, AL, p. 86).



Una notte popolata da quelle «figure [...] metafisiche e storiche» generate dall'«insonnia» nel *Diario brasiliano*<sup>73</sup>, delle quali si ritrovano le tracce nei testi notturni che attraversano le raccolte poetiche. Della «prima specie» fanno parte le «lucertole», quelle «lagartixas» che si incontrano anche nei versi di Jorge de Lima<sup>74</sup>, e che si muovono nella «polvere [...] dell'estate» di *Comunicazione di pero Vaz*<sup>75</sup> tra «notte di carbone e di diamanti», o tra i «fili bianchi d'erba lucenti nel buio» di *Limite*<sup>76</sup>. Alla seconda appartiene il «soldato disteso nella neve», figura che ritorna nel «soldato assassinato» di *Luna del coprifuoco*<sup>77</sup>, un testo dove risuona, nelle «notte», «l'eco di un temporale / Di sangue sparso sull'Europa»<sup>78</sup>.

Per quanto riguarda, invece, il percorso legato al trilinguismo e alla traduzione, vorrei soffermarmi sulle diverse modalità di rappresentazione della notte nei testi scritti da Jacobbi in portoghese e in francese (un percorso, anche in questo caso, franco-lusitano). L'ibridazione tra italiano, francese e portoghese nella poesia trova i suoi episodi più significativi in due raccolte postume pubblicate, a cura di Anna Dolfi, nel 2006: *Aroldo in Lusitania*, datato 1962-1969<sup>79</sup>, e *Autos*<sup>80</sup>, che accoglie testi composti tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta<sup>81</sup>. Il primo presenta un nucleo rilevante di poesie in portoghese<sup>82</sup>, mentre confluisce nel secondo un piccolo corpus di testi in francese (*Psaume, Chronique, Chute, Variations, Géométrie, Miracle*)<sup>83</sup> inizialmente affidato dall'autore a una sezione (*Jeux*) della raccolta trilingue *Exilado em Copacabana*, datata «Rio de Janeiro 1946-1949»<sup>84</sup>. Poesie in francese, dunque, scritte in Brasile, tutte contrassegnate dalla datazione «Rio, 1947», tranne una, *Miracle*, datata «S. Paulo 1950»<sup>85</sup>. Da questo pun-

<sup>73</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 166 («26 gennaio»).

<sup>74</sup> J. de Lima, *Invenzione di Orfeo* cit., p. 109 (I, XXXII).

<sup>75</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, pp. 59-60 (nella serie dei testi dedicati agli esploratori).

<sup>76</sup> *La grazia e lo sgomento*, ivi, p. 348.

<sup>77</sup> *Il sole della nascita*, ivi, p. 460.

<sup>78</sup> Ma si veda, in proposito, anche la «ballerina» di *Raccontino* (ivi, p. 450), che ricorda quella descritta, tra le figure «storiche», nel *Diario brasiliano*.

<sup>79</sup> AL, pp. 39-99.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 101-195.

<sup>81</sup> A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., p. 59.

<sup>82</sup> *Modinha, Balada para A.S.S., Estudo elegiaco, Explicação (Libro primo: Litanie delle strade); Vaticinio do Brasil, Sonetinho do Fado (Libro secondo: Le navi e le navate); Toada, Per Bernardo Soares, Poema da escuridão (Libro terzo: Assunzione di Fernando Pessoa); Soneto do exilado (Libro quarto: Un altro oceano)*. In alcune poesie si assiste anche all'inserimento di singoli versi o sintagmi in portoghese, come in *Proposito, Ballata dei briganti, Ballata di Pedro Álvares Cabral*.

<sup>83</sup> AL, pp. 153-156 e pp. 159-160. I testi sono stati proposti anche in *Ruggero Jacobbi e la Francia* cit., pp. 51-58.

<sup>84</sup> Si tratta di una raccolta dedicata «Ad Alfonso Gatto | italiano, amico e compagno», poi parzialmente confluita in altri progetti autoriali (A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., pp. 56-58; ma si vedano, su questa raccolta brasiliana, anche l'introduzione e la *Nota ai testi* di Beatrice Sica nel volume *Ruggero Jacobbi e la Francia* cit., rispettivamente alle pp. 26-27 e 36).

<sup>85</sup> Nell'intervallo, anche cronologico, che separa tra loro i testi francesi, Jacobbi inserisce quattro poesie in italiano (*Morte dello stregone*, datata «Rio, 1947», *Le consolazioni e Intreccio*, en-

to di vista, *Autos* è sicuramente la raccolta più densamente attraversata dalle interferenze linguistiche: anche i testi del I libro, che si richiamano forse alla matrice salmodica e teatrale degli *autos* brasiliani cinquecenteschi<sup>86</sup>, presentano infatti inserti in portoghese, in francese e in latino<sup>87</sup>, mentre il II libro contiene, accanto ai testi francesi (con un intermezzo segnato dal «filo esile di notte» del *Salmo paulistano* e dalla spiaggia notturna di *Scena del Faust*), tre poesie in portoghese, accomunate dalla presenza di alcuni riferimenti al sogno e alla notte: *Sonata para piano, amor e madrugada* (datata «Porto Alegre, 1955»<sup>88</sup>), *Cartas do ausente* (datata «Copacabana, Roma, Milano 1955-1956»<sup>89</sup>), *Nel mettere in scena per la terza volta il «Don Giovanni» di Mozart* (datata «S. Paulo, 1956»<sup>90</sup>).

L'analisi dei testi rivela una radicale differenziazione, tra francese e portoghese, nella formalizzazione della notte. Nel primo caso si attesta una complessiva delicatezza dell'immagine notturna (sulla «Délicatesse de la nuit et des arbres» si apre *Géométrie*)<sup>91</sup>, una notte «Légère dans le rire d'une feuille éperdue» dove si attenuano anche i contrasti cromatici e una «Lumière tendre» illumina il paesaggio geometrico di Copacabana. La notte 'francese' del Brasile è una «Nuit plus mortelle que la nuit / Exacte», è lo spazio dell'«Attente céleste», in cui predominano i campi semantici dell'«amertume» e della «nostalgie». Si incontrano, in questi testi, anche alcune soglie notturne, i momenti liminari scanditi da «le soir rouge» di *Chute* e «le soir d'automne» di *Psaume*, «avec son sac de jazz et de prudence» e «une goutte / D'eau verte et de silence», fino al margine dell'alba che si affaccia, con «lumières d'outre-tombe», sulla «gare [...] triste» di *Miracle*. Si può inoltre individuare una simmetria, nella rappresentazione della notte francese, tra i testi scritti in Brasile e alcune poesie giovanili<sup>92</sup>, contrassegnate da una stessa tendenza alla geometrizzazione delle forme del paesaggio,

trambe datate «Rio, 1948», *Emigrante*, datata «S. Paulo, 1950»). Un breve intermezzo attraversato dall'immagine della notte, tra la «fiamma notturna di Bahia» del primo testo e la «dura e lunga [...] notte» del terzo, dove i «comignoli [...] sbavano l'ombra / per tutto lo spazio lasciato dai fili / alla follia dell'ultima rondine».

<sup>86</sup> Sui quali si sofferma Jacobbi in *Teatro in Brasile* cit., pp. 30-32. Anna Dolfi ha parlato, a proposito dei componimenti di *Autos*, di «muti salmi intonati a se stesso» (*Jacobbiana* cit., p. 30), evidenziando la presenza, nella raccolta, di una «componente cristologica e vetero-testamentaria» (ivi, p. 29); e ai «drammi-poesie di un cinquecentesco Gil Vicente» rimanda Luciana Stegagno Picchio (*Ruggero Jacobbi: un'avventura nel Novecento brasiliano* cit., pp. 166-167).

<sup>87</sup> Fenomeno presente anche in alcuni testi dell'*Aroldo in Lusitania*, come *Toada* (in portoghese) e *Discorso segreto a F. P.* (AL, pp. 78 e 80).

<sup>88</sup> Ivi, pp. 164-168.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 168-171.

<sup>90</sup> Ivi, pp. 171-172.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 155-156 (da questo testo anche le citazioni successive).

<sup>92</sup> Tre testi conservati nel *Fondo Jacobbi* alla segnatura R.J. 3. 8 – *Été marine ... Et j'adorais ton front, Prose pour Mallarmé* – sono stati pubblicati, a cura di Beatrice Sica, in *Ruggero Jacobbi e la Francia* cit., pp. 47-50 (sezione *Et l'avenir n'est pas un jour*; delle prime due, alle pp. 46 e 48, sono riprodotti gli originali).

come accade nella serale «géométrie des blanches maisonnettes d'amants / sur la plage» di *Été marin*<sup>93</sup>.

Completamente diverso il registro delle notti portoghesi, dove, nei ritmi di una *Modinha*<sup>94</sup>, lune sfigurate, in putrefazione («velha lua, / órfã de candura, / lua pôdre, impura...») illuminano spiagge popolate da «gente mal-dormida»<sup>95</sup>. La deformazione negativa del motivo lunare, aspetto che trova ampio spazio nella poesia jacobbiana, anche in italiano<sup>96</sup>, si ricollega certamente a una consolidata tradizione europea, ma trova nuovi riferimenti nella poesia brasiliana – è il caso, in particolare, nel repertorio delle traduzioni, della luna «perdida»<sup>97</sup> e sanguinante<sup>98</sup> di Augusto Frederico Schmidt, della luna «con le occhiaie» che ritroviamo in un frammento del *Cobra Norato* di Raul Bopp<sup>99</sup> o, ancora, del motivo degli astri piangenti di José Paulo Moreira da Fonseca<sup>100</sup>. Le notti lusitane si evolvono, del resto, non di rado, anche nel segno di una 'notte infernale', come accade in *Estudo elegíaco*, dove «o tambor [...] resume tôda a festa / dos mortos»<sup>101</sup> (immagine che sembra rimandare ai «tambores da eternidade» dell'*Elegia nova* di Murilo Mendes<sup>102</sup>). E, ancora, nei «delírios / crepusculares» di *Balada para A. S. S.*, dove la tastiera di un pianoforte evoca, tra «ondas de memória», un gruppo di «músicos do inferno»<sup>103</sup>. È la notte infernale di *Nel mettere in scena per la terza volta il «Don Giovanni» di Mozart*, con il «recitativo [...] introduzido pelo cravo / spectral»<sup>104</sup>; è la «terribile festa sotterranea» delle *Apparizioni* di Jorge de Lima<sup>105</sup>. Una notte in cui la li-

<sup>93</sup> Alla quale rimanda la «géométrie de Copacabana» della brasiliana *Géométrie*. Ma numerose sono le tangenze tra *Été marin* e il testo carioca, nel quale significativamente si dice: «À Copacabana ou ailleurs».

<sup>94</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, p. 43.

<sup>95</sup> È un'immagine che ritorna, in italiano, nei «visi maledetti / dalle lune del Sud» sull'«arenile, a Figueira», in *Sonetto sulla spiaggia* (ivi, pp. 97-98).

<sup>96</sup> A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., pp. 14-15 e 21.

<sup>97</sup> *Revelação da lua (Rivelazione della luna)*, in LB, [pp. 196-201], p. 197. Ma *Luna persa* è anche il titolo di una poesia della seconda sezione della raccolta jacobbiana *La grazia e lo sgomento* (AL, p. 357), un'invocazione a una luna «astronautica, / butterata».

<sup>98</sup> *É sangue da lua... (È sangue di luna...)*, in PBN, pp. 231-232. Se ne può scorgere forse una suggestione anche nelle «lune di sangue» che ritroviamo «sulle cattedrali delle città» nel *Libro sesto* della *Pietà misteriosa (Parabola)*, AL, pp. 263-264.

<sup>99</sup> LB, pp. 42-43.

<sup>100</sup> Si veda, in particolare, *Cidade (Città)*, dove «A notte [...] gli astri singhiozzano sul mondo» (PBN, pp. 332-333). E, nel repertorio di traduzioni dal francese, si tenga presente il «chiaro di luna che piange» in *Serre d'ennui (Serra di tedio)* di Maeterlinck (M. Maeterlinck, *Le opere* cit., p. 9).

<sup>101</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, p. 51.

<sup>102</sup> *Nuova elegia*, in M. Mendes, *Poesia libertà* cit., pp. 102-103.

<sup>103</sup> *Aroldo in Lusitania*, AL, pp. 46-47.

<sup>104</sup> *Autos*, ivi, p. 172.

<sup>105</sup> Così Jacobbi traduce la «pavorosa festa sotterrada» del IV canto dell'*Invenção de Orfeu (As Aparições)* nella sua antologia del 1973 (PBN, pp. 142-143; poi anche in J. de Lima, *Invenzione di Orfeo* cit., p. 287).

nea «*maudite e surreale*»<sup>106</sup> della poesia francese si confonde con il versante «magico», «notturno», «stregonesco» della tradizione brasiliana, che Jacobbi riconduce, in alcune sue pagine critiche, alla radice culturale africana<sup>107</sup>, a quell'«animismo ibero-africano del Brasile» sempre «stregonescamente vivo al fondo della civiltà industriale [...]»<sup>108</sup>. Sono caratteristiche che ritroviamo anche «Nas grandes noites» – «noites atômicas» – di una piccola raccolta in portoghese conservata tra le carte d'autore con il titolo *Evocação da Noite*, datata 1957-1960<sup>109</sup>, dove prevale, tuttavia, nella «cadenza romantica e notturna del *rêve* surrealista»<sup>110</sup>, il senso di uno «sgomento cosmico», di una «domanda metafisica»<sup>111</sup>.

Passando alle interferenze tra poesia e traduzione, vorrei proporre alcuni esempi funzionali a documentare, in relazione al motivo notturno, le criticità legate al trasporto di determinate unità lessematiche, sintagmatiche e versali, come anche di specifici motivi figurativi, da una lingua all'altra. Una casistica significativa in questo senso è offerta da un piccolo *corpus*, conservato tra le carte d'autore, di traduzioni in portoghese di testi italiani, in particolare di Dino Campana, Mario Luzi e Alfonso Gatto (quasi tutti, peraltro, significativamente attraversati dall'immagine della notte)<sup>112</sup>. Tra questi, particolarmente denso di implicazioni il caso della traduzione di *Amore della vita* di Gatto<sup>113</sup>, dove il sintagma «sera umana» diventa, nella traduzione portoghese di Jacobbi (*Amor à vida*), «noite humana». Parallelamente, nell'*Invetriata* di Campana, «La sera fumosa d'e-

<sup>106</sup> A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., p. 14.

<sup>107</sup> R. Jacobbi, *Introduzione*, LB, p. XIII.

<sup>108</sup> R. Jacobbi, *Introduzione* a M. Mendes, *Poesie* cit., p. 12.

<sup>109</sup> Della raccolta, che allo stato attuale delle ricerche si presume inedita, si conservano nel Fondo Jacobbi due stesure dattiloscritte (segnature R.J. 3. 81 e R.J. 3. 82; sono allegate alla seconda le traduzioni in italiano di alcuni testi). La numerazione autografa delle carte della prima stesura (pp. 91-104) induce inoltre a ipotizzare che *Evocação da Noite* sia stata, almeno inizialmente, progettata da Jacobbi come sezione di una raccolta più ampia. Le citazioni sono tratte dal verso che chiude il testo incipitario, *O Canto dos Galos*.

<sup>110</sup> Prendo in prestito le parole di Jacobbi dall'*Introduzione* a M. Bontempelli, *L'avventura novecentista* cit., p. X.

<sup>111</sup> Traggio i sintagmi da R. Jacobbi, *Giuseppe Ungaretti*, in *L'avventura del Novecento* cit., p. 469.

<sup>112</sup> Fondo Jacobbi, segnatura R.J. 5. 4. 20 («Traduzioni poetiche in portoghese»). I testi tradotti sono: *Invetriata*; *La speranza*; *La sera di fiera*; *Allure*; *Carri d'autunno*; *Cielo*; *Alla mia terra*; *Amore della vita*. Si tratta, verosimilmente, di traduzioni nate in Brasile (forse legate all'attività di pubblicista presso alcuni periodici di Rio de Janeiro e di São Paulo); a suggerirlo è soprattutto la scansione metrica della traduzione di *Alla mia terra*, corrispondente alla versione della raccolta *La spiaggia dei poveri* (Milano, Rosa e Ballo, 1944; poi anche in *Il capo sulla neve*, Milano, Milano-Sera, 1947), radicalmente modificata a partire da *Nuove poesie (1941-1949)*, Milano, Mondadori, 1950 (si veda in proposito Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005: *Note*, p. 754). È dunque probabile che la stesura delle traduzioni sia da collocare tra l'anno della partenza di Jacobbi per il Brasile (1946) e l'anno del suo unico viaggio in Italia (1955), prima del quale, verosimilmente, non avrebbe avuto la possibilità di consultare le nuove edizioni delle poesie di Gatto.

<sup>113</sup> Un testo molto amato da Jacobbi (S. Ramat, *Un viaggio da isola a isola*, introduzione al volume A. Gatto, *Tutte le poesie* cit., [pp. V-XLIV], p. XXIV).

state» viene tradotta con «A tarde fumarenta de verão», mentre *La sera di fiera* viene resa ancora con *A noite da feira*. Si tratta di un'asimmetria forse generata da una non piena sovrapposibilità, tra portoghese e italiano, delle circoscrizioni della 'sera' e della 'notte' (sospesa, la prima, tra la *tarde* e la *noite* lusitane). A questo 'conflitto semantico' si possono ricondurre anche alcune traduzioni dalle *Metamorfosi* di Mendes, dove il vocabolo «noite» viene sempre reso dal traduttore con «notte», mai con «sera»<sup>114</sup>, mentre il vocabolo «tarde» è tradotto in alcuni casi con «pomeriggio» (*Estudo n. 1*<sup>115</sup>), in altri con «sera» (*Recordação; A mulher anônima*<sup>116</sup>). Il sintagma creato a partire dalla traduzione di *Amore della vita* risulta tuttavia particolarmente rilevante, dal momento che presenta una ricaduta anche nel discorso poetico jacobbiano: lo ritroviamo infatti nella «noite humana espalhada sôbre a terra» di *Cartas do ausente* (testo appartenente alla triade lusitana del secondo libro di *Autos*<sup>117</sup>), ma anche, nuovamente tradotto in italiano – e con un significativo slittamento semantico rispetto all'immagine serale presente nel testo di Gatto –, nella «notte umana, devastata dal tempo e dalle folgori» del *Salmo notturno* che chiude il secondo libro della *Pietà misteriosa*<sup>118</sup>.

Si segnalano, inoltre, nelle poesie e nelle traduzioni jacobbiane, alcuni episodi di convergenza tra fonti francesi e brasiliane, fenomeno legato alla profonda influenza esercitata in Brasile dal simbolismo europeo<sup>119</sup>. Prendo, a titolo esemplificativo, il caso di *Chronique*, testo che fa parte delle poesie francesi di *Autos*<sup>120</sup>. A proposito della prima strofa («Jours de captivité amoureuse, jours de pluie, / Jours de patience, jours de fenêtres, / Jours de poussière, jours sans aube»), Beatrice Sica ha segnalato la ripresa, in variazione, di alcuni versi di *Leurs yeux toujours purs* di Éluard, testo non a caso tradotto in italiano da Jacobbi<sup>121</sup>. Nella seconda strofa, che descrive una situazione notturna («J'ai vue des fleurs de lune et l'assaut de la mer, / J'ai quitté le lit et ses sortilèges, / Je me suis détourné l'univers était libre»), l'immagine delle «fleurs de lune» sembra invece richiamare i «blancs bouquets d'étoiles» del Mallarmé di *Apparition*, testo

<sup>114</sup> Così come nell'antologia M. Mendes, *Poesia libertà* cit.

<sup>115</sup> *Studio n. 1*, in M. Mendes, *Le metamorfosi* cit., pp. 20-21.

<sup>116</sup> *Ricordanza*, ivi, pp. 182-183; *La donna anonima*, ivi, pp. 192-193.

<sup>117</sup> Datato «Copacabana, Roma, Milano 1955-1956» (AL, pp. 168-171).

<sup>118</sup> Ivi, p. 271.

<sup>119</sup> È un aspetto sul quale Jacobbi si sofferma più volte nell'*Introduzione* a LB, parlando della diffusione in Brasile della letteratura francese (p. IX), già modello di riferimento nella fase di emancipazione culturale nei confronti della madrepatria portoghese (p. XI): «La poesia brasiliana dell'Ottocento era stata, in linea generale, un ricalco della poesia francese dello stesso periodo, nelle sue tre manifestazioni principali: romanticismo, parnassianesimo e simbolismo» (p. XV). Nell'*Introduzione* ai volumi M. Mendes, *Poesie* cit. (p. 37) e J. de Lima, *Invenzione di Orfeo* cit. (p. 21), Jacobbi avrebbe poi sottolineato, a proposito della generazione del '45, la profonda influenza esercitata dalla poesia di Valéry e Rilke.

<sup>120</sup> AL, p. 154.

<sup>121</sup> B. Sica, *Introduzione*, in *Ruggero Jacobbi e la Francia* cit., pp. 26-27 (la traduzione jacobbiana del testo di Éluard a p. 183).

anche in questo caso presente nel repertorio delle traduzioni jacobbiane, dove il sintagma è tradotto con «bianchi mazzetti d'astri»<sup>122</sup>. Allo stesso verso mallarmeano sarà forse da ricondurre anche il «buquê de estrêlas» del Murilo Mendes di *Paternidade* (*Paternità*)<sup>123</sup>, motivo che ritroviamo, in variazione, nel «profundo buquê de nuvens» della notte di *Tobias e o anjo* (*Tobia e l'angelo*), poesia della raccolta *Mundo enigma* tradotta da Jacobbi per l'antologia brasiliana del 1960<sup>124</sup>. E alla stessa modalità di costruzione dell'immagine dell'elemento notturno si possono ricondurre, tra dimensione astrale e vegetale, anche i jacobbiani «prati di luna» di *Riepilogo dell'ombra* (*Il sole della nascita*)<sup>125</sup>.

Sono, del resto, numerosi i prelievi dalla poesia dell'amatissimo Mendes, come nel caso delle «magnolie», che, tra gli inserti di *Nem eu* di Dorival Caymmi<sup>126</sup>, si fanno «notturne» nel XXXVII componimento del *Libro primo* («Ciclico») di *Autos*, richiamando la «noite» che «explode em magnólias» del mendesiano *O nascimento do mito* (*La nascita del mito*)<sup>127</sup>. Ma le tangenze con i modelli lusitani coinvolgono anche alcune scelte metriche, aspetto sul quale la critica si è espressa, in particolare, in relazione alla presenza della sestina nel *corpus* delle poesie e delle traduzioni, tra lo jacobbiano *Aroldo in Lusitania* e il Jorge de Lima dell'*Invenção de Orfeu*<sup>128</sup>. Si attesta inoltre, sempre nell'*Aroldo*, la presenza della *redondilha*, «metro antico e popolare» sul quale Jacobbi si sofferma, per esempio, a proposito dei «primi testi» del *Visionario* di Mendes<sup>129</sup>. Per riproporlo, a sua vol-

<sup>122</sup> Ivi, p. 82.

<sup>123</sup> Nella raccolta *As Metamorfoses*, tradotta da Jacobbi per l'editore Lerici negli anni Sessanta (M. Mendes, *Le metamorfosi* cit., pp. 90-91; in questo caso, il sintagma è stato reso da Jacobbi con «un mazzo di stelle»). È lo stesso Jacobbi a richiamare, per la poesia di Mendes, la «duplice immagine di Rimbaud e Mallarmé»: «Nessuno, in tutta la poesia latino-americana, ha corrisposto così audacemente all'ideale conoscitivo ed estetico evocato nell'ultima grande stagione della nostra lirica continentale dai simbolisti in crisi, dai simbolisti-nemici-di-se-stessi [...]» (R. Jacobbi, *Introduzione*, in M. Mendes, *Poesia libertà* cit., [pp. 13-31], pp. 15-16).

<sup>124</sup> LB, [pp. 176-179], p. 177 (nella traduzione di Jacobbi: «profondo bouquet di nuvole»). Alcuni testi di *Mundo enigma* sono stati antologizzati da Jacobbi anche nei volumi M. Mendes, *Poesie* cit. (ma le traduzioni sono, in questo caso, di Anton Angelo Chiochio) e M. Mendes, *Poesia libertà* cit.

<sup>125</sup> AL, [pp. 477-480], p. 478.

<sup>126</sup> Del cantautore bahiano, Jacobbi propose alcuni brani e traduzioni anche nel corso delle trasmissioni radiofoniche *L'uomo della notte*, nel dicembre 1975, e *Radio 2 Autunno*, nell'ottobre 1979 (*Ruggero Jacobbi alla radio* cit., pp. 27-28 e p. 44; Francesca Bartolini, Cecilia Bellini, *Ruggero Jacobbi. Teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta*, con uno scritto di Andrea Camilleri e una testimonianza di Lorenzo Salveti, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 134 e 137).

<sup>127</sup> M. Mendes, *Le metamorfosi* cit. (la traduzione di Jacobbi a p. 181). La magnolia è un elemento ricorrente sia nei testi di Mendes che nei testi jacobbiani: si veda, in particolare, *Macerie* (*Aroldo in Lusitania*, AL, p. 89), dove l'immagine è reiterata, in un contesto, forse anche in questo caso notturno, in cui «Vaporano, vacillano i contorni».

<sup>128</sup> Francesco Paolo Memmo, *Due sestine di Ruggero Jacobbi*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., pp. 113-120.

<sup>129</sup> R. Jacobbi, *Introduzione* a M. Mendes, *Poesie* cit., p. 16, a proposito della *redondilha maior* – «verso di sette sillabe nella metrica portoghese, di otto nella nostra» (*ibidem*).

ta, nel *Libro quarto* di *Aroldo* (*Redondilhas*<sup>130</sup>), con una significativa ripresa del tema dell'incontro amoroso tra i notturni *Amantes submarinos* mendesiani (*Gli amanti sottomarini*)<sup>131</sup>, testo rispetto al quale si rilevano anche alcune tangenze cromatiche, tra il «verde ondeggiare» delle «due salme sottomarine» in Jacobbi e la «borboleta verde do fundo do mar» del poeta mineiro.

La costruzione della notte nella poesia jacobbiana è, dunque, spesso caratterizzata dal dispiegamento, nel plurilinguismo, di un articolato «réseau de citations au travail»<sup>132</sup>, e sul versante della contaminazione tra critica, poesia e traduzione molto ancora rimane da indagare «Pelos caminhos da noite»<sup>133</sup> di un autore che ha sempre cercato, tra «crociere di buio»<sup>134</sup> e «sargassi d'ombra»<sup>135</sup>, «tutto ciò che nella notte è più notte»<sup>136</sup>.

<sup>130</sup> AL, p. 98.

<sup>131</sup> *Os amantes submarinos* (*As Metamorfoses*), tradotto da Jacobbi in M. Mendes, *Le metamorfosi* cit., pp. 96-97. Alcuni motivi sono poi ripresi da Jacobbi nei versi *A Mara* (*Le immagini del mondo* cit., p. 110), dove si riattivano, nell'incipit, le «solitudini di corallo» di Mendes: «Io ti ripeto le conversazioni abissali / del tonno col corallo [...]».

<sup>132</sup> Cfr. Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 36. Ma per la citazione jacobbiana come «montaggio critico» si veda anche Mladen Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., [pp. 57-84], p. 71.

<sup>133</sup> Questo l'incipit dell'*Aeropoema* di Mendes (*Le metamorfosi* cit., pp. 218-219).

<sup>134</sup> *Poema I* (R. Jacobbi, *e dove e quando e come* cit., p. 87).

<sup>135</sup> *Epilogo* (ivi, p. 111).

<sup>136</sup> *Latto critico* (ivi, p. 88).

O Canto dos Galos

Quando os galos cantam pelas campinas, no meio da noite,  
É porque sentiram um Dia maior do que todos os nossos dias  
Voltejar nos ares crivados de estrélas incompreensíveis  
E, no fundo pavor de uma luz cósmica espalhada sôbre a terra,  
Entoaram estrídulos o alarme do acontecimento na sombra.

Ouvindo aquêlo canto desigual de galos sem paz,  
Um viajante espantado se detém às portas de si mesmo  
E procura decifrar a mensagem obscuramente revelada.

Ah, devolvei-me a consciência imortal do canto dos galos  
Nas grandes noites, nas grandes noites, nestas noites atômicas do Homem!

=====



Stefano Giovannuzzi

1. Anche assumendo «altro Novecento» come «altro secondo Novecento», la genericità o la pretesa del titolo restano un po' ampie: sarà dunque opportuno delimitare meglio. Mentre, come si vedrà, la citazione da *La Chimera* non è solo una provocazione.

Forse non come nella prima parte del secolo, nella seconda metà del Novecento troviamo non poca poesia ambientata nella notte o che mette frequentemente la notte a tema. Ma questo non vuol dire essere un poeta notturno. Campana lo è (e non perché lo dice lui). Campionare le occorrenze della notte e la costellazione di temi e lingua che l'accompagna – sonno, sogno, ad esempio – sicuramente produrrà un repertorio vasto, non necessariamente significante. Notte, sonno, sogno sono piuttosto frequenti in Raboni, forse sulla scorta di Sereni? Ma è proprio con Sereni che si avverte la differenza. Nel momento in cui la notte non è una dei molteplici temi della poesia – accanto al giorno, mettiamo – ma demarca una zona di resistenza. Come in Rimbaud, o per tornare all'inizio del Novecento in Campana e Sbarbaro.

L'intervento di Bertoni ha mostrato il peso, davvero notevole, che la notte riveste nella poesia di Giovanni Giudici; il mio contributo sarà perciò inevitabilmente parziale e forse tendenzioso.

Ritornando alla questione della 'resistenza', in Sereni è molto chiara. La notte è presente nella sua opera fin dall'inizio. Penso a *Temporale a Salsomaggiore* in *Frontiera*. Già in *Frontiera* la notte e l'oscurità sembrano denotare un territorio di confine, diciamo tra l'universo dei viventi e i morti: *Terrazza*, ad esempio. È una situazione liminale che si accentua mettendosi a fuoco negli *Strumenti umani*, all'interno di un sistema in cui la notte, il sonno/sogno, il momento cruciale del passaggio luce / oscurità configurano quella compresenza dei vivi e dei morti – le «toppe d'inesistenza» – che diviene il grande tema della poesia di Sereni.

Un'associazione tra la notte e l'orizzonte dei morti ricompare nel Pasolini di *Poesie a Casarsa*, e con una notevole intensificazione dell'aspetto metaletterario, come segno di una condizione di crisi in cui si è rotto il nesso fra il poeta e l'orizzonte primario della poesia. È una crisi dell'equivalenza tradizionale fra poesia e lirica che Pasolini traduce in cifra mortuaria. *La not di maj* mette in scena

più che la morte della memoria e del passato, la morte del proprio vero sé nel momento in cui è avvenuta la separazione traumatica dai luoghi del passato. E dunque il linguaggio si configura come una nostalgica adesione ad un perduto codice lirico.

Più complesso ed anzi segno di un consistente slittamento, che muove oltre il paradigma di *Poesie a Casarsa* e dalla situazione di blocco che lo definisce, ciò che accade in alcuni testi de *Il pianto della rosa* (1946) e di *Lingua* (1947), due micro-raccolte poi confluite nell'assetto definitivo de *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958)<sup>1</sup>. In *Notturmo – Il pianto della rosa* – si matura una sorta di liquidazione del passato e del corredo di linguaggio poetico divenuto convenzione: nei modi ironici delle «stelle invecchiate», o «gelide» poco oltre. L'attenzione si è interamente spostata sul presente della «mia esistenza», ovvero sul «fiore / dove impera un ardore / dolce». Il valore aggiunto simbolico non risiede più nel passato e nelle forme della tradizione, rispetto a cui la condizione di chi parla è la morte (in quanto estraneità), ma nell'esperienza puramente corporale, sensoria, della vita. *Notturmo* reca i segni della ribellione ad ogni forma di autorità, e in modi così estremi che non riguardano solo la letteratura: «il Dio / che io non so e non amo».

La deriva che si inaugura è esistenziale e biografica, oltre che rispetto alla tradizione letteraria. *Deserto* – nella sezione *Lingua* – propone un altro notturno, in cui ambigualmente una «notte senza dignità / fa del mio corpo un fiore discosto». A questa dimensione fisica e corporea, nello stesso tempo sordida – oltre a «senza dignità», «tanfo della fogna», «latrina» – e casta – «vergine Orfeo», «fanciullo» –, si contrappongono le enigmatiche figure dei «Custodi» o dei «Guardiani» di un «Museo» – notturno – dove si ammassano le vestigia del passato: emblemi della tradizione e della norma, gli sguardi dei «Custodi» «non erano sguardi di perdono». Al solito la poesia di Pasolini rimane nella contraddizione, al bivio fra trasgressione / ribellione e senso di colpa: «reo», dice di se stesso in rivolta rispetto alla norma. Ma è chiaro come il discorso si stia spostando verso un accentuato vitalismo, in quanto tale trasgressivo, che si sottrae ad ogni paradigma e convenzione, sociale come morale e artistica. Le Statue notturne di *Deserto* sono la tradizione e la norma letterarie, come si legge in *Lingua*, benché in un groviglio di ragioni personali in cui il fatto di dislocare il discorso sulla letteratura attenua le frizioni esistenziali (la «notte senza dignità», con i suoi sottintesi).

Se ci spostiamo su *Le ceneri di Gramsci*, il primo poemetto, *L'Appennino*, si apre su un altro notturno mortuario – al centro il monumento funebre di Ilaria del Carretto –, che coincide con l'esaurimento della storia e della tradizione: non a caso questa parte del poemetto contiene più rimandi a *Le città del silen-*

<sup>1</sup> Per la complessa stratigrafia de *L'usignolo della Chiesa cattolica* e delle sue sezioni cfr. Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes e Silvia De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 1535-1542.

zio di d'Annunzio (*Elettra*)<sup>2</sup>. All'immobilità notturna e mortuaria che caratterizza il passato si oppone il brulicante vitalismo di un'umanità laida, ma sottratta alle ipoteche vincolanti della cultura. Il sonno di Ilaria del Carretto – non a caso – rappresenta il sottile confine fra la morte (storia e cultura) e la vita, tra la bellezza dell'arte e quella carnale, oscena, della vita sottostante. Quella che Pasolini rappresenta è una cultura grandiosa, ma morta: se il monumento funebre di Ilaria del Carretto resiste, la statua di Bonifacio VIII (e le implicazioni sono anche storiche e politiche) si sfalda. All'esaurirsi della storia e della cultura sopravvive solo la dimensione estetica della vita: che è in ultimo la riproposizione, mai dichiarata, di un'istanza dannunziana.

L'operazione, fortemente ideologica ma anche personale, acquista una rilevanza ancora più marcata nella scansione in due tempi del poemetto *Le ceneri di Gramsci*. Il monologo davanti alla tomba di Gramsci, I-V, si conclude all'inizio della sezione VI, all'arrivo della sera, e rappresenta la presa d'atto del fallimento di ogni ipotesi di mutamento storico. Nel «vuoto della storia» si delinea la scena serale dove riemerge il brulichio della vita. Sera, oscurità, notte – ovvero tutto ciò che si sottrae alla illusoria chiarezza razionale del giorno – diventano il polo di una formidabile attrazione, punto di partenza di un'immersione nell'autentico e nell'origine, in ciò che dura sotto la superficie apparente della storia. Ma appunto in quanto estetizzazione della vita, sublime in basso.

Lo stesso schema si ripropone nella scansione in due parti de *La ricchezza* (1955-1959), in volume ne *La religione del mio tempo*, 1961, ma grossomodo coeva de *Le ceneri di Gramsci*<sup>3</sup>. Mentre le prime due parti muovono dagli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo e si concentrano sulla cultura come ricchezza di classe, borghese, a cominciare dalla terza e poi nella quarta sezione la scena si trasferisce in una notte romana. La traversata notturna della città si accompagna al flusso libero della riflessione su di sé e sulla condizione del «sottoproletariato» urbano, per arrivare a ricomporre la frattura fra sé e il popolo con una definizione che spiazza:

Il loro desiderio di ricchezza  
 è, così, banditesco, aristocratico.  
 Simile al mio. Ognuno pensa a sé,  
 a vincere l'angosciosa scommessa,  
 a dirsi: «È fatta», con un ghigno di re...  
 La nostra speranza è ugualmente ossessa:  
 estetizzante, in me, in essi anarchica.  
 Al raffinato e al sottoproletariato spetta

<sup>2</sup> Sul legame fra Pasolini e d'Annunzio rinvio a Stefano Giovannuzzi, «L'Appennino»: *Pasolini lettore di d'Annunzio*, in «Versants», LXII, 2015, 2.

<sup>3</sup> Le sezioni 1-3 e 5 de *La ricchezza* sono apparsi in rivista, fra il 1956 e il 1957 (cfr. W. Siti, M. Careri, A. Comes e S. De Laude, *Note e notizie sui testi cit.*, I, p. 1648).

la stessa ordinazione gerarchica  
 dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia,  
 in un mondo che non ha altri varchi  
 che verso il sesso e il cuore,  
 altra profondità che nei sensi.  
 In cui la gioia è gioia, il dolore dolore.

«Desiderio», «sesso», «cuore», e fondamentalmente «gioia» sono le chiavi di volta di un discorso esclusivamente vitalistico, al confine dell'egoismo più individualista; «dolore» in questa prospettiva sembra un dato accessorio. L'annullamento delle categorie storico-politiche non potrebbe essere più completo. Solo in parte bilanciato da una sorta di pentimento / riscatto finale (anch'esso necessario); la sesta parte è infatti dedicata alla Resistenza (la proiezione notturna di *Roma città aperta* di Rossellini) e alla sua 'luce': *Un'educazione sentimentale – La Resistenza e la sua luce – Lacrime*. Se si esclude la (inevitabile) funzione compensatoria della Resistenza, l'azzeramento della storia su un orizzonte privato, anarchico-edonista, appare il nodo profondo di Pasolini, il più delle volte solo dissimulato da complessi ragionamenti ideologici, che non sono falsi, ma volontaristici. Nel corso degli anni Sessanta la riduzione alla sfera dell'esperienza privata può assumere in *Poesia in forma di rosa* (1964) forme esibite e provocatorie, non più mediate da altre ragioni: «Lavoro tutto il giorno come un monaco / e la notte in giro, come un gattaccio / in cerca d'amore... Farò proposta / alla Curia d'esser fatto santo». (*Poesie mondane*, «21 giugno 1962»). L'autoironia costituisce appena un velo. Rispetto alla volontà di impegno e di adesione alla storia, la vera zona di resistenza della poesia di Pasolini si colloca in uno spazio-tempo notturno, in cui la biografia emerge senza filtri. Con un rovesciamento evidente, che al disvalore della notte della tradizione letteraria, sostituisce il valore della notte del sesso, della liberazione anarchica di sé.

2. Negli stessi anni un analogo, e altrettanto ambivalente, sovrapporsi di ragioni biografico-esistenziali e di ragioni poetiche e ideologiche si ripresenta in Amelia Rosselli, in un intreccio senz'altro più difficile da interpretare – se pure interpretabile nella sua interezza – per la riconfigurazione psicotica del linguaggio. Fin da *Variazioni Belliche* la poesia della Rosselli si colloca spesso in un contesto notturno: un contesto che di frequente è solo tale (potrebbe essere diurno e non cambierebbe molto); ma che si può anche caricare di una decisa rilevanza simbolica per definire la funzione della poesia in rapporto alla biografia:

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio  
 cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della canzonetta  
 del bar vicino. Se dalla notte sorgeva il dubbio dello  
 etmisfero cangiante e sproporzionato, allora richiedevo  
 aiuto. Se nell'inferno delle ore notturne richiamo a me  
 gli angeli e le protettrici che salpavano per sponde

molto più dirette delle mie, se dalle lacrime che sgorgavano  
 diramavo missili e pedate inconscie agli amici che mal  
 tenevano le loro parti di soldati amorosi, se dalle finezze  
 del mio spirito nascevano battaglie e contraddizioni, –  
 allora moriva in me la noia, scombinava l'allegria il mio  
 malanno insoddisfatto; continuava l'aria fine e le canzoni  
 attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate  
 disperse, ultime lacrime di cristo che non si muoveva per  
 sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia.

La notte identifica il momento critico, che può tradursi in catastrofica caduta del senso – «dopo della notte cadde l'intero sostegno / del mondo», come recita l'attacco di un altro testo –; è il luogo del «dubbio», l'«inferno delle ore notturne», o ancora può indicare una condizione raffigurata allegoricamente come «notte della mia prigionia». Alla costellazione dei segni del negativo se ne oppone sempre una di segno inverso, liberatoria: il «dubbio» – ed è dubbio «su dell'essenza del mio / cristianesimo» – si scioglie nella «canzonetta / del bar vicino», l'«inferno delle ore notturne» è sconfitto da «angiolì e [...] protettrici». Questo è il caso circoscritto – va detto – di *Se nella notte sorgeva un dubbio*; ma nel sistema di ipotesi («Se... Se... Se...») che in *Variazioni Belliche* spesso sorregge la mesinscena del rapporto fra il soggetto e il mondo, la macchina della poesia punta quasi sempre a ribaltare l'orizzonte disforico da cui il testo prende le mosse. Scardinati inferno e prigionia (o i loro equivalenti), si produce nella poesia uno spazio sottratto ad ogni controllo autoritario. *Entro della cella di tutte le bontà:*

per l'incanto

di una notte d'estate che traccia le sue radici nel cuore  
 del villano. Incontrollabile notte d'agosto!

Dove «incontrollabile» sottolinea l'irriducibilità del discorso alla sorveglianza di norme e codici (e questo malgrado la Rosselli sia fortemente affascinata dal tentativo di costruire un nuovo codice per la poesia). Anche se in misura più attenuata, in *Se nella notte sorgeva un dubbio* alla «noia» si sostituiscono l'«allegria» e le «attività febbrili» delle «canzoni»: con un riferimento evidente – il termine aulico non va sottovalutato – alla scrittura poetica<sup>4</sup>. La notte si configura come il teatro di un'oscura battaglia, non semplice da definire nei suoi contorni esatti

<sup>4</sup> Il richiamo alla canzone o al sonetto, o ancora alla ballata (*Continenza europea*, in *Documento*), si riconnette all'idea di ricreare, in forme moderne e non classiciste, i modelli chiusi della poesia antica: «Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale» (Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, in *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello, introduzione di Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2012, p. 189).

e nei suoi moventi profondi, il cui esito è però l'atto liberatorio, esaltante, della poesia, che tradisce l'insofferenza verso ogni forma di regola o di tabù. Il fatto è trasparente in *In preda ad uno shock violentissimo*:

il vento di notte partiva e  
sognava cose grandiose: io rimavo entro il mio potere  
e partecipavo al vuoto.

Per quanto in un sistema di segni in continuo movimento come quello della Rosselli il valore dell'interpretazione restia limitato e aleatorio, nella trama di variazioni / ripetizioni intorno alla notte sembrerebbe materializzarsi una possibile convergenza fra urgenza biografica e letteratura, o meglio il punto in cui la biografia acquista dicibilità nel codice della letteratura. La «notte regina durava da eterno» (*Fra le stanze che oscurano*) conserva un'aria minacciosa, che viene però rovesciata in *I tuoi occhi di ceramica* in un'auto-rappresentazione di sé trionfale. Al termine di un testo in cui «ordine» e «disordine» sembrano essere i due poli di una tensione continua, che coinvolge biografia e scrittura («cibo preferito / degli dei scanzonati», «Una canzone avvolse la / mia mira nella tua rete»), «il più forte / degli schiavi d'amore», ovvero il soggetto della poesia, diviene la «regina della notte»:

Due

azioni mi portarono vicino a te: la tua frase  
ignorante e il tuo cuore di tufo, seppellito  
oramai nelle mie lunghe braccia trionfanti d'amore  
e di lussuria regina della notte e delle stelle.

Certo, per una musicista alle spalle c'è anche l'aria della «Regina della notte» nel *Flauto magico*. Ma «Regina della notte e delle stelle» è una definizione di sé, fastosa e tremenda, rimodulata sulla *Chimera* di Campana. In ogni caso una grandiosa messa in scena di sé *as a poet* all'insegna del sublime, come rigetto di ogni convenzione e immersione in una dimensione fisico-sensoriale. Ne *La Libellula* – collochiamola fra la stagione di *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*<sup>5</sup> – troviamo ribattuta la stessa auto-rappresentazione:

nel carattere è di sorvolare  
su le stelle, la mia volontà sia la regina delle  
stelle e delle notti. Io non ho nessun appello  
e nessun credo con cui cominciare il mio lungo  
appello, dunque silenti siate notti regali come  
il fiore che sfiorisce.

<sup>5</sup> Per la complessa cronologia del poemetto, a cui la Rosselli lavora fra il 1958 e la fine del 1965, che è un testo parallelo fra *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*, cfr. l'apparato di S. Giovannuzzi a *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica* cit., pp. 1319-1324.

Parlare di intertestualità suona sempre piuttosto azzardato per la Rosselli, per la sua fondamentale estraneità alle convenzioni della letteratura (o perlomeno marginalità)<sup>6</sup>. Ma tra *Variazioni Belliche* e *La Libellula* – non in senso cronologico – l'immaginario campaniano del «poeta notturno», o meglio, rielaborando *La Chimera*, della «regina della notte» sembra mettere a fuoco una proiezione forte di sé. Che, alla maniera dei grandi romantici, coincide con la ricerca della gloria e del sublime, quale possibilità di oggettivazione e messa a distanza di un vissuto travagliato entro il paradigma letterario della lirica. In una prospettiva tragica, ricalcata su quella di Campana nei *Canti Orfici*. Anche in un contesto palesemente disforico come *Contiamo infiniti cadaveri* (*Variazioni Belliche*), quest'orizzonte apre una via di riscatto, tragico appunto: «amore amore che cadi e giaci / supino la tua stella è la mia dimora».

Se comprendiamo bene, intorno alla notte e al «poeta notturno» si costituisce uno dei miti centrali della poesia della Rosselli, quello della poesia come vertigine dell'oltranza, che si materializza nell'immagine di sé quale «regina della notte». Ovvero come liberazione (controversa) della parte più fonda e trasgressiva del sé: non molto diversamente da Pasolini. La stagione di più stretto contatto con Campana si esaurisce con *Serie Ospedaliera* (*La Libellula*), ma il conflitto insolubile fra il sublime come liberazione e l'adesione volontaristica alla storia, che è il nucleo portante di *Documento* (1976), non fa che rimodulare lo scenario notturno di *Variazioni Belliche*, rovesciandolo in negativo e in perdita. Basta scorrere *La severa vita dei giustiziati*, uno dei testi in cui la memoria storico-politica (i «giustiziati» sono i fratelli Rosselli)<sup>7</sup> diviene oggetto di un lacerante rifiuto:

Nelle notti che passano come bianchi  
lenzuoli vi è un'urgenza che ci divora  
malgrado le molte premesse ad una vita  
intieramente dedicata alla ragione.

L'«urgenza» che prende forma nello spazio notturno della scrittura riconferma l'impossibilità di ridurre la vita alla «ragione»; riporta anzi a galla una pressione biografica estranea ad ogni tentativo di ricondurla entro ragioni storiche e politiche, che rischiano in un ultimo di essere un depistaggio o una copertura rispetto ai motivi profondi che sollecitano la scrittura. Ne deriva una forma estrema, e contraddittoria, di persistenza della lirica, in una stagione – tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta – che la rigetta. Internamente contradd-

<sup>6</sup> Cfr. Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, interlinea, 2016, pp. 132-133.

<sup>7</sup> «Giustiziati», oltre che all'assassinio del padre e dello zio, allude anche a Giustizia e libertà, il movimento politico, con toni sprezzanti, peraltro, nemmeno ironici: «La costanza / di questa loro interessata fedeltà che / era fedeltà tout court, quella loro / fedeltà a speranze perché venissero / deluse, quel loro sperare! così tragici / nell'immedesimarsi nella tragica farsa».

dittoria, perché se le ragioni della poesia restano in una zona privata, la Rosselli rimane sempre al crocevia tra dimensione privata e pubblica della scrittura.

3. Il percorso creativo della Rosselli non ricalca quello di Pasolini; ma per entrambi, almeno in alcuni momenti, la notte mette a fuoco il conflitto fra una via di salvezza privata a cui dà accesso la poesia e l'adesione a un progetto storico-politico. In questa dialettica il valore è quello che in Amelia Rosselli si individua come ricerca dell'oltranza e che per Pasolini coincide con la «speranza [...] estetizzante»: malgrado la diversità delle definizioni, una forma ancora sostanzialmente lirica, non certo con l'adesione alla storia e alla politica, che rimane sempre problematica, sofferta, in ogni caso inadeguata rispetto al vissuto da cui muove la poesia. Qualcosa del genere – e negli stessi anni – traspare persino in Fortini, travagliato da un volontarismo non molto dissimile e non meno sintomatico. Che produce nella scrittura esiti persino più disturbati, in cui la distanza fra progetto e realizzazione del progetto non consente di individuare un punto di equilibrio. Franco Fortini non è sicuramente un poeta notturno; se però apriamo *Una volta per sempre*, 1963, in *Alla stazione di Minsk* compare una notte che si configura come allegoria dell'Occidente, o meglio della condizione storica dell'Occidente rispetto al mondo futuro dell'Unione Sovietica:

l'irta, la nera Europa  
 la sua ombra sublime  
 allunga fino a me:  
 e mi fa orrore.  
 entro quell'ombra dormono tutti i miei anni  
 come abbiamo dormito soldati sfiniti  
 nelle nottate  
 delle sue guerre.

Sarebbe un po' avventato insistere sull'«ombra sublime», anche se è evidente che il sublime indica la tradizione, identifica l'occidente con la sua grande tradizione letteraria. È certo invece che tutta la pressione, nonostante la volontà di svolgere un discorso pubblico e collettivo, insiste su un nodo fondamentalmente privato: «entro quell'ombra dormono tutti i miei anni». Come è tipico di Fortini, da *Foglio di via*<sup>8</sup>. Che insomma il discorso pubblico, civile e politico, non riesca a imporsi su una biografia che gli resiste è anche in questo caso evidente. E lo è ancor più, per quanto paradossale, nel poemetto che chiude la raccolta del 1963, *La poesia delle rose*, del 1962, dove l'attraversamento della notte dovrebbe essere allegoria della condizione presente. Di un attraversamento dei bassifondi della storia in cui si dovrebbe riconoscere la figura deforme e

<sup>8</sup> Ed è, fin dall'inizio, un nodo talmente privato che viene rimosso in una zona di non detto e di non dicibile, a cui si può soltanto alludere: basti pensare a un pezzo come *La città nemica*.



grottesca della redenzione rivoluzionaria, che è uno dei tratti decisi dell'opera di Fortini nei primi anni Sessanta<sup>9</sup>.

Il testo, anche per la struttura associativa delle immagini, surrealista, è di difficile interpretazione: malgrado i tentativi, peraltro utili di commento<sup>10</sup>. Fortini stesso ha raccontato l'origine del poemetto in *Metrica e biografia* (1981) e in una nota alla prima edizione di *Una volta per sempre* ha fornito anche una traccia interpretativa:

Suggerisco una possibile traccia ad un ipotetico lettore-collaboratore: In un parco di rose e di coppie (1) si assiste e partecipa alla ripetizione di un iter. Una figura di asceti e negazione si muta in giovane strega per un rito cruento (2). Un'orgia che è anche inferno ricerca un anticipo mistificato dell'unità del genere umano (3). Seguono figure di resurrezione e di giudizio (4). Scorre la notte e le scene riapparse si rivelano miti, mentre l'universo della comunicazione meccanica tenta altrimenti l'unità (5). Aiuto insufficiente a impedire l'ultima tentazione: identificarsi all'inconscio (6). L'alba riporterà ragione e storia ma l'esigenza permane che anche la parte condannata si salvi sebbene eredità storica e cronaca biologica continuino a disgregare l'esistente (7)<sup>11</sup>.

La chiarezza della nota non è certo superiore a quella del poemetto, e comunque si tratta pur sempre di un'interpretazione per quanto d'autore: sovrappone una lettura allegorica lineare a un testo molto più oscuro e frammentario, come rilevava uno dei suoi primi lettori, Sereni<sup>12</sup>. Il senso allegorico generale dell'immersione nella sfera del caos notturno è però chiaro, enunciato già nella seconda sezione: la dissociazione del presente – «uno è il tempo ma è di due verità» –, ovvero il momento di trapasso in cui siamo immersi, si risolverà profeticamente in «unità futura». O come si legge ancora più chiaramente nella sezione 4:

<sup>9</sup> È quello che si legge nella chiusa di *Astuti come colombe*: «Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi» (Franco Fortini, *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989, p. 51). Anche in questo caso più che un attraversamento di ciò che deve essere superato, funzionale al momento storico, sembra un espediente per salvare modelli tradizionali altrimenti improponibili.

<sup>10</sup> Cfr. Paolo Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose». Note per un commento testuale*, in «Strumenti critici», XXV, 2010, 123, e Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-210.

<sup>11</sup> Franco Fortini, *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 114-115.

<sup>12</sup> «Non ho capito gran che in quei versi, cioè non ho colto la struttura. Quanto v'è di 'letterario' e di premeditato è anche, credo, funzionale rispetto a una sottilissima cosa da dire (una rete d'implicazioni culturali e allusioni intellettuali che a prima vista non saltano fuori)» (lettera di Vittorio Sereni a Franco Fortini, 22 ottobre 1962, Centro Studi Franco Fortini, Università di Siena, Fondo Franco Fortini, Carte Sereni Vittorio a Franco Fortini).

Il desiderio e la separazione  
 non ci saranno più. Chi siamo stati  
 sapremo e senza dolore. Già verso di noi  
 quel che vi parve favola viene e sarà,  
 figli di questo secolo, ironie.  
 Noi dal sogno usciremo per esistere  
 in una sola verità.

Tutti i perfetti amori un solo amore.  
 Tutti i giorni più belli un solo giorno.

Il noi è un noi collettivo. La prospettiva parenetica del riscatto futuro che ricompono tutto «in una sola verità», è la terra promessa che aspetta gli esuli in viaggio attraverso il caos della notte allegorica. Si tratterebbe dunque di una lunga e travagliata vigilia in attesa del risveglio (che comunque ci sarà): «Voi in sonno ancora» (7), insiste, però, sulla condizione notturna. La profezia non si spiega nel testo con le immagini del mondo futuro (o lo fa solo in parte); piuttosto legittima l'immersione in un linguaggio torbido e dissonante, quello della notte, che porta con sé un'autentica fascinazione per tutto ciò che è scarto, deiezione, morboso, viscido, repellente, e nello stesso tempo però attrattivo, con una componente sessuale piuttosto in vista. L'immagine, ad esempio, della «ragazza» che si prostituisce o comunque ha un rapporto sessuale in macchina e che un «abbagliante [...] sbatte ma maculata / lungo la gola». E ancora più esplicita la terza ottava della prima sezione: «scalcia la dama, perde il sandalo, esige / immanità, si lorda tra erbe e bava».

L'allusività dei dettagli, sempre a doppio senso, accentua l'immersione in un linguaggio svilito e torbido. Rappresentazione del degrado del sesso a pagamento (come sembrerebbe) e fascinazione per il degrado vanno però di pari passo. E lo stesso si legge nella terza sezione, che parrebbe amplificare la scena di sesso iniziale. Fortini la definisce «Un'orgia che è anche un inferno», con sottile ambiguità moralistica:

Non altro modo di approfondire, di  
 denudare alla notte la delizia  
 del ribrezzo che tanti anni maligno  
 in sé ti stringe [...].

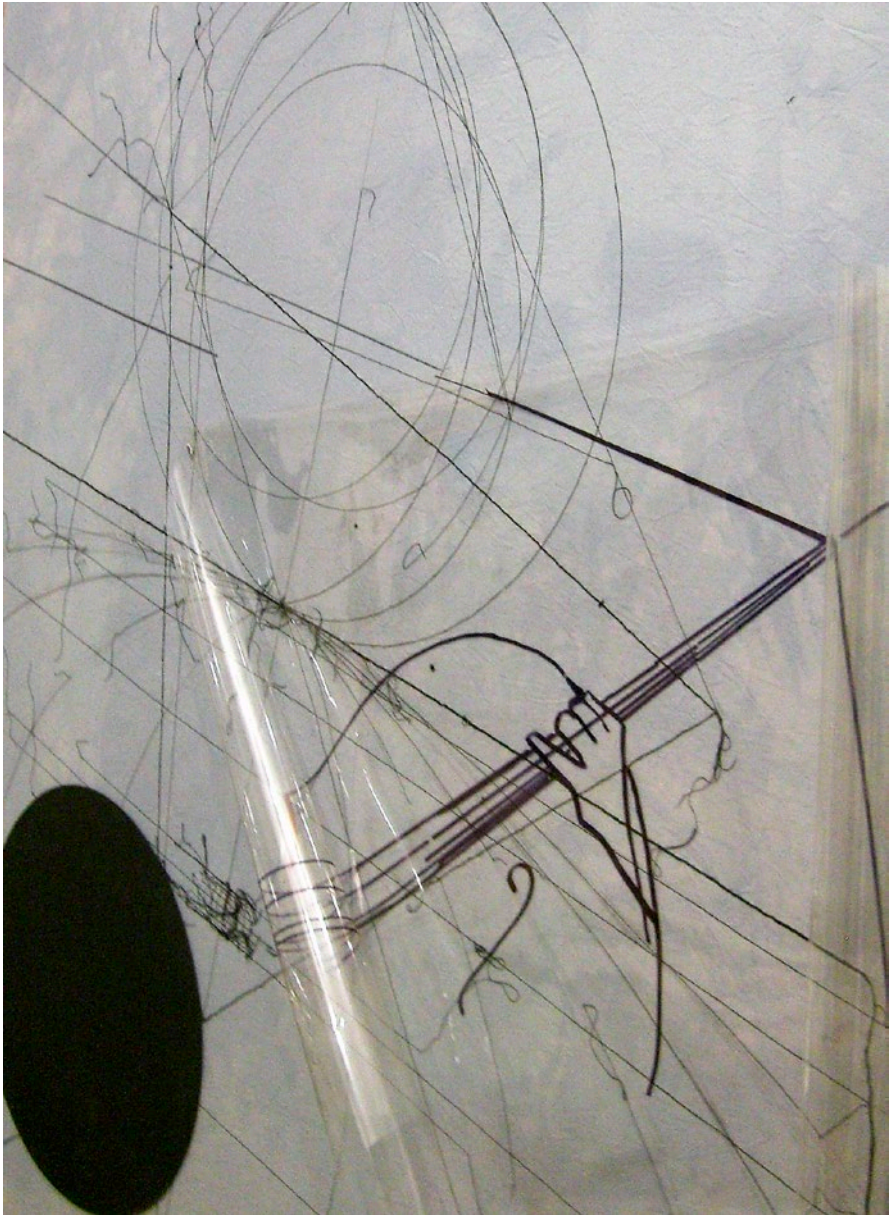
La «delizia / del ribrezzo», che in questo caso riguarda senz'altro il soggetto della poesia – il tu è un tu interno al soggetto –, mette in forse l'impianto allegorico per diventare rappresentazione psicologica, e di una complessa psicologia. Sarà pure che in tutto questo sono da leggere «i simboli deformi / dell'avvenire», o ancora le «larve di noi futuri murate», o come si legge nell'auto-commento a proposito della terza sezione: «Un'orgia che è anche inferno ricerca un anticipo mistificato dell'unità del genere umano». La notte della *Poesia delle rose* dà

accesso nel testo al linguaggio di una corporeità disturbata ma seduttiva in cui è difficile riconoscere le forze storiche che ostacolano la rivoluzione, o i segnali che li anticipano. Fortini vi riconosce, con più pertinenza, l'inconscio, percepito però come minaccia. Tutto si svolge nella dimensione della coscienza individuale, privata, l'orizzonte storico dei destini generali tende a svanire o a diventare un 'dispositivo' di copertura. Non a caso nella quinta sezione l'escluso dalla redenzione, il confinato nell'immondizia del presente, è proprio il soggetto immerso nella notte:

L'aereo che grave le cupole rade  
 combatte, cabra, va; non per noi. Qui abito  
 dove una notte l'incenerirsi del secolo  
 persuade, e mi stermina lenta e tremo.

Le ragioni storiche e ideologiche sembrano dislocare, motivandolo come allegoria universale, il dramma di una lacerante notte interiore, di un emergere dell'inconscio che appare fuori controllo nella sua capacità di sedurre e disgregare ogni prospettiva razionale sul mondo. Mettendo in crisi tutta l'opera di Fortini, a partire da *Foglio di via*. La via d'uscita sembra tentare nella coda di *Ultime sulle rose* una possibile di convergenza di «ragione e sentimento», che però è un bell'eufemismo derubricatorio in un contesto del genere.

In realtà, né più né meno che in Pasolini e nella Rosselli, quanto più il discorso spinge verso la storia, obbedendo a una sorta di imperativo morale, tanto più affiorano oscure ragioni private, i frammenti di una biografia divergente e difficile da regimentare. Probabilmente nello spazio della notte – non solo in questo, certo – rimane confinato ciò che resta di un'impostazione lirica della poesia, che proprio in questi anni va incontro ad una rapida marginalizzazione. Non è un caso che le opere di Pasolini, della Rosselli e di Fortini di cui si è parlato siano tutte pressoché contemporanee, prima della stagione in cui l'avanguardia sembra dissolvere ogni residuo di istanza lirica.



Maria Lai, *Pensando alla luna* (particolare – collezione privata).

PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO  
DA DOBŘÍŠ A PRAGA

Andrea Gialloreto

La terra ronza come una metafora.  
Osip Mandel'stam

Sono escluso, destituito, un sonnambulo,  
navigatore di un'angoscia notturna.  
Angelo Maria Ripellino<sup>1</sup>

La costellazione letteraria sotto i cui influssi il giovane Angelo Maria Ripellino sviluppò le proprie dotazioni espressive – già sbalorditive, a metà degli anni Quaranta, per la sicurezza delle prime prove di voce e per l'ubiquità delle fonti e delle criptocitazioni sottese a una scrittura fondata sull'imprevedibilità di «analogie stregherelle» e di prospettive sghembe –, le coordinate, si diceva, del suo viaggio dalla Sicilia all'Europa attraversano i più diversi campi gravitazionali della poesia e dell'arte (dal teatro alla musica, dalla prosa alle arti figurative)<sup>2</sup>; come ha osservato Paolo Milano, «Quel che Ripellino predilige, e pratica con più gusto, è una specie di osmosi di un'arte in un'altra arte. Per esempio: ciò che è destinato a vedersi con gli occhi, dirlo a parole. Travasare pittura o teatro in letteratura»<sup>3</sup>. Tale disposizione, che raggiunge esiti di ineguagliata icasticità nel Novecento italiano, evita gli scogli di quel programmatico rimescolio dei materiali e delle tecniche troppo spesso fine a se stesso nelle ardite architetture della produzione delle nuove avanguardie. In Ripellino, la collocazione dell'attività in versi al culmine di una stagione di scoperte e sperimentazioni verifica-

<sup>1</sup> Angelo Maria Ripellino, *Sinfonietta*, n. 38, in *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, a cura di Alessandro Fo, Federico Lenzi, Antonio Pane, Claudio Vela, Torino, Einaudi, 2007, p. 142.

<sup>2</sup> Il saggio «in forma di ballata» costituisce probabilmente per l'autore il collante dei suoi vari esercizi di eclettismo; su Ripellino saggista si veda Giuseppe Traina, *Materiali per uno studio sul Ripellino saggista*, in *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi*, a cura di Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina, Leonforte, Euno Edizioni, 2017, pp. 59-75.

<sup>3</sup> Paolo Milano, *La pantomima della libertà*, in «L'Espresso», 20 settembre 1975.

te grazie all'esercizio della scrittura critica<sup>4</sup> favorisce l'interscambio di immagini e modelli da un territorio all'altro, facendo dei componimenti una successione di «numeri» funambolici in ottemperanza all'idea di «spettacolo poetico»:

Vorrei trovare un punto di incontro tra quello che è la razionalità e l'aridità dell'avanguardia che esprime questo mondo disumanato e ciò che era prima invece la ricchezza della metafora, il bisogno di dar carne alla poesia, di darle colori, di riempirla di occhi, di acustica, il fare della poesia il centro di arti diverse, dalla pittura al teatro: ecco, questo è quello che io intendo per spettacolo poetico<sup>5</sup>.

Negli ambiti privilegiati dallo studioso – le sue propensioni di lettura lo indirizzano verso le letterature spagnola, polacca, russa e ceca (in rigoroso avviamento, anche se le ultime due resteranno quali stelle fisse nel firmamento ripelliniano) – possiamo ritrovare secondo innumerevoli declinazioni l'idea del notturno quale «forma del mondo» scaturita dal connubio tra poesia e musica.

Tra i primi scritti – riproposti da Antonio Pane nel volume *Oltreslavvia* – spicca un intervento su Gerardo Diego e la sua «*Noche de luna*, dove dall'incanto della luce azzurra emerge l'immagine della luna “labirinto di identità”»<sup>6</sup>. Mediante richiami ed ecolalie dalla tradizione lirica europea Ripellino introduce nei suoi versi degli esordi i velluti e le iridescenze dei più smaltati notturni riflettendo nello specchio di quelle pagine il proprio volto non ancora celato dalle maschere e il proprio sentimento non ancora preso nel gioco illusionistico del trucco e dell'anima. Il tasso di liricità delle poesie datate 1946-1947 e dedicate alla moglie Ela è assai più elevato rispetto alle raccolte ufficiali e non sottoposto ai filtri ironici e ai correttivi dell'icarismo «sul filo dello spassimo» caratteristici della maturità del poeta-slavista.

Per questo mi propongo di iniziare questo percorso dalla preistoria del poeta, seguendo la traccia musicale del notturno nei testi del biennio 1946-1947 e dell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta, anteriori al primo volume organico, *Non un giorno ma adesso* (1960). La vena lirica vi appare indubbiamente in foggie ancora convenzionali, segnate dall'elegante ripresa di moduli già in sospensione nelle atmosfere rarefatte della produzione postermetica e neoromantica:

<sup>4</sup> «La letteratura e l'arte in genere non vengono viste da Ripellino solo come oggetto del suo studio, ma anche come lingua alla quale attingere le unità del suo discorso» (Giuseppe Dierna, *Rileggere Ripellino*, in *A. M. Ripellino poeta-slavista*, a cura di Mario Grasso, «Lunario nuovo», V, febbraio 1983, 21-22, p. 73).

<sup>5</sup> A. M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, in *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977) con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)*, a cura di Antonio Pane, Messina, Mesogea, 2008, p. 24.

<sup>6</sup> A. M. Ripellino, *Il petrarchismo spagnolo*, in *Oltreslavvia. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, nota introduttiva di Antonino Cusumano, Mazara del Vallo, Istituto euro arabo di studi superiori, 2007, p. 99.

la tematica amorosa e lo scenario che incornicia i luoghi canonici di Praga contribuiscono a conferire una patina di maniera a questo mannello di poesie rese note in appendice al volume curato da Alessandro Fo, Federico Lenzi, Claudio Vela e Antonio Pane.

Non si può non assentire all'intuizione di Guido Ceronetti, altro cittadino onorario del fatato paese di Manichinia, secondo il quale «In Ripellino c'è una vera esplosione di mitologie note e ignote, alle cui schegge manca la metamorfosi unificatrice del liberty»<sup>7</sup>. Tuttavia, in questi primi testi, l'amalgama è realizzato proprio a partire dall'assuefazione al gusto liberty, grazie al ricorso a quell'Art Nouveau che adorna palazzi e viali di Praga, come quel lungofiume Masaryk evocato in una delle poesie per Ela. Le più riuscite di queste liriche si nutrono di una raffinata orchestrazione sinestetica nella quale entrano di diritto i profumi esaltati dalla brezza notturna dei giardini della collina di Petřín («La luna è velata di garza, / si spegne su Petřín un giardino di rose»<sup>8</sup>) o si insinuano note intrise di malinconia romantica: «giunge, mesto, un mazurek di Chopin», «piange e implora un mazurek di Chopin»<sup>9</sup>.

La fisionomia di Ela in *Notti praguesi* si fonde a tratti con l'essenza liquido-evanescente della città vltavina: in un chiaroscuro di luministici riflessi (i fanali che riverberano fiammelle miniaturizzate nelle gocce di pioggia e nelle lacrime), la donna si smarrisce nel paesaggio – «L'acqua lampeggia, la luna vacilla / tra le cupole verdi nel tuo fiume» – per farsi ombra come una Euridice dei nostri giorni: «Non resterà che un cupo gorgo d'ombre, / e una voce dissolta nella pioggia, / nel tremolio del lume»<sup>10</sup>.

Ripellino intona anche una romanza sulla corda della canzone popolare *Tu červenou sukýnku* (*Quella gonna rossa*): l'ambientazione è notturna e fluviale: «Su Kampa bisbigliava quella notte / il salice dei sogni; all'altra riva / i vecchi tram sul lungofiume Masaryk / guizzavano in un bosco di fanali»; i ricordi del tempo felice, gabbiani «dentro la luna di aprile», rendono struggente il canto di congedo. L'illusione, le «spavalde» promesse “cadono” come la notte, «pàlpito di favo-

<sup>7</sup> Guido Ceronetti, *Ripellino poeta*, in «Paragone-Letteratura», XXII, febbraio 1971, 252, p. 21.

<sup>8</sup> *Osservazioni sulle notti d'agosto a Petřín*, vv. 1-2, in A. M. Ripellino, *Poesie prime e ultime*, a cura di Federico Lenzi e Antonio Pane, presentazione di Claudio Vela, introduzione di Alessandro Fo, Torino, Aragno 2006, p. 377.

<sup>9</sup> Ivi, p. 432-433.

<sup>10</sup> «Ela, nel fiume gonfio muore il vento, / come il sogno nel velo delle ciglia. / Dalla ringhiera livida di pioggia / tu ascolti il canto fioco della Vltava. // L'acqua lampeggia, la luna vacilla / tra le cupole verdi nel tuo fiume; / un riflesso di lacrime, un rimpianto / può adornare di perle il nostro sogno. // Ma tu fermi col gesto della mano / nel vuoto il brulichio delle speranze, / e spegni il fuoco e disperdi il futuro / dentro la nebbia che non ci abbandona. // In altri inverni, in riva a un altro fiume, / ricorderò questi alberi svaniti, / il Mulino Olandese e la notturna / neve che svolazzava sui fanali. // Non resterà che un cupo gorgo d'ombre, / e una voce dissolta nella pioggia, / nel tremolio del lume, ed il tuo guanto / sdrucito, come un solco nella vita» (*Notti praguesi*, ivi, p. 342).

le», cede a un'alba febbrile che accompagna, leopardianamente, la caduta della luna, vista come in miniatura, ridotta alle dimensioni di un guscio. Mi limito a citare la chiusa di questa piccola apocalisse sentimentale: «Era la notte, un palpito di favole, / erano infusi in un freddo sciroppo / ponti, gabbiani, tremolio di salici, / e le speranze, e il nulla, e il nostro sangue. // Dai lembi della notte apparve l'alba, / come una febbre, e il guscio della luna / cadde nel fiume, mentre tu cantavi / in una luce di lilla e di làcrime»<sup>11</sup>.

In *Ascoltando Smetana*, il nume tutelare della sinfonica e dell'operistica ceche diviene il referente sonoro dei miti fondativi di Praga e, al contempo, la prossimità della sua musica a quella primordiale degli elementi (l'acqua della Moldava, la terra patria) lo colloca in un *a priori* non più attingibile in futuro da chi come Ripellino mira ad evitare le facili soluzioni di una quasi miracolosa naturalezza e armonia di gradazioni: «Una solenne musica straziante / scorre come un corteo d'urne e di spade, / ma dopo frecce e raggere di lampi / cadenti come le scaglie di un drago, / come un balsamo d'erbe la musica / s'addolcisce nel fioco gocciolìo / del fiume sul cristallo della luna»<sup>12</sup>.

In misura crescente, da *Non un giorno ma adesso* fino all'*Autunnale barocco*, assistiamo alla sparizione dei *senhals* più evidenti della cultura praghese: la rimozione di Smetana rappresenta la spia di una condizione che, dopo la repressione sovietica del 1968, farà del poeta un esiliato, un amante tradito che trasfigura e deforma i lineamenti della propria patria spirituale. *Praga magica* costituisce il sontuoso cerimoniale barocco mediante il quale Ripellino riesce a tematizzare il lutto, la perdita, la distanza incolmabile tra l'io e i fantasmi della consacrazione a quella Praga «mammina con gli artigli» che non permette ai suoi figli di distaccarsene, di cui scriveva Rilke<sup>13</sup>. Da quel trauma, un vero strappo di una parte delle proprie radici, intervenuto nel mezzo del rincrudire della «mal-sanità», trae origine una mutazione che investe le raccolte più significative del poeta. Da un lato i richiami a Praga nella produzione in versi si faranno carsici, soggetti ad una cifratura notturna ed eretica, dall'altro i riferimenti perderanno qualsiasi concretezza per assurgere a codice metaforico, indulgendo ad una enumerazione di emblemi, moralità leggendarie, ipostasi esplicative della funzione dell'arte nel mondo contemporaneo. Ne *Il cigno Iscanus*, tratta da *Non un giorno ma adesso*, il ricordo della fonte (*Olor Iscanus*, l'opera dedicata dal secentista inglese Henry Vaughan al cigno dell'Ulster) sfuma a vantaggio di una lettu-

<sup>11</sup> *Romanza*, ivi, p. 361.

<sup>12</sup> *Ascoltando Smetana*, ivi, p. 455.

<sup>13</sup> «Questo è l'esorcismo tentato con *Praga magica* dove l'ipostasi di un'eternità felice ed immobile, evocata attraverso e in funzione dell'arte, è lo scopo ultimo del procedimento del ricomporre. Il poeta gioca pure il ruolo di vittima sacrificale, alla quale non è concesso di godere la virtù magica del rito, ma può ipotecare il futuro per le future generazioni attraverso l'azione salvifica del sacrificio stesso» (Gene Immediato, *La poesia in ballo. Angelo Maria Ripellino poeta*, Messina, Sicania, 1992, p. 26).



ra allegorica della lotta tra i mostri, fautori delle tenebre, e le fiammelle che l'arte oppone all'oscurità:

Nella voce legnosa e cigolante / del Cigno Iscanus / gèrmina un quartetto di Janáček, / tutte le lucerne e le candele / provengono dai quadri di Picasso. / Invano il potere maligno dei mostri, / ingrommati di tetra fuliggine, / divide con nere muraglie / le immagini e la vita. Invano un ladro ruba le fiammelle, / per tuffare la terra nelle tenebre: / le candele risplendono nei quadri, / spennellando di colori il cosmo. / Invano un macellaio trafugge i cigni, / fiducioso di uccidere le favole: / la loro voce torna nei filtri della musica / e, stridendo sul rigo come una dolce carrùcola, / innalza nuove immagini / sui provvisori deserti della vita<sup>14</sup>.

Si noti che le luci sono artificiali, i Lumi che rischiarano il cammino dell'uomo si accampano sulla tela dipinta o sortiscono dal pentagramma: le forme dell'arte suppliscono così all'insufficienza della parola e all'infiacchirsi dell'istinto vitale. L'accenno al quartetto di Leoš Janáček individua un'area di felicità, di gioventù ritrovata nel caso del secondo quartetto («Avere la giovinezza in vecchiaia, come Janáček, / la stessa ebbrezza di vita, un secondo quartetto...»<sup>15</sup>), che si manifesta come miraggio cui il poeta non può aderire se non nei modi di una «vocalità disperata»<sup>16</sup>, sovente espressa secondo tonalità jazzistiche: dalla prima occorrenza nella raccolta d'esordio: «L'acqua-jazz, l'acqua-jazz / picchietta con bacchette affusolate / sulla flaccida pelle delle strade»<sup>17</sup> fino al rincorrersi di timbri percussivi e sincopati che simulano la poesia come urlo, corrispettivo di una improvvisazione dolente che denuda il soggetto e le sue pene: «... quando piangevo a dirotto la mia negritudine, come / un rauco cantante di jazz, la mia sfolgorata / esistenza, quest'abito di doglia che trascino / dall'abisso dei secoli, quest'urna, questo corrotto. / Scalzo, le mani in tasca, incollato al ricordo, vi porgo / il mio desolato, derisibilissimo assolo»<sup>18</sup>. In *Quanti colori ha la notte*, terza sezione della *Fortezza d'Alvernia*, si legge un paragone tra le variazioni jazzistiche, con la loro deriva abissale, e l'attrazione del basso, della decomposizione, che purificandoci dalle vanità terrene ci culla in guisa di funebre barca-rola: «Come una musica mesta di Ellington, / la pigra linfa delle catacombe, / il balsamo di fetide poltiglie, / lo stillicidio del molliccio informe / ti disacerba, ti invischia, ti dondola»<sup>19</sup>. Nel *Cigno Iscanus* la musica stride «sul rigo» in quanto d'ora in avanti Ripellino rifiuterà l'armonia per intonare partiture verbali «a distuono», sull'esempio del primo Pasternak. Il maestro russo infatti

<sup>14</sup> *Il Cigno Iscanus*, da *Non un giorno ma adesso*, in *Poesie prime e ultime* cit., p. 99.

<sup>15</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 8, vv. 1-2, p. 130.

<sup>16</sup> «Tutta la mia vocalità disperata» (*Notizie dal diluvio*, 5, p. 19).

<sup>17</sup> *Così così*, da *Non un giorno ma adesso*, p. 74.

<sup>18</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 1, p. 123.

<sup>19</sup> *La fortezza d'Alvernia, Catarsi*, p. 189.

inarca in una tensione spasmodica la materia sonora; con virtuosismo esasperato sospinge i vocaboli in una sorta di gara acustica. Le sue pagine sono densissimi conglomerati, in cui le parole si attraggono per somiglianza fonetica. Ogni lirica avventa con un nuovo intreccio dinamico di dissonanze che non si conciliano in una prospettiva armonica, ma restano aspre e schioccanti nel loro succedersi<sup>20</sup>.

L'accelerazione impressa ai movimenti ritmici deriva certamente dal ventriloquio, spesso ironico, delle poetiche d'avanguardia, guardate con occhio benevolo almeno in attinenza agli scatenati «suoni-teppisti» che dal futurismo dell'amatissimo Velimir Chlebnikov si propagano sino a giustificare la tentazione dell'opera d'arte totale, spogliata però di implicazioni storiche:

Incastri e indiolati bisticci, infiammati orditi fonetici, omofonie, assonanze e trappole sintattiche, vorrebbero realizzare una sorta di moderno Gesamtkunstwerk eminentemente anti-wagneriano e anti-decadente, nella quale io possa scrivere col pennello di Malèvic o di Chagall, e con le note di Mozart o di Kurt Weill... Ma questa è già una riscrittura...<sup>21</sup>

Nella dichiarazione di poetica *Di me, delle mie sinfoniette* Ripellino chiarisce in quale accezione vada inteso il suo lirismo: «Al sottovoce, al somnesso, al da camera di altri poeti contrappongo un ardente ordito fonetico, agganci ed incastri di suoni». Questo fremente e modernista *diabolus in musica* risponde in misura forse maggiore alla necessità di reagire alle cadenze funebri e ai pallori<sup>22</sup> della tubercolosi assecondando l'infittirsi spasmodico delle percezioni acustiche e cromatiche. Se alla festevole «vita-mozart»<sup>23</sup> convengono nobili e brillanti concetti, ai morituri, alla genia dei «nonostante» sospesi tra la vita e la morte nel sanatorio di Dobříš, la fortezza d'Alvernia in cui il poeta sarà ricoverato per sei mesi nel 1965, risultano più appropriati clangori e bramiti. La raccolta è permeata di musica, tanto che Ripellino ne poté parlare come di un «oratorio», tuttavia all'arte di Euterpe è ormai negata qualsiasi valenza salvifica. Da un lato si affaccia una sorta di rudimentale musicoterapia: «ascoltavamo insieme, inchiodati per ore ed ore su dure durissime sedie di latta, opere ed opere e Lieder e sinfonie», confessa il poeta nella nota che correde il libro; dall'altro il medico-stregone paragonato all'uccellatore mozartiano Papageno fallisce l'incantesimo perché, se ridona lo scrittore al mondo dei viventi, non libera la sua mente di

<sup>20</sup> A. M. Ripellino, *Interpretazione della poesia di Pasternàk*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, p. 222.

<sup>21</sup> A. M. Ripellino, *La magia della scrittura*, in *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977)* cit., p. 73.

<sup>22</sup> «Ho lasciato il carbone di notti sgomente / per il gelo insipido della bianchezza, / per i granelli dementi degli occhi del bianco, / per questo negativo sfocato, per questa cera, / che abbaglia come una Gorgona da un elmo» (*Notizie dal diluvio*, 12).

<sup>23</sup> *Notizie dal diluvio*, 69, p. 87.

novello Lazzaro dalle mura della Casa dei morti. Si legga il consuntivo in perdita del pezzo n. 56 delle *Notizie dal diluvio*, ispirato proprio alla figura del resuscitato: «E invitare gli amici? E ascoltare Janáček, / evaso dal filo spinato di una casa di morti?», «e abbarbicarvi di nuovo alla vita, e giocare ancora una volta a clinàmen, / e perdere ancora una volta la vana partita?»<sup>24</sup>.

Tornando alla raccolta del 1967, una «Diceria dell'untore» *ante litteram*, e spingendoci fino alle successive *Notizie dal diluvio* (1969), si moltiplicano gli esempi di sfiducia nelle facoltà orfiche della musica, incapace di addomesticare le bestie (qui, in «un boschivo Don Carlos»<sup>25</sup>, i cervi in amore, il cui bramito costituisce l'ossessione acustica del libro); il bisticcio in forma di interrogazione non cela il fondo di amarezza dell'associazione tra il compositore prediletto<sup>26</sup> e un destino di sventura: «E Mahler è forse un malheur?»<sup>27</sup>. Il musicista, a lungo residente in terra ceca, a Praga e ad Olomouc, coglie le antitesi tra il decadere della vita, il corrompersi della materia e l'immane rinascita nella ciclicità del *Lied von der Erde* (auspicio fatto proprio dall'alter ego che Ripellino preleva dal mito hölderliniano: «Tornerò a primavera, Scardanelli, / nel Congedo del Canto della Terra»<sup>28</sup>). Ancora, le cortine della notte non si lasciano lacerare neppure dall'impeto delle note di Mahler, che anzi sembrano lasciarsi annettere in quel buio dai tratti ora preziosi ora sgomentevoli: «Irrompe uno scherzo di Mahler dall'indaco / dell'immensa notte febbrile. Sparviero, fortissimo, / insidioso, incapace di consolarci»<sup>29</sup>. Persino «i numeri», le leggi che regolano la composizione di sinfonie Kolossal come quelle di Bruckner appaiono sapienza vana, tormento che l'io poetico si infligge nell'intento di sondare le ragioni della fralezza umana: «cercar leggi nelle note di Brukner e indagare / sulle radici del proprio soffrire, su questo deciduo / pleonasma di vita, sul vano, / turlupinesco calvario»<sup>30</sup>.

Non resta che fare appello alla musica che scaturisce dall'atto del *poiein*: «mia fantasia-Zauberflöte, soccorrimi»<sup>31</sup>. Dal flauto magico del poeta sciamano in processione buffi e pagliacci, saltimbanchi e hoffmanniane sagome grottesche e perturbanti. L'insidia del vuoto e del nulla produce la saturazione della

<sup>24</sup> *Notizie dal diluvio*, 56, p. 74.

<sup>25</sup> «Ah le trombe dei cervi nelle notti di fine settembre, / nel tetro cristallo dei boschi, tra le fredde foglie. / Il jazz iroso e selvaggio, il brontolio di tempesta, / lo scalpitiò forsennato di demòni in foia» «un boschivo Don Carlos» (*La fortezza d'Alvernia*, 29, vv. 1-4, p. 151).

<sup>26</sup> «Tante sono le affinità che si potrebbero riscontrare nel poeta Ripellino con Mahler, il quale per esempio diceva spesso che se non si fosse disintossicato con l'umorismo della tragicità della vita, non avrebbe potuto sopportare l'esistenza umana» (Anna Maselli Cudin, *Ripellino e la musica*, in *A. M. Ripellino poeta-slavista* cit., p. 102).

<sup>27</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 37, p. 159.

<sup>28</sup> *Notizie dal diluvio*, 36.

<sup>29</sup> *Notizie dal diluvio*, 51, p. 69.

<sup>30</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 40, p. 162.

<sup>31</sup> *La fortezza d'Alvernia*, 33, p. 155.

pagina da parte del linguaggio che, come gli specchi perversi di cui discorreva Borges, moltiplica gli uomini e le loro estensioni oggettuali perpetuando l'inganno dell'apparenza: «iridate metafore si aprono come code di pavoni»<sup>32</sup>, scrive Ripellino nel saggio *La morte e gli emblemi*. Un simile trito repertorio, tra cascate di oggetti alla Govoni e verlainiane *Fêtes Galantes* – non diversamente dalla sovraesposizione dell'immaginario teatrale – offre i paradigmi di una definizione della scrittura come spazio sottratto alla morte, contesa – quasi una zuffa di marionette – tra le fragilità del personaggio-io e le sue proiezioni in una folta platea di controfigure (personaggi letterari, maschere allegoriche, poeti ed artisti dall'esistenza grama, automi e manichini: in ogni caso creature finzionali, contagiate dalla letteratura, o disanimate, o clownesche). In questa galleria di alter ego marcati dal senso della sconfitta trovano posto anche figure di musicisti, come il timpanista Kropáček<sup>33</sup> o Vaclav Rabàs l'organista, che dispensa i precetti di un'amara filosofia nichilista: «Rabàs l'organista mi disse: Non creda all'eterno, / ai quadri viventi, alle cere, all'asbesto. / Tutto ciò che soffriamo non vuole durare, / ogni cosa è soltanto un racconto d'inverno, / perché la notte sia meno lunga e più lesto / il fluire degli astri: un racconto da obliare»<sup>34</sup>.

Prendendo in prestito da un saggio "in forma di ballata" la definizione data da Holan a proposito della qualità dell'opera e dell'esempio di Jiří Orten, poeta ucciso dagli occupanti tedeschi, possiamo estendere allo scrittore e studioso siciliano l'idea di una «forza della vulnerabilità»<sup>35</sup> da intendersi come principio capace di salvaguardare la speranza entro uno scenario da tregenda. La malattia e il serrarsi delle maglie del sopruso disseminano i loro bacilli nel fragile corpo del poeta come all'interno della martoriata società dei paesi d'oltre cortina. L'arte diviene così l'antidoto ai veleni della storia, un palazzeschiario «contro dolore» che sostituisce al beffardo riso nicciano le smorfie, i cachinni e le trafigure malinconiche di un Pierrot ferito e sanguinante.

Le raccolte protese verso il decennio Settanta, da *Notizie dal diluvio* all'ultima, *Autunnale barocco*, saggiano tutte le possibili configurazioni dello scongiuro, della disperata invocazione «Perché sia la vita di nuovo una piccola musica notturna, / qualcosa di tuo, non ferito da troglie seghette di rane...». L'allusione a Mozart, alla «vita-mozart» per ricordare l'aggregazione di termini che Ripellino doveva percepire come sinonimici, tradisce il rimpianto per modalità di espressione dominate dal *melos*, non corrose dagli stridori, dai sovracuti, dall'enarmonico accavallarsi di miseri strumenti ricavati dagli oggetti della quotidianità e

<sup>32</sup> A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* cit., p. 17.

<sup>33</sup> «Il mingherlino timpanista Kropáček / con due martelletti, lo senti da questa pagina?» (*Sinfonietta*, 4, p. 108).

<sup>34</sup> *Notizie dal diluvio*, 74, p. 92.

<sup>35</sup> A. M. Ripellino, *Diario sentimentale del paese di Canarina*, in *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni «in forma di ballate» (1963-1973)*, a cura di Antonio Pane, Napoli, Cronopio, 2000, p. 83.

persino dagli organi stessi del corpo dell'autore. Egli infatti esce dalle quinte nel testo appena citato (il componimento n. 13 di *Notizie dal diluvio*) e si espone nell'atto di autoesortarsi ad accettare il proprio abito di musicista da fiera popolare: «convinciti di essere ormai un cariglione incrinato»<sup>36</sup>. Un carillon, a volte melenso a volte struggente, produce sonorità meccaniche, ripetitive nella loro straniata vicinanza alle verità che mettono a nudo il cuore del poeta, legato a una musica zingaresca, memore della stralunata malia del violinista di Chagall; Ripellino predilige infatti spartiti e strumenti umili come i «guercci violini tarlati» dello *Splendido violino verde*<sup>37</sup>; il poeta si effigia come suonatore ambulante: «Caverò dalle mie profondissime tasche una folla / di folli strumenti dall'ancia distorta, / sonando a distuono e a capriccio»<sup>38</sup>. In esordio di *Notizie dal diluvio* addirittura la serie di liriche è ricondotta alle esecuzioni estirpate dalle viscere stesse dell'uomo-violino, *Sweetheart*, indiavolato nel dar seguito a una ridda di danze popolari, di note saltellanti e spiritate: «Ma se cominci a pestare, che ballo di timbri, / che ciarda, che virtuosismi d'acrobata, / che pioggia di foglie, – e quanto folclore, / quanto tritume, Sweetheart, mio banale / feticcio dai lunghi capelli di corde»<sup>39</sup>.

Il singhiozzare sconnesso di questo prodigioso strumento di nervi d'uomo si ricollega al «violino sgangherato» del *Notturmo in sei tempi di Autunnale barocco*, un testo costruito su un reticolo di immagini a metà tra un decadentismo lugubre e disfatto e i residui liberty di memoria palazzeschiana:

Si accapigliano i cavalli violacei del mare. / Candele si accendono negli occhi dei gufi. / Nel mio malumore invernale / una torva gaiezza si intrufola. // Fiasche gravide di vino ama la notte. / Candele risplendono negli occhi dei gufi. / Di quante chiacchiere stolte, / di quante vanesie parole ormai siamo stufi. // Brindisevole notte. Il vento sibila. / Candele si inebriano negli occhi dei gufi. / Nei calici vino di Siracusa sfavilla / per gli esausti, per i delusi. // Freddo aquilone zuffola nel cielo. / Candele vacillano negli occhi dei gufi. / Sbadiglia la vita incrostata di muffa. / Che gelo, stanotte, che gelo. // Il re dei gatti dorme sulla stufa. / Notte: bianco zucchero filato. / Candele si spengono negli occhi dei gufi. / Pigola un violino sgangherato. // Sono già tutte consumate le candele / della notte e i gufi si allontanano. / L'alba è torbidezza, è tedio, è fiele. / Canta l'allodola sul melograno<sup>40</sup>.

Già l'organista Rabàs ammoniva che «il buio è porcellana che presto si infrange» («la porcellana di Meissen del buio», specifica<sup>41</sup>), qui la scansione del

<sup>36</sup> *Notizie dal diluvio*, 13, p. 27.

<sup>37</sup> *Notizie dal diluvio*, 36, p. 236.

<sup>38</sup> *Sinfonietta*, 59, p. 163.

<sup>39</sup> *Notizie dal diluvio*, 1.

<sup>40</sup> *Notturmo in sei movimenti*, da *Autunnale barocco*, in *Poesie prime e ultime* cit., p. 287.

<sup>41</sup> *Notizie dal diluvio*, 58, p. 76.

tempo è dapprima apparentemente rispettata con il primo piano in *refrain* degli occhi dei gufi, in cui le candele «si accendono», «risplendono», «vacillano» «si spengono»; poi però un prezioso tassello intertestuale, con il ricordo del Romeo e Giulietta esibito con il verso finale: «canta l'allodola sul melograno», ripropone la confusione tra la notte e il giorno incombente resa da Shakespeare con lo scambio dell'allodola con l'usignolo. La «brindisevole notte» è comunque fermento vitale, ebbrezza («fiasche gravide di vino ama la notte») che consola gli esausti e i delusi, «primordiale scompiglio»<sup>42</sup>.

In *Sinfonietta*, che deve il titolo a un omaggio a Janáček, si accentuano i fenomeni sussultori/desultori della parola, scomposta nella sua grana significante, fatta cellula sonora. La violenza delle risposdenze foniche e delle ibridazioni sillabiche è spiegata, in un'intervista, con l'obiettivo di trovare un corrispettivo formale delle contraddizioni e del caos che improntano l'età postbellica: «quello che potrebbe essere ad esempio l'urlo di una musica rock qui è dato da fragori e suoni verbali prodotti da elementi linguistici che cozzano come respingenti di convogli ferroviari... una musica stridente e stridula, omologa al fragore di fondo dell'epoca...»<sup>43</sup>. Una non velata aspirazione alla rivolta, già evidente nella denuncia delle sorti della primavera praghese, guida il corso della scrittura preservandola dalle slabbrature asemantiche che ne possano inficiare il valore allegorico. Non vien meno il leitmotiv personale della malattia che rende la notte una dimensione assoluta, ultimativa per il destino di Angelo Maria. Il buio, le ore della forzata veglia notturna contendono il respiro, rapiscono l'aria dai polmoni, attanagliano la creatura mortale facendole pagare il dazio delle fatiche diurne: «Notte che ingigantisci il terrore, / notte che mi toglie il fiato, / notte che mi soffochi, notte beghina / per troppo spavento, cestello di gelse more, / madornale patibolo alzato / dalle frasi spalvalde del giorno»<sup>44</sup>.

*Lo splendido violino verde* riprende questi motivi portandoli all'exasperazione; così, il dubbio sulla funzione consolatoria, se non salvifica, della musica classica, investe anche quella che pulsa di ritmi vitalistici come le *Danze slave* di Dvořák. La creazione degli artisti non può offrire nessun sollievo quando la fisicità declinante reclama la ribalta dell'agonia: «La notte, sacchetti di crusca al costato, / e ogni momento l'urinale, e i calmanti, / e gli sciroppi sedativi per la tosse» «a che gli serve ascoltare nel suo padule / le *Danze Slave* di Dvorak?»<sup>45</sup>. Il presagio di morte incita a sfuggire le interminabili ore di tenebra notturna che martirizzano l'uomo-violino («Mi tagliano il cuore gli archetti»); pur di negare l'invadenza luttuosa del nero che macchia il «cielo esequiale», Ripellino inscena un rituale di esorcismo appena ingentilito dalla trina di assonanze al limite dell'o-

<sup>42</sup> «Ritorna la notte, il primordiale scompiglio» (*Sinfonietta*, 41, p. 145).

<sup>43</sup> A. M. Ripellino, *Sul trapezio del linguaggio*, in *Solo per farsi sentire* cit., p. 48.

<sup>44</sup> *Sinfonietta*, 44, p. 148.

<sup>45</sup> *Lo splendido violino verde*, 62, p. 266.

mofonia (candide-candite, atra antracite): «Mi attanaglia la notte, mi fa male. / Cuscini, vi sventrerò, candide foglie candite, / perché fiocchi di piume / inbianchino l'atra antracite / di un cielo esequiale»<sup>46</sup>.

Questa baldoria consuona con il carattere dei notturni, gravidi di fenomeni verbali e di giocoleria tragica, da un lato propiziando la crescita di abnormi «germogli del linguaggio», dall'altro dischiudendo il sipario della «notte-teatro»<sup>47</sup> (c'è in questa sintesi più di un ricordo della cultura dei cabaret berlinesi e della poesia gesticolante delle ballate di Brecht-Weill).

La notte è lo spazio dell'anomia, rifiuta le regole e si guadagna la qualifica di «eresiarca» per la sua tensione liberatoria e per la dinamicità delle lune alcoliche ed «elettriche» da notturno campaniano: «Già bolle il caffè turco della notte eresiarca, / come azzurre fiammelle di ponce sfavillano / le lampadine giranti del Luna Park»<sup>48</sup>. Affrontare l'oscurità comporta però uno strenuo esercizio, l'oscillazione tra il diniego e il cedimento nei riguardi di una Legge di ordine superiore: «Quanta fatica per raggiungere la gioia, / per districarsi dall'intruglio delle tenebre, / dall'obbrobrio della notte-Goya, / da questa occhialuta febbre»; i terrori della «notte-Goya» non possono essere elusi perché ostendono le cicatrici della Storia senza dimenticare le piaghe del condannato allo schianto solitario. La musica è certamente consolazione per i «reclusi» e gli «esclusi» – ossia le categorie delle vittime dei regimi politici e di quelle della natura – ma il suo effetto è transitorio, stordente come un vino oblioso: «Perciò lasciate che sgorgi la musica / con gli zampilli del suo scherzando. / Anche i reclusi e gli esclusi / fra le vigne dei suoni si inebrieranno»<sup>49</sup>. Per ambire allo stato duraturo della poesia occorre invece predisporre alla meditazione indotta dalla fiamma di una candela, un'immagine vincolata, nello psichismo studiato da Bachelard, alla meditazione e alla scrittura. Il buio della notte si rapprende allora nel negricante fulgore dell'inchiostro: ricordo, per inciso, che Ripellino allude a più riprese alla leggenda ceca dell'identità tra le figure di Faust e di Gutenberg; il linguaggio, con il suo sillabato sguincio e la sua vocalità trattenuta consente a Ripellino di strecciare i groppi della «malsanità». Il carillon «incrinato» che segnala le stazioni di una vita-calvario si impunta nel ripetere le cantilene dell'inespresso<sup>50</sup>, pre-

<sup>46</sup> *Lo splendido violino verde*, 54, p. 258.

<sup>47</sup> *Lo splendido violino verde*, 46, p. 246.

<sup>48</sup> *Lo splendido violino verde*, 44, p. 244.

<sup>49</sup> *Lo splendido violino verde*, 15, p. 215.

<sup>50</sup> Assai suggestiva mi pare la visione di Gene Immediato, che contrappone all'inefficacia del linguaggio nel resuscitare il passato la parola «altra», elusiva e geroglifica, dell'alchimia e degli arcani: «Del passato Ripellino tenta di mettere in luce l'inespresso, più che l'inesprimibile, giacché nella categoria dell'inespresso sono accumulate le macerie del mondo, i passaggi improvvisi e inconsumati delle cose, delle persone e della lingua. Recupero e ricomposizione di una sostanza incompiuta, forse a causa di un'insufficienza del linguaggio, il quale quelle cose le enumerava ma non aveva la consapevolezza della propria caducità, che diventa incapacità di trasmetterle analogicamente all'epoca attuale per farne rivivere significativamente le metafore profonde, le

tendendo quasi di aggiungere alla tela lisa del presente i drappi di un passato sognato e rimpianto; in tal modo ci si può illudere di tacitare la strepitante notte grazie a un bizzarro concertino di parole, perché «sono verbalità anche i ricordi, le nostalgìe, le malinconie»<sup>51</sup>.

figure più produttive e illuminanti. Così conviene alla poesia il ricorso alle arti magiche dei segni cabalistici della scrittura “altra”, come i segni magici appartengono allo stregone» (Gene Immediato, *La poesia in ballo* cit., p. 21).

<sup>51</sup> A. M. Ripellino, *La magia della scrittura* cit., p. 77.



DA UN SETTIMO PIANO A UN'EMPIA STELLA  
QUELLE NOTTI IN VERSI DI GIOVANNI GIUDICI

Alberto Bertoni

Almeno in un primo tempo, relativo alle raccolte *La vita in versi e Autobiologia* (1965 e 1969), le notti del soggetto impiegatizio<sup>1</sup> che anima il nucleo più narrativo della poesia di Giovanni Giudici (finalmente estesa alla dimensione del libro vero e proprio, dopo le *plaquettes* degli anni '50) non hanno nulla di romantico: anzi, un verso per eccellenza «romantico» come il tredecasillabo «amore mi manchi in questa notte di luna», proprio al principio di *Autobiologia*, viene di fatto ridicolizzato da un contesto che lo accoglie come una deviazione spuria. Naturalmente, per archetipo romantico s'intendono qui – oltre ai notturni lunari di Leopardi – gli *Inni alla notte* di Novalis (1800), concepiti e scritti entro la cultura e la cerchia di «Athenäum». In quell'aurea sede, infatti, la notte è portatrice di un'ambivalenza topica: fase del dionisiaco opposto all'apollineo della solarità diurna, essa diviene il tramite per eccellenza di un'attività onirica che per il poeta romantico viene assumendo una valenza sempre più creativa, evocativa e liricamente necessaria; ma incarna anche il luogo del fangoso e del residuale, del reietto e del bassamente istintivo. Tale bivalenza, a pensarci bene, sarebbe rimasta intatta anche qualche decennio dopo, entro le pagine dei *Promessi sposi*, fra il lirismo melanconico dell'«Addio monti» e il carnevalesco dell'Osteria della Luna piena, la notte degli imbrogli e il pentimento dell'innominato, don Rodrigo che cade appestato e il primo quadro della *Colonna Infame*...

Nel primo Giudici, no. Negli anni '60 (anni di profondo rinnovamento tematico non meno che formale per la nostra poesia, grazie al lavoro di generazioni interdipendenti come quelle dei quarantenni e dei trentenni, da Zanzotto

<sup>1</sup> In questo intervento tutte le citazioni dell'opera in versi di Giovanni Giudici sono tratte dal volume onnicomprensivo *Tutte le poesie*, introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, «Oscar», 2014 (d'ora in poi abbreviato TP). Per i commenti, l'apparato critico e le introduzioni critico-filologiche alle singole raccolte si fa riferimento costante a Giovanni Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, cronologia di Carlo Di Alesio, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000 (VdV). Alcuni spunti interpretativi riprendono motivi già accennati in Alberto Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Castel Maggiore (Bo), Book Editore, 2001. Notevole punto di riferimento, da oggi in poi, è anche Laura Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.

a Sanguineti), la sua notte è in realtà una sera piccolo-borghese di dopocena, preferibilmente di sabato, a santificare l'istituzione recente del weekend entro il cronotopo di un appartamento condominiale: una notte, per di più, drammaturgicamente innestata in un contesto familiare la cui prima istanza dialogica s'incentra sul rapporto coniugale, quando le incombenze della giornata dovrebbero placarsi, la cena è stata consumata, i figli ancora piccoli stanno per coricarsi, ma alienazione e stanchezza impediscono qualunque attività ludica o conoscitiva, lasciando a un frettoloso compimento il connubio sessuale. Ed è la situazione di *Tempo libero*:

Dopo cenato amare, poi dormire,  
questa è la via più facile, va da sé

lo stomaco anche se il vino era un po' grosso.

Ti rigiri, al massimo straparli.

Ma chi ti sente? – lei dorme più di te,  
viaggia verso domani a un vecchio inganno:  
la sveglia sulle sette, un rutto, un goccettino  
– e tutto ricomincia – amaro di caffè<sup>2</sup>.

Naturalmente, è impossibile non accorgersi della novità tematica oltre che più generalmente rappresentativa insita in uno scenario simile, all'insegna di un realismo situazionista che chiama in causa quella *middle class* che è effetto del boom economico ma che soprattutto sarà di lì a poco soggetto più o meno consapevole della mutazione antropologica di un mondo occidentale votato alla società di massa, fra consapevolezza esistenzialista, fragilità subliminale di fronte al messaggio pubblicitario, alienazione e omologazione comportamentale dettata da quello che Barthes avrebbe definito il «sistema della moda». Il soggetto lirico è più di sempre permeato dal contesto socio-economico nel quale si muove, benché faccia capolino – sull'onda della conquista di nuovi diritti civili – una parvenza di più facile passaggio dal proprio ceto a quello superiore. Così, per conseguenza diretta, assume modalità comportamentali e pronuncia parole mai prima d'allora attribuite né attribuibili allo spazio della poesia, abilitata piuttosto all'Io sensibile, cifrato e «separato» della koinè ermetica o all'eversore di forme e di percezioni espresso nei testi della Neoavanguardia (dall'impersonalità di Balestrini, al surrealismo di Porta, fino all'estensore di tempra gozzaniana delle *Postkarten* di Sanguineti) o ancora agli individui del *Lumpenproletariat* evocato con trasporto e coinvolgimento «creaturali» da Pasolini. Uniche eccezioni e plausibili referenti diretti del soggetto impiegatizio messo in scena da que-

<sup>2</sup> TP, p. 36.

sto Giudici, sono semmai la pure impiegatizia *Ragazza Carla* dell'efficacissimo poemetto di Elio Pagliarani (1960), taluni scorci e stili di vita milanesi tratteggiati dal Vittorio Sereni degli *Strumenti umani* (oltre che dalle poetiche nascenti di Nelo Risi, Giorgio Cesarano, Giancarlo Majorino) e l'anonimo protagonista ferroviario del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni: senza però dimenticare che questi ultimi due libri sono usciti nello stesso 1965 della *Vita in versi* di Giudici.

*Tempo libero*, in realtà, sintetizza nelle sue due incisive quartine tutti gli sviluppi e i sottotemi potenziali del motivo serale/notturno nel mondo piccolo di un simile soggetto urbano, con tutte le possibili variazioni economiche, psicologiche, sociali. Una fenomenologia anche molto limitata porterà allora a chiamare sincronicamente in causa, in serrata sequenza, almeno *Una casa a Milano* e il problema dell'acquisizione di un appartamento più comodo, sullo sfondo però di un processo creativo chiamato a lacerare un buio metafisico («... insieme, io e te, per qualche anno felici/ dentro gli occhi e nel sesso, sotto un tetto/ senza pensieri gravi, dopo il sole del giorno/ tranquilli nella stanza alta, nel caldo letto, // con i bambini ancora urbanamente/ ignari ma già savi, con la pagina/ ancora aperta sul tavolo nel buio/ della stanza più buia della mente...»<sup>3</sup>); il quadro complessivo e seriale di *Una sera come tante*, i cui personaggi sono – forse per la prima volta nella poesia italiana – degli «spettatori televisivi» e all'interno della quale tutte le tentazioni dell'io narrante, intese come epifenomeni di un autentico *élan vital*, sono sospese, annichilite: «Una sera come tante (quante ne resta a morire/ di sere come questa?) e non tentato da nulla,/ dico dal sonno, dalla voglia di bere,/ o dall'angoscia futile che mi prendeva alle spalle,/ né dalle mie impiegatizie frustrazioni...»<sup>4</sup>; e infine l'animata sequenza sospesa fra tragedia e *pochade* dell'*Assideramento*, poemetto che svolge alla perfezione un ruolo di controfinale in quel capolavoro che è *La vita in versi*, con tanto di svolta drammatica e minaccia di suicidio di un soggetto oggettivato in terza persona («e lì restò contemplando la notte di dicembre e la pioggia/ a gustare il sapore del suo supplizio»), fino allo scioglimento umoristico che impone di risolvere alla buona la ribellione dell'impiegato, in nome delle regole ferree imposte dalla necessaria pace notturna nel cuore del cronotopo condominiale: «Quando // ognuno sa cosa accada in una notte di vento / se una porta di ferro non sia chiusa a dovere/ – batte e ribatte, disturba la famiglia vicina. // Talché in veste da camera si presenta o in ciabatte / o telefona (peggio!) il casigliano onesto / con finta urbanità “La prego, controlli” ti dice... // Solo per questo girò la chiave, per questo / riparò al caldo infelice»<sup>5</sup>.

L'altro sviluppo innovativo del motivo notturno, nel Giudici degli anni '60, è il sesso. Il soggetto lirico occidentale di derivazione petrarchesca, con l'ecce-

<sup>3</sup> TP, p. 37.

<sup>4</sup> TP, pp. 59-60.

<sup>5</sup> TP, pp. 116-121.

zione forse di d'Annunzio, è stato da sempre un soggetto asessuato. Giudici invece lo rappresenta in carne e ossa anche se non soprattutto in questa accezione, moltiplicata attraverso una varietà semantica che non di rado si dirama in direzioni contrastanti. In questo che per comodità si può continuare a identificare come il «primo Giudici», infatti, l'attività sessuale del soggetto in parte contribuisce ad una educazione populisticamente orientata a una sorta di solidarietà virile e di conseguente spregiudicatezza verbale (si pensi all'incipit memorabile di «“Tanto giovane e tanto puttana/ ciài la nomina e forse non è/ colpa tua...”»<sup>6</sup>); per altra parte, tale sentimento maschilista è chiamato a fare i conti con le inibizioni derivate dall'educazione cattolica nel collegio romano di «preti» dove Giudici adolescente era stato confinato dal padre, ma anche a guardare – sull'altro versante dell'eresia che appartiene ai gangli più segreti del Giudici poeta e saggista – all'utopia socialista del sesso libero. Certo, nel confronto duro e puro col reale, tale utopia finisce poi spesso in parodia o in falsa illusione. Per questo aspetto, basta riaprire – sempre dalla *Vita in versi* – il XVII testo della sezione non per caso intitolata *L'educazione cattolica*, che mirabilmente sintetizza tale attitudine, non senza il persistere di una matrice sadica che si scioglie in fallimento «patetico»:

Il ballo con la giovane sovietica  
 bionda, accesa, minuta, un po' feroce,  
 con una scaglia d'oro negli occhi verdi,  
 un giro su noi stessi non durò – era già tardi  
 nella notte le due forse le tre,  
 e i compagni invidiosi che ridevano  
 sotto i mustacchi finti, lanciavano petardi  
 – era il momento, pensai – la stringevo alla vita,  
 le feci male, ahì disse, balenava  
 una linguetta d'aspide rossa tra i radi denti  
 – un giro non durò perché rotolammo  
 a gola piena sull'impiantito di legno,  
 era meglio far subito l'amore,  
 al diavolo i preamboli, su questo concordammo

- quando lei, improvvisamente patetica...<sup>7</sup>

Al medesimo campo semantico appartiene anche *Les aides au camping*, che riprende un aneddoto del Giudici ventitreenne impegnato sui Pirenei in un campeggio di boy scouts socialisti («ne doit être *anti rien* – sospirò la più dolce/ e la più racchia – un socialista vero»<sup>8</sup>), per un compimento ambiguo dell'at-

<sup>6</sup> TP, p. 28.

<sup>7</sup> TP, p. 92.

<sup>8</sup> TP, pp. 102-103.

to sessuale, portato in qualche modo a compimento col corollario di «nessun grido nessuno scandalo».

Su un piano rappresentativo tutto diverso si pone, sempre nel contesto del dopocena del sabato in famiglia, il sesso coniugale, cercato e sperato come elemento di autentica comunicazione ed osmosi fra uomo e donna, ma impedito da ostacoli di diversa origine e natura, *in primis* gli adempimenti dei doveri domestici cui si aggiungono i meccanismi sociali di un'alienazione che è diventata ormai una malattia endemica delle persone oltre che dei loro bisogni e tic individuali. Una poesia come *Le ore migliori* è in sé paradigmatica, con tanto di rimozione del transfert e del relativo appagamento erotico: «Eccoci ancora intorno alla mensa serale, / tra le risse dei figli allegramente spietate: / e nuovamente si guasta la linda cucina, / la tovaglia è chiazzata di vino. “Lascia / così – suggerisco – penserai domattina / a tutto. Adesso resta un poco con me”»<sup>9</sup>.

Una svolta determinante, per lo sviluppo del tema della notte nell'opera in versi di Giudici, accade con l'introduzione sempre più frequente e sempre più accurata (nonché compiuta anche per l'aspetto formale) del sogno/ricordo, che il soggetto lirico prende a sovrapporre in modo sistematico al suo rapporto con la realtà. Il libro in cui tale svolta trova una sorta di compimento figurale è lo splendido *Lume dei tuoi misteri*, del 1984, evocativo già nel titolo di un topos notturno che coinvolge la sostanza stessa dei desideri, delle attrazioni, dei caratteri e dei misteri – per l'appunto – che ogni soggetto sensibile (non importa se Io o Tu lirico) porta chiusi nella propria intimità. Non è questo il luogo per un approfondimento sistematico dell'argomento, ma bastino in proposito le citazioni integrali di due delle poesie in assoluto più belle di Giudici, *Luna e Sembante*, tratte entrambe dalla medesima sezione di *Lume dei tuoi misteri*, quella dal titolo montaliano di *Accordi*. Benché (o forse proprio perché) ravvicinatissime nella struttura del libro, esse definiscono le due polarità che si dispongono agli estremi della valenza simbolica della notte entro questo crocevia decisivo della scrittura di Giudici. La prima è un paradigma pressoché perfetto di notturno derivato da Leopardi, trasposto e riscritto nel Novecento alla fine, con una ricongiunzione davvero riuscita del trasognamento liquido e sospeso che pervade certi passi celeberrimi dei *Canti* e dell'*esprit* che rende uniche le *Operette morali*:

Bella luna di penombra  
Quando voltata alla finestra  
Tendi la tenda che nasconda  
Un batticuore di foresta  
Nella città dove la ruota  
Sul gran prato gira e gioca

Bianco pane pace di perla

<sup>9</sup> TP, pp. 61-63.

Nella penombra senza velo  
 Che una linea dritta e ferma  
 Spicca nel duplice emisfero  
 Dove scherzava suggerita  
 Quasi una forma della vita

La seconda poesia di questo dittico idealmente contrastivo, *Semiante*, trasporta e incide l'esperienza del sogno in una sorta di zona mista fra dialogo e monologo, sottolineata dall'insistere di almeno una rima alternata per ogni quartina:

Da molti mesi un mesto sogno  
 Avevo da raccontarti  
 Nel quale tu mi comparivi  
 E io temevo di guardarti

Non con il viso tuo di quando  
 Già sento un grigio di tempesta  
 Negli occhi sommersi e spenti  
 Nel tuo distrarre la testa

Verso il paese senza luogo  
 E al punto che mai sarà  
 Quel punto uguale al suo contrario  
 Dove è stretta la verità

Eri in un chiuso vano e alto  
 Avevi un viso di dolore  
 Tu mi guardavi mi parlavi  
 Ma non udivo le parole

Benché volevo accarezzarti  
 Supplicarti – non far così  
 Mi fai piangere, assomigli  
 Senza il sorriso ad Arletty

Perdona la mia paura  
 Mio solo grande peccato –  
 Per quell'inezia che divide  
 Ciò che non è da ciò che è stato

Ma le mie mani erano aria  
 Non ti potevano tenere –  
 Del sogno restò soltanto  
 Un sale di lacrime vere

Con te nel chiuso vano e alto

Da me volata via –  
 Io nel mio letto steso e stanco  
 Fra l'enigma e la bugia

Qua, il soggetto non è più calato in un contesto familiare, né esiste alcun quadro sociologico o ambientale a delimitare la situazione, oltre l'ipotetica cella definita in iperbato «chiuso vano e alto», mentre l'unico predicato dichiarato come autentico (se non altro in quanto autentico residuo dell'esperienza onirica) risiede nella doppia sineddoche di «un sale di lacrime vere». La logica simmetrica (sottratta, vale a dire, ai principi di differenziazione e di causalità) del sogno presiede qui a tutte le associazioni descrittive e narrative, mentre il soggetto s'impegna a raccontare un sogno vissuto molti mesi prima, peraltro rimanendo immobile nel letto, in uno stato di epoché tutta esistenzialista, che annulla ogni possibile confine – anche etico – fra «enigma» e «bugia». L'unico riferimento storico coinvolge in paragone Arletty, quell'attrice francese attiva nella prima metà del Novecento che incarna la *star* di un tempo trapassato e l'antica protagonista di un film-emblema quale *Alba tragica*. L'identità dell'Io e quella del Tu sono accomunate da una palese indecidibilità di situazione e di carattere, il paese è «senza luogo» (oggi si direbbe che coincide con un non luogo), vengono pronunciate delle parole che risultano inintelligibili, solo un'inezia divide «ciò che non è da ciò che è stato», sottraendo così ogni valore all'evento (e alla somma di dati oggettivi che ogni evento comporta), mentre l'altra sineddoche delle mani – in una ripetizione della perdita definitiva di Euridice da parte di Orfeo, sulla soglia dell'Ade – indica una sostanza d'«aria», impossibilitate come sono, queste mani d'autore, a trattenere il Tu, nel momento stesso in cui rendono tattile la soglia metafisica fra realtà oggettiva e mondo «di là».

L'approdo al sogno sarà d'ora in poi definitivo, nella storia compositiva di Giudici, riverberandosi lungo *Salutz*, del 1987, il poema finto medioevale (con tutta la cerimonialità ritualmente amorosa che tale definizione storica comporta) acceso da una grazia di secondo grado, tutta sospesa fra allegoria, coscienza metapoetica e struggente passione erotica. Echi che si riverberano, fra suggestioni provenienti dalle vicende di Ignazio di Loyola e di Giovanna la Pazza, anche nel successivo *Fortezza*, che nel 1990 inaugura l'ultimo tempo della poesia di Giudici. Qui domina la condizione del prigioniero di «ogni tempo», collocato forse in una clinica psichiatrica e comunque in «un luogo senza terra e senza tempo»<sup>10</sup>. I più ravvicinati link didattici cui risalire attraverso questo libro davvero molto compatto sono da un lato la poesia di Montale *Il sogno del prigioniero*, composta nell'estate del '54 e messa a sigillo della *Buferà e altro*. Già l'incipit «Albe e notti qui variano per pochi segni» dispone al riconoscimento di un prigioniero universale ed esistenziale più che politico, anche se l'eco di una condi-

<sup>10</sup> C. Di Alesio, *VdV*, p. 1668.

zione kafkiana vi risalta con molta vivezza; dall'altro lato, il romanzo di Gesualdo Bufalino *Le menzogne della notte*, uscito nel 1988 – vale a dire nel pieno del tempo compositivo di *Fortezza* – con molto successo di pubblico e di critica e ambientato in un forte borbonico tutto immaginario e metafisico. Ma non è tutto, naturalmente, poiché la critica ha messo bene in rilievo come il prigioniero pure molto notturno di *Fortezza* sia un esempio perfetto di un'intertestualità letteraria davvero molto diramata, dal momento che confonde in sé «i tratti di mille differenti figure: di Giobbe, di Amleto e di Joseph K.; di Geremia, di Tasso e di Campanella, di Gregor Samsa; di un protomartire cristiano, di don Carlos, dei beckettiani Wladimiro ed Estragone...»<sup>11</sup>.

Entro tale contesto concentrazionario, spicca una delle più efficaci metapoesie della nostra letteratura, *I versi*, in cui l'io narrante – in data 6 febbraio 1988 – declina oggettivandola inizialmente in terza persona l'esperienza originaria (di vera e propria scaturigine linguistica, ma provocata da un trauma, su una riva d'inferno) della parola poetica, il suo premere e dispiegarsi fra la mente e le labbra, la voce interiore e quella fisica, carnale, quando non addirittura fra la vita e la morte del suo autore. Non c'è quasi bisogno di aggiungere che la procedura di questa creazione accade di notte, ancora una volta a letto:

Come scorgendosi nel letto  
 Uno che dorma o in veglia sia disteso  
 Le mascherate membra del suo corpo  
 Però vaganti dune senza peso  
 E di coltri volubili gonfiezze  
 Forma di quiete solo essendo il morto  
 Io che vi sento smuovervi – parole:

E anime a una riva d'Acheronte  
 Per misterioso transito ammucciate  
 Al quale or vi rifiuta ora vi prende  
 Torpido Caronte la mia mente  
 Che la barca riempie per riempire  
 Senza vedere qual di voi qual altra  
 Sia nella giusta sorte del partire

Di là rimaste così mi tormentate di notte  
 Spine del mio camminare  
 Voi dalla vostra finale  
 Essenza escluse bestiole  
 Infanti che reclamate  
 Nome, udienza –  
 Erinni al pavido cuore

<sup>11</sup> R. Zucco, *VdV*, p. 1668.



Ossia bollicine minuscole  
 Verso l'alto sgorgando  
 Una e una e poi una  
 Precipiti a un liscio specchio:  
 Un ridere, un ridere  
 Del falso ordine –  
 Sì che abbia requie il testo e in me il vecchio<sup>12</sup>.

Le insonnie, i sogni, le prigionie, le citazioni, le paure e gli abbandoni di *Fortezza* sono anche il perfetto anello congiuntivo fra la fase centrale e quella conclusiva della lunga storia poetica di Giovanni Giudici, che si conclude con il trittico garzantiano degli anni '90: *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), *Empie stelle* (1996) ed *Eresia della sera* (1999). Già i titoli delle raccolte rimandano a una dimensione sempre più strutturale e allegoricamente compiuta del tema della sera/notte, che viene assumendo il ruolo della metafora fondativa di un incipiente e poi sempre più incombente *fnis vitae*. La notte diviene insieme il tempo e il luogo di un pensiero dell'estremo (come nella poesia eponima del primo dei tre libri: «Ma una di queste notti uno di quei momenti / A mezza via dal sonno che il pensiero / Pavida navicella osa sfidare / L'ignoto del suo mare / Mentre con unghie e denti / Si aggrappa per sparire / Il corpo in un effimero altrimenti»): un pensiero sospeso fra l'infinitesimo dell'esistenza minuta e l'infinito di un'ansia cosmologica ed escatologica, in un «Incorporeo vago spazio / Tra il non esserci e il restare / Qui dove il quotidiano strazio / Si spande lacrima nel mare»<sup>13</sup>.

Il grande cerchio dell'opera in versi di Giovanni Giudici viene così chiudendosi. E da un lato, in questa notte della vita, viene riesumato anche il rapporto domestico da «spettatori televisivi», nel segno del sonnifero che la notte permette di obliterarla, saltandone a piè pari l'inquietudine conoscitiva: «Eh no, perdio: quando anche il dottore / Anche lui lo dice che bisogna / Con l'età aiutarci dopo spenta / Questa sempre più mmerda di tivvù / Verso le nove una pasticcina / E fai conto che non esisti più: / Tonto un po' la mattina...»<sup>14</sup>

Se è vero che il tempo e lo spazio di *Tutte le poesie* di Giovanni Giudici non sono lineari ma curvi, se non proprio inanellati a mo' di cerchi perfetti, occorre allora tornare al principio. E osservare che la prima poesia in assoluto dell'*opus magnum*, vale a dire la prima poesia della *Vita in versi, Sperimentale*, uscita in prima battuta sul «Menabò» n. 4 del 1961 (ma composta nel '57), intreccia mirabilmente in un notturno di Natività e di cometa un pensiero scientifico esposto nella sequenza dei procedimenti razionali (intuisce, determina, in-

<sup>12</sup> *TP*, pp. 854-855.

<sup>13</sup> *TP*, pp. 969-970.

<sup>14</sup> *TP*, p. 1129.

venta, sperimenta, supponi) e nel coinvolgimento con tanto di «nome comune singolare» dell'astronomo tedesco Johannes Kepler (1571-1630), che enunciò le leggi sul moto dei pianeti; la liceità poetica del lessico scientifico (punto, retta, sfera, orbita); l'animalità dei precipizi irrazionali; e la religiosità semplice e immediata del Vangelo di Luca, 2, 24, allorché «una moltitudine della milizia celeste» eleva un inno a Dio, per celebrare la nascita di Gesù: «Gloria a Dio nel più alto dei cieli / e pace in terra agli uomini di buona volontà». Una miscela abbastanza esplosiva, va da sé, perché se ne possa raccogliere almeno *in nuce* un articolato sistema di echi, di riferimenti, di rapporti (semantici, intertestuali, formali) evidentemente presàghi di un futuro assai produttivo e decisamente originale entro l'ampio panorama della nostra poesia novecentesca. Ed è notevole che la prima chiave retorica per intendere il testo risieda nell'insistita sequenza di imperativi. Ma ecco il testo completo di *Sperimentale*:

Intuisce determina inventa –  
 inascoltato keplero sperimenta:  
 supponi punto retta sfera – orbita  
 che l'includa e sorpassi,  
 seguila fino in fondo e troverai  
 la cometa in viaggio a un 'Pax in terra'.

Dai buchi delle tane l'occhieggiano i tassi;  
 e la volpe abbagliata – semra un cane;  
 e la chioccia – abbandona spaventata  
 la covata scaldata a metà.

'Di qua la giusta via per la cometa?'

Supponi un altro punto un'altra meta  
 retta sfera – un'altra orbita che  
 tutto includa intersechi sorpassi,  
 chiedi in prestito il numero che manca  
 alla certezza – al crocevia, un cartello.  
 Evita il non supposto pipistrello,  
 il viscido in agguato:

'Dimmi – e se  
 fosse tutto sbagliato'?<sup>15</sup>

<sup>15</sup> TP, p. 7.

LE PAROLE DELLA NOTTE NELLE PRIME RACCOLTE  
DI ANTONELLA ANEDDA

Cecilia Bello Minciocchi

La notte – la dimensione del notturno, con le sue risonanze e le sue plaghe evocative, con le sue vibrazioni sensoriali e psicologiche – caratterizza alcuni tra i testi più toccanti del fortunato libro d'esordio di Antonella Anedda, *Residenze invernali*, apparso nel 1992<sup>1</sup>. E in breve torno d'anni la notte diventa parola tematica, convocata già nel titolo della sua seconda raccolta di versi, *Notti di pace occidentale*, uscita a stampa nel 1999<sup>2</sup>.

Freddo e buio, in *Residenze invernali*, erano correlativi di una realtà esistenziale condivisa, di un «paesaggio» in cui «l'inverno e la notte sono [...] la condizione permanente di chi lo abita»<sup>3</sup>, come ha scritto Vito Bonito, poeta molto vicino alla sensibilità di Anedda e alla sua attenzione all'inermità. E sono proprio i più indifesi, sono i malati, ad abitare le *Residenze invernali* – sezione eponima del libro articolata in sette testi – dimore ospedaliere, luoghi di riparo e di cura e al tempo stesso di contenimento, di marginalità, di sottrazione alla consuetudine della vita, alla sua salute ordinaria. Le connotazioni ravvisabili in questo notturno ampio, che ha il valore di una dichiarazione di poetica – collocato, com'è, al centro del libro omonimo –, sono in gran parte legate alla fragilità e all'affilatezza, fino alla bidimensionalità rappresentata dalla carta: «Le nostre anime dovrebbero dormire / come dormono i corpi sottili / stare tra le lenzuola come un foglio»<sup>4</sup>. Sono legate alla vulnerabilità, alla sottrazione e al vuoto, «Carne / appuntita e fragile, cava / nel buio della stanza». O esprimono la leggerezza provocata dalla consunzione di cui è segno, ad esempio, l'«osso lieve»; oppure comunicano l'evanescenza, la quasi invisibilità che è presagio della nostra finitezza: «Trasparenti sono le orecchie dei malati». Sono connotazioni, in-

<sup>1</sup> Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992. Il volume reca una Premessa di Arnaldo Colasanti non registrata nel frontespizio.

<sup>2</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

<sup>3</sup> Vito Bonito, in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002, p. 301.

<sup>4</sup> A. Anedda, *Residenze invernali* cit., p. 29. La prima poesia della sezione, quella da cui maggiormente si citerà, è alle pp. 29-30; nel suo complesso la sezione eponima si estende fino a p. 43.

fine, su cui si riverbera la desolazione dello sguardo che scorre sui «letti uguali», uno sguardo incapace di autoillusione: «La corsia è una pianura con impercettibili tumuli». Lo spazio abitato dai corpi gracili e infermi, ma ancora vivi, anticipa, nelle notturne parole di Anedda, una mite, rassegnata distesa di sepoltura.

La sezione *Residenze invernali*, infatti, è aperta da una poesia che insiste sul limitare tra vita e morte, tra malati e vivi: i malati avvertono «il rullio dei letti / spostati dalla braccia dei vivi», vivi non visibili, ma condensati, ridotti alle braccia con cui agiscono e riconosciuti dal suono che provocano. Separata dalla corsia, la sala degli infermieri è un piccolo teatro di ricostruita consuetudine, una scena in cui si vorrebbe creare almeno un po' di festa: vi «luccicano carte di stagnola / l'odore del vino sale nell'aria». Poco prima, in un verso breve, e altrettanto breve periodo nominale, erano comparse nella loro modestia, e nella loro estraneità al ricovero, «Luci di Natale». A distanza di pochi versi poi replicate, in anafora, da altre luci: «Luci azzurre» di servizio, e poi «Luci notturne», e «Luci d'inverno».

Che la residenza ospedaliera sia luogo nel quale è possibile incontrare «i pensieri dei morti», e quasi sostare sulla soglia del loro mondo, forse affacciarvisi, è rivelato da alcuni elementi che emblematizzano il concetto di separazione e di varco: i vetri «trasparenti» (come «trasparenti» sono, peraltro, le «orecchie dei malati»), le fronti voltate «verso le pareti», le «cime delle porte» e il «bordo degli scalini»; i «vetri appannati» che separano la sala degli infermieri. Anche nelle poesie successive la sezione conferma la presenza di schermi o diaframmi, di nuovo «vetri appannati dal freddo» su cui passano ombre confuse<sup>5</sup>, «lastre di granito e chiuse lapidi»<sup>6</sup>, «l'ombra di una misteriosa bufera» che batte «contro i vetri della finestra» e la cucina che si schiude «senza fragore di vetri infranti»<sup>7</sup>. E poi «la porta delle cucine», l'«azzurro del lume contro i muri» e «la curva delle grate»; i «vetri aperti alla pioggia» e «il tetto scuro»<sup>8</sup>, e l'intero, isolato sanatorio: «Cinta di giovani pini la collina del policlinico / chiusa d'ombra come le mura di Gezer / verde-tomba tra palazzi appuntiti»<sup>9</sup>, ove la giunzione «verde-tomba» replica la strettoia del «chiusa d'ombra» e la amplifica, ce la fa sentire una seconda volta, duplicata, tanto nel ritmo quanto nell'assonanza *ombra : tomba*.

In questi versi che espongono la separazione tra mondo dei malati e mondo dei «vivi», e al tempo stesso cercano un varco, un punto di contatto, una traccia labile su un vetro appannato, è figura del contrasto tra inconciliabili, tra fasto e povertà, e virtualmente, per estensione, tra vita e morte, anche l'ossimoro che chiude la prima poesia della sezione, là dove si descrive la cena che gli infermieri ancora in servizio imbandiscono sulla loro tavola: «Nella stanza regna una solenne miseria».

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 33.

<sup>8</sup> Ivi, p. 38.

<sup>9</sup> Ivi, p. 36.

Con questa poesia, testo esemplare dell'intera raccolta, Anedda scrive un notturno novecentesco che ha molti caratteri del notturno classicamente più noto: il carico di *pathos*, l'effusione sentimentale rattenuta ma sempre ben percepibile, la meditazione intima ed esistenziale di chi osserva e descrive, la consapevolezza (e la tecnica) lirica su cui poggia il testo. Il libro d'esordio della poetessa sarda d'origine, romana di nascita, ha senz'altro inclinazioni liriche e insieme petrose, e un basso continuo di contenuto elegiaco non diluito e non troppo dissimile da certe riflessioni poetiche d'epoca preromantica (e romantica) sul potere eguagliatore della morte, e in questo caso della malattia: «i malati dormono gli uni / vicini agli altri posati / su letti uguali». Le uniche differenze tra loro si possono cogliere in quanto c'è ancora di vita, nei lievi moti dei corpi, se hanno facoltà di muoversi un poco, di tirar su le ginocchia o di alzarsi sulla schiena. Le diverse onde delle coperte non fanno che rilevare il disarmo di quei corpi, il loro essere organismi vulnerabili, vivi nell'imperfezione e nella limitatezza, tra loro confondibili se non fosse per qualche lieve dettaglio di moto che si traduce nella diversa plasticità del pannello. Il loro permanere insieme senza differenze, senza bisogno o carità di nomi, in un luogo separato, silente, pieno di «quiete», alla cui sospensione concorre la descrizione notturna, esita in una metafora forse non nuova ma multisensoriale, sinestetica, che coinvolge epidermide (dunque tatto), udito e vista e che restituisce l'atmosfera ovattata, la sommersione, la fluttuazione muta: «Nei corridoi vuoti scende una pace d'acquario».

Il tratto novecentesco del testo di Anedda è l'attenzione alla fisicità non solo dei corpi ma, nitidissima, anche delle cose, dei dettagli più basilari: le ruote di metallo dentato dei letti, le molle che sollevano il materasso, lo stridore del letto, le carte di stagnola, l'odore del vino, il vapore, le ginocchia, le lingue, le lenzuola, i lampioni che sì, fanno «misteriosi cenni» ai moribondi, ma sono pur sempre lampioni, non entità astratte, non presenze incorporee, ma elementi della comune, tangibile esperienza, e così le patate, gli asparagi, il coniglio posato sulla tovaglia. Analogamente, nelle altre poesie della sezione eponima s'incontrano bottiglie, chiodi, mensole, vestaglie, piatti, fumo, vapore e pentole, brodo, pane, teli da bagno e ronzii d'aspirapolvere, ringhiere e giacchette di lana. In questa commistione tra tensione lirica e basso corporale, modesto, dimesso, misurato, non espressionisticamente caricato, ma accurato e ordinario, riposa il carattere più novecentesco del testo. Anedda, come ha osservato Andrea Afribo, «focalizza il dettaglio concreto per spremere la gravidanza drammatica», in linea con la tradizione che le è alle spalle: «l'esempio della grande poesia russa novecentesca (Achmatova, Pasternak, la Cvetaeva), ma anche di Celan o del più celaniano poeta italiano, Milo De Angelis»<sup>10</sup>, influenza, quest'ultima, che è andata tuttavia diminuendo nelle raccolte successive.

<sup>10</sup> Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 189.

In questa puntuale attenzione alle cose in un tessuto dolente e acceso di un lirismo sorvegliato ma non per questo meno toccante, è senz'altro viva la lezione di Marina Cvetaeva, e di un suo libro particolarmente caro ad Anedda, *Indizi terrestri*, «scritto fra gli stenti degli anni della rivoluzione, in condizioni d'inaudita miseria»<sup>11</sup>, e scritto, soprattutto, «non dopo, ma vicino al quotidiano, inchiodata alla luce livida della finestra, al catino, alle patate»<sup>12</sup>. Ma è ben possibile che in questo tessuto d'oggetti umili e di slanci verticali, in questa attenzione alla sofferenza dimostrata da Anedda in *Residenze invernali*, e nell'ampio notturno che ne è fulcro, si debba scorgere, altrettanto significativa, la lezione di Nelly Sachs, il cui «potente realismo s'intreccia alla lezione dello *Zohar*»<sup>13</sup>, permettendole così di dire, con parole che letteralmente «non significano ma prendono il posto di oggetti e immagini», la realtà dei campi di sterminio: «Nulla in Nelly Sachs è letterario, la sua inermità coincide con il dispiegarsi abbandonato delle cose: la sabbia nelle scarpe degli uccisi, gli oggetti dei morti, la cucina sguarnita come deve essere stata quella di Abramo che accoglie i tre angeli»<sup>14</sup>.

E il termine «inermità», in questa riflessione, sembra brillare e riflettere la sua luce sulla poesia di Anedda.

In *Residenze invernali*, accanto al lirismo còlto e declinato, o meglio condensato nelle cose, possiamo individuare qualche scaglia figurale, sapienziale, sostenuta e tuttavia sempre aggrappata agli oggetti e ai gesti: «C'è un attimo prima della morte / la notte gira come una chiave»<sup>15</sup>. La similitudine fa della notte uno strumento che disserra un meccanismo, non più solo una forma del tempo, uno spazio temporale evocativo. Se la notte, appena prima della morte, «gira come una chiave», vuol dire che può avere la funzione di aprire serrature, può concedere il varco, può sciogliere, essere a suo modo risolutiva. E bisognerà allora notare che all'immagine della chiave Anedda associa ancora un moto notturno in uno degli ultimi testi di questo libro, il secondo della sezione *Chiusa di vento*, aperto da un breve «balcone», o ingresso, costituito da tre versi in corsivo: «*La casa veglia le foto dei morti / ogni parete stretta / sui loro verticali sorrisi*»<sup>16</sup>. Dopo aver menzionato gli strumenti per la casa, infatti – il martello, i chiodi, la sega, il traforo – e la «riga di luce invernale» che ogni stanza conosce, un verso di grande regolarità, di perfetta coincidenza tra metro e sintassi, rievoca la similitudine che legava notte e chiave, pur variando la posizione e il rapporto dei due termini: «La chiave dondola nel gesto notturno»<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> A. Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 73.

<sup>12</sup> Ivi, p. 74.

<sup>13</sup> Ivi, p. 78.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> A. Anedda, *Residenze invernali* cit., p. 30.

<sup>16</sup> Ivi, p. 63.

<sup>17</sup> Ivi, p. 64.

Al «giro di chiave» Antonella Anedda tornerà anche a qualche anno di distanza: nell'intenso libro di prose apparso nel 2000, *La luce delle cose*, la stessa similitudine ricorre per indicare la funzione del tempo come dispositivo, come strumento che schiude, che fa scattare il congegno: «Forse un giorno come un giro di chiave ci sarà uno scarto impercettibile nell'universo, forse a partire da un pensiero, da un'immagine perduta»<sup>18</sup>. Queste prose dedicate alle arti, o meglio alla presenza della luce in pittura e letteratura, sono nate nelle ore notturne e sondano il buio che va interpretato in senso proprio, fisico e temporale, e insieme esistenziale. Il sottotitolo recita *Immagini e parole nella notte* – quelle ad Anedda più congeniali –, e annuncia le riflessioni elaborate e stese nella casa silenziosa, quando il giorno si è spento, «risalendo la notte, il fiume dei pensieri, dunque delle immagini, dei silenzi e dei suoni»<sup>19</sup>. Il notturno non è solo un cronotopo, per Anedda, è anche il momento in cui la scrittura si compie, le parole di Anedda sono notturne, come le sue interrogazioni, il suo bisogno di scandagliare i fondali: «Le pagine che scrivo stanotte sono sassi scagliati per capire la profondità di un vuoto: pezzi di libri, frammenti di quadri che dispongo nel pensiero per ritrovare un luogo o una nuova strada, come Pollicino»<sup>20</sup>. Talvolta, mentre scrive queste carte notturne, ascolta «il canto alto e solo della Regina della notte del *Flauto magico* di Mozart» – motivo di alta tradizione letteraria e musicale allo stesso tempo – e ricorda la stanza assiepata di bambini di cui a Salisburgo è sovrana la Regina rappresentata da una marionetta che ha un viso di garza e «indossa un abito blu scuro tempestato di stelle»<sup>21</sup>. Ma la rievocazione non si risolve mai solo in sé stessa: sia questa figura fiabesca, immaginaria e forte, sia la sua consistenza musicale si caricano, per Anedda, di valore emblematico e precorritore che l'autrice concentra in un'interpretazione critica fulminea: «La necessità di quell'acuto verticale vola per Mozart verso le note del *Requiem* e per Kierkegaard verso il dolore muto di Regina Olsen»<sup>22</sup>, l'amatissima fidanzata che il filosofo ha lasciato senza alcuna spiegazione.

Se lo spazio della scrittura notturna è separato e in parte solitario – la casa e la figlioletta di Anedda sono addormentate –, il buio è animato da innumerevoli nutrimenti e puntelli: libri e dipinti a lungo studiati e assimilati, più che contemplati, anzi morsi e ruminati: nelle prime pagine del libro, infatti, Anedda parla esplicitamente di «cibo», perché libri e quadri sono anche «materia che ogni topo può rosicchiare», materia di cui lei si è servita avidamente, accumulandola e nutrendosene, facendone «pietre»<sup>23</sup> per il suo cammino.

<sup>18</sup> A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 30.

<sup>19</sup> Ivi, p. 17.

<sup>20</sup> Ivi, p. 9.

<sup>21</sup> Ivi, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 9.

*La luce delle cose* è un tessuto fittissimo di rimandi, interamente costruito, anzi, di opere e autori che l'autrice mette tra loro in connessione, innescando corto-circuiti: la poesia russa di Mandel'stam, di Cvetaeva e di Brodskij, il quadro di van Gogh *Notte stellata e cipresso*, che peraltro tornerà, col suo colore di fiamma, nelle prose della *Vita dei dettagli*, molti anni dopo; la poesia di Robert Frost *Conoscenza della notte*, che Anedda chiosa annotando che la notte «è questione di spazio e non di tempo» e che invecchiare «è avanzare in questo spazio, conoscere la notte a fondo prima di entrare nel buio»<sup>24</sup>, e poi le *Pitture nere* di Goya, che sui muri dipinse «il suo terrore», pitture nate «dal buio delle sue orecchie»<sup>25</sup>, dalla notte di silenzio che lo aveva avvolto nella sordità. E «quella stessa musica muta, quel suono buio» di Goya catturato da Piranesi «nelle sue *Carceri* di corda, in quei gomitolli dipanati e poi di colpo raggrumati», come sono la sostanza e la strettoia degli «incubi, un misto di materia e pensiero»<sup>26</sup>. E poi ancora i saggi, le lettere e le poesie di Cristina Campo, e la riflessione filosofica di María Zambrano, *La zattera della Medusa* di Géricault e il *Regno delle luci* di Magritte, la *Notte trasfigurata* di Schönberg e gli *Inni alla notte* di Novalis, ma anche la notte della *Ginestra* leopardiana e quella di Elie Wiesel, che significa, nell'esatta lettura di Anedda, «separazione» e «morte». In quest'ordito ricchissimo di fili e di suggestioni, di echi e di cromatismi ora stridenti ora complementari, possiamo scorgere la prova di quanto notavamo, con Vito Bonito, nelle *Residenze invernali* dell'esordio: un paesaggio nel quale l'inverno e la notte sono «le condizioni esistenziali di chi lo abita», un paesaggio che viene percorso e descritto con occhi vigili e partecipi.

Nella *Luce delle cose* scopriamo una citazione che illumina la scrittura poetica di Anedda e la sua visione del mondo, non solo quella che le apparteneva negli anni Novanta:

Nel Settecento a Roma molte tra le guardie svizzere del papa si ammalarono, fino a morire, di nostalgia per i loro paesi. Céline mette a esergo del libro [*Voyage au bout de la nuit*] la cupa canzone di questi valligiani, costretti a vivere altrove:

*Notre vie est un voyage  
Dans l'Hiver et dans la nuit  
Nous cherchons notre passage  
Dans le Ciel où rien ne luit.*

La notte del corpo sbarra la gola dell'anima e la prosciuga: è la paura che la guerra mette a nudo ma che esiste in noi da sempre<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 62.

<sup>25</sup> Ivi, p. 124.

<sup>26</sup> Ivi, p. 126.

<sup>27</sup> Ivi, p. 31.



Nostalgia della patria lontana e paura messa a nudo dalla guerra, ma anche paura *della* guerra, possiamo aggiungere, nell'interpretazione di Anedda, si implicano reciprocamente. L'inermità, di cui è figura il viaggio «dans l'Hiver et dans la nuit», nel freddo e nel buio, è vivere in un paese straniero e avere nostalgia di quello d'origine, è condizione di esilio, di espatrio, e insieme è timore della violenza provocata dai conflitti. Sulla traccia di quest'ultima osservazione possiamo entrare in un libro di poesia cronologicamente prossimo alle prose, pubblicato appena un anno prima e definito dalla critica «uno dei libri più intensi, degli ultimi anni e un notevole esempio di classicismo moderno»<sup>28</sup>, *Notti di pace occidentale*, in cui la notte assume almeno duplice funzione. È momento della scrittura, e dunque delle parole, momento che scandisce i tredici *Notturni* da cui è chiuso il libro, uno per ogni mese più uno di congedo, ed è anche, però, coagulo figurale della paura più fonda e tremenda, quella della guerra. E, potremmo aggiungere, del terrore generato dal buio della ragione cui la guerra, ogni guerra, è dovuta.

Il poemetto eponimo che apre il libro era stato anticipato su rivista con il titolo *Versi per una tregua*, poi mutato nella forma antitetica, amara e tagliente che conosciamo: la *pace occidentale* non corrisponde a verità, l'Occidente agitato e (relativamente) sereno è cinto da guerre che spesso provoca (o non impedisce) e cui partecipa apertamente o sotterraneamente. Queste notti di falsa pace occidentale sono l'immagine speculare e però più tragica della natalizia «notte orientale» che d'improvviso scende sui malati di *Residenze invernali*, una notte quasi di carta, da fondale, accompagnata dai fuochi d'artificio, fuori, e da «una breve risata infelice» in corsia: «È scesa una notte orientale si è incollata sui tetti / di colpo come nei presepi / da una fessura del cielo è precipitata la neve»<sup>29</sup>.

Impossibile non scorgere una consonanza, nel tema del poemetto che apre *Notti di pace occidentale*, e nel suo originario titolo, *Versi per una tregua*, con l'aspro convincimento che Primo Levi aveva sul perenne stato di guerra in cui vive l'umanità: nessuna pace è durevole, nessuna davvero risolutiva. Lo stato, l'orizzonte degli uomini è inesorabilmente quello della guerra, e quando questa s'interrompe, è stolto credere nella pace, quanto possiamo garantirci è al massimo un intervallo, una temporanea, breve pausa in una permanente condizione di conflitto.

Anche qui è produttivo incrociare i testi, far interagire le pagine di prosa, pressoché coeve, con i versi. Nella *Luce delle cose* leggiamo, infatti, che di fronte a ciò che resta di Auschwitz, un «brandello di orrore che continua a esistere come un inseppellibile corpo decomposto», brandello che ci angoscia e ci imbarazza:

il linguaggio dell'Occidente è quello di una tregua (forse per questo Primo Levi sceglie questa parola), con tutti i rischi di questo termine. La tregua, a diffe-

<sup>28</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, p. 82.

<sup>29</sup> A. Anedda, *Residenze invernali* cit., p. 31 (seconda poesia della sezione eponima).

renza della pace, rende fragili, esposti, quel tempo è sospeso, irresponsabile nei confronti di ciò che è stato perché troppo vicino, incapace di speranza nei confronti di ciò che avverrà perché troppo lontano. La tregua non insegna, pietrifica nell'inquietudine<sup>30</sup>.

La fragilità cui si riferisce Anedda è quella degli inermi, tanto dei malati di *Residenze invernali*, quanto delle vittime di guerra, numerosissime al limite dell'Europa, all'inizio degli anni Novanta, quando i conflitti – dal Golfo al Kosovo – iniziavano a entrare prepotentemente in diretta nelle case, diventando spettacolo televisivo in mezzo agli altri. La sua è una disposizione all'ascolto di chi soccombe e un tentativo di restituirgli voce. Il libro, soprattutto nelle prime sezioni, «non è un diario dell'io, ma un'epopea tragica, [...] con i dati di cronaca trasfigurati allegoricamente»<sup>31</sup>, e in questo trattamento dei dati, però, offre anche una testimonianza che non rimane circoscritta all'evento puntuale, del singolo episodio, ma che ambisce, proprio a partire dal suo livello umile, anonimo, a farsi testimonianza per tutti gli offesi. Quelli che rivolge a Nathan Zach, augurando «Non una tregua – un dono / per questa terra folgorata», un dono vero, sono comunque «versi di guerra / composti mentre infuria»<sup>32</sup>. Gli oggetti sono poveri, le case in rovina, i gesti desolati e insufficienti a proteggere.

Dopo aver descritto una donna che corre verso un rifugio coprendosi la testa, in tutto simile a una donna che cerchi riparo dalla pioggia, ma così tentando, istintivamente e vanamente, con le sole mani sul capo, di scampare alle incursioni nemiche, la poetessa prende la parola in prima persona con esplicita dichiarazione di intenti:

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.  
Apparteneva a un'immagine stanca  
non diversa da una donna qualsiasi  
che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra  
ma della tregua  
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli  
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa  
e – fuori – le fulgide foglie.  
Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine  
spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima  
e il precipitare del poi:

<sup>30</sup> A. Anedda, *La luce delle cose* cit., p. 48.

<sup>31</sup> A. Afribo, *Poesia italiana postrema* cit., p. 81.

<sup>32</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 23.

questo io chiamo tregua  
 misura che rende misura lo spavento  
 metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito  
 da un luogo andare a un altro luogo  
 senza una vera meta  
 senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio  
 distrazione di volti  
 mentre batte la pioggia.

Alla tregua come al treno occorre la pianura  
 un sogno di orizzonte  
 con alberi levati verso il cielo  
 uniche lance, sentinelle sole<sup>33</sup>.

Se già nel primo libro Anedda aveva scritto notturni ben lontani da ogni forma di *rêverie*, lontani da tentazioni oniriche e da fughe ipnotiche, per concentrarsi invece su dettagli oggettuali o anatomici d'intensa fisicità, investiti di valenze emblematiche, in *Notti di pace occidentale* gli oggetti sono sbalzati in modo ancora più nitido, asciutto, sembrano meno numerosi, ma là dove sono collocati esprimono con forza il piano dell'umiltà e della vulnerabilità di fronte alla violenza: sono la candela, il buio che scuote le campane, l'orlo dei vasi posati in terra, i chiodi sulle porte, il «tonfo delle nostre scarpe nel torrente»<sup>34</sup>, i resti di un sedile di pietra, «la carta dei giornali con le foto dei morti sulle uova»<sup>35</sup>, le pentole che «ardono nel buio»<sup>36</sup>. Sono dettagli reali e correlativi, cose della vita ordinaria che contribuiscono a desublimare il testo, pur essendo anche effettivi veicoli di emozione.

Gli oggetti cui ci accostiamo senza essere chiamati, in questo scenario di guerra che ci è lontano solo in apparenza, sono quasi «echi di una voce / l'annuncio indifeso di altre vite»<sup>37</sup>, che restano comunque non individuate: un grumo di grande impatto semantico e visivo come «gli acini scuri dei ritratti, i cartigli dei nomi»<sup>38</sup>, non porta, tuttavia, a scoprire e a scandire singole identità. Ma porta a ricordare che ogni vittima ha un'identità irriducibile a una semplice conta numerica, ai colpevoli arrotondamenti o, peggio, azzeramenti della storia. In una prosa dal titolo *Piccole volpi*, in *Cosa sono gli anni*, Anedda, dopo aver descritto una foto di Sarajevo che mostra la razione di cibo per ciascuno nei giorni d'as-

<sup>33</sup> Ivi, p. 12.

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Ivi, p. 21.

<sup>36</sup> Ivi, p. 25.

<sup>37</sup> Ivi, p. 36.

<sup>38</sup> Ivi, p. 11.

sedio, cita alcuni versi di Wisława Szymborska che con un imperativo in retorica *geminatio*, «Scrivilo, scrivilo», comanda di scrivere dei morti di fame, e di chiedersi «quanti?», perché, recita l'ultimo verso, preciso e inesorabile, «La storia li arrotonda a zero». L'annotazione che segue dice molto della consonanza di Anedda con la poetessa polacca: «La storia non è la poesia, ma il suo gelo. [...] La storia arrotonda le cifre. La poesia tenta di dire centouno, fare dell'uno il nome, il profeta»<sup>39</sup>. E illumina anche la disposizione emotiva e civile di Anedda in *Notti di pace occidentale*. Ogni effusione privata si spegne, in questi notturni non intimisti né sentimentali, che in nessun modo hanno esito di canto o di inno, che non coltivano motivi erotici, languidi, nostalgici, orgiastici né mitici, come avvenuto in diverse, più antiche tradizioni notturnali. Piuttosto, la dimensione del buio facilita la visione, la rende addirittura più vicina e più perspicua, proietta il corpo nella dimensione visiva, ne fa un singolare elemento separatore, come si legge nella poesia che apre *Notti di pace occidentale*, testo che ha lucidissima qualità metapoetica e valore programmatico:

Vedo dal buio  
 come dal più radioso dei balconi.  
 Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce  
 scostandola in silenzio  
 fino al varco più nudo – al nero  
 di un tempo che compone  
 nello spazio battuto dai miei piedi  
 una terra lentissima  
 – promessa<sup>40</sup>.

Poesia ove occorre rilevare sia la posizione dei due termini, *buio* e *luce*, in fine di verso, a risponderci, anzi a opporsi ossimoricamente, in una rima non vera ma in una vera antitesi, sia la separazione netta tra le due realtà attuata dal corpo che cala con atto preciso e implacabile, affilato e greve come quello di una scure, e così taglia via la luce, la separa in un blocco compatto, senza sfumature né compromissioni. Se questi versi – e il poemetto che li segue – hanno consentito la lettura critica di una «visione mentale», di una percezione con gli «occhi della mente», di «un *realismo mentale*»<sup>41</sup>, è pur vero che la concretezza dell'appoggio – «lo spazio battuto dai miei piedi» –, la congiunzione di tempo e spazio, la forte presenza della prima persona esposta e vibrante, assoluta nel suo essere corpo, fin dal forte *incipit* del verbo percettivo – «Vedo» –, e le sonorità favorite dalle ricorrenze foniche – *nudo* e *nero*, *tempo* e *compone*, *lentissima* e *promessa*

<sup>39</sup> A. Anedda, *Cosa sono gli anni* cit., pp. 64-65.

<sup>40</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 9.

<sup>41</sup> Questa formula e le due precedenti sono di Florinda Fusco, *Antonella Anedda: tra visionarietà e impegno*, in «OBLIO», a. III, n. 11, settembre 2013, pp. 140-141.

– danno a questo testo d'ingresso un carattere teso, una qualità fisica, corporea. La visione di cui qui si sta parlando, sebbene scaturita dal buio, sebbene proiettata «verso un lontanissimo futuro di grazia»<sup>42</sup>, è di fatto limpida, acutissima.

Oltre alla visione, il buio può favorire anche la scrittura per chi, come Antonella Anedda, si è messo di fronte all'inermità in senso lato, creaturale, in *Residenze invernali* e alle vittime di molteplici conflitti in senso più mirato, in *Notti di pace occidentale*:

Non volevo nomi per morti sconosciuti  
 eppure volevo che esistessero  
 volevo che una lingua anonima  
 – la mia –  
 parlasse di molte morti anonime.  
 Ciò che chiamiamo pace  
 ha solo il breve sollievo della tregua.  
 Se nome è anche raggiungere se stessi  
 nessuno di questi morti ha raggiunto il suo destino.  
 [...]»<sup>43</sup>.

Ciò che l'autrice persegue, in *Notti di pace occidentale*, è raggiungere e condividere *linguisticamente* l'anonimato dei morti proprio mentre di loro sta scrivendo. Non distinguere le morti anonime l'una dall'altra, non restituire loro identità, ma parlarne e scriverne nei dettagli, che indicano cura e premura, adottando la loro stessa lingua desublimata, priva di incontrovertibili marche di riconoscimento. E dunque sceglie una lingua anonima, umile, che non metta in risalto i propri tratti peculiari, originali; una lingua che di fronte alla vulnerabilità delle creature offese cerchi la povertà, il grado ordinario, il bisogno. Nella medesima raccolta, poco più avanti, l'impegno di Anedda si fa ancora più nitido: si chiama esplicitamente a un atto di responsabilità, a un tentativo di protezione della parola attraverso la poesia, necessaria ma sempre intesa come pratica umile: «Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco* / trema più fragile del bosco»<sup>44</sup>. Versi in cui risuona l'eco degli imperativi di Wisława Szymborska già riportati e commentati in *Cosa sono gli anni*: «Scrivilo, scrivilo con inchiostro qualsiasi / su un foglio comune: non fu dato loro da mangiare / tutti sono morti di fame. Tutti. Quanti? / È un prato esteso. Quanta erba / è toccata a ciascuno? Scrivi: non saprei. / La storia li arrotonda a zero». All'inchiostro «qualsiasi» su un foglio «comune» raccomandato da Szymborska corrisponde in pieno la lingua anonima, eppure tragica, di Anedda.

L'ultima sezione di *Notti di pace occidentale*, intitolata propriamente *Notturmi*, lascia sullo sfondo le morti anonime dei testi iniziali e s'incunea in una dimensio-

<sup>42</sup> A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., p. 198.

<sup>43</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 10.

<sup>44</sup> Ivi, p. 31.

ne più privata, che contempla sogni e affetti, scorrere del tempo nel variare delle sere, mese dopo mese – ogni componimento reca un'asciutta indicazione di calendario, ritualmente ripetuta identica, componimento dopo componimento: *gennaio, notte, febbraio, notte...* A imbastire una sorta di diario personale parco di dati, ma ricco di immagini su un crinale in odore d'espressionismo: «la parola stretta nel buio della gola come una bestia irrigidita, come il cinghiale imbalsamato che nei temporali di ottobre scintillava in cantina»<sup>45</sup>. È la scrittura di un «cuore secco, senza fumo», «livido e intrecciato di paglia»<sup>46</sup>. Scrittura rastremata, rappresa e incisiva, sempre schierata dalla parte della marginalità, di un dire non esibito eppure a tratti bruciante. In questo «diario lirico sospeso tra i contrastanti modelli di Rosselli e di Jaccottet»<sup>47</sup>, si avvicendano più persone: un io che sogna, incide lettere «immense» sulle pareti, corre, vede, guarda; un tu che a volte può celare un io – «tu che tradisci te stessa con i libri sul petto»<sup>48</sup> – e a volte no, ma in entrambi i casi è sollecitato da ricorrenti imperativi in posizione incipitaria – «Schianta ancora il tuo petto contro il mio»<sup>49</sup>, «Accetta questo silenzio», «Chiudi gli occhi», «Pensa», «chiama»<sup>50</sup>, «Ricorda questa sera»<sup>51</sup>, «Aspetta che scenda la temuta notte», «Sopporta i tuoi pensieri dentro il buio»<sup>52</sup>. E non mancano molteplici terze persone, singolari o plurali, né elementi atmosferici e di paesaggio, e neppure un noi che allaccia l'emotività e rende meno fantasmatico il dialogo io-tu: «Diremo *amore* in un diverso spazio / e sarà sabbia la voce che trasmuta»<sup>53</sup>; «Oggi è una notte di pioggia. / Possiamo traversarla in due diversi bagliori senza luce»<sup>54</sup>.

Accanto a figure esterne, ancora una volta senza nome, che si stagliano nei versi di colpo, illuminate da lampi improvvisi e crudi – «La vedo, questa donna che per ore ha fissato il televisore acceso e ora grida contro un altro corpo in penombra immobile sulla poltrona senza colore»<sup>55</sup> –, in questi *Notturmi* compaiono anche schegge metapoetiche di grande intensità che da un lato incarnano l'«urgenza tragica del dire poetico»<sup>56</sup>, per usare una formula di Alessandro

<sup>45</sup> Ivi, p. 58.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Andrea Cortellessa, *Fronteggiando la ringhiera d'Occidente*, recensione ad Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, in «Media – supplemento dell'«Unità»», 3 gennaio 2000, poi con il titolo *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 526.

<sup>48</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 52.

<sup>49</sup> Ivi, p. 57.

<sup>50</sup> Ivi, p. 58.

<sup>51</sup> Ivi, p. 60.

<sup>52</sup> Ivi, p. 61.

<sup>53</sup> Ivi, p. 54.

<sup>54</sup> Ivi, p. 59.

<sup>55</sup> Ivi, p. 55.

<sup>56</sup> Alessandro Baldacci, *Antonella Anedda*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea

Baldacci, dall'altro si inseriscono perfettamente nell'«essenzialità drammatica del dettato»<sup>57</sup>. Il «verso mai finito» viene «inchiodato» al frigorifero per essere letto e riletto. Solo il linguaggio «può ridire» alcuni gesti, «scriverne piano ripetendo l'ardore»<sup>58</sup> – *ardore* che peraltro punteggia insistentemente il buio di questi *Notturni*, lo accende non solo di luce ma anche di calore, di lutto, di *pathos* – «il vortice d'erba delle camere ardenti»<sup>59</sup>, «i corpi ardenti alle finestre»<sup>60</sup> –, provocando, così, impennate di verticalità lirica intrecciata con un'umiltà materiale non allusiva ma letterale, fisica, corporea. A tal punto che le similitudini non bastano, qui, a spiegare la sofferenza che la scrittura, questa scrittura di guerre, di morti e di notturni esistenziali implica. Non basta ad Anedda dire «come», nel freddo mese di febbraio, quando parla della scrittura fissata sul foglio, delle parole cercate, vergate per elezione proprio nella notte perché è lì che si vede più chiaro, lì che il dolore diviene fiammante:

Non come spine, ma davvero spine, una per ogni dito  
ogni parola una spina, nel mese più breve dell'anno  
un intero rovetto premuto sul bianco della pagina<sup>61</sup>.

Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, p. 915.

<sup>57</sup> Ivi, p. 916.

<sup>58</sup> A. Anedda, *Notti di pace occidentale* cit., p. 57.

<sup>59</sup> Ivi, p. 60.

<sup>60</sup> Ivi, p. 54.

<sup>61</sup> Ivi, p. 50.

Concava suo un rifugio  
ti proteggeva le teste  
afferrava ~~a una delle~~  
e un'immagine stonca  
immagin<sup>non</sup> ~~stacche~~ <sup>divisa</sup> che  
de me stonca poterai  
le stonca piaggia ~~che~~ sopra

Non solo dire della  
me della trupe, me  
sullo sperio e dunque  
sui detti.

Antonella Anedda, manoscritto (dal quaderno di *Notti di pace occidentale* – fine anni Novanta).



IL NOTTURNO COME PROBLEMA DELLA VISTA  
IN «ORA SERRATA RETINAE»

Giulia Martini

Così, secondo un ritmo vegetale  
si alterna la respirazione della vita  
e nel silenzio della mente  
le sue radici di ossa cantano,  
e nell'oscurità dell'occhio  
la mano diventa pupilla<sup>1</sup>.

Già a partire da questi pochi versi, in chiusura a una delle prime liriche della sua prima raccolta, *Ora serrata retinae*, sembra legittimo dare spazio a un discorso sul valore programmatico della notte nell'opera di Valerio Magrelli. E converrà anticipare che si tratta di una notte dal significato doppio: da un lato, c'è la notte-notte, vale a dire la notte come parte del giorno; dall'altro, sul modello del *Notturmo* di D'Annunzio, c'è la notte come problema della vista, «oscurità dell'occhio». Entrambe queste declinazioni partecipano in egual misura al gesto poetico, la prima come momento esclusivo della scrittura, la seconda come difficoltà necessaria – e confluiscono nel canto, dove «la mano diventa pupilla».

*Notturmo* è quindi, leopardianamente, il primo attributo di questo canto, come suggerisce anche *O*, 27:

La porta si chiude modulando  
nei cardini il suono del corno.  
È il canto della notte  
l'armonia che giaceva  
ignorata nel legno.

Il rapporto fra la raccolta e il momento della sua stesura era già stato messo a fuoco da Sabrina Stoppa, che, nell'*Introduzione* all'edizione del 1980 scrive:

<sup>1</sup> Da *Ora serrata retinae* (di seguito *O*, seguito dal rimando secco di pagina), in Valerio Magrelli, *Poesie (1980-1992)*, Torino, Einaudi, 1996, p. 30.

«C'è un tempo privilegiato per la scrittura poetica in *Ora serrata retinae*, e anche uno spazio; il tempo è la sera, lo spazio è il quaderno»<sup>2</sup>. Ma si tratta di una «sera» tarda e profondamente inoltrata, visto che il gesto poetico si colloca proprio prima di dormire:

«Prima dell'ultima curva del giorno / colgo delle parole con cui dormire» (O, 9)  
 «E prima di dormire / mi affaccio a guardarle» (O, 24)  
 «sopra il letto: / ho questo quaderno. / A volte ci segno parole nel buio» (O, 40)  
 «Superficie di carne su cui gratto / prima di prender sonno» (O, 41)  
 «si confondono le righe nel buio» (O, 42)  
 «Scrivere adesso, di notte, / è l'ultimo gesto prima d'immergermi / nell'alveo del sonno» (O, 45)  
 «Questa carta è per me prima del sonno» (O, 48)  
 «Io osservo tutto questo / perché sono il custode del quaderno / e prima della notte faccio il giro / per chiuderne le porte» (O, 50).

Per dirla con Tommaso Lisa: «Lo scrittore, analista di se stesso, perviene ad una condizione di chiarezza procrastinando reiteratamente il momento dell'avvento del sonno. [...] Nella frescura della notte, in equilibrio sul filo del segno, lottando contro il disordine del tempo, il soggetto compie l'atto della scrittura»<sup>3</sup>.

Ora, questo sistema scrittorio si fa più complesso, se a compiere il «pellegrinaggio serale»<sup>4</sup> è un viandante cieco – o, più precisamente, miope. Ma la «miopia», ben lungi dal venire considerata un difetto, si rivela essere una dote «prodigiosa»<sup>5</sup>, vero meccanismo testuale – come se, lasciando gli occhiali sul comodino, chi scrive ricevesse in cambio una modalità visiva rara e potente, che gli consente l'accesso al gesto poetico attraverso un canale iconologico altrimenti interdetto. Questo perché:

La scrittura  
 non è specchio, piuttosto  
 il vetro zigrinato delle docce,  
 dove il corpo si sgretola  
 e solo la sua ombra traspare  
 incerta ma reale.  
 E non si riconosce chi si lava  
 ma soltanto il suo gesto.  
 Perciò che importa  
 vedere dietro la filigrana,

<sup>2</sup> Ivi, p. 8.

<sup>3</sup> Tommaso Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 85.

<sup>4</sup> O, 47.

<sup>5</sup> O, 37.

se io sono il falsario  
e solo la filigrana è il mio lavoro<sup>6</sup>.

Ecco allora che, per confessione dell'autore stesso, la scrittura diventa falsificazione («scrivere in genere è nascondere»<sup>7</sup>): una sorta di procedura paronomastica che non lavora più nella deformazione del nome, ma nella «filigrana» dell'oggetto, «senza mai raggiungere / il fondo dell'immagine»<sup>8</sup>. In accordo con Francesco Diaco, «Magrelli rigetta la mimesi del dolore e l'imitazione diretta della magmaticità del fenomeno. Più che assecondare le pulsioni dell'autore, riducendosi così a mera trascrizione, la poesia deve invece occultare, formalizzare e rielaborare il nodo esistenziale da cui parte»<sup>9</sup>.

Oggetto intorno a cui «lo sguardo si accalca»<sup>10</sup>, differendone la decifrazione al mattino seguente, quando le «docce» dal «vetro zigrinato» perderanno la loro fascinazione misterica:

Domani mattina mi farò una doccia  
nient'altro è certo che questo.  
Un futuro d'acqua e di talco  
in cui non succederà nulla e nessuno  
busserà a questa porta. Il fiume  
obliquo correrà tra i vapori ed io  
come un eremita siederò  
sotto la pioggia tiepida,  
ma né miraggi né tentazioni  
traverseranno lo specchio opaco<sup>11</sup>.

Per questa via, anche il problema della vista sembra rifarsi a due notturni diversi: perché c'è una notte nell'occhio (la miopia) e una notte nelle cose (il loro mistero). E il difetto fisiologico diventa emblema di un assedio ontologico:

In questo cantiere  
ancora non distinguo  
le mura incerte dall'impalcatura<sup>12</sup>.

Partecipa al difetto fisiologico la litanica successione di lemmi afferenti all'anatomia e al lessico tecnico oftalmologico: a partire dal titolo (l'«ora serrata» è

<sup>6</sup> O, 15.

<sup>7</sup> O, 68.

<sup>8</sup> O, 72.

<sup>9</sup> Francesco Diaco, *Riflessioni sul primo Magrelli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI, 2016, pp. 173-202, p. 192.

<sup>10</sup> O, 77.

<sup>11</sup> O, 14.

<sup>12</sup> O, 58.

la linea di confine fra il corpo ciliare e la corioide) e dai titoli delle due sezioni (*Rima palpebralis* e *Aequator lentis*), fino a tutta una serie di occorrenze e sintagmi che rimarcano la «geografia dell'occhio», prelati ora alla «mente», ora alla donna, ora agli altri arti – come se ognuno fosse dotato di una possibilità di vista o «come non esist[esse] un possessore unico degli stati mentali, ma un soggetto (un occhio) dislocato nelle varie parti del corpo»<sup>13</sup>:

«La mente sottratta a se stessa / si ricopre di palpebre» (*O*, 7)

«Questa ragazza [...] è cieca» (*O*, 21)

«la mano diventa pupilla» (*O*, 30)

«cieco e fermo / nella gamba riposa il ginocchio» (*O*, 35)

«il portale del ciglio ha la sua luce» (*O*, 35)

«una gradazione delle diottrie mentali» (*O*, 38)

«la dolorosa immagine del cieco» (*O*, 79)

culminanti forse in *O*, 25:

Foglio bianco  
 come la cornea d'un occhio.  
 Io m'appresto a ricamarvi  
 un'iride e nell'iride incidere  
 il profondo gorgo della retina.  
 Lo sguardo allora  
 germinerà dalla pagina  
 e s'aprirà una vertigine  
 in questo quadernetto giallo.

Nel caso invece dell'assedio ontologico, il problema della vista riguarda il mistero delle cose, la sostanziale ineffabilità di ogni oggetto guardato – anche, e a maggior ragione, da un occhio 'sano':

«Ammirevole è la vita delle cose. / Nulla trapela dai loro gesti / impassibili» (*O*, 8)

«E non c'è turbamento nel liquido, / ma solo minerale / sconforto della materia» (*O*, 26)

«Nessuna forma ormai colma / l'enorme conca» (*O*, 32)

«non arrivo a separare / l'oggetto dal progetto / dal calcolo il prodotto» (*O*, 58)

«In questo delirio / luminoso e geografico / io non so ancora / se essere il paese che attraverso / o il viaggio che vi compio» (*O*, 82).

Se dunque il mistero è nelle cose<sup>14</sup>, appare inutile indossare gli occhiali sul naso:

<sup>13</sup> T. Lisa, *Scritture del riconoscimento* cit., p. 54.

<sup>14</sup> Cfr. Remo Pagnanelli, [*Su Valerio Magrelli*] (1987), in *Studi critici. Poesia e poeti italiani*

Gli occhiali allora andrebbero portati  
tra l'occhio e il cervello,  
perché è là, tra boscaglie  
e piantagioni di nervi  
l'errore dello sguardo<sup>15</sup>.

Un «errore» che si localizza, con maggiore precisione, nell'«impressione / dei sensi»:

O forse è solamente l'impressione  
dei sensi che confonde  
come fanno le dita accavallate  
una cosa con due<sup>16</sup>.

La metafora delle «dita accavallate» sarà dunque funzionale a quello che Lisa chiama «il cortocircuito provocato dalla miopia che genera una visione doppia, anfibia, rifratta [...]. Il male della visione risiede nell'occhio [...] come una crepa, una rottura del meccanismo [...]. La fessura [...] apre varchi all'interpretazione, distaccando [...] chirurgicamente l'io tanto dal proprio corpo, quanto dalle proprie emozioni e percezioni»<sup>17</sup>. In questo senso, emerge anche la dimensione, già valorizzata da Massimo Colella, di *Ora serrata retinae* «come un *cahier* di quotidiana auto-auscultazione o, meglio, di auto-visione, un esercizio feriale strenuamente indirizzato [al] *vedersi vedersi* [...] un diarismo *sui generis*, sostanzialmente incentrato su di un'acutissima decifrazione del processo gnoseologico-cognitivo della visione e della scrittura»<sup>18</sup>.

Riepilogando, ci sono «cose» intrapelabili e accavallate, attorno a cui si affanna, in un'ora buia, un uomo che ci vede male. Ma è proprio a questo punto, apparentemente disperato e inestricabile, che la poesia di Magrelli trova un

*del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1991, [pp. 196-198], p. 196: «Per Magrelli [...] gli oggetti si manifestano quasi brunianamente nell'ombra e nell'enigma».

<sup>15</sup> *O*, 34.

<sup>16</sup> *O*, 36.

<sup>17</sup> T. Lisa, *Scritture del riconoscimento* cit., p. 73.

<sup>18</sup> Massimo Colella, *Quotidianità 1980-1981: Cavalli, Lamarque, Magrelli*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 133-152 cit., pp. 136-137. Sulla dimensione diaristica, cfr. anche F. Diaco, *Riflessioni sul primo Magrelli* cit., p. 179: «la conoscenza deve necessariamente partire dallo *gnothi seauton*, e l'occhio, in *Ora serrata retinae*, emblemizza principalmente il grande tema dell'autoscopia. La raccolta, infatti, presenta un versante quasi diaristico, la cui peculiarità risiede nell'istantaneo duplicarsi degli accadimenti – di per sé già minimi e infraordinari – nello specchio dell'elucubrazione mentale».

passaggio di chiarezza – nella musica, o, più precisamente, nella forma del canto, capace di rifondare il dato perduto e trattenere qualcosa del paesaggio<sup>19</sup>:

Prosegue il catalogo  
delle vegetazioni.  
Ecco gli arbusti e le erbe,  
le specie e le differenze,  
gloria botanica del pensiero,  
flora d'immagini e foglie.  
Come una tela  
molte volta dipinta  
in cui tante diverse  
mani si susseguono,  
così questo paesaggio si ripete  
e assume le movenze  
lente del canto gregoriano<sup>20</sup>.

E tornando alla citazione iniziale, «la mano [che] diventa pupilla» rimanda il momento conoscitivo al gesto della scrittura e quindi all'esecuzione del canto. Del resto, Magrelli stesso, nella *Premessa al Violino di Frankenstein*, parla del suo «zigzagare fra musica e letteratura. Un zigzagare che mi sento di ricondurre ad una più profonda istanza terapeutica, e che mi piacerebbe collocare nel segno di Novalis: “Ogni malattia è un problema musicale. Ogni cura è una soluzione musicale”»<sup>21</sup>.

È dunque musicale la natura del tesoro ungarrettianamente «sepolto»: «Chiunque passando provoca / la musica sepolta, che ogni volta / riaffiora diseguale»<sup>22</sup>.

Si spiega allora perché la miopia sia necessaria al demiurgo magrelliano, che ne ottiene raffinati l'udito e il tatto, come succede ai ciechi:

Le immagini oscillano e il tratto si fa incerto,  
gli oggetti si nascondono:  
è come se parlassero per enigmi continui  
ed ogni sguardo obbligasse  
la mente a tradurre.  
La miopia si fa quindi poesia

<sup>19</sup> Sul problema del paesaggio in relazione alla vista, cfr. anche l'intervento di Damiano Sinfonico nell'intervista a Valerio Magrelli, *L'incanto del gioco*, in «Enthymema», IX (2013), [pp. 395-406], p. 399: «Che ci sia un'opacizzazione del paesaggio di fronte alle nostre percezioni, è ormai assodato».

<sup>20</sup> *O*, 95.

<sup>21</sup> V. Magrelli, *Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 4.

<sup>22</sup> *O*, 27.

doendosi avvicinare al mondo  
 per separarlo dalla luce.  
 [...]
   
 L'unica cosa che si profila nitida  
 è la prodigiosa difficoltà della visione<sup>23</sup>.

Potrebbe chiudere l'intervento un breve commento alla poesia incipitaria della raccolta, *O*, 7:

Molto sottrae il sonno alla vita.  
 L'opera sospinta al margine del giorno  
 scivola lenta nel silenzio.  
 La mente sottratta a se stessa  
 si ricopre di palpebre.  
 E il sonno si allarga nel sonno  
 come un secondo corpo intollerabile.

In questo testo, l'interfacciarsi del «sonno» alla «vita» innesca un processo di sottrazioni in cui i due massimi sistemi dell'intenzione (l'«opera») e della comprensione rispetto all'intenzione (la «mente») vengono sostituiti da una notte di «silenzio» e di «palpebre». I referenti certi del «giorno», i punti già acquisiti, su tutti il 'primo' «corpo», cominciano a esprimersi in psicosi e in paranoie, «come un secondo corpo intollerabile». Emblema di questo spostamento nel buio è la «mente» che «si ricopre di palpebre», vale a dire, in un contesto di «sonno», di occhi chiusi, occhi che non accettano le immagini di ritorno del mondo. Il compito del poeta sarà allora quello mitico di recuperare ciò che è stato sottratto, una refurtiva misuratamente insita nell'avverbio «Molto» con cui si aprono la lirica e l'intera produzione magrelliana.

In una lettura strutturale dell'opera, questo «Molto» potrebbe suggestivamente ridursi a un minimo esegetico, cioè a quella «descrizione di un punto / da infiniti altri punti»<sup>24</sup> su cui si chiude la raccolta – «infiniti altri punti» che sembrano coincidere con altrettanti sguardi, cioè con quell'«antico acquadotto di sguardi» di *O*, 51, l'ultimo testo della prima sezione di *Ora serrata retinae*.

Questo compito immane finalizzato a un recupero minimo non sembra lontano da quello subacqueo di rinvenimento del *Porto Sepolto* di Ungaretti, raccolta che, per certi versi, si colloca dall'altra parte della notte, in un'«alba» altrettanto straniante:

Dondolo di ali in fumo  
 mozza il silenzio degli occhi<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> *O*, 37.

<sup>24</sup> *O*, 99.

<sup>25</sup> Da *Lindoro di deserto*, in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, «I meridiani», 2015, p. 62.

Tra l'altro, il richiamo al *Porto Sepolto* è ratificato dalla presenza, in *Ora serrata retinae*, del termine «reliquia» in un contesto in cui chi dice «io» cerca di estorcere un momento di riposo («Ma voglio un giorno / distendermi nella pagina e dormire, / e diventare la mia stessa reliquia»<sup>26</sup>), rifacendosi a *I fiumi*: «Stamani mi sono disteso / in un'urna d'acqua / e come una reliquia / ho riposato»<sup>27</sup>. Tuttavia, se il «silenzio degli occhi», nel testo di Ungaretti, ha bruscamente termine (viene 'mozzato'), in quello di Magrelli è appena iniziato – e tra il secondo e il terzo verso già «L'opera [...] scivola lenta nel silenzio». In attesa che riaffiori la sua «musica sepolta»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *O*, 20.

<sup>27</sup> Da *I Fiumi*, in *Vita d'un uomo* cit., p. 81.

<sup>28</sup> *O*, 27.



DECLINARE LA NOTTE



## NOTTURNO ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA

Rodolfo Sacchetti

### 1. *Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura*

La prima messa in onda della radio italiana risale al 6 ottobre 1924. Alle ore 21 Ines Viviani Donarelli, violinista del quartetto d'archi del concerto inaugurale, s'improvvisa annunciatrice, dando la 'buona sera' a tutti gli ascoltatori. Maria Luisa Boncompagni, prima annunciatrice di professione, fu soprannominata 'zia radio' e, in modo più elegante, 'l'usignolo della radio'. Le annunciatrici, anche quelle televisive, continueranno a lungo a essere chiamate 'le signorine buonasera'. La radio dunque, soprattutto alle origini, ha un carattere crepuscolare e notturno, anche perché la programmazione per un po' di tempo è solo serale. La televisione invece nasce diurna, alle 11 del mattino del 3 gennaio 1954, e per molti anni le trasmissioni si concluderanno presto, intorno alle 22.30<sup>1</sup>.

I pionieri e i primi teorici rimproverano alla radio la possibilità di poter raccontare e rappresentare la realtà solo attraverso rumori, voci e suoni, ma di non poterla mostrare<sup>2</sup>. In Italia, a partire dall'importante inchiesta di Enzo Ferrieri, promossa su «Il Convegno» nel 1931<sup>3</sup>, si parla di «teatro per ciechi», trattando il limi-

<sup>1</sup> *Enciclopedia della radio*, a cura di Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci, Milano, Garzanti, 2003; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>2</sup> Rodolfo Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano [San Miniato], Titivillus, 2011. Sull'origine del radiodramma italiano si veda anche Gian Francesco Luzi, *Radiodramma*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le maschere, 1954-1962; Franco Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Torino, ERI, 1981; Clara Sernesi, *Il teatro radiofonico come genere artistico autonomo*, in *La radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, Torino, Eri/Edizioni Rai, 1984, pp. 109-110; F. Monteleone, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, direzione Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1192; Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004.

<sup>3</sup> Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», giugno 1931, ora in E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, con un saggio di Maria Corti, Milano, Greco & Greco, 2002.

te sensoriale, come amputazione, come un teatro mutilato e auspicando l'immaginazione come forza creativa. Il teatro per ciechi, o radiodramma, nasce dunque di notte, non solo perché viene trasmesso in prima o seconda serata, ma soprattutto perché l'ambientazione è spesso notturna. Ciò che si vuole esaltare è la dimensione di cecità, per creare immedesimazione tra l'ascoltatore e il protagonista della vicenda. Durante gli anni Venti e Trenta, la notte alla radio, più che evocare una dimensione lirica o onirica, serve a suscitare, secondo strategie tipiche della narrazione popolare, un effetto di paura. Il primo radiodramma italiano *Venerdì 13*<sup>4</sup> di Gigi Michelotti si svolge a mezzanotte. Anche il primo *hörspiel* – termine tedesco per indicare un'opera pensata appositamente per la radio – *Spuk* di Rolf Gunold è un racconto denso di inquietudine, tratto da E.T.A. Hoffmann. Il primo *radio play*, *Danger* dell'attore ventitreenne e futuro scrittore Richard Hughes, è ambientato non di notte, ma all'interno di una miniera, dove una frana improvvisa fa saltare la luce, quindi ancora al buio. Due raccomandazioni al pubblico inglese del 1924: evitare l'ascolto ai bambini facilmente impressionabili e spegnere le luci per «sentirsi proprio al centro dell'azione»<sup>5</sup>. In Francia Pierre Cusy e Gabriel Germinet nel 1924 mandano in onda, senza annunci preparatori, uno spezzone di *Maremoto*, come prova generale: una grande imbarcazione si trova di notte alla deriva, in mezzo all'Oceano Atlantico in tempesta; si sentono messaggi e richieste d'aiuto, come se la radio avesse intercettato i segnali lanciati nell'etere. Il Ministero della Marina blocca la trasmissione, per le centinaia di telefonate arrivate da ascoltatori impauriti. Per intero *Maremoto* verrà mandato in onda da Radio Paris soltanto tredici anni dopo. Lo stesso si ripropone nel radiodramma più celebre di tutti i tempi: *La guerra dei mondi* del ventitreenne Orson Welles, in onda sulla CBS il 30 ottobre 1938, alle ore 20. Interruzione della musica da ballo di un programma serale: «gli astronomi hanno visto strane esplosioni su Marte». Intervengono prima gli scienziati e poi gli inviati speciali, con l'annuncio della terribile invasione dei Marziani. Sarà la vigilia di Halloween più movimentata della storia americana, con addirittura dei morti: una psicosi di massa, pochi mesi dopo l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista. Secondo uno studio effettuato all'indomani della messa in onda, su sei milioni di ascoltatori, ben due milioni non capirono che si trattava di uno scherzo o, come diremmo oggi, di una *fake news*, nonostante la trasmissione fosse stata annunciata come radiodramma. Durante la notte le paure inconfessabili e archetipiche (come l'invasione di un nemico esterno per la società americana) prendono le forme più strane<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Venerdì 13* di Gigi Michelotti, tratto dal racconto di Mario Vugliano, è stato trasmesso da Radio Milano il 18 gennaio 1927 e pubblicato su «Illustrazione teatrale» nel luglio del 1927.

<sup>5</sup> Franca Dellarosa, *Drama on the air: introduzione al radiodramma inglese*, Bari, B. A. Graphis, 1997, pp. 8-41; Lucia Esposito, *Un'introduzione al radiodramma inglese: storia e tecnica*, Roma, Aracne, 2005, pp. 138-140.

<sup>6</sup> Hadley Cantril, *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic*, Oxford, Taylor & Francis Inc, 2005.

## 2. Poesia per la radio. Prima della guerra

Quando si parla di composizioni poetiche nate appositamente per essere trasmesse alla radio di solito si cita come capostipite *The March of the '45*, sulla storia del giacobitismo, di Douglas Goeffry Bridson, poeta, produttore e responsabile culturale della BBC, andato in onda nel 1936<sup>7</sup>. Bridson dichiara di aver voluto «adottare il modello più popolare del verso narrativo di Walter Scott per il suo particolare ritmo ipnotico, che era comparabile, a detta dell'autore stesso, a quello battente del primo jazz, in grado di tener sempre desta l'attenzione e di potenziare la risposta emozionale»<sup>8</sup>. Le scritture per la radio in Inghilterra sono molto più sperimentali che Italia e possono includere forme poetiche e generi ibridati<sup>9</sup>. Lo capisce presto anche il critico radiofonico Enrico Rocca che nel 1938 vede nell'opera di Bridson i germi per un'evoluzione drammaturgica: «Se poi [...] il colloquio degli annunciatori da epico si faccia strofico e alla prosa della parte drammatica s'alternino [...] i dialogati intermezzi poetici, si potrà arrivare, argomento aiutando, dalla narrazione radiodrammatica alla ballata radiofonica»<sup>10</sup>.

Mentre in Italia, per tutti gli anni Trenta, sostanzialmente nessun poeta (a parte Filippo Tommaso Marinetti) si cimenta con il mezzo radiofonico né come autore, né intervenendo nel dibattito critico, in America è Archibald MacLeish a percorrere una strada parallela a quella inglese. MacLeish realizza nel 1937 per il Columbia Workshop, cioè per una compagnia teatrale sperimentale della CBS, un dramma poetico in versi, dal titolo *The Fall of the City*<sup>11</sup>, con la partecipazione dell'onnipresente Orson Welles. Il testo racconta l'ascesa di un misterioso conquistatore straniero con indosso un'enorme armatura, applaudito dalla folla, senza incertezze o resistenze. MacLeish intreccia la storia del condottiero spagnolo Hernan Cortés, accolto come emissario di una divinità dal popolo Azteco, ai più recenti consensi ottenuti dal fascismo<sup>12</sup>. È solo l'annunciatore

<sup>7</sup> Due importanti precedenti, seppur riconducibili più a un ambito musicale, possono essere considerati: *Volo Oceanico*, con musica di Kurt Weill e *L'accordo*, con musica di Paul Hindemith, entrambi di Bertolt Brecht, presentati al festival Baden Baden nel 1929.

<sup>8</sup> L. Esposito, *Scene sonore: i radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, p. 69.

<sup>9</sup> Nella produzione radiofonica inglese, già a metà degli anni Trenta, si diffonde il *feature* che, a differenza del *radio play*, si caratterizza per una forma ibrida, capace di tenere assieme elementi propri del documentario, della narrazione, del dramma e di utilizzare in maniera più integrata la componente musicale.

<sup>10</sup> Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, p. 172. Rocca intuisce inoltre che, se le voci degli annunciatori da due si faranno tre o quattro, distinguendosi per timbro, tonalità ed estensione, e se i testi continueranno ad alternare parti descrittive a momenti lirici, allora si arriverà a una forma nuova che, alludendo alle grandi polifonie vocali, chiama «radiolavoro corale».

<sup>11</sup> Archibald MacLeish, *The fall of the city*, New York-Toronto, Ferrar & Rinehart, inc. 1937.

<sup>12</sup> *The Fall of the City* affronta il delicato tema del consenso politico, in particolare raccontan-

che, guardando oltre la visiera alzata dell'elmo, si accorge che l'armatura è vuota, dentro non c'è nessuno:

There's no one! ...  
 There's no one at all! ...  
 No one! ...  
 The helmet is hollow!  
 The metal is empty! The armor is empty!  
 [...]
   
 They don't see! They lie on the paving. They lie in the  
 Burnt spears: the ashes of arrows. They lie there...  
 They don't see or they won't see. They are silent...
   
 The people invent their oppressors: they wish to believe in them.  
 They wish to be free of their freedom: released from their liberty: –  
 The long labor of liberty ended!<sup>13</sup>

La scena è ambientata sotto un sole afoso e abbagliante, come se la folla dovesse fare i conti con delle allucinazioni collettive. Ma in conclusione arriva la notte. O per meglio dire cala il buio, perché sono i fumi della guerra, dei villaggi bruciati, dei ponti esplosi, che oscurano il sole. Arriva la fine, cioè la notte della libertà, con la voce piatta dell'Annunciatore che ripete: «The city has fallen...»<sup>14</sup>.

Nell'introduzione MacLeish sostiene le grandi potenzialità della poesia pensata per la radio, sostenendo che a teatro il verso è di ostacolo, perché l'artificio della poesia e il realismo fisico della scena non si armonizzano. Sarebbe anche per questa ragione che i versi sono accettati più facilmente quando la scena è ambientata in un passato remoto o quando il verso è come sfocato, e fatto intendere il più possibile simile alla prosa. Invece alla radio la poesia non è un

do come una città «senza padrone» si trovi a credere a profezie, promesse, maledizioni e che alla fine abbracci e adori un conquistatore straniero. Inspiegabilmente la folla esalta il nuovo capo, arrivato da non si sa bene dove, e che si mostra coperto da una pesante armatura. La folla grida: «The city of masterless men has found a master!». Tradotta in italiano, l'opera di MacLeish, *La caduta della città*, viene trasmessa anche in Italia l'8 febbraio 1947, interpretata dalla compagnia di prosa di Radio Trieste, che cura la realizzazione in diretto contatto con gli organi culturali del Governo Militare Alleato. MacLeish è tra i cinque delegati americani dell'Unesco. Così viene presentata: «[...] in essa l'autore giunge alla dimostrazione che la dittatura totalitaria non è che una vuota caricatura di governo, anticipando nella sua opera poetica quei risultati catastrofici che pochi anni più tardi gli avvenimenti dovevano portare sul piano della realtà storica. Per *La caduta della città* come *IncurSIONE aerea* del 1938 nella quale dipinge la crudeltà impersonale dei moderni metodi di guerra, Mac Leish ha scelto la forma dello spettacolo radiofonico nella convinzione che "l'immaginazione rimane più colpita attraverso l'udito che attraverso la vista" («Radiocorriere», 1947, 5, p. 5).

<sup>13</sup> A. MacLeish, *The fall of the city* cit., p. 32.

<sup>14</sup> Ivi, p. 33. Il tema della guerra diventa centrale nel successivo *Air Raid*, ancora una composizione in versi pensata per la radio e andata in onda nell'ottobre del 1938 (A. MacLeish, *Air Raid. A Verse Play for Radio*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1938).

ostacolo: «The ear accepts, accepts and believes, accepts and creates. The ear is the poet's perfect audience, his only true audience. And it is radio and only radio which can give him public access to this perfect friend»<sup>15</sup>.

### 3. *Dopo la guerra. Poesia alla radio*

Per quanto riguarda la diffusione della poesia in Italia è a partire dall'immediato dopoguerra che la radio si assume il compito di una divulgazione capillare e sistematica. Dopo le chiusure del ventennio, la radio si apre ad esperienze provenienti dai paesi stranieri. In questo clima favorevole il connubio tra poesia e radio viene celebrato sotto il segno della notte. La trasmissione più nota – di cui fino ad oggi non si trova purtroppo traccia di registrazioni – è il *Teatro dell'usignolo* (dal 1947 al 1949, poi *I notturni dell'usignolo*, dal 1949 al 1951), ideato da Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni<sup>16</sup>. Il programma va in onda la sera tardi, dalle 23.20 alle 23.45, e l'usignolo del titolo rimanda al «canto notturno», alla «quiete magica della notte»<sup>17</sup>. Nella presentazione del 1947 Giagni si riallaccia ad altre esperienze straniere:

Da tempo andiamo ripetendo che la radio è una delle poche invenzioni moderne atte ad accogliere la voce dei poeti. Dylan Thomas, Louis MacNeice trascorrono i loro giorni negli studi della B.B.C., Archibald McLeisch non poche volte ha trasmesso i suoi poems dalla Radio City di New York; il poeta surrealista Robert Desnos già quindici anni fa propose a Parigi un famoso programma pubblicitario che portasse una sigla poetica. Qualche volta mi è capitato di sentire Dylan Thomas, o chi per lui, attraverso un Hallicrafters SX28. Sono stati momenti indimenticabili: il verso scandito, il ritmo musicale, la parola raccolta e offerta con venerazione<sup>18</sup>.

E Sinisgalli, sempre nella presentazione, aggiunge:

Non so se è capitato a voi quel ch'è accaduto parecchie volte a me stesso, di sorprendermi, di meravigliarmi, ascoltando la voce notturna della radio. Io ho

<sup>15</sup> A. MacLeish, *The fall of the city* cit., p. X.

<sup>16</sup> Per una ricostruzione dettagliata si veda: Maria Teresa Imbriani, «*Il Teatro dell'Usignolo*» (1947-1949): Sinisgalli, Giagni e la poesia alla radio, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, Pisa, Edizioni ETS, 2011, I, pp. 659-668.

<sup>17</sup> Sergio Pugliese, *La radio e gli intellettuali*, in «Radiocorriere», 9-15 novembre 1947, 45, p. 12. Pugliese sosteneva pure che: «Occorre che la radio raggruppi questi particolari programmi, li differenzi, li indichi agli ascoltatori esigenti. È necessario cioè dar vita a un "terzo programma", che si rivolga esclusivamente agli intellettuali e a questo fine devono essere indirizzati gli intenti della Radio Italiana».

<sup>18</sup> Gian Domenico Giagni, *Presentazione. Il Teatro dell'usignolo* (*ibidem*).

sempre avuto l'impressione precisa di inserirmi nei segreti di un altro mondo, di accogliere i messaggi di un bellissimo paese lontano. Questo strumento che tra la luce e i rumori del giorno perde i suoi attributi miracolosi, riattinge nel cuore della notte, simile a certi fiori e a certi mostri, le sue incantevoli virtù. Direi che in quel silenzio la radio diventa qualcosa come un medium, un medium cosmico che stimola non solo il nostro udito, ma sommuove la nostra coscienza nelle facoltà più indecifrabili: la memoria e il presentimento. Quella ch'è l'alba per i sensi è la notte per l'anima. Si direbbe che la stanchezza del corpo giovi a dare al nostro spirito una maggior vivacità, una effettiva acutezza. Per questo forse l'uomo rimanda a tarda sera il suo esame di coscienza. Nelle ore notturne ci è sempre riuscito più agevole parlare con noi stessi, con le persone, e intendere le parole dei poeti. I nostri libri più cari stanno lì, accanto al letto. E noi ci siamo chiesti: non potrebbe la radio periodicamente sostituirsi al libro che teniamo sul comodino? Portarci tra veglia e sonno il conforto di parole assolute, legarci, senza filo, a un cielo suggestivo, il cielo animato dalla Poesia:<sup>19</sup>

Ogni puntata inizia con una breve nota critica di Giagni o Sinisgalli, che introducono il testo senza eccessivi atteggiamenti professorali. Poi si passa all'ascolto della poesia a una o a due voci, intrecciate agli interventi musicali curati da Gino Modigliani: il tentativo è di ricercare uno specifico radiofonico senza avvalersi dei soliti moduli della recitazione convenzionale<sup>20</sup>. In quattro anni viene trasmessa una sorta di *antologia del notturno* che comprende testi classici (dalle *Lamentazioni* di Geremia a *Il canto dei cantici* di Salomone, le poesie di Saffo e Virgilio...), e autori moderni e contemporanei, sia italiani (*Affrica* di Giuseppe Ungaretti<sup>21</sup>, *La signorina Felicita* di Guido Gozzano, *Passeggiate in riviera* di Eugenio Montale, *Il Notturmo* di D'Annunzio...), che stranieri (da *Eupalinos* di Paul Valéry a *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, da *Esperienze americane* di Federico García Lorca a *La caduta della città* di Archibald MacLeish e poi testi di Samuel Coleridge, Edgar Allan Poe, Walt

<sup>19</sup> Leonardo Sinisgalli, *Presentazione (ibidem)*.

<sup>20</sup> «Abbiamo raccolto queste considerazioni direttamente da Leonardo Sinisgalli, ieri sera, dopo la trasmissione di *Erodiade* di Mallarmé “Noi abbiamo fatto ascoltare Mallarmé a 150 mila persone”, dichiarava il tecnico poeta con evidente compiacimento. [...] Ora non tanto importa far ascoltare Mallarmé [...] quanto piuttosto sollecitare l'urgenza d'una cultura ampia e sostanziosa, quasi impercettibilmente penetrata nella consuetudine quotidiana di un pubblico che sinora a malapena ha digerito Dumas. [...] Invece a una certa ora della giornata, e proprio quando le preoccupazioni della giornata son venute meno per lasciar posto a qualche istante di quiete, allora nel silenzio della casa ove già qualcuno riposa, si gira la chiavetta e ci si lascia conquistare dal fascino del magico strumento. Si chiudono gli occhi e nemmeno si fa lo sforzo di pensare: la radio provvede anche a fabbricare nella nostra mente fantasia e ambienti» (G. D. Giagni, *Cronache della radio*, in «L'Osservatore romano», 16 aprile 1948, ora in M. T. Imbriani, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Sinisgalli, in Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola, Salerno, Edisud, 2012, pp. 324.

<sup>21</sup> Sulla rilevanza filologica di questo testo si veda: Teresa Spignoli, «L'*Affrica* di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica», in «Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature», giugno-dicembre 2012, 1-2.



Whitman, Oscar Wilde, André Gide, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke...)²². La serie iniziale si aprì e si chiuse con Leopardi: prima il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* e in conclusione il *Dialogo di Tristano e di un amico*.

#### 4. Memorie notturne

Oltre a un incremento delle trasmissioni culturali, oltre all'aumento produttivo di radiodrammi, nell'immediato dopoguerra fiorisce e si diffonde il genere del documentario. Grazie al nastro magnetico, che permette registrazioni più agili, anche fuori dagli studi di trasmissione, e in una certa sintonia con il neo-realismo cinematografico, la radio diventa uno strumento fondamentale di conoscenza e riscoperta. Sono gli anni di inchieste importanti che portano all'attenzione generale luoghi marginali, inaccessibili e sconosciuti (come ad esempio: ospedali psichiatrici, carceri, conventi di clausura, la vita dei barboni...)²³. La Rai investe molte risorse, con un respiro che vuole farsi internazionale, nello spirito di un'Europa unita dopo le tragedie della guerra²⁴.

Tra il 1953 e il 1955 i documentaristi superano i confini nazionali e portano i microfoni fin nelle più remote località del Brasile, delle Canarie, della Turchia, oltre che della Germania e della Grecia. Ed è la Grecia il luogo raccontato da Giovan Battista Angioletti e Sergio Zavoli, con i commenti musicali di Mario Labroca, in *Notturmo a Cnosso*, vincitore nel 1953 del Prix Italia²⁵, sezione documentario, appena istituita. In questo caso la notte perde le tinte forti della paura per accogliere le sfumature del sottovoce che son proprie della riflessione e dello scavo. Il microfono si trasforma perciò da amplificatore di messaggi a strumento intimo di conoscenza. Il documentario è costruito come il viaggio dei due autori prima traghettati alla minoica Cnosso, poi guidati da un pastorello di Creta, Manoli, nelle rovine della reggia di Minosse. Nel cuore della notte, il ragazzino, seduto sul trono, ascolta il racconto del Minotauro, di Arianna e di Teseo, poi, in un continuo sprofondamento, i versi dell'*Iliade*. È il canto dell'assiolo ad annunciare il nuovo giorno e forse a far sorgere una speranza per un occidente non dimentico delle proprie origini.

²² Per l'elenco completo si veda: M. T. Imbriani, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Sinigalli*, in *Il guscio della chiocciola* cit., pp. 293-327.

²³ *Cento voci dall'Italia: i documentari e le inchieste di Radio Rai (1944-2011)*, a cura di Paolo Morawski e Raffaele Vincenti, Roma, Rai Eri, 2011; Lorenzo Pavolini, *Si sente in fondo?*, Roma, Ediesse, 2013.

²⁴ La Rai è tra i fondatori delle più importanti reti radiofoniche internazionali come l'*Uri-Université Radiophonique Internationale*, associazione delle radio culturali nata sotto l'egida dell'Unesco (1949) e come l'*UER-Union Européenne de radiodiffusion* (l'internazionale dei Servizi Pubblici Radiofonici europei).

²⁵ *Prix Italia. Premio Italia e la sperimentazione radiofonica*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Roma, Rai Trade, 2012.

Riscoprire i classici, «giungere il più lontano possibile nel tempo, affrontare miti inconsueti»<sup>26</sup> è l'obiettivo anche dell'«uomo della notte» Piero Bigongiari, pure lui compagno di viaggio di Angioletti e Zavoli, per incarico della Rai, e autore di dieci puntate radiofoniche della serie *Le origini della civiltà mediterranea*, e del volume *Testimone in Grecia*<sup>27</sup>, firmato con Angioletti, che raccoglie i testi della trasmissione. Vale a questo proposito aprire una parentesi e ricordare che Bigongiari, vent'anni dopo, cioè a metà degli anni Settanta parteciperà a quindici puntate della trasmissione *L'uomo della notte*<sup>28</sup>, in onda alle 23, per un'ora, sul secondo canale a introduzione del *Notturmo italiano*. Uno spazio inedito, affidato a un giornalista o scrittore, a volte poeta, che è libero di raccontare e raccontarsi, di far così compagnia ai tanti ascoltatori notturni: camionisti, guardiani, insonni etc. A metà degli anni Settanta anche la Rai avverte i radicali cambiamenti della comunicazione e le istanze giovanili, che stanno prendendo forme nuove proprio tramite il mezzo radiofonico e la diffusione imminente delle radio libere. Il tempo notturno diventa perciò un momento anche di leggera sperimentazione, con un margine di libertà e divagazione. La radio notturna si spoglia delle vesti più paludate per indossare i panni amicali di una gradevole compagnia, cercando un rapporto confidenziale con il pubblico. I poeti e gli scrittori non sono più invitati a leggere testi scritti secondo i prontuari della Rai o le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Gadda<sup>29</sup>, al contrario si chiede naturalezza e spontaneità. La voce del poeta allora improvvisa, parla a braccio, utilizza solo appunti<sup>30</sup>. Purtroppo né all'archivio Bigongiari<sup>31</sup> né alla Rai c'è traccia di registrazioni<sup>32</sup>. È però lo stesso Bigongiari che, altri vent'anni

<sup>26</sup> Giovan Battista Angioletti, Piero Bigongiari, *Testimone in Grecia*, Torino, Edizione Radio Italiana, 1954, p. 9.

<sup>27</sup> Riccardo Donati, *Tra le dune d'Egitto e la proda di Versilia. Piero Bigongiari in viaggio*, in «Itali», 2014, 17-18, pp. 331-349.

<sup>28</sup> Ideato da Nanà Melis e Giovanni Gigliozzi, il programma andava in diretta con la regia di Gilberto Visentin. Un ringraziamento a Enza Biagini per avermi informato per prima sulla partecipazione di Bigongiari a *L'uomo della notte*.

<sup>29</sup> Carlo Emilio Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di Mariarosa Bricchi, Milano, Adelphi, 2018.

<sup>30</sup> «Altri ancora hanno addirittura 'creato' qualcosa durante la trasmissione. [...] È stato anche il caso di Alfonso Gatto che una sera aprì il programma commentando un arido bollettino del mare e trasformandolo subito in poesia; ancora Gatto, ispirandosi al titolo della trasmissione ha composto *La ballata dell'uomo della notte*» (Maurizio Adriani, «*L'uomo della notte*» [...] *compie un anno*, in «Radiocorriere», 10-16 marzo 1975, 11, pp. 23-25).

<sup>31</sup> A questo proposito un personale ringraziamento va a Paolo Fabrizio Iacuzzi per la consulenza sul Fondo Bigongiari presso la Biblioteca San Giorgio di Pistoia.

<sup>32</sup> Alcune informazioni si evincono anche dalla lettera del 4 novembre 1975 (due giorni dopo la morte di Pier Paolo Pasolini) di Mladen Machiedo e Visnja inviata a Piero Bigongiari: «Caro prof. Bigongiari, / pochi minuti fa, abbiamo sentito alla radio il suo "buona notte" (dall'uomo della notte) dopo aver seguito la trasmissione, emozionati d'averLa tanto vicina e pensando con dolore e affetto al comune amico Pier Paolo. [...] Poiché un quarto di nastro montaliano nel magnetofono era rimasto intatto, abbiamo registrato stasera quasi tutto quanto

dopo, il 29 settembre 1997, pochi giorni prima della sua scomparsa, in *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*<sup>33</sup>, trasmissione in dieci puntate di pochi minuti l'una – queste sì ascoltabili alle Teche Rai<sup>34</sup> – ricorda un aneddoto dell'*Uomo della notte*, che riallaccia i fili del tempo:

Paul Éluard, subito dopo la guerra venne a Firenze e fu molto onorato dagli operai della Galileo e dai giovani poeti fiorentini, che conoscevano questo giovane poeta rivoluzionario. Mi ricordo una grande cena che fu offerta dalla Galileo a questo poeta che in Francia era considerato il maestro della nuova poesia. Anche per la sua attività politica e rivoluzionaria era riconosciuto e conosciuto più degli altri... A quella cena c'era una stupenda ragazza romana. Firenze era immersa nelle sue rovine, c'era una continua polvere rossastra, vivevamo nella sensazione di aver perduto qualcosa di irrecuperabile e in mezzo a quelle rovine stava nascendo una speranza...

Quella sera c'era questa ragazza bellissima, seduta tra me ed Éluard. A un certo punto questa ragazza dice: perché non mi dedicate qualche verso? Éluard le dedicò un acrostico. Poi dette il foglio a me e io le scrissi altri versi sempre come acrostico. Perché vi racconto questo? Qualche anno dopo parlando alla radio, facevo una trasmissione in quindici puntate, intitolata *L'uomo della notte*, a un certo momento mi venne in mente di raccontare questa storia e di rivolgermi alla misteriosa fanciulla, se mi ascoltava. E, se aveva conservato questo foglio, me ne desse la fotocopia che io l'avrei letta al microfono. Devo dire che il giorno dopo mi arriva la telefonata di questa giovane bellissima. Mi disse che si era poi sposata, e non voleva più farsi vedere da me, perché era ingrassata e invecchiata: «Voglio che lei conservi un ricordo di me così straordinario». Così riebbi questi versi e li pubblicai su una rivista che facevo, «Paradigma»<sup>35</sup> e li lessi anche alla radio<sup>36</sup>.

ha detto Lei ed anche la poesia recitata da Pasolini. Gliene siamo tanti tanto grati» (*Incontrando B. lungo il nastro di Moebius: dialoghi con Piero Bigongiari*, a cura di Carlo Pirozzi, Roma, Bulzoni, 2007, p. 157). Le puntate invece di Ruggero Jacobbi (dal 3 al 19 dicembre 1975), altro «uomo della notte», furono registrate con un apparecchio privato dalla moglie Mara, per questo oggi sono disponibili. La trascrizione, con un ricco commento, si trova in *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani, Firenze, Firenze University Press, 2007.

<sup>33</sup> *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*, a cura di Emma Caggiano, programma in dieci puntate (ognuna delle quali della durata di circa sei minuti), in onda su Radio Tre Rai, a partire dal 23 settembre 1997, sempre alle ore 20.

<sup>34</sup> Per la disponibilità alla consultazione ringrazio le Teche Rai di Firenze e in particolare la responsabile Angela Motta.

<sup>35</sup> P. Bigongiari, *Una poesia inedita di Éluard e un episodio sconosciuto della visita di Éluard a Firenze*, in «Paradigma», gennaio 1977, 1, pp. 389-393.

<sup>36</sup> *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*, puntata andata in onda il 29 settembre 1997.

## 5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna

Un anno dopo la messa in onda di *Notturmo a Cnosso*, viene realizzata un'altra opera particolarmente significativa per la sua carica sperimentale e perché della notte offre ancora un'altra declinazione, questa volta in stretta connessione alla dimensione musicale: *Ritratto di città* di Luciano Berio e Bruno Maderna<sup>37</sup>, primo saggio delle potenzialità espressive dei nuovi mezzi elettroacustici, realizzato in collaborazione all'etnomusicologo Roberto Leydi, con lo scopo preciso di convincere la dirigenza della RAI a portare avanti l'idea dello Studio di Fonologia.

Circa trent'anni dopo la composizione futurista per intonarumori *Risveglio di una città* di Luigi Russolo (1927), Milano torna protagonista nella composizione di Berio e Maderna. All'esaltazione chiassosa della modernità, alla spirale dei rumori delle macchine, musicalmente ritenuti autosufficienti, si sostituisce adesso una varietà di suoni che accoglie anche atmosfere cupe e notturne e un testo poetico che guida l'ascoltatore nelle strade e nelle periferie della città, con caratteristiche da documentario. Ma si tratta di un documentario lirico, nel quale i suoni reali vengono intrecciati alle frequenze prodotte da un generatore: parola e musica dialogano assieme cercando di elaborare un vero e proprio «linguaggio radiofonico», avvalendosi di un sistema fitto di relazioni e connessioni, di analogie e sinestesie. La voce narrante indica all'ascoltatore la mèta iniziale del viaggio sonoro che sta per compiere:

È molto difficile spiegare come succeda e perché succeda, è anche difficile sorprenderlo, scoprirlo. Parlo naturalmente di quel minuto, o di quell'ora, o di quel secondo, non importa, in cui ad ogni nuovo risveglio di mattino, la città si trova tutta, improvvisamente e con sorpresa coperta dal silenzio.

Andare alla ricerca del momento di silenzio vuol dire sorprendere la città quando risuona «l'eco fantasma di una remota campana», seguire un tragitto strano tra i tigli e gli ippocastani, nelle officine piene di nafta e nei corridoi di uffici abbandonati. È il momento di passaggio quando si conclude la notte, ma ancora non è iniziato il mattino. Il silenzio entra nella nebbia e si impadronisce della città inconsapevole. Con questo preambolo si introduce l'ascoltatore al ritmo della giornata frenetica che si apre con il suono di un treno, di tram, di campanelli, di uomini che fanno i conti, macchine che passano. Quando la giornata giunge ormai al termine, verso la conclusione dell'opera, si entra nello spazio vero e proprio della notte, che adesso ha connotazioni tenebrose ed evocative. Il luogo scelto per raccontare la notte della città è la stazione ferroviaria. Tipico spazio del radiodramma degli anni Trenta, emblema del brulichio quotidiano, degli incontri fortuiti, di una certa vitalità adesso però viene declina-

<sup>37</sup> *Ritratto di città*, testo di Roberto Leydi, commento sonoro di Luciano Berio e Bruno Maderna, le voci di Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani, Milano 1954.

to in una dimensione quasi metafisica ed esistenziale. La stazione è il luogo di passaggio, che di notte appare come rifugio per fantasmi e vagabondi, in attesa di treni che forse non arriveranno mai. Nelle tette sale d'aspetto ormai deserte sono «gli specchi polverosi» ad aguzzare la vista nello sforzo di vedere, «di avere qualcosa da vedere».

Sul versante strettamente musicale, in scia a *Ritratto di città*, Bruno Maderna continuerà a indagare la notte, realizzando nel 1955, come prima opera dello Studio di Fonologia, *Notturmo*, un brano di tre minuti e mezzo, composto esclusivamente da rumore bianco cioè la somma di tutte le frequenze possibili, prodotte simultaneamente, filtrato in diverse ampiezze. Pare che Maderna lo avesse intitolato così, per alludere scherzosamente alle molte notti occorse per la sua realizzazione.

## 6. «*Under Milk Wood*» di Dylan Thomas

Per l'unità di tempo (le ventiquattrore di una giornata), per l'unità di spazio (la scelta di una città), e per l'andamento poetico, *Ritratto di città* di Berio e Maderna prende qualche ispirazione dall'opera vincitrice del Prix Italia del 1954 (svoltosi a Firenze), di pochi mesi precedenti, e forse la più rappresentativa del rapporto che lega il notturno alla radio: *Under Milk Wood* di Dylan Thomas. Il primo contatto di Thomas con la radio risale al dicembre del 1932, quando partecipa a una competizione promossa dalla BBC. Su circa undicimila poesie che giungono in redazione, la sua viene selezionata tra le prime trenta. Comincia così un rapporto intenso con la radio inglese che dura fino alla morte, nel novembre del 1953, e che ha in *Under Milk Wood* l'opera più compiuta<sup>38</sup>. A partire dagli anni Quaranta la collaborazione con la BBC diventa molto intensa. Thomas è impegnato in letture di poesie, conversazioni radiofoniche e anche in qualche parte da attore, grazie pure alla sua «voce d'organo», come ha scritto un altro poeta protagonista della produzione radiofonica inglese di quegli anni Louis MacNeice<sup>39</sup>. Geoffrey Bridson, Dylan Thomas e Louis MacNeice sono in effetti tre voci poetiche della BBC che, già a partire dal 1947, si recano più volte in Italia. Bridson prova a raccontare l'Italia del dopoguerra realizzando un radiodocumentario nella serie *Finestre sull'Europa*, MacNeice invece costruisce un programma patchwork, *Ritratto di Roma*, una specie di mosaico senz'ordine, con una sessantina di personaggi storici o attuali, rappresentativi della storia italiana<sup>40</sup>. L'anno precedente (1946) MacNeice ha ottenuto un no-

<sup>38</sup> F. Dellarosa, *Drama on the air: introduzione al radiodramma inglese* cit., pp. 42-68.

<sup>39</sup> Louis MacNeice, *Selected Literary Criticism*, Oxford, A. Heuser, Clarendon Press, pp. 184-196.

<sup>40</sup> Riccardo Aragno, *Due programmi sull'Italia alla BBC*, in «Radiocorriere», 7-13 settembre 1947, 36, p. 24.

tevole successo con l'opera in versi pensata per la radio *The Dark Tower*, ispirata al poema *Childe Roland alla Torre Nera* di Robert Browning, con la musica di Benjamin Britten<sup>41</sup>. E nella sua opera poetica non di rado la notte appare nella sua componente acustica, come in *L'orecchio*:

Ci sono molti suoni che non sono né musica né voce,  
 ci sono molti visitatori in maschera o in occhiali neri  
 che salgono la scala a chiocciola dell'orecchio.  
 Non è nostra la scelta degli ospiti. Oltre la siepe  
 Della notte loro attendono di spiccare il balzo.  
 Un treno passa, il primo granellino sonoro  
 Di una frana di oscurità<sup>42</sup>.

Dylan Thomas arriva in Italia immediatamente finita la guerra. Bigongiari, suo futuro traduttore e critico, così lo ricorda nella puntata del 30 settembre 1997 di *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*: «È un poeta [...] con cui diventammo amici, ci vedevamo ogni sera o al caffè delle Giubbe Rosse o ci veniva a trovare a casa. Io mi ricordo una serata trascorsa in casa mia in cui fece lettura dei suoi testi, era uno splendido lettore devo dire, e in Inghilterra tra l'altro veniva adoperato come lettore alla BBC»<sup>43</sup>.

Il nucleo tematico di *Under Milk Wood* risale alla fine degli Trenta, come ricorda l'amico Richard Hughes, e l'intenzione originaria era di seguire lo schema temporale di una giornata intera «una sorte di *Ulisse* gallese». L'opera radiofonica è quasi una fotografia sonora della città dal nome inventato di Llareggub, rea-

<sup>41</sup> La notte assume qui le tinte cupe di una ricerca metafisica e misteriosa. Per giungere alla Torre Nera il cavaliere deve attraversare pianure desolate con animali moribondi e vegetazione decomposta.

<sup>42</sup> L. MacNeice, *Poesie 1939-1940*, in *Poesie*, trad. Francesca Romana Paci, Milano, Mondadori, 1974, pp. 131-132.

<sup>43</sup> Anche in questo caso vale la pena ricordare un aneddoto raccontato alla radio sempre da Piero Bigongiari nella trasmissione *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari* nella settimana puntata, in onda il 30 settembre 1997. Bigongiari ricorda Dylan Thomas: «[...] Dylan Thomas era nato in Galles, era gallese. Oggi insieme a Eliot è forse considerato il più grande poeta di lingua inglese del nostro secolo. Era però un giovane, diciamo così... non seguiva le regole del quieto vivere. Amava bere, amava, come si potrebbe dire, uscire da stesso e anche in quei giorni e quei mesi dette esempi di sé abbastanza straordinari così ad esempio posso raccontarvi che una sera fu invitato a cena da Montale e io e un'amica eravamo andati a fare un viaggio nelle colline fiorentine con la moglie di Dylan Thomas che si chiamava Caitlin. Insomma arrivammo all'albergo che era in Piazza D'Azeglio a Firenze. È lì trovammo Dylan Thomas che era già... non posso dire ubriaco, ma con quell'allegria che confinava con l'ubriachezza, aveva il solito fiasco di Chianti sul comodino accanto a letto e cominciò dire che non voleva più andare da Montale e che preferiva stare con noi. Cercammo di convincerlo e siccome doveva venire a prenderlo Luigi Berti uno che, conoscendo abbastanza bene l'inglese, lo aveva introdotto in Italia, dopo Montale. Thomas decise di fare una specie di burla. Si nascose nell'armadio con un cappello da cowboy in testa e con il Chianti in mano. Noi dovevamo dire a questo amico che era sparito, finché non appariva lui come un bacco trionfante. E così fu».

lizzata attraverso la voce degli abitanti. La forma corale del *feature* è resa possibile anche da più voci narranti che fungono da raccordo, senza tuttavia sciogliersi in successioni narrative o proporre concatenazioni di causa-effetto. Al contrario s'innesta un modello particolare di ricezione, basata soprattutto sull'immersione sonora dell'ascoltatore: è nella sua mente che viene allestito il palcoscenico, dove prendono vita le decine di personaggi evocati da Thomas, e dove possono convivere senza trauma i vivi e i morti. Anche per questa caratteristica MacNeice ha accostato l'opera alla *Spoon River Anthology* di Edgard Lee Masters. Le parole creano lo spazio scenico e le voci funzionano come inquadrature per offrire dei primi piani sull'intimità della vita quotidiana, sui segreti e le paure. Ogni voce è portatrice di un punto di vista e allo stesso tempo di un luogo specifico (la camera, la casa, la bottega, la barca dei pescatori...). Mentre il tempo è sostanzialmente assunto dalla prima voce narrante, che come un orologio scandisce il trascorrere delle ore.

Alla notte segue la mattina, poi il pigro pomeriggio e di nuovo la notte, secondo una cornice cronologica, questa sì, ferrea. Llareggub è immersa in una distorsione espressionistica, dove assistiamo a una devianza e a un'inversione dalla normalità dei comportamenti, non priva di effetti comici. Una certa forma impressionistica, una struttura naturalistica tradizionale viene così dall'interno ribaltata, sia per i tratti immaginifici sia per un'aggettivazione ossimorica.

La forza poetica di Thomas costruisce una ricca matassa sonora che può essere dipanata dall'ascoltatore tramite memoria ed esperienza. Le voci narranti, per favorire un processo di visualizzazione, in alcuni momenti utilizzano la seconda persona, in una sorta di responsabilizzazione del potere creativo non tanto dell'autore, quanto dell'ascoltatore: responsabilità di percepire e comprendere i fili delle analogie, di ricomporre il quadro, di dare rilievi e profondità.

Voi soltanto potete udire le case che dormono sulle strade nella notte bendata, nera, silenziosa e salina, pigra, profonda. Voi soltanto potete vedere, nelle camere cieche, i pettini e le sottane sulle sedie, le brocche e i catini, i bicchieri con le dentiere dentro [...]. Voi soltanto potete udire e vedere, dietro gli occhi dei dormienti, i moti e i paesi e i labirinti e i colori e gli sgomenti e gli arcobaleni e le melodie e i desideri e il volo e la caduta e la disperazione e i mari in tempesta dei loro sogni<sup>44</sup>.

Udire l'invisibile e ascoltare il tempo introducono due dimensioni più precisamente appartenenti all'universo onirico. È nel sogno che il tempo può dilatarsi, frammentarsi e giustapporsi. Ed è nel sogno che la realtà visibile può venir piegata dall'invisibile. Osserva MacNeice è tipica del linguaggio radiofonico la capacità di muoversi rapidamente «quasi con la stessa rapidità dei sogni: ecco perché, viceversa, una tecnica onirica è adatta al mezzo»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Dylan Thomas, *Sotto il bosco di latte. Dramma per voci*, Parma, Ugo Guanda, 1992, p. 19.

<sup>45</sup> L. MacNeice, *The Mad Islands and The Administrator*, London, Faber & Faber, 1964, p. 8.

La notte è così la protagonista di uno degli incipit più celebri della letteratura inglese novecentesca:

Per cominciare dal principio. È notte, notte senza luna nella cittadina senza stelle e nera come la Bibbia, silenziose le strade acciottolate, e il bosco gibboso degli amanti e dei conigli arranca invisibile verso il mare nero come le sorbe, pigro, nero, nero come il corvo, ballonzolante di barche da pesca. Le case sono cieche come talpe [...]. Il tempo passa. Ascoltate. Il tempo passa<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> D. Thomas, *Sotto il bosco di latte. Dramma per voci* cit., p. 17.



DE SIGNORIBUS E IL NOTTURNO COME METAFORA DISTOPICA  
NOTTE E MUSICA DA «ISTMI E CHIUSE» A «RONDA DEI CONVERSI»

Leonardo Manigrasso

La poesia di Eugenio De Signoribus muove da un concreto indebolimento della centralità dell'io: i riferimenti al vissuto personale e alle reliquie della memoria, i luoghi della biografia privata, i volti familiari, e più in generale l'intero universo dei fondamenti identitari hanno in effetti un carattere episodico, ed accedono ad una cittadinanza davvero continuativa solo in sezioni ben specifiche (penso ad esempio alle *Stazioni nella vita di una ronda*<sup>1</sup>). Sono dunque piuttosto sporadici gli indicatori di situazione, come nomi di persona – solitamente attestati come dedicatari dei testi – o nomi di luoghi (ma con qualche vistosa eccezione come le *Tavole genovesi*). Altrettanto poco comuni sono le marche cronologiche, appena infoltite in occasione del volgere del millennio, funzionali a esprimere la continuità di uno stato di cose a fronte di una mozione delusa di cambiamento. Non a caso gli elementi temporali ammessi nella sua opera appartengono in genere a scansioni epocali – per quanto di fatto insolventi – che rinviano a un calendario collettivo, sciolto dalle vicissitudini personali. Allo stesso modo l'attualità irrompe in modo prepotente nella sua poesia, giacché De Signoribus è capace di una presa quasi diretta sugli eventi, ma sempre radicandosi in episodi tragicamente collettivi, così da poter «convertire l'attualità e i fatti singoli in figurazioni allegoriche, in un sistema di correlativi oggettivi di portata universale» (Afribo<sup>2</sup>). È il prodotto di quelle strategie di «dislocazione della voce» di cui parla Enrico Testa<sup>3</sup>: fra le quali l'adozione di una postura narrativa, la mobilità degli enunciatori, il generoso ricorso all'obliquità metaforica.

<sup>1</sup> La sezione è tratta da *Ronda dei conversi*, Milano, Garzanti, 2005, libro indicato d'ora in poi con la sigla RC. Le seguenti sigle indicheranno le raccolte correlate: con IC si farà riferimento a *Istmi e chiuse*, Milano, Garzanti, 1996; con PG al volume *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000; con MCM si intenderà la piccola silloge *Memoria dal chiuso mondo*, Macerata, Quodlibet, 2002.

<sup>2</sup> Andrea Afribo, *Ferruccio Benzoni, Eugenio De Signoribus*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Bologna, Carocci, 2011, p. 242.

<sup>3</sup> *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-200*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 377.

Giancarlo Alfano ha perfettamente messo a fuoco questa ritirata identitaria precisando che l'opera di De Signoribus non è «poesia della memoria: perché non vi si fa questione di un *ubi consistam* nel tempo del passato, non vi si esercita la fondazione del soggetto a partire dalle sue "proprietà" che lo facciano "uno"»<sup>4</sup>. Alla destituzione del passato come fondamento dell'identità fa da contropartita la proiezione della dimensione temporale quasi esclusivamente lungo l'asse fra presente e il futuro, purché l'uno coniugato nella controluce dell'altro: il presente, mostruoso ed iniquo, nell'augurio di una trasformazione non più prorogabile; il futuro da intendersi invece come ragione utopica che a propria volta deve rendere retrospettivamente precario, instabile, il tempo presente.

La messa a distanza della cronaca privata, dissolta in un dettato che per Simona Morando «punta agli universali e agli astratti»<sup>5</sup>, fa sì che il discorso di De Signoribus si strutturi intorno a sistemi metaforici ricorrenti: Rodolfo Zucco ad esempio indica nel campo semantico della tessitura un'allusione «all'operare nella civitas»<sup>6</sup> da prolungare poi etimologicamente al *textus*, e dunque alla scrittura. Più spesso però la rete metaforica di De Signoribus si organizza in una strategia di opposizioni: la più nota è senz'altro quella fra chiuso ed aperto, fra le innumerevoli forme della segregazione (che siano dogane, campi spinati o muri del pianto), e quelle del loro trascendimento. È in questa stessa implicazione dei contrari che possiamo inquadrare le prestazioni metaforiche del tema notturno, nel quale includeremo non solo le occorrenze della notte in senso letterale, ma anche le scaglie metaforiche che le sono riconducibili (il buio, l'oscurità); un primo dato di interesse è invece la vistosa latitanza nei suoi versi della luna e degli astri in generale, cosa che testimonia l'eloquente diserzione in De Signoribus dell'idillio notturno. Non esiste in effetti notte virgiliana come tregua dalla lotta giornaliera, né notte leopardiana come occasione privilegiata di interrogazione metafisica; casomai – seguendo una pista indicata da Giorgio Agamben<sup>7</sup> – in De Signoribus si ha notte dantesca come catabasi infernale, «carcere muto» che si fa teatro di una nefasta bancarotta della luce. La notte insomma è in De

<sup>4</sup> Giancarlo Alfano, *Soglia*, in *Eugenio De Signoribus. Voci per un lessico poetico*, in «Nuova Corrente», LIX, 2012, 150, p. 169.

<sup>5</sup> Simona Morando, *Utopia*, ivi, p. 185 (poi in *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio de Signoribus*, Milano, Biblion, 2017, p. 136).

<sup>6</sup> Rodolfo Zucco, *Per uno studio della rima in De Signoribus: Principio del giorno*, in *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1936-2000*, Torino, Aragno, 2013, p. 231.

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, *I giusti non si nutrono di luce*, presentazione a Eugenio de Signoribus, *Luce inerme*, in «Idra», III, 1992, poi in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 157: «Nel gennaio del 1991, quando compone la serie *Belliche*, Eugenio De Signoribus evoca ancora qualcosa come un barlume, una luce. La "forma-luce", che secondo una tradizione ancora viva in Dante s'identifica con la sostanza divina ed è la cifra della perfetta trasparenza dell'intelligenza che, intendendo se stessa, intende ogni cosa, è ora (da quanto tempo?) scissa in un "faro ipocrita" che illumina la notte e al cui servizio stanno i "portatori di orpelli", i "pregatori-predatori" la cui lingua s'impenna "per parabolare / il bene comune", e una "luce inerme, irredenta", che cerca a tastoni i suoi fratelli nel mondo inospitale».

Signoribus una delle più intense metafore del regime presente di esistenza, colto nei suoi aspetti più offensivi; e tuttavia è una metafora dialettica, perché lungo la diade notte/giorno prende corpo la polarizzazione della sua istanza profetica. Scrive infatti Andrea Cortellessa: «Proprio la dialettica fra la luce utopica di un *aperto*, uno spazio esistenzialmente aprico, e l'aspra consapevolezza di essere invece condannati a un *chiuso*, è il vero diagramma psichico di questa poesia»<sup>8</sup>. Un chiuso – è sottinteso – di evidente matrice notturna. Così in questa sede si tenterà di verificare l'ipotesi che, di contro all'«utopia albale» auspicata da De Signoribus, si possa individuare nel tema notturno una metafora 'distopica'.

Vediamo qualche esempio. La più esplicita manifestazione del notturno storico riguarda *Caduta della cometa*, un testo confluito in *Istmi e chiuse* del 1996 ma composto in occasione della prima Guerra del Golfo<sup>9</sup>. Qui, nella notte di una Natività capovolta nel proprio osceno contrario, De Signoribus trasfigura una bomba notturna in una funesta cometa che sgretola le case dei civili in Iraq:

L'ora è notturna, la casa è rasa  
al suolo, il dolo non si muove

è alla sua radice, nella scomposizione  
del pavimento, nella falla brunita,

nel punto in cui l'esplosione  
ha depresso l'offesa, s'è accasata,

ha avuto requie, come il suono domestico,  
come la camerata nella piaga del sonno.

L'invenzione di De Signoribus è quella di sfumare l'iniziale registro tragico in un dettato da ultimo familiare: il testo infatti si articola su una sintassi paratattica in cui i segmenti testuali si smistano per accumulo, senza scosse, inscenando il lento, pacifico depositarsi dell'ordigno nella terra bruciata. Ciò che ne emerge è una paradossale quiete nella deflagrazione, la sua normalità in una notte senza ascolto, che non desta scandalo perché – come scrive Lenzini – «l'ideologia corrente [...] prevede che la diseguaglianza e la sopraffazione, la mistificazione e l'umiliazione siano considerati un dato di natura»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Andrea Cortellessa, *Il popolo futuro*, in «Poesia», ottobre 2000, 143, poi in *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, poi in «Mosaico Italiano», XIII, agosto 2018, 175, p. 19.

<sup>9</sup> Altro esempio di notturno storico è l'esodo dei bambini e degli anziani sfollati in *Memoria dal chiuso mondo*: «ora tremano i bambini / con i vecchi nelle soste / ora vanno nella notte / sui carretti a somarelli / ora a piedi e cenciarelli / verso un luogo di frontiera». Come noto la guerra in questione, stavolta, è quella in Afghanistan.

<sup>10</sup> Luca Lenzini, *Dopo il dopo. Appunti su De Signoribus*, in «L'ospite ingrato» n. s., 14 novembre 2011, 2, (<<http://www.ospiteingrato.unisi.it/dopo-il-dopo-appunti-su-de-signoribus/>>).

Nei notturni di *De Signoribus* le luci hanno carattere violento e artificiale: sono fari taglienti, luci al neon, i bagliori azzurri ed alienanti dei televisori. Altrimenti possono essere torce luciferine, come nella poesia *Visione di Principio del giorno*, un esempio di notturno allegorico in cui si assiste ad un'allucinata messinscena del potere in marcia. In questo incubo politico, cui non sembra estraneo l'immaginario visuale dei totalitarismi in parata, la notte assume esemplarmente la dimensione dialettica di cui si diceva, già che la luce non solo è assente, ma addirittura «carpita», sì che l'oscurità è tale nella misura in cui pone la luce sotto sequestro:

nel pesto buio la luce è carpita  
la fiaccola ne aguzza gli alti pali...  
è un treno dalla folta testa  
coi profili di irti capisguardi  
che s'affolla tra làbari e stendardi

è un mare di torce appese in aria  
punte ardenti terribili menti  
sparite dentro abiti obbedienti...  
così tutto un popolo va ad aggredire l'alba  
verso la più bieca notte va<sup>11</sup>.

*Visione* è un testo esemplarmente circolare, che si apre e chiude nella dicotomia fra buio e luce, in cui l'aporia di fondo (il procedere al contempo verso l'alba e verso la «più bieca notte») dà conto del continuo slittare del tema notturno e luminoso fra significato letterale e metaforico. È forse opportuno evidenziare inoltre come le figure della verticalità («gli alti pali», «profili di irti capisguardi», «làbari e stendardi», «torce appese in aria», «punte ardenti») non diano conto di alcuna trascendenza. L'istanza utopica di *De Signoribus* infatti ha carattere decisamente orizzontale ed immanente, «perché la forza di questa poesia è nella proposta di un possibile *agire ed essere in questo mondo*» (Morando<sup>12</sup>), senza alcuna dilazione metafisica. La verticalità sarà piuttosto intrinseca allo slancio della palizzata, all'imponenza della muraglia, e dunque sarà per l'autore forma della segregazione.

Il titolo *Principio del giorno* fa in effetti riferimento all'affacciarsi sempre più insistente di una prospettiva di salvezza laica, un'ingiunzione alla posa di una «nuova pietra»<sup>13</sup> (queste le parole che chiudono il libro) al raggio di una luce che conduca fuori dalla catabasi notturna. È un'ipotesi che prende corpo nel dettato augurale del poeta alla consegna della speranza a un popolo futuro, quello dei

<sup>11</sup> *Visione* (PG), vv. 1-10.

<sup>12</sup> S. Morando, *Utopia* cit., p. 202.

<sup>13</sup> *Giornale 24* (PG), v. 8.

senzacasa, dei profughi, degli esuli, dell'«angelo cacciato dalla terra»<sup>14</sup>, di coloro i quali avendo perduto la propria identità meglio potranno protendersi all'incontro, ad accogliere in sé il dono dell'ospitalità. Da questa raccolta:

Risali a te città, tieni la giusta rotta!  
non è lontana la verità, anche se annotta... –

ferie vocali del ventre nativo  
fiere vocali dentro il loro esilio...  
calme o asme prima d'ogni muro  
o durante il passare nello scuro...  
confiteor in te, popolo futuro

Alcuni indizi farebbero pensare che fra i primi membri di questo popolo utopico possano ascrivere i «conversi» del nuovo libro. Si tratta di una parola di particolare densità semantica: in senso letterale il converso è un laico che, pur non avendo preso i voti, vive all'interno di un convento occupandosi delle mansioni più umili; con più immaginazione i con-versi potrebbero essere anche coloro che versificano assieme, ma certo i conversi sono anche coloro che «convergono», i «provenienti»<sup>15</sup> verso il «punto di raduno»<sup>16</sup> invocato in chiusura di *Istmi e chiuse* per fondare uno spazio di socialità e condivisione. Figure del riscatto e dell'incontro, dunque, ispirate a una solidarietà conviviale: «un filo sottile l'esistenza ne lega / di coscienza e vasta pietà...». Eppure sono figure minate da una ambivalenza di fondo che il poeta sembra assumere su sé medesimo: pur dando loro atto dell'encomiabile desiderio di «innocenza» che perseguono, è la natura stessa della «ronda» a ritagliare un vicolo cieco, ossia la circolarità di coloro che «formano un cerchio di capi introversi»<sup>17</sup> lasciando «fuori dal cerchio il visibile nulla»<sup>18</sup>. Le sentinelle dunque, erte a presidio del loro benemerito bastione di moralità, pure contemplan «sgomenti due deserti» (quello della «nostra terra» e quello della «landa straniera»), e mentre fuori il male dilaga sono condannate ad un destino irrilevante, non commisurato alle sfide del mondo («non serve a niente solo la clausura / per dire no, no, no! / alla lordura che intorno ci rincresce»<sup>19</sup>). Una conclusione, questa, già pronosticata d'altronde nelle «notti conventuali» di veglia e di inutili fioretti evocate in *Principio del giorno* («verbi

<sup>14</sup> *Giornale* 6 (PG), v. 11.

<sup>15</sup> Cfr. la poesia omonima in RC.

<sup>16</sup> *Oh, se i non affidati* (IC), v. 6. Sull'argomento cfr. E. Zinato, *Utopia*, in *Eugenio De Signoribus: voci per un lessico poetico* cit., p. 219: «Il “punto di raduno” per i “non ancora devastati” è concepito come “tratto conviviale”, casa comune e luogo di fraternità, nel contesto fisico e psichico delle nuove migrazioni internazionali».

<sup>17</sup> *I provenienti* (RC), v. 6.

<sup>18</sup> *Ivi*, v. 12.

<sup>19</sup> *Non serve a niente* (RC), vv. 1-3.

delle notti conventuali / detti al buio delle pareti / verbi agiti contro i mali / finiti in tritacarne e aceti»<sup>20</sup>). I conversi sono dunque nuove e certo involontarie figure della segregazione. È quanto si esperisce da uno dei non molti testi notturni del libro, in cui la clausura immanente all'annularità della ronda è doppiata da un altro circuito non meno insidioso: quello narcisistico di chi innalza il sé a oggetto della propria contemplazione.

sì, la memoria è un perenne suffragio  
perché la ferita è più forte di te  
e ricucita non tiene nel buio

e anche qui già non posso più nulla...  
la notte rulla in cappa di spine  
e allora non ci sarà più che me...

In questa meditazione notturna la memoria è una tentazione in perdita cui rifarsi per cauterizzare una piaga psichica prima che storica. Ma il rullare della notte – che complice il ritmo martellante degli accenti sembra scandire il procedere febbrile dell'ora – abroga violentemente ogni regime di socialità per il converso, al quale non resta nel buio che un io assoluto, tagliato dalle relazioni della confraternita. Quello dell'individuo notturno ripiegato su sé medesimo è uno degli «antimodelli» umani sui quali De Signoribus indugia più spesso, come già in una notte visionaria di *Principio del giorno*: «quando la notte dilatandosi straluna / in un discorrere tutto interno a te / e nessuno condivide più il tuo linguaggio / e per qualche ora s'annucca anche il più astuto / assassino...», ecco che il passo s'infogna / e una minaccia invalicabile si mette di traverso»<sup>21</sup>. Anche in *Istmi e chiuse* sono isolate e condannate all'afasia «le voci presenti / solo a se stesse» presso le quali «la rabbia singolare resta al palo / e mostra il silenzio il detto familiare»<sup>22</sup>. Analogamente in *Utopia albale*, l'esortazione era ad adottare lo sguardo dell'altro per comprendere, «da te uscendo per guardare te», «la tossica materia cerebrale / il cumulo dei cumuli del male»<sup>23</sup>. Se la condizione notturna del presente è un dato di realtà, il buio della storia non può essere affrontato con un atto di rimozione del negativo e di concentrazione autoscopica; l'unica via da praticare passa invece attraverso una fedeltà al «dire storico, non neutrale»<sup>24</sup> (Bello Minciocchi). È questo d'altronde il senso di una felicissima poesia di ispirazione dantesca inclusa in *Principio del giorno*:

<sup>20</sup> (*disperata*) (PG), vv. 1-4.

<sup>21</sup> *Giornale. 18* (PG), vv. 1-6.

<sup>22</sup> (*richiamare la voce*) (IC), vv. 1-2 e 5-6.

<sup>23</sup> *Utopia albale* (PG), vv. 20 e 22-23.

<sup>24</sup> Cecilia Bello Minciocchi, *Ronda dei conversi*, in «Semicerchio», 2005, 32-33, p. 115.

anime del purgatorio, beate voi  
che siete nello specchio provvisorio  
in voi stesse chinate, confrontate

ad altre come voi, annuvolate  
in vita ma a riva ritornate  
in rime placate, in mezzo riso...

beate voi rispetto a me che incontro  
il tiro della sorte e annaspo incoccio  
incrocio le parole, resto al mondo...

per il paradiso

Se dunque vi è paradiso immaginabile, il traguardo è di là dallo specchio, nel fondo della notte infernale che va attraversata e patita per scavarvi una pista percorribile («l'escavatore così nella sordina / ogni notte riprende ad affondare // le terre nere smuovono la china / e ogni smossa sentiero si fa»<sup>25</sup>); è ciò che annota Lenzini su *Trinità dell'esodo* quando afferma che «dalla resistenza al male può nascere il rinnovamento, a patto che lo sprofondamento nel negativo non sia dissimulato o rimosso, bensì vissuto “radicalmente”»<sup>26</sup>.

C'è dunque nella poesia di De Signoribus un desiderio entropico: i cerchi vanno fatti saltare, e con essi la tentazione di recludersi in confraternite virtuose ma autoreferenti. L'opera di De Signoribus è in effetti attraversata da una trama, per così dire, di tipo apocalittico, non sempre tematizzata in modo esplicito ma sotterraneamente diffusa. Inizialmente, in *Istmi e chiuse* è ancora una «breccia» che i «bimbi [...] sonori»<sup>27</sup> sono chiamati ad aprire in un «forte» nel quale l'autore è chiuso o autorecluso; altrove l'invito è analogamente ad aprire un «varco solidale»<sup>28</sup>. Ma nella stessa raccolta è la *Pseudosupplica* a dare corpo all'esperienza della demolizione come promessa di palingenesi: «asfissiato da luglio carico di cenere / la dea delle radici invoco / che il miracolo compia d'una folta / cornice bruna e il vento in gioco // e l'urto di passeri in gazzarra / dalla sbarra schiodi l'ordo vitae, / anche se, staccato pure il bordo, / guardo strade che mai percorrerò...». Il prodigio della fecondità rinascente da un mondo incenerito è implorato come un miracolo pagano. L'auspicio è che ne derivi una scossa benefica, un «urto» che scardini un regime di realtà («l'ordo vitae») da cui evadere sia pure per interposta persona futura. Ancora in *Principio del giorno* «un varco»<sup>29</sup> liberatorio è scavato dal poeta stesso per la figlia Evelina nella poesia che le è inte-

<sup>25</sup> *Giornale*. 21 (PG), vv. 5-8.

<sup>26</sup> L. Lenzini, *Dopo il Dopo* cit.

<sup>27</sup> (*la breccia*) (IC), vv. 2-3.

<sup>28</sup> – *salta il dubbio! salta* (IC), v. 11.

<sup>29</sup> (*la dedicata*) (PG), v. 8.

stata; ma vale la pena forse ipotizzare che il «salga pure l'alta / altissima marea»<sup>30</sup> della poesia proemiale non alluda solo alla coscienza di una condizione subita ed imminente, ma contenga invece una sfumatura ottativa, una volta risalita la corrente della parola fino a recuperare «il proprio inizio»<sup>31</sup>. In *Canto* le immagini bibliche sono di nuovo impugnate per riconoscere degno di adorazione solo il dio sconosciuto che «sbriciolerà il suo seggio»<sup>32</sup>. In *Ronda dei conversi* «il grido che alzo [...] è anche mio / e in offerta gorgoglio prima del boato»<sup>33</sup>, mentre nel *Coro sesto* l'esperienza della rottura è vissuta come una ragione infondata ma cogente: «quando si chiude il sacco / che il laccio si rompa! / così la rotella della pesante valigia // è convulso il suono del distacco / un grido in sé affogato // nasce da dentro come un atto assurdo / che pare sempre necessario / anche in una giornata grigia»<sup>34</sup>. Ma a svettare in questo senso è nuovamente una figura tratta dal frequentatissimo repertorio biblico: è il nuovo Abele, virtuosamente vandalico, che distrugge la propria casa per «offrirsi a una patria differente»<sup>35</sup>; un gesto autenticamente rivoluzionario, dato che – commenta Zublena – «l'accettazione di una casa è sempre e in ogni luogo una sottomissione alla Legge, mentre lo stato di una casa non finita testimonia la non accettazione, l'istanza di rivolta»<sup>36</sup>. «Lo stare / nel lotto servile»<sup>37</sup> passa dunque dall'accettare il «tetto di una legge non tua»<sup>38</sup>, quella stessa «tavola di legge»<sup>39</sup> che in *Memoria del chiuso mondo* divideva in schieramenti armati e contrapposti la stesso famelico stuolo di assassini. La vena apocalittica di De Signoribus esiste dunque perché in ogni pratica sociale, così come in ogni linguaggio oramai declassato a stereotipo, egli rinvie gli strumenti di una violenza simbolica che al contempo legittima e genera la realtà della sottomissione (si ricordi che già in *Istmi e chiuse* «la vedetta, con lente non servile, / un'obbedienza vede in ogni cosa»<sup>40</sup>). Così nel testo dedicato ad Evelina si formula l'auspicio di un destino «che affranchi la [s]ua chioma // e scompigli feticci e dottrinario»<sup>41</sup>; così, ancora, scrive Zinato che «la combustione della fortezza della propria identità, lungi da proporsi come doloroso ripiegamento, conduce a parlare eroicamente fuori dal perimetro dell'io poetante, in nome di altre ragioni umane. La labilità dell'io-casa anziché gelosamen-

<sup>30</sup> (*dopo verso prima*) (PG), vv. 16-17.

<sup>31</sup> Ivi, v. 11.

<sup>32</sup> *Canto* (PG), v. 20.

<sup>33</sup> *Premessa* (RC), vv. 10-12.

<sup>34</sup> *Coro sesto* (RC), vv. 1-8.

<sup>35</sup> *Il nuovo Abele* (RC), v. 24.

<sup>36</sup> Paolo Zublena, *Casa*, in *Eugenio De Signoribus. Voci per un lessico poetico* cit., pp. 23-24.

<sup>37</sup> – *salta il dubbio! salta* (IC), vv. 7-8.

<sup>38</sup> *Giornale. 3* (PG), vv. 7-8.

<sup>39</sup> *tutti dentro gli assassini* (MCM), v. 3.

<sup>40</sup> (*la breccia*) (IC), vv. 5-6.

<sup>41</sup> (*la dedicata*), vv. 9-10 (PG).



te patita è superbamente invocata come rimedio azzerante, presupposto di qualunque ricomposizione»<sup>42</sup>.

È proprio nel quadro della «cattiva allegoresi affermata dal potere»<sup>43</sup>, secondo la felice formula di Gian Luca Picconi, che si inseriscono molte fra le presenze musicali nella sua lirica. La musica infatti si declina come arte dello spettacolo integrata in una messinscena esplicitamente conservatrice, in questo apparentata alle arti performative: il teatro, l'opera, per estensione il cinema, fino al circo. La variante egemone del tema musicale rientra pertanto nelle figure della persistenza, che fanno da puntelli a un ordine di realtà fondato sulla prevaricazione: in un mondo disarmonico, la melodia (quanto differentemente dal platonismo luziano!) rischia di truccare le carte. In *Istmi e chiuse* il riferimento musicale è nella voce del bibliotecario, sfiancato e pronto ad una morte senza speranza, che associa lo spettacolo operistico ai traffici del potere: «bei tomi davvero, voi, là fuori! ventosi / tenori, mezzanette, bassi... calamitosi / coi vostri giochi, girandole di scoppi»<sup>44</sup>; in (*sul corridoio*) il nesso organico fra l'esecuzione musicale e l'esercizio dell'autorità politica è esplicito: «nello sconcerto, nello scimmiesco / concertare di orchestre camerale, / si ode il crepitare / dei temporali presenti, / immutate stagioni delle piogge / incancellate cancellerie / stazioni terminali del novecento / alte pirotecnie / schegge di tutti i veri / nei piccoli spartiti / distretti inorriditi / detti nazioni»<sup>45</sup>; e ancora in *Marcetta verso il Natale del 1999*, in una Palestina sconvolta e militarizzata, «una marcetta sente / solo chi al passo sta / mentre nell'altra mente / solo fastidio dà // dentro ogni senso teso / cerca qualunque indizio / sgombrando prima il vizio / e ogni superfluo peso // il capitale nulla / la cupola mentale / il passo diffidente / dentro la chiusa gente // di questa identità / c'è poco da salvare»<sup>46</sup>. Palese il caso della *Memoria dal chiuso mondo* in cui i carri armati in trionfo producono «cingolanti musichette / dei sonori vincitori»<sup>47</sup>: condizione che dà vita a quel cortocircuito tra forma e contenuto – l'uno ludico e infantile, l'altro gravemente tragico – che contrassegna il libretto, giacché – come lascia intendere in coda al volume Andrea Cavalletti<sup>48</sup> –

<sup>42</sup> E. Zinato, *Emigrazione in Eugenio De Signoribus. Voci per un lessico poetico* cit., poi in *Lo spazio intersoggettivo nella poesia di Eugenio De Signoribus*, in *Letteratura come storiografia?*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 223.

<sup>43</sup> Gian Luca Picconi, *Spirito*, in *Eugenio De Signoribus: voci per un lessico poetico* cit., p. 184.

<sup>44</sup> (*il bibliotecario*) (IC), vv. 7-9.

<sup>45</sup> (*sul corridoio*) (IC), vv. 1-12.

<sup>46</sup> *Marcetta verso il Natale del 1999* (PG), vv. 9-18.

<sup>47</sup> *cambia l'abito la terra* (MCM), vv. 5-6.

<sup>48</sup> Cfr. Andrea Cavalletti, *Musichetta politica*, in *Memoria dal chiuso mondo* cit., pp. 41-42: «I nostri bambini imparano subito a parlare da sonori vincitori. Ma altri, che non conosciamo, si trovano loro malgrado ad ascoltare le stesse "cingolanti musichette". Non le comprendono, ne carpiscono però il ritmo, una certa agevole intonazione: "Colpi in testa / colpi in schiena" – è per loro un ritornello, che si batte in levare. E se tutti i bambini felicemente distruggono, picchiano e canzonano, questi "cenciarelli" restituiscono e trasformano le nostre strofette in loro, gracchianti e dinoccolate; fabbricano un nuovo attrezzo con i pezzi

la voce poetante è di fatto prestata dai figli degli sconfitti, che ascoltano le stesse musiche prodotte dai vincitori, assimilandone il ritmo e risostanzandolo della propria esperienza traumatica. Non è da escludere infine che una campionatura sistematica potrebbe forse estendere lo statuto «infero» della musica a gran parte dell'universo uditivo dell'opera di De Signoribus, dato che i suoi versi sono di continuo attraversati da «smainate grida», «sporchi suoni», «cori saturnali», «fughe e scoppi», bombe che «portan giù manna e clamori»<sup>49</sup>, «schiume sonore / del mondo invaghitte»<sup>50</sup> (peraltro corrisposte dallo stesso sentimento, se cede «nel mondo / che ama altro sonoro [...] la lingua che t'è data »<sup>51</sup>).

È fuor di dubbio che la poesia di De Signoribus sia abitata dallo spettro della mistificazione. Sfilano infatti nelle sue pagine profili ingannevoli, parole spurie, «belletti del brutale aspetto»<sup>52</sup>, «truccati veri»<sup>53</sup>, falsificazioni messe in opera soprattutto dalle fonti di emissione legittima del discorso pubblico: la televisione, ad esempio, il cui «faro ipocrita»<sup>54</sup> traveste e disinnesca la realtà bestiale della guerra; oppure gli alti gradi militari di *Memoria del chiuso mondo*, che legalizzano con disinvoltura e malafede ogni sorta di sopruso («la vendetta ora è normale / dice chiaro il comandante / mentre il bianco generale / parla stanco e intermittente»<sup>55</sup>); o ancora il clero dalla «falsa santità»<sup>56</sup> e dal «seguito catacombale»<sup>57</sup>, da intendersi come metafora di ogni autorità adibita alla quotidiana amministrazione delle coscienze. Ad opera di questo linguaggio ridotto a cartapesta si avvicendano dunque «i fingitori / inginocchiati, i portatori d'orpelli»<sup>58</sup>, come accade nella processione di (*la narrante*), dove «la maschera [...] ha nella voce una chiara forzatura»<sup>59</sup>; o ancora fanno sfoggio di sé gli «attori in passerelle / perpetue per l'utile mostrarsi / in un reciproco legittimarsi / di aspiranti ai palchi meno ombrosi...»<sup>60</sup>, schiere di «attori fraudolenti»<sup>61</sup>, l'uomo che «nel pieno di / imbellettato va nel tempo in maschera»<sup>62</sup>. Ma l'accusa di De Signoribus non risparmia alcuna forma di sapere intimidatorio, come le ferree

del vecchio, uno strano aggeggio, dove alcune parole si riconoscono tuttavia, staccate qua e là, e più limpide di prima».

<sup>49</sup> *tutti dentro gli assassini* (MCM), v. 6.

<sup>50</sup> (*richiamare la voce*) (IC), vv. 2-3.

<sup>51</sup> *Discorso dell'agopuntore* (PG), vv. 43-46.

<sup>52</sup> (*gara civica*) (IC), v. 8.

<sup>53</sup> (*visione sintetica*) (IC), v. 10.

<sup>54</sup> ( ) (IC), v. 7.

<sup>55</sup> *la vendetta ora è normale* (MCM), vv. 1-4.

<sup>56</sup> *oh, persona, se apparissi* (MCM), v. 6.

<sup>57</sup> (*la narrante*) (IC), v. 6.

<sup>58</sup> (*gara celeste*) (IC), vv. 2-3.

<sup>59</sup> (*All'occhiello*) (IC), v. 5-7.

<sup>60</sup> (*visione sintetica*) (IC), vv. 5-8.

<sup>61</sup> *Lessicale* (RC), v. 5.

<sup>62</sup> *Giornale 5* (PG), vv. 3-4.

consecuzioni logiche del discorso marxista degli anni Settanta evocate in *Teatro spento* di *Ronda dei conversi*, o la voce opportunistica di chi «impenna la lingua nel parabolare / il bene comune»<sup>63</sup>. Di seguito a questo inghirlandato carnevale di maschere, di saltimbanchi, di tenori e soprani, di orchestre e torvi generali, ecco che «la lingua s'infalsa / fino a truccare pubblicamente i tabulati»<sup>64</sup>.

In definitiva il tema musicale – così ben integrato in questa meccanica della contraffazione – sembra dunque uno strumento cortigiano adibito a sostenere l'«impero della paternità»<sup>65</sup>. Davanti a questa intimazione all'obbedienza, l'opzione da tentare è quella di «svuotare i nomi dei numi / terreni»<sup>66</sup>, prendere in contropiede la violenza simbolica e falsificante del linguaggio. Così si spiega in *De Signoribus*, con le parole di Rodolfo Zucco, la «ricerca onomaturgica e risemantizzante [...] esposta senza timore ai rischi della pronuncia "alta", a tratti stilisticamente survoltata, che l'autore plasma e offre per il suo valore di *forma futuri*»<sup>67</sup>. Dunque bisogna sottrarre la lingua agli automatismi dell'ascolto per farne un nuovo spazio abitabile dal senso e dagli uomini, una lingua finalmente «ospitale». È questo, per *De Signoribus*, l'ufficio più alto del poeta.

Una breve considerazione finale: il tema musicale come funzione ipnotica della coreografia del potere è certo la configurazione egemone nella poesia di *De Signoribus*, destinata in particolare ad affermarsi quando prevale il lato per così dire «performativo» della musica (conta quindi l'attenzione agli esecutori più che all'esecuzione, ma sono significativi anche il primato dell'uso metaforico del tema e l'ascolto da parte di un pubblico anonimo, se non di massa). Ma ci sono altri riferimenti musicali in cui si profila una relazione alternativa, di tipo privato da parte del poeta. Penso ad esempio a un testo come *Musica*, incluso in *Principio del giorno*: «quando su un vapore di bassi suoni / si levano volute di violini / e bucano la volta che ci atterra / e in un circolo senza fine vanno // è quell'oltre che senza lingua pare / un esilio che tutte le contiene // e in quel luogo che tutti li trattiene / non ne vedo né ne sogno uno // esso è per sé solo / dentro un vasto e indifeso me». Il mandato della musica appare in questa sede

<sup>63</sup> (*gara civica*) (IC), vv. 2-3. A proposito del verbo «parabolare» e delle sue stratificazione semantiche, scrive Cortellessa in *Il popolo futuro* cit., p. 13: «Cosa può un singolo, infatti, contro le *idee malnate o arie superiori* che conducono per *orgoglio o vanità* leader politici, militari e altre *menti criminali* a condurre inconsapevoli *bande* armate a massacrarsi nel deserto d'ogni speranza (*Desert Storm*, «tempesta nel deserto», era il nome in codice di quell'operazione bellica)? Sarà evidentemente, la sua, una voce sommessa, stentata, quasi balbettante; infinitamente sovrastata dalla propaganda assordante di *mass media* sempre più potenti e prepotenti (che utilizzano, per diffondere universalmente le proprie menzogne, le antenne dette «parabole» – termine del quale il poeta coglie l'atroce stortura semantica rispetto al significato tradizionale del racconto evangelico)».

<sup>64</sup> *ma chi più li guarda i trascurati quando è diverso* (RC), vv. 2-3.

<sup>65</sup> *Terre sante* (RC), v. 6.

<sup>66</sup> Ivi, vv. 46-47.

<sup>67</sup> R. Zucco, *De Signoribus: lingua viva contro l'invasione*, in «Portale Treccani», [s. d.] (<[http://www.treccani.it/Portale/sito/lingua\\_italiana/speciali/poeti/zucco.htm](http://www.treccani.it/Portale/sito/lingua_italiana/speciali/poeti/zucco.htm)>).

del tutto capovolto: sciolta dalla sua funzione di megafono e colonna sonora del regime di realtà presente, nel momento in cui l'io del poeta torna sulla scena con una centralità del sé estranea alla «linea forte» della sua poesia, ecco che la musica può farsi a propria volta *forma futuri*, lingua senza lingua, voce senza identità. Direi non sia casuale la presenza di sinestesie nel testo («vapori di bassi suoni», «volute di violini») che, accostando astratti e concreti, sorprendono le categorie percettive del poeta, scardinano le figure della clausura e della separazione («la volta») e – sia pure *in interiore homine* – realizzano finalmente l'utopia di un esilio dentro un io senza difese. Certo in questo c'è un prezzo da pagare: tornare a porre se stessi al centro del discorso, gettando al pari di un converso uno sguardo autoscopico e contravvenendo così al comandamento della voce dislocata. Ma accettando queste condizioni eccezionali, poste in testi volutamente d'occasione, la musica sembra poter tornare, nonostante tutto, a schiararsi dalla parte dell'utopia luminosa.

NOTTURNO ELETTRICO  
RITMI URBANI NELLA POESIA DI FINE NOVECENTO

Riccardo Donati

Et parfois ce n'étaient pas même des mots,  
Rien que le son dont des mots veulent naître,  
Le son d'autant d'ombre que de lumière,  
Ni déjà la musique ni plus le bruit.

Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*

*1. La musica come contagio*

Le canzoni galleggiano nell'aria  
e restano impigliate ai nostri abiti  
– batuffoli, pollini, bugie,  
semi delle anemofile.

Manine e soffioni, le ariette  
trasportano parole e viceversa  
nel loro dondolio.

E le spore sonore volando attecchiscono  
per riprodursi dentro chi le ascolta  
come colonie microcellulari.

Si installeranno nella nostra mente,  
baci e bacilli della nostra voce.

Questi versi, di fatto tre quartine concatenate, appartengono a un componimento di Valerio Magrelli scritto nei tardi anni Novanta e intitolato *Musica leggera*<sup>1</sup>. La lirica presenta una bipartizione, o meglio un progressivo scivolamento di senso: nella prima parte domina una rasserenante metafora vegetale, le canzonette sono paragonate a sostanze riproduttive che tramite il benigno gioco dei venti ci si approssimano delicatamente, ci contagiano con la loro seducente aura. Col progredire del testo tuttavia le immagini cambiano, si trasformano, lascian-

<sup>1</sup> Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 77.

do il posto all'inquietante scenario di un'intrusione virale, di un'occupazione da parte di forze estranee. Si vedano i verbi scelti dal poeta per restituire plasticamente il moto delle onde sonore: in un primo momento, apparentemente passive, esse galleggiano nell'aria e casualmente, come soffici pappi, restano impigliate agli individui. Ma poi, divenute spore, come se acquistassero una volontà propria, e per di più maligna, seguono una precisa traiettoria aerea, attecchiscono, infine si installano e si riproducono. Non, dunque, un processo di fecondazione vitale, bensì un'invasione aliena, un assalto di ultracorpi che senza incontrare resistenze prendono possesso delle sinapsi, le contaminano fino a soggiogarle. Magrelli gioca qui evidentemente con i codici della fantascienza, e in particolare con l'immaginario americano dei *Body Snatchers*<sup>2</sup>, ma ciò su cui vorrei concentrare l'attenzione è quanto resta sottinteso, ossia lo spazio fisico-percettivo in cui il soggetto, o meglio i soggetti implicati (i «nostri abiti», la «nostra mente»: allusioni a un'entità collettiva), si trovano immersi.

Sarebbe infatti difficile comprendere questo componimento senza tener conto del contesto in cui si ambienta: l'ipersaturo paesaggio urbano del secondo Novecento, determinato dalla presenza onnipervasiva dei media elettrici. Seguo qui naturalmente le teorie di Marshall McLuhan sul paesaggio della modernità e sull'uomo acustico che lo abita, investito, assalito ogni istante e da ogni lato da una risonante quantità di suoni, voci, echi. La metafora bellica non è fuori luogo se ricordiamo che molti progressi dell'elettronica determinanti per l'evoluzione della musica *pop* si sono prodotti durante le due guerre mondiali, derivano cioè da ricerche condotte in campo militare<sup>3</sup>. Voglio dire che se il poeta pensa la musica leggera in termini di pernicioso contagio, assimilandola a un'arma impropria che si spande nell'aria e infetta l'organismo, è perché tra la fonte che la emette e l'orecchio che la fruisce si è interposta un'interfaccia potentissima, ubiqua e simultanea, che si chiama media elettrico. Vale la pena ricordare qualche data: in Italia la televisione arriva nel 1954, grosso modo in quegli anni si diffonde la parola *juke-box*, mentre tra il 1962 e il 1964, sulla scia del parigino «Whisky à Gogo», si inaugurano le prime discoteche della Penisola. Mi pare allora significativo che sia proprio Magrelli, ovvero un individuo nato nel 1957, a scrivere questi versi: la sua è la prima generazione di italiani cresciuta in un contesto ipermedializzato ma ancora legata, per retaggio culturale, al mondo precedente. Si tratta di ragazzi vissuti in bilico tra il passato (ossia il vecchio mondo alfabetizzato, vi-

<sup>2</sup> In un breve testo di autocommento, il poeta allude a tre «richiami» che starebbero sullo sfondo di questa lirica: Fellini, Adorno e Mandel'stam (cfr. il saggio «*Musica, musica / che vuoi da me*», in V. Magrelli, *Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica*, composizioni di Guido Baggiani, Carlo Boccadoro, Luigi Ceccarelli e Fabrizio De Rossi Re, prefazione di Guido Barbieri, postfazione di Gabriele Pedullà, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 16).

<sup>3</sup> Lo ricorda Friedrich A. Kittler nel suo fondamentale *Gramophone, Film, Typewriter*, translated, with an Introduction by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 49. Lo studioso evidenzia come il primo esperimento fatto da Turing col Vocoder ebbe come oggetto un discorso di guerra di Winston Churchill.

sivo e organico, che ancora esercita la propria millenaria autorità) e la nuova futuribile condizione di soggetti elettronici disincarnati, completamente circondati e avvolti, per dirla ancora con McLuhan, da una realtà tutta acustica. Altro segno evidente di questo passaggio epocale è il rapido declino dell'ascolto contemplativo, frontale, a vantaggio di quello immersivo, ambientale, per cui la dimensione cognitiva, Adorno avrebbe detto «strutturale», della fruizione, perde terreno a vantaggio di una dimensione compartecipativa<sup>4</sup>. Contestualmente la musica leggera acquista un peso decisivo sul piano identitario, per cui in Italia, già a partire dagli anni Sessanta ma poi in maniera più evidente nei Settanta, le canzonette rappresentano, non meno dei libri amati, della musica classica o delle arti visive, un elemento culturale di primaria importanza, implicato al pari degli altri nella riflessione esistenziale, sociale, *lato sensu* filosofica di intellettuali e creativi. Tutto questo naturalmente non può non influenzare anche taluni esiti della scrittura poetica, in termini non solo di temi trattati ma anche di scelte retorico-stilistiche e di rapporto con la dimensione intertestuale.

Per misurare lo scarto dei nati alla metà del secolo rispetto alle generazioni precedenti, naturalmente non meno appassionate di musica e spesso dotate di apparecchi per la riproduzione musicale, mi limito a un esempio, citando alcuni versi di Alfonso Gatto. Stesi nel 1971, appartengono a un componimento intitolato *La stanza*. «La mia stanza», scrive il poeta salernitano, «ha il vuoto che le lasci. / Non le manca la sedia, ma il tuo posto. / Non manca il giradischi, la tua voce / manca e il silenzio dell'averti intorno»<sup>5</sup>. Si vede bene come qui il giradischi rivesta, diciamo così, una funzione più suggestivo-simbolica, evocativa, che immersiva: l'apparecchio è un correlativo dell'assenza, confinato entro un perimetro intimo, privato, non certo una macchina che minacci di impossessarsi del sistema nervoso centrale. Similmente, suonavano come correlativi d'una lei assente i giradischi di Montale in *Sotto la pioggia* (ne *Le Occasioni*) e del Caproni di *Metti il disco e ripeti* (in *Cronistoria*). Sono invece i poeti più giovani che, giusto a quell'altezza cronologica, ossia i primi Settanta, iniziano a mostrarsi reattivi rispetto alle sollecitazioni dei media elettrici e alla loro capacità di ridisegnare spazi e individualità entro un'esperienza di fruizione collettiva della musica. Si aggiunga che il contesto sonoro in cui vivono immersi gli adolescenti e i ventenni di quell'epoca (o meglio, a partire da quell'epoca) è spesso associato a scenari notturni, specie in quelle realtà urbane dove gli stimoli visivi e sonori che permeano la città elettrificata riecheggiano simultaneamente nel cavo del corpo, imprimendosi sulla corteccia.

I bar, le sale giochi, le discoteche, i concerti all'aperto in notturna sono i luoghi che quei ragazzi frequentano, e che non a caso iniziano a figurare nelle loro

<sup>4</sup> Riprendo qui, liberamente interpretandoli, alcuni elementi della riflessione di Daniele Barbieri ne *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 31-36.

<sup>5</sup> Alfonso Gatto, *Poesie d'amore* in *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, p. 196.

opere: luoghi paradigmatici del nuovo ordine nonvisivo, fatto di eco, rumore e struttura acustica<sup>6</sup>. Bastino alcuni esempi tratti dalle opere di tre poeti milanesi, Milo De Angelis, Umberto Fiori, Michelangelo Coviello, vale a dire autori che vivono nella città più avveniristica d'Italia, peraltro molto diversi tra loro per formazione, interessi, esiti. In *La musica*, testo di De Angelis del 1975 per certi versi paragonabile ai notturni meneghini di Giovanni Testori, è chiamata in causa la presenza di «un juke-box» che «sta mentendo» a due giovani destinati a diventare amanti<sup>7</sup>: basta l'evocazione della scatola sonora a restituire un bozzetto urbano fatto di oscurità, erotismo, nostalgia, ossia quanto di sensoriale e pulsionale si condensa negli spazi affollati della metropoli contemporanea. Nelle prime raccolte di Umberto Fiori, Milano appare come un immane carosello di impulsi acustici, tutto uno sciamare di suoni che rimbombano tra i muri, nel frammischiarsi caotico di facili motivetti trasmessi dalla radio, di allarmi e sirene, di elettrodomestici in funzione. Nel niente tace delle strade e delle piazze non c'è poi gran differenza tra il ritornello di una «canzonetta / appiccicosa, che uno / ricanta tutto il giorno senza saperlo»<sup>8</sup> e il ritmo ipnagogico di una lavapiatti, di cui Fiori scrive: «[...] con questa musica / vengono sempre dei pensieri, / ma tenerli è fatica [...]»<sup>9</sup>, a sottolineare l'effetto ottundente dell'ipersaturo ambiente acustico, in cui le onde sonore fluiscono e rifluiscono fino a sommergere la mente. E ancora penso al «torpore dei media»<sup>10</sup> così centrale nella poesia voluttuosa e piena di tormento, quintessenzialmente metropolitana, di Michelangelo Coviello, nei cui versi è dato rinvenire notturni erotico-musicali di questo tenore: «il blues è sempre nero, aggiunge / come la tua voce che mi fa soffrire / sentire quella nota scura / che mi porto dentro e mi fa urlare / la stanza ha suonato tutta notte / la nota silenziosa, buttata qua e là / da un corpo all'altro [...]»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. Marshall McLuhan, *L'uomo e il suo messaggio. Le leggi dei media, la violenza, l'ecologia, la religione*, introduzione di John Cage, Milano, Sugarco, 1989, p. 58.

<sup>7</sup> Milo De Angelis, *Poesie*, introduzione di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2008, p. 78. Interessante osservare come tredici anni prima, nel 1961, Sergio Solmi avesse già evocato lo stesso apparecchio in *I pensionati a Bordighera*: «[...] e restò / la parola non detta, inespreso / il bacio (ne rinarrà / soltanto stamane, in raffiche / squarciate d'estatica musica / il juke-box...) [...]» (Sergio Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi. T. I Poesie e versioni poetiche*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi, 1983, p. 79).

<sup>8</sup> Umberto Fiori, *Un ramo in Chiarimenti* (1995); lo si legge in *Poesie (1986-2014)*, introduzione di Andrea Afriso, Milano, Mondadori, 2014, p. 98.

<sup>9</sup> U. Fiori, *Un fatto cronico* in *Case* (1986), lo si legge ivi, p. 8. I suoni diffusi dagli altoparlanti sono al centro di due prose sempre dello stesso anno, *Colpi* e *Ore di punta* (ivi, pp. 12-14), mentre in un testo di *Chiarimenti* (1995), *Parco pubblico*, scrive: «Da ogni buco esce musica, / ogni tasca del mondo si rovescia» (ivi, p. 157).

<sup>10</sup> Sintagma tratto da Michelangelo Coviello, *Casting*, prefazione di M. De Angelis, Milano, La vita felice, 2009, p. 49.

<sup>11</sup> Ivi, p. 53. Gli esempi, anche da altri poeti, potrebbero naturalmente moltiplicarsi: ricordo tra i tanti possibili un testo come *Quelli cui suoni e riti provocano* di Franco Buffoni in *I tre desideri* (1984); lo si legge in *Poesie (1975-2012)*, introduzione di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 22.



## 2. *Canzonette mortali*

Vorrei adesso soffermarmi su due autori, Gabriele Frasca (1957) e Tommaso Ottonieri (1958), che sin da giovanissimi incentrano il proprio lavoro sulla consapevolezza di vivere in un contesto ipermedializzato, in alcuni casi attribuendo una funzione addirittura strutturale sia alle canzonette sia ai luoghi del consumo musicale. Nell'ambiente stereofonico in cui l'uomo acustico si trova immerso, si è detto, il sistema nervoso è letteralmente invaso da forze aliene, seducenti e soggioganti: aggressione o seduzione, in ogni caso un meccanismo di saturazione percettiva che può indurre all'euforia e, allo stesso tempo, alla meditazione, non di rado alla malinconia se, come sostiene il musicologo statunitense Michael Steinberg, proprio la malinconia rappresenta la condizione essenziale di ogni tipo di musica<sup>12</sup>. Per i due poeti in questione la musica leggera, amatissima, è una musa malinconica legata a doppio filo al sentimento barocco del transeunte, della finitudine umana: tanto che per molti dei loro componimenti si potrebbe parlare, parafrasando il titolo di una celebre raccolta di Giovanni Raboni, di «canzonette mortali».

In via preliminare potremmo osservare come la produzione e la fruizione di registrazioni musicali comportino due conseguenze, entrambi riconducibili a certi stilemi del barocco. La prima è l'andamento ipnotico del mezzo, che relega l'ascoltatore, anche casuale, in uno stato subalterno di narcosi, di intorpidito bamboleggiamento: qualcosa di molto simile al contagio virale di cui scrive Magrelli, ma che in Frasca e Ottonieri si declina in una chiave di più dolente pensosità, se non di febbrile allucinazione. La seconda ha a che fare con le conseguenze esistenziali della pratica dell'ascolto, conseguenze per molti versi paragonabili al *memento mori* dei cronografi seicenteschi. Il brano registrato, letteralmente, gira in tondo: sulle piste dei mixer, sulle piste delle discoteche, nei solchi dei vinili. Nell'era della riproducibilità tecnica la circolarità delle bande sonore si traduce in una sinistra percezione di trovarsi intrappolati, *per simulacra*, entro una cattiva infinità, di fatto ripresentando regolarmente alla coscienza il trauma barocco del tramonto di ogni promessa trascendentale. L'assunto hegeliano che la musica, a causa della sua natura effimera, necessiti «di una *ri-produzione* sempre ripetuta», cioè della performance che continuamente le ridoni vita<sup>13</sup>, si declina nel lugubre replicarsi di voci senza corpo che tornano di continuo sulle stesse piste, ossia, se mi è concesso il bisticcio, ricalcano ossessivamente le proprie peste. Canzonette mortali, appunto.

Di questa doppia funzione, suasivo-costrittiva e insieme funerea, della canzonetta mediatizzata, rende esemplare testimonianza una raccolta di fine anni

<sup>12</sup> Cfr. Michael P. Steinberg, *Music and Melancholy*, in «Critical Inquiry», XL, Winter 2014, 40, pp. 288-310.

<sup>13</sup> Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, t. 2, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1997, p. 1015.

Novanta di Tommaso Ottonieri intitolata *Elegia sanremese*. Attraverso il recupero di alcuni brani musicali italiani, di quelli che si definiscono nazional-popolari, il poeta avvia un'operazione di riscrittura avanguardistica del panorama mediale contemporaneo<sup>14</sup>. Il procedimento cui si affida è fondato su calcolate operazioni di «ripetizione e campionamento» che fanno aggio soprattutto sul gioco di rime e ritornelli, fino a ottenere un «magma sonoro echeggiante e punteggiato, sul piano ritmico, dal ricorrere di alcuni suoni»<sup>15</sup>. C'è un testo in particolare che vorrei citare, collocato poco oltre la metà della sezione che dà il titolo al volume, nel quale la condizione del soggetto collettivo, del «noi» mediale è restituita attraverso i modi della più illustre tradizione lirica:

anima vostra è specchio su cui elettrici pilastri  
parole a tranci flettono continue  
d'antenne è una foresta che la mente v'imprime  
fissando su di voi i domestici sguardi

lunghi richiami si fondono lontani  
in una prodigiosa tenebrìa di maschere  
triste suonando dentro la notte vasta  
la canzone che s'indistrica dai rami

eco mandata per mille labirinti  
intermittenze grumi di parole  
accavallarsi di latenti fole  
fra gli ontani che frusciano indistinti<sup>16</sup>.

Si tratta, con ogni evidenza, di un notturno con elettrodomestico, nella fattispecie un televisore che trasmette il Festival di Sanremo, ma anche di un testo che attraverso una magistrale orchestrazione delle quartine riecheggia virtuosisticamente la lirica barocca, come dimostrano alcune immagini, a partire dall'evo- cazione della figura di Eco, e poi la struttura e la *dispositio*, oltre a certe scelte lessicali rare e preziose («prodigiosa tenebrìa», «la canzone che s'indistrica dai rami», «latenti fole»). Il testo mostra come gli impulsi mediali (gli «elettrici pilastri», la «foresta» «d'antenne») intervengano sullo spazio audio-tattile ridisegnando il sistema nervoso degli individui a loro immagine e somiglianza (l'«anima»

<sup>14</sup> La musica della canzone, nota Giancarlo Alfano, «[...] crea il ritmo poetico: l'arte popolare, lo spettacolo, la merce crea l'arte colta, la quale si reimmerge nel comune plasma mediale attraverso il necessario *décor* dello show business [...]» (G. Alfano, *Spettri III. Contesti mediatici e presenze medianiche in «Elegia sanremese» di Tommaso Ottonieri*, in «L'apostrofo. Trimestrale di letteratura poesia narrativa», VII, giugno 2002, 17, p. 18).

<sup>15</sup> Entrambe le citazioni sono da Massimiliano Manganeli, *Tommaso Ottonieri* nel volume collettivo *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, p. 349.

<sup>16</sup> Tommaso Ottonieri, *Elegia sanremese*, prefazione di Manlio Sgalambro, con undici tavole di Pablo Echaurren, Milano, Bompiani, 1998, p. 31.

resa «specchio»), facendo sì che lo spazio coscienziale («la notte vasta») risuoni soltanto della propria vacua inconsistenza. Il soggetto collettivo mediale, ci dice Ottonieri, che in questo certo è adorniano, è un soggetto spossessato e di conseguenza annichilito: guscio vuotato d'ogni midolla, e riempito di ariette alla moda.

Nel complesso, l'intera raccolta *Elegia sanremese* può essere letta come una *meditatio mortis* sotto specie musicarella, dominata da quella corda malinconica che, rilevava Massimiliano Manganelli, caratterizza tutta la scrittura di Ottonieri<sup>17</sup>. Il protagonista di queste pagine è infatti un Luigi Tenco ridotto a zombie e imprigionato entro un *loop* di notti festivaliere, triste fantasma condannato alla pena di una cattiva infinità. Attraverso i 33 e i 45 giri, le onde della radio e della tv, insomma tutte quelle piste che lo costringono a ricalcare in eterno le proprie peste, il cantante è un forzato costretto, in perpetuità, a «[...] rigirare sul [mio] solco come un mangiadischi come una trottola-vinile anzi incastrato dentro il mangiadischi di cui sopra»<sup>18</sup>. L'evento del suicidio di Tenco, osserva Giancarlo Alfano, «[...] sempre-ripetuto ogni anno col Festival, sempre-ripetuto ogni qual volta risuoni nella testa una canzone di quel cantante, si fissa come emblema, indice allegorico del sistema culturale nel suo complesso»<sup>19</sup>. Per questo *Elegia sanremese* può essere definita una fantasmagoria horror sull'era elettrica come epoca di accelerazione e ostensione della pervasività nientificante del tempo, dove l'ansia espressiva funziona, giusta la citata lezione di Michael Steinberg, come preconditione malinconica della musica<sup>20</sup>. Il meccanismo di riproduzione e trasmissione del suono presentifica l'assenza, riverberando gli echi distanti di un corpo da tempo disincarnato e sigillato entro un'infernale camera d'echi: lo sfrigolio postumo di quella voce incatenata al solco è un perfetto esempio, per dirla con una celebre formula di Cocteau, di morte al lavoro, al pari del macabro ticchettare degli orologi barocchi.

L'esperienza permanente della perdita che i media elettrici, nonché non occultare, rivelano e continuamente presentificano, facendo della musica un'emplare musa malinconica, è quanto ritroviamo pochi anni dopo in un componimento di Gabriele Frasca intitolato *quartetto billy mackenzie*. Nell'edizione 1999 della raccolta *Rame* il testo viene accolto in una sezione significativamente intitolata *Il chemista domestico*. La definizione di «quartetto», applicata anche ad altre liriche della sezione, gioca evidentemente con più suggestioni culturali, dal noto genere di composizione musicale ai *Four Quartets* di Eliot, oltre naturalmente, e ancora una volta, alla forma poetica della quartina:

se veramente la tua mano esiste  
ripiantami signore dove possa

<sup>17</sup> M. Manganelli, *Tommaso Ottonieri* in *Parola plurale* cit., p. 350.

<sup>18</sup> T. Ottonieri, *Elegia sanremese* cit., p. 63. La parentesi quadra interna alla citazione è mia.

<sup>19</sup> G. Alfano, *Spettri III* cit., pp. 19-20.

<sup>20</sup> M. Steinberg, *Music and Melancholy* cit., p. 297.

sentire fra i miei rami come scossa  
la voce corra lungo le sue piste<sup>21</sup>.

Giancarlo Alfano ha sottolineato come in tutta la produzione, non solo poetica, di Frasca, esista «un filo sotterraneo che collega la scomparsa degli esseri umani alla loro persistenza per mezzo degli apparati tecnologici e più specificamente mediatici»<sup>22</sup>. Qui, in particolare, si dà il caso di un vero e proprio *tombeau* scritto in omaggio a un idolo musicale degli anni Settanta e Ottanta, il cantante del gruppo scozzese degli *Associates*, coetaneo di Frasca e morto suicida a soli trentanove anni. Come nota ancora Alfano, la voce del defunto cantante pop è «[...] ancora e sempre in corsa lungo le piste magnetiche dei nastri che ne rimasero impressi, e oggi, ovviamente, nei file elettronici che ne consentono di nuovo e sempre l'ascolto»<sup>23</sup>. La «coazione a ripetere» che struttura molte opere di Frasca<sup>24</sup> sembra qui declinarsi in forma di preghiera: Billy MacKenzie, figura quasi cristologica ridotta a mero *flatus vocis*, non si illude di ingabbiare l'irreversibile per eccellenza, ossia la morte, bensì invoca la possibilità di diventare puro suono, e disperdersi nell'aria. L'agognato propagarsi della ballatetta cavalcantiana, come il mito barocco di Eco, entrambi dettati dalla malinconia della separazione e della discontinuità terminale, si ripresentano nell'era elettro-acustica sotto forma di una dissipazione irradiante, di una disseminazione del sé che nell'indistinto del flusso mediatico ritagli porzioni discrete di singolarità esemplare. Il che, guarda caso, corrisponde a uno dei capisaldi del progetto autoriale di Frasca: lavorando in forma tipografica l'allucinazione collettiva creata dal media elettrico, l'autore intende creare uno scarto, una differenza che inviti il lettore, osserva Federico Francucci, a «ripercorrere le piegature della sua forma, a ricostruirne il procedimento, e a ridirlo con la propria voce»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Gabriele Frasca, *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e versi risparsi*, postfazioni di G. Alfano e Riccardo Donati, Roma, L'Orma, 2016, p. 390.

<sup>22</sup> G. Alfano, *Il mobile volere*, postfazione a G. Frasca, *Lame* cit., p. 427. «Once technological media guarantee the similarity of the dead to stored data by turning them into the latter's mechanical product», osserva Kittler, «the boundaries of the body, death and lust, leave the most indelible traces» (F. A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* cit., p. 55).

<sup>23</sup> G. Alfano, *Il mobile volere*, postfazione a G. Frasca, *Lame* cit., p. 427. Piste è lemma che ritroviamo in un testo ambientato in un locale notturno, non a caso inserito in una sezione di *Lime* intitolata *Dove sono andati*, e il cui primo verso recita appunto *vetrate che ovattanti piste lucide* (cfr. *ivi*, p. 137). La discoteca è al centro di *Sette*, sezione di *Rame* (cfr. *ivi*, pp. 83-105), nonché del romanzo *Dai cancelli d'acciaio*.

<sup>24</sup> Cfr. Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 473.

<sup>25</sup> Federico Francucci, *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Pavia, OMP, 2009, p. 68.

### 3. Prove di dissipazione

Un ultimo esempio, per concludere, tratto da un autore appartenente a una generazione più giovane di quella dei Magrelli, Frasca, Ottonieri: mi riferisco ad Andrea Inglese, nato nel 1967. In particolare faccio riferimento a un componimento intitolato *Inventario dei giovani* e pubblicato nella raccolta *L'indomestico* del 2005, ma ancora da inscrivere nel campo formale del libro d'esordio del poeta lombardo, *Inventari*, del 2001<sup>26</sup>. Nel presentarlo, Fabio Zinelli ha osservato come questo «poemetto» applichi «il modello retorico ragionativo di un quartetto eliotiano al mondo delle discoteche (con annesse stragi del sabato sera)»<sup>27</sup>. In questo caso il contesto mediale, e in particolare lo scenario d'una notte di eccessi dentro e fuori un locale pubblico, declina il tema barocco della dissipazione in chiave satirico-sociale, con accenti quasi da moralista classico. Inoltre, volendo istituire un parallelo con la fantascienza, potremmo dire che se il testo di Ottonieri richiama il nome di Stephen King, e quello di Frasca il Dick di *Ubik*, è a Ballard che dobbiamo pensare per capire *Inventario dei giovani*. Il dato di cronaca è assunto a tema epocale, e la gioventù tutta è dipinta come un'orda barbara, una neo-primitiva massa consumistica che, sfrenatamente e dissennatamente, risponde solo agli impulsi d'una disperata ansia di godimento e stordimento, fino a inseguire l'autodistruzione. Ecco allora che nell'inventario di Inglese troviamo «orde aliene, messia, teppe / divine» che, cito i vv. 13-22:

sbucano nel battito bucando nebbie, fiati,  
umide nostalgie di passato,  
col raffio all'adesso, ferocemente

facendo scia, al passo, a ritmo, nel solco,  
scoppiando nel tempo:

purché tengano il tempo

the beat, the beat è tutta un'incostanza matta,  
una juvenile scemenza, una mattanza  
d'attimi sbattuti, buttati, rifatti  
lindi nel vento dei loro gesti giusti<sup>28</sup>

Da un punto di vista stilistico, come ha osservato Cecilia Bello Minciocchi, «la poesia di Inglese piega gli strumenti della retorica alla qualità squisitamente logica che le è propria; il suo incedere è misurato e terso al punto tale da ac-

<sup>26</sup> Cfr. Andrea Inglese, *Inventari*, con una nota di Biagio Cepollaro, Rapallo, Zona, 2001.

<sup>27</sup> Fabio Zinelli, recensione a «L'Apostrofo», in «Semicerchio», XXVIII, 2003, 2, p. 138.

<sup>28</sup> A. Inglese, *L'indomestico*, e-book curato da Biagio Cepollaro, p. 7.

quistarle una dote di forte e persuasiva incisività esaltata dall'uso delle paronomasie che, nel momento in cui ribattono su sonorità simili, creano cortocircuiti logici<sup>29</sup>. Detto altrimenti, quella di Inglese è una scrittura regolata dai ritmi della poesia ma che piega il canto in direzione dell'esposizione e dell'analisi giudicante, in ultima istanza verso i modi dell'oratoria. Rispetto ai citati componimenti di Ottonieri e Frasca, qui non si tratta più di un singolo che si disperde negli apparati per una sorta di maledizione o per un auspicio liberatorio, bensì di una generazione che, riempitasi la testa di suoni, si autocancella al ritmo stesso dello stordente gaudio notturno, in una sorta di trance sonnambolica che ha qualcosa del balletto convulso di *Arancia meccanica*. Ben lo certificano i versi 45-55, che ancor più esplicitamente alludono all'atmosfera elettrizzata della discoteca:

in tossiche faccende presi, spesi, e laboriose  
   sopravvivenze alcoliche  
   e chini  
 nella perpendicolare di aghi  
 in capillari rari, (i crampi nei visi,  
   lo sfascio soffice del corpo)  
   e chimici i lampi nei mattini spenti  
 sotto percosse di bassi e strappi  
 elettrici, cardiache trafitture  
   sonore (le pupille spillate sul sottile  
   rivolo di mondo)<sup>30</sup>

La qualità barocca dei tempi si rivela qui attraverso il lucido resoconto degli effetti d'una guerra psichica che ha qualcosa del rituale orgiastico, della mattanza dionisiaca, dove non ci sono individui e corpi ma solo carni, prima accese ed esaltate dal vorticare di un forsennato circo acustico-luminoso e poi straziate e spente dall'abbraccio fatale con il metallo delle lamiere.

La pronuncia martellante di Inglese mima il tam-tam delle tecnologie e dai fantasmi acustici capaci di incantare una tribù di ingenui selvaggi che accetta di farsi liquidare in cambio di una promessa, la solita vecchia illusione di poter rendere eterno il presente (un lemma, «presente», che non a caso si ripete per tre volte nel corso della lirica: «sfiammato presente», «portatori di presente», «imbottiti di presente»)<sup>31</sup>. Come dire che ogni ipotesi di futuro e di continuità è cancellata, e che in quest'ansia di immediatezza si consuma il «sacrifi-

<sup>29</sup> Cecilia Bello Miniciacchi, *Andrea Inglese* nel volume collettivo *Parola plurale* cit., p. 1008.

<sup>30</sup> A. Inglese, *L'indomestico* cit., p. 8.

<sup>31</sup> L'appiattimento riduzionistico della temporalità è un fenomeno ampiamente evidenziato dai filosofi contemporanei: «Il nostro mondo si contraddistingue per il primato assoluto del presente: il tempo è ridotto a una mera sequenza di presente disponibile» (Byung-Chul Han, *Nello sciamano. Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo, 2013, p. 79).

cio», «lo sperpero», «lo spreco vero»<sup>32</sup> d'una gioventù tanto cara agli dèi – agli dèi del momento, s'intende – da ricever la grazia di potersi estinguere in un'improvvisa vampata<sup>33</sup>. Anche *Inventario dei giovani* è, in fondo, un testo malinconico, da cui trapela la nostalgia senza lacrime e senza rimpianti d'un tempo antico in cui ancora potevano esistere lo scorrere differenziato delle ore, il silenzio, il buio della notte.

<sup>32</sup> A. Inglese, *L'indomestico* cit., p. 9.

<sup>33</sup> Cfr. C. Bello Minciocchi, recensione a A. Inglese, *Bilico e L'indomestico*, in «Semicerchio», XXXII-XXXIII, 2005, pp. 118-119.



Gabriele Frasca, Canio Loguercio, Tommaso Ottonieri (foto di Luciana Soravia – dal sito [www.gabrielefrasca.it](http://www.gabrielefrasca.it)).



Paolo Orvieto

### 1. *Francesco De Gregori*

Francesco de Gregori, sia per i testi sia per l'accompagnamento musicale, è l'altra faccia, antitetica e compensativa, di Lucio Dalla. L'uno, Dalla, cantore-poeta da strada, di solitarie e squallide periferie, radicato, anche per una lingua tendente al dialettale e alla sintassi parlata, nella sua amata-odiata provincia emiliana. L'altro, De Gregori, dalle cento letture, anche di poeti e scrittori d'élite, aristocratico, dal DNA quindi di squisito intellettuale, ma anche con l'obiettivo, per fortuna mai raggiunto pienamente, di «disintellettualizzarsi», di raggiungere quella chimerica «superficialità» della canzone, per comunicare il suo Io – del quale del resto, come dice il titolo di una sua celebre canzone, «non c'è niente da capire» – anche al prossimo. Comunità o società alternative tra i due che si sono potute godere in *Banana Republic*, un concerto (con poi relativo disco) a due voci, che, voluto da Walter Veltroni, si tenne allo Stadio Flaminio di Roma nel 1979. Sodalizio con Dalla ripetuto nel 2010, con il tour canoro da cui viene tratto il disco *live Work in Progress*. Se Dalla è sempre diretto nelle sue rabbie, dolori, illusioni, De Gregori, definito per casta «il Principe» e per cultura – come ebbe a dire De André, l'«universitario», mentre lui era solo «il liceale» –, fornisce nei suoi testi immagini, sentimenti, dolori e stimoli emotivi, che sono depistanti, polisemantici, come del resto la grande poesia: informa, ma lasciando sempre aperte plurime vie di fuga. Sentimenti sempre intimi, e mai «sbattuti in faccia» come nei testi di Dalla. È stato definito l'autore – oppure possiamo ben dire il poeta – delle «bisociazioni», delle associazioni contro natura, tra soggetti razionalmente per lo più incompatibili.

Prendiamo per esempio un notturno giovanile, *Buonanotte fiorellino*, in *Rimmel*, del 1975:

Buonanotte, buonanotte, amore mio, / buonanotte tra il telefono e il cielo. /  
Ti ringrazio per avermi stupito, / per avermi giurato che è vero. / Il granturco  
nei campi è maturo, / ed ha tanto bisogno di te; la coperta è gelata, l'estate è

finita. / Buonanotte, questa notte è per te. / Buonanotte, buonanotte fiorellino, / buonanotte fra le stelle e la stanza, / per sognarti, devo averti vicino, / e vicino non è ancora abbastanza. / Ora un raggio di sole si è fermato / proprio sopra il mio biglietto scaduto, / tra i tuoi fiocchi di neve, le tue foglie di tè. / Buonanotte, questa notte è per te. / Buonanotte, buonanotte monetina, / buonanotte tra il mare e la pioggia, / la tristezza passerà domattina, / e l'anello resterà sulla spiaggia. / Gli uccellini nel vento non si fanno mai male, / hanno ali più grandi di me / e dall'alba al tramonto sono soli nel sole. / Buonanotte, questa notte è per te.

È, a prima vista, un notturno «infantile», che De Gregori confessa di aver tratto da *Winterlude* di Bob Dylan (nell'album *New Morning*, del 1970): *winterlude* è intraducibile, una sorta di interludio tra l'inverno e la primavera. In Bob Dylan c'è molto di *Buonanotte fiorellino*: il «fiorellino» (*daisy*), il granturco («*Winterlude by the corn in the field*»), i diminutivi («*my little apple*»), il freddo e la neve («*The snow is so cold*»), i fili del telefono («*Winterlude by the telephone wire*»), il desiderio di aver l'amore sempre più vicino, i fiocchi di neve e, soprattutto, l'interludio delle stagioni. Ma il tutto è da De Gregori riciclato in un nuovo amalgama notturno in un pot-pouri di «bisociazioni» stranianti (il telefono e il cielo, il granturco che ha bisogno di te, il raggio di sole e il suo biglietto scaduto, i fiocchi di neve e la foglie di tè ecc.). Se in Dylan si tratta di un ottimismo consequenziale: il passaggio da un amore agonizzante, «invernale», ad uno nuovo e duraturo («*Evrything is gonna be all right*»), in *Buonanotte fiorellino* c'è, come si è detto, un «retrogusto amaro». Dietro il soporifero augurio di una buona notte, c'è forse un *winterlude* invertito: il passaggio dalla primavera all'inverno (dall'illusione alla disillusione d'amore). A fare da contrappunto al *winterlude* di Dylan sono la coperta gelata, il biglietto scaduto e l'anello che resta sulla spiaggia, quasi triste reperto di un amore senza più amanti. A suo modo, pur in superficie tenera ninna nanna, una canzone controcorrente, come ricorda lo stesso De Gregori:

Buona notte fiorellino è una canzone d'amore e uscì in un periodo in cui le canzoni romantiche erano considerate poco adatte al clima dei tempi, i tempi dell'impegno a tutti i costi – si parla del '75, quindi anni bollenti, tempi in cui si diceva «il privato è politico» –, e forse era troppo intima o non era abbastanza politicamente corretta, non abbastanza femminista. Ma alla fine è solo una canzone d'amore che ho scritto usando di proposito un linguaggio un po' zuccheroso. Mi è piaciuto riportare il linguaggio dell'amore a quello che a volte può essere: filastrocca, parole leggere, infanzia di ritorno. Però, nonostante tutti i diminutivi che ci ho messo e il ritmo da ninna nanna, Fiorellino è il racconto di una perdita, una sconfitta [...]: anelli che rimangono sulla spiaggia, stagioni che finiscono. È la fine di una storia e, al di là dell'aspetto formale del valzerino e degli uccellini, è una canzone triste. La scrissi in Sardegna mentre lavoravo con Fabrizio De André per il suo «Volume VIII». Gliela

feci ascoltare subito e a lui piacque molto. Disse, chissà perché, che sarebbe piaciuta a Paolo Villaggio<sup>1</sup>.

Un altro notturno, pur a distanza di anni, ancora tutto «zucchero e sale», ma con un auspicio assai più confortante, è *Bellamore*, nell'album intitolato non a caso *Canzoni d'amore* del 1992:

Bellamore / Bellamore non mi lasciare, / Bellamore Bellamore non mi dimenticare. / Rosa di Primavera, isola in mezzo al mare, / lampada nella sera, / Stella Polare. / Bellamore Bellamore, fatti guardare, / nella luna e nel sole fatti guardare. / Briciola sulla neve, lucciola nel bicchiere, / Bellamore Bellamore, fatti vedere. / E veniti a sedere, veniti a riposare, / su questa poltroncina a forma di fiore. / Questa notte che viene non darà dolore, / questa notte passerà, senza farti male. / Questa notte passerà, o la faremo passare. / Bellamore Bellamore, non te ne andare. / Tu che conosci le lacrime e le sai consolare. / Bellamore Bellamore non mi lasciare, / tu che non credi ai miracoli ma li sai fare. / Bellamore Bellamore, fatti cantare, / nella pioggia e nel vento, fatti cantare. / Paradiso e veleno, zucchero e sale, Bellamore Bellamore, fatti consumare. / E veniti a coprire, veniti a riscaldare, / su questa poltroncina a forma di fiore. / Quel tempo che verrà non darà dolore, / questo tempo passerà, senza farci del male. / Questo tempo passerà o lo faremo passare.

In De Gregori è quasi un leit-motiv il ricorso alle due protagoniste della notte: la luna e la stella. Andrea Podestà ha registrato nel suo saggio su De Gregori, a proposito della trilogia notturna cielo-luna-stelle, trenta canzoni col cielo notturno, ventiquattro con la luna, e ben quarantasei con le stelle<sup>2</sup>. Stella è anche un antroponimo simbolico, in di *Stella della strada*, nello stesso album *Canzoni d'amore*, con una donna Stella della Strada nobilitata in Stella Polare che indica la giusta rotta nella notte, tuttavia tradita da un «amore di serpente», il tutto sempre condotto lungo la labile linea di confine tra realtà e finzione («saremo i pezzi di una storia vera o di una canzone»), tra Io e Non-io, indistinti nel buio della notte: «L'identità è qualcosa di problematico. Sicuramente si è sconosciuti ai più e, in qualche misura, perfino a noi stessi. Siamo tutti "estranei nella notte"!»<sup>3</sup>:

Vieni insieme a / me stasera, Stella della Strada. / Guardami la notte intera, tienimi a bada. / E ascolta questa nota stonata, come batte nel cuore. / Senti Stella della Strada / questa musica, questo dolore. / Raccogli i bicchieri e i pensieri, e i vestiti sul pavimento; / raccogli l'amore di ieri e buttalo via nel vento. / È ghiac-

<sup>1</sup> Francesco de Gregori. *Guarda che non sono io, un racconto fotografico*, a cura di Silvia Vigiotti e Alessandro Arianti, Torino, SVpress, 2014, p. 157.

<sup>2</sup> Andrea Podestà, Francesco De Gregori. *A piedi nudi lungo la strada*, Genova, Zona, 2007.

<sup>3</sup> Francesco De Gregori con Antonio Gnoli, *Passo d'uomo*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. 131.

cio se lo tocchi da fuori, ma è fuoco che scotta dentro; / è ghiaccio se lo tocchi da fuori, ma è fuoco che brucia e non è / ancora spento. / Vieni insieme a me stasera, dimentica il mio nome, / saremo i pezzi di una storia vera o di una canzone. / C'è una luna che sale ai tuoi piedi, Venere sta crescendo. / La Santabarbara del tuo cuore, lentamente, sta esplodendo. / Raccogli le perle e la pioggia e l'innocenza del pavimento, / raccogliline l'ultima goccia e buttala via nel tempo. / E lascia passare quest'uomo, questo amore di serpente, / che certo non ti ha dato molto, / ma in cambio non ti ha chiesto e non ti ha preso niente. / Vieni insieme a me stasera, insegnami la strada, / insegnami la notte intera, dovunque vada.

De Gregori gioca anche sul possibile equivoco, certo con risvolti satirici, tra le stelle del cielo e quelle che designano la categoria alberghiera, in *Tre stelle*, di *Calypso* del 2006; eppure la stella Michelin evapora e si nobilita nella stella dell'Eros, dell'amore: «Un gran bel tre stelle / fatto apposta per noi. / Vuoi venirci, / vuoi venirci [...]. / La prima stella è per farti ammalare e morire, / morire d'amore. / E la seconda è per lasciarti andare / e per farti tornare, / in questa notte selvatica e acquatica. / La terza stella è scomparsa, / e riapparsa / per farti stancare».

Non solo le stelle, ma anche la luna è presenza confortante e incumbente nelle sue canzoni: in *La casa di Hilde*, di *Alice non lo sa* del 1973 («E la notte mio padre dormiva, / ma io guardavo la luna, / dalla finestra potevo toccarla / non era più alta di me»); in *Souvenir*, di *Francesco De Gregori* del 1974 («Niente luna / questa sera, / niente gatti sopra il tetto, / i miei sogni sono tutti rotolati sotto il letto, / e nel buio con la lingua conto i denti che mi restano»); in *Finestre di dolore*, sempre in *Francesco De Gregori* («La luce / della luna ci trovò sopra il letto»); in *Sotto le stelle del Messico a trapanar*, in *Mix*, del 2003 («Sotto la luna dei tropici a innamorar»); in *Quattro cani*, di *Rimmel*, del 1975 («Se ci fosse la luna, se ci fosse la luna si potrebbe cantare»); in *Babbo in prigione*, in *De Gregori* del 1978 («Stella guarda / la luna / la luna guarda Stella. / La notte è bella, / è bella e profumata»); in *A Pà* (per Pier Paolo Pasolini), in *Scacchi e tarocchi* del 1985 («Non mi ricordo se / c'era la luna / e né che occhi aveva il ragazzo»); ecc. E si potrebbe citare anche *Dolce Luna*, scritta a quattro mani con Fabrizio De André, nel suo album *Volume VIII*, del 1974.

In un'intervista De Gregori confessa questa sua ossessione «lunare»:

La luna è un'apparizione, qualcosa che ci dà luce, ma incute pure un po' di timore. Un concetto anche inquietante, pensa a tutto quello che abbiamo letto sulla luna, da Leopardi ad Ariosto. «Luna» è una parola forte, carica di mitologia, di significati letterari, di rimandi. È chiaro che scrivendo canzoni, se uno ha goduto di certe letture, magari portandosele dietro appresso dagli anni del liceo, tutto ciò diventa materiale, diventa combustibile per la scrittura di una canzone<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Francesco De Gregori. *Guarda che non sono io* cit., p. 210.

Dove ancora una volta De Gregori svela, ora a proposito della luna, il suo metodo (che lui preferisce chiamare «estemporanea ispirazione») di riciclaggio di una cultura d'élite, di cui tuttavia è inesorabilmente impregnato dal liceo all'università, alle sue molte e disparate letture. Ora a farne le spese, ad essere centrifugate nel miscelatore degregoriano, sono le lune di Leopardi, almeno del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* («Che fai tu, luna in ciel? Dimmi, che fai, / silenziosa luna?») e dell'idillio *Alla luna* (anche lì quasi equipollente endiadi di gioia e dolore nel tipico paesaggio notturno). Naturalmente inutile ricordare il celeberrimo episodio ariostesco di Astolfo sulla luna (*Orlando furioso*, XXXIV, 70-87), il pianeta dove appunto è possibile ritrovare tutte le occasioni mancate nella nostra esistenza terrena. La luna anche in De Gregori mette allo scoperto, con i suoi barbagli di luce chiaroscura, le contraddizioni dell'amore e delle vicende umane. Converterà ora aprire una parentesi sulla strategia, o meglio epifanie creative, con cui De Gregori monta (quasi con montaggio cinematografico) i suoi testi e, per quello che ci interessa, i suoi notturni. Si tratta, in definitiva, di «disintellettualizzare» un'anamnesi che tuttavia mantiene, almeno per chi sa decifrarle, forti e vitali radici intellettuali e culturali, di nobile (ma anche come vedremo pedestre) prosapia:

E se io scrivo canzoni perché non definirle opere d'arte? [...] Allora, per tornare a me, non credo di essere molto diverso da Kounellis [Jannis Kounellis, 1936-2017, pittore e scultore greco, poi naturalizzato italiano, sostenitore della cosiddetta «arte povera»], Schifano, Dylan o Fellini, tiro dei nomi a caso, e non ho pudore di dirlo. Naturalmente i livelli sono diversi, ma la prestazione è sempre artistica. [...] Ritengo che l'artista diventi tale nel momento in cui crea, produce e si stacca da queste convenzioni. [...] La cosa importante è che riesca a esprimere il suo punto di vista artistico, non dottrinale. [...] Se devo raccontare di Alice, scritta nel 1971, e nessuno sa cosa voglia dire che «Alice guarda i gatti e i gatti muoiono nel sole», rispondo che in quel momento era ciò che volevo dire. Magari perché influenzato da Tristan Tzara o dal romanzo di Lewis Carroll scrivo un canzone che in quel preciso momento non è collocabile sul mercato. Però l'ho scritta. Ecco cosa intendo per operazione artistica. [...] Se guardo un quadro di van Gogh, di Vermeer o di Goya, non sto a farmi domande. Diciamo che prevale un atteggiamento antintellettualistico. [...] Se inizio a interrogarmi – cosa che in realtà faccio cercando risposte nei libri di critica e di storia – l'opera si impoverisce. Ne so più, ma la percepisco di meno. E se questo è vero per Goya figurati se non è vero per Buonanotte Fiorellino. [...] un'opera d'arte può anche nascere da un'elaborazione fortemente intellettuale, ma la sua fruizione è per lo più istintiva. Questo vale tanto più per le canzoni, opere leggere per definizione, fragili, effimere e però potenti nella loro pervasività e nella loro straordinaria capacità di incidere nelle nostre vite. [...] Sai, io penso sempre al pastore che guarda la luna e si commuove. In fondo la mia vita è questa: cercare la luna e cercare persone che sanno guardarla e commuoversi. [...] L'arte della canzone, secondo me, vive di semplicità. Aggiungo che un buon autore deve cercare la superficialità. [...] Poi, però, attraverso la superficialità devono riuscire a comu-

nicare delle cose anche profonde. Te lo dico in questo modo: tu puoi raccontare la crisi di un amore – che è poi alla base di tante opere d'arte – scrivendo una canzone o Anna Karenina. Perdona il confronto azzardato. Quale che sia il grado di perfezione o di fascino, entrambe hanno il problema di saper fare uscire la sofferenza dell'autore (o magari, in circostanze di partenza diverse, l'allegria, il buon umore, la leggerezza). La profondità è la capacità di saper raccontare il proprio dolore o la propria ironia, rendendoli universali<sup>5</sup>.

Poi De Gregori risponde alla domanda: come la superficialità possa convivere con la profondità?

Anche se qualcosa ho letto, provo a liberarmene. Per me l'artista, quando realizza la sua opera, è un ingenuo. [...] Le mie canzoni sono composte di immagini [...]. L'artista è come uno sciamano, ti mette in comunicazione con qualcosa che non si manifesta sul piano della razionalità. [...] Non so se hai letto Il Regno di Emmanuel Corrère. A un certo punto lui se la prende con chi usa troppo spesso la parola «spiritualità» e aggiunge che non vuol dire niente. Ha ragione. Poi, però, penso che ci capita di usare spesso una parola che non significa niente, ma serve a farci capire qualcosa che stentiamo a definire. [...] Ma ti confesso che non ho mai provato nessuna simpatia per la cosiddetta arte engagé. Non l'ho mai amata troppo. Preferisco leggere Simenon piuttosto che Sartre. [...] Tutti o quasi pensano che la canzone sia un gioco che si consuma in tre minuti. Perciò la superficie resta e la profondità sparisce. Il problema è che siamo spesso abituati a dare un giudizio negativo di ciò che è superficiale. Sei superficiale? Dunque equivali a un cretino. Ma allora, che so, Rossini, monumento alla leggerezza, è superficiale? [...] Non ho compiti, mandati, necessità di interpretare come va il mondo. Non analizzo, non spiego più di tanto. Neppure a me stesso. L'intellettuale si interroga in continuazione. Io mi interrogo pochissimo. Se poi dici che anche un artista porta un mondo suo alla presenza di altri e si nutre di tutto ciò che ha letto e visto, riuscendo a dare una forma a tutto questo, e questo vuol dire essere un intellettuale allora mi arrendo, sono anch'io un intellettuale [...] L'artista è uno che trova, in una cosa piccolissima e insignificante, ciò che un altro neanche lontanamente vedrebbe. Poi penso che diversamente dall'intellettuale, l'artista va un po' a casaccio, si lascia attrarre dalle cose più stupide che però, affrontate e rielaborate, diventano meno stupide. [...] E allora, alla domanda chi è un artista rispondo: uno che non dice mai ciò che la gente si aspetta che dica. [...] Più che imprevedibilità la chiamerei sfasatura. La mancanza di un collegamento diretto tra le cose<sup>6</sup>.

Abbiamo precise indicazioni sui testi di De Gregori, e in particolare sui suoi notturni (una serie di ammicchi culturali «disintellettualizzati»), quindi sul costante processo di *métissage* o ibridazione culturale, spesso dal «profondo» verso

<sup>5</sup> Francesco De Gregori con Antonio Gnoli cit., pp. 24-28, 35-37, 70.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 71-75, 117, 156, 164-166.

il «superficiale» o, meglio, apparentemente superficiale: ad esempio, come abbiamo visto, cita espressamente il leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* per la genesi delle sue lune. Ma talvolta si inverte il vettore: la nobilitazione del prosaico potenzialmente poetico. Si veda l'eclatante furto di una reclame pubblicitaria («Le stelle sono tante, milioni di milioni, la stella di Negroni vuol dire qualità»), traslocata contro natura dalla Tv all'incipit di *Niente da capire*: «Le stelle sono / tante milioni di milioni, / la luce dei lampioni si confonde con la strada lucida». Stessa operazione avviene in *Prendi questa mano zingara* (in *Prendere o lasciare* del 1996), ora ai danni di Iva Zanicchi e Bobby Solo, che al festival di Sanremo nel 1969 (peraltro da loro vinto) avevano cantato la celebre *Zingara*. Lì si invocava la zingara perché predica l'amore e la felicità («Prendi questa mano / zingara, / leggi pure che destino avrò. / Dimmi che mi ama, / dammi la speranza, / solo questo / conta / ormai per me»). De Gregori rimodella o, meglio, trasfigura quella zingara preveggenza per creare una donna misteriosa, che certo conforta nella notte, ma che in quel buio non sa vedere, come del resto lo stesso De Gregori, perché ora, in quel reciproco legame viscerale, «il presente e l'infinito nel buio si confondono»:

Prendi questa mano zingara. Raccontami il buio com'è. / La notte è lunga da attraversare, fammi spazio vicino a te. / I tuoi occhi risplendono nel buio. / La tua bocca e le tue dita parlano. / Il tuo anello rovesciato si illumina / alla luce dell'insegna dell'albergo di fronte. / I tuoi denti e la tua schiena brillano, / mentre i tuoi sensi scintillano, nell'oscurità. / Prendi questa mano, zingara, fammi posto vicino a te. / La notte è lunga da attraversare, fammi posto vicino a te. / I tuoi occhi sorridono nell'ombra, / le tue carte si aprono, le nostre mani si mischiano. / E il presente e l'infinito nel buio si confondono, / mentre i tuoi sensi rispondono, nell'immensità.

Altre volte si può parlare di impermnesia, di eccessiva e quasi letterale memoria di un pretesto artistico «nobile», anzi eccellente, che De Gregori recupera per trasmettere una metamorfosi sinestetica: dall'appercezione artistica con lo sguardo – tipica della pittura o dell'arte grafica – a quella soprattutto acustica, ma anche testuale, della canzone.

Si veda, ad esempi, *Un guanto*, in *Prendere o lasciare* del 1996. Si tratta ora di un sogno notturno, tramato di visioni oniriche, confortanti e terrorizzanti:

Un guanto / precipitò da una mano desiderata / a toccare il pavimento del mondo in una pista affollata. / Un gentiluomo, un infedele lo seguì con lo sguardo. / E stava quasi per raggiungerlo, ma già troppo in ritardo, / e stava quasi per raggiungerlo, ma troppo in ritardo. / Era scomparsa quella mano e tutta la compagnia, / e chissà se era mai esistita. / Era scomparsa quella mano e restava la nostalgia, / e il guanto e la sua padrona scivolavano via, / e il guanto e la sua padrona pattinavano via. / Sotto un albero senza fiori si struggeva l'amore amato, / il guanto era a pochi passi, irraggiungibile e consumato. / In quella grande

tempesta d'erba, non era estate, né primavera. / E non sembrava nemmeno  
autunno, però l'inverno non esisteva. / E non sembrava nemmeno  
autunno, perché l'inverno non esisteva. / Quando un uomo da una piccola barca con un  
mezzo marinaio / vide qualcosa biancheggiare. / Un uomo da una piccola barca,  
sporgendosi sul mare: / era il guanto che rischiava di annegare, / era il guanto  
che rischiava di affondare. / Fu un trionfo di conchiglie, un omaggio di fiori /  
per il guanto restituito alla banalità dei cuori, / ad una spiaggia senza sabbia,  
a una passione intravista, / ad una gabbia senza chiave, ad una stanza senza  
vista, / ad una gabbia senza chiave, ad una vita senza vista. / E intanto milioni  
di rose rifluivano sul bagnasciuga. / E chissà se si può capire, / che milioni di  
rose non profumano mica / se non sono i tuoi fiori e fiorire, / se i tuoi occhi  
non mi fanno più dormire. / Era la notte di quel brutto giorno, i guanti erano  
sconfinati, / come l'incubo di un assassino o i desideri dei condannati. / Dietro  
al guanto maggiore la luna era crescente / e i piccoli guanti risalivano la corrente,  
/ e i piccoli guanti risalivano la corrente, / fino al Capo dei sogni e alla riva /  
del letto dell'innocente che dormiva. / Un mostro sconosciuto osservava non  
osservato / sopra a un tavolo il guanto incriminato, / sopra al tavolo un guanto  
immacolato. / E il guanto fu rapito in una notte d'inchostro / da quel mistero  
chiamato amore, / da quell'amore che sembrava un mostro. / Inutilmente due  
nude mani si protessero a trattenerlo, / il guanto era già nascosto dove nessuno  
può più vederlo. / Il guanto era già lontano quanto nessuno può più saperlo, /  
oltre la pista di pattinaggio e le passioni al di di festa / e le onde di tutti i mari.  
/ E il trionfo nella tempesta e le rose nella schiuma, / il guanto era volato più  
alto della luna. / Il guanto era volato più leggero di una piuma, / oltre il luogo  
e all'azione e al tempo consentito / e all'amore e le sue pene. / Il guanto si era  
già posato in quel quadro infinito, / dove Psiche e Cupido governano insieme, /  
dove Psiche e Cupido sorridono insieme.

Altro prolungato notturno, ora tutto onirico, certo tra i più difficili da decifrare  
se non si conosce la fonte: dieci incisioni del tedesco Max Klinger (1857-1920,  
pittore, scultore e grafico), autore di un capolavoro in dieci tavole, *Il guanto* (*The  
Glove*), apparso a stampa nel 1881. La prima acquaforte è una pista di patti-  
naggio. La seconda una pattinatrice che perde un guanto, raccattato dall'artista  
stesso. La terza è con l'amante che dorme sognando, con il guanto ai piedi del  
suo letto: in sogno si vede su un prato, solo e disperato. Poi nelle seguenti inci-  
sioni il guanto viene salvato da una barchetta mentre fluttua nel mare, perciò  
il trionfo d'amore; e viene trasportato, sempre nell'immaginario onirico dell'a-  
mante, su un cocchio costituito da una valva aperta di conchiglia (probabile me-  
tafora sessuale). Il mare stesso rende omaggio al guanto, trasportandolo su una  
spiaggia coperta di rose. Ma il sogno non finisce nel tripudio, ora il mare inon-  
da la stanza da letto in cui sogna l'amante, portando con sé turbolenti incubi:  
il mare e il guanto sono ora minacciosi. Il guanto si moltiplica in una vetrina  
dove una lunga serie di guanti posti di fronte ad una tenda fa mostra di sé, con  
al centro, più grande, quello della pattinatrice. Dietro la tenda fa capolino un



lucertolone-mostro, che, volando minaccioso, afferra nella sua bocca il guanto. Nell'ultima incisione il sogno-incubo finisce, al mattino l'amante si sveglia con il guanto sempre ai suoi piedi, con accanto, confortante, Cupido con arco e frecce, che significa insieme il possibile amore, oppure gli incubi che l'amore procura e ha procurato all'amante.

Insomma Max Klinger ha anticipato le tipiche sequenze mnestiche dei sogni, e anche di molti notturni di De Gregori, fatti di concatenazioni non lineari ma casuali, per cui si lasciano larghi margini alla decifrazione del fruitore: nel caso dei due artisti, ci si chiede, è la cronaca di un amore reale o solo immaginato, di un amore felice o costellato di incertezze e mostri, che legame c'è tra la pattinatrice, il guanto, il lucertolone, Cupido e l'amate? Si tratta di un insieme volutamente incongruo, alla maniera della pittura metafisica di De Chirico o delle narrazioni di Joyce. Come del resto ammette lo stesso De Gregori: «mi ha molto aiutato nei miei testi l'*Ulisse*, per esempio. Per il modo di frazionare la realtà oggettiva, di mischiarla coi fatti mentali. Anche io cerco di fare associazioni libere: sembrano oscure, ma poi mi accorgo che quadrano»<sup>7</sup>.

## 2. Lucio Dalla

I notturni di Lucio Dalla sono assai differenti da quelli di De Gregori. Analizzando le immagini della notte e delle sue ricorrenti componenti tematiche (luna, stelle, sogni, strade deserte, solitudine ecc.), mi è venuto subito in mente una *liaison* per niente *dangereuse* con Gaston Bachelard e le sue immagini poetiche collegate alle varie materie, a iniziare dai due volumi dedicati alle *rêveries* della Terra (*La terre et les Rêveries du repos* del 1946 e *La terre et les Rêveries de la volonté* del 1948). Bachelard diversifica le immagini poetiche tra quelle legate al «principio di realtà» («che designa l'adattamento di un carattere a una realtà marcata dai valori – e disvalori – sociali») <sup>8</sup> e quelle legate al «principio dell'irrealtà», che «ritroverà i valori della solitudine» <sup>9</sup>. Nei due volumi dedicati alla terra antitetici sono i tipi di immaginazione: nel primo l'immaginazione è introversa, nel secondo è estroversa. Qui le immagini poetiche sono fantasie «attive», che ci invitano ad agire su una materia ostile. Nelle immagini del riposo invece, «l'immaginazione prenderà una china più comune, cioè seguirà quell'*involutione* che ci riconduce ai rifugi originari, che valorizza tutte le immagini dell'interiorità» <sup>10</sup>. Nel caso delle immagini della volontà, le cose del mondo hanno una forte cari-

<sup>7</sup> Claudio Fabretti, Francesco De Gregori. *Fra le pagine chiare e le pagine scure*, Roma, Arcana Edizioni srl, 2011, p. 249.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Como, Red Edizioni, 1989, p. 25.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 30.

ca di resistenza, di offesa, di rivalità nei confronti dell'individuo, che deve perciò contrapporre come difesa salvifica «la violenza che la volontà esercita *contro* la realtà. [...]. Con in mano un martello e una spada non siamo più soli; abbiamo un avversario e qualcosa da fare. [...] Tutti gli oggetti *resistenti* portano il segno dell'ambivalenza dell'aiuto e dell'ostacolo; sono gli esseri da dominare. [...] L'azione è immediatamente la negazione dell'infelicità»<sup>11</sup>. L'autore è allora un «lavoratore» che si deve per necessità autoattribuire «l'iniziativa della provocazione». Anche se poi Bachelard, che non ha mai amato la psicanalisi, ammette che «una psicologia del *contro* dovrebbe pertanto studiare soprattutto i conflitti dell'Io e del Super-io»<sup>12</sup>. Allora spesso a dar maggior vigore offensivo alle immagini subentra una forte dose di sadismo:

si può dire che il sadismo cerca oggetti da tagliare, da ferire. Per capire questa provocazione diretta di un oggetto del mondo resistente, bisognerebbe definire una nuova istanza materiale, una specie di Super-io, contro cui vogliamo esercitare le nostre forze. [...] L'integrità della materia dura che ci provoca deve essere aggredita non solo con la mano armata, ma anche con occhi lampeggianti e con ingiurie. [...] Il sadismo trova nelle immagini i suoi sostituti mascherati, la sue 'innocenti testimonianze'<sup>13</sup>.

Per venire ai testi di Lucio Dalla, credo che si possano cronologicamente differenziare in due *tranches*: quelli scritti prima del 1980, che, per la loro virulenza iconoclastica, abbondano di notturni che si popolano delle bachelardiane immagini della volontà aggressive e demistificanti; e testi posteriori al 1980, in cui, come vedremo, prevalgono nei suoi notturni le immagini del riposo o, più ancora, di «levitazione» dal terrestre al firmamento celeste: insomma dalle stelle alla terra e poi dalla terra alle stelle. Naturalmente, oltre alle analisi bachelardiana e freudiana (ribellione dell'Io al Super-io), sarebbe auspicabile anche una lettura socio-politica: gli anni '70 sono quelli della contestazione, giovanile e operaia, contro ogni forma di autorità e di establishment del capitalismo dei padri. E certo ritratto perfetto del giovane cantautore «arrabbiato» è il ruolo che Dalla ha nel film *I sovversivi* dei fratelli Taviani, del 1967: di Ermanno, laureato in filosofia che, assieme al fratello Muzio, si reca Roma ai funerali di Togliatti; non è come il fratello un militante PCI, ma si dichiara un individualista solitario e ribelle ad ogni tipo di conformismo. Gli anni '80 e '90 sono invece caratterizzati dal cosiddetto «edonismo reaganiano», in cui l'individuo non ha più una missione sociale.

Della prima fase è *Un uomo come me*, in *Storie di casa mia* del 1971, dove la romantica luna è bandita dalla notte che è ora il luogo della solitudine e del-

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>12</sup> Ivi, p. 48.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 54-56.

la morte del sottoproletariato: «Un uomo come me / se ha sete beve vino, / se ha fame chiede il pane al suo vicino / [...] / Un uomo come me / la casa dove è nato / l'abita senza luna quando dorme sul prato. [...] / Un uomo come me / si allontana di sera / credeva fosse inverno e muore a primavera».

Del 1973 è l'album *Il giorno aveva cinque teste*, con testi scritti in collaborazione con l'intellettuale, critico e poeta Roberto Roversi. Incontro (nel 1973) che eleva la caratura intellettuale dei testi di Dalla, tanto che confessò a Fabio Fazio a *Che tempo che fa* che «se non avessi incontrato Roversi farei l'idraulico adesso»<sup>14</sup>. Sono dieci brani, collegati al freudiano e bachelardiano principio di realtà: sui temi sociali, sull'emigrazione dal Sud al Nord e sugli incidenti sul lavoro. Ma non manca neppure un testo più poetico e notturno, *Il coyote*:

La gara è fra il coyote e una stella, / a chi sa e vuol raccontare / il gruppo più fantastico di storie / che si possa ricordare. / Ma mentre il coyote / è un mancatore di parola e un mentitore, / la stella che cadente è la più bella, / con la coda che si muove con splendore. [...] Perché vince il coyote / il racconto non lo dice, ma lo lascia immaginare. / La vita è fantasia, è coraggio, / è lotta dura con voglia di inventare. / E se la stella con la coda tante storie racconta, / la fantasia del coyote col suo fuoco la bruciava / e poi faceva ascoltare l'erba crescere sulla mano / e il grido della risacca di un prossimo uragano.

Alla fine vince il coyote, che nel folclore è il prototipo dell'imbroglione del tutto inaffidabile, quindi perfetto alterego di Dalla. Certo spregevole se paragonato alla celeste e immacolata stella, ma che assume il ruolo di colui che demistifica tutte le chimeriche utopie stellari della secolare poesia dei padri. Insomma niente illusioni «stellari», limitiamoci ad ascoltare qui, terra terra, l'erba che cresce e il prossimo uragano che si avvicina.

Si veda anche altra tragicomica dissacrazione della stella, in *Il treno a vela*, nell'album *Come è profondo il mare* del 1977, che è il primo album in cui Dalla scrive i testi senza la collaborazione di Roversi. È storia di due *clochards*, padre e figlio, morti di fame, che vivono di espedienti: «Tutte le sere il padre e il figlio si tenevano per mano / poi, / e nella notte senza suoni e nostalgia si incontravano con gli altri nella via. / E senza un alito di vento a guardare quella stella là, / che era una stella senza luce, era quella del brodo STAR». Anche se poi vanno «di corsa fino alla ferrovia / dove al lume di candela passava un Treno A Vela».

In *Come è profondo il mare* Dalla ha inciso otto brani con vicende quotidiane a sfondo autobiografico, ma anche a suo modo politico (lotte di classe e eventi storici, come la guerra fredda, che preannunciano un «dramma collettivo»). Più autobiografica è la canzone che dà il titolo alla raccolta, *Come è profondo il mare*, con altra notte fatta di fughe dalla società degli uomini e di insonnie:

<sup>14</sup> Luca Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesùbambino. Vita e opere di Lucio Dalla*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016, p. 44.

Ci nascondiamo di notte / per paura degli automobilisti, / dei linotipisti, / siamo i gatti neri, / siamo i pessimisti, / siamo i cattivi pensieri / e non abbiamo da mangiare. / Com'è profondo il mare, / com'è profondo il mare. / Babbo, che eri un gran cacciatore / di quaglie e di fagiani, / caccia via queste mosche / che non mi fanno dormire, / che mi fanno arrabbiare. / Com'è profondo il mare, / com'è profondo il mare.

Vi si leggono le radici delle molte solitudini perlopiù notturne di Dalla, dotato in questa fase poetica di un sadico humour dissacrante. Infatti il babbo Giuseppe Dalla, «gran cacciatore / di quaglie e di fagiani», bolognese, era direttore del club del tiro al volo, qui col degradante compito di scacciare le mosche che infestano i sonni notturni del figlio, oppure invocato come custode di un suo auspicato pacificante sonno. Muore nel 1950 di tumore fulminante, e in un'intervista sull'«Europeo» Lucio confessa: «Avevo sette anni. Provai la sensazione di una perdita che mi consentiva di dire a me stesso con pietà e tenerezza: da oggi sei solo come un cane. [...] Così ho imparato a fare della mia vita un modello di solitudine, cioè a cercarmela, a organizzarmela, a viverla, questa mia solitudine, come un momento di benessere profondo necessario per una corretta lettura dell'esistenza». E si sa bene quanto la solitudine meditativa sia associata al silenzio della notte.

Sempre nello stesso album *Come è profondo il mare* c'è il testo «notturno» più sconscrante, di provocazione pornografica (anche la mamma scappava via quando sentiva questa canzone): *Disperato erotico stomp* (*stomp* nel gergo jazz è una melodia veloce e cadenzata), in cui ci sono tutte le notti insonni di Dalla, da solo a girovagare nella sua stanza in mutande, e le grottesche peregrinazioni notturne di un suo alterego per le strade di Bologna, popolata di puttane, balordi girovaghi spersi nella città, finché incontra la solita stella, che, invece di elevarlo al firmamento celeste, gli fa ingrossare la cappella, con l'inevitabile onanistico finale. Un perfetto dosaggio equipollente di tragico e di comico:

Ti hanno vista bere a una fontana che non ero io, / ti hanno vista spogliata la mattina, birichina, biricò, / mentre con me non ti spogliavi neanche la notte / ed eran botte, Dio, che botte. / Ti hanno visto alzare la sottana, la sottana fino al pelo, che nero! / Poi mi hai detto «poveretto, il tuo sesso dallo al gabinetto». / Te ne sei andata via con la tua amica, quella alta, grande fica. / Tutte e due a far qualcosa di importante, di unico e di grande. / Io sto sempre a casa, esco poco, penso solo e sto in mutande. / Penso a delusioni a grandi imprese a una Tailandese, / ma l'impresa eccezionale, dammi retta, è essere normale. / Quindi normalmente sono uscito dopo una settimana, / non era freddo, e normalmente ho incontrato una puttana. / A parte il vestito, i capelli, la pelliccia e lo stivale, / aveva dei problemi anche seri, e non ragionava male. / Non so se hai presente una puttana ottimista e di sinistra; / non abbiamo fatto niente, / ma sono rimasto solo, / solo come un deficiente. / Girando ancora un poco ho incontrato / uno che si era perduto; / gli ho detto che nel centro di Bologna non si perde

neanche un bambino; / mi guarda con la faccia un po' stravolta e mi dice «sono di Berlino». / A Berlino ci sono stato con Bonetti [Paolo Bonetti, avvocato, con cui era stato davvero a Berlino, che, alla guida dell'auto sbagliava sempre strada], era un po' triste e molto grande / però mi son rotto, torno a casa e mi rimetto in mutande. / Prima di salir le scale mi son fermato a guardare una stella, / sono molto preoccupato, il silenzio m'ingrossa la cappella. / Ho fatto le scale a tre per volta, mi son messo sul divano, / ho chiuso un poco gli occhi e con dolcezza è partita la mia mano.

Altro testo notturno di *Come è profondo il mare è Barcarola*, in cui il protagonista, di notte quasi segregato (dalla realtà degli altri) su una sorta di barcheruzzo in mezzo al mare, pensa con invidia a quelli che sulla terraferma passano una vita normale: «Tutta la notte, un altro giorno su questo legno / tra una puzza di piedi / come un idiota a guardarmi intorno, / mentre sull'isola il piatto si è svuotato. / La donna seccata, ormai mi ha dimenticato, / il cane, dopo tre giorni di attesa faticosa, / si è appena addormentato».

Nell'album anche *Anna e Marco*, in cui due ragazzi della periferia di Bologna, nel solito ripetitivo quotidiano squallore della loro «porca vita sempre quella», in una notte sognano la fuga in mondi lontani, semmai in America, che tuttavia è «dall'altra parte della luna». Anna «stella di periferia», Marco «lupo di periferia» e «cuore in allarme». Alle delusioni di Marco e Maria fanno da sponda «la luna che è una palla, / e il cielo che è un biliardo / quante stelle nei flippers / sono più di un miliardo». In quella squallida notte si rifugiano in «un locale che è uno schifo», tanto che si chiedono: «ma dimmi tu dove sarò, / dov'è la strada per le stelle». Quella luna, apparentemente indifferente, «li guarda e anche se / a vederla mette quasi paura», poi «la luna in un silenzio / ora s'avvicina, / con un mucchio di stelle / cade per la strada, / luna che cammina, / luna di città». Quasi si schianta sui due ragazzi, forse facendo sbocciare un amore che sembra dare una ragione di vita alle claustrofobiche reclusioni «provinciali» dei due innamorati.

Nell'album *Lucio Dalla* del 1979 c'è un'altra plurima dissacrazione della luna: in *L'ultima luna* nuova è la musica, ma anche con «testi d'incredibile intensità poetica, giocati sulle assonanze in un miscuglio di lingua colta, sintassi parlata e dialetto, e interpretazioni sanguigne, ricche di colpi di scena. [...] un'apocalisse elettro-rock affollata di mostri e foschi presagi»<sup>15</sup>. La luna preannuncia millenaristiche catastrofi, sorta di sequel dell'*Apocalisse*: l'uomo è in balia del destino, di un presente incomprensibile, ingiusto, disumano, in cui anche gli angeli benedetti bestemmiano Dio. Solo l'ultima luna irradia un rigurgito di speranza: la nascita del bimbo, purificato della cataclismatica realtà dell'uomo del passato e del presente, che prende quella luna tra le mani, prima nelle sue appari-

<sup>15</sup> Umberto Piancastelli-Lucio Dalla. *La storia dietro ogni canzone*, Siena, Barbera, 2013, p 67.

zioni catastrofica, per trasformarla in una luna della speranza di un bachelardiano aereo pacificato futuro extraterrestre:

La settima luna / era quella del luna-park. / Lo scimmione si aggirava / dalla giostra al bar, / mentre l'angelo di Dio bestemiava / facendo sforzi di petto, / grandi muscoli e poca carne, / povero angelo benedetto. / La sesta luna era il cuore di un disgraziato, / che, maledetto il giorno che era nato, / mi rideva sempre; / da anni non vedeva le lenzuola. / Con le mani sporche di carbone, / toccava il culo a una signora / e rideva e toccava, / sembrava lui il padrone. / La quinta luna / fece paura a tutti: /era la testa di un signore / che con la morte vicino giocava a biliardino. / Era grande ed elegante, / né giovane né vecchio, / forse malato. / Sicuramente era malato, / perché perdeva sangue da un orecchio. / Era una fila di prigionieri, / che camminando / seguivano le rotaie del treno; / avevano i piedi insanguinati / e le mani senza guanti, / ma non preoccupatevi, / il cielo è sereno, / oggi non ce ne sono più tanti. / La terza luna uscirono tutti per guardarla: / era così grande / che più di uno pensò al padre Eterno. / Sospesero i giochi e si spensero le luci. / Cominciò l'inferno, / la gente corse a casa perché quella notte / ritornò l'inverno. / La seconda luna / portò la disperazione tra gli zingari, / qualcuno addirittura si amputò un dito, / andarono in banca a fare qualche operazione. / Ma che confusione: / la maggior parte prese cani e figli / e corse alla stazione. / L'ultima luna / la vide solo un bimbo appena nato, / aveva occhi tondi e neri e fondi / e non piangeva; / con grandi ali prese la luna tra le mani / e volò via e volò via, / era l'uomo di domani, l'uomo di domani.

Nello stesso album la decima traccia, *Notte*, è tutta dedicata alla notte, dove la vis tragica si associa alla vis comica, in un viluppo di rime e di assonanze, di sinestesie e di immagini bilicate tra surrealismo e realismo (la primavera di Praga, la delusione d'amore), nella rete sotterranea di metafore e di paragoni razionalmente «impossibili»:

Notte sempre uguale, senza chitarra da fine carnevale. / Liscia come mare d'olio, scura come la rosa di uno scoglio. / Notte bianca come il vestito di una sposa, / in leggera discesa, / così che il corridore stanco si riposa. / Dura da masticare a pezzi fra i denti. / Notte da sputare, così noiosa, / che si addormenta sul divano e mi viene addosso. / Notte fredda con la mano della morte, / che prende il cuore mio e poi lo butta in un fosso. / Secca come la testa di una noce, notte senza più voce, / misteriosa da capo indiano che col suo cavallo / veloce mi parla da un monte lontano. / Notte di Praga con forti odori di guerra, / da passare volando a pochi centimetri dal grano / della mia terra, terra, terra, terra. / Terra non più mia, da quando quella notte sei andata via. / Notte povera e provocante, / che dà da fare in due tenendosi per mano. / Notte che stai finendo lontano, / porta via dal rumore di chissà quale aeroplano. / Notte notte notte oh.

Anni dopo confesserà che «il linguaggio si muove più di ogni altra cosa, ed è difficile acchiapparlo. [...] a un certo punto però ho cominciato a sostituire lo strumento con la voce e mi si è offerta una scelta di suoni che trasferiti nel-

le parole le fa diventare importanti. È il rapporto tra le parole e l'energia che fa la differenza sul pentagramma, che delinea la scenografia nella quale le parole si collocano»<sup>16</sup>. Insomma il tono della voce cantante, in sostanza l'accompagnamento musicale, può anche cambiare la portata semantica ed evocativa della parola.

Negli anni della contestazione, non solo sua ma «giovanile» in genere, quelle di Dalla sono dissacrazioni, arrabbiate, ma che spesso si esautorano nella farsa, nello shock di esibizioni notturne quasi da clown cistercense. L'amico Carlo Poma racconta che una volta, nel 1967, mentre lui di notte guidava Lucio tirò fuori una pistola vera e se la puntò alla tempia ma poi, inchiodata la Triumph, gettò la pistola in un fiumiciattolo, con una fragorosa risata<sup>17</sup>. Poi altra notte, da associarsi al notturno di *Disperato erotico stomp*: mentre sedeva dietro una moto, guidata da un biondino, seguito da un'auto a fari abbaglianti, perché la strada era tutta curve e tornantini, Lucio si tirò giù pantaloni e mutande, e mostrò per tutta la strada allo sgomentato pilota della macchina, che non poteva superare la moto, «quel tafanario oscuro e ampio che pareva dilatarsi, ed il povero giovane automobilista doveva per forza di cose usare i fari, ed i fari abbaglianti, se non voleva finire giù nella scarpata, anche se quell'oscuro buco nero retale pareva ingoiare dentro di sé tutta quella luce, luce che pareva finire inesorabilmente soltanto lì dentro»<sup>18</sup>. Perché in lui, conclude Poma, «due peculiarità gli erano costanti, il suo assoluto senso di libertà, ossia di fare quello che più aggradava infischiosene altamente degli altri, e la sua assoluta certezza di essere un predestinato al successo»<sup>19</sup>.

Bachelard, in *L'air et le songes*, analizza le immagini della levitazione, il sogno di volare, di elevarsi dalla terra, precisando che

il sogno di volare [...] è una realtà della notte, una realtà notturna autonoma [...]. Per quelle anime che vivono una possente vita notturna, amare vuol dire volare; la levitazione onirica è una realtà psichica più profonda, più essenziale, più semplice dello stesso amore. Il bisogno di sentirsi alleggeriti, questo bisogno di sentirsi liberati, questo bisogno di sottrarre alla notte la sua ampia libertà appare come un destino psichico, come la funzione stessa della vita notturna normale, della notte riposante<sup>20</sup>.

E, continua, in un poeta dell'elevazione, dell'aria, come Shelley (e potremmo aggiungere come nel Dalla degli anni 1980- 2012):

<sup>16</sup> Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesùbambino* cit., p. 164.

<sup>17</sup> Carlo Poma, *Lucio Dalla vero*, Bologna, Gruppo Persiani Editore, 2015, p. 127.

<sup>18</sup> Ivi, p. 222.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 258-259.

<sup>20</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, Como, Red Edizioni, 1988, p. 27.

ciascun oggetto soggiace alla costante tentazione di abbandonare la Terra verso il cielo. [...] Per un'immaginazione resa in questo modo dinamica, ogni linea è un solco, ogni segno del cielo è un richiamo, e il desiderio di ascensione cerca un appiglio in tutte le cose che si manifestano con una verticalità, anche le più fugaci. [...] Il poeta autentico, nel contemplare il cielo stellato, ode la corsa regolare degli astri. Ode «i cori aerei», la notte, «la dolce notte che avanza». Per udire gli esseri dello spazio sterminato è necessario far tacere i rumori della terra; occorre anche, se mai occorresse sottolinearlo, mettere da parte tutta l'erudizione mitologica e scolastica. [...] La funzione di questo inno è di superare il reale, di proiettare un mondo sonoro al di là del mondo muto<sup>21</sup>.

Proprio nella notte si attutiscono o si ammutoliscono i fastidiosi «rumori» del giorno: «È la conquista di un essere, un tempo pesante e confuso, che, attraverso il movimento immaginario, ascoltando le lezioni dell'immaginazione aerea, è diventato leggero, limpido, vibrante»<sup>22</sup>. Perché, nel «tempo della notte», «Il tempo del giorno attraversato da mille compiti, sperduto e perso in gesti sfrenati, vissuto e rivissuto nella carne, appare in tutta la sua vanità». Allora, e solo allora, «la costellazione, vissuta in questa *rêverie*, più che un'immagine diventa un inno [...]. E quando, nel cielo anonimo, fissiamo una stella, essa diventa la *nostra* stella, scintilla per noi, il suo fuoco si circonda di qualche lacrima, una vita aerea viene ad alleviare dentro di noi le pene della terra [...]. La notte ci isola dalla terra, ma ci restituisce i sogni della solidarietà aerea»<sup>23</sup>.

Dopo il 1980 c'è in Dalla una radicale repulsa dell'impegno socio-politico-sinistroide degli anni della collaborazione con Roversi: «La canzone – dice ora – è un oggetto che dura lo spazio di pochi mesi o giorni, viene mangiato e subito cagato, può venire sputato e calpestato: e sbagliano quelli che vogliono far credere che dietro una propria canzone si possa nascondere la verità. Per fare canzoni amate dalla gente bisogna amare la gente, starci in mezzo»<sup>24</sup>.

I notturni di Dalla, dal 1980, hanno sempre più corposi barlumi di bachelardiana «levitazione» dalla terra al cielo stellato, è la speranza in una palingenesi salvifica (in *L'anno che verrà*, nell'album *Lucio Dalla* del 1979, si profetizza che tutto da ora in poi cambierà: Cristo scenderà dalla Croce, tutti potranno fare l'amore, persino i preti, e tutti rideranno di più).

Del 1980 è l'album *Dalla*, con notturni, per ossimoro, sempre più luminosi. Potremmo iniziare da *La sera dei miracoli*, scritta nei vicoli di Roma, di Trastevere, dove Dalla ha vissuto tra gli anni '70 e '80, ora non più la Bologna delle puttane e dell'erotica stella, ma una città avvolta nell'alone di una notte in cui il chiaroscuro della luna crea per incanto prodigi e misteri, in quella sera dei

<sup>21</sup> Ivi, pp. 37-41.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 195-197.

<sup>24</sup> Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesùbambino* cit., p. 55.



miracoli: «È la sera dei miracoli, fai attenzione, / qualcuno nei vicoli di Roma / con la bocca fa a pezzi una canzone. / È la sera dei cani che parlano tra di loro, / della luna che sta per cadere / e la gente corre nelle piazze per andare a vedere / questa sera così dolce che si potrebbe bere».

*Futura*, da associarsi per l'argomento a *L'anno che verrà*, sempre nell'album *Dalla*, è altro utopico presagio di un futuro migliore, di fratellanza mondiale, con il preveggenete auspicio, ormai prossimo, della fine della per anni incombenente Guerra fredda («i russi, i russi, gli americani»). Scritta durante un tour in Germania, a Berlino, proprio nel famigerato Check Point Charlie, dove Dalla immagina che due tedeschi, uno dell'est e l'altra dell'ovest, si incontrano e si amano. Un amore russo-americano da cui nascerà un figlio, che «si muoverà e potrà volare / nuoterà su una stella», e se sarà una femmina, si chiamerà Futura, che «sarà diversa, bella come una stella». Il mondo quaggiù ancora «sembra fatto di vetro / e sta cadendo a pezzi come un vecchio presepio», oscurato dal buio della notte, ma i due, innamorati e fiduciosi, non abbandonano la speranza «aspettiamo che ritorni la luce / di sentire una voce, / aspettiamo senza paura, domani»:

Chissà chissà domani / su cosa metteremo le mani. [...] è una notte di fuoco / dove sono le tue mani. / Nascerà e non avrà paura nostro figlio / e chissà come sarà lui domani, / su quali strade camminerà, / cosa avrà nelle sue mani ... le sue mani. / Si muoverà e potrà volare, / nuoterà su una stella, / come sei bella. / E se è una femmina, si chiamerà Futura. / Il suo nome detto questa sera, / mette già paura. / Sarà diversa, bella come una stella, / sarai tu in miniatura. / Ma non fermarti, voglio ancora baciarti, / chiudi i tuoi occhi, non voltarti indietro. / Qui tutto il mondo sembra fatto di vetro / e sta cadendo a pezzi come un vecchio presepio. / Di più, muoviti più fretta di più, benedetta, / più su, nel silenzio tra le nuvole, / più su che si arriva alla luna. Sì la luna, / ma non è bella come te questa luna, / è una sottana americana. / [...] aspettiamo che ritorni la luce, / di sentire una voce, / aspettiamo senza avere paura, domani.

Il «parco della luna» (*Il parco della luna*, in *Dalla* del 1980) è il luogo incantato dei sogni fantastici di un infante adulto Dalla, che allora come di nuovo ora fissa le stelle, con gli occhi «puntati nel cielo per capirne i misteri»:

Sono più di cent'anni che al parco della luna / arriva Sonni Boi [sorta di bambino superman dei fumetti] con i cavalli di legno e la sua donna Fortuna. / I denti di ferro e gli occhi neri puntati nel cielo per capirne i misteri. / È nato a Ferrara, anzi l'hanno trovato su un muro, / è pieno di segni e i muscoli corrono sulla sua pelle. / Sonni Boi ha disegnato sulle braccia la mappa delle stelle. / Di notte va a caccia e con il cavallo raccoglie chi si è perduto. / Anch'io quante volte da bambino ho chiesto aiuto, / quante volte da solo mi sono perduto, / quante volte ho pianto e sono caduto. / Guardando le stelle ho chiesto di capire / come entrare nel mondo dei grandi senza paura, paura di morire. [...] Adesso Sonni Boi e la sua donna Fortuna / saranno a metà strada tra Ferrara e la luna.

Nello stesso album anche *Balla balla ballerino*, in cui un ballerino balla senza mai fermarsi in un'era che sembra aver superato i violenti scontri ideologico-politici dei decenni anteriori e le discriminazioni razziali, proiettata verso un firmamento rappacificato, illuminato da una luna che rischiarà il futuro: «Balla balla, ballerino / tutta la notte, e al mattino / non fermarti. [...] Prendi il cielo con le mani, / vola in alto più degli aeroplani, / non fermarti. [...] Balla, non aver paura / se la notte è fredda e scura, / non pensare / alla pistola che hai puntato contro. / Balla alla luce di mille sigarette e di una luna / che ti illumina a giorno».

Ancora la luna è protagonista, ora maestosa «donna bianca», in *Navigando*, nell'album *Bugie* del 1986, che addirittura vorrebbe dialogare con l'infimo uomo della terra; e che magicamente fa vedere ai naviganti «le balene» e i «grandi pesci colorati di ogni tipo». La luna risucchia in un crepuscolo d'incerta luce/ombra la realtà, depurata dei «rifiuti, carcasse e vecchie idee», ma poi l'alba, la luce della realtà, ammutolisce le felici evasioni immaginifiche della luna e della notte:

Navigando sull'acqua blu, / vedi il cielo che cambia, / senti il vento che ogni tanto canta. / Sembra un coro, Baby! / Navigando alla notte che sei stanca, / se si ferma il vento e la barca non va più. / Nel silenzio intorno a te, se guardi in alto, / c'è una grande donna bianca che guarda. / Luna... parlami, ascoltami. / Quante notti i marinai in mezzo al mare, / nel buio più buio che c'è, / hanno sentito qualcuno chiamare, / era la luna che voleva parlare. / Navigando, / abbiamo visto le balene, / grandi pesci colorati di ogni tipo, / tra i rifiuti, le carcasse e vecchie idee. / Io lo so, / sono matto, ma ho perfino navigato / per le strade di future città, / nuovi orizzonti mai toccati prima, / che bei sogni negli occhi e nella mano. / Baby, guardami, parlami, / quante notti nel mio mare mi son sognato, girato e svegliato per venirti a cercare. / Quante notti con gli occhi nel buio per provarti a immaginare. / Quante notti potrò ancora aspettare / e chissà quanti saluti, Natale deve sempre tornare. / Intanto un colpo di vento e l'alba sul mare, / la luna ci guarda, ma non può più parlare, / navigando.

Nello stesso album anche *Chissà se lo sai*, con ancora una stella e la luna, che, dissolvendo gli strani rumori e i brusii diurni, permettono nel silenzio e nella luce affievolita la vera comunicazione tra gli uomini, tra gli amanti; allora nel bachelardiano «silenzio della notte», oltre la confessione d'amore, ci si interroga sui grandi misteri della vita e dell'universo:

Così parliamo delle distanze, del cielo / e di dove va a dormire la luna quando esce il sole. / Chissà come era la terra prima che ci fosse l'amore, / e sotto quale stella, tra mille anni, se ci sarà una stella, / ci si potrà abbracciare. / Poi la notte, col suo silenzio regolare. / Quel silenzio, che a volte sembra morte, / mi dà il coraggio di parlare, / di dirti tranquillamente, / di dirtelo finalmente / che ti amo, / che di amarti non smetterò mai. / Così adesso lo sai, così adesso lo sai.

Del 1988 è *Dallamerica caruso*, album *live* di Dalla registrato negli USA presso il Village Gate di New York il 26 marzo 1986, con l'aggiunta di un inedito *Caruso*, che è «più di una canzone. È un melodramma in cinque minuti che re-suscita il grande tenore e gli fa cantare il suo testamento d'amore»<sup>25</sup>. Canzone non a caso cantata anche da Andrea Bocelli nel suo album *Romanza*, che rende celebre Dalla in tutto il mondo. La genesi della canzone, un notturno tenerissimo e straziante, è ricordata dal cantautore, forse una delle molte «bugie» di Dalla:

Quest'estate, a Sorrento, mi capitò di abitare nel bellissimo appartamento che per tanto tempo ospitò il più grande cantante di tutti i tempi: Caruso. L'albergo aveva conservato le camere intatte, c'era il pianoforte che ho usato per scrivere la canzone, i suoi libri, le foto di lui bambino in braccio ad alcune signore. Angelo [Lionelli] che ha un bar sul porto mi raccontò la storia dei suoi ultimi giorni di vita. Caruso era malato di cancro alla gola e sapeva di avere i giorni contati, ma questo non gli impediva di dare lezioni di canto a una giovane cantante della quale era forse innamorato. Una delle ultime sere della sua vita, una notte clandestina, non volle rinunciare a cantare davanti a lei che lo guardava ammirata, e, pur stando male, fece trasportare il piano sulla terrazza che dava sul porto. Caruso cantò più che una romanza, un'appassionata confessione d'amore e di sofferenza, due cose che spesso viaggiano assieme. La sua voce era così potente che fu sentita fuori del porto cosicché tutti i pescatori rientrarono per ascoltarlo e si misero con le barche sotto la terrazza. Le loro lampare erano tante da sembrare stelle nel cielo, forse Caruso vedendole ripensò ai grattacieli di New York e trovò la forza di continuare a cantare per perdersi commosso negli occhi della ragazza che, appoggiata al pianoforte, lo guardava. La notte Caruso stette molto male. Dopo poco morì<sup>26</sup>.

Una senile passione tra il celebre tenore, che aveva cinquantacinque anni, e la sua giovane allieva, di vent'anni, che Dalla così traduce in testo di canzone:

Qui dove il mare luccica e tira forte il vento [...] / vide le luci in mezzo al mare, pensò alle notti in America, / ma erano solo le lampare e la bianca scia di un'elica. / Sentì il dolore nella musica, si alzò dal pianoforte, / ma quando vide la luna uscire da una nuvola, / gli sembrò più dolce anche la morte. / Guardò negli occhi la ragazza, quegli occhi verdi come il mare, / poi all'improvviso uscì una lacrima e lui credette affogare.

Si veda anche 2009 (*Le cicale e le stelle*) nell'album *Cambio* del 1990, testo attualissimo: sugli strumenti tecnologici che hanno necrotizzato – o «informattizzato» – i veri e spontanei sentimenti tra gli uomini, in specie di un dirigen-

<sup>25</sup> Lucio Dalla. *Parola cantate. Le mie canzoni*, a cura di Gianfranco Baldazzi, Roma, Newton Compton, 1993, p. 83.

<sup>26</sup> Beatrice, *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino* cit., p. 116.

te di una multinazionale, Thomas, che, imprigionato al centoquattordicesimo piano di un grattacielo, è simbolo di una realtà virtuale, tecnologica, che simula ma anche annienta la realtà reale. Insomma in questo fantomatico silenzio della notte, il protagonista alla fine si rende conto che per essersi abbandonato «solo ai calcoli perfetti» ha «perduto anche il tempo per un bacio». Tuttavia nella notte, quando le luci del mondo dei computer si spengono, è possibile, mano nella mano, ascoltare le magiche «cicale delle stelle»:

Bloccando il malcontento degli organi vitali, / si riesce a teorizzare all'infinito,  
/ non ci si tocca mai nemmeno con un dito. / [...] Ormai ci si abbandona solo  
ai calcoli perfetti, / al football e alla noia degli oggetti. / [...] Non ci si ferma  
più, non si muore veramente / al brivido sottile di due occhi / di due occhi  
mescolati tra la gente. / Nel silenzio della notte, / ci fermiamo ed ascoltiamo  
le cicale delle stelle. / Noi volevamo avere tutto, tutto quanto calcolato, / fino  
a quando abbiam perduto anche il tempo per un bacio. [...] Ecco vedi siamo  
soli / nel silenzio della notte, nel silenzio della notte, / a guardare, ad ascoltare,  
a guardare, ad ascoltare / nel silenzio della notte, nel silenzio della notte / nel  
silenzio della notte.

Tornano insistenti le stelle, ma ben altre stelle, depurate dei giovanili cinisismi dissacratori, come in *Là*, nell'album *Ciao*, del 1999, anno in cui Dalla riceve dall'università di Bologna la laurea Honoris Causa in discipline delle arti, musica e spettacolo. Le stelle non sono più entità astrali, ma parole-incantesimo centrifughe dalla realtà, «lontano da ogni cosa». Più che immedesimazione è un *cupio dissolvi* nella incorporea e misteriosa sostanza stellare:

A me piaceva andare / di notte ogni estate in riva al mare, / camminare e poi  
fermarmi ogni tanto lì / e pensare a cose inutili: / a come è grande il mare, / a  
che distanza c'è tra qua e là, / oppure com'è che è così strano il mondo / e come  
era strano esserci, / confondermi e perdermi, / sotto quel cielo e a tutte le stelle.  
/ Perdermi, riperdermi, / lontano da ogni cosa, / su una stella luminosa. / Non  
esserci, non essere, / non esser mai nemmeno nato, / un punto solo, il più pic-  
colo che c'è / [...]; e perdermi, confondermi / insieme a te, il cielo e alle stelle, /  
e perdermi, non perderti, / lontano da ogni cosa / su una stella luminosa / [...];  
ma ti stringerò come nessuno farà mai, / per non perderti e tenerti qui sopra di  
me / come una stella, / non perderti ed andare fino là ... là.

*Luna Matana* del 2001, è un album dedicato ancora alla luna, ma alla sua personale luna, come confessato in un'intervista:

Matana è l'insenatura [nelle Tremiti] dove ho la casa e lo studio. Si chiama Cala Matana, e l'idea del titolo, Luna Matana, nasce dal fatto che nelle notti di luna piena, quando sto nel mio studio, non c'è bisogno di accendere la luce, basta quella della luna che sembra un proiettore da cinema. Fa i suoi scherzi – ieri sera era tutta rossa, dovevi vedere quanto era bella sul mare.

Nell'album c'è anche *Notte americana*, con il persistente tema della levitazione stellare: «Questa è una notte americana, / perché noi tra mille anni / diventeremo stelle, / più su dove più su non può arrivare; / il rumore della gente / stanotte non ci offende».

Si veda anche un vero e proprio inno quasi religioso alla stella, in *Stella*, in un album del 2006 ancora dedicato alla luna (*12.000 lune*). La copertina è significativa, disegnata dal grande Milo Manara: Dalla è il coraggioso capitano che pilota la sua barca, con alle spalle la basilica bolognese di San Petronio, il tutto illuminato dall'alto da una grande luna e da molte stelle, che rischiarano la notte e indicano la rotta al capitano. È una salvifica stella per molti aspetti antropomorfa; altro *cupio dissolvi* nella stella, iperbolicamente invocata per ben ventuno volte:

Stella, fammi scrivere parole / che la mia bocca non sa dire. / Stella, luminosa come il sole, / corri in fretta sul mio cuore, / non farmelo morire. / Stella scrivi tutto il mio dolore / con l'inchiostro che ha sporcato / questa notte senza amore. / Nero cielo di una notte, dammi luce e tenerezza. / Fai brillare la tua stella proprio sulla mia terrazza. Stella stella / stella stella. / Fogli che cadono come la neve, / treni che viaggiano oltre le stelle / ho preparato le valigie con il mio cuore / le chiavi stella portale tu. / Stella scendi giù, vienimi vicino, / entra dalla finestra, infilati nel mio taschino. [...] Stella, stella bella del mattino, / scendi in fretta che è già l'alba. / Scendi negli occhi di un bambino. / Stella solitaria in mezzo al cielo, / dammi luce e quell'amore che mi asciuga e mi ribagna. / Nel domani di questa notte nostalgica malinconia, / parole scivolano dal mio cuore, cadono sopra un foglio. / Fischia un treno che arriva alla stazione. / Ho quasi finito la mia canzone. / [...] Stella queste sono parole che la bocca non sapeva dire, / stella tra miliardi di persone forse non mi puoi sentire. / Stella guarda com'è alto il sole, / ti si sciogliono le parole, / e ho l'inchiostro che sta per finire. / Stella ci vediamo un'altra notte, / c'è già gente per le strade, adesso corri, vai a dormire. / Stella stella, / stella stella, / stella stella, / stella stella.

Altra simbiosi, quasi erotica, tra Lucio e la stella è in *Come il vento*, dell'album *Il contrario di me* del 2007: «Come il vento, / mi dai inferno e paradiso dentro, / bene e male uniti in un momento, / sangue e amore uniti insieme. / Stella sola, / in mezzo a un cielo nero senza tempo, / con le ali, al buio e nel silenzio, / da te io volerei, / io ti raggiungerei».

Si potrebbe concludere con *Vorrei sapere chi è*, dell'album col significativo titolo *Angoli nel cielo*, del 2009. Sembra quasi un corollario a quanto affermava Bachelard («nella sua contemplazione, l'essere sognante impara ad animarsi dal di dentro, impara a vivere il tempo regolare, il tempo senza slancio e senza scosse, il *tempo della notte* [...]). Il tempo del giorno attraversato da mille compiti, sperduto e perso in gesti sfrenati, vissuto e rivissuto nella carne, appare in tutta la sua vanità»):

È notte e il vecchio mare / è cieco senza lampare, / che vanno su e giù. / Però nel cielo tante stelle da star male, / una cade e non la vedo più. / Bella come te, o

Notte, non ce n'è: / Raffaello e Michelangelo / un cielo così bello / non l'hanno  
visto mai. / Sarebbe bello cadere dal cielo, / forse anche morire, / se, come una  
stella che cade, / morire fosse solo sparire, / finire spento nell'acqua. / Di questo  
notturno d'aprile, / pensando che / vorrei sapere chi è / che muove il mondo e  
dov'è. / E cosa resta di me / poi con la notte che finisce. / Tutto quanto è più  
banale, / anche te, / tu che esci dal mio mare / e ti sdrai proprio vicino a me. /  
Perché i sogni e le stelle di giorno / ritornano indietro, / perché di / notte tutto  
è più bello, / sembra tutto più vero. / È che di giorno i pensieri / sono stupidi  
pezzi di vento.

TENTATIVI DI RIMOZIONE DEL «NOTTURNO».  
SULLE RELAZIONI TRA POESIA CONTEMPORANEA E «CLUB CULTURE»

Samuele Fioravanti

1. «Nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito». La rimozione del «notturno» mediante la rimozione del sonno

Roland Barthes trasse il titolo di una conferenza tenuta al Collège de France nel 1978<sup>1</sup> dall'incipit della *Recherche* («per molto tempo mi sono coricato presto la sera»), focalizzando la discrepanza tra due diverse forme di distribuzione del sonno nella quotidianità: «un sonno buono e un sonno cattivo»<sup>2</sup>. Sosteneva infatti che, nella biforcazione tra notte *dormita* e notte *agita*, così come appare schematizzata in *Du côté de chez Swann*, il conseguimento di un sonno ristoratore e perfettamente adattato ai ritmi socio-familiari debba essere «inaugurato, permesso, consacrato, dal bacio vespertino della madre; è il sonno retto, giusto, conforme alla natura (dormire di notte, agire di giorno)».

Quello che Barthes definisce invece «cattivo» sarebbe «il sonno lontano dalla madre»<sup>3</sup>: un sonno disgregante e inconciliabile con la regolare scansione diurna delle abitudini familiari e delle responsabilità sociali («il figlio dorme di giorno, mentre la madre veglia», sicché i due «si vedono solo nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito», cioè il momento del «risveglio per la prima e il momento di andare a coricarsi per il secondo»). Barthes mira a rilevare come l'«opera» stessa di Proust «[sia] nata dal sonno» e, nello specifico, si sia configurata di notte grazie alle ore di sonno diurno sottratte alle attività giornaliere, secondo «un principio provocatorio: la disorganizzazione del tempo (della cronologia)»<sup>4</sup> per mezzo dell'uso improprio del sonno. È del resto celebre la citazione tratta da *Chez Swann* secondo la quale «un uomo che dorme tiene in cerchio intorno a sé il filo delle ore, l'ordine degli anni e dei mondi [...] ma i loro ranghi possono spezzarsi, confondersi»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Per molto tempo mi sono coricato presto la sera*, trad. Bruno Bellotto, in *Il brusio della lingua, Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 291-301.

<sup>2</sup> Ivi pp. 293-294 (come la citazione seguente).

<sup>3</sup> Ivi p. 294 (come le tre citazioni seguenti).

<sup>4</sup> Ivi p. 295.

<sup>5</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1983-1993, I, p. 7.

Proprio nell'anno in cui sarebbe uscito l'ultimo volume della *Recherche*, il 1927, l'imprenditore statunitense Jefferson Green era alla direzione del Southland Ice Dock, che distribuiva ghiaccio e surgelati a Oak Cliff, vicino a Dallas con un eccezionale orario di apertura di sedici ore giornaliere<sup>6</sup>. Nel 1946, la Southland Ice Dock iniziò persino a vendere di notte prodotti freschi (pane, uova, latte) a una clientela che evidentemente sottraeva al sonno il tempo necessario per compiere attività diurne come il quotidiano approvvigionamento dei beni di prima necessità, mentre nel 1963 la catena di surgelati e alimentari era la prima ad aprire ormai regolarmente ventiquattr'ore al giorno, sette giorni su sette, adottando il cosiddetto sistema 24/7<sup>7</sup>. Il proustiano «filo delle ore» si era spezzato, permettendo alla «disorganizzazione del tempo» di installarsi come norma del *retail*<sup>8</sup>, una norma basata sull'estensione indefinita del tempo *agibile*, e quindi commercialmente sfruttabile<sup>9</sup>. «Una delle affermazioni più ideologiche» che possano attestare l'organizzazione del «tempo, oggi, è che viviamo in una cultura della velocità, dominata dalle tecnologie di accelerazione. Questa è sia una concezione popolare sia un concetto accademico persistente. Il problema inteso è la nuova esistenza 24/7»<sup>10</sup> poiché, stando a quanto sostiene anche una fran-  
gia del giornalismo italiano

accettare che la legge del mercato detti il ritmo della nostra vita è pericoloso. Ma accettare che quella stessa legge, che in questo caso viene addirittura meno visto che i consumi in Italia sono fermi e che non ci sono prove che i sacrificio di milioni di lavoratori nei giorni festivi abbia portato qualche beneficio alla nazione, è proprio stupido e volgare, anche perché quegli stessi lavoratori – spesso donne e single, ovvero le fasce più deboli, quelle che [dovrebbero] viv[ere] meglio grazie alle aperture 24/7 – per lavorare in quegli orari e in quei giorni sono sfruttati e nel peggior modo [...]»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Eillie Anzilotti, *A Brief History of the 24-Hour Convenience Store*, in «City Lab» (citylab.com), 1 febbraio 2016, <citylab.com/life/2016/02/a-brief-history-of-the-24-hour-store/433953/>.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Christopher Lovelock, Jochen Wirtz, *Marketing dei servizi. Risore umane, tecnologie, strategie*, ed. italiana a cura di Laura Iacovone, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2007, pp. 132 sgg.: «Chiudere e riaprire una struttura come un supermercato comporta dei costi, inoltre gli impianti di climatizzazione e di illuminazione (in funzione tutta la notte) e gli addetti alla sicurezza devono essere pagati comunque. [...] Anche se il numero di clienti extra è minimo, rimanere aperti 24 ore su 24 comporta comunque vantaggi operativi e di marketing».

<sup>9</sup> Shalu Bindal, Swapna Gopalan, *24/7 Work Culture in the US: Working to Live or Living to Work?*, in «The Case Center» (thecasecenter.com), 2006, archivio digitale dell'Istituto di Ricerca dell'IBS di Hyderabad, India, <thecasecenter.org/main/products/view?id=68731>.

<sup>10</sup> *Parole chiave per i Media Studies* [2017], a cura di Laurie Ouelette e Jonathan Gray, trad. di Lorenzo Marchese, Roma, Minimum Fax, 2018, capitolo 37.

<sup>11</sup> Andrea Coccia, *I centri commerciali aperti 24/7 non sono il progresso, sono il Medioevo*, in «LINKiesta» (linkiesta.it), 29 aprile 2017, <linkiesta.it/it/article/2017/04/29/i-centri-commerciali-aperti-247-non-sono-il-progresso-sono-il-medioevo/34026/>.



Già nel 1910 si erano manifestate, soprattutto nel mondo anglofono, espressioni d'allarme relative a come concepire e organizzare lavoro, svago e riposo. È curioso che la proposta del britannico Arnold Bennett – immaginare ciascun giorno come fosse composto da due diversi giorni – si basasse sulla ripartizione delle 24 ore in una giornata di 8 ore lavorative e un'altra giornata da 16 ore di svago/riposo<sup>12</sup>, proprio quando l'orario di apertura della Southland Ice Dock raggiungeva le 16 ore diarie.

L'espansione dell'orario di lavoro atta a colonizzare le ore notturne sembra inoltre essere cresciuta al pari passo con l'estensione indefinita dello spazio fisico *occupabile* dalla città, secondo il modello teorizzato *in nuce* – e proprio negli stessi anni in cui si affermava la cultura del lavoro 24/7 – da Andrea Branzi. Nel 1969 l'architetto italiano era infatti impegnato al progetto *No-Stop City*<sup>13</sup>, di cui una carta – il piano per un'area residenziale – è oggi conservata al MoMA<sup>14</sup>. «Il progetto e i saggi di Archizoom per *No-Stop City* (1968-71) illustrano un'urbanistica caratterizzata da una mobilità, fluidità e flusso continui<sup>15</sup>: una superficie perennemente percorribile, dove l'abitato è libero di svilupparsi secondo lo stesso principio che anima l'organizzazione del lavoro nell'era contemporanea (la famigerata legge di Parkinson): «Work expands to fill the time available for its completion»<sup>16</sup>. Lo *sprawl* urbano che tende ad assoggettare tutto lo spazio disponibile corre di pari passo allo *sprawl* lavorativo che sradica le abitudini specificamente *notturne*: riposo, riflessione, sonno e sogno.

Se dunque il tempo vivibile, lo spazio edificabile e il lavoro attuabile incrementano incessantemente, non solo si incrina la distinzione operata da Barthes tra un sonno (notturno) che favorisce la socialità e un sonno (diurno) che alla socialità si sostituisce, ma salta anche la disorganizzazione del tempo messa in atto da Proust, poiché giorno e notte non costituiscono più due

<sup>12</sup> Arnold Bennett, *How to Live on 24 Hours a Day*, The New Age, Londra 1908, p. 4: «Which of us is not saying to himself – which of us has not been saying to himself all his life: "I shall alter that when I have a little more time?" We never shall have any more time. We have, and we have always had, all the time there is».

<sup>13</sup> Charles Waldheim, *Weak Work. La metropoli debole di Andrea Branzi e il potenziale proiettivo dell'Ecological Urbanism*, in Andrea Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*, a cura di Francesca Balena Arista, Milano, Baldini & Castoldi, 2014, appendice finale s. p.: «[Branzi] ottenne per la prima volta visibilità internazionale come membro di Archizoom Associati (metà anni Sessanta), gruppo con base a Milano ma legato al movimento fiorentino Architettura Radicale. [...] Il progetto veniva percepito da un lato come satira rivolta alla tecnofilia britannica di Archigram, dall'altro come la rappresentazione di un'urbanistica priva di qualità, una rappresentazione del grado zero delle condizioni di urbanizzazione».

<sup>14</sup> Archizoom Associati, *Residential Park, No-Stop City project*, 1969, Inchiostro, adesivo, lapis su carta, 99.7 x 69.5 cm. L'opera può essere visualizzata sul sito ufficiale del MoMA (moma.org), <moma.org/collection/works/794>.

<sup>15</sup> C. Waldheim, *Weak Work* cit.

<sup>16</sup> Cyril Northcote Parkinson, *Parkinson's Law*, in «The Economist (London)», 19 novembre 1955.

alternative concorrenti, ma il dominio e il codominio di una stessa funzione che tende a infinito.

Il ruolo della madre e le aspettative sociali di cui tale ruolo viene investito, tanto in ambito lavorativo quanto in ambito familiare, costituiscono il terreno più emblematico dove possa essere indagata la trasformazione del rapporto fra il riposo (la distribuzione delle ore di sonno), lo spazio privato (la casa e l'*otium*) e la vita pubblica (il lavoro e i *nogotia*)<sup>17</sup>. All'emblematico bacio vespertino della madre, su cui si concentrava Barthes, subentra un nuovo gesto altrettanto iconico, espletato la sera in ambito casalingo<sup>18</sup>: la prosecuzione indefinita dell'orario d'ufficio *fuori* dall'ufficio, mediante terminali elettronici<sup>19</sup>, e l'assolvimento immediato di incombenze lavorative urgenti, secondo le esigenze imposte dalla necessità di risultare sempre reperibili<sup>20</sup>. La dicotomia proustiana sonno buono/sonno cattivo e il bilanciamento tempo investito/tempo guadagnato si rivelano del tutto inadeguate in un mondo in cui un ritmo di vita barthesianamente «conforme alla natura (dormire di notte, agire di giorno)» non può più essere misurato sull'adesione agli orari della madre, garante di un ordine «retto», dal momento che è la madre stessa a vivere la stessa «disorganizzazione del tempo»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> L. Ouelette, J. Gray, *Parole chiave per i Media Studies* cit.: «Il problema [...] è la nuova esistenza 24/7 in cui i confini delle sfere separate di lavoro, svago e sonno si confondono sempre di più. Le figure che animano questo discorso sul tempo includono i viaggiatori d'affare appartenenti al jet set, abituati alla velocità, che vivono lo spaziotempo del mondo interconnesso; i cosiddetti *flash boys* della finanza, che comprano e vendono in Borsa alla velocità della luce; e la madre lavoratrice che si destreggia fra tre spostamenti al giorno mentre il suo telefono lampeggia senza sosta».

<sup>18</sup> Matthew Lynn, *There is nothing wrong with the 24/7 work culture*, in «The Telegraph» (telegraph.co.uk), 8 dicembre 2014, <telegraph.co.uk/finance/jobs/11280364/There-is-nothing-wrong-with-the-247-work-culture.html>: «A BlackBerry in one hand. An iPhone in the other. A couple of kids wrecking something in the corner while you try to deal with a work call, answer a couple of emails, tweet your latest product launch, finish off a report on the netbook. And all this while answering the door to the Ocado delivery man, and settling an argument with your wife/husband before it is time to call in the divorce lawyers».

<sup>19</sup> Per una panoramica sull'apporto delle donne e delle madri all'innovazione tecnologica rimando all'esauritivo: *Innovating Women. The Changing Face of Technology*, a cura di Vivek Wadhwa, Farai Chideya, New York City, Diversion Books, 2014.

<sup>20</sup> Viola Giannoli, Andrea Gualtieri, Maria Elena Scandaliato, *La rivoluzione dell'orario continuato*, in «R'E. Le Inchieste – La Repubblica» (inchieste.repubblica.it), 25 novembre 2015 (consultabile online all'indirizzo: <inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/11/25/news/24\_7\_orario\_continuato-127974693/?refresh\_ce>): «La società fordista segnava i tempi della vita in modo regolare, prevedibile. Oggi, invece, la realtà è fluida, instabile, e coinvolge tutti i lavoratori e i consumatori, che grazie all'introduzione di nuovi device sono sempre connessi e reperibili, lavorando più ore e in modo sempre più irregolare. Di qui la richiesta di servizi e beni in orari un tempo impensabili. È il paradigma di tempo ad essere mutato. La società continua sembra una prospettiva inevitabile, destinata a cambiare profondamente le abitudini degli italiani. Trascorrere un'intera giornata con i propri figli, cucinare e pranzare in famiglia, essere irriperibili per 24 ore consecutive».

<sup>21</sup> M. Lynn, *There is nothing wrong with the 24/7 work culture* cit.: «The 24/7 culture has a lot more to be said for it than is realized. To start, it is great for working parents, and especially

Pare che una revisione del lavoro secondo i criteri della cultura 24/7 acuisca il *gender gap* tra professionisti e professioniste<sup>22</sup> e tenda ad asservire tutto il tempo vivibile alle attività sociali e produttive (quelle considerate tradizionalmente diurne), anziché ai momenti di sosta e intimità domestica (tradizionalmente notturni). Parimenti, su un piano spaziale anziché temporale, la crescita incondizionata delle metropoli, conforme al cosiddetto *Making Room Paradigm*<sup>23</sup>, comporta una lievitazione dei costi per gli abitanti stessi della città nonché problemi di eccessivo consumo del suolo, simili a quelli in cui incorre la Cina odierna in rapidissima espansione economica<sup>24</sup>.

Alla dilatazione spaziotemporale senza orizzonte deve corrispondere infine la reazione espansiva di una letteratura che miri a rinnovarsi 24/7 nelle forme più disparate, siano esse la sfida promossa da *Literature Wales* per il *National Poetry Day*<sup>25</sup> (comporre una poesia all'ora per 24 ore, da mezzanotte e mezzanotte<sup>26</sup>), la pubblicazione *online* di testi in versi su un account Instagram (la raccolta di

mothers. A rigid nine-to-five working day does not have a lot of flexibility built into it to take account of dentist appointments, football matches, nativity plays and all the other demands of family life. It usually required one parent to go to work, and one to look after the family, and 99pc of the time it was the woman who stayed at home. One reason why employers have become a lot more willing to take on mothers, especially in high-end professional jobs, is precisely because they know they can tap out a quick email to a client while also watching little Alfie in the school play. If that was banned, they would be a lot more reluctant to hire those women – and they would be bad for them and bad for the economy».

<sup>22</sup> Claire Cain Miller, *The 24/7 Work Culture's Toll on Families and Gender Equality*, in «The New York Times» (nytimes.com), 28 maggio 2015, <nytimes.com/2015/05/31/upshot/the-24-7-work-cultures-toll-on-families-and-gender-equality.html>: «The biggest obstacle to women in joining the highest ranks of the business world is a lack of family-friendly policies. That, at least, has been the conventional wisdom in recent years, and it has been embraced by progressive companies that offer flexible schedules or allow people to work from home. But some researchers are now arguing that the real problem is not the lack of family-friendly policies for mothers, but the surge in hours worked by both women and men. And companies are not likely to want to adopt the obvious solution. The pressure of a round-the-clock work culture – in which people are expected to answer emails at 11 p.m. and take cellphone calls on Sunday morning – is particularly acute in highly skilled, highly paid professional services jobs like law, finance, consulting and accounting. Offering family-friendly policies is too narrow a solution to the problem, recent research argues, and can have unintended consequences». Per una descrizione di casi specifici in ambito italiano: Adriana Castagnoli (a cura di), *L'imprenditoria femminile in Italia. Il caso emblematico del Piemonte (1945-2000)*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

<sup>23</sup> Tale paradigma viene presentato, discusso e difeso in: Shlomo Angel, *Planet of Cities*, Cambridge, Lincoln Institute of Land Policy, 2012.

<sup>24</sup> Samuel Liang, *Remaking China's Great Cities: Space and Culture in Urban Housing, Renewal, and Expansion*, Abingdon, Routledge, 2014.

<sup>25</sup> La pagina web ufficiale del progetto è consultabile all'indirizzo <literaturewales.org/our-projects/her-100-cerdd/>.

<sup>26</sup> *Ibidem*: «Each poet will need to compose at least one poem every hour in order to complete the challenge in time. Past teams have reached the deadline with only seconds to spare. Will this year's fabulous four follow suite and finish as the clock strikes twelve? The challenge will begin at 12.00 noon on Thursday 4 October, and the final poem must be written and published by 12.00 noon on Friday 5 October».

Rupi Kaur ha superato l'*Odissea* come libro di poesia più venduto nella storia statunitense<sup>27</sup>) o l'adozione di strategie pubblicitarie come la proiezione notturna dell'artista finlandese Mikko Kourinki sulle mura di Dubrovnik (il testo: «Real Poem»<sup>28</sup>) o la cartellonistica commerciale di Anthony Burrell per promuovere non la lettura bensì la *produzione* di poesia<sup>29</sup>.



Nel commentare la categoria bachtiniana di cronotopo, Clark e Holquist sottolineano come «tempo e spazio s[ia]no sempre intrecciati»<sup>30</sup> nell'allestimento delle rappresentazioni che un'epoca elabora per descrivere le proprie dinamiche. Tuttavia «alcune delle forme in cui [tempo e spazio] si combinano sono più eloquenti di altre nel rivelare le specifiche visioni del mondo da cui sorgono. Ciò è particolarmente vero per la letteratura dove ha luogo la fusione tra dei connota-

<sup>27</sup> Karen Yuan, *La poesia rinasce su Instagram*, in «Internazionale» (internazionale.it), 26 ottobre 2018, <internazionale.it/notizie/karen-yuan/2018/10/26/poesia-instagram>.

<sup>28</sup> [Redazione], *Finnish Artist Lights Up Dubrovnik City Walls*, sulla pagina di promozione turistica della città croata («Just Dubrovnik», 8 novembre 2013): <justdubrovnik.com/2013/11/finnish-artist-lights-up-dubrovnik/14863/>.

<sup>29</sup> Francesca Wade, *What actually happens on National Poetry Day?*, in «The Telegraph» (telegraph.co.uk), 8 ottobre 2015, <telegraph.co.uk/books/what-to-read/what-happens-national-poetry-day/>.

<sup>30</sup> Katerina Clark-Michael Holquist, *Michail Bachtin*, trad. it. di Federico Pellizzi, Bologna, il Mulino, 1991, p. 356.

ti spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza»<sup>31</sup>, o, per citare direttamente la sintesi operata da Bachtin, «il tempo si fa qui denso, si fa carne per così dire e diventa visibile; lo spazio si intensifica e diventa responsivo»<sup>32</sup>. Raffigurare la vita notturna contemporanea a partire dalla rimozione del sonno e delle regolari pause quotidiane diventa quindi la sfida principe della cultura 24/7, la sfida, cioè, di trovare un'interpretazione letteraria soddisfacente per il cronotopo dell'attività incessante e della veglia perpetua.

## 2. «Empty nothingness». I «notturni» vuoti di Etel Adnan («Nights», 2016)

In uno studio comparato condotto sull'opera di Giannina Braschi ed Etel Adnan, la ricercatrice statunitense Ljudmila Popovich riconosce nella rappresentazione del corpo umano il cronotopo all'interno del quale le autrici calano le proprie narrazioni della contemporaneità globalizzata: la vita della comunità portoricana di New York, per la prima, e i continui traslochi tra il Libano dell'infanzia, la Francia e la California, per la seconda.

[A]s these authors ground their aesthetics in women's bodies, which they make chronotopes of their novels, they create feminine (e)states that allow multiple locales and temporalities to intersect productively. By the virtue of the authors' multi-faceted existences and diversified identities, issues of trans-culturation, understanding of the postmodern condition from the perspectives of migrant female subjectivities, and the migrant aesthetics intersect. [...]<sup>33</sup>.

Nella poesia di Etel Adnan, il corpo umano appare del tutto contiguo, direi quasi aderente, alla notte, che ne costituisce non solo una sorta di involucro esterno ma di liquido habitat<sup>34</sup>. Il corpo sembra vivere dello scambio incessante di energia con l'ambiente, in un sistema diabatico che impregna di qualità notturne la pelle e la stessa interiorità: «Night is a subtle rain, wetting body and

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Si vedano in proposito le conclusioni al saggio: Michail Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>33</sup> Ljudmila Popovich, *Metafiction, Migrations, Metalives: Narrative Innovations and Migrant Women's Aesthetics in Giannina Braschi and Etel Adnan*, in «The International Journal of Humanities», IX, 2012, 10, p. 119.

<sup>34</sup> Etel Adnan, *Vivere di notte*, trad. it. di C. Viti, in «Trasparenze – nuova serie», II, 2018, 3, p. 13: «A mia memoria, sono sempre stata sottilmente attratta da questo scendere della notte sui miei giorni. È letteralmente una cortina che scende: a diverse ore secondo la stagione, ma scende. Da dove? Una cortina, o la pioggia? Una pioggia di particelle? Chi lo sa? Un'onda, un'onda oceanica rovesciata? Il gesto ampio di un angelo cosmico sulla superficie dell'aria? Un sottile passaggio della materia che si fa oscurità? E che cosa porta? Porta candele e lampade, certo, porta la cena e poi il sonno».

soul. The place that was is now non three-dimensional, and its softness makes it appear and disappear; vagueness makes the future conceivable»<sup>35</sup>.

La notte di Etel Adnan si configura come un fluido spaziotemporale in cui il corpo viene immerso e di cui resta irrorato: un fiotto che si sprigiona dal singolo momento per esondare e travasarsi in un flusso circolare continuo («in this night, all nights»<sup>36</sup>, «each day is a whole year»<sup>37</sup>) mentre le coordinate spaziali e l'orizzonte si restringono tanto da risultare incommensurabili («as the "I" is immaterial we're literally nowhere»<sup>38</sup>). La notte è adesso e sempre, ciononostante non *si trova* in nessun luogo specifico poiché non occupa uno spazio esterno: è il *medium* delle relazioni che il corpo intesse con il mondo nel momento stesso in cui mondo e corpo entrano in contatto, quasi che corpo e mondo fossero accomunati da un isomorfismo innato che l'oscurità rende più facilmente esperibile.

Già commentando una delle prime raccolte poetiche di Adnan, Michael Sells rilevava l'abilità e la costanza della poetessa libanese nel rappresentare una sorta di «isomorphism between sky and earth», tra primo piano terreno e fondale celeste, «by interweaving the references to the lights of the night sky and the references to the flowers»<sup>39</sup>. In tal modo gli astri sembrano germogliare dall'humus notturno, scardinando la distinzione tra terra e cielo, tra l'umido sottosuolo e la sfera celeste, per proporre invece una revisione della notte come fertile campo d'azione e di crescita.

In un testo inedito recentemente pubblicato per la prima volta sulla rivista italiana «Trasparenze», *To live by night*<sup>40</sup>, Adnan suggerisce esplicitamente al lettore di espandere il tempo *agibile* ben al di là delle ore diurne per testare in prima persona un'esperienza di smarrimento del tutto simile alla sublimità del Περὶ Ὑψους e tuttavia ricontestualizzata nella cultura 24/7: l'esperienza dell'estensione indefinita del tempo vivibile e dello spazio percorribile.

Ti sto invitando a non dormire questa notte. / A uscire. Non solo stanotte ma per molte notti di seguito. A camminare come per sempre. Ad accorgerti che certi vicoli sono più grandi di come ricordavi, che certi viali hanno una qualità musicale, e che gli alberi crescono più veloci di quanto non pensassi. Guida soltanto di notte e scoprirai che il tuo viaggio diviene un racconto epico e splende nella messa a fuoco dei fari della tua auto [...]. Guida di notte per cambiare paesaggio. Siedi presso un fiume, Reno, Rio delle Amazzoni, Nilo o Po, e lascia

<sup>35</sup> Ivi p. 19.

<sup>36</sup> Etel Adnan, *Night*, New York City, Nightboat Books, 2016, p. 23.

<sup>37</sup> Ivi p. 22.

<sup>38</sup> Ivi p. 27.

<sup>39</sup> Michael Sells, *Irremediable Ecstasy: Models of the Lyric in Etel Adnan's «The Spring Flowers Own & Manifestations of the Voyage»*, in *Etel Adnan: Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist*, a cura di Lisa Suhair Majaj e Amal Amireh, Jefferson, McFarland & Company, 2002, p. 54.

<sup>40</sup> Si rimanda alla nota 28.

che i continenti arrivino fino a te per poi dileguarsi e di nuovo tornare, e ascolta, ascolta quel fiume. Vivere di notte è vivere dell'udito, quando l'oceano non è più acqua ma suono. E l'occhio seguirà, vedrà ancor più profondo<sup>41</sup>.

L'idea che la notte scavi in profondità, e cioè si espanda in senso spaziale, (Adnan usa il verbo *to deepen*<sup>42</sup>) deriva appunto dalla sovrapposizione tra oscurità celeste e sottosuolo terrestre, tipica della cosmologia asistemica offerta dall'ultima raccolta della poetessa libanese: *Night*, appunto. Il buio dopo il crepuscolo viene qui concepito come una stratificazione simil-geologica della memoria («all elements are stratified obscurity»<sup>43</sup>) e assume talora le fattezze di un ricettacolo globale, dove il mondo intero possa essere immagazzinato e amalgamato («it is into th[e] night that [...] the Being withdrew»)<sup>44</sup>. Ma l'isomorfismo celeste/mondano si spinge fino a istituire «an affinity between the functions of our brain and those of God»<sup>45</sup>, dal momento che a essere divina è, secondo Adnan, la memoria («[God] is memory, and the brain is an agent borrowing that memory and it functions in total darkness»). Tale divinità «resides in the night», giacché, dentro questa notte-memoria-deposito, il mondo si fa eterno nel momento in cui esorbita dal tempo cronologico. Nella memoria (cioè nella notte) tutto diviene compresente e simultaneo: «this sense of exile and rootedness, presence and distance, of constant motion and simultaneous immersion into the present moment informs all her [di Etel Adnan] work»<sup>46</sup>.

Oscillando tra la cultura mediterraneo-orientale e la cultura statunitense 24/7, Adnan sacralizza, dunque, la rimozione del sonno, prova cioè a trasformarla in un rituale da ripetersi indefinitamente («non solo stanotte ma per molte notti di seguito»)<sup>47</sup>. L'espansione illimitata del tempo *agibile* anche dopo il tramonto, converte la notte in una distesa di possibili esperienze e in un sedimento di possibilità già esperite<sup>48</sup>. In qualità di deposito memoriale, l'oscurità si plasma attorno al corpo, ne assume i tratti femminili e si spalma sulla pelle come un fluido<sup>49</sup> in cui azione e ricordo, spazio e tempo, interiore ed esteriore coinci-

<sup>41</sup> E. Adnan, *Vivere di notte* cit., p. 15.

<sup>42</sup> E. Adnan, *Night* cit., p. 28: «Night deepens, and this is the question: who's dreaming whom? A fault-line separates us from our share».

<sup>43</sup> Ivi p. 20.

<sup>44</sup> Ivi p. 30.

<sup>45</sup> Ivi pp. 36-37, come le tre citazioni seguenti.

<sup>46</sup> L. Suhair Majaj, A. Amireh, *Introduction: Biographical and Career Highlights*, in *Etel Adnan* cit., p. 21.

<sup>47</sup> Vedi nota 35.

<sup>48</sup> E. Adnan, *Night* cit., p. 28: «Obscurity is half memory, half sensation».

<sup>49</sup> Caroline Seymour-Jorn, «*The Arab Apocalypse*» as a critique of Colonialism and Imperialism, in *Etel Adnan* cit., p. 35: «In *Of Cities and Women (Letters to Fawwaz)*, Adnan reflects [on the fact] that the women have kept contact with the earth [...] in the ancient roles of witnesses and memory keepers».

dono, in una sorta di simultaneità subacquea («like a ship, you can shipwreck against the night») da cui sgocciola senza sosta il momento presente («I measure my memory of things, but not memory itself, as the present is overflowing»<sup>50</sup>).

Replicando a ruoli invertiti la scena del bacio serale da parte della madre, così come veniva narrato all'inizio del *Côté de chez Swann*, la visita vespertina che concilia il sonno di Etel Adnan coinvolge una figura maschile che si farà comunque garante (come la madre proustiana) dell'ordine delle cose: il filosofo tedesco Hegel. Questi si esprime curiosamente come Proust individuando il cerchio che la notte traccia attorno al dormiente (Proust parlava del «cerchio [...] delle ore») per poi cancellarlo repentinamente, producendo la «disorganizzazione del tempo» che Barthes considerava un eccezionale momento di rottura ma che costituisce invece la norma in una società attiva 24/7.

Last night, a stormy night, Hegel visited my sleep, and I heard him say, with a rhythmic voice, that «man is this night, this empty nothingness: a wealth of infinite representations, images, none of which meant to be present to his spirit, or to be absent. It's night that exists here, (he continued), the intimacy of nature, the Self in all its purity». He insisted in saying that «night forms just a circle around man's imaginary face, always disappearing brutally. That's the night that we see (he told me) when we look a man in the eyes; we sink then in a night of terror, the night of the world is then facing us»<sup>51</sup>.

*Night* rivisita quindi il genere del «notturno» letterario individuando nell'oscurità l'«empty nothingness» delle infinite possibilità, così da privare la notte di connotazioni definitive e spogiarla di eventuali prerogative univoche. Evocarne il vuoto e la nullità è necessario al fine di qualificarla come spazio suscettibile di essere occupato in qualunque modo e come ambiente passibile di qualsivoglia contraddizione: è l'immagine di quello stesso spazio-tempo in perpetua crescita ed espansione che si è descritto nel primo paragrafo di questa trattazione.

Regioni dell'inesplorato e, al contempo, archivi indiscriminati di tutto quello che sarebbe potuto/potrebbe succedere, le notti di Adnan sono certamente «empty» (cioè predisposte a essere colmate) e tuttavia «more than just empty venues», poiché sembrano rappresentare la ricostruzione in versi di quegli «immersive environments, total works of art, impacting all senses simultaneously»<sup>52</sup>, che costituiscono gli *hubs* della vita notturna contemporanea: i *clubs*. La sovrapposizione *nightlife/nightclub*, tipica della cultura 24/7<sup>53</sup>, viene curiosamente confer-

<sup>50</sup> E. Adnan, *Night* cit., p. 34.

<sup>51</sup> Ivi, p. 30.

<sup>52</sup> Robert Berry, *Night Fever: Designing Club Culture 1960-Today at Vitra Design Museum, Weil am Rhein*, in «Mousse Magazine» (moussemagazine.it), estate 2018, <moussemagazine.it/night-fever-designing-club-culture-1960-today-at-vitra-design-museum-weil-am-rhein-2018/>.

<sup>53</sup> Per una rapida rassegna: Silvia Rief, *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*, New York, Routledge, 2009; per un approfondimento sugli aspetti visuali della *club cul-*



mata dalla veste grafica di *Night* e di *Night Fever*<sup>54</sup>, il catalogo della mostra tenutasi al Vitra Design Museum dal 17 marzo al 9 settembre 2018, che si propone di «explor[e] the emergence of nightclubs as spaces for experimentation with interior design, new media, and alternative lifestyles»<sup>55</sup>. Anche Etel Adnan ha ovviamente voluto perlustrare «the edge of perception [during] countless sleepless nights»<sup>56</sup>, concependo la vita notturna come spazio sperimentale dove collaudare ipotesi di una vita alternativa non solo per il singolo ma per l'intera comunità umana:

Penso spesso a come sarebbe stata la razza umana se avesse vissuto di notte. Se avesse lasciato trascorrere nel sonno la luce accecante delle nostre giornate. Forse saremmo stati più sensibili all'amore. Chi lo sa? Forse sarebbe stata una razza pacifica e profetica... in viaggio verso diversi futuri... chi lo sa?<sup>57</sup>



ture e sui suoi legami diretti con le arti figurative: Bill Brewster, Rick Banks, *Clubbed: a visual history of UK club culture*, Londra, Face37, 2018; per una prima documentazione video e fotografica sul fenomeno: Phil Hebblethwaite, *A brief history of club culture in 13 unmissable clips from the BBC archive*, in «BBC Music» (bbc.co.uk), 8 agosto 2016, <bbc.co.uk/music/articles/9fa7b70e-ba63-4179-ac19-a4de734ddea3>.

<sup>54</sup> Jorg Heiser, Tim Lawrence, Ivan Lopez Munuera *et alii*, *Night Fever: Designing Club Culture 1960-Today*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2018.

<sup>55</sup> Dal comunicato stampa della mostra *Night Fever. Designing Club Culture 1960-Today 17.03.-09.09.2018* sul sito ufficiale del Vitra Design Museum (design-museum.de): <design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/night-fever-designing-club-culture-1960-today.html>.

<sup>56</sup> Ian Maleney, “Surge” by Etel Adnan, in «The Irish Times» (irishtimes.com), 14 aprile 2018, <irishtimes.com/culture/books/surge-by-etel-adnan-1.3455791>.

<sup>57</sup> E. Adnan, *Vivere di notte* cit., p. 15.

3. «*La musica sarà assordante*». *La rappresentazione del club come analogo del «notturno» nella poesia italiana contemporanea (2009)*

La definizione della sociologa Silvia Rief relativa al *clubbing* contemporaneo identifica il fenomeno con una «cultural and social practice [within] a particular ambience that combines electronic, beat-centered music of various genres, dance, fashion, drugs, and sexuality in various temporal and spatial contexts of co-presence»<sup>58</sup>. Non è certamente oziosa la specificazione delle indeterminate varianti spaziotemporali in cui tale pratica possa verificarsi. La dilatazione indefinita delle ore di veglia e dei luoghi raggiungibili, propria della cultura 24/7, sembra quasi aver generato collateralmente la proliferazione di *after parties* (espansione del tempo *sfruttabile* per il *clubbing* anche dopo la chiusura del club) e del *rave* (espansione degli spazi *fruibili* per fare *clubbing* al di fuori del club).

Dopo aver prolungato il tempo *agibile* dal giorno alla notte (e aver quindi fatto saltare la concezione di un'alternanza azione-riposo «conforme alla natura» secondo quanto ipotizzava Barthes), la notte stessa si prolunga occupando ore del giorno successivo, mediante l'organizzazione di un *after party* che offra l'«opportunity to decompress», dopo l'intera nottata trascorsa in un *club*, continuando a ballare «in a more intimate setting [...] at another smaller location that has the feel of a chill-out room and features downtempo or ambient music»<sup>59</sup>. Ma all'estensione indefinita sull'asse temporale risponde anche una crescita rispetto alle coordinate spaziali. La *rave culture* si disloca infatti dal centro città e dalle strutture tradizionalmente dedicate alla vita notturna per appropriarsi della frangia esterna – mobile e indefinita – dello spazio metropolitano. I *raves* si svolgono nella «city's periphery: derelict post-industrial landscapes, abandoned army bases, fields and forests», che diventano lo scenario di una nuova *club culture* illegale e *underground*, dedicata a pratiche di «deterritorialization [...] outside of the social institutions, namely stadiums, arenas, theatres and clubs, challenging established venues»<sup>60</sup>.

La *nightlife* contemporanea sembra accogliere ed interpretare fin troppo letteralmente l'appello all'iperattività notturna lanciato da Etel Adnan, quando invita a «a non dormire questa notte. A uscire. Non solo stanotte ma per molte notti di seguito. A camminare come per sempre. Ad accorger[si] che certi vicoli sono più grandi di come [ci si] ricorda, che certi viali hanno una qualità musicale»<sup>61</sup>.

Il raffronto fra la prosa poetica di Etel Adnan (Beirut, 1925) e la poesia in prosa di Michele Zaffarano (Milano, 1970) lascia emergere inattese consonanze sul piano delle scelte retoriche e delle opzioni paesaggistiche frante e alluse.

<sup>58</sup> S. Rief, *Club Cultures* cit., p. 4.

<sup>59</sup> Robin Sylvain, *Trance Formation: The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture*, New York City, Routledge, 2005, p. 101.

<sup>60</sup> Francois Gauthier, *The "institutional" religion of rave*, in *Rave Culture and Religion*, a cura di Graham St John, New York City, Routledge, 2004, p. 70.

<sup>61</sup> Vedi nota 35.

Come *To Live by Night* di Adnan, la *Wunderkammer 19* di Zaffarano<sup>62</sup> mette a fuoco la routine notturna per ritrarre le stesse strade improvvisamente più vaste di quanto apparissero di giorno e l'aderenza dell'ombra al corpo (come se l'oscurità fosse una glassa aderente alla pelle, qualcosa che ci sta accanto<sup>63</sup>) e soprattutto la ripetizione e la ritualità delle attività post-serali.

Il rito scelto è questo. Ancora non ci siamo, ma la linea è questa. Questa è la cosa che gratifica lo sforzo sostenuto [...]. L'impressione generale comunque è che le strade siano state sgombrate, e che il risveglio non le veda più imbiancate come la sera prima. È tardi, e ci sono grosse pezze di seta sparpagliate ovunque, come se qualcuno, prima, abbia spento la luce. Nonostante tutto, fino a questo momento è stata una sera ben tenuta, i corpi hanno seguito le ombre e ancora non si sa se crolleranno o se saranno riempiti, o se ricominceranno a scrivere. Seguiranno: evoluzioni repentine, momenti drammatici, flebo di massa, fotografie prese in dettaglio, crolli di solfatare, conseguenze terribili, febbri che si diffonderanno a vista d'occhio, epidemie terminali. Oggi stai nel cuore del bosco, dove è così che mordono le persone, dove è così che si divertono. Ma domani? [...]<sup>64</sup>.

Publicata nell'antologia *Prosa in prosa*, del 2009, «la *Wunderkammer* di Michele Zaffarano spiazza l'italiano narrativo e saggistico "alto", mettendone in crisi la coesione primaria apparentemente perseguita e costringendo un lettore spaesato a fare i conti con una coreferenza allusa e frustrata»<sup>65</sup>. L'obiettivo dell'operazione di Zaffarano, così come degli altri cinque autori inclusi nella silloge (Inglese, Giovenale, Bortolotti, Broggi, Raos), consiste nel perseguire una «una poesia concettuale, una poesia come "installazione", la cosiddetta "prosa in prosa"»<sup>66</sup>, appunto, contrassegnata dalla «negazione della trascendenza», cioè da «non-simbolo, non-figura, anti-connotazione»<sup>67</sup>. I testi antologizzati vengono quindi concepiti come un'esperienza letteraria collettiva, anti-trascendente e tuttavia rituale (l'*incipit* di *Wunderkammer 19*: «il rito scelto è questo») similmente a quanto è stato scritto riguardo ai *techno parties*: un «ritual involv[ing] a significant and tangible collective experience of the sacred which does not necessarily have to be associated with religious dogmas»<sup>68</sup>.

<sup>62</sup> Michele Zaffarano, *Wunderkammer, ovvero come ho imparato a leggere*, in *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 131-152.

<sup>63</sup> E. Adnan, *Conversation with my Soul*, in *Night* cit., p. 41: «Dear soul, / I'm telling you, / you live not in / me, / but around, / in a circle, / a cloud // Sleep next to me».

<sup>64</sup> M. Zaffarano, *19*, in *Wunderkammer* cit., p. 144.

<sup>65</sup> Paolo Giovannetti, *Prosa in prosa*, in «Poesia», LXV, 2010, 1, p. 70.

<sup>66</sup> Elisa Tonani, *Forme della poesia italiana negli anni Duemila*, in «Nuova Corrente», LXIV, 2017, 160, p. 21.

<sup>67</sup> P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, introduzione a., *Prosa in prosa* cit., p. 7.

<sup>68</sup> Emil Simão, *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*, Hershey, IGI, 2015, p. 91.

La «prosa in prosa» e il *clubbing* possono essere allora considerati come eredi o, per usare un lemma meno storicamente vincolante, come *analoghi contemporanei* del «notturno», in quanto espressione specifica della *nightlife* tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo. «The aesthetic component» della *club culture* «integrates a wide array of artistic events [...] linked from the perspective of a positivist point of view on the representation of the transcendent», così come *Prosa in prosa* tenta una rappresentazione poetica anti-trascedente che rinunci agli strumenti stessi della poesia. Dal «notturno» alla *nightlife* si procede quindi in direzione di una sacralità dissacrata o di una poesia impoetica. I testi di *Prosa in prosa* vogliono imporsi come *dj sets*, come nude sequenze di campionature mixate e assemblate. Giovannetti parla espressamente di «*cut-up*, innesto e varia gestione, senza virgolette e libera, di testi preesistenti»<sup>69</sup>. Ma l'equivalenza tra il «notturno» letterario e un *set* di tracce elettroniche passa soprattutto attraverso il «montaggio [che] si configura come una ricerca di e nei testi, un movimento attivo entro condizioni di scrittura in atto, [...] per ribadire la condizione orizzontale, sintagmatica, dei testi, ma anche per suggerire una loro possibile reversibilità»<sup>70</sup>.

Il passo di Zaffarano che si è citato, un passo che pur mira a restare schiettamente indecifrabile (cioè non-simbolico e anti-trascedente), ostenta nondimeno manifeste affinità con il profilo della *rave culture* che si è provato a schizzare sin qui<sup>71</sup>. Vorrei rimarcare innanzitutto l'ambientazione fuori città («nel cuore del bosco»), l'ora («è tardi»), il buio («spento la luce») e lo svago («è così che si divertono») seguito, senza soluzione di continuità, alle ore di fatica («gratifica lo sforzo sostenuto»). Dopo aver organizzato gli addendi che formano questo *set* indistinto, Zaffarano fa scoccare repentina la stessa espansione spropositata di tempi («momenti drammatici») e spazi («crolli») che sbalordiva Etel Adnan durante le ore di guida notturna. Questo sentimento di dilatazione sconsiderata, così specifico della cultura 24/7, si esprime adesso sotto forma di contagio esponenzialmente estensibile («febbri si diffonderanno») e corona il cerimoniale con cui si apriva la poesia in prosa. Il rito culminante nell'«epidemia terminale» è dunque perversamente purificatorio nella misura in cui mira alla diffusione di metodi per così dire epurativo-epidemiici.

Proprio l'aspetto catartico era il perno teorico attorno al quale sono state costruite le prime prove di sistematizzazione accademica del fenomeno *club culture*. I tentativi iniziali di inquadrare la *rave* in un assetto teorico risalgono infatti agli stessi anni in cui veniva incubata la cultura del lavoro 24/7 negli Stati Uniti. Uno dei primi interventi in questo senso è *The discotheque and the phenomeno of*

<sup>69</sup> P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo* cit., p. 9.

<sup>70</sup> Ivi pp. 10-11.

<sup>71</sup> Per un'indagine più circostanziata mi rifaccio a Nav Haq, *Rave: Rave and Its Influence on Art and Culture*, Londra, Black Dog Publishing, 2016; Matthew Collin, *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*, Londra, Serpent's Tail, 2017.

*the alone-togetherness*<sup>72</sup> di Blum (1966). «In what must be the first study of discotheques, Lucille Blum argues that their appeal results from the way they offer ritual catharsis. Discotheque dancers, she asserts, experience a delirious sense of freedom, enter a state of complete thoughtlessness»<sup>73</sup>.

L'analisi condotta da Blum sulle pagine di «Adolescence» collima con la lettura delle discoteche (ritratte come spazi adolescenziali deputati all'im maturità) compiuta più recentemente da Manuel Micaletto (Sanremo, 1990) nel singolare *AFK*<sup>74</sup>, un componimento verbo-visuale pubblicato dalla Fondazione LUMA in occasione della mostra *Poetry will be made by all!*, co-curata da Hans Ulrich Obrist a Zurigo nel 2014. La scrittura di Micaletto impiega le stesse strategie retoriche di Zaffarano e Adnan, cioè la poesia in prosa e lo scardinamento della coordinate spaziotemporali («il *frame rate* collassa») per ottenere effetti di dilatazione («tutti gli androni di tutti i palazzi») volti a produrre ancora una volta un senso di sacralità rituale profanata. Micaletto attua tuttavia un ulteriore *shift*, dalla discoteca alla soglia di casa.

Un luogo che pure lui figura nell'hitparade del mondo è certamente gli androni, tutti gli androni di tutti i palazzi. Nella penombra indolore che li mostra, con un rendering progressivo, appaiono sacri, appaiono una benedizione. Grazie a questa invenzione rivoluzionaria che è gli androni l'interno del mondo è reso accessibile tramite le porte vetrate, e da questa teca si può avvistare la vita come gli insetti infilzati da uno spillo: si cristallizza, perde colpi, il *frame rate* collassa, rallenta inesorabile fino a stabilizzarsi su una velocità congrua allo sguardo, alla pace. [...] L'inconveniente è che tra tutti questi posti top élite pianeta, per quanto ravvicinati, intercorre il mondo fatto di centri estetici dove le genti esibiscono facce che vanno dal gradiente chitarra acustica in su e perfino peggio, discopub dove l'adolescenza prolifera come una coltura batterica. [...]»<sup>75</sup>.

Anche qui, come già avveniva in *Wunderkammer 19*, la conclusione vira verso l'immagine di una proliferazione microbiologica (virale, in Zaffarano, batterica, in Micaletto), ma l'inversione sarcastica (e snobistica) che informa *AFK* deprime il «discopub» delle qualità di svago e i «centri estetici» dei criteri di gusto cui dovrebbero essere votati, per trasferirli invece all'androne. La soglia dello spazio abitativo privato, un ambiente liminale così tipico dell'architettura italiana mo-

<sup>72</sup> Lucille Blum, *The discotheque and the phenomeno of the alone-togetherness*, in «Adolescence», I, 1966, 1, pp. 351-66.

<sup>73</sup> Sarah Thornton, *Club Cultures, Music Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity, 1995, p. 57.

<sup>74</sup> Manule Micaletto, *AFK*, Zurigo, LUMA, 2017. Il pdf è scaricabile gratuitamente sul sito ufficiale del progetto *Poetry will be made by all* ([poetrywillbemadebyall.com](http://poetrywillbemadebyall.com)): <[poetrywillbemadebyall.com/wp-content/uploads/2017/06/0176-Micaletto.pdf](http://poetrywillbemadebyall.com/wp-content/uploads/2017/06/0176-Micaletto.pdf)>.

<sup>75</sup> Ivi p. 23.

derna<sup>76</sup>, viene quindi invasa e quasi usurpata del ruolo di confine pubblico/domestico, per assumere tutte le caratteristiche dell'*after party*. La cultura *rave* traccina fuori dai limiti sempre più sfumati della notte e del *club*, fino a colonizzare non solo le ore del giorno (l'*after*) ma anche lo spazio della casa (l'androne). L'ingresso di casa diventa uno di quegli spazi sottratti alla città e reinventati in un'ottica profanante (l'ingresso diviene allora un'invenzione rivoluzionaria), come i margini metropolitani reinvestiti di significato dalla dislocazione dei *raves* fuori dalle ordinarie istituzioni ricreative quali discopub e centri estetici. Sulla superficie dell'androne, Micaletto fa reagire allusioni tanto visuali quanto musicali («*hitparade*», «*frame rate*»), l'oscurità e la ritualità («penombra», «sacri») nonché la decompressione e il *downtempo* decelerante («collassa», «rallenta inesorabile»), il *beat* ridotto e uno spazio modesto («perde colpi», «questa tecca»), dunque tutte le categorie che Sylvain individua come tempi e modi caratteristici dell'*after party*<sup>77</sup>.

In una cultura delle simultaneità e dell'espansione perpetua, la routine diurna defluisce e si insedia nelle ore notturne (cultura del lavoro 24/7), le attività notturne si propagano e si diramano nel giorno seguente (*rave party* e *after party*) mentre lo spazio del *rave*, uno spazio originariamente extra-urbano, urta adesso la soglia di casa e converte l'androne in un luogo da *hitparade*. La porosità delle frontiere contemporanee notte/giorno o pubblico/privato è, del resto, così permeabile da consentire alla casa di imporsi persino come luogo deputato al *pre-party*, ribaltamento simmetrico all'*after*; espansosi però nelle ore che precedono il *rave* anziché in quelle che lo seguono<sup>78</sup>.

Il *pre-party* costituisce un'ennesima «disorganizzazione del tempo» barthesiana ed è prodromico al *rave* vero e proprio, animato da un «complex musical language [...] for which fast tempo, repetitiveness, electronic sound, continuousness and loudness with physical response are characteristic»<sup>79</sup>. La scrittura di Alessandro Broggi, il terzo degli autori antologizzati in *Prosa in prosa*, si fa interprete dei parametri musicali, traslandoli dalla *techno* alla pagina tipografica. La ripetitività, il *fast tempo* e una certa continuità sequenziale (indefinitamente espandibile) danno forma a *Campo d'azione*<sup>80</sup> che ritrae proprio una situazione di bevute serali pre-discoteca talmente violente da avere sui personaggi un impatto e una «physical response» da lampante brutalità:

<sup>76</sup> *Ingressi di Milano*, a cura di Karol Kolbitz, Colonia, Taschen, 2017, in particolare alle pp. 16-19.

<sup>77</sup> Vedi n. 58.

<sup>78</sup> Brian Wilson, *Fight, Flight, Or Chill: Subcultures, Youth, and Rave Into the Twenty-First Century*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 85: «First, pre-party at someone's house. This would include getting dressed up as fun as we could, smoking weed, and listening to music».

<sup>79</sup> *Prague Soundscapes*, a cura di Zuzan Jurková, trad. di V. Levy, Praga, Charles University, 2014, p. 277.

<sup>80</sup> Alessandro Broggi, *Campo d'azione* (da *Quaderni aperti*), in *Prosa in prosa* cit., pp. 81-82.

Giulio propone un brindisi. Tutti bevono. Berta ride e riceve uno schiaffo da Carlo, cui reagisce appena. La Padrona del locale non reagisce, Berta ride e Carlo le dà un bacio. Bernarda si piazza davanti a Carlo, si alza la sottana con una mano e gli tende l'altra mano aperta. Si siede. La Padrona le porta un würstel freddo e lo sbatte sul tavolo. Samantha ballonzola verso Carlo. Carlo le allunga brutalmente una mano tra le cosce e le sputa nella mano tesa. Gustavo osserva annoiato il basso ventre di Samantha, poi le dà una moneta. Carlo si alza in piedi e ghigna perfidamente. La Padrona va verso Carlo e senza dire una parola gli dà uno schiaffo. Berta ride e si prende uno schiaffo anche lei. Carlo prende Berta per i capelli e la trascina da Gustavo tenendo la faccia di Berta davanti alla patta di Gustavo. Berta fa cenni di assenso e Carlo lascia la presa. Gustavo si alza, non dice una parola e addenta con violenza un pezzo di pane [...]»<sup>81</sup>.

Come nota Giovannetti nell'introduzione alla silloge, «nella prosa in prosa» a dominare è «l'orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a eserci, a *continuare a esserci*» e a crescere, un discorso che potrebbe estendersi illimitatamente per addizioni, tagli e mixaggi. Il testo è quindi un *set*, un aggregato di proposizioni che «si occupa [...] delle relazioni eminentemente orizzontali della lingua, in una prospettiva transfrastica e testualista: si tratta di interrogarsi intorno a come cresca il senso quando sono accostati periodi il più possibile slegati fra loro, il meno sillogisticamente conseguenti»<sup>82</sup>.

Già nel 2009, poco dopo l'uscita di *Prosa in prosa*, Marco Simonelli constata che «il lavoro di Broggi si distingue per un preciso intento neutrale; una cronaca paratattica di fatti, di appunti che sembrano presi e fissati sulla pagina in previsione di un ulteriore sviluppo a cui il lettore non ha accesso,» quasi si limitasse a disporre in sequenza «poche frasi [...] accostando oggetti tangibili e disparati»<sup>83</sup>. In questo senso risalta in particolare la descrizione di una notte in discoteca tratta da *Servizio di realtà*<sup>84</sup>, testo in cui ricorrono puntualissimi ed espliciti tutti i marcatori fenotipici del «notturno» contemporaneo: il genere della poesia in prosa, l'allusione al *clubbing*, la contestualizzazione in una cultura del lavoro 24/7, la costruzione del testo come *set* composto da diverse tracce mixate in sequenza e l'espansione spropositata («saranno ovunque, a migliaia»).

In discoteca la musica sarà assordante. Le luci impazzeranno, la cubista danzerà davanti a una parete di led luminosi. Tutti balleranno ubriachi e stravolti dall'hashish. Nelle strade l'atmosfera sarà tesa, polizia e esercito ovunque. Dicine di telecamere sui tetti dei palazzi. Fuori sarà buio e tirerà un vento geli-

<sup>81</sup> Ivi p. 81.

<sup>82</sup> P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo* cit., p. 8.

<sup>83</sup> Marco Simonelli, *Appunti sulla poesia in prosa e/o viceversa*, in «Nazione indiana» (nazioneindiana.com), 7 dicembre 2009, <nazioneindiana.com/2009/12/07/appunti-sulla-poesia-in-prosa-eo-viceversa/>.

<sup>84</sup> Alessandro Broggi, *Servizio di realtà*, in *Prosa in prosa* cit., pp. 94-100.

do. La spina dorsale del traffico si affaccerà su palazzine sgangherate, grattacieli moderni, saloni automobilistici in vetro, fast-food puzzolenti e grandi centri commerciali. Il mercato della carne sarà aperto dal pomeriggio a notte fonda. Le prostitute saranno ovunque, a migliaia. Quasi tutte minorenni. Ci fermeremo con l'auto e una maitresse, trent'anni al massimo, ci verrà incontro di corsa. Indosserà un paio di scarpe rosse, con tacchi di plastica trasparente e lucine rosa lampeggianti. Urlerà qualcosa e tutte scatteranno in piedi. Usciranno per mettersi in mostra e ci inviteranno ad entrare sorridendo a memoria. Sarà una specie di coloratissimo albergo a quattro piani, con reception circondata dai neon, lunghi corridoi a specchi e stanze da una parte e dall'altra. [...]»<sup>85</sup>.

A conferma della *reversibilità* delle «prose in prose», attributo enfatizzato dall'estensore dell'introduzione all'antologia, converrà dunque offrire alcuni esempi di segno opposto, esempi in cui sia l'ambiente concreto del club a ospitare il testo poetico anziché la pagina scritta a rappresentare il club. Alcuni tentativi in questo senso sono stati compiuti in Italia e Spagna, dove il duo elettronico Las Bistecs ha reinterpretato Machado (il celebre *Caminante, no hay camino*<sup>86</sup>) all'interno di un genere che le stesse artiste catalane hanno definito *electrodisgusting*<sup>87</sup>, o dove il dj ÆQUAL, di base a Milano, ha mixato nei propri *sets* tracce audio con letture tratte da Baudelaire e Majakovskij<sup>88</sup>. Reputo tuttavia che il caso più eclatante sia il video-*reading* di poesie organizzato nel club Poglos di Varsavia, lo scorso 25 settembre, da Polishboy08<sup>89</sup>. Protagonista dell'evento è il personaggio virtuale Polishboy08 che ha acquisito fama grazie a un profilo Instagram<sup>90</sup> in cui appare, disegnato mediante *computer graphics*, in diversi scenari della capitale polacca parodiando, invertente e interpretando allo stesso tempo gli stereotipi legati alla figura dei giovani *ravers* slavi<sup>91</sup>. Durante la performance al Poglos, Polishboy08 ha recitato via schermo una serie di poesie inedite nel contesto di una serie di set elettronici intitolati Glitter Confusion, sbiadendo riso-

<sup>85</sup> *Reality Check*, ivi pp. 94-95.

<sup>86</sup> Sull'account YouTube Las Bistecs, all'indirizzo: <youtube.com/watch?v=LEo4LQNUj2o>.

<sup>87</sup> Dal sito ufficiale del duo catalano (lasbistecs.com/electrodisgusting.html): «Electro-disgusting es una corriente artística, performántico-musical, con un objetivo: molestar y no dejar indiferente a una sociedad saturada de información».

<sup>88</sup> [Redazione], *Tommaso Marasma diventa ÆQUAL: poesia techno che unisce Milano a Detroit*, in «Parkett» (parkettchannel.it), 27 gennaio 2016, <parkettchannel.it/tommaso-marasma-aequal-techno-detroit-milano/>.

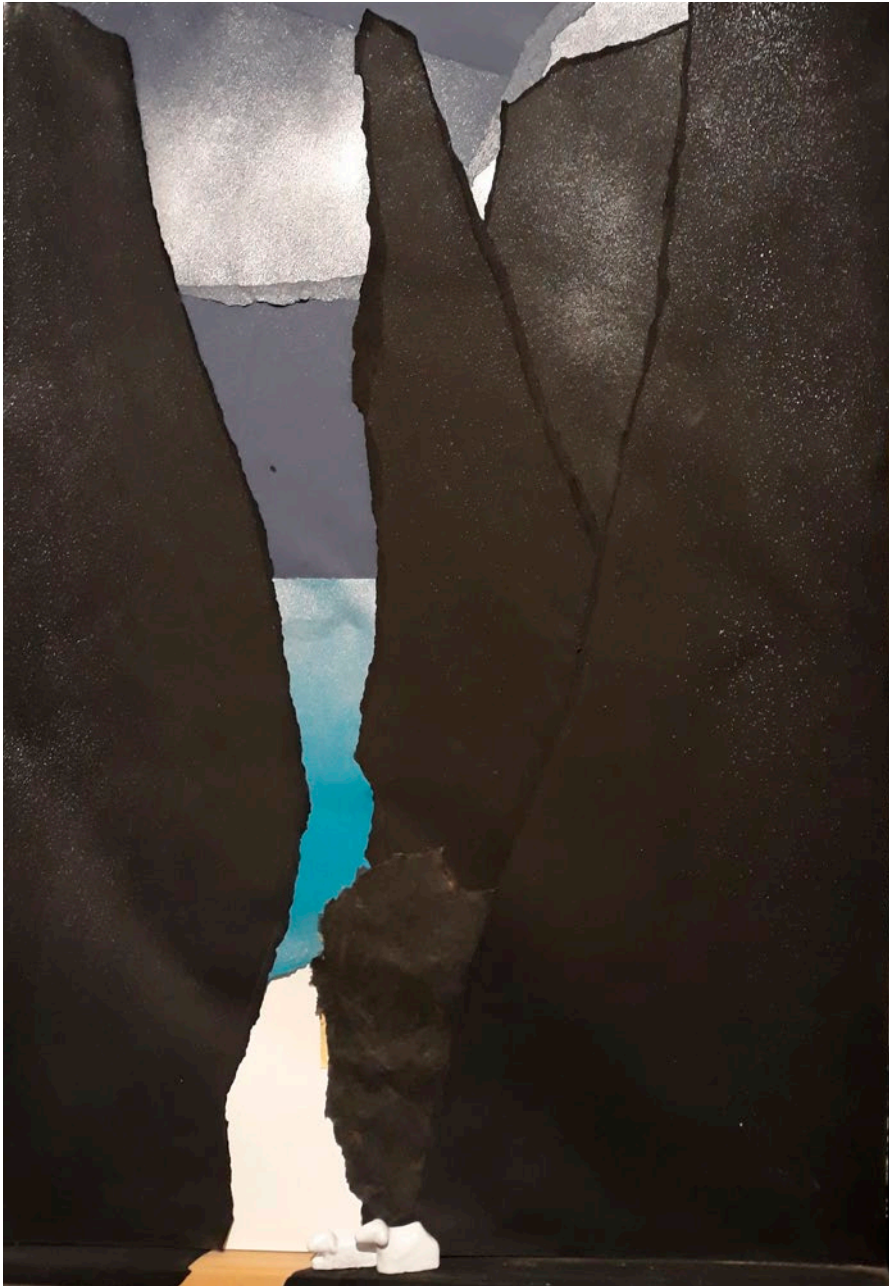
<sup>89</sup> L'evento è stato annunciato e commentato sul profilo Facebook di Polishboy08: <iframe src="https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fpolishboy08%2Fposts%2F245229572807623&width=500" width="500" height="859" style="border:none;overflow:hidden" scrolling="no" frameborder="0" allowTransparency="true" allow="encrypted-media"></iframe>

<sup>90</sup> L'account pubblico è visitabile all'indirizzo: <instagram.com/polishboy08/?hl=en>.

<sup>91</sup> Sul sito ufficiale del Museo di Arte Moderna di Varsavia (artmuseum.pl), un primo affondo sull'esautiva mostra tenutasi nella capitale polacca durante l'estate 2017 (*140 beats per minute. Rave culture and art in 1990s Poland*): <https://artmuseum.pl/en/wystawy/140-uderzen-na-minute>.



lutivamente non solo il confine tra pagina e club o tra musica elettronica e testo poetico, ma anche tra una tradizione del «notturno» come genere letterario e il fenomeno della nightlife come organizzazione dello svago in una cultura 24/7.



Maria Lai, *Sa perda longa* (1995 - collezione privata).

## IL «NACHTSTÜCK» DI HEINER MÜLLER E IL NOTTURNO

Benedetta Bronzini

*Nachtstück* è un brano che, pur essendo cronologicamente ascrivibile al teatro postmoderno e pur offrendo numerosi spunti sulla rivisitazione del tema del notturno in ambito contemporaneo, risulta di difficile classificazione. Considerandone l'autore, il drammaturgo della Repubblica Democratica Tedesca Heiner Müller (1929-1995), che la letteratura secondaria, basti pensare a Jost Hermand e Florian Vaßen<sup>1</sup>, vorrebbe a ragione classificare come uno degli ultimi classici della letteratura tedesca, si capirà presto come il primo notturno di Heiner Müller sia il frutto di manipolazioni e contaminazioni intermediali, che attingono tanto al teatro contemporaneo quanto alla letteratura e alla pittura di epoca romantica, offrendo molteplici interpretazioni e racchiudendo in sé numerosi aspetti della poetica dell'epigono eretico di Bertolt Brecht.

Prima di approfondire i contenuti di quella che *de facto* è stata la prima scena di teatro muto di Heiner Müller e contestualizzarli all'interno della sua opera, è tuttavia necessario confrontarsi direttamente con il testo: il copione e le indicazioni di scena per un monologo di teatro fisico che vede coinvolto un unico attore:

Sulla scena una figura umana. È grande oltre misura, forse una marionetta. È rivestita di manifesti. Il suo volto non ha bocca. Osserva le proprie mani, muove le braccia, prova le proprie gambe. Una bicicletta, alla quale è stato tolto il manubrio, o i pedali, o sia il manubrio che i pedali e la sella, attraversa rapidamente il palcoscenico da destra a sinistra. L'uomo, che forse è una marionetta, corre dietro alla bicicletta. Una barra trasversale sale dalle assi del palcoscenico. Lui vi inciampa e cade. Sdraiato sul ventre, vede la bicicletta scomparire. La barra svanisce, senza che lui se ne accorga. Quando si rialza e si guarda intorno alla ricerca della causa della propria caduta, il pavimento è di nuovo piatto. I sospetti ricadono sulle proprie gambe. Cerca di strapparle via, in posizione seduta, steso sulla schiena, in piedi. Col fondoschiena appoggiato sul tallone, afferrando il piede con entrambe le mani, si strappa la gamba sinistra, cadendo però in avanti; poi, a pancia in giù, si stacca la destra. È ancora steso sul ventre, quando la

<sup>1</sup> Florian Vaßen, *Bibliographie Heiner Müller*, Bd. I, Hamburg, Aisthesis Verlag, 2015.

bicicletta ripercorre lentamente il palcoscenico da sinistra a destra, passandogli davanti. Se ne accorge troppo tardi e, strisciando, non riesce a raggiungerla. Sollevandosi con le mani, che sostengono il busto vacillante, scopre di poter utilizzare le braccia per avanzare, facendo oscillare il busto in avanti e proiettando poi di seguito le braccia, e così via. Si esercita nella nuova andatura. Attende la bicicletta. Prima dalla destra e poi dalla sinistra del palcoscenico. La bicicletta non arriva. L'uomo, che forse è una marionetta, si strappa contemporaneamente, la destra con la sinistra e la sinistra con la destra, entrambe le braccia. Dietro di lui sorge dal pavimento la barra trasversale, fino all'altezza della testa, questa volta, affinché non cada. Dal graticcio scende sul palcoscenico la bicicletta, che si ferma davanti a lui. Appoggiato alla barra trasversale alta quanto la sua testa, l'uomo, che forse è una marionetta, osserva le proprie braccia e le proprie gambe, sparse sulla scena, e la bicicletta, di cui ormai non può più servirsi. Da ciascun'occhio piange una lacrima. Due pungiglioni beckettiani avanzano da destra e da sinistra, all'altezza degli occhi. Si fermano davanti al volto dell'uomo, che forse è una marionetta. Gli è sufficiente girare la testa, una volta a destra e una volta a sinistra, il resto lo fanno i pungiglioni. I pungiglioni vengono ritirati, ciascuno con un occhio sulla punta. Dalle orbite vuote dell'uomo, che forse è una marionetta, fuoriescono pidocchi, che si diffondono strisciando neri sul suo viso. Lui urla. La bocca nasce con l'urlo<sup>2</sup>.

*Nachtstück*, ovvero «notturno», è inaspettatamente il titolo di questo brano: una grottesca pantomima dal gusto beckettiano composta tra il 1956 e il 1971, e quindi attraverso i primi quindici anni di vita della Repubblica Democratica Tedesca fino all'era di Erich Honecker<sup>3</sup>, inserita poi come undicesima scena all'interno del dramma *Germania Tod in Berlin* (*Germania morte a Berlino*), completato nello stesso anno, ma rappresentato per la prima volta in Germania orientale unicamente nel 1988 a causa della censura in patria, alla quale Müller fu sottoposto per gran parte della propria carriera, a partire dal 1961.

*Germania Tod in Berlin* rappresenta un'opera cruciale all'interno del teatro mülleriano: la prima ad essere esplicitamente dedicata alla storia tedesca nel suo complesso, e dunque non un vero e proprio *Produktionstück* incentrato sul contraddittorio *Aufbau* e sul progressivo fallimento delle utopie della giovane Repubblica Democratica Tedesca. Inoltre è stata la prima pièce ad abbandonare stilisticamente i canoni del *Lehrstück* brechtiano, che avevano invece caratterizzato le prime opere di Müller, si pensi a *Der Lohndrucker* (1958), *Die Umsiedlerin* (1961) e *Mauser* (1970).

Il dramma si presenta come un collage di tredici frammenti, definiti da Müller «immagini», presentate in modo anacronistico, che ripercorrono con

<sup>2</sup> Heiner Müller, *Nachtstück*, in *Werke 4*, Frankfurt am Main 2001, Shurkamp Verlag, pp. 372-373. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono da ritenersi mie.

<sup>3</sup> Di fatto, *Germania Tod in Berlin* viene portato a compimento in concomitanza con l'insediamento di Erich Honecker, sancendo di fatto una cesura sia artistica che storica con l'epoca precedente.

l'acceleratore le principali tappe della storia tedesca, mostrando in scene parallele e contrapposte la continuità e il susseguirsi di violenza e orrore, dalla battaglia di Teutoburgo alla rivolta operaia del 17 giugno del 1953 nella Germania Est, passando per la Prussia di Federico II, rappresentato come pagliaccio, il Nazismo e l'assedio di Stalingrado, in un continuum di terrore e catastrofe. In questo contesto, *Notturmo*, un brano in prosa, tra l'onirico e il *nonsense* in cui di fatto la notte non viene mai nominata, interrompe bruscamente, sia per struttura che per contenuto, il susseguirsi di dialoghi serrati e provocatori che caratterizzavano i frammenti precedenti, *Brüder 1* e *Brüder 2* (*Fratelli 1* e *Fratelli 2*), che si concludono con lo scontro violento in carcere tra il Comunista, il Nazista e Gandhi, creando una sospensione spazio-temporale, un'esplosione di silenzio, seguita dall'urlo, che conferisce alla marionetta ormai mutilata sembianze umane.

La fama di Heiner Müller come «vampiro della letteratura», ovvero la sua abilità nel sezionare, manipolare e riassemblare le più disparate fonti letterarie, da Tacito a Shakespeare, all'interno dei propri testi, rendendole immagini «esplosive»<sup>4</sup>, con il preciso scopo di disorientare lo spettatore, stimolandolo e coinvolgendolo attraverso lo choc, è un primo necessario presupposto per motivare la costellazione di pensieri ed immagini che questo breve testo riesce ad evocare.

Se in primo luogo si nota il chiaro riferimento ad *Act without Words* (1956) di Samuel Beckett, in cui lo spettatore osserva un unico personaggio privo di voce e di identità inseguire invano oggetti che appaiono e scompaiono improvvisamente sul palcoscenico, fino a tentare il suicidio per la frustrazione, scopriamo presto come il testo mülleriano, ambientato in un contesto privo di tempo e di spazio in cui il lume della ragione soccombe davanti all'irrazionalità, affondi le proprie radici nel fulcro della letteratura tedesca moderna, ovvero nel romanticismo, dal quale d'altronde non si può prescindere nel confrontarsi con il tema del notturno.

«In basso mi volgo verso la sacra, misteriosa, indicibile notte. Tra le corde del cuore spira malinconia profonda»<sup>5</sup>, recita il primo degli *Hymne an die Nacht* (*Inni alla notte*) di Novalis, pubblicati nel 1800. «Se quaggiù hai un amico, / non fidarti di lui in quest'ora, / amabile egli di sguardo e parola, / medita guerra in pace infida»<sup>6</sup>, si legge invece in *Zwielicht* (*Crepuscolo*) di Eichendorff, messo in musica da Robert Schumann come decimo *Lied* del *Liederkreis* (1838).

È Ernst Theodor Amadeus Hoffmann a sancire definitivamente il legame tra notte, orrore e irrazionalità, canonizzando il notturno come sottogenere letterario e coniando il termine *Nachtstücke*, dunque «notturni», come titolo per la sua seconda raccolta di racconti, nel 1816.

<sup>4</sup> H. Müller, *Explosion of a Memory*, a cura di Carl Weber, New York, PAJ Books, 1988.

<sup>5</sup> Novalis, *Inno I*, trad. di Ida Porena, in *I romantici tedeschi*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Rizzoli, 1995, II, p. 535.

<sup>6</sup> Joseph von Eichendorff, *Zwielicht*, in *Gedichte 1811-1815*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1988, p. 158.

Sono dunque i *Nachtstücke* che Müller vuole apertamente omaggiare, e, in particolar modo, il primo dei racconti della raccolta hoffmanniana, ovvero *Der Sandmann*, «l'uomo della sabbia», che vede come protagonista il giovane Nathanael, la cui infanzia è stata segnata dalla minaccia dell'uomo della sabbia, una figura misteriosa che avrebbe cavato gli occhi ai bambini che si rifiutavano di andare a dormire. Se la sorte del protagonista del notturno mülleriano, ovvero la perdita degli occhi, e dunque della percezione visiva della realtà, rappresenta un tema centrale all'interno di *Der Sandmann*, in contrapposizione alla percezione distorta, filtrata dalla tecnologia (si pensi al ruolo degli specchi, degli occhiali e del binocolo fornito a Nathanael da Coppola), a rafforzare ulteriormente il legame fra i due testi vi è la figura di Olimpia, la figlia del professor Spalanzani, della quale Nathanael si innamora fino a diventarne ossessionato. Al termine del racconto, la figlia del dottor Spalanzani si rivela essere «eine Puppe», termine utilizzato anche da Müller per il protagonista del suo *Nachtstück*, traducibile come bambola o marionetta, alla quale vengono divelti gli occhi e si tenta ferocemente di strappare gli arti in un litigio tra Spalanzani e Coppola. È interessante notare come a riempire due marionette di segatura, «quello che era stato il mio sangue»<sup>7</sup> sarà Lessing in *Lebend Gündlings, Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* pochi anni più tardi, a sancire l'inizio dell'agonia del teatro e la perdita di ruolo sociale dell'autore.

Il primo intento mülleriano nel dedicare apertamente il suo *Nachtstück* a Hoffmann appare dunque quello di dichiarare *Germania Tod in Berlin*, ovvero la cristallizzazione in immagini della «Deutsche Misere», la miseria tedesca, un racconto del terrore, principale protagonista della sua produzione teatrale e letteraria. Similmente a quanto avviene all'interno dei *Nachtstücke* di Hoffmann, in cui la notte è l'ambientazione degli avvenimenti cruciali, si pensi alla morte in circostanze misteriose del padre di Nathanael, le tenebre sono per Müller metafora dell'apice della brutalità dell'essere umano. A confermarlo ulteriormente vi sono gli unici altri testi che l'autore di Eppendorf sceglie esplicitamente di ambientare nelle tenebre, ovvero il frammento *Notiz 409*, dedicato alla morte violenta di Pier Paolo Pasolini, vittima della storia e della società italiane del suo tempo, la lirica *Traumwald*, del 1994, in cui l'autore sogna se stesso bambino aggirarsi armato in una selva oscura e indecifrabile; nonché il primo ricordo di Müller, da lui descritto come la prima scena del suo teatro: la deportazione del padre da parte della polizia nazista nel 1940. È altrettanto significativo notare come un celebre notturno pittorico, ovvero il *Duello rusticano* di Goya, i cui due protagonisti, accecati dalla violenza combattono imperterriti con armi improvvisate senza accorgersi di stare sprofondando in una materia indefinita, forse nelle sabbie mobili, sia stato il dipinto scelto da Müller come copertina alla raccolta delle sue opere teatrali pubblicata in Germania Orientale nel 1987,

<sup>7</sup> H. Müller, *Werke 4* cit., p. 533.

nonché come scenografia per la messinscena del *Lohndrucker, L'abbassasalari*, al Deutsches Theater di Berlino Est.

«Il terrore di cui scrivo non viene dalla Germania, è un terrore dell'anima. Edgar Allan Poe. Il terrore di cui scrivo viene dalla Germania»<sup>8</sup>. È con queste parole – una rielaborazione da Edgar Allan Poe, altro importante modello mülleriano – che si aprono sia la sua prima raccolta di poesie, che *Guerra senza battaglia. Vita tra due dittature*, l'autobiografia in forma di intervista scritta e pubblicata dopo la riunificazione tedesca, nel 1992, nonché la prima edizione di *Germania Tod in Berlin*, del 1971. Inoltre, l'ossessione nei confronti della brutalità della storia è il filo conduttore sul quale si basano anche le ventitré videointerviste, con il valore di un testamento poetico, tra Müller e il regista tedesco Alexander Kluge tra il 1988 e il 1995, anno della morte del drammaturgo di Eppendorf. Come è lo stesso Müller ad illustrare a confronto con Kluge, la propria attrazione nei confronti della narrazione storiografica di ambito latino, rispetto a quella di ambito greco, e in particolar modo nei confronti di Tacito, nasce infatti dalla capacità di quest'ultimo di rappresentare l'orrore in modo diretto ed esplicito, senza tentare di mitigarlo attraverso l'arte della parola.

Come sottolinea Patrick Primavesi<sup>9</sup>, e come ribadiscono gli stessi artisti dell'intervista nella conversazione *Demokratie als allesfresser*<sup>10</sup>, la storia per Müller non segue un percorso lineare, ma è il risultato di un ammasso caotico di catastrofi dal profondo significato allegorico. Le radici filosofiche di tale concezione sono riconducibili a Walter Benjamin, che, già nel 1940, all'interno di *Thesen über den Begriff der Geschichte*, ovvero le *Tesi sul concetto di storia*, sosteneva la natura frammentaria della storia, impossibile da esaminare come un continuum di eventi, frutto invece di istanti fra sé stessi collegati<sup>11</sup>. Questo è non a caso il principio che lega fra loro i tredici episodi di *Germania Tod in Berlin*, in cui la brutalità e l'orrore si esplicitano nella macabra natività che vede come protagonisti Adolf Hitler, che si nutre di benzina e carne umana, e Goebbels che partorisce la Repubblica Federale Tedesca al cospetto dei tre paesi alleati, Regno Unito, Francia e Stati Uniti d'America.

La storia, come fallimentare risultato del rapporto fra essere umano e potere, e in particolar modo la recente storia tedesca, vissuta in prima persona in tutta la sua tragicità e le sue contraddizioni, ha rappresentato per Müller un'ossessione, nonché l'unico reale oggetto della propria produzione artistica. Alla luce della densità di avvenimenti storici che hanno tragicamente segnato il XX seco-

<sup>8</sup> Ivi, p. 8.

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi, *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2003, p. 181.

<sup>10</sup> Alexander Kluge-Heiner Müller, *Demokratie als Allesfresser*, in *Ich bin ein Landvermesser*, Frankfurt am Main, Rotbuch Verlag, 1996, pp. 41–51.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Berlin, Zweitausendeins, 2011, Bd. I, p. 790.

lo, Müller, come Brecht e Alexander Kluge, allievo di Adorno, rivendica la necessità improrogabile da parte della società occidentale di fare i conti con il recente passato, che sommerge infatti chi non è disposto ad ascoltarlo, come afferma Müller nel 1986 in una conversazione con Wolfgang Heyse: «Marx parla dell'incubo delle morte generazioni. Benjamin della liberazione del passato. Ciò che è morto non lo è nella storia. Una funzione del dramma è l'evocazione dei morti. [...] Il dialogo con i morti non si deve spezzare prima che essi non comunichino ciò che del futuro è stato sepolto con loro»<sup>12</sup>.

È proprio all'interno della cruciale sesta scena di *Germania Tod in Berlin* che l'autore presenta se stesso sotto le mentite spoglie di un venditore di crani, che compare inaspettato sulla scena popolata da funzionari di partito, ex-nazisti e giovani manovali socialisti, denunciando la perduta funzione sociale del teatro e presentando una visione pessimistica della storia in cui, apparentemente, non vi è più spazio per le utopie e la fiducia nel socialismo reale, che aveva accompagnato la nascita della DDR è ormai profonda disillusione: «Io sono un sopravvissuto, esumo... SOTTO I FIORI SOTTO L'ERBA... ero storico. [...] Da quando la storia mi ha cacciato nei cimiteri sono immune dalla tossina cadaverica della promessa di redenzione su questa terra. L'età dell'oro è già trascorsa»<sup>13</sup>.

A relegare ulteriormente gli ideali e le utopie al regno dei morti è il testo che l'autore sceglie come immediato prosieguito di *Nachtstück*, di fatto un altro notturno, che fornisce un lugubre parallelo alla scena sesta appena descritta, mettendo allo stesso tempo in luce il profondo legame tra la marionetta mülleriana e l'espressionismo tedesco, ovvero, *Berlin VII* di Georg Heym, scritta nel 1910, che qui prende il titolo di *Morte a Berlino I*:

Povero e scuro sorge un cimitero  
 E i morti contemplan dalle fosse  
 Il tramonto che sa di vin nero  
 Tesson, seduti lungo la parete  
 Berretti di fuliggine alle ossute  
 Tempie e cantan la vecchia marsigliese<sup>14</sup>.

I due notturni, che compaiono come una cesura improvvisa e surreale all'interno di *Germania Tod in Berlin* introducendo di fatto l'ultimo frammento in cui si assiste alla morte del comunista Hilse logorato dal cancro, sono dunque i detentori della chiave di interpretazione dell'opera stessa e costituiscono allo stesso tempo un'importante spartiacque all'interno della produzione mülleriana.

<sup>12</sup> H. Müller, *Gesammelte Irrtümer 2* cit., p. 64.

<sup>13</sup> H. Müller, *Werke 4* cit., p. 492.

<sup>14</sup> Georg Heym, *Gedichte*, München, Piper, 1986, p. 122 (Trad. da Georg Heym, *Umbra Vitae*, a cura di Paolo Chiarini, Torino, Einaudi, 1970, p. 165).



na. «Dove sono. Nero è tutto ciò che vedo. Ho detto “vedere”. E come fai a sapere, se hai ancora occhi per distinguere il bianco dal nero. [...] Più alcuna differenza tra bianco e nero e tra me e me nessuna differenza»<sup>15</sup>.

È con queste parole che si apre *L'Urlo*, il monologo di *Traktor*, testo mülleriano di poco successivo a *Germania Tod in Berlin*, in cui la notte è arrivata a coincidere con la cecità. Si tratta della cecità della coscienza, che nel *Nachtstück* ha portato la gigante marionetta all'autosabotaggio e, di fatto, all'autodistruzione, sulla quale si sono basate le utopie del XX secolo, oramai fallite, sulla quale è stata costruita la Repubblica Democratica Tedesca, e sulla quale verranno poste le basi della nuova Germania unita, come dimostrerà nel 1995 *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (*Germania 3 spettri sull'uomo morto*), tragico epilogo di *Germania Tod in Berlin* nonché ultima opera teatrale del drammaturgo di Eppendorf.

L'urlo espressionista che conclude il *Notturmo* è un urlo di terrore, frutto della presa di coscienza dell'automa, che diviene così umano. È un grido di emancipazione nella disperazione che segna la fine dei cosiddetti *Produktionstücke* e lega indissolubilmente *Germania Tod in Berlin* ai testi della maturità mülleriana, in cui la parola cede progressivamente il posto all'immagine e al silenzio. «Il sentimento di esitazione, la consapevolezza della sconfitta nel rileggere i vecchi testi è fondamentale [...]. L'esigenza di una lingua che nessuno può leggere cresce. [...] Una lingua senza parole. O la scomparsa del mondo nelle parole [...]. La dissoluzione del mondo nelle immagini»<sup>16</sup>.

Sono infatti le parole che precedono *Der Schrei* (*L'Urlo*) all'interno di *Traktor* e proprio il paesaggio sarà protagonista di *Leben Gundlings, Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, della seconda metà degli anni '70, e di *Bildbeschreibung*, tra gli ultimi testi mülleriani, composto alla fine degli anni '80.

Con *Nachtstück* ci troviamo dunque di fronte alle tenebre della storia tedesca, per la quale l'età dell'oro pare destinata a non avere ritorno, segnata dalla catastrofe, da uno scontro fratricida, e dunque da una forma di auto-sabotaggio non dissimile da quella a cui si è sottoposta la marionetta nel nostro testo, già a partire dalla battaglia di Teutoburgo, che vide Arminio e il fratello su fronti contrapposti. Tuttavia il terrore nel caso di Müller non è, come potrebbe sembrare, unicamente il sintomo di un inappellabile pessimismo storico; esso, come si apprende nel dramma *Mauser*, deve invece essere interpretato in chiave escatologica e didattica. Le tenebre rappresentano infatti allo stesso tempo il presupposto necessario al risveglio delle coscienze e alla possibilità di rinnovamento del genere umano:

<sup>15</sup> H. Müller, *Werke 4* cit., p. 492.

<sup>16</sup> Ivi, p. 489.

PERCHÉ QUALCOSA SORGA, QUALCOSA DEVE SPARIRE. LA PRIMA FORMA DELLA SPERANZA È IL TIMORE. LA PRIMA MANIFESTAZIONE DEL NUOVO, IL TERRORE<sup>17</sup>.

A conferma di tale visione, che costituisce lo scheletro della poetica del teatro mülleriano maturo, nonché delle sue caustiche interviste e delle liriche frammentarie dei primi anni '90, vi è l'auspicio che il drammaturgo di Eppendorf affida alla carta nel 1988, proprio in riferimento al dramma *Germania Tod in Berlin*: «Io spero in un mondo in cui drammi come *Germania Tod in Berlin* non possano più essere scritti, poiché la realtà non è più in grado di fornire materiale per ispirarli»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> H. Müller, *Werke 4* cit., p. 248.

<sup>18</sup> H. Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Leipzig, Reclam, 1989, p. 101.



Maria Lai, *Errando 2* (2008 - polimaterico. Collezione privata).



Lorca per Maria (foto di Laura Dolfi).

INDICE DEI NOMI  
a cura di Martina Romanelli



Abbrugiati, Perle 312n.  
 Abruzzese, Alberto 320n.  
 Acanfora, Nunzia 456n.  
 Achmatova, Anna 589  
 Adam, Adolphe 210 e n.  
 Adnan, Etel 677-685  
 Adorno, Theodor Wiesengrund 222n.,  
 235 e n., 237 e n., 274 e n., 277,  
 278n., 638n., 639, 696  
 Adriani, Maurizio 618n.  
 Adriano (Publio Elio Traiano Adriano),  
 imperatore 45  
 Afanas'ev, Valerij Pavlovič 32  
 Affinati, Eraldo 640n.  
 Afribo, Andrea 589 e n., 593n., 594n.,  
 597n., 625 e n., 640n.  
 Agamben, Giorgio 187n., 273n., 626  
 e n.  
 Agosti, Stefano 241n.  
 Agostino d'Ipbona, santo 72n., 480 e  
 n., 482n.  
 Ajello, Epifanio 456n.  
 Alberti, Rafael 268  
 Albertini, Luigi 329n.  
 Albinoni, Tomaso Giovanni 368n.  
 Alcmene 373  
 Alfano, Giancarlo 598n., 626 e n.,  
 642n., 643-644  
 Alfieri, Vittorio 125, 128, 245, 503  
 Alighieri, Dante 37, 42, 67, 134,  
 149n., 158, 242, 357, 368n., 371,  
 374, 376 e n., 378, 396n., 397, 398  
 e n., 399n. 407, 481n., 482n., 488,  
 501n., 502, 626 e n., 630  
 Allason, Barbara 503  
 Allem, Maurice 55n., 63 e n., 64n.,  
 73n.  
 Aloisio I di Liechtenstein, principe  
 142n.  
 Alonge, Roberto 611n.  
 Alonso, Dámaso 538n.  
 Alunno, Francesco 179  
 Amiel, Henri-Frédéric 334  
 Amireh, Amal 678n., 679n.  
 Amoroso, Leonardo 56n., 74n.  
 Anderson, Sherwood 450, 523  
 Andrade, Mário de (Mário Raul de  
 Moraes Andrade) 543n.  
 Andreoli, Annamaria 329n., 331 e n.,  
 332n.  
 Anedda, Antonella 17, 587-599  
 Angel, Shlomo 675n.  
 Angelica, Rossana 79n.  
 Angelini, Claudio 488n.  
 Angioletti, Giovan Battista 617, 618 e  
 n.  
 Angiolini, Gasparo 368n.  
 Anselmi, Gian Mario 459n.  
 Antonioni, Michelangelo 149n.  
 Anzilotti, Eillie 672n.  
 Apollinaire, Guillaume 479n.  
 Aragno, Riccardo 621n.  
 Ariani, Marco 15n., 149n., 240n.,  
 247n., 431n.

- Arianti, Alessandro 651n.  
 Ariosto, Ludovico 157n., 128, 338, 652-653  
 Arrigoni, Luigi Ernesto 456n., 458n., 464n., 467n.  
 Arteaga, Esteban de 132n.  
 Ashbrook, William 195n., 197n., 204n.  
 Asor Rosa, Alberto 318n.  
 Aspden, Suzanne 76n.  
 Auber, Daniel-François-Esprit 196n.  
 Audano, Sergio 367n.  
 Auden, Wistan Hugh 299, 508  
 Aumont, monsieur 197n.  
 Aversano, Mario 508n.-509n.  
 Aymès, monsieur 197
- Bacchelli, Riccardo 446n.  
 Bach, Johann Sebastian 240n., 254, 513  
 Bachelard, Gaston 16, 64n., 89-99, 120, 289n., 524 e n., 575, 657 e n., 658-659, 662, 663 e n., 664, 666, 669  
 Bachtin, Michail Michailovič 676, 677 e n.  
 Baggiani, Guido 244n., 638n.  
 Baioni, Paola 249n.  
 Baker, Michael 299n.  
 Baldacci, Alessandro 598n., 599  
 Baldacci, Luigi 456n.-457n.  
 Baldan Zenoni-Politeo, Giuliana 128n.  
 Baldazzi, Gianfranco 667n.  
 Ballard, James Graham 645  
 Baltrušaitis, Jurgis 129n.  
 Bandini, Fernando 241n., 554n.  
 Banks, Rick 680, 683n.  
 Banti, Anna (Lucia Lopresti) 253n.  
 Banu, George 43n., 44n., 46n., 51, 59n.  
 Banville, Théodore de 228 e n., 229, 231 e n., 235  
 Baraka, Amiri 527 e n., 528, 529n.  
 Bárberi Squarotti, Giorgio 262n., 412n., 419 e n., 421 e n., 446n., 448n., 453n.
- Barbieri, Daniele 639n.  
 Barbieri, Francesco 126  
 Barbieri, Guido 244n., 638n.  
 Barile, Laura 386n., 387n., 513n., 517n.  
 Barilli, Renato 514n.  
 Barthes, Roland 221 e n., 222 e n., 236n., 237 e n., 240n., 253 e n., 265 e n., 578, 671 e n., 673-674, 680, 682, 686  
 Bartók, Béla 513  
 Bartolini, Francesca 550n.  
 Bassani, Giorgio 46 e n., 255, 261 e n., 267n., 271n., 278n., 286n.  
 Bataille, Georges 270  
 Battaglia, Laura Silvia 76n., 253n.  
 Battaglia, Salvatore 41n., 43n., 58n.  
 Baudelaire, Charles 17, 48, 50, 73, 98, 121 e n., 176, 183, 184 e n., 186, 187 e n., 188, 190 e n., 191, 192 e n., 223n., 228, 233 e n., 270n., 274 e n., 275 e n., 335, 386-387, 388 e n., 411n., 412-413, 427-428, 386-388, 510, 529, 688  
 Baudino, Mario 489n.  
 Baumann, Alan D. 497n.  
 Bausi, Francesco 313n., 447n.  
 Beatrice, Luca 659 n., 663 n., 664 n., 667 n.  
 Becheri, Gabriele 493n.  
 Beckett, Samuel 516, 584, 613n., 692-693  
 Beethoven, Ludwig van 143, 157n., 252, 258n., 277, 282  
 Beguin, Albert 48  
 Bellini, Cecilia 550n.  
 Bellini, Vincenzo 42, 117, 158, 169, 175, 193  
 Bello Minciocchi, Cecilia 369n., 370n., 598n., 630 e n., 645, 646n., 647n.  
 Bellotto, Bruno 671n.  
 Bellotto, Francesco 195n., 204n., 205n.  
 Belotti, Gastone 102 e n., 105 e n., 106n., 107, 108 e n., 110-111, 113-



- 115, 118 e n.  
 Beltrami, Pietro G. 321n.  
 Bemporad, Giovanna 163n., 187n., 188  
 Bendidio, Lucrezia 47  
 Benedetti, Gioia 538n.  
 Benjamin, Walter 187 e n., 274n., 277 e n., 695 e n., 696  
 Bennett, Arnold 673  
 Benni, Stefano 531 e n., 532n.  
 Benveniste, Émile 119n.  
 Benzoni, Ferruccio 625n.  
 Berberian, Kathy 514  
 Bergman, Ernst Igmar 149 e n., 150n.  
 Berio, Luciano 239 e n., 241n., 252, 493, 496n., 514 e n., 620 e n., 621  
 Berisso, Marco 496n.  
 Berlioz, Hector Louis 101, 111n., 175, 194, 196 e n., 197n., 202n., 211 e n., 230  
 Berlowitz, Béatrice 59n.  
 Berman, Antoine 37  
 Bernard-Griffiths, Simone 194  
 Bernhart, Walter 76n.  
 Berry, Robert 680  
 Bertazzoli, Raffaella 46n., 334n.  
 Berthier, Patrick 194n., 196n., 197n.  
 Bertini, Mariolina 272n.  
 Bertone, Giorgio 15n.  
 Bertoni, Alberto 553  
 Betocchi, Carlo 37, 45n., 49, 245n., 459n., 491n., 538n., 541n.  
 Bettarini, Rosanna 381n.  
 Bettetini, Maria 481n.  
 Bevilacqua, Giuseppe 265n.  
 Biadego, Giuseppe 126n.  
 Biagini, Enza 17n., 41n., 56n., 82n., 486n., 540n., 618n.  
 Biamonti, Francesco 507, 517-520  
 Bianchini, Luca 134n., 135, 136n., 137n.  
 Biasin, Gian Paolo 382n., 389n., 509n., 510 e n.  
 Bigard, Barney (Albany Leon Bigard) 259  
 Bigi, Emilio 183n., 313n.  
 Bigongiari, Luca 260  
 Bigongiari, Piero 17, 47n., 49 e n., 60, 75, 77 e n., 80, 81n., 82 e n., 83-84, 86-88, 242n., 248, 249n., 254 e n., 255, 256n., 258-261, 263, 359-360, 362 e n., 365n., 368n., 431n., 432n., 439n., 456n., 483n., 489n., 538 e n., 543n., 618 e n., 619 e n., 622 e n.  
 Bindal, Shalu 672n.  
 Bini, Annalisa 195n.  
 Binni, Walter 140 e n., 316 e n.  
 Biondi, Alvaro 458n.  
 Bizet, Georges (Alexandre-César-Léopold Bizet) 196n.  
 Black, John 195n., 198n., 204n., 205n.  
 Blake, William 254n., 299-301, 531  
 Blanchot, Maurice 46, 56n.  
 Blasucci, Luigi 309, 310n., 311n., 316n.  
 Bloch, Pedro 541n.  
 Blum, Lucille 685 e n.  
 Bo, Carlo 156 e n., 486n.  
 Boal, Augusto 541n.  
 Bobby Solo (Roberto Satti) 655  
 Boccadoro, Carlo 244n., 638n.  
 Bocelli, Andrea 667  
 Böcklin, Arnold 148 e n.  
 Bodini, Vittorio 45n., 49, 50 e n., 81n., 255, 257n., 263-265, 489n., 491n.  
 Boiardo, Matteo Maria 242  
 Boine, Giovanni 390n., 419  
 Boisseaux, Claude-Nicolas-Henry 210, 211n.  
 Boito, Arrigo 244n.  
 Bolaffio, Vittorio 406 e n., 408  
 Bollack, Jean 276n.  
 Bologna, Luigi 330n.  
 Boncompagni, Maria Luisa 611  
 Bonetti, Paolo 661  
 Bongrain, Anne 196n.  
 Bonhomme, Jean-François 239n.  
 Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa 555

- Bonito, Vito 587 e n., 592  
 Bonnefoy, Yves 17, 176, 518, 637  
 Bonniot, Edmond 234  
 Bontempelli, Massimo 544n., 548n.  
 Bopp, Raul 547  
 Borelli, Francesca 254n.  
 Borges, Jorge Francisco Isidoro Luis 260n., 529, 572  
 Borghini, Vincenzo Maria 166  
 Borraro, Pietro 455n.  
 Bortolotto, Mario 235n.  
 Bourgeois, Anicet 194 e n., 198, 202-204, 207, 217-218  
 Bourget, Paul 333  
 Bourion, Sylveline 236n.  
 Bousquet, Joë 92 e n.  
 Braga, Edgard 540n.  
 Brain, Dennis 299n.  
 Bramani, Lidia 125 e n., 134, 137n.  
 Branca, Vittore 243n.  
 Branzi, Andrea 673  
 Braschi, Giannina 677  
 Brassens, Georges 226n.  
 Brecht, Bertolt 495n., 561n., 575, 613n., 691-692, 696  
 Bresciani, Luigi 345  
 Brettoni, Augusta 132n.  
 Brewster, Bill 681n.  
 Bridson, Douglas Geoffrey 613, 621  
 Brioschi, Franco 70n., 310n.  
 Brito, Mário da Silva 540n.  
 Britten, Edward Benjamin 16, 295-306, 508, 622  
 Broda, Martine 286n.  
 Brodskij, Iosif Aleksandrovič 592  
 Broggi, Alessandro 683, 686-687  
 Brooks, Cleanth 221 e n.  
 Brown, Calvin S. 75-76  
 Brown, William 302  
 Browning, Robert J. 305n., 622  
 Bruckner, Joseph Anton 571  
 Brunetti, Simona 194 e n., 195n., 197n.  
 Bruni, Arnaldo 15n., 149n., 240n., 431n.  
 Bruni, Leonardo 37  
 Bruno, Giordano 178  
 Budden, Julian 295n.  
 Bufalino, Gesualdo 190 e n., 192 e n., 584  
 Buffon, George-Louis Leclerc de 72n.  
 Buffoni, Franco 640n.  
 Buonarroti, Michelangelo 47 e n., 178, 294, 670  
 Burckhardt, Jacob 156n.  
 Bürger, Gottfried August 162  
 Burke, Edmund 132n.  
 Burrell, Anthony 676  
 Busoni, Ferruccio 508  
 Byron, George Gordon Noël 155, 158  
 Han, Byung-Chul 646n.  
 Cabral, Pedro Álvares 545n.  
 Cage, John 640n.  
 Caggiano, Emma 619n.  
 Caillebotte, Gustave 48  
 Cailleran, monsieur 196n.  
 Cain Miller, Claire 675n.  
 Cain, James 450  
 Calasso, Roberto 529n.  
 Callas, Maria (Anna Maria Cecilia Sophia Kalos) 139, 243n.  
 Calvino, Italo 446 e n., 447, 473n.  
 Cambon, Charles-Antoine Nicolas 197n.  
 Cambon, Glauco 263n.  
 Camerana, Giovanni 244  
 Camilleri, Andrea 540n., 550n.  
 Cammille-Saint-Aubin, Nicolas 196n.  
 Cammarano, Salvatore 42, 193, 195, 198, 203, 204, 205, 207n., 212n., 215, 218  
 Camon, Ferdinando 462n.  
 Campana, Dino 17, 48, 60, 247n., 251 e n., 335, 360-363, 635, 426, 486, 548, 553, 558-559, 575  
 Campo, Cristina (Vittoria Guerrini) 240n., 592  
 Campos, Paulo Mendes 540n.  
 Camus, Albert 518-519, 531

- Cangiullo, Francesco 246  
 Canova, Antonio 125n.-126n., 127  
 Cantril, Hadley 612n.  
 Capossela, Vinicio 531, 533 e n., 534n.  
 Cappello, Angelo Piero 329n.  
 Capponi, Gino 48, 246n., 313  
 Caproni, Attilio Mauro 48n.  
 Caproni, Giorgio 17, 60, 244, 250n.,  
 251 e n., 255 e n., 258n., 473-483,  
 488n., 491n., 579, 639  
 Caproni, Marcella 483n.  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi)  
 47n., 60, 284n., 292  
 Carbognin, Francesco 517n., 557n.  
 Carchia, Gianni 272n.  
 Carducci, Giosuè 243, 321, 360n.,  
 362n., 406  
 Carena, Carlo 481n.  
 Careri, Maria 554n.  
 Carlo I Stuart, re d'Inghilterra 145n.  
 Carlo II di Gonzaga-Nevers 125  
 Carlo II Stuart, re d'Inghilterra 145n.  
 Carlyle, Thomas 333  
 Caro, Annibale 166  
 Carpita, Chiara 517n., 557n.  
 Carpitella, Diego 513  
 Carroll, Lewis (Charles Lutwidge  
 Dodgson) 653  
 Carstens, Asmus Jacob 165-167  
 Cartesio (Descartes, René) 64n., 102-  
 103, 223, 227, 524 e n.  
 Caruso, Enrico 667  
 Casali, Isabella 195  
 Casella 242  
 Casini, Bruno 258n.  
 Cassiani, Giuliano 126  
 Castagnoli, Adriana 675n.  
 Castellani, Giordano 408n.  
 Castelnuovo-Tedesco, Mario 241n.  
 Castiglia, Benedetto 193  
 Catalano, Ettore 60n.  
 Cataldi, Pietro 80n., 239n., 431n.,  
 487n.  
 Cattaneo, Carlo Vittorio 541n.  
 Cattelan, Paolo 239n.  
 Catullo (Gaio Valerio Catullo) 120n.,  
 371, 372 e n., 374  
 Cavalcanti, Guido 486 e n., 644  
 Cavalletti, Andrea 633 e n.  
 Cavalli, Patrizia 605n.  
 Cavallini, Giorgio 456n.  
 Caymmi, Dorival 550  
 Ceccarelli, Luigi 244n., 638n.  
 Cecchi, Emilio 331, 333n.  
 Celan, Paul (Paul Antschel) 16, 269-  
 294, 589  
 Céline, Louis-Ferdinand 44n., 45-46,  
 592  
 Cento, Francesco 195n.  
 Cepollaro, Biagio 645n.  
 Ceronetti, Guido 567 e n.  
 Cerretti, Luigi 126  
 Cesana, Eligio 486n.  
 Cesarotti, Melchiorre 183 e n.  
 Ceserani, Remo 56n.  
 Cézanne, Paul 455n., 462n., 518  
 Chadeuil, Gustave 212  
 Chagall, Marc (Mark Zacharovič Šagal)  
 570, 573  
 Char, René 258, 518  
 Charpentier, Julie von 163  
 Chase, Richard 534n.  
 Chenet, Françoise 44n.  
 Chénier, André Marie 17, 184 e n.,  
 185n., 186, 188, 189, 190  
 Chevalier, Jean 102n., 103 e n., 120n.  
 Chiancone, Claudio 128n.  
 Chiappini, Gaetano, 455n.  
 Chinol, Elio 182n.  
 Chiocchio, Anton Angelo 541n., 550n.  
 Chlebnikov, Velimir (Viktor  
 Vladimirovič Chlebnikov) 570  
 Chopin, Fryderyk Franciszek 16, 41n.,  
 59, 101-122, 158, 170-171, 172 e  
 n., 173-174, 175 e n., 244, 252-  
 254, 270, 567  
 Christiani, Magdalena 142n.  
 Churchill, Sir Winston Leonard Spen-  
 cer 638n.  
 Ciarrocchi, Arnaldo 85n.

- Cicala, Marco 447n.  
 Cicognara, Francesco Leopoldo 125n.  
 Citati, Pietro 134n., 139, 140 e n., 141  
 Citterio, Mariella 92n.  
 Clair, René 499  
 Clark, Katerina 676 e n.  
 Clementi, Muzio 169, 368n.  
 Cobral, Angel 257n.  
 Coccia, Andrea 672n.  
 Cocteau, Jean Maurice Eugène Clément  
 17, 643  
 Cohen Hemsì, Marta 64n., 90n., 92n.  
 Cohen, Leonard Norman 531  
 Colangelo, Stefano 494n., 499n.  
 Colasanti, Arnaldo 587n.  
 Colella, Massimo 605 e n.  
 Coleman, Bill Johnson 257n.  
 Coleridge, Samuel Taylor 390n., 616  
 Coletti, Vittorio 48n., 412n., 520n.  
 Colletta, Pietro 43n.  
 Colli, Giorgio 154n., 157n., 179n.  
 Collin, Matthew 684n.  
 Collini, Patrizio 157n., 161n., 162n.,  
 164n., 165n., 166n.  
 Collot, Michel 44n.  
 Colombo, Cristoforo 617  
 Comes, Annalisa 554n., 555n.  
 Commons, Jeremy 195n., 198n.,  
 202n., 204n., 205n., 212n.  
 Compagnon, Antoine 551n.  
 Company, Alvaro 13  
 Condé, Gérard 197n., 212n.  
 Contarini Mosconi, Elisabetta 130 e n.,  
 131n.  
 Contarino, Rosario 317n.  
 Conti, Angelo 332 e n.  
 Contini, Gianfranco 247n., 318 e n.,  
 381n., 333n., 334n., 446n., 456n.,  
 457n.  
 Contorbia, Franco 367n.  
 Cooke, Mervyn 295n.  
 Corazzini, Sergio 244n., 245n., 417 e  
 n.  
 Corrère, Emmanuel 654  
 Cortelazzo, Manlio 119n.  
 Cortellessa, Andrea 491n., 598n.,  
 599n.  
 Cortés, Hernán 613  
 Corti, Maria 611n.  
 Corvi, Francesca 368n.  
 Costa, Giampiero 412n.  
 Costa, Pasquale Mario 317, 323  
 Costa, Simona 445n.  
 Cotton, Charles 299  
 Coudroy-Saghâi, Marie-Hélène 196n.  
 Coulthard, Jean 302  
 Coupilly, monsieur 196n.  
 Coviello, Michelangelo 640 e n.  
 Cremona, Nazzareno 45  
 Crosnier, François 196n.  
 Crotti, Ilaria 332 e n., 343-345, 615n.  
 Crugnola, Gaetano 61 e n., 74n.  
 Cruvelli, Sophie (Sophie Crüwell)  
 196n., 210n.  
 Cupers, Jean-Louis 76n.  
 Curi, Fausto 514n.  
 Curtoni Verza, Silvia 130n.  
 Cusumano, Antonino 566n.  
 Cusy, Pierre 612  
 Cuthbert, Sir Edward 302  
 Cutino, Liliana 179n.  
 Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine 196n.  
 Cvetaeva, Marina Ivanovna 589-590,  
 592  
 Dal Bianco, Stefano 241n.  
 D'Alessandro, Maria Grazia 58n.  
 Da Lisca Pompei, Teodora 130 e 131n.  
 Dalla, Giuseppe 660  
 Dalla, Lucio 17, 649, 657-670 e n.  
 Dalmas, Davide 605n.  
 Dal Molin, Paolo 75n., 248n., 368n.  
 Dalmonte, Rossana 239n., 514n.  
 Dalza, Joan Ambrosio 261  
 Damasio, Antonio Rosa 524n.  
 Dameron, Pauline-Eulalie 197  
 Damiani, Paolo 531  
 D'Amico, Silvio 611n.  
 Dani, Robert, 531  
 D'Angelo, Paolo 132n.

- D'Annunzio, Gabriele 17, 48, 51n., 57n., 60, 243, 244, 245 e n., 321 e n., 329-345, 347, 385, 413n., 418-420, 422-423, 426, 441n., 445n., 488n., 538n., 544n., 601, 616
- D'Annunzio Anguissola Gravina, Renata 331, 332n, 343
- Da Ponte, Lorenzo 243 e n.
- Daolmi, Davide 295n.
- Däuble, Hedwig 158n.
- Davico Bonino, Guido 611n.
- David, Félicien 196n., 211
- De André, Fabrizio 473 e n., 649, 650, 652
- De Angelis, Enrico 179n.
- De Angelis, Milo 589
- Debenedetti, Giacomo 431n., 436n., 438 e n., 514
- De Benedictis, Angela Ida 617n.
- Deburau, Jean-Gaspard (Jan Kašpar Dvořák) 225n.
- Debussy, Claude 16, 58n., 59n., 228-229, 235 e n., 236 e n., 237, 243n., 244n., 390, 509
- De Carolis, Adolfo 346
- De Chirico, Giorgio 456n., 657
- De Falla, Manuel 513
- De Gregori, Francesco 17, 446, 649-657
- Dei, Adele 473n., 479n., 481n.
- Dei, Luigi 17n.
- Dei, Sergio 13
- Deidier, Roberto 179n., 432n., 433n., 434n., 435n., 436n., 439n., 442n., 523 e n., 529 e n., 530 n., 532 n.
- Delacroix, Eugène 122n., 217, 397n.
- De Laude, Silvia 554n., 555n.
- Delavigne, Germain 194, 196n., 197n., 198, 203, 209n., 210n., 211n., 215, 218
- Deledda, Grazia 51n., 240n.
- Deleuze, Gilles 222 e n., 280 e n., 516
- De Leva, Enrico 317
- Della Casa, Giovanni 178
- Dell'Aquila, Giulia 616n.
- Dellarosa, Franca 612n., 621n.
- De March, Silvia 254n., 513n, 517n
- De Martino, Ernesto 512, 513
- Denon, Vivant 126n.
- De Palacio, Jean 16n.
- D'Episcopo, Francesco 45n., 46n., 462n., 466n.
- De Portu, Enrico 269n.
- De Portu, Igea 269n.
- De Pourtalès, Guy 112n.
- De Robertis, Domenico 310 e n., 315
- De Robertis, Giuseppe 250n., 310n., 315, 456n.
- De Rossi Re, Fabrizio 244n.
- De Sanctis, Francesco 44n.
- De Seta, Cesare 15n.
- De Signoribus, Eugenio 17, 625-636
- De Signoribus, Evelina 631
- De Staël, Nicolas 518
- Del Tedesco, Enza 615n.
- Demeny, Paul 74n.
- Depassio, Jean 196
- Derrida Jacques 224 e n., 239n., 241n., 279n., 286n.
- Desnos, Robert 615
- Despéchin, Édouard 197n.
- de Veil, Thomas, sir 146n.
- Devoto, Giorgio 481n.
- Devoto, Lilli 605n.
- Diabelli, Anton 245n.
- Diacò, Francesco 561n., 603 e n., 605n.
- Diacono, Mario (Mario D'Amico) 79n., 359n., 362n., 369, 371
- Dick, Philip Kindred 645
- Dickinson, Emily Elizabeth 617
- Diego, Gerardo 566
- Dierna, Giuseppe 566n.
- Dietrich, Marlene 267
- Di Giacomo, Salvatore 17, 317-328
- Di Giammarco, Rodolfo 496n.
- Di Girolamo, Costanzo 447n., 451n.
- Di Grado, Antonio 522 e n., 523n.
- Dionisotti, Carlo 446 e n.
- Di Tizio, Franco 329n.

- Dolfi, Laura 18, 268, 700  
 Dolfi, Anna 13, 15n., 41n., 42n., 45n., 46n., 47n., 48n., 49n., 50 n., 53n., 55n., 56n., 58n., 311 e n. 240n., 241n., 243n., 245n., 246n., 247n., 249n., 250n., 251n., 253n., 258n., 262n., 266n., 267n., 269, 271n., 311 e n., 312n., 313n., 331, 347n., 348n., 350n., 353 e n., 354n., 355 e n., 357 e n., 358n., 431n., 442n., 444n., 455n., 457n., 458n., 462n., 474n., 481n., 486n., 487n., 488n., 489n., 491n., 498n., 537 e n., 538n., 539n., 540n., 541n., 542n., 543n., 545 e n., 546n., 547n.  
 Domenichelli, Mario 56n., 295n.  
 Donadio, Antonio 468n.  
 Donati, Corrado 353n., 367n.  
 Donati, Riccardo 47n., 455n., 491n., 540n., 644n., 618n.  
 Donizetti, Gaetano 17, 42, 193 e n., 194n., 195 e n., 196n., 197n., 198, 202n., 204n., 212n., 214-215  
 Doret, Gustave 236n.  
 Dorigatti, Angelo 149n.  
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 343  
 Dowling, Constance 454  
 Dragoni Jacobbi, Mara 619n.  
 Drummond de Andrade, Carlos 541  
 Dumas, Alexandre (padre) 616n.  
 Dumersan, Théophile Marion 225-226  
 Durand, Gilbert 60 e n., 64n., 68 e n.  
 Dürer, Albrecht 166, 501n.  
 Dussy, Marie (Marie Cotteret) 197  
 Dvořák, Antonín Leopold 574  
 Dylan, Bob (Robert Allen Zimmerman) 531, 650, 653  
 Echaurren, Pablo Matta 642n.  
 Eckermann, Johann Peter 141n.  
 Eco, Umberto, 514 e n.  
 Eichendorff, Joseph Karl Benedikt Freiherr von 693 e n.  
 Eliot, Thomas Stearns 188, 304, 305 e n., 306, 616, 622n., 643, 645  
 Ellington, Duke 259, 569  
 Elsheimer, Adam 47n.  
 Éluard, Paul (Eugène Grindel) 549 e n., 619 e n.  
 Elwert, Wilhelm Theodor 321n.  
 Engels, Friedrich 223  
 Ennio (Quinto Ennio) 368n.  
 Eraclito 348  
 Erodiano 126  
 Escal, Françoise 59e n.  
 Escudier, Léon 196n., 211  
 Esenin, Sergej Aleksandrovič 474n.  
 Esposito, Lucia 612n., 613n.  
 Euripide 371  
 Fabretti, Claudio 657n.  
 Facciolati, Iacopo 315n.  
 Fallacara, Luigi 48  
 Fanfani, Ottavio 620n.  
 Farai, Chideya 674n.  
 Farelly, Gilbert 234 e n.  
 Fasano, Pino 56n.  
 Fasoli, Doriano 250n.  
 Fauré, Gabriel 16, 59, 101 e n., 102 e n., 103n., 104n., 105n., 106n., 107n., 110n., 111n., 112n., 113n., 114n., 118n., 119n., 120n., 170  
 Favaro, Roberto 240n., 241n.  
 Favati, Chiara 17n., 484  
 Faverzani, Camillo 17n., 239n., 241n.  
 Fazio, Fabio 659  
 Fazzini, Pericle 368n.  
 Fededico II di Hohenzollern, re 693  
 Félix, Moacyr 540n.  
 Fellini, Federico 243n., 638n., 653  
 Fenzi, Enrico 520n.  
 Fernández, Victor Braulio 447n.  
 Ferraris, Angiola 125n., 127, 128 e n., 130  
 Ferrata, Giansiro 456n.  
 Ferri, Luigi 460n., 470n., 471n., 472n., 489n.  
 Ferrieri, Enzo 611 e n.  
 Ferroni, Giulio 456n.  
 Feuchtersleben, Eduard von 143n.

- Feuchtersleben, Ernst von 143n.  
 Fezzi, Luca 367n.  
 Fiedler, Leslie Aron 526n.  
 Field, John 107-108  
 Fielding, Henry 146n.  
 Finotti, Fabio 334n.  
 Fiorentino, Pier Angelo 209 e n.  
 Fiori, Umberto 640 e n.  
 Flécheux, Céline 44n.  
 Flora, Francesco 58n., 317n.  
 Fo, Alessandro 565n, 567 e n.  
 Fofi, Goffredo 533n., 534n.  
 Fogazzaro, Antonio 72n.  
 Fonseca, José Paulo Moreira da 540n.,  
 547  
 Fontan, Louis-Marie 196n.  
 Fontana, Luca 530 e n., 531n.  
 Forcellini, Egidio 315 e n.  
 Ford, Boris 299n.  
 Formisano, Luciano 334  
 Forti, Marco 382n.  
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 17,  
 255, 256n., 446n., 560, 561 e n.,  
 562-563  
 Foscolo, Ugo 42, 46 e n., 48, 127,  
 131n., 262-263, 441n., 535  
 Foucault, Paul-Michel 58 e n.  
 Framm, Valentine 159  
 Francovich, Carlo 135 e n.  
 Francucci, Federico 644 e n.  
 Frank, Anna (Annelies Marie Frank)  
 368-370  
 Frank, César 240n.  
 Frank, Manfred 163, 164n.  
 Frasca, Gabriele 241n., 641, 643, 644 e  
 n., 645-646, 648  
 Freiherr, Tobias Philipp 137n.  
 Frénaud, André 263n.  
 Fresu, Paolo 531  
 Freud, Sigmund 44, 147 e n., 221n.,  
 269n., 458, 528n., 530, 658-659  
 Frick, Grace 14nn.  
 Fricsay, Ferenc 144n.  
 Friedrich, Caspar David 44n., 48  
 Friedrich, Hugo 288 e n.  
 Friml, Rudolf 261n.  
 Frost, Robert 592  
 Fuchs, Maximilien 229n.  
 Fürst, Walther 186  
 Fusco, Florinda 596n.  
 Fusillo, Massimo 530 e n.  
 Füssli, Johann Heinrich 46, 147 e n.  
 Gadda, Carlo Emilio 507, 618 e n.  
 Galilei, Galileo 242n.  
 Gallo, Bruno 494n.  
 Gallo, Niccolò 257  
 Galluzzo, Maria Teresa 136n.  
 Galuppi, Baldassare 368n.  
 Gamberale, Leopoldo 367n.  
 Ganche, Édouard 108n., 110 e n.  
 Gandhi, Mohandas Karamchand (det-  
 to Mahatma) 693  
 Garavini, Fausta 126n.  
 García Lorca, Federico 18, 241n., 263,  
 264, 447 e n., 513, 616  
 Gardini, Nicola 372n.  
 Gareffi, Andrea 15n., 240n., 431n.  
 Garufi, Bianca 445  
 Gaspar, Lorand 269n.  
 Gatto, Alfonso 17, 44, 45n., 263, 265-  
 267, 455-472, 491n., 545n., 548 e  
 n., 549, 618n.  
 Gatto, Gerardo 463n., 470  
 Gauguin, Paul 521  
 Gauthier, François 682n.  
 Gautier, Théophile 211 e n.  
 Gavazzeni, Franco 310n., 335  
 Gazzola, Giuseppe 388n.  
 Gazzolo, Nando 620n.  
 Genette, Gérard 64n., 68n.  
 Gennaro, Rosario 78n.  
 George, mademoiselle (Marguerite-  
 Joséphine Weimer) 194  
 Gerhard, Anselm 195n., 204n.  
 Géricault, Théodore 592  
 Germinet, Gabriel (Maurice Vinot)  
 612  
 Gershwin, George 508  
 Gessner, Conrad 127

- Gezzi, Massimo 640n.  
 Ghedini, Giorgio Federico 241n.  
 Gheerbrant, Alain 102n., 103n., 120n.  
 Giachino, Monica 41n., 313n., 431n., 487n.  
 Giacomelli, Adolphe 210 e n.  
 Giagni, Gian Domenico 615 e n., 616 e n., 617n.  
 Gialloredo, Andrea 247n.  
 Giampieri, Innocenzo 195n.  
 Gianni, Enrico 141n.  
 Giannoli, Viola 674n.  
 Giannone, Anton Lucio 263n.  
 Giarrizzo, Giuseppe 137n.  
 Gibellini, Pietro 332n., 334n.  
 Gide, André 173, 244n., 617  
 Gigliozzi, Giovanni 618n.  
 Ginsberg, Irwin Allen 530 e n., 531 e n.  
 Giordani, Pietro 436  
 Giorgi Bertòla, Aurelio de' 127-128  
 Giovannetti, Paolo 683n., 684 e n., 687 e n.  
 Giovanni della Croce (Juan de Yepes Álvarez), santo 178, 270, 284, 285 e n., 286  
 Giovannuzzi, Stefano 517n., 555n., 557n., 558n., 559n., 605  
 Giovenale, Marco 683  
 Giratone, Giuseppe 225n.  
 Giraud, Albert 494  
 Girolamo, santo 72n.  
 Giudici, Giovanni 17, 553, 577 e n., 579-581, 583, 585  
 Giuseppe II d'Asburgo Lorena, imperatore 128, 142n.  
 Giuseppe Venceslao I di Liechtenstein, principe 142n.  
 Giusti, Andrea 17n.  
 Giusti, Simone 411n.  
 Givone, Sergio 641n.  
 Glass, Philip 245n.  
 Gleim, Ludwig 153  
 Globokar, Vinko 493  
 Gluck, Christoph Willibald 153  
 Gnoli, Antonio 651n, 654n.  
 Godsolve, William H. L. 295n.  
 Goebbels, Paul Joseph 695  
 Goethe, Johann Wolfgang von 16, 52, 72n., 82n., 134, 135n., 136 e n., 136 e n., 140n.-141n., 147, 153, 154 e n., 156, 157 e n., 163, 187, 229, 177, 187, 399, 495 e n., 498 e n., 499n., 500, 501, 502 e n.  
 Goldin, Daniela 243n.  
 Goldoni, Carlo 501  
 Gombrich, Ernst Hans Josef, sir 528n.  
 Gomes, Alfredo de Freitas Dias 540n.  
 Góngora y Argote, Luis de 177, 178n., 184  
 Goodman, Nelson 70 e n.  
 Gopalan, Swapna 673n.  
 Goujon, Jean-Paul 234n.  
 Gounod, Charles 64, 194 e n., 196 e n., 197n., 198, 202n., 205 e n., 209n., 210n., 211 e n., 212n., 214, 217, 218n.  
 Govoni, Corrado 244n., 246-247, 572  
 Goya y Lucientes, Francisco José 45, 575, 592, 653, 694  
 Gozzano, Guido 17n., 244n., 245n., 445n., 578, 616  
 Graf, Arturo 48 e n., 247 e n.  
 Gramsci, Antonio 554-555  
 Granese, Alberto 455n., 456n., 457n.  
 Grassi, Carlo 320n.  
 Grasso, Mario 566n.  
 Graves, Robert (Robert von Ranke Graves) 534n.  
 Gray, Jonathan 672n., 674n.  
 Gray, Thomas 162  
 Graziani, Michela 73n.  
 Greco, Riccardo 23n.  
 Green, Jefferson 672  
 Grieg, Edvard Hagerup 508  
 Grismondi, Paolina 130n.  
 Gryphius, Andreas 179 e n.  
 Gualtieri, Andrea 674n.  
 Guattari, Félix 280n., 516  
 Guccini, Francesco 530  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbie-



- ri) 166  
 Guerne, Armel 269n.  
 Guéymard, Louis 196  
 Guglielmi, Guido 367n.  
 Guglielminetti, Marziano 452-453, 523n.  
 Guignot, Jacques-Alfred 197  
 Guilbert de Pixérécourt, René Charles 196n.  
 Guillén y Álvarez, Jorge 538 e n.  
 Gulizia, Giuseppe 17n.  
 Gullar Ferreira (José Ribamar Ferreira) 540n.  
 Gunold, Rolf 612  
 Gutmann, Wilhelm Adolf 111n.
- Halévy, Jacques-François-Fromental 196n.  
 Hall, Lesslie 120n.  
 Hammerstein, Oscar Greeley Clendenning 261n.  
 Hamon, Philippe 44n., 236, 237n.  
 Händel, Georg Friedrich 263n.  
 Haq, Nav 684n.  
 Harbach, Otto Abels 261n.  
 Hardy, Alexandre 368n.  
 Hartung, Hans 81n.  
 Haydn, Franz Joseph 142n., 143, 252  
 Hedley, Arthur 105 e n.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53n., 177, 222 e n., 641 e n., 680  
 Heidegger, Martin 56n., 74 e n., 95, 270, 271 e n., 273 e n., 276, 288n., 481 e n., 843  
 Heine, Henrich 153-154, 155 e n.  
 Heiser, Jorg 681n.  
 Hennermann-Barale, Ingrid 158n.  
 Henry, O. (William Sydney Porter) 450 e n.  
 Herbert, David 295n.  
 Herder, Johann Gottfried 161, 166  
 Hermand, Jost 691  
 Hermet, Augusto 332 e n., 461n.  
 Heym, Goerg 696 e n.  
 Heyse, Wolfgang 696
- Hildesheimer, Wolfgang 135 e n.  
 Hiller, Christian Friedrich 186  
 Hindemith, Paul 613n.  
 Hirt, André 275n.  
 Hirtzel, Frederic Arthur 371n.  
 Hitler, Adolf 49, 695  
 Hocquard, Jean-Victor 135n.  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 162 e n., 571, 612, 693-694  
 Hofmannsthal, Hugo von 332, 334 e n.  
 Hogarth, William 145, 145n.-147n.  
 Holan, Vladimír 572  
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 16, 56n., 161, 163, 185 e n., 186, 187, 571  
 Holquist, Michael 676  
 Holub, Hanna 136n.  
 Honecker, Erich 692 e n.  
 Hopkins, Gerald Manley 389n., 390n., 512  
 Hopper, Edward 526, 535  
 Huboldt, Marianne 156n.  
 Hughes, Richard 612, 622  
 Hugo, Victor (Victor-Marie Hugo) 17, 46, 59, 67, 72, 223 e n., 288 e n.  
 Husserl, Edmund Gustav Albrecht 518
- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 82n., 618n.  
 Ilaria dal Carretto 555  
 Illica, Luigi 508  
 Imbriani, Maria Teresa 615n., 616n., 617n.  
 Immediato, Gene 568n., 575n., 576n.  
 Incalcaterra McLoughlin, Laura 419n.  
 Inglada, Rafael 447n.  
 Inglese, Andrea 645-646, 647n., 683  
 Ioli, Giovanna 445n.  
 Iovino, Roberto 495n., 496n., 509n.  
 Ishiguro, Kazuo 240n.  
 Isotti Rosowsky, Giuditta 86n.
- Jaccottet, Philippe 598  
 Jackson, John E. 278  
 Jacobbi, Ruggero 17, 23 e n., 24, 457n.,

- 458n., 537-551, 619n.  
 Jakob, Michael 15n.  
 James, Henry 295, 334, 337, 508  
 Janáček, Leoš 16n., 569, 571, 574  
 Jankélévitch, Vladimir 16, 57-61, 63-64, 69 e n., 101-107, 110-114, 118-119, 120n., 121n., 237 e n.  
 Jappelli, Giuseppe 128n.  
 Jarocinski, Stefan 58n.  
 Jaworska, Krystyna 132n.  
 Jean-Aubry, Georges 239n.  
 Jiménez, Juan Ramón 241n.  
 Johnson, Joseph 147n.  
 Joly, Jacques 194n., 196n., 197n., 202n.  
 Jommelli, Niccolò 368n.  
 Joyce, James (James Augustine Aloysius Joyce) 514, 515, 657  
 Judge, Jack 257  
 Jurková, Zuzan 686n.
- Kafka, Franz 280n., 516  
 Kandinsky, Vasilij Vasil'evič 247n., 514  
 Kant, Immanuel 137  
 Karajan, Herbert von 139 e n.  
 Kaufman, Thomas G. 195n.  
 Kaufmann, Pierre 52n.  
 Kaur, Rupi 676  
 Kavafis, Konstantinos Petrou 179  
 Kazinczy, Ferenc 142n.  
 Keats, John 185, 299, 303, 528  
 Kellermann, Etienne de 142n.  
 Kerouac, Jack 530  
 Kiefer, Anselm 291  
 Kierkegaard, Søren Aabye 591  
 Kieślowski, Krzysztof 52  
 King, Stephen Edwin 645  
 Kittler, Friedrich A. 638n., 644  
 Klee, Paul 16  
 Klein, Kathrin 142n.  
 Klemplerer, Otto 139  
 Klersy, Elina 55n.  
 Klinger, Max 656-657  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 153  
 Kluge, Alexander 695 e n., 696
- Kodály, Zoltán 513  
 Kounellis, Jannis 653  
 Kourinki, Mikko 676  
 Kristeva, Julia 46n.  
 Kruse, Bernhard Arnold 158n.  
 Kühn, Sophie von 163  
 Kundera, Milan 16n., 240n.
- Labroca, Mario 617  
 Lacan, Jacques 180  
 Laforgue, Jules 221, 232 e n.  
 Lagorio, Gina 390n., 411n, 412n.  
 Lai, Maria 17n., 100, 122, 492, 699  
 Lamarque, Vivian 605n.  
 Lamartine, Alphonse de 65n., 72, 223 e n.  
 Lanari, Alessandro 195n.  
 Landi, Patrizia 310n.  
 Landolfi, Idolina 243n.  
 Landolfi, Tommaso 243n.  
 Larbaud, Valery 514  
 Lassberg, Christel von 154  
 La Tour, Georges de 47n., 100  
 Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) 512, 515  
 Lavagetto, Mario 528n.  
 Lawrence, Tim 681  
 Léautaud, Paul 386n.  
 Leboucher, Louis Julien 67n.  
 Lee Masters, Edgard 623  
 Léger, Nathalie 265n.  
 Legouvé, Ernest 101 e n., 102, 111n.  
 Lehman, Hans-Thies 695n.  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 513  
 Leip, Hans 267  
 Lenzi, Federico 565n, 567 e n.  
 Lenzini, Luca 627 e n., 631 e n.  
 León, Fray Luis de 42  
 Leonardo da Vinci 166  
 Leone, Francesco 125n.  
 Leonelli, Giuseppe 17n.  
 Leopardi, Giacomo 15 e n., 17, 41, 42 e n., 43n., 46 e n., 47n., 48, 49 e n., 50, 52, 58 e n., 68, 73, 118 e n., 119n., 177, 183, 184, 185, 188,

- 191, 239n., 240n., 241n., 243 e n., 245 e n., 246, 249 e n., 251, 253n., 264, 266, 325, 309-316, 349, 374, 402n., 409n., 414, 415 e n., 418, 420, 423, 431 e n., 436 e n., 440 e n., 453, 441, 462n., 463, 487n., 502, 592, 601, 653
- Leopardi, Paolina 310n.
- Lescure, Jean 78n.
- Lessing, Gotthold Ephraim 161, 166 e n.
- Le Sueur, Hubert 145n.
- Letourneur, Pierre 67n.
- Levi, Primo 278n., 593
- Lévy Strauss, Claude 514
- Lewis, Matthew Gregory 194 e n., 196n., 219-220
- Lewis, Sinclair 450
- Leydi, Roberto 620
- Liang, Samuel 675n.
- Liberovici, Andrea 493
- Liborio, Mariantonia 119n.
- Liebesking, August Jakob 137n.
- Lienhardt, Patrick 240n.
- Ligabue, Luciano 258n.
- Lima, Jorge Mateus de 539 e n., 540n., 541 e n., 545 e n., 547 e n., 549 n., 550
- Lisa, Tommaso 602 e n., 604n., 605 e n.
- Lisciani Petrini, Enrica 59n.
- Liszt, Franz 59, 110 e n., 111n., 116 e n., 117, 170, 172, 497
- Lobkowitz, Giorgio Cristiano, principe 142n.
- Locatelli, Carla 311n.
- Lockroy (Joseph-Philippe Simon) 194
- Lodato, Suzanne M. 76n.
- Lombardi, Luca 493, 495n., 496, 497 e n.
- Lombardi, Maria Maddalena 310n.
- Lombardo, Agostino 523n.
- Lombardo, Giovanni 132n.
- Lonardi, Gilberto 315n., 416n, 508, 508n.
- Longhi, Roberto 43
- Lopez Munuera, Ivan 681n.
- Lorenzini, Niva 330n., 332n., 494n., 497, 498n., 501n., 502n., 514n, 587n.
- Lorenzo di Piero de' Medici, detto il Magnifico 242
- Lovelock, Christopher 672
- Lovy, Jules 196n., 211
- Luigi XIV (Luigi di Borbone, detto Re Sole), 225
- Lukács, György (György Bernát Löwinger) 223 e n. 226 e n., 227 e n., 234 e n.
- Lulli, Giovan Battista (Jean-Baptiste Lully) 225
- Lunetta, Mario 539n.
- Luperini, Romano 239n., 382n., 384n., 388n., 431n., 487n.
- Lupica, Nino 486n.
- Luzi, Gian Francesco 611n.
- Luzi, Mario 17, 42, 49, 53 e n. 60, 180n., 181, 249n., 250 e n., 251-254, 258, 265n., 431n., 444n., 459n., 485-491, 548
- Luzzatto, Aldo 187n.
- Lynch, David Keith 526
- Lynn, Matthew 674n.
- Macchia, Alessandro 300
- Macchia, Giovanni 138 e n., 187n.
- Macciò, Francesco 473n.
- Machado, Antonio 479n., 688
- Machiavelli, Niccolò 129
- Machiedo, Mladen 551n., 618n.
- Machiedo, Visnja 618n.
- MacKenzie, William MacArthur 644
- MacNeice, Louis 615, 621 e n., 622n., 623 e n.
- Macpherson, James 16, 186
- Macrí, Oreste 45n., 244 e n., 246n., 257n., 383n., 389 e n., 459n., 462n., 491n., 538 e n., 539n., 541n., 542 e n., 543n.
- Maderna, Bruno 620 e n., 621
- Maeterlinck, Maurice Polydore Marie

- Bernard 332, 540 e n., 547n.  
 Maffei, Lodovica Maria 125  
 Maffei, Scipione 125  
 Maggi Romano, Cristina 79n.  
 Magrelli, Valerio 17, 50 e n., 241n.,  
 244n., 245n., 601-608, 637-638,  
 641, 645  
 Magritte, René François Ghislain 592  
 Mahler, Gustav 149, 571 e n.  
 Mai, Angelo 245n., 249n.  
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič  
 688  
 Malamani, Vittorio 125n.  
 Malatini, Franco 611n.  
 Malato, Enrico 317n.  
 Maleney, Ian 681n.  
 Malevič, Kazimir Severinovič 44, 570  
 Malherbe, François de 71  
 Mallarmé, Stéphane 91, 221, 233 e  
 n., 234, 239 e n., 273n., 284 e n.,  
 287n., 288n., 289n., 510, 546n.,  
 549, 550 e n., 616n.  
 Mallian, Julien de 194 e n., 198, 202,  
 203, 204, 207, 217, 218  
 Man, Paul de 221  
 Manara, Milo 669  
 Mandel'stam, Osip Èmil'evič 241, 565,  
 592  
 Mandelbaum, Allen 367 e n.  
 Manetti, Beatrice 605n.  
 Manganelli, Massimiliano 599n.  
 Manghetti, Gloria 23n.  
 Manica, Raffaele 140n., 247n.  
 Manigrasso, Leonardo 263n., 471n.  
 Manzoni, Alessandro 398n.  
 Manzù, Giacomo (Giacomo Manzoni)  
 87n.  
 Marco Aurelio (Marco Aurelio Antoni-  
 no Augusto), imperatore 159  
 Marcel, Gabriel 144n.  
 Marcetti, Franzisca 17n., 23  
 Marchi, Marco 243n.  
 Marianni, Ariodante 367n.  
 Marignani, Alessandro 312n.  
 Marinetti, Filippo Tommaso 49n., 613  
 Marino, Giovan Battista 243 e n.  
 Marlowe, Christopher 368n.  
 Marniti, Biagia (Biagia Masulli) 367n.  
 Marot, Clément 225n., 229n.  
 Marquardt, Carin 196n.  
 Martelli, Mario 447n.  
 Martelli, Sebastiano 616n.  
 Martignoni, Clelia 318n., 329n.  
 Martignoni, Ignazio 132n.  
 Martin, Hugues 197n.  
 Martinelli, Donatella 318n., 334n.  
 Martini, Alessandro 381n., 382n.,  
 386n., 388 e n.  
 Martinville, Édouard-Léon Scott de  
 225n.  
 Marty, Èric 240n.  
 Marx, Karl 223, 513, 635, 696  
 Marx, Leo 522 e n.  
 Maselli Cudin, Anna 571n.  
 Masini, Ferruccio 187 e n., 188 e n.,  
 334n.  
 Masoero, Mariarosa 445n.  
 Massarenti, Armando 481n.  
 Mathias, Georges 107, 171  
 Matte Blanco, Ignacio 530 e n.  
 Mattesini, Francesco 458n.  
 Maupassant, Guy de 233 e n.  
 Maurois, André 111n.  
 Mayr, Giovanni Simone (Johann Si-  
 mon Mayr) 193  
 Mazzarella, Arturo 334n.  
 Mazzocca, Fernando 126n.  
 McFarland, Robert B. 138n.  
 McLuhan, Marshall 638, 639 e n.  
 Meier, John 225n.  
 Meijer, Pieter de 502n.  
 Melis, Nanà 618n.  
 Melo Neto, João Cabral de 541  
 Melville, Herman 295, 521, 522, 524,  
 528 n., 530 n., 534 n.  
 Memmo, Francesco Paolo 550n.  
 Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig  
 Felix, 229 e n.  
 Mendes, Murilo 537 e n., 538n., 541 e  
 n., 547 e n., 548n., 549 e n., 550 e

- n., 551 e n.  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 382n., 457n., 473n.  
 Mercadante, Saverio 193, 368n.  
 Merker, Nicolao 641n.  
 Merleau-Ponty, Maurice 462n., 518  
 Merly, Jean-Baptiste 197  
 Meschonnic, Henri 37, 222 e n., 224 e n., 237 e n.  
 Messiaen, Olivier 507, 518, 518n.  
 Metastasio, Pietro (Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi) 243, 296, 368n.  
 Mettel, Paolo Andrea 53n.  
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer) 196n.  
 Micaletto, Manuel 685 e n., 686  
 Michelangelo Buonarroti 670  
 Michelotti, Gigi 612 e n.  
 Miglietta, Goffredo 132n.  
 Miglio, Camilla 137n.  
 Migliorini, Ermanno 132n.  
 Mignone, Carolina 446n.  
 Mila, Massimo 134 e n.  
 Milano, Paolo 565 e n.  
 Miller Cain, Claire 675  
 Mills, Irving Harold (Isadore Minsky) 259  
 Mioli, Piero 193n.  
 Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti, comte de 128  
 Miraglia, Giuseppe 331, 343-344  
 Mistral, Frédéric 234  
 Modiano, Patrick 53n.  
 Modigliani, Gino 616  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 225n.  
 Molino, Jean 225n.  
 Monda, Davide 318n.  
 Mondadori, Alberto 368  
 Mondo, Lorenzo 445n.  
 Mondor, Henri 239n.  
 Mondrian, Piet 179  
 Monfregola, Lilli 65n.  
 Montale, Eugenio 15, 17, 49 e n., 188, 241n., 242, 244 e n., 253n., 259, 260, 266, 355 e n., 362n., 381n., 382n., 410, 445n., 454, 456n., 486, 507, 508n., 509n., 510n., 511-512, 513n., 519, 616, 622n.  
 Montandon, Alain 46n.  
 Montefoschi, Paola 249n., 359n., 379n.  
 Monteleone, Franco 611n.  
 Montesano, Giuseppe 428n.  
 Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio 243, 262n., 368  
 Monti, Augusto 448  
 Monti, Vincenzo 127, 460n., 461n.  
 Montinari, Mazzino 154n., 156 e n., 157n., 179n.  
 Montinari, Sigrid 157  
 Morandi, Gianni 256 e n.  
 Morandi, Giorgio 368n.  
 Morando, Simona 626 e n., 628 e n.  
 Morawski, Paolo 617n.  
 Moretti, Franco 524n.  
 Moretti, Marino 417 e n., 418 e n., 422, 423 e n.  
 Moriani, Napoleone 195, 214  
 Moritz von Lacy, Franz, conte 142n.  
 Moritz, Karl Philipp 161, 165-166  
 Mosca, Luca 104n., 105n., 115 e n., 116 e n., 117  
 Mosconi Giacomo 130n.  
 Mosconi, Lauretta 130n.-131n.  
 Motta, Angela 619n.  
 Mounin, Georges 67n.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 16, 125 e n., 129, 133, 134-139, 140n., 141, 141n.-142n., 144n., 150, 243, 245n., 252, 269-270, 546-547, 570, 572, 591  
 Mozzarella, Cesare 125n.  
 Müller, Heiner 17, 691-698  
 Muñíz Muñíz, María de Las Nieves 311n., 313n., 316n.  
 Murphy, Kerry 196n., 205n.  
 Murphy, Steve 74n.  
 Musarra, Franco 489n.

- Musil, Robert 334n.  
 Musset, Alfred de 55-74, 226 e n., 227-228, 236  
 Musset, Paul de 63, 65 e n., 73n.  
 Mutterle, Anco Marzio 41n., 258n., 313n., 431n., 445n., 450n., 453n., 487n.
- Naldini, Nico 554n.  
 Napoleone I (Napoleone Bonaparte), imperatore 142, 401  
 Narducci, Emanuele 367n.  
 Nascimbeni, Giulio 507n.  
 Nash, Thomas 368n.  
 Natali, Andrea 312n.  
 Nattiez, Jean-Jacques 225n.  
 Naumann, Hans 225n.  
 Néjar, Carlos 540n.  
 Nelligan, Émile 110n.-111n., 120n.  
 Némirovsky, Irène 240n.  
 Nencioni, Francesca 457n., 463n., 486n.  
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) 46 e n., 72-73  
 Nevio (Gneo Nevio) 368n.  
 Newman, Barnett 51  
 Newton, Isaac 177  
 Nicoletti, Giuseppe 486n.  
 Niderst, Alain 184n.  
 Niecks, Frederick 111n.  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 15, 44, 112n., 154 e n., 155, 156 e n., 157 e n., 158 e n., 159 e n., 160 e n., 164n., 179 e n., 365, 523 e n., 524, 528 e n.  
 Nocentini, Alberto 120n.  
 Noferi, Adelia 82n., 260 e n., 483n.  
 Nono, Luigi 241n., 248 e n., 252, 368 e n., 369 e n., 370 e n., 371 e n., 368 e n., 369 e n., 370 e n., 371 e n.  
 Notari, Elvira (Maria Elvira Giuseppa Coda) 317  
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 16, 59, 103, 161 e n., 162 e n., 163 e n., 164 e n., 165 e n., 166 e n., 177, 187 e n., 188 e n., 189 e n., 190, 270, 280n., 281n., 283 e n., 286 e n., 332 e n., 333, 347, 355, 461n., 592, 486, 606, 693 e n.  
 Novati, Maria Maddalena 617n.  
 Nove, Aldo 493n.
- Óbidos, Josefa de (Josefa de Ayala Figueira) 293  
 Obrist, Hans Ulrich 685  
 Offenbach, Jacques (Jacob Offenbach) 226n.  
 Ojetti, Ugo 333  
 Oliva, Gianni 333n.  
 Oliveira Figueiredo, Guilherme 540n.  
 Olivier, Alain Patrick, 222n.  
 Olsen, Regina 591  
 Omero 51n., 127, 156, 404  
 Onofri, Arturo 17, 50 e n., 247 e n., 347-358, 390n., 355 e n., 356 e n., 357 e n.  
 Orefice, Giacomo 112n., 113n.  
 Orienti, Sandra 462n.  
 Orlando, Francesco 153, 221 e n.  
 Orten, Jiří 572  
 Ortoleva, Peppino 611n.  
 Orvieto, Angiolo 112n., 113 e n.  
 Ossola, Carlo 77n., 248n., 364n., 367 n., 368n., 430n.  
 Ottonieri, Tommaso 641, 642 e n., 643 e n., 645-646, 680  
 Ouelette, Laurie 672n., 674  
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 368n., 372, 374  
 Owen, Wilfred Edward Salter 303
- Paccagnini, Elvio 520n.  
 Pacchiano, Giovanni 640n.  
 Pacella, Giuseppe 309n.  
 Paci, Enzo 523n.  
 Paci, Francesca Romana 622n.  
 Pacini, Giovanni 193  
 Paderewski, Ignace 110n.  
 Padmore, Mark 299n.  
 Paduano, Guido 295n.

- Pagnanelli, Remo 604n.  
 Paisiello, Giovanni 368n.  
 Palandri, Cecilia 295n.  
 Palazzeschi, Aldo 49, 247, 383n.  
 Palli Baroni, Gabriella 517n.  
 Palmer, Christopher 299n.  
 Palombi, Mé linda 312n.  
 Palumbo Stracca, Bruna M. 373 n.,  
 374 n.  
 Panaitescu, Emilio 58n.  
 Pancani, Eleonora 541n., 619n.  
 Pane, Antonio 565n., 566 e n., 567 e  
 n., 572n.  
 Panella, Giuseppe 56n.  
 Pantini, Emilia 75n.  
 Panzacchi, Enrico 544n.  
 Papini, Giovanni 332n.  
 Papini, Maria Carla 46n., 248n., 368 n.  
 Paratore, Ettore 367 n.  
 Parenti, Alessandro 120n.  
 Parini, Giuseppe 48, 125  
 Parker, Charlie 530  
 Parkinson, Cyril 673 e n.  
 Parnell, Thomas 162  
 Parronchi, Alessandro 53 e n., 60 e n.,  
 255, 261 e n., 262n., 263n., 431n.,  
 489n.  
 Pärt, Arvo 34  
 Pascal, Blaise 64n., 475 e n., 482  
 Pascoli, Giovanni 37, 48, 228 e n., 236,  
 241n., 243-244, 318, 353, 441n.,  
 443, 447n., 449, 461n., 502  
 Pasolini, Pier Paolo 17, 47, 50, 244n.,  
 513, 553, 554n., 555n., 556, 559-  
 560, 563, 578, 618n.-619n., 620n.,  
 652, 694  
 Pasquini, Emilio 459n.  
 Pasternak, Boris Leonidovič 569, 589  
 Pastore Stocchi, Manlio 126n.  
 Patai, Rafael 534n.  
 Pater, Walter Horatio 333  
 Patrizi, Paolo 195  
 Paulhan, Jean 86n., 359  
 Pavarini, Stefano 411n.  
 Pavarotti, Luciano 317  
 Pavese, Cesare 17, 445-454, 521 e n.,  
 522 e n., 523 e n., 524 e n., 526 e  
 n., 528 e n.  
 Pavolini, Lorenzo 618n.  
 Pears, Peter 295 e n., 296-298, 299n.,  
 301  
 Pecci, Riccardo 295n.  
 Pecora, Elio 179n, 432n., 513, 513n.  
 Pedullà, Gabriele 244n.  
 Peduzzi, Anna Chiara 90n., 92n.  
 Pellegrini, Ernestina 243n.  
 Pellizzi, Federico 676n.  
 Penna, Sandro 17, 48, 179 e n., 185,  
 431-444  
 Pepoli, Carlo 245, 309, 31n., 311 e n.,  
 313 e n., 314, 315 e n., 316  
 Peri, Lorenzo 255n.  
 Perilli, Plinio 254n.  
 Perli, Antonello 411n., 412n., 425 e n.  
 Pernety, Antonio 137 e n.  
 Pesola, Laura 616n.  
 Pessoa, Fernando (Fernando António  
 Nogueira Pessoa) 541n., 545n.  
 Pestalozza, Luigi 241n., 493n., 499n.  
 Petrarca, Francesco 41, 47, 182, 184,  
 241n., 242 e n., 379, 403n., 413 e  
 n., 503  
 Petrassi, Goffredo 241n., 245  
 Petrin, Umberto 531  
 Petrucciani, Alberto 36 n.  
 Petrucciani, Mario 367 n., 377n.  
 Pfister, Federico 132n.  
 Philipponnat, Olivier 240n.  
 Piaf Édith (Édith Giovanna Gassion)  
 257  
 Piancastelli, Umberto 661n.  
 Piave, Francesco Maria 193  
 Piazzolla, Astor Pantaleón 260n.  
 Picasso, Pablo (Pablo Ruiz y Picasso)  
 496, 569  
 Picca, Carlo 432n.  
 Piccinni, Giuseppe Maria 194  
 Piccinni, Louis-Alexandre (Luigi o Lo-  
 dovico Alessandro Piccinni) 194,  
 212

- Piccinni, Niccolò 194  
 Piccioni, Leone 77n., 86n., 87n., 88,  
 190n., 360 e n., 367n., 368 e n.,  
 463n.  
 Picconi, Gian Luca 633 e n.  
 Pichois, Claude 386n.  
 Pieri, Mario 128n.  
 Piero della Francesca 555  
 Pietropaoli, Antonio 497  
 Pilo, Giuseppe Maria 126n.  
 Pindemonte, Giovanni 126  
 Pindemonte, Ippolito 17, 191, 125 e  
 n., 126-127, 128 e n., 130n.-131n.,  
 132n., 191, 313n.  
 Pindemonte, Luigi 125  
 Pinzauti, Leonardo 13  
 Piranesi, Giovanni Battista 592  
 Piromalli, Antonio 539n.  
 Pirozzi, Carlo 538n., 619n.  
 Pitagora 356  
 Pivano, Fernanda 452  
 Pizzardo, Tina 451  
 Pizzetti, Ildebrando 241n., 243n.  
 Platone 182, 223, 232, 242, 239, 521,  
 522, 633  
 Podestà, Andrea 651 e n.  
 Poe, Edgar Allan 333, 616, 695  
 Poincaré, Anne 196  
 Polato, Lorenzo 412n.  
 Polidori, Francesca 538n.  
 Poliziano, Angelo (Angelo Ambrogini)  
 41, 47  
 Poma, Carlo 663 e n.  
 Pompei, Girolamo 126  
 Pontani, Filippo Maria 179  
 Popovich, Ljudmila 677 e n.  
 Popp, Lucia 139  
 Portelli, Alessandro 531n.  
 Porter, Cole 261  
 Pozzato, Maria Pia 240n.  
 Pozzi, Emilio 611n.  
 Pozzi, Giovanni 456n.  
 Praga, Emilio 244  
 Prandi, Stefano 42n., 58n.  
 Pratolini, Vasco 46  
 Praz, Mario 48, 140 e n., 150, 335  
 Prete, Antonio 191 e n.  
 Prezzolini, Giuseppe 332n.  
 Primavesi, Patrick 695  
 Prospero, Carlo 13  
 Proust, Marcel 17, 45 e n., 175, 176 e  
 n., 180 e n., 234, 671 e n., 672, 674,  
 680  
 Prudon-Moral, Montserrat 260n.  
 Prunas, Roberto 345  
 Pseudo-Longino 132n.  
 Puccini, Dario 541n.  
 Puccini, Davide 412n.  
 Puccini, Giacomo 441n., 508  
 Pugliese, Sergio 615n.  
 Pulvirenti, Grazia 137n.  
 Purcell, Henry 368 e n.  
 Putney, David 295n.  
 Py, Maena 295n.  
 Quasimodo, Salvatore 246, 247, 373  
 n., 461n., 462n., 491n.  
 Quiriconi, Giancarlo 17n., 458n.,  
 489n.  
 Rabàs, Vaclav 572-573  
 Raboni, Giovanni 428n., 481n., 489n.  
 Racine, Jean (Jean-Baptiste Racine)  
 311n., 371  
 Radin, Giulia 368 n.  
 Radziwill, principe 121  
 Raffaelli, Domenico 195  
 Raffaello Sanzio (Raffaello Santi) 670  
 Raimondi, Ezio 330n., 333 e n.  
 Ramat, Silvio 381n., 382 e n., 383n.,  
 390 e n., 431n., 432n., 45n., 458n.,  
 459n., 462n., 538n., 548n.  
 Rasera, Maddalena 333n.  
 Ravel, Maurice 261  
 Rebay, Luciano 79n., 359n.  
 Rebora, Clemente 240n., 247, 390n.,  
 445n., 460n.  
 Reggio, Isidoro 55n.  
 Régnier, Henry-François-Joseph de 335  
 Reina, Luigi 456n.



- Reitani, Luigi 185n.  
 Rembrandt (Harmenzoon van Rijn Rembrandt) 47n.  
 Renard, Philippe 250n.  
 Respighi, Ottorino 243n.  
 Rey, Pierre-Louis 180n0  
 Ribera, Almerico 65n.  
 Ribot, Théodule-Armand 333  
 Ricardo, Cassiano 541  
 Riccardi, Carla 330n., 331 e n.  
 Riccetti, Deborah 514n  
 Ricœur, Paul 222 e n.  
 Ricorda, Ricciarda 615n.  
 Rief, Silvia 680n., 682 e n.  
 Rilke, Rainer Maria 16, 189, 265n., 269-294, 549n., 568, 617  
 Rimbaud, Arthur 74, 412, 443n., 512, 521, 531, 540 e n., 550n., 553  
 Rinuccini, Ottavio 262n.  
 Ripa, Cesare 166  
 Ripellino, Angelo Maria 17, 565-576  
 Ripellino, Ela (Ela Holchová) 566-567  
 Riposio, Donatella 446n.  
 Risso, Erminio 496n.  
 Rivgauche, Michel (Mariano Georges Antoine Ruiz) 257n.  
 Robespierre, Maximilien-François-Marie-Isidore de 161  
 Robinson Valéry, Judith 178n.  
 Rocca, Enrico 613 e n.  
 Roger, Mathias 57, 58 e n., 59n., 60 e n., 68  
 Rohde, Erwin 155, 156 e n., 157, 158-159  
 Rollinat, Maurice 112n.  
 Romanelli, Martina 17n.  
 Romani, Felice 193  
 Romolini, Marica 266n., 457n., 458n., 459n., 463n., 466n.  
 Ronconi, Giorgio 195  
 Ronsard, Pierre de 177-178  
 Roqueplan, Nestor 196n.  
 Rosai, Ottone 262  
 Rosselli, fratelli 512  
 Rosselli, Amelia 17, 254 e n., 255, 507, 512, 513, 514n., 515, 556-560, 598  
 Rossellini, Roberto 556  
 Rossi, Fabio 491n.  
 Rossi, Gaetano 193  
 Rossi, Luca Carlo 509n  
 Rossini, Gioacchino Antonio 368n., 654  
 Rosso, Renzo 257n.  
 Rostagno, Enzo 496n.  
 Rostand, Edmond 180  
 Rota, Melissa 250n., 474n., 488n.  
 Rota, Nino 243n.  
 Rotko, Mark (Markus Rothkowitz) 52  
 Rousseau, Jean-Jacques 127, 129, 222  
 Roversi, Roberto 659, 664  
 Rubens, Pieter Paul 60  
 Ruozzi, Gino 459n.  
 Rusi, Michela 313n., 431n., 487n.  
 Russi, Roberto 76 e n.  
 Russo, Luigi 132n., 382n.  
 Russolo, Luigi 246, 620  
  
 Saba, Carolina (Carolina Wölfler) 395 n., 402 e n., 403 n., 404 n., 405, 406, 407  
 Saba, Linuccia 397 n., 407, 408  
 Saba, Umberto (Umberto Poli) 17, 393-409, 247, 445n.  
 Sablic, Sergio 13  
 Sabsay-Herrera, Fabiana 260n.  
 Sacchettini, Rodolfo 611n.  
 Sachs, Nell 590  
 Sackville-West, Edward 300, 663  
 Saffo 185, 373, 616  
 Sagramoso, Michele Enrico 126  
 Saint Girons, Baldine 44n., 4n., 47n., 60 e n., 68n.  
 Saint-Saëns, Camille de 235  
 Salieri, Antonio 501  
 Sallinen, Aulis 240n.  
 Salveti, Lorenzo 550n.  
 Samain, Albert 386 e n.  
 Sambo, Barbara 89n.  
 Sampaoli, Luciano 76 e n., 85, 249, 250n., 252n., 253n.  
 Sand, George (Amantine Aurore Lucile

- Dupin) 63, 6n., 66, 113 e n.  
 Sanguineti, Edoardo 17, 241n., 382n.,  
 456n., 493-503  
 Sanguinetti, Bruno 408  
 Santagata, Marco 413n.  
 Santella Mario 495, 496 e n.  
 Santella, Maria Luisa 495, 496 e n.  
 Santi, Pietro 13, 494n.  
 Sanvisenti, Bernardo 178n.  
 Sapegno, Natalino, 333n.  
 Saponaro, Michele 440n.  
 Saracino, Egidio 193n.  
 Sarro, Domenico 368n.  
 Sartre, Jean-Paul 654  
 Satchmo (Louis Daniel Armstrong)  
 257 e n.  
 Satie, Erik (Éric Alfred Leslie Satie) 101  
 e n., 102 e n., 103n., 104n., 105n.,  
 106n., 107n., 110n., 111n., 112n.,  
 113n., 114n., 118n., 119n., 120n.  
 Saussure, Ferdinand de 222  
 Savinio, Alberto (Andrea Francesco Al-  
 berto de Chirico) 240n.  
 Savio, Davide 249n.  
 Savoca, Giuseppe 446 e n.  
 Sbarbaro, Camillo 17, 48 e n., 247,  
 383n., 390 e n., 404, 411-430, 553  
 Scandalato, Maria Elena 674n.  
 Scaramucci, Barbara 611n.  
 Scarlatti, Domenico 368n.  
 Scarpa, Raffaella, 599n.  
 Scarpi Chirone, Elena 132n.  
 Scarsi, Giovanna 456n.  
 Schefer, Oliver 46n., 95n.  
 Scheiwiller, Vanni 39n., 411n.  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph  
 von 119  
 Scher, Paul 76 e n., 78  
 Schifano, Mario 653  
 Schikaneder, Emanuel 134 e n., 136-  
 138, 139n., 140n.  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich  
 von 163, 166  
 Schininà, Alessandra, 565n.  
 Schinkel, Karl Friedrich 133, 152  
 Schlegel, Friedrich 161 e n., 162 e n.,  
 187  
 Schmidt, Augusto Federico 542, 547  
 Schoentjes, Peter 221n.  
 Schönberg, Arnold Franz Walter 16,  
 45, 237, 494, 508, 592  
 Schopenhauer, Arthur 153, 156, 235,  
 418 e n.  
 Schubert, Franz Peter 16, 32, 153, 159  
 e n., 497e n.  
 Schultze, Norbert 267  
 Schumann, Robert Alexander 16, 41n.,  
 153, 155, 170, 253n., 270, 497,  
 693  
 Scioli, Stefano 318n.  
 Sciorilli, Eros 256 n.  
 Scopoli, Giovanni 131n.  
 Scotellaro, Rocco 512  
 Scott, Sir Walter 613  
 Scribe, Eugène 194, 196 e n., 197n.,  
 198, 203, 209, 210, 211, 215, 218  
 Scudo, Paul 212n.  
 Seccheri, Filippo 42n., 58n.  
 Séchan, Charles 197n.  
 Séginger, Gisèle 74n.  
 Segre, Cesare 318n.  
 Sells, Michael 678 e n.  
 Sena, Jorge de 541n.  
 Sereni, Vittorio 17n., 255-258, 489n.,  
 491n., 255-258, 510, 512, 561n.  
 Sernesi, Clara 611n.  
 Serra, Renato 331  
 Sertoli, Giuseppe 132n.  
 Seymour-Jorn, Caroline 679n.  
 Sgalambro, Manlio 642n.  
 Sgard, Jean 194n.  
 Shakespeare, William 16, 178, 181,  
 182n., 503, 512, 538n., 574  
 Shelley, Percy Bysshe 302, 663  
 Shereider, Beatrix 357  
 Sica, Beatrice 540n., 545n., 546n., 549  
 e n.  
 Sichera, Antonio 446 e n., 447n.  
 Siciliano, Enzo 245n.  
 Siemiradzki, Henryk Hektor 121

- Silio Italo (Tiberio Cazio Asconio Silio Italo) 368n.  
 Silva, Ercole 128n.  
 Simão, Emil 683n.  
 Simenon, Georges 654  
 Simonelli, Marco 687 e n.  
 Sinfonico, Damiano 606n.  
 Sinibaldi, Bice 357  
 Sinisgalli, Leonardo 615 e n., 616 e n., 617n.,  
 Siodmak, Robert 256n.  
 Siti, Walter 554n., 555n.  
 Smetana, Bedřich 568  
 Smith, Patti (Patricia Lee Smith) 531  
 Soffici, Ardengo 247, 258n., 411n., 430n.  
 Soliman, Angelo 138, 141-144  
 Solmi, Sergio 386n., 640n.  
 Soravia, Luciana 648  
 Soulages, Pierre 16, 44, 284n., 290  
 Soulages, Pierre 290  
 Sousa, João da Cruz e 540n.  
 Spadaro Del Bosch, Luigi 195n.  
 Spagnoletti, Giacinto 45n., 262n., 457n.  
 Spallanzani, Lazzaro 126  
 Spalletti, Giuseppe 132n.  
 Spaziente, Lucio 240n.  
 Specchio, Mario 265n.  
 Spignoli, Teresa 248n., 616n.  
 Spila, Cristina 247n.  
 Spini, Daniele 13  
 Spyres, Michael 214n.  
 Stara, Arrigo 393n.  
 Starobinski, Jean 16n.  
 Stäudlin, Gotthold 186  
 Stegagno Picchio, Luciana 539n., 540n., 541n., 543n., 546n.  
 Steinberg, Michael 641 e n., 643 e n.  
 Steindl, Barbara 125n.  
 Steiner, Rudolf 136, 247n., 355 e n., 356, 357  
 Stella, Massimo 180 e n.  
 Stevenson, Robert Louis 521  
 Stockhausen, Karlheinz 253  
 Stoichita, Victor Ieronim 53n.  
 Stothart, Herbert 261n.  
 Strauss, Johann 443  
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič 16n., 252, 508  
 Strelher, Giorgio 139 e n., 140  
 Stroppa, Sabrina 601, 605n.  
 Strozzi, Giovanni di Carlo 47n.  
 Struppeck, Christian 136  
 Succhiarelli, Luca 539n.  
 Suhair Majaj, Lisa 678n., 679n.  
 Surdich, Luigi 473n., 476n.  
 Surin, Guillaume 278n.  
 Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz) 240n., 538n.  
 Sylvain, Robin 682, 686  
 Szymborska, Wisława 596-597  
 Tabucchi, Antonio 41n., 46 e n., 48, 55n., 56 e n., 486n.  
 Tacito (Publio Cornelio Tacito) 693  
 Tagliolini, Alessandro 128n.  
 Trakl, Georg 153  
 Tamiozzo Goldmann, Silvana 41n., 313n., 431n., 487n.  
 Tandello, Emmanuela 517n.  
 Tanizaki, Junikiro 46n.  
 Tappert, Wilhelm 225n.  
 Tarani, Tommaso 312n.  
 Tasso, Torquato 43, 47, 262n., 431n., 438n., 368  
 Tassoni, Luigi 486n.  
 Tatarkievicz, Wladyslaw 132n.  
 Tate, Nahum 368  
 Tavani, Giuseppe 446n.  
 Taviani, Paolo 658  
 Taviani, Vittorio 658  
 Tecchi, Bonaventura 135n., 136n.  
 Tenco, Luigi 643  
 Tentori, Francesco 459n., 491n., 538n., 541n.  
 Teocrito 373 e n., 374 e n., 376  
 Teotochi Albrizzi, Isabella 125n.-126n.  
 Terasson, Jean 137-138  
 Testa, Enrico 625 e n.

- Testoni, Gian Carlo 256n.  
 Testori, Giovanni 640  
 Thierry, Joseph 197  
 Thomas, Ambroise 196  
 Thomas, Caitlin 622n.  
 Thomas, Dylan 615-616, 621, 622 e n., 623 e n., 624n.  
 Thoreau, Henry David 523  
 Thornton, Sarah 685n.  
 Togliatti, Palmiro 658  
 Tommaso D'Aquino, santo 72n.  
 Tonani, Elisa 683n.  
 Tondelli, Pier Vittorio 258n.  
 Torelli, Giuseppe 126  
 Tortora, Giuseppe 456n.  
 Tosi, Guy 333 e n.  
 Tosti, Francesco Paolo 317  
 Tozzi, Federico 51n.  
 Traina, Giuseppe 565n.  
 Treves, Guido 330n., 343n.  
 Trombetta, Anna 134n., 135, 136n., 137n.  
 Trovesi, Gianluca 531  
 Trouffaut, François Roland 43n.  
 Turi, Nicola 540n.  
 Turing, Alan Mathison 638n.  
 Turner, Frederick J. 522  
 Turner, Joseph Mallord William 66n.  
 Tuzet, Hélène 48 e n.  
 Tzara, Tristan 542, 653
- Ungaretti, Giuseppe 17, 44, 45 e n., 48, 50, 60, 75-89, 189, 190n., 241n., 248n., 249 e n., 367-379, 430 e n., 445n., 463 e n., 474n., 482n., 491n., 541n., 548n., 606, 607 e n., 608, 616 e n.  
 Ungher, Carolina (Caroline Unger) 195
- Valduga, Patrizia, 50  
 Valente, Vincenzo 317  
 Valéry, Paul 50 e n., 178 e n., 181 e n., 234, 462n., 510, 549n., 616  
 Vallecchi, Enrico 367  
 Valli, Donato 370n.
- Van Bever, Adolphe 386n.  
 Van Gogh, Vincent 179, 592, 653  
 Vannucci, Alessandra 540n.  
 Varese, Ranieri 126n.  
 Varrone (Marco Terenzio Varrone) 315 e n.  
 Vasselli, Antonio 195n.  
 Vaßen, Florian 691 e n.  
 Vaughan, Henry 568  
 Vazzoler, Franco 494n.  
 Vegliante, Jean-Charles 17 e n.  
 Vela, Claudio 565n., 567 e n.  
 Velotti, Stefano 132n.  
 Veltroni, Walter 649  
 Venturi, Gianni 15n., 125n., 126n., 128n., 149n., 240n., 431n.  
 Venturini, Monica 254n., 513n.  
 Verdi, Giuseppe 42, 193 e n., 196n., 495 e n., 507  
 Verdino, Stefano 53n., 253n., 481n., 48n., 416n., 486n., 488n., 491n., 509n.  
 Verlaine, Paul Marie 43, 192, 229 e n., 230 e n., 231 e n., 236, 237 e n., 572  
 Vermeer, Jan 653  
 Verne, Jules Gabriel 397 n.  
 Verri, Alessandro 46  
 Verri, Pietro 46  
 Vian, Boris 257  
 Vicente, Gil 546n.  
 Vidigal, Geraldo 540n.  
 Viganò, Salvatore 368 n.  
 Viglietti, Silvia 651n.  
 Vigny, Alfred Victor de 72  
 Vigolo, Giorgio 44, 242n., 247n., 257n.  
 Villaggio, Paolo 651  
 Villalta, Gian Mario 241n.  
 Vincenti, Raffaele 617n.  
 Vinciguerra, Mario 317n.  
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 80, 367e n. 368n., 371 e n., 372-374, 376, 379, 431, 440, 481n., 616, 626

- Visconti, Luchino 149  
 Visentin, Gilberto 618n.  
 Vitagliano, Daniela 312n.  
 Vitelli, Franco 616n.  
 Vittorini, Elio 521, 522 e n., 523 n.  
 Vivarelli, Vivetta 158n.  
 Viviani Donarelli, Ines 611  
 Vugliano, Mario 612n.
- Wade, Francesca 676  
 Wadhwa, Vivek 674n.  
 Wagner, Wilhelm Richard 50, 156, 157  
 e n., 159-160, 235 e n., 236-237,  
 247, 333, 355-356, 570  
 Wailly, Léon de 196n.  
 Waldheim, Charles 673n.  
 Walter, Gérard 185n.  
 Watt, Harry 299  
 Webern, Anton (Anton Friedrich  
 Wilhelm von Webern) 153, 508,  
 514  
 Weill, Kurt 570, 575, 613n.  
 Weisstein, Ulrich 76n.  
 Welles, George Orson 612-613  
 Wertheimber, Palmyre 197  
 Whitman, Walt (Walther Whitman)  
 390, 445n., 446n., 449, 452 e n.,  
 524-525, 526 e n., 531, 617  
 Widmann-Rezzonico, Vittoria 125  
 Wiesel, Elie (Eliezer Wiesel) 592  
 Wigger, Iris 142n.  
 Wilde, Oscar 617  
 Williams, Harry 257  
 Wilson, Brian 686  
 Winckelmann, Johann Johachim  
 132n., 147  
 Winthrop Young, Geoffrey 638n.  
 Wirtz, Jochen 672n.  
 Wolf, Francis 174 e n.  
 Wolf, Friedrich August 311  
 Wolf, Hugo 153  
 Wolf, Werner 76 e n., 77, 78
- Wright, Basil 299  
 Wutz, Michael 638n.
- Xiros Cooper, John 305n.
- Yaari, Monique 221n.  
 Yeats, William Butler 510  
 Young, Edward 61 e n., 67n., 162  
 Yourcenar, Marguerite (Marguerite  
 Cleenewerck de Crayencour) 144  
 e n.  
 Yuan, Karen 676n.
- Zach, Nathan 594  
 Zaffarano, Michele 682, 683 e n., 684-  
 685  
 Zago, Nunzio 565n.  
 Zambrano, María 592  
 Zampa, Giorgio 362n., 382n., 508n.,  
 510n.  
 Zanetti, Giorgio 301n., 329n., 330n.,  
 331n., 332n., 343 e n.  
 Zanicchi, Iva 655  
 Zanzotto, Andrea 45 e n., 50, 185n.,  
 239 e n., 241n., 243n., 246 e n.,  
 264n., 265n., 481n., 577  
 Zava, Alberto 615n.  
 Zavadini, Guido 195n.  
 Zavattini, Cesare 371  
 Zavoli, Sergio 76n., 617, 618  
 Zinato, Emanuele 625n., 629n., 632,  
 633n.  
 Zinelli, Fabio 599n., 645 e n.  
 Zingone, Alexandra 79n.  
 Zini, Valeria 59n.  
 Zittel, Claus 159n., 160 e n.  
 Zolli, Paolo 119n.  
 Zublana, Paolo 599n., 632 e n.  
 Zucco, Rodolfo 489n., 577n., 584n.,  
 626 e n., 635 e n.  
 Zuliani, Luca 473n.  
 Zuliani, Stefania 456n.

## 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, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macri-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macri*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì (1945-1974)*, con un testo inedito sui *Sogni di Dessì*, a cura di Alberto Baldi (in preparazione).
34. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italoфона contemporanea* (in preparazione).
35. Giorgio Caproni, *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (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 Macrì*, 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 Macrì*).
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.

