

MODERNA/COMPARATA

— 12 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA

Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Ariani – Università di Roma III

Enza Biagini – Università di Firenze

Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII

Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin

Gianni Venturi – Università di Firenze

L'Ermetismo e Firenze

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

Critici, traduttori, maestri, modelli
Volume I

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2016

L'Ermetismo e Firenze : atti del convegno internazionale di studi
Firenze, 27-31 ottobre 2014 : critici, traduttori, maestri, modelli
volume 1 / a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University
Press, 2016.

(Moderna/Comparata ; 12)

<http://digital.casalini.it/9788866559634>

ISBN 978-88-6655-963-4 (online PDF)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

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

Certificazione scientifica delle Opere

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

Consiglio editoriale Firenze University Press

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

© The Author(s).

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

Published by Firenze University Press

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

INDICE

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

VOLUME I CRITICI, TRADUTTORI, MAESTRI, MODELLI

UN'AVVENTURA GENERAZIONALE

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

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

Francesca Nencioni

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

LA CRITICA MILITANTE E LA TRADUZIONE

RECENSIRE I CONTEMPORANEI NEGLI ANNI DELL'ERMETISMO 167

Alberto Cadioli

«FIRENZE VUOL DIRE...»

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

Marino Biondi

CARLO BO E IL PIACERE DELLA LETTURA TRA LUZI E LANDOLFI

Giuseppe Panella

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

IL GIOVANE BO TRA SAINTE-BEUVE E RIVIÈRE 231

Andrea Schellino

UNA LETTERA DA GRENOBLE A ENZA BIAGINI 239

Michel David

LE TRADUZIONI ALL'EPOCA DEGLI ERMETICI 241

Mario Domenichelli

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

Laura Dolfi

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

MAESTRI E MODELLI

PROLEGOMENI ALL'ERMETISMO

TRAVERSO, BO, BIGONGIARI E LUZI LETTORI DI HÖLDERLIN 297

Alberto Comparini

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

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

VOLUME II
LUZI, BIGONGIARI, PARRONCHI, BODINI, SERENI

MARIO LUZI. LA POESIA, IL TEATRO

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

IL TEATRO DI MARIO LUZI. GLI ANNI NOVANTA (DAL «PURGATORIO» ALLA «PASSIONE»)	127

Giulia Tellini

Appendice – Alla ricerca di «Points de repère». Intervista a Federico Tiezzi	133

LUZI LETTORE, SAGGISTA, TRADUTTORE

PRIMI APPUNTI DI LUZI SU TEILHARD DE CHARDIN NOTE IN MARGINE A UN ARTICOLO RITROVATO	143

Giuseppe Langella

«CONQUISTE ALTISSIME» ED «ABISSI SPAVENTOSI» LA MODERNITÀ SECONDO LUZI	151

Antonio Saccone

GLI SCRITTI PER GLI ARTISTI (E UNA LETTERA SULL'UMILTÀ DEL VIVERE)	167

Marcello Ciccuto

Appendice – Mario Luzi, testimonianze	172

«FRANCAMENTE»: LUZI TRADUTTORE DAL FRANCESE	175

Michela Landi

SGUARDI INCROCIATI: MARIO LUZI E YVES BONNEFOY	195

Laura Toppan

UN TRAGICO CRISTIANO	205

Marco Menicacci

L'INCONTRO CON LA POESIA TEDESCA. UN COLLOQUIO	219

Mattia Di Taranto

IL FRUTTO NATO DA AMORE. UN CONFRONTO CON HÖLDERLIN	225

Alberto Ricci

LUZI. QUESTIONI BIBLIOGRAFICHE: LA COLLABORAZIONE A «LA FIERA LETTERARIA»	243

Stefano Verdino

UN RICORDO DI MARIO LUZI	253

Martha Canfield

MARIO LUZI, «IL FILO DELLA VITA»	257

Una tavola rotonda a cura di Alessandro Gentili

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

QUALCHE NOTA PER CAPITOLI

Adelia Noferi

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

AVVERTENZA CONCLUSIVA *di Anna Dolfi* 290

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

Paolo Leoncini

SUL SIMBOLISMO

IL PRIMO CORSO DI BIGONGIARI AL MAGISTERO DI FIRENZE 315

Paolo Orvieto

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

BIGONGIARI TEORICO

LA POESIA COME FUNZIONE SIMBOLICA DEL LINGUAGGIO 335

Federico Fastelli

BIGONGIARI E L'AMBIGUITÀ DEL SEGNO LINGUISTICO

Martina Romanelli

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

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

Teresa Spignoli

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

Elena Guerrieri

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

ALESSANDRO PARRONCHI DECLINAZIONI DI UN'IMMAGINE

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

VITTORIO BODINI ICONE DEL MODERNO

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

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

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

INDIRIZZO DI SALUTO

Riunirsi nel Salone dei Cinquecento per riflettere sull'Ermetismo è stato un modo per onorare, sottolineare e celebrare una delle identità più significative della cultura letteraria fiorentina. «Poesia è in primo luogo ciò che non si può dire in nessun altro modo». Così Alberto Bertoni, in un suo saggio del 2012. Perché la poesia, se proprio le vogliamo attribuire un compito, deve coltivare, approfondire, penetrare l'umano, anche nei suoi lati più oscuri. E la critica letteraria, da parte sua, non è destinata ad esaurirsi nell'ammirazione di se stessa o nel *pret-à-porter* della banalizzazione massmediale. Un esempio di scelte che riescono a opporsi con successo al compiacimento asettico da un lato, e dall'altro alle banalità di stagione, l'ho trovata proprio nel Convegno *L'Ermetismo e Firenze*, promosso dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università di Firenze (27-31 ottobre 2014), sotto la responsabilità scientifica di Anna Dolfi, i cui atti sono ora pubblicati in questi due volumi.

Un appuntamento su una stagione importante, che ha visto Firenze protagonista indiscussa, con il Caffè delle «Giubbe Rosse» meta privilegiata di un pugno di grandi intellettuali che trasformarono la città in una capitale culturale di primissimo piano, capace di opporre alla declamazione retorica del fascismo un suo segreto fervore poetico e umanistico.

Ringrazio la Firenze University Press per aver raccolto gli oltre ottanta contributi di studiosi di ogni parte d'Europa che, anche in Palazzo Vecchio, si sono confrontati superando i propri singolari orizzonti e interessi, riuscendo così a ricordarci come dietro ogni testo vi sia un autore e attorno ad esso l'immensità del mondo.

La società nella quale viviamo divora e logora il linguaggio, lo appiattisce e lo omogeneizza. Gli scrittori sono allo stesso tempo i più vulnerabili a questo rischio, ma anche, potenzialmente, i più strenui difensori di una certa qualità del linguaggio. La poesia, poi, può costituire il fronte avanzato della resistenza delle parole. Da questo punto di vista la tradizione ermetica rappresenta una preziosa e inesauribile fonte di ispirazione, come testimonia la gran copia di suggestioni e riflessioni conservata nelle pagine di questi volumi.

La lettura di questo libro, per chi vorrà cimentarvisi, potrà certamente contribuire a far luce sull'importanza di questo obiettivo. Perché nelle preziose pa-

gine che lo compongono si sente recuperato, diffuso e spiegato, quel canone di essenzialità della bellezza, in questo caso della bellezza della (e nella) parola, che fu motivo ispiratore di una stagione intellettuale senza dubbio ricchissima.

Cristina Giachi

Vicesindaca

NELL'OCCASIONE DEL CENTENARIO UNA PREMESSA

... l'ermetismo [...] fu poco più di un lustro *toccato* dal segno d'una singolare dimensione dell'anima, d'un volere *sollevare il capo* sull'onda degli elementi, d'un volere oltrepassare i valichi obbligati delle tecniche storiche delle arti e delle scienze, per capire e giudicare - sia pure in termini letterari - i punti fondamentali della nostra anima e della nostra vita. Che la nostra rivoluzione dal mentalismo, dalla laicità e dalle sintesi impure sia restata frammentaria o equivoca o, comunque, sia fallita, questo è un altro conto; ma che si sia trattato [...] di semplice «esilio dalla città», di «rifugio nella pagina», questo no! [...]. Non posso a cuor leggero [...] tradire un mio impegno con la vita e mettermi a scribacchiare un messaggio «chiaro», euforico o disperato che sia, dire “quel che si dovrebbe fare”, quando tutto sembra fatto, anzi *perpetrato*, e occorrerebbe, semmai elaborare quel fatto. Non posso tradire il valore mediato e formale della *letteratura-vita*.

Oreste Macrí, lettera a Vittorio Bodini, 17 agosto 1945¹

[...] l'ermetismo aveva fatto dell'impegno la *conditio sine qua non* della sua salvezza e della salvezza della letteratura e si trattava inoltre di un impegno che obbligava alla continuità [...] l'ermetismo è stato l'ultimo tentativo fatto da noi per porre la letteratura su un altro terreno e per darle una dignità assoluta. Fu proprio per questo un tempo di altissime ambizioni [...] hanno valore gli stimoli di partenza, la vocazione all'assoluto e il tentativo di strappare l'uomo alla ragnatela impietosa e distruttrice del tempo.

Carlo Bo, *L'ermetismo trent'anni dopo*²

¹ Vittorio Bodini-Oreste Macrí, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016, p. 115.

² Carlo Bo, *L'ermetismo trent'anni dopo*, in «Il dramma», febbraio 1970, 2, pp. 52-54.

[...] di essenza in essenza,
 dove prima la stoppia fummo l'erba
 [...] di sostanza in sostanza [...]
 fummo la fissità nel movimento,
 identità soggiunta a identità,
 tempo nel tempo vivendo.

Mario Luzi, *Invocazione*

1. Nonostante che 'ermetico' sia tra i termini più usati per alludere alla poesia della prima metà del Novecento, e non solo, la definizione e periodizzazione dell'ermetismo continua a generare equivoci e a registrare sensibili oscillazioni. Forse perché si continua a privilegiare l'utilizzazione approssimativa della forma aggettivale dimenticando il ruolo categoriale del sostantivo, che riconduce invece ad un individuabile momento storico³, a una circoscritta temperie culturale, a libri e figure precisi; introducendo anche il concetto di generazione⁴ e di quanto la caratterizza, compresi maestri comuni, condivise passioni, sia pure affidate a scelte personalissime.

Tra l'accezione ampia (ancora seguita da alcuni) e quella 'stretta' del termine (che, sulla scorta di critici come Ruggero Jacobbi⁵, Mario Petrucciani⁶, Donato Valli⁷,

³ Ma per una nostra riflessione periodizzante, con riferimenti alla bibliografia relativa, sia consentito il rinvio ad Anna Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 91-99; A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di letteratura italiana» [numero monografico a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, «L'amore aiuta a vivere, a durare». Bigongiari, Luzi e Parronchi cent'anni dopo (1914-2014)], 2014, 3, pp. 85-92.

⁴ A partire dalla macriana *Teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati editore, 1995 (e da accenni a una discussione teorica sul tema a livello internazionale, per cui cfr. A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione* cit.).

⁵ In particolare Ruggero Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo: 1938-1968, Firenze, Vallecchi, 1969 (su cui A. Dolfi, «*Campo di Marte*»: un'esperienza generazionale, 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. 155-164, e, per i necessari rimandi anche ad altri testi jacobbiani, A. Dolfi, *Jacobbiana*, Roma, Bulzoni, 2012); Ruggero Jacobbi, *Tempi e ragioni dell'ermetismo*, in «Comma», giugno-luglio 1969.

⁶ Mario Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher, 1955, in particolare il capitolo sulla *Genesi dell'ermetismo italiano* (ora in M. Petrucciani, *Per la poesia. Studi e interventi 1943-2001*, a cura di Corrado Donati e Alberto Petrucciani. Prefazione di Franco Contorbia, Pesaro, Metauro Edizioni, 2011, II).

⁷ Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, Editrice La Scuola, 1978.

Silvio Ramat⁸, Anna Dolfi⁹, Giuseppe Langella¹⁰... si è andata gradualmente imponendo) si gioca in effetti la possibilità di caratterizzare in modo proprio quanto avvenne, tra il '30 e il '45, tra i giovani della terza generazione. Critici, traduttori, narratori, poeti, dettero vita, soprattutto a Firenze (convenuti da ogni parte del paese)¹¹, a una delle più felici stagioni del nostro Novecento, non a caso contrassegnata (e da contrassegnare) con il nome di ermetismo fiorentino (o, preferibilmente, ermetismo *tout court*). Gran parte dei partecipanti si riconobbe non solo in una dizione comune, marcata da un immaginario e da una sintassi¹² quanto meno all'inizio condivisi, ma nel silenzioso dissenso dalla retorica del regime, alla quale venivano contrapposti, in segno di protesta, la radicalità dell'istanza etica e il legame profondo con le radici giudaico-cristiane e romanze della civiltà europea e dei suoi pensatori ed autori, dell'Unanimesimo, Romanticismo, Simbolismo. Non a caso

⁸ Fondamentale il pionieristico volume di Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, che ha in calce una preziosa appendice di documenti (*Appunti per un inventario (1930-1945); Testi*) e, sempre di Silvio Ramat, la voce *Ermetismo* nel *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, II, pp. 35-44.

⁹ Cfr. A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997 e la cura dei volumi, sempre editi da Bulzoni, delle *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2002; e de *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca*, 2004 (ove in particolare cfr., oltre alla quasi totalità dei saggi dei giovani collaboratori, dedicati al senso e significato di una biblioteca generazionale, anche A. Dolfi, *Tra Lecce e Firenze sulle tracce dell'ermetismo (un profilo intellettuale e la storia di un'amicizia tra i libri e le lettere del Fondo Macrí)*, ivi, pp. 579-592), nonché la direzione dei due CD-ROM dell'*Inventario del Fondo Oreste Macrí presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» / Gabinetto Scientifico-Letterario Vieusseux*, a cura di Ilaria Eleodori, Helenia Piersigilli, Francesca Polidori, Cristina Provvedi [ma con il lavoro di un più ampio «GREM»: Gruppo dei Ricercatori degli Epistolari Macrí], sotto la direzione di Anna Dolfi e Caterina Del Vivo, Trento, La Finestra, 2003 (allegato alla ristampa anastatica degli *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*); e de *La biblioteca di Oreste Macrí [...]*, a cura di Helenia Piersigilli e del «GRBM» [Gruppo dei Ricercatori della Biblioteca Macrí], sotto la direzione di Anna Dolfi e Laura Desideri [<http://electronica.unifi.it/online/macri/assets/index.html>] (allegato ad A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007).

¹⁰ Di Giuseppe Langella, in particolare per i riferimenti a Carlo Bo, cfr. *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Roma, Studium, 1997. Sui critici ermetici si veda anche, in diversa ottica, Alberto Cadioli, *Il silenzio della parola. Riflessioni teoriche dei critici ermetici*, in *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 17-51.

¹¹ Cfr., in proposito, Carlo Bo, *Firenze; La cultura europea in Firenze negli anni '30 e la poesia a Firenze, quarant'anni fa*, adesso raccolti con il titolo *Firenze vuol dire...* in C. Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso. Prefazione di Jean Starobinski. Testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 166-212. Ma si vedano anche, in anni assai precoci, altre pagine di Bo: *Letteratura 1942*, in *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946.

¹² Quanto a una grammatica ermetica latamente intesa, inevitabile il riferimento al saggio (eccellente nelle analisi, discutibile a livello di personali conclusioni) di Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157. Per un primo tentativo di estendere il suo fondamentale rilievo delle ricorrenze grammaticali-sintattiche a una comune modulazione dell'immaginario (a livello di paesaggi, stagioni, fauna, flora, colori, figure femminili, rimandi alla tradizione...), cfr. A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario cit.*

il richiamo al valore della letteratura – che aveva portato Carlo Bo, nel 1938¹³, a puntare sul nesso unidirezionale *letteratura come vita* la scommessa pascaliana del «tempo maggiore» – li avrebbe accompagnati per gran parte del cammino, anche quando, a distanza di anni, mutati dall'esigenza di una diversa comunicabilità ed impegno, si sarebbero interrogati su cosa era stata e quale significato aveva avuto quell'avventura della loro giovinezza.

Proprio a Firenze, da dove erano partiti, o dove molti erano tornati o rimasti, nel febbraio del '68 (trent'anni dopo, come recita il titolo di un bel libro di Ruggero Jacobbi su «Campo di Marte», rivista generazionale), Piero Bigongiari, Carlo Bo, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Oreste Macrí avrebbero ricordato come la letteratura fosse stata «strumento di ricerca e di verità» e come il testo si fosse configurato come assoluto nella propria irraggiungibile solitudine. Se Macrí, in linea con quella che sarebbe stata per lui la continua ricerca della *vita della parola*¹⁴, parlava ancora soprattutto della poesia come del/ di un mezzo per raggiungere la realtà del simbolo (la letteratura come «teologia e ontologia, come sentimento metafisico del tempo»¹⁵), anche gli altri che, a differenza di lui, che aveva scelto per sé il ruolo di testimone¹⁶, se ne erano allontanati¹⁷, continuavano a sostenere l'importanza innovativa della loro 'avanguardia' (di «generazione organica e fondatrice», con «carica unitaria e poligenetica», come ancora avrebbe detto Macrí) che si era nutrita di comparativismo (alimentata dal «demone» delle letterature straniere) e della collaborazione tra critica e poesia¹⁸. Per questo l'ermetismo ha avuto non solo grandi poeti, e tra-

¹³ Pubblicato nel settembre 1938 sul «Frontespizio» e poi posto ad aprire gli *Otto studi* di Carlo Bo (Firenze, Vallecchi, 1939; n. e., con prefazione di Sergio Pautasso, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2000).

¹⁴ A partire dai giovanili *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 11-39 (adesso in edizione anastatica, a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003), fino a *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968 (adesso in edizione anastatica, a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001) e soprattutto all'ultima trilogia italiana (*Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998; *Studi montaliani*, Firenze, La Lettere, 1996; *Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002) che ha come primo titolo unificante proprio *La vita della parola*.

¹⁵ Cfr. l'intervento di Macrí in *Che cosa è stato l'ermetismo*, in «L'approdo letterario», 1968, 42, pp. 99-120.

¹⁶ Tanto più generosamente determinato quanto più ampia era la 'diserzione' generale. Cfr., in una lettera di Macrí a Bodini del luglio del 1943: «in vena di partiti, anch'io desidero fondarne uno: quello dell'ermetismo» (V. Bodini-O. Macrí, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario 1940-1970* cit., p. 97) e i due *volets* di una bellissima e importante lettera del 24 settembre 1945 (ivi, pp. 133-137).

¹⁷ Si vedano in proposito anche le dichiarazioni (dimentiche) di Mario Luzi, nel suo *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999 (ma con testi in gran parte già pubblicati nel 1993).

¹⁸ Al proposito cfr. A. Dolfi, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 13-30; *Una generazione dalla vocazione europea (appunti informali per avviare il progetto di un libro che non c'è)*, ivi, pp. 367-371; e (più specificatamente sul solo Ma-

duttori, e studiosi delle diverse letterature (filtrate anche tramite figure mito: Mallarmé, Valéry per la Francia; García Lorca e tutta la generazione del '25 per la Spagna), ma, partecipi della stessa poetica (in grado dunque di parlare dall'interno delle opere *in fieri* dei compagni 'creatori'), critici-scrittori (Bo¹⁹, Macrí) e scrittori-critici (Bigongiari, Bodini, Parronchi...). Tutti militanti, ma al contempo rigorosi filologi (attenti alla variantistica, alle varie fasi di elaborazione del testo), colti, ma anche appassionati del moderno (l'attenzione per la pittura, la scultura, la musica, il cinema, lo sport...), sensibili alla filosofia e ai rapporti tra le arti, in un contesto semantico-esistenziale che induceva a riconoscere, nei margini di un controllato surrealismo, di un onirismo emblematico, la forza generatrice della negazione e dell'invenzione, della *sospensione* e dell'*attesa*.

Certo già prima del '68, quando ne avrebbero discusso in pubblico insieme (ovvero almeno più di venti anni prima), si erano accorti – sia pure a diversificati livelli di convinzione, resistenza e sgomento (esemplari al proposito i materiali offerti dallo splendido carteggio tra Bodini e Macrí, con l'ampio dibattito sul significato, i limiti, l'evoluzione dell'esperienza ermetica) – che la funzione della letteratura e delle arti nella quale avevano profondamente creduto (e che aveva implicato la fiducia/speranza che al poeta potesse spettare il compito di inventare e rappresentare «una religione tutta umana»²⁰) era stata fatalmente ridimensionata dalla società nata dopo la tragedia bellica. Anche la Firenze delle librerie, delle trattorie dove avevano trovato da sfamarsi a credito, dei caffè come luoghi di incontro e di discussione (le mitiche «Giubbe rosse», il Paszkowski...), della Facoltà di Lettere e Filosofia in Piazza San Marco (dove si erano incontrati per la prima volta, e dove avrebbero continuato, fino a tutti gli anni 50, a confrontarsi con maestri come Giuseppe De Robertis, Mario Casella...) era mutata; divenuta progressivamente – per quanti non ne avevano fatto come loro in

crí), A. Dolfi, *Percorsi di macritica* cit. Ma anche, per la sottolineatura dell'importanza di modelli comuni di area tedesca, A. Dolfi, *Rilke e le modalità di lettura di una generazione (a partire da una copia annotata nella biblioteca Macrí)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 433-444; Giuseppe Bevilacqua, *Rilke, un'inchiesta storica: testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006; Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2009. Quanto al ruolo giocato dalla cultura francese e spagnola sui protagonisti dell'ermetismo, testimoniato dagli stessi autori coinvolti, oltre che dagli studi adesso raccolti in questi due volumi di Atti, cfr. almeno (tra i tanti suoi possibili): O. Macrí, *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1988 e A. Dolfi, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 389-411; Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, Firenze, Firenze University Press, 2004; *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, a cura di Laura Dolfi, Parma, UniPR Co-Lab, 2015 (<http://hdl.handle.net/1889/2889>).

¹⁹ Su e per Bo, e per testimonianze non solo sue, ma di Mario Luzi, Carlo Betocchi, Oreste Macrí, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Enrico Vallecchi, Vasco Pratolini, Ferruccio Ulivi, Giorgio Caproni, Giancarlo Vigorelli, si veda Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Milano, Garzanti, 1986 (n. e. Venezia, Marsilio, 2011).

²⁰ Così in C. Bo, *L'ermetismo trent'anni dopo* cit.

quegli anni lontani una «dimora vitale»²¹ generatrice di cultura e di poesia – soltanto un luogo geografico da ammirare e consumare con un turismo gradualmente sempre più sconsiderato.

Detto questo anche la sostanziale sintonia del gruppo non era stata esente fin dall'inizio da un'interna dialettica, né aveva evitato, a partire dal '40 (ma avvisaglie si erano già avute all'altezza di «Campo di Marte») i malumori e gli attacchi inevitabili in ogni sodalizio umano e letterario (basti pensare a quelli tra Gatto e Bigongiari nel '43²², o alla significativa, improvvisa e durissima 'inimicizia fraterna' tra Bodini e Macrí tra il '54 e il '57²³), ma questo non era bastato, nonostante che i percorsi si fossero fatti diversi, a mettere in discussione un legame che sarebbe rimasto ricco di memorie e di significato fino alla morte²⁴. Per restituirne il senso basta tornare ancora una volta a rileggere non solo le opere prime (di critica, narrativa e poesia²⁵) dei rappresentanti del gruppo, ma una tarda lirica generazionale di un ermetico meridionale, Alfonso Gatto (formatosi nella Firenze degli anni 40, al pari del meridionale Bodini), che in *Fummo l'erba*²⁶ avrebbe parlato dell'orgoglio e delle speranze di una giovinezza studiosa e appassionata che si era caratterizzata per il severo rigore verso gli altri e verso se stessa («noi teneri / di noi non fummo, né prendemmo a gioco // la vita come un'ultima scommessa»), e, preferendo alle facili promesse dell'epoca le spine e il «cardo selvatico», come dire la via ardua della sperimentazione e della ricerca, aveva trovato nella povertà degli elementi primigeni (terra, sole, pietra...; altrove si sarebbe trattato dei quattro fondanti elementi empedoclei) ispirazione per proiettarsi verso il domani. Contribuendo così a delineare, almeno nel so-

²¹ Nell'accezione fondante con la quale l'ha teorizzata Oreste Macrí nel suo *Le mie dimore vitali (Lecce-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.

²² Ma per i riferimenti del caso si rimanda di nuovo al nostro *L'ermetismo: una generazione* cit.

²³ Al centro della quale, oltre ad altre ragioni alle quali ho ampiamente fatto riferimento nelle note all'epistolario Bodini-Macrí, si inseriva sicuramente anche il dissenso circa la valutazione *a posteriori* dell'esperienza ermetica. Si pensi all'affermazione di Bodini, in una lettera a Macrí dell'agosto 1945, e ad altre numerose lettere successive sul tema: «Fra le cose cadute vi è l'ermetismo» (V. Bodini-O. Macrí, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario 1940-1970* cit., p. 111).

²⁴ Si pensi al proposito non solo alle tante dichiarazioni di Macrí e al suo lavoro (saggi e libri) sugli amici scomparsi (Bigongiari, Bodini, Gatto, Landolfi, Pratolini...), ma anche alla bella testimonianza di Carlo Bo, *Il ricordo di un amico*, in *Per Mario Luzi*. Atti della giornata di studio. Firenze – 20 gennaio 1995, a cura di Giuseppe Nicoletti, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-19.

²⁵ Documenti e recensioni alle prime opere poetiche del trio fiorentino (Bigongiari, Luzi, Parronchi), sono stati raccolti e riprodotti, in occasione della ricorrenza dei novant'anni dei protagonisti (1914-2004), in una mostra allestita da un mio allievo presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze (di cui al catalogo «*La poesia – si sa – si affida al tempo*». *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*. Luzi, Parronchi, Bigongiari, a cura di Carlo Pirozzi, Firenze, SEF, 2004).

²⁶ Vale sottolineare che era intenzionale ed esplicito il riferimento generazionale. Cfr. per questo le *Note alle poesie dell'ultima parte* poste in calce alla *Storia delle vittime* (Milano, Mondadori, 1966), dove Gatto dichiara come in quel testo fosse «da leggere anche la storia della mia generazione [...]». *Fummo semplicemente uomini all'erta nel paese della propria anima*.

gno poetico, un futuro «da scavare nel tempo. Nello stento // d'essere soli per vedersi insieme / nell'eguale costruito». Mentre la parola, dalle «estreme / radici» dell'io (dal profondo di una sorta di ungarettiano 'porto sepolto'), affiorava «nell'impervio» per giungere alla coscienza e alla pronuncia, trattenuta e depurata dall'«ansia d'averla pura, seria, vera». *Pura, seria, vera* al punto da riuscire a «rimuovere la sola // vergogna d'esser detta», non solo per fare emergere e dare voce alle linee di un interno sentire, ma per tenere uniti, lontano dagli «inviti / della corrente», i suoi adepti («Salvammo nell'asciutto, dagli inviti / della corrente, il carcere incantato, / la nostra sete che ci tenne uniti»).

2. Ma, anche partendo da queste premesse, potrei perfino dire da questa convinzione²⁷, continua a intrigare la domanda su cosa sia stata veramente l'esperienza dell'ermetismo, quanto ancora si possa sapere (grazie alle testimonianze degli ultimi sopravvissuti, a ricerche d'archivio, alla riedizione di testi dispersi...) di quel 'movimento': come sia nato; cosa l'abbia davvero contraddistinto; quale segno abbia subito e lasciato, non solo dal/nel nostro Novecento, ma dalla/nella cultura letteraria europea, tramite i suoi fondamenti (filosofici e letterari), i suoi rapporti con la politica, con i classici, con i moderni. Cercare come si sia modificato, perché sia stato circondato da pregiudizi e avversione, porta non solo a tracciare un quadro/ritratto dei protagonisti dell'ermetismo, dei loro compagni di strada, dei loro estimatori e/o detrattori, ma a delimitare le costanti e i confini di un lungo e complesso capitolo della storia italiana iniziata con il Fascismo e conclusa solo di recente, con la caduta delle ideologie.

Insomma, avviato da oltre un decennio il nuovo millennio, i tempi mi erano sembrati maturi per tentare studi e bilanci che potessero meno di un tempo essere condizionati da posizioni e contrapposizioni di parte. E che l'ipotesi fosse giusta lo prova la sorprendente e generosa²⁸ risposta di quasi un centinaio di studiosi che si sono mossi dalle varie città d'Italia, d'Europa, e non solo, per partecipare alle cinque giornate fiorentine del 27, 28, 29, 30, 31 ottobre 2014. L'occasione del centenario (1914-2014) della nascita di quattro poeti (Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Vittorio Bodini²⁹), la vicina ricorrenza delle

²⁷ Come ho cercato di dimostrare in una serie di interventi, saggi, edizioni e riedizioni di testi significativi della generazione ermetica, lasciando intenzionalmente, in questi due volumi dedicati a *L'ermetismo e Firenze*, a parte queste poche pagine (e note) di premessa ed un breve saggio luziano, la parola agli altri, sì da arricchire e moltiplicare i punti di vista ed il dialogo.

²⁸ Dal momento che la manifestazione si è svolta a 'costo zero', senza altro supporto oltre quello culturale dell'Ateneo fiorentino, dei suoi docenti e ricercatori (penso in particolare, a quest'ultimo proposito, ad alcuni miei allievi – Dario Collini, Simona Mariucci, Francesco Vassari – che nell'ultima settimana dell'ottobre 2014 hanno svolto, nei luoghi del convegno, un prezioso lavoro di segreteria, accogliendo i relatori e dando informazioni al pubblico).

²⁹ Nonostante la solo giovanile adesione di quest'ultimo all'esperienza ermetica, significativa comunque, anche perché ha permesso di ricordare il ruolo e l'importanza dei poeti meridionali formati nella Firenze dell'*entre deux-guerres*. Ancora più pertinente di quella di Bodini sarebbe stata probabilmente la presenza, nel nostro convegno, di Alfonso Gatto, ma la dislocata data di

date³⁰ di altri che assieme a loro avevano avuto ruoli da comprimari (Carlo Bo, Oreste Macrí...), è stata propizia per delineare, in un grande convegno internazionale, la storia dell'intero 'movimento', nella sua declinazione fiorentina e, almeno parzialmente (grazie alla presenza di Bodini), meridionale. Obiettivo era discutere il senso di un'etichetta e il suo evolversi nel tempo, soffermandosi sui rapporti con la filosofia (neo-platonica, agostiniana, vichiana, novecentesca..., che ha fatto dell'ermetismo un'esperienza poetica ad alto tasso meditativo), e con le arti figurative, provando a delineare le tecniche della visione e dell'invenzione, in definitiva, e in ogni campo, le modalità del pensiero, della dizione, dello sguardo. Usando *ad hoc* le scelte editoriali e le traduzioni, il teatro, la prosa, la poesia, le amicizie, le corrispondenze, i luoghi, i miti, gli oggetti, le interne tassonomie: presenze concrete e simboliche essenziali per capire l'alternanza di silenzio e parola che aveva nutrito quella che, a tutti gli effetti, nella Firenze degli anni Trenta-Quaranta, si era imposta come nuova cultura militante. Tra riconosciuti maestri (Montale, Betocchi..., per limitarsi ai più vicini), *maîtres-à-marcher* (Gadda, Poggioli...), amici (oltre ai già nominati, Sergio Baldi, Leone Traverso), seguaci (Ruggero Jacobbi, Francesco Tentori), editori (in particolare Attilio e Enrico Vallecchi), la Firenze che nel primo Novecento si era nutrita della presenza delle riviste («Leonardo», «Il regno», «La voce», «Lacerba»), dell'elezione degli scrittori liguri e triestini (Jahier, Michelstaedter, Slataper, Stuparich...) e dei grandi stranieri (Henry James, Edward Forster e di tutta la colonia anglofona e francofona...), ritrovava ad un tratto una sua vitalità e una diversa centralità nazionale. Accanto ai giovani, poeti e critici, nati in Toscana o arrivati in città per studiare conducendo spesso una vita *boémienne*, richiamati dalla fama di Papini e di Soffici, dal mito serriano, si sarebbero fatti strada nuovi artisti (Rosai e Caponi, Maccari e Adriana Pincherle, Capocchini e Marcucci, Loffredo e Faraoni...), nuove riviste, nuove imprese editoriali. Delineando il complessivo affresco di una città (quale vorremmo tornare a vedere) ricca di creatività ed intelligenza, di orgoglio e cultura, di sperimentale sapienza.

Le «cinque giornate» di Firenze, come i partecipanti (attivi e passivi) hanno preso subito a chiamarle mentre seguivano con altissima frequenza, regolarità ed attenzione le relazioni e i dibattiti, sono state rese possibili – sotto la guida e la responsabilità scientifica di Anna Dolfi, che ne ha curato anche l'organizzazione complessiva – grazie a una prima, positiva risposta del fiorentino

nascita (1909) e l'esistenza di un convegno fiorentino già a lui dedicato (come per altro, ad onor del vero, in anni di poco precedenti, e sempre per merito del Dipartimento di Italianistica, a Bigongiari, Luzi, Parronchi, Macrí), nonché la necessità di circoscrivere il campo, ci hanno indotto a rimandare ad altra occasione un rinnovato omaggio a questo grande poeta (per una nostra recentissima testimonianza in merito, cfr. A. Dolfi, *Alfonso Gatto. Un poeta per il domani*, in «La città» [Salerno], 8 marzo 2016).

³⁰ Rispettivamente il 1911 e il 1913.

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali, in particolare della sezione di Letterature moderne e comparate, e si sono svolte sotto il patrocinio della Regione Toscana, del Comune di Firenze, dell'Università di Firenze, del Gabinetto Vieusseux, che hanno messo a disposizione sedi istituzionali di grandissimo prestigio (dal Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, dove si è svolta l'intera prima giornata, all'Aula Magna di Piazza San Marco, alla Sala Ferri del Vieusseux). Il convegno³¹, come già si diceva, oltre alla partecipazione di numerosi studiosi italiani e stranieri³², ha visto un significativo coinvolgimento di docenti del nostro Ateneo e di giovani, talvolta giovanissimi ricercatori che, in un proficuo dialogo generazionale e intergenerazionale (modellato su quello felice di un tempo), si sono cimentati con scavi di prima mano sugli autori che, per novità e complessità di elaborazione teorica, forza di poesia, importanza nel ruolo di mediazione culturale, hanno assicurato a Firenze un posto di primo piano nella storia letteraria del Novecento. Dopo un primo *volet* dedicato agli anni, ai temi, ai modi comuni a un'intera generazione (ivi comprese le capitali esperienze della critica militante e della traduzione, creatrice a sua volta di un linguaggio poetico letterariamente marcato), spazi specifici sono stati dedicati a Mario Luzi (tramite testimonianze, commenti, interpretazioni della poesia, del teatro, della saggistica, della traduzione; né ha stupito che su di lui si sia condensato il numero più alto degli interventi), Piero Bigongiari (perfino con la ricostruzione di lontani corsi universitari), Alessandro Parronchi (nella felice unione di scrittura poetica e critica, ivi comprese le riflessioni e proposte da lui avanzate per la città di Firenze), Vittorio Bodini (riletto, tra collaborazioni giovanili e «spettri sublimi dell'estate», nell'inquietudine di un funebre e barocco maledettismo).

Accanto a loro abbiamo voluto collocare un amico poeta di area lombarda che di molti avrebbe seguito e protetto la carriera (nella sua veste di responsabile della collana mondadoriana dello «Specchio»): Vittorio Sereni, restituito, al

³¹ Nel corso del quale non sono mancate le sorprese: le fotografie (esposte nel cortile interno del Rettorato da Fiorella Ilario, che ha allestito la mostra *Reportage. Dieci ritratti fotografici di Mario Luzi*) e alcuni video di Luzi (tramite la proiezione *no stop* del documentario di Marco Marchi, *In Toscana. Un viaggio in versi di Mario Luzi*, realizzato con il contributo della Regione Toscana e del video-teatro *Ritratto di Mario con fiume*, con la regia di Federico Tiezzi e la drammaturgia di Giulia Tellini); la lettura e commento delle poesie di Luzi tradotte da tredici poeti irlandesi (con interventi di Alessandro Gentili, Antonella Francini, Fabrizio Dall'Aglia, Thomas McCarty...); la presentazione della *Bibliografia delle opere e della critica 1937-2014* di Alessandro Parronchi (a cura di Eleonora Bassi e Leonardo Manigrasso, con la partecipazione di Mauro Caproni, Laura Desideri, Massimo Fanfani); quella del Centro Studi Vittorio Bodini e delle manifestazioni per il Centenario (con interventi di Valentina Bodini, Anna Dolfi, Antonio Lucio Giannone); la presentazione del carteggio tra Vittorio Sereni e Giuseppe Ungaretti (*Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, con interventi di Laura Barile, Anna Dolfi, Gloria Manghetti, Lorenzo Peri, Gabriella Palli Baroni).

³² Scelti e coinvolti tutti personalmente dal responsabile scientifico, senza ricorrere all'indiscriminato sistema del *call for papers*.

di là della sua formazione banfiana e milanese, a un giovanile ermetismo sperimentale, a un'iniziale vicinanza, e amicizia, e stima documentate anche da riscoperti carteggi. Anche in questo caso (al di là della contiguità cronologica che ci ha indotto ad associarlo nel ricordo e nella celebrazione³³) lo scopo è stato quello di mostrare come la Firenze ermetica e post-ermetica fosse stata coinvolta in uno scambio proficuo con intellettuali e poeti che, nonostante le diversità, non avrebbero dimenticato la forza della sua innovativa lezione.

Al momento di licenziare gli Atti che raccolgono, con qualche variazione³⁴, il risultato di quelle giornate di lavoro, un ringraziamento a quanti, ai più diversi livelli³⁵, con interventi preziosi³⁶, hanno contribuito alla riuscita della manifestazione e hanno creduto nella nostra sfida. Tra questi vorrei ricordare, *last but not least*, la dott. Gloria Manghetti, che ha fornito, ancora prima delle giornate ufficiali di ottobre, il supporto prezioso della sua istituzione; e il Rettore dell'Università degli Studi Firenze allora in carica (Alberto Tesi), che con la Presidenza, il Consiglio editoriale, la direzione della Firenze University Press³⁷, ha reso possibile la pubblicazione di questi due volumi dedicati *sub specie* letteraria a Firenze e alle voci, per alcuni di noi ancora care e familiari³⁸, che hanno contribuito a 'spanderne' il nome anche nella modernità con una delle sue imprese più belle.

Anna Dolfi

³³ Vittorio Sereni nato nel '13, al pari di Oreste Macrí.

³⁴ Alcuni interventi sperati, sono venuti meno all'ultimo momento dal programma preventivato (Francesca Bernardini, Gloria Manghetti, Jean-Yves Masson, Elena Salibra, Giuseppe Savoca, Beatrice Tottosy; Eleonora Bassi, Luca Lenzini, Walter Scancarello), o i testi di alcuni colleghi, pur presenti al convegno, che per ragioni di tempi di consegna non appaiono negli atti (Pietro Cataldi, Giancarlo Quiriconi, Paolo Zublena), che si sono in compenso arricchiti di alcuni interventi giunti o recuperati *in corner* (Alberto Comparini, Martha Canfield, Michel David, Laura Dolfi, Adelia Noferi, Martina Romanelli).

³⁵ Penso al Comune (grazie alla mediazione di Andrea Giordani) e alla Provincia di Firenze che, nella totale assenza di altri supporti finanziari, hanno offerto materiale pubblicitario (poi distribuito ai partecipanti), alla tipografia comunale, che ha stampato il programma elaborato per la *mise en page* dal grafico del Gabinetto Viesseux, Giorgio Communi, che ha tramato *ad hoc* l'immagine di una Firenze degli anni Trenta ricavata da un disegno di Ottone Rosai.

³⁶ A partire dai saluti istituzionali di Cristina Giachi (in qualità di vice-sindaco), Anna Nozoli (Prorettore alla Didattica), Rita Svandrlik (Direttore del Dipartimento LILSI), Gloria Manghetti (Direttore del Gabinetto Viesseux).

³⁷ Nelle persone di Giovanni Mari, Andrea Novelli, Giampiero Nigro, Fulvio Guatelli.

³⁸ Penso, proprio in questa direzione, alla bella testimonianza di Silvio Ramat, *Le loro voci*, in «il Portolano» [numero monografico dedicato a *Bigongiari, Luzi, Parronchi. I tre "ermetici" al centenario 1914-2014*], gennaio-giugno 2014, pp. 6-8.

con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



GABINETTO
SCIENTIFICO
LETTERARIO
G.P. VIEUSSEUX

L'ERMETISMO E FIRENZE

Convegno internazionale di studi
Firenze 27-31 ottobre 2014



27/28 ottobre 2014

Lunedì 27 ottobre 2014

Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio

Ore 9

Saluti istituzionali del Comune e del Rettorato

Rita Svandriik (Direttore del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali)

Gloria Manghetti (Direttore del Gabinetto Vieusseux)

Anna Dolfi (organizzatrice del convegno)

Ore 9,30

UN'AVVENTURA GENERAZIONALE

Massimo Fanfani (Università di Firenze)

Per una storia del termine "ermetismo"

Stefano Passigli (Università di Firenze)

Gli anni dell'Ermetismo: una lettura politica

Carlo Alberto Augieri (Università del Salento)

Somiglianza non "metaforica" e grammatica dell'inclusione

molteplice: sulla logica poetante dell'Ermetismo

Alberto Casadei (Università di Pisa)

L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità

Roberto Deidier (Università Kore di Enna)

I simboli di una generazione

Jean-Yves Masson (Université Paris-Sorbonne)

Dal simbolismo francese all'ermetismo fiorentino: filiazione,

affinità o parentela lontana?

Tommaso Tarani (Aix-Marseille Université)

Ermetismo e surrealismo. Influssi e convergenze tematiche

Giorgio Villani (dottorato – Università di Firenze)

Ordine e immagine, fra la figuratività ermetica e surrealista

Francesca Nencioni (dottorato - Università di Firenze)

Il mito della donna clonia (Proserpina/Euridice) nella triade fiorentina

Ore 15

LA CRITICA MILITANTE E LA TRADUZIONE

Alberto Cadioli (Università degli Studi di Milano)

Recensire i contemporanei negli anni dell'ermetismo

Marino Biondi (Università di Firenze)

Carlo Bo: stile e carisma del leggere

Giuseppe Panella (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Bo su Luzi e Landolfi (con una breve postilla su Céline)

Andrea Schellino (dottorato – Università di Firenze)

Il giovane Bo tra Sainte-Beuve e Rivière

Mario Domenichelli (Università di Firenze)

Traduzioni di poesia ai tempi dell'ermetismo

Paolo Zublena (Università di Milano Bicocca)

Spagna ermetica? La lingua di Bo e Macri traduttori della

poesia spagnola novecentesca

Nives Trentini (dottore di ricerca - Università di Barcellona)

L'ermetismo di Macri, teorico delle generazioni e ispanista

Beatrice Tottosy (Università di Firenze)

La ricezione della lezione ermetica in Ungheria

Martedì 28 ottobre 2014

Aula Magna del Rettorato – Piazza San Marco

Ore 9

MAESTRI E MODELLI

Manuele Marinoni (dottorato - Università di Firenze)

La "funzione" d'Annunzio nella grammatica degli ermetici

Tommaso Meozzi (dottorato - Università di Firenze)

Campana e il "senso dei colori": storia di una ricezione

Davide Luglio (Université Paris-Sorbonne)

"Res sunt nomina": Quasimodo attraverso il laboratorio critico di Macri

LA DIMORA VITALE, L'EREDITÀ, GLI AMICI

Giuseppe Savoca (Università di Catania)

Sul Macri salentino

Sara Moran (Firenze)

Margherita Dalmati, amica di una generazione

Francesca Bernardini (Sapienza Università di Roma)

Carteggi ermetici con Enrico Falqui

Marta Scintu - Dario Collini - Emanuela Carlucci (Firenze)

Il Fondo Macri. Storia di un archivio epistolare

Ore 14,30

MARIO LUZI: LA POESIA

Franco Musarra (Università di Lovanio)

Luzi e la parola

Silvio Ramat (Università di Padova)

Due "mottetti"

Alfredo Luzi (Università di Macerata)

Luzi e "la città dagli ardenti desideri"

Pietro Cataldi (Università di Siena Stranieri)

"Nell'imminenza dei quarant'anni": un commento

Mario Baudino ("La Stampa" – Torino)

Luzi, la voce e il fondamento

Margherita Pieracci Harwell (Università di Chicago)

Senza fine divengo quel che sono

Giuseppe Nava (Università di Siena)

Il tempo nella poesia di Luzi

Romano Luperini (Università di Siena)

L'ermetismo e la crisi del genere lirico fra anni Cinquanta e

Sessanta: il caso di Luzi

Dalle 15 alle 18

Sala antistante all'Aula Magna

Proiezione no stop del documentario di Marco Marchi *In Toscana. Un viaggio in versi con Mario Luzi*, regia di Antonio Bartoli e Silvia Folchi. Voce recitante di Francesco Manetti, musiche di Francesco Oliveto (realizzato con il contributo della Regione Toscana)

Nel cortile interno del Rettorato sarà allestita la mostra di Fiorella Ilario, *Reportage. Dieci ritratti fotografici di Mario Luzi* che rimarrà aperta fino al 31 ottobre dalle 9 alle 17.

29/30 ottobre 2014

Mercoledì 29 ottobre 2014
Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

Ore 9
LUZI LETTORE, SAGGISTA, TRADUTTORE

Giuseppe Langella (Università Cattolica di Milano)
La lettura di Teilhard de Chardin
Antonio Saccone (Università di Napoli)
Le riflessioni sulla modernità di Luzi saggista
Marcello Ciccuto (Università di Pisa)
Gli scritti per gli artisti (e una lettera sull'umiltà del vivere)
Michela Landi (Università di Firenze)
"Francamente". Luzi traduttore dal francese
Laura Toppan (Université de Lorraine, Nancy)
Sguardi incrociati: Luzi e Bonnefoy
Marco Menicacci (Università di Bonn)
Un tragico cristiano
Mattia Di Taranto (Università di Bonn)
L'incontro con la poesia tedesca. Un colloquio
Alberto Ricci (dottore di ricerca - Università di Firenze)
Il frutto nato da amore. Un confronto con Hölderlin

Ore 15

Stefano Verdino (Università di Genova)
Appunti di bibliografia luziana: nuovi ritrovamenti
Luigi Ferri (Firenze)
La parola è epifania del Silenzio. La poesia mistagogica
Giancarlo Quiriconi (Università di Chieti)
La mise en scène della parola agonica
Giulia Tellini (dottore di ricerca - Università di Firenze)
Il teatro di Mario Luzi. Gli anni Novanta (dal "Purgatorio" alla "Passione")
Fabrizio Dall'Aglio (Casa editrice Passigli)
Luzi e Macri: una testimonianza

Proiezione del Video-teatro *Ritratto di Mario con fiume*, regia di Federico Tiezzi, drammaturgia a cura di Giulia Tellini

Ore 18

Presentazione del volume Mario Luzi, *Il filo della vita. The Thread of Life. Snáithe Na Beatha*, tredici poesie tradotte da tredici poeti irlandesi / Thirteen Poems Translated by Thirteen Irish Poets, a cura di Alessandro Gentili, Roma, Fondazione Mario Luzi, 2014, con interventi di **Alessandro Gentili** (James Madison University), **Antonella Francini** (Syracuse University), **Marco Marchi**, **Fabrizio Dall'Aglio**, **Thomas McCarthy**. Letture a cura di Sandro Lombardi e Thomas McCarthy.

Giovedì 30 ottobre 2014
Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

Ore 9
PIERO BIGONGIARI

Paolo Leoncini (Università di Venezia)
Bigongiari critico
Paolo Orvieto (Università di Firenze)
Tra commenti e autocommenti
Gilberto Isella (Lugano)
"Quella patria che si confonde all'orizzonte": luoghi e figure dell'erranza nell'ultimo Bigongiari
Teresa Spignoli (Università di Firenze)
"Ut poesis pictura": la parola e l'immagine
Federico Fastelli (Università di Firenze)
Bigongiari teorico: la poesia come funzione simbolica del linguaggio
Elena Guerrieri (dottorato - Università di Firenze)
La "gioventù poetica d'opposizione" sulle pagine di "Campo di Marte" e di "Corrente"
Theodore Eli (Università di Sidney - Australia)
Bigongiari e i viaggi fuori di casa
Diego Salvadori (dottorato - Università di Firenze)
Erbario e bestiaro in "Antimateria"

Ore 14,30
ALESSANDRO PARRONCHI

Marco Marchi (Università di Firenze)
Quasi un ritratto
Francesco Vasarri (Firenze)
Temi e metri in "Pietà dell'atmosfera"
Simona Mariucci (Firenze)
Influenze michelangiolesche in "Replay"
Leonardo Manigrasso (dottore di ricerca - Università di Padova)
Parronchi critico d'arte: la collaborazione al "Michelangelo"
Barbara Di Noi (dottore di ricerca - Università di Pisa)
La poetica delle immagini in Rilke e Parronchi
Marzio Pieri (Reggio Emilia)
Quale Orfeo? (di Parronchi le Orse, le Muse)
Franziska Marcetti (Firenze)
"La città come avrebbe dovuto essere"

Presentazione del volume **Alessandro Parronchi. Bibliografia delle opere e della critica 1937-2014** (a cura di Eleonora Bassi e Leonardo Manigrasso, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2014), con interventi di **Mauro Caproni**, **Laura Desideri**, **Massimo Fanfani**, **Luca Lenzini**, e la partecipazione di **Eleonora Bassi**, **Leonardo Manigrasso**, **Walter Scancarello**.

31 ottobre 2014

Venerdì 31 ottobre 2014
Sala Ferri del Gabinetto Vieusseux

Ore 9
VITTORIO BODINI

Antonio Lucio Giannone (Università del Salento)
La terza via di Vittorio Bodini
Mario Sechi (Università di Bari)
Barocco e Novecento in Bodini critico traduttore e poeta
Riccardo Donati (dottore di ricerca - Università di Firenze)
"Spettri sublimi dell'estate": l'esperienza dei versi versiliesi
Oleksandra Rekut (dottorato - Università di Firenze)
Frammenti e lacerti di un "aplazado"
Andrea Gialloredo (Università di Chieti)
"Albe a sonagli scabbie ore malate": Bodini e la civiltà industriale
Francesca Bartolini (dottore di ricerca - Università di Firenze)
Tra "Vedetta mediterranea" e "Libera voce"
Antonio Prete (Università di Siena)
La pietra, la luna, l'addio. Dialogo fuoritempo con Bodini (alla presenza di Macri)

Presentazione del Centro Studi Vittorio Bodini e delle manifestazioni per il Centenario con la partecipazione di **Valentina Bodini, Antonio Lucio Giannone, Anna Dolfi.**

Ore 14,30
VITTORIO SERENI

Clelia Martignoni (Università di Pavia)
Vittorio Sereni: i dintorni dell'ermetismo e oltre
Luigi Tassoni (Università di Pécs)
L'ermetismo sperimentale di "Frontiera" e alcune riflessioni di Sereni
Niccolò Scaffai (Università di Losanna)
L'orizzonte preconstituito: Sereni di fronte all'ermetismo
Francesca D'Alessandro (Università Cattolica di Milano)
Sereni e gli amici ermetici
Elena Salibra (Università di Pisa)
Gli esordi e l'ermetismo fiorentino
Marina Paimo (Università di Catania)
Parole di Sereni
Lorenzo Peri (dottorato - Università di Pisa)
"Siamo tutti sospesi a un tacito evento": il primo Sereni
Matteo Mario Vecchio (dottore di ricerca - Università di Firenze)
Il carteggio con Giancarlo Vigorelli (con una nota su Carlo Bo e Gianni Manzi)

Presentazione del volume Vittorio Sereni-Giuseppe Ungaretti, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Archinto, 2013, con interventi di Laura Barile, Anna Dolfi, Gloria Manghetti, Lorenzo Peri e la partecipazione di Gabriella Palli Baroni.

Responsabile scientifico e organizzativo
Anna Dolfi (Università di Firenze)

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

Segreteria

Dario Collini - dario.cl@gmail.com
Simona Mariucci - simona.mariucci@live.it
Francesco Vasarri - vasa87@aliceposta.it

manifestazioni@vieuusseux.it

VOLUME I
CRITICI, TRADUTTORI, MAESTRI, MODELLI

UN'AVVENTURA GENERAZIONALE

GLI ANNI DELL'ERMETISMO. UNA LETTURA POLITICA

Stefano Passigli

Il XX secolo è stato come pochi altri secoli un'epoca di cambiamento. È oramai diffuso l'uso di indicarlo, sulla base della fortunata definizione di E.J. Hobsbawm, come «il secolo breve»: personalmente, non vedo cosa vi sia di «breve» in un secolo che ha conosciuto genocidi, grandi rivoluzioni, due guerre mondiali e molteplici conflitti regionali, ed altrettante guerre civili, alcuni dei peggiori totalitarismi della storia, ma anche la decolonizzazione, il diffondersi della democrazia, lo sviluppo economico di grandi realtà statuali come India o Cina e il mutare delle ragioni di scambio nei rapporti economici internazionali, l'elevarsi del reddito pro capite, un impressionante sviluppo scientifico e tecnologico, il diffondersi dell'istruzione e della sanità di massa con il conseguente allungarsi delle aspettative di vita, e numerosi altri profondi fenomeni strutturali che hanno cambiato i rapporti tra stati e la vita delle persone. Non vedo come tutto questo possa contribuire a far definire «breve» un secolo i cui eventi fanno ancora sentire tutti i loro effetti nelle nostre società.

Epoca di grande cambiamento dunque il secolo XX. Non certo l'unica: anche la fine del XVIII secolo con il venir meno dell'*Ancien Régime* e il primo pieno riconoscimento dei diritti civili e politici, e con il loro diffondersi in Europa al seguito delle armate napoleoniche, aveva rappresentato una rottura con la società precedente. Così come aveva rappresentato una grande rottura della cultura sostanzialmente comune alle *élites* del Settecento, l'insorgere nel XIX secolo dei nazionalismi e lo svilupparsi della società borghese, che aveva avuto un qualche timido precedente in Inghilterra ma che troverà piena diffusione sul continente solo nell'Ottocento.

Le grandi tensioni dei primi settanta anni dell'Ottocento erano sembrate ricomporsi nella *Felix Europa* della *Belle Époque* nei pochi decenni tra il 1870 e il 1914, ma un nuovo e profondo cambiamento si preparava per quell'Europa sancendo la definitiva fine del «Mondo di ieri». La Grande Guerra cancella infatti i tratti fondamentali delle società borghesi dei vecchi stati europei. Nulla sarà più eguale.

Come si pose la cultura italiana davanti a questo punto di svolta della storia? La guerra spazza via definitivamente la cultura scientifica positivista, e in lette-

ratura il decadentismo intimista che aveva avuto fortuna nei decenni precedenti. Già agli inizi del Novecento, in Italia, le avanguardie ripudiano tali posizioni: riviste come «La Voce» o «Lacerba», movimenti come il futurismo, nascono come reazione alla cultura dominante nei decenni precedenti, e non a caso guardano anche alla politica come strumento di modifica dell'esistente; essi sono – potremmo dire – implicitamente *engagés*. Non deve sorprendere che proprio in questi contesti prenda forza, quando scoppierà la Grande Guerra, l'interventismo, in un singolare mix di tradizione risorgimentale e di attivismo nuovista. A guerra conclusa sarà proprio in seno a questi contesti che troverà cittadinanza e si alimenterà la parte intellettualmente più significativa del fascismo. Mentre gli altri due grandi totalitarismi del secolo (nazismo e comunismo sovietico) rifiuteranno e perseguiteranno le avanguardie, artistiche e letterarie, il fascismo troverà in queste sostegno. Vi è un unico esempio di significativa sopravvivenza di una grande figura nel passaggio dall'Italia Umbertina e positivista all'Italia post bellica: D'Annunzio, e proprio perché in lui non vi è traccia di cultura positivista, ma semmai di grandi presenze europee, dal simbolismo francese a Nietzsche.

Questo è il quadro che si presenta in Italia a quanti vivranno il periodo dell'*entre deux guerres*. Mentre in Francia e in Germania si assiste ad una vivacissima vita intellettuale, con il nascere nelle arti e in letteratura dei grandi movimenti artistici del XX secolo (espressionismo, surrealismo, dadaismo, e così via), in Italia – con l'eccezione dell'architettura che vede durante il fascismo la nascita di validi esempi di razionalismo – arti e letteratura sembrano chiudersi in una prospettiva se non di strapaese sostanzialmente autarchica, anche se non mancano nell'ermetismo echi e rinvii simbolisti e persino suggestioni surrealiste. In altre parole, mentre negli altri paesi la cultura non resta indifferente rispetto agli enormi cambiamenti sociali che la Grande Guerra ha determinato rispetto alla società europea della *Belle Époque*, in Italia – complice forse il progressivo installarsi di una dittatura che scoraggiava i rapporti con il resto dell'Europa – la cultura, e la migliore letteratura in particolare, sembrano progressivamente ritirarsi in una torre d'avorio e rinunciare a qualsiasi forma di reale militanza e di avvertibile presenza.

In Francia un'esplicita contrapposizione tra una cultura *engagée* ed una cultura ancora dedita a *l'Art pour l'Art*, o comunque lontana dalle tensioni della politica, si era apertamente manifestata agli inizi del secolo con l'*affaire* Dreyfus. Superfluo sottolineare in questa sede il grande impatto che l'*affaire* Dreyfus ebbe sull'opinione pubblica francese, grazie anche al ruolo di scrittori come Émile Zola o Charles Peguy. Non è azzardato affermare che la cultura dell'*engagement* che ha caratterizzato così tanta parte delle arti e delle lettere francesi trovi nell'*affaire* Dreyfus se non la propria origine certo un motivo di risveglio e di fondamento. Questo processo andrà anzi così avanti da provocare di lì a poco una sintomatica reazione: il libro *La trahison des clercs* di Julien Benda, bibbia di quanti in opposizione ad una concezione militante della cultura ne sottolineavano invece i valori di obiettività e neutralità.

In Italia alla cultura militante risorgimentale e post-risorgimentale, a simbolo della quale potremmo assumere Carducci, aveva fatto seguito il decadentismo intimista dei Gozzano o dei Pascoli. La Grande Guerra fu il detonatore che diede il via ad un inarrestabile cambiamento. Al D'Annunzio umbertino della «Cronaca Bizantina», o al fortunato romanziere e drammaturgo, fa seguito il D'Annunzio interventista e di lì a breve guerriero e militante. Anticipata dal movimento futurista la cultura italiana, o almeno le sue avanguardie, si muovono in una direzione di attivismo *engagé* che non può non simpatizzare per il fascismo. Come ho già detto, mentre sotto altri regimi le avanguardie vengono guardate con sospetto e perseguitate, tra il nascente fascismo e le avanguardie – da sempre critiche dell'Italia liberale e dei suoi valori – è tutto un corrispondere di amorosi sensi. Dinanzi al fascismo abbiamo insomma, in Italia, una cultura che lo accompagna e lo esalta come fattore di modernizzazione, e poche le personalità che vi si oppongono, vuoi provenienti dalla cultura dell'Italia liberale (come Croce, o i due direttori dei principali quotidiani Albertini e Frassati, che verranno di lì a poco defenestrati e privati della proprietà de «Il Corriere» e de «La Stampa»), vuoi espressione di una cultura nuova e, ahimè, molto poco presente in Italia: Gobetti, i Fratelli Rosselli, la cultura torinese e fiorentina da cui prenderà vita quel movimento non solo politico ma culturale e morale che fu l'azionismo. Fenomeni questi di opposizione al fascismo che furono nella cultura italiana largamente minoritari (e basti ricordare – siamo qui tra accademici – che solo 12 dei nostri predecessori rifiutarono di giurare fedeltà al fascismo, laddove, ad esempio in Germania, il rifiuto del nazismo e l'emigrazione intellettuale svuotò le cattedre delle principali università e contribuì notevolmente allo sviluppo scientifico degli Stati Uniti).

Di fronte al fascismo trionfante come si pose l'ermetismo? Come rivendicazione di una «poesia pura», sostanzialmente priva di riferimenti spaziali e temporali, come adesione ad una poetica programmaticamente estranea ad ogni compromesso con la politica. Parafrasando, potremmo dire come teorizzazione della «poesia per la poesia». Credo dunque che si debba leggere l'ermetismo innanzitutto come un fenomeno di non partecipazione alla vita pubblica. «Letteratura come vita» – per riprendere la celebre espressione di Carlo Bo – al di là della *querelle* se la critica debba tenere conto della vita di uno scrittore oppure concentrarsi solo sulla sua opera, è innanzitutto un invito a considerare la sfera della letteratura come – nelle parole di Bo – «una strada, e forse la strada più complessa per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza», e ancora «la letteratura è la vita stessa, e cioè la parte migliore e vera della vita [...]». In Bo la letteratura è insomma una forma di riflessione sulla realtà, un richiamo quasi morale ed esistenziale ad una letteratura – di nuovo nelle parole di Bo – «non contaminata dagli umori e dalle passioni del momento». Non siamo lontani dalla figura di «chierico» richiamato da Benda. E soprattutto non siamo lontani dal poter capovolgere «letteratura come vita» in «vita come e per la letteratura». All'*engagement* di una cultura militante l'ermetismo risponde con il riti-

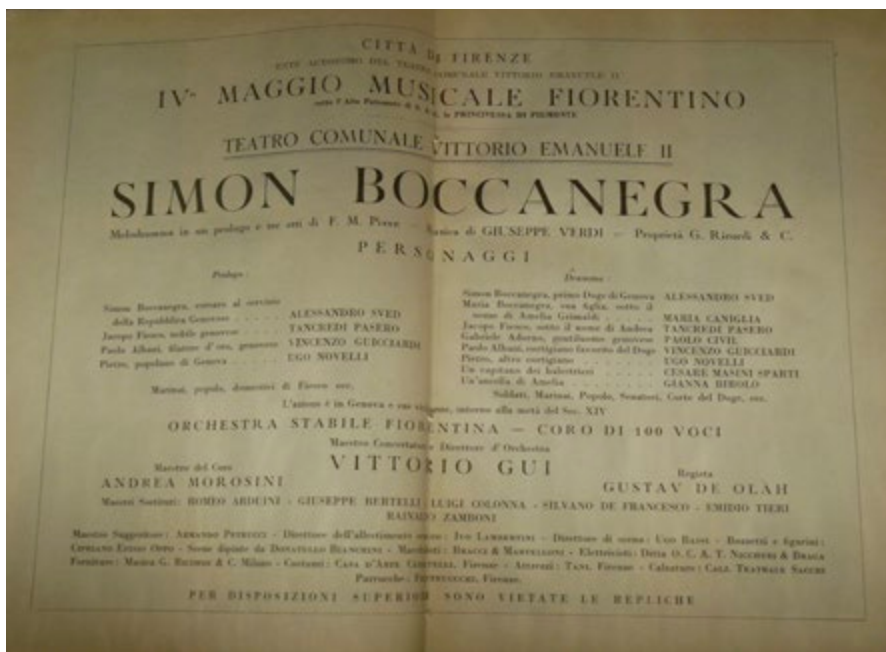
ro in sé e l'approfondimento del sé. Siamo al disimpegno come condizione per una vita più profonda. La torre d'avorio come difesa dal male esterno.

È questa la chiave di lettura che vi propongo per l'ermetismo: la dimensione della poesia come rifiuto del fascismo e della sua imperante retorica, un rifiuto però che dall'iniziale ritiro nella torre d'avorio andrà facendosi, sotto la spinta degli eventi, sempre più attento alla storia che si avvia a travolgere il mondo esterno in una nuova e ancor più drammatica guerra mondiale, e in nuovi e ancor più atroci genocidi. Di fronte al precipitare degli avvenimenti la posizione di quanti, come Prezolini, «non la bevevano» è oramai inadeguata. E dal punto di vista morale si avvia a diventare inadeguato anche il ritiro nella torre d'avorio. Non è un caso che progressivamente i protagonisti dell'ermetismo fiorentino, e prima ancora i suoi amici e compagni di strada, andranno avvicinandosi al giudizio politico e alla militanza: Bilenchi, Pratolini, Gatto, Fortini, assumono posizioni progressivamente antifasciste, ed è superfluo ricordare l'allontanamento di Montale dalla direzione del Gabinetto Vieusseux da parte del regime. I «bigi» – come venivano chiamati a Firenze i non «neri» – che si riunivano prima al Caffè San Marco e poi alle Giubbe Rosse sono ormai diventati vicini ai «rossi», o partecipano di un cattolicesimo impegnato. Il saggio di Bo *Letteratura come vita* è del 1938, ma afferma una visione morale della letteratura e del lavoro intellettuale che si accompagna ai suoi interessi per la grande poesia spagnola della generazione del '27, i cui protagonisti si opporranno tutti al franchismo venendone uccisi o andando in esilio, e a quelle voci della cultura francese come Maritain o Claudel maggiormente impegnate, e accompagna dunque senza contraddizioni il crescente impegno di tutta la generazione dell'ermetismo.

Come già con il primo conflitto mondiale sarà nuovamente la guerra a riportare definitivamente una generazione all'*engagement*, anche se – a mia conoscenza – nessuno all'impegno attivo nella Resistenza e nella lotta per la Liberazione. Come non ricordare i famosi versi di Quasimodo, quasi una *excusatio non petita* ma per questo non meno sincera: «E come potevamo noi cantare / con il piede straniero sopra il cuore / tra i morti abbandonati nelle piazze / sull'erba dura di ghiaccio, al lamento / d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero / della madre che andava incontro al figlio / crocifisso sul palo del telegrafo? / Alle fronde dei salici, per voto anche le nostre cetre erano appese / oscillavano lievi al triste vento». Salvo però accompagnare a questi versi altri come: «E ora / che avete nascosto i cannoni fra le magnolie, / lasciateci un giorno senz'armi sopra l'erba / al rumore dell'acqua in movimento / delle foglie di canna fresche tra i capelli / mentre abbracciamo la donna che ci ama». Anche se le tragedie della guerra lasciano la loro traccia, si veda ad esempio *Il mio paese è l'Italia*, il tono di Quasimodo rimane sostanzialmente elegiaco. Quale diversità con l'ansia e il coinvolgimento del Sereni di *Diario di Algeria* o del Montale de *La Bufera*!

E Luzi? Con il passare del tempo la sua voce poetica muta, e da opere interamente riconducibili al più puro ermetismo come *La barca* o *Avvento notturno*

giunge, attraverso la mediazione del suo profondo cattolicesimo, ad una progressiva attenzione alla dimensione dell'umano che lo circonda. Nascono così raccolte come *Primizie del deserto* e *Dal fondo delle campagne*, ove il linguaggio di Luzi è oramai lontano da quello degli anni dell'ermetismo. Con *Onore del vero*, e con *Il giusto della vita* o *Nel magma*, la discesa di Luzi nella realtà del mondo si fa sempre più piena. La nomina a senatore a vita che gli tributerà il Presidente Ciampi è un riconoscimento di questo suo avvicinarsi a *Al fuoco della controversia*. Nel poco tempo che la vita gli concederà in Senato – e fu per me un grande onore essergli vicino su quei banchi – la testimonianza del suo impegno non lascia dubbi. Il cammino della generazione dell'ermetismo, e di colui che ne fu forse il massimo esponente, dalla torre d'avorio alla presenza attiva nel mondo si è oramai compiuto.



Il *Simon Boccanegra* al Comunale di Firenze nel maggio 1938.

LA VICENDA DEL TERMINE «ERMETISMO»

Massimo Fanfani

Se ancor oggi possiamo considerare come straordinaria e memorabile l'avventura umana e letteraria di Luzi, Bigongiari, Parronchi e dei loro compagni di strada, è anche perché circa settantacinque anni fa, quand'essi erano poco più che ventenni e avevano appena pubblicato i primi versi, furono bollati come "ermetici", un termine che allora, diversamente da oggi, aveva connotazioni non del tutto neutrali, ma che servì a dar loro un immediato e imprevisto risalto. Quella insolita parola che si trasformò subito in un'etichetta, proprio per il suo tono più o meno polemico e per le discussioni che suscitava, contribuì infatti ad accomunarli in un movimento, nonostante le loro diverse personalità, e rese più marcati i tratti condivisi del loro linguaggio e della loro poetica, polarizzando attorno ad essi l'atteggiamento della critica e dei lettori.

Insomma, l'"ermetismo" divenne presto la bandiera dietro la quale – loro malgrado – si trovarono inquadrati: una bandiera che li rese riconoscibili sul fronte letterario e fece nascere una considerazione più equilibrata e aperta della loro poesia, non solo a livello cittadino – dalle aule universitarie e dal Caffè San Marco furono accolti senza indugio nella raffinata cerchia delle Giubbe Rosse – ma a livello nazionale, tanto che le principali riviste cominciarono a contendersi i loro versi. Anzi, proprio per Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bo, Macrí e gli altri del gruppo, anche se venivano quasi tutti da fuori Firenze, si escogitò allora una denominazione più specifica, quella di "ermetismo fiorentino", così da caratterizzare meglio il loro sodalizio rappresentativo del più autentico verbo ermetico, distinguendolo sia da altre analoghe "scuole" ermetiche, sia da una concezione più generale dell'ermetismo, come quella elaborata da Francesco Flora nei saggi che aveva pubblicato a partire dal 1929 e poi nel volume laterziano del 1936, *La poesia ermetica*. Un volume che servì comunque a lanciare l'espressione, anche se Flora aveva come bersagli la «poesia pura», Paul Valéry e l'Ungaretti del *Sentimento del tempo*, che tuttavia non era da lui ritenuto «né l'inventore della tecnica analogica, né l'iniziatore o il profeta dell'ermetismo», ma la sua «vittima più candida e più onesta».

L'*ermetismo* è dunque un termine che, pur variamente usato in campo letterario e artistico nei primi decenni del Novecento, prende campo in modo sta-

bile alla metà degli anni trenta, non più per indicare genericamente una delle caratteristiche della poesia moderna, ma come emblema di un movimento, accodandosi alla fitta schiera degli *-ismi* contemporanei: oltre a quelli ottocenteschi, si pensi a *futurismo*, *orfismo*, *cubismo*, *dadaismo*, *espressionismo*, *novecentismo*, *surrealismo*, e a tanti altri, la fortuna dei quali era data anche dalla pratica versatilità di quell'invadente modulo formativo, che consentiva di avere in un colpo solo, oltre all'astratto in *-ismo*, anche un *-ista* e un *-istico*.

Tuttavia la tessitura del nostro termine, vuoi per la sua semantica, vuoi per l'impiego che se ne era fatto, mostrava qualche smagliatura rispetto a ciò che rappresentavano i poeti fiorentini cui veniva attribuito. A cominciare dalla non perfetta aderenza al loro orizzonte poetico e culturale: essi, infatti, riprendendo stilemi e modi analogici dai simbolisti e da Ungaretti, nella loro intemperanza e, se si vuole, immaturità giovanile, potevano spesso risultare anche più oscuri e involuti dei modelli, ma aspiravano ad avere una loro autonomia e d'altra parte va detto che, oltre a non essere tutti oscuri allo stesso modo, non vollero mai rinunciare, pur attraverso la ragnatela del loro particolare ermetismo, a farsi intendere, a comunicare ciò che davvero premeva e che, in larga misura, fu inteso.

Se dunque l'etichetta di ermetismo fu il segno distintivo del movimento dei fiorentini, essa a diversi di loro rimase sempre un po' estranea e quasi nessuno mostrò di andarne fiero e anzi tutti cercarono di scrollarsela di dosso appena poterono, ovvero quando, con la guerra e la caduta del Regime, si resero conto della finzione mistificante a cui quel marchio del loro chiuso gergo poetico li aveva come condannati e che la realtà drammatica del presente esigeva altre più lucide responsabilità e una poesia che mirasse direttamente e con maggior chiarezza al cuore delle cose.

Va aggiunto poi che la stagione dell'ermetismo, considerato in senso più ampio e nella sua effettiva rilevanza storiografica, fu piuttosto breve: dal *Sentimento del tempo* ungarettiano alla prima *Bufera* di Montale. E quella del cosiddetto "ermetismo fiorentino" – dal punto di vista dei suoi protagonisti – fu ancora più breve, svolgendosi tutta in un tempo concentrato, dalla metà degli anni trenta, quando si formò il sodalizio fra Luzi, Bigongiari e Macrí, compagni di studi nella Facoltà di Lettere, ai primi anni di guerra, quando emersero non pochi contrasti e cominciò la diaspora morale e poetica del gruppo. Ma già prima, già subito dopo il 1938 – l'anno di *Letteratura come vita* di Carlo Bo che fu il loro manifesto, l'anno di «Campo di Marte» che fu la loro rivista – si manifestarono chiari segnali di sfaldamento, sebbene proprio allora gli ermetici fiorentini venissero finalmente considerati per il loro valore e cominciarono a ottenere i primi significativi riconoscimenti. Che in quel frangente la loro esperienza come gruppo volgesse al termine lo si intravede dalle accorate considerazioni sugli sbocchi ambigui e irrazionali della poetica fin lì praticata che Macrí affidò alle due memorie *Per l'ottavo anno* (su «Termini» dell'aprile-maggio 1939) e *Fogli per i compagni* (su «Letteratura» del gennaio-febbraio 1941).

Ma fra i tanti, c'è un episodio che mi pare particolarmente rivelatore dello sfaldamento del gruppo e della crescente refrattarietà degli ermetici fiorentini

all'ermetismo. Nella primavera del 1940, quando anche per gli italiani la guerra era ormai incombente e agli intellettuali veniva richiesto un esplicito impegno personale, Giuseppe Bottai venne a Firenze per cercare di coinvolgere anche quei giovani poeti nel suo disegno di una nuova e organica politica culturale della nazione. Tuttavia, come annota nel diario, li trovò indifferenti a ogni possibile collaborazione: «In casa Vallecchi [...] una folla di letterati e artisti: Papini, Rosai, Conti, Maraini, Carrà, Bargellini, De Robertis; e molti giovani. Sbatto, dapprima, nel circoletto degli "ermetici": Fallacara, Luzi, Macrí, Landolfi, spalleggiati da Bilenchi: altezzosi, astuti, ostili al mondo circostante, senza palpiti di commozione». E infatti quando un paio di mesi dopo, sulle pagine di «Primato», lo stesso Bottai, nel quadro di un "interventismo della cultura", promoverà un'ampia e approfondita discussione a più voci sull'ermetismo – discussione che andrà avanti per diverse puntate e con numerosi interventi: da Montale a Flora, da Contini a De Robertis – nessuno di loro vorrà prendervi parte.

Tuttavia il crescente interesse per la poesia ermetica, l'attenzione rivolta da più parti al movimento, le tante aperture di credito nei confronti dei giovani fiorentini, spinsero alcuni di loro a riconoscersi ancora per qualche tempo sotto quell'etichetta letteraria che adesso cominciava ad avere una sua connotazione plausibile, a costituire il marchio riconosciuto del loro stile, a rappresentare un attestato di modernità. Luzi, ad esempio, nel giugno del 1943 accetta l'invito di Malaparte a predisporre un fascicolo speciale di «Prospettive» tutto dedicato all'ermetismo, e pensa di limitare la collaborazione al nucleo più rappresentativo del movimento, ovvero Bo, Bigongiari, Macrí. Ma il crollo del Regime, oltre a impedire che quel progetto andasse in porto, riportò tutti coi piedi per terra e li costrinse a fare definitivamente i conti con l'elusiva e insidiosa indeterminatezza sottostante alla loro poetica. Scrive Macrí a Parronchi nell'ottobre del 1943:

Non con leggerezza, ma con asciutta facilità hai rimosso tutti i problemi che ci agitano, e sento che indovini l'essenza del nostro male. Ci sono per me istanti che distruggono ogni tempo, altri che lo asserragliano crudelmente, ora che la revisione di tanti miti veri dietro le apparenze politiche e istituzionali si è spenta nel mio animo per un demonico incontro tra l'esterno e l'interno, perfetto, senza carità. La terra d'infanzia, i parenti, la città, il matrimonio, l'amicizia, quello che ancora resta di poesia e di letteratura, la provvidenza ecc., tutto mi tende così all'essenza dell'invisibile come alla severità dei beni e dei mali appercepiti fisicamente, cioè per una strada sicura e antica. Il tutto è una paura di esser diventato finalmente *uomo* per quel che potevo essere, essere il mondo e la storia diventati finalmente mondo e storia [...]. So che è il momento per me di succhiare questo eterno latte della vita e dell'umanità e di rendermi conto dei conati primi delle forme, lungi dai cerchi magici del vecchio sentimento, ma nel positivo lume di una serena e spassionata contemplazione. Così, io penso, è per tutti.

E Bigongiari a Macrí, in una lettera del dicembre 1945:

Ho molti pezzi sulla scacchiera della mia anima, e la posta è essenziale; quindi parlo poco, compio i gesti necessari [...]. Mai come ora ho sentito questa esatta ingiunzione naturale; e non si torna indietro. Intanto sento che un certo movimento poetico si è concluso, ha portato a conseguenze e premesse. E ora, di notte in notte, di ora in ora, vivo in una fluida esazione di termini naturali, a una confluenza che è creazione stessa di vita, e mi ha sorpreso, ti confesso mi ha sorpreso come una sorgente scaturita nella terra che credevo sicura dell'anima: devo decidere sul fatto, non c'è un'attesa, ma ti ripeto, un'attenzione.

Da questo momento i poeti fiorentini, pur in modi e tempi diversi, si apriranno nuovi varchi alla poesia e verranno deponendo quell'insegna che li aveva accomunati, che aveva dato loro notorietà e che alcuni avevano finito per accettare. Passo dopo passo cominciano a smussare le punte più acuminate dei vecchi stilemi, a imboccare nuovi sentieri, a differenziarsi fra loro, liberandosi dall'abito ermetico a cui quel mondo che si era inabissato nella catastrofe della guerra li aveva costretti. A questo punto l'ermetismo non poteva che esser rifiutato e sconfessato: «sento che tirerei di frego con gioia su quello che ho rimuginato in questo tempo», scrive Parronchi a Macrí nell'estate del 1944.

Tuttavia se solo allora la parola e l'insegna di "ermetismo" svelava il lato falsificante e opaco della sua valenza, essa era stata piuttosto ambigua e fuorviante fin dall'inizio. Si trattava infatti non di una parola nuova, creata per indicare un particolare atteggiamento letterario, come succede per la gran parte dei termini con cui si designano i movimenti o le epoche della vita culturale e artistica, ma di una vecchia parola consunta che in qualche modo si portava dietro l'eco arcano della sua storia precedente. Perché se è vero che essa fu lanciata, come si è detto, nel 1936 dal libro di Francesco Flora, la vicenda che l'aveva riguardata era stata abbastanza lunga e complessa, con impieghi e connotazioni che in certo modo condizionavano anche gli impieghi recenti.

* * *

Per la verità l'astratto *ermetismo* aveva solo un secolo dietro le spalle, ma l'aggettivo *ermetico* ne aveva diversi, foggiano com'era nel tardo latino degli alchimisti dal nome dell'iniziatore e nume tutelare della loro scienza, Ermete Trismegisto. Com'è noto, nel sincretismo religioso dell'epoca ellenistica, al dio egiziano Thot, ritenuto fondatore dell'alchimia e autore di dottrine misteriche, oltre che inventore della scrittura e di tanti altri ritrovati, i neoplatonici, nel III secolo dopo Cristo, dettero il nome greco di Hermès Trismégistos, cioè 'Ermete tre volte grande', accostandolo al greco Hermès, l'araldo degli dei dai calzari alati, inventore anch'egli delle lettere e delle cifre, della lira e della siringa e di molte cose, una divinità a cui nell'olimpico latino corrispondeva, com'è noto, Mercurio.

Il nome *Hermès* era passato in latino, ma ci fu un momento in cui fu considerato un imparisillabo (sul modello di altri grecismi, come *magnes*, *magnetis*)

e quindi, accanto a *Hermes Trimaximus*, si ebbe anche il nome *Hermetes*, abbastanza diffuso nella tarda latinità, anche fra i cristiani, tanto che si ricordano più di venti santi che portano quel nome. Da *Hermetes Trismegistus* gli alchimisti formarono poi *hermeticus*, un aggettivo di relazione che era usato generalmente per indicare le dottrine attribuite al fondatore della loro scienza, dottrine che erano tramandate da un insieme di vari testi di carattere magico e filosofico-religioso, la cui prima parte fu tradotta in latino da Marsilio Ficino e pubblicata nel 1471 col titolo di *Mercuri Trismegisti liber de potestate et sapientiae Dei*. Ma l'aggettivo fu usato anche in senso più specifico, relativamente al campo della pratica alchimistica, nell'espressione *sigillum hermeticum*, per indicare quel co-perchio di vetro che attraverso la sua fusione poteva sigillare in modo "ermetico" un alambicco o un vaso di vetro. E qui si ebbe un mutamento semantico: *hermeticus* non si riferiva più al nome del fondatore dell'alchimia, ma cominciò a voler dire 'perfettamente chiuso'.

Il termine non restò circoscritto al latino dei dotti e all'ambito dell'occultismo alchemico e filosofico. A partire dal secolo XVII lo vediamo affiorare in diverse lingue moderne, nelle due accezioni che si sono viste, quella più diffusa e comune relativa ai recipienti ermeticamente chiusi, e quella primaria che circolava a livello colto, riferita comprensivamente alle dottrine del "corpus hermeticum". Entrambe queste accezioni, nei due diversi ambiti in cui venivano usate, col tempo andarono estendendo e consolidando il loro significato. Mentre la seconda acquistò un valore più generale, indicando, oltre alla scienza ermetica, una qualsiasi concezione o teoria occulta, misteriosa, imperscrutabile; la prima non si riferì più soltanto a chiusure perfette o a recipienti ben sigillati, ma riguardò anche la sfera morale e umana: in italiano, ad esempio, si poterono avere sintagmi come *silenzio ermetico*, *virtù ermetica*, *persona ermetica*, per caratterizzare qualcosa di impenetrabile e arcano. Ed è chiaro che tale estensione dalla sfera materiale a quella morale avrebbe condotto a una inevitabile contaminazione fra le due accezioni dell'aggettivo.

Con la diffusione di *ermetico* nelle lingue moderne cominciano ad apparire anche i suoi derivati. In particolare, per quanto riguarda il sostantivo astratto, il primo esempio di *ermetismo* nel significato di 'dottrina ermetica e alchimistica' sembra affiorare in francese (*hermétisme*), attestato, secondo quanto riportano i lessici, nel 1832, in *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo (il termine compare anche in italiano nel febbraio dello stesso anno nel saggio che Cesare Cantù dedica al romanziere francese sull'«Indicatore lombardo»). Da questo momento *ermetismo*, in tale specifica o analoga accezione, circolerà ininterrottamente fino ad oggi in francese, in italiano e in altre lingue, in articoli e volumi che trattano della filosofia ermetica o di dottrine consimili. Ma sarà solo a cavallo fra Ottocento e Novecento che la nuova formazione comincerà ad essere usata anche in altri ambiti, a partire da quello letterario. E adesso in questi impieghi più estesi, nell'accezione del termine sembra fondersi anche il valore che aveva *ermetico* nell'uso comune, ovvero 'chiuso, impenetrabile'. Difatti nei nuovi set-

tori artistico-letterari in cui si diffonde, con *ermetismo* non si intende una teoria di tipo ermetico, ma il 'carattere di ciò che è difficile da comprendere, che resta chiuso all'interpretazione'. Sul versante italiano, ad esempio, si parla di *ermetismo* in letteratura specialmente quando si tratta della poesia "difficile", della poesia pura o di quella simbolista, come farà Flora nel suo libro.

* * *

Se *ermetismo* in questo nuovo valore di 'carattere oscuro, modo d'essere impenetrabile' si troverà impiegato, come si è detto, in diversi scritti di critica letteraria e artistica dei primi decenni del Novecento, solo con gli ermetici fiorentini il termine assume la funzione di etichetta e quindi acquista un nuovo valore, quello di 'movimento dei poeti ermetici', mentre l'aggettivo *ermetico*, per parte sua, comincia ad essere usato come sostantivo col significato di 'poeta ermetico'. Ed è adesso che *ermetismo* e *ermetico* hanno il loro momento di maggior fortuna, debordando anche fuori della discussione letteraria e delle pagine scritte, fino a calarsi nella lingua di tutti i giorni. Tanto che li possiamo ritrovare perfino sulla bocca di personaggi che non avevano molto a che fare con la poesia moderna, come avviene, per scegliere fra i vari esempi, nel caso di Piero Calamandrei e di Benito Mussolini.

Parrà strano, ma il Capo del governo, alla fine degli anni trenta, fra i tanti argomenti politici e culturali di cui parla a ruota libera con il giornalista Yvon De Begnac, si sofferma più volte a criticare i «poetini dell'ermetismo fiorentino», sostenuti invece da Bottai, il quale aspirava anche attraverso di loro a promuovere una politica culturale antiaccademica e di rinnovamento. E talvolta il suo giudizio può essere assai netto e sprezzante: «La cultura dei poeti toscani che inneggiano all'enigma al quale non danno soluzione, tutto può essere, ma non di destra». E poco dopo:

Io seguo [...] le riviste letterarie fiorentine, la produzione giornalistica e letteraria dei giovani. Costituisce, questo materiale, l'indice della penetrazione del fascismo nella nuova cultura del paese. Gli ermetici di Firenze, gli ermetici di Milano fanno storia a parte (cronaca a parte, anzi). Costoro non rappresentano niente nel mondo d'oggi. Potranno scrivere liriche in mio onore, tanto per salvare la faccia. Ma so qual calcolo si debba fare di simili entusiasmi a pronta cassa.

Più complesse e tormentate sono le diverse osservazioni sull'ermetismo che Piero Calamandrei affida al diario, anche perché esse mostrano i segni dell'intima pena che scaturisce dal serrato confronto col figlio ventenne, "ermetico" convinto e apparentemente insensibile ai suoi ideali. Come quando nell'aprile del 1939 egli legge uno scritto pubblicato dal figlio Franco sulla rivista di Gatto e Pratolini, e ne resta profondamente sconvolto:

Ohimè, ohimè! Apprendo per caso l'ultimo numero del «Campo di Marte» mi imbatto in un articolo di Franco sul poeta Corazzini, e mi accorgo nello scorrerlo ch'esso è scritto in quel gergo ermetico, incomprensibile e pretenzioso, in cui oggi scrivono i ragazzi di un certo gruppo come ci sono pittori novecentisti a decine che tutti dipingono nello stesso modo. In quei periodoni scritti con parole da iniziati (che si sono reciprocamente impegnati a figurare di capirsi tra loro) io non capisco che poco: incomprensione mia? cretineria mia? Può essere. Ma io non so rassegnarmi a questo: che Franco, per sfuggire di fronte a se stesso al timore di seguire i gusti di chiarezza e di onestà intellettuale in cui trova, credo, un esempio nel modo di essere e di pensare dei suoi, non disdegna di cadere in un'altra imitazione più servile di questo gruppo di presuntuosi ignoranti ai quali si è associato. Questa prosa intimidatoria ed ermetica assunta anche nelle cose letterarie da un buon figliuolo che in fondo è della mia pasta, mi brucia come un tradimento.

Dopo tale momento di straordinario successo letterario e non letterario, la parola sembra uscire di scena con il crollo del Regime e la fase più dura della guerra, quando la crisi che aveva investito l'esperienza dei poeti fiorentini giunge alla sua acme. E come essi vanno spogliandosi del loro involuto abito giovanile, così anche il termine *ermetismo* che li aveva designati si affloscia rapidamente.

Solo dopo la fine della guerra si tornerà a parlare dell'ermetismo e degli ermetici, ma da parte dei loro vecchi e nuovi avversari, ai quali si aggiungono transfughi e moralizzatori dell'ultima ora, i quali ne fanno un facile bersaglio per le più diverse e contraddittorie ragioni. Si parla ora di «carenza dell'ermetismo», ora della sua «vanità», e in uno dei primi fascicoli della nuova battagliera rivista di Luigi Russo – che in passato non era stato tenero con la critica ermetica, perfino con quella di Contini – compare addirittura un *Necrologio dell'ermetismo*. Benedetto Croce, che fin dal 1936 aveva definito l'oscurità della poesia ermetica una cosa vecchia e una perversione letteraria, adesso, in una serie di noterelle che pubblica alla spicciolata, salda il conto e, fra l'altro, dà un giudizio piuttosto tagliente sui poco eroici trapassi verso il Partito Comunista di alcuni ermetici che in questo modo «serviranno degnamente tutt'insieme la causa del proletariato e quella delle Muse». Emilio Cecchi che intervenendo nel 1940 su «Primato» aveva trovato il termine *ermetismo* dilettantesco e antipatico, ora scriverà sulla «fine del mito dell'ermetismo». E perfino un compagno e amico dei fiorentini, il poeta Giorgio Caproni, in un articolo del 1946 che ripubblicherà più volte, prende le distanze dai compromessi ideologici dell'ermetismo, mostrando come esso abbia ormai esaurito ogni ragion d'essere ideale: «L'ermetismo non è più in una posizione di punta, non è più all'estrema sinistra, bensì è venuto a trovarsi in una posizione, se non addirittura di estrema destra, o di reazione, certamente del tutto centrale».

Giudizi come questi, che testimoniano il clima di quel complesso e difficile trapasso, qui ci interessano soprattutto perché mostrano il discredito in cui era caduta una parola che fino ad allora era servita a indicare la principale manife-

stazione della poesia moderna in Italia: come tante altre parole nate nel passato Regime, anche l'*ermetismo* sembra quasi venir eraso dal nuovo vocabolario dei letterati e degli intellettuali.

La crisi della parola non vuol dire la fine dell'atteggiamento ermetico. E di fatti, se i poeti fiorentini, sull'esempio del Montale di *Finisterre*, operano tutti, pur in forme e gradazioni diverse, un mutamento di registro, attenuando e diradando le oltranze ermetiche di un tempo, nel loro solco si incamminano nuovi seguaci che saranno detti "post-ermetici" e "neo-ermetici", mentre fuori d'Italia l'ermetismo diviene una categoria letteraria in certo modo universale. D'altra parte, da Heidegger a Jakobson, è sempre più chiaro come la ricerca di assoluto raggiungibile attraverso l'ineffabilità, la sintesi analogica, la stessa oscurità propria dell'ermetismo, sia un elemento connaturato alla poesia, a ogni grande poesia.

In Italia, prima che il discorso sull'ermetismo, e in particolare sul quel suo vitale nucleo che era stato l'ermetismo fiorentino, potesse esser ripreso in modo pacato e obiettivo, passerà ancora diverso tempo. Fu solo fra la fine degli anni sessanta e i primi settanta, in una fase di radicale svolta per la società e la cultura, che si avverrà la necessità di tornare a ripensare la breve e intricata stagione della poesia ermetica per ciò che realmente era stata e per il ruolo che aveva avuto, non solo nella tradizione del nostro Novecento, ma nella cornice della moderna poesia europea. Se ne ricostruirono storicamente le tappe, si analizzarono gli aspetti più significativi, si individuarono in modo convincente e con nuovo spirito critico le voci dei singoli protagonisti, in una serie di studi, diversi per concezione ma di notevole spessore, come quelli di Ruggero Jacobbi, Silvio Ramat, Donato Valli.

Ed è in questo momento che anche i protagonisti dell'ermetismo fiorentino tornarono a riflettere distesamente sull'avventura della loro gioventù. A questo proposito non va dimenticato l'incontro che avvenne al Vieuxseux nel 1968, a trent'anni di distanza da *Letteratura come vita* di Carlo Bo. Vi intervennero tutti gli amici di un tempo: Bo, Luzi, Bigongiari, Macrí, Parronchi, Gatto. E tutti, nel riconsiderare ciò che per loro era stato l'ermetismo, finirono per riscattarne la memoria: «noi fummo uomini all'erta nel paese della propria anima. Credo che questo sia stato l'ermetismo [...]. E quello che abbiamo fatto, o abbiamo cercato di fare, quello che abbiamo detto, quello che non siamo riusciti a dire, appartiene alla nostra storia comune per questa dignità, per quest'orgoglio che insieme abbiamo saputo difendere nella cittadella della nostra anima», disse Gatto.

Ma il pensiero più intenso e vero sul «termine poetico» che aveva segnato la loro vita di poeti venne da colui che era stato la loro guida morale e critica in quegli anni, Carlo Bo, che ebbe a osservare:

non c'era altro che leggere i poeti. E questa parola di ermetismo che è stata assunta come definizione di un movimento intorno al 1936-38, questa parola esisteva già per dei poeti come Ungaretti e come Montale, i quali eran considerati incomprensibili [...]. Questo termine di ermetismo prima di essere un termine

critico, è un termine poetico. E allora noi giovani, che non avevamo niente, che non trovavamo niente nella realtà – era una realtà molto triste, molto spenta: sono stati fra gli anni più tristi, per il nostro Paese, quelli che vanno dal 1930 al 1940 – non potevamo fare altro che rifugiarci nella lettura e ognuno di noi faceva della lettura la vita.



Flos a Santa Maria Novella (foto di Anna Dolfi).

SOMIGLIANZA NON METAFORICA E GRAMMATICA
DELL'INCLUSIONE MOLTEPLICE:
SULL'ANALOGIA «CONTIGUA» DELL'ERMETISMO FIORENTINO

Carlo Alberto Augieri

A proposito dell'inserimento dell'ermetismo italiano nell'insieme della poesia occidentale, in particolare di quella francese riferita ad autori quali Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, risulta ancora molto pertinente la seguente riflessione critica di Giacomo Debenedetti:

Fino a che punto questo nostro ermetismo trova i motivi e il coraggio di essere se stesso, di tentare la sua impresa ai limiti dell'ineffabile, proprio nella più coerente, motivata di queste imprese per l'ineffabile, cioè in Mallarmé? Generalmente parlando, di tutto quello che vediamo negli sviluppi più o meno recenti non solo della poesia, ma nei raggiungimenti estremi della pittura e scultura astratta e informale, della musica dodecafonica o concreta o persino elettronica, si può sempre ancora ripetere la spiritosa battuta di Jean Cocteau: Rimbaud e Mallarmé furono l'Adamo ed Eva dell'arte moderna. Cézanne è la mela¹.

Ebbene, l'ermetismo fiorentino «trova i motivi e il coraggio di essere se stesso» proprio rispondendo in modo autonomo al naufragio di Mallarmé circa la possibilità per il poeta di poter parlare dell'Assoluto, evocandolo, riconoscendosi come parte unita, per contiguità o per inclusione, in una totalità appena coincidente.

Non solo: la risposta ermetica è pure rivolta all'alterità disidentitaria di Rimbaud, per quanto riguarda la non probabilità per l'io poetante di identificarsi con il soggetto poeta, dal momento che «l'io è un altro» ed è soggetto di un verbo «estraniante», espressivo di una relazione indeterminata riguardo ad ogni trama dell'agire: si pensi ad *Alchimia del Verbo*, ad esempio, in cui l'io lirico sogna mondi non riconoscibili, perché senza storia, senza alcun fondamento con il reale («Sognavo crociate, spedizioni di cui non è rimasta relazione, repubbliche senza storie, guerre di religione soffocate, rivoluzioni di costumi, spostamenti di razze e continenti: credevo a tutti gli incantesimi»²); inventa impressio-

¹ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1988, p. 17.

² Arthur Rimbaud, *Alchimia del verbo*, in *Opere in versi e in prosa*, introduzione e note di Marziano Guglielminetti, tr. e premessa di Dario Bellezza, Milano, Garzanti, 2004, p. 265.

ni sinestesiche e surreali («Inventai il colore delle vocali! [...] mi lusingai d'inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi»³); scrive e annota l'inesprimibile e la vertigine («Scrivevo silenzi e notti, annotavo l'inesprimibile. Fissavo vertigini»⁴).

Particolare «sconfinamento» in «sintesi trascendenti», in senso merleau-pontiano⁵, tocca al verbo vedere, allusivo non di evocazioni pure al limite di linee sfumate di apparenza e realtà, ma di allucinazioni estranianti fino all'inquietudine ed alla paura: «Mi abituai all'allucinazione semplice: vedevo veramente una moschea al posto di un'officina, una scuola di tamburi tenuta da angeli, calessi sulla strada del cielo, un salone sul fondo di un lago; i mostri, i misteri; un titolo di operetta faceva sorgere di fronte a me spaventati improvvisi»⁶.

Per Mallarmé la parola poetica, pur essendo l'unico mezzo espressivo per raggiungere l'Assoluto, per favorire «l'explication orphique de la Terre», in realtà fallisce lo scopo: la lingua poetica, che dal simbolo degrada in un tipo di allegoria a-iconico, pertanto oscuro, in cui il segno sensibile non coincide con il senso, può solo testimoniare un'angoscia, un naufragio semantico, diventando «presa d'atto» di un abolire, di un fuggire, di un annegare, di un annerire nientemeno l'Azzurro. Al naufragio mallarméano dell'Azzurro segue il «fuggire» del poeta «impuissant», che, guardando «avec l'intensité d'un remords atterrant» «l'anima vuota», incontra il Tu del «cher Ennui»⁷: al non sapere «où finis» si accompagna una costellazione semantica di equivalenze immaginative in negativo, comprendente l'alto con il Cielo morto e con «le ciel errant»⁸, e il basso con l'acqua – «marais livide», «eau morne», «eau morte», «étangs léthéens», «grands bassins», dove l'Azzurro «mire [...] sa langueur infinie»⁹.

Il naufragio per non poter esprimere l'Assoluto e la dis-identità dell'io poetante privano la parola poetica di una trama di senso evocativo e «riconoscente», in mancanza della quale il suo significato diventa «oscuro», non connotandosi di memoria-storia, e lasciando il personaggio-poeta «esterno» ad ogni richiamo condiviso di senso: a tal proposito, un'altra riflessione di Debenedetti mi sembra pertinente, secondo la quale l'ermetismo di Mallarmé si pone come «non garanzia dei significati», non garanzia di un *modus* interpretativo, effetto di un'orfananza del padre-senso, «possessore dei criteri per capire e giudicare la vita»:

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 485-487.

⁶ A. Rimbaud, *Alchimia del verbo* cit., p. 269.

⁷ Stéphane Mallarmé, *L'azur*, in *Oeuvres complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1989, p. 37.

⁸ S. Mallarmé, *Soupir*, ivi, p. 39.

⁹ *Ibidem*.

Questo progresso dell'ermeticità – da non garanzia del significato, a non garanzia del senso – si può spiegare in tanti modi con la storia della civiltà occidentale, dell'erodersi della solida civiltà borghese e della sua sicura visione della vita [...]. La poesia ermetica è la poesia dell'orfano, il quale cerca i nuovi runi, i nuovi geroglifici che possedano e garantiscano la sapienza, il senso del destino. Ma in questa ansiosa esplorazione, tentata attraverso nuovi congiungimenti delle parole, attraverso la ricerca di nuovi poteri significanti ed espressivi della parola, l'orfano è dubbioso, ha ancora il sentimento dell'orfano, la nostalgia di quelle che erano le garanzie paterne che egli non può dare [...] ¹⁰.

Ebbene, mi permetto di tradurre l'orfananza debenedettiana del padre ermeneutico, garante di una semantica persuasiva da condividere, con un'altra perdita, fondamentale nella logica poetica, coincidente con la congiuntura della trama significativa (episteme) della somiglianza, che, sebbene iniziata già nel sec. XVII, come Foucault dimostra ne *Le parole e le cose*, nella lingua della poesia essa è perdurata, rafforzandosi nell'esito simbolico dell'immagine della lirica romantica, e con la pratica analogica del significare, che la poesia novecentesca non trascura, conducendola a nuovi esiti espressivi, dunque retorici e semantici, a conseguenti diverse tensioni di senso, oltrepassanti i rapporti di equivalenza, come quelli di proporzione, di consonanza o di coincidenza identificante, e interessando altre relazioni logiche quali la contiguità (metonimia) e l'inclusione-inerenza (sineddoche).

Per comprendere la specificità dell'ermetismo italiano, e fiorentino in particolare, in rapporto alla poesia dei Simbolisti e, soprattutto, alle proposte poetiche di Rimbaud e di Mallarmé, bisogna, pertanto, rivedere l'elemento formale e semantico comune, la pratica retorico-ermeneutica dell'analogia, che è una questione fondamentale per quanto riguarda non solo la resa estetica della modernità, ma lo stesso modo di significare della cultura occidentale, nei cui confronti la lingua letteraria è sintomo-spia di riferimento e segno profondo di espressione.

In effetti, l'analogia rappresenta una forma costitutiva del senso, che insieme alla logica concettuale ha costituito la produzione stessa del significare nella cultura occidentale, a cominciare dalla modellazione basilare del principio d'identità, che l'analogia ristrutturava in modo molto diverso da quello basato sulla bivalenza logica, a carattere disgiuntivo e distintivo, in quanto strutturato secondo il principio del tutto o nulla, del vero o falso e del «terzo escluso» (si pensi al principio d'identità nell'argomentazione aristotelica). Alla separazione *aut-aut* del principio logico d'identità, l'analogia antepone una semantica della gradazione continua e del «terzo incluso», dunque della correlazione *et-et*, secondo un passaggio processuale che va dalla contrarietà alla contraddizione e pure alla tensione verso il principio dell'intensività e della complementarità inclusiva.

L'allargamento della «visione» analogica si ripercuote su una diversa accettazione del vettore simbolico: motivo retorico interessante, per quanto riguar-

¹⁰ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 61.

da l'immagine configurata nella poesia ermetica. La quale, per la sua densità «oscura», non può essere considerata in chiave allegorica, rinviando l'allegoria al modo iconico, dunque coincidente, della relazione tra tema e vettore, significato ed elemento sensibile nel ruolo di significante. L'oscurità ermetica è sintomo di una non coincidenza fusiva, «coniuntiva», tra significato e significante, tra senso e veicolo: l'oscurità dell'immagine esprime, in effetti, un tipo di senso «eccedente» rispetto al sensibile significante. Si tratta, pertanto, di un modo simbolico di figurazione, che nell'ermetismo è svuotato di una semantica evocatrice, con funzione però interpretante. Più che allegorica, l'immagine mallarméana, ad esempio, è simbolica, pur non essendo evocatrice: è interpretazione, comunque, di una motivazione non traducibile secondo una linearità logocentrica; di un'impotenza semantica, di un fallimento poetico per la fragilità nel non poter esprimere l'Assoluto, il quale senza il potere evocativo del modo simbolico di significare è garantito da nessun significato già detto, da alcun senso codificato entro una memoria culturale riconosciuta.

Non riconoscendosi in nessuna garanzia di significati già condivisi, l'analogia di Mallarmé non può essere basata sulla relazione di somiglianza tra vettori e temi costitutivi dell'immagine poetica: *Le démon de l'analogie* e *Igitur* costituiscono i «testimoni» testuali della non coincidenza analogica, dunque dell'eccedenza simbolica, tra le parole e le cose, la cui possibile proporzione «è un arco baleno intravisto e subito dissolto» dal poeta «in esilio dal senso», il cui ricorso all'analogia significa rincorrere comunque i confini del *logos*, sentendoli

lambiti dall'angoscia di una separazione. Separazione della lettera dal senso, dell'immagine dal significato, del nome dalla cosa. La libera erranza della parola, che dissipa il senso e lacerata la rappresentazione linguistica nella sua pretesa ragionevole compattezza, nel suo persuasivo sistema, non allude al gioco, ma introduce all'angoscia: «où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse», scrive Mallarmé¹¹.

A caratterizzare questa scrittura lirica estraniante e dissomigliante, perciò misteriosa e geroglifica, vale la riflessione luziana riguardo al simbolo contemporaneo, almeno a partire dai poeti Simbolisti, non riconoscibile secondo le descrizioni delle retoriche tradizionali: in effetti, il simbolo «simbolista» non è «intenzionale», in quanto «non è un elemento intermedio tra la verità e la sua rappresentazione, né equivalente, né parallelo; ma «provoca un'attività spontanea, è dunque una forza implicita e creativa»¹²: è, pertanto, un modo immaginante «espressivo», significando una «drammatica spiritualità» non concorde e non conciliativa con la vita e il mondo, ad iniziare dall'immagine poetica di Baudelaire.

¹¹ Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 152.

¹² Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1960, p. 9.

Nell'*imagery* baudelaireana, la cui impronta stilistica segna la poesia mallarméana ed ermetica, è ravvisabile un «contrappunto esasperato e demonico di realtà condannata, un sentimento doloroso dell'attrito con la miseria irridimibile dell'anima scissa, un sarcasmo. In altri termini Baudelaire porta nel rapimento teorico e nel sogno imperterritito dei primi romantici una drammatizzazione e dunque una dialettica che, potremmo asserire, inaugurano la modernità»¹³; la drammaticità di Baudelaire consiste nel «dilemma finito-infinito», in cui l'infinito è comunque sempre richiamato analogicamente con «metafore, similitudini, epiteti»¹⁴. Si tratta però di un'analogia tensionalmente somigliante, nel concreto di una configurazione antinomica, estraniante, perché oltrepassante il senso del riconoscimento evocativo, espressiva della drammatizzazione della somiglianza, con l'esito di una metaforica «stregonesca» ed ispirata alla magia.

Quando l'immagine evoca qualcosa, si configura però come «stregoneria evocatrice»¹⁵, scrive Luzi, a cui rinvia la risposta «catastrofica» di Mallarmé con *Igitur* e con *Un coup de dés*, che sono espressioni testuali del «dramma metafisico» avvertito dal poeta, il quale, «partito alla ricerca della bellezza intemporale e assoluta, finì per trovare inesistente il mondo se non nel verbo del poeta, del demiurgo»: l'esito è perdente nella stessa ricerca, rendendosi lo stesso atto poetico infecondo e l'artista un fallito.

La parola mallarméana esprime il nulla, il nero dell'Azzurro, segno del «Ciel [qui] est mort», a cui corrisponde il vuoto, il Tedio, configurati come immersi nella «marais livide», nella palude livida. Al dramma del nero che «impaluda» l'Azzurro Mallarmé risponde con il potenziamento «artificioso» del poetico, tendente ad offrire un'alterità simbolica solamente significante, confluenza di musica e ritmo, entro cui far corrispondere i suoni verbali, rinviati non ad una semantica del profondo «unitivo» e simmetrico, ma ad una suggestione trascendente il senso alluso nell'indeterminazione del non configurabile, pertanto delimitato come intrinseco significante solo in relazione al costruire interno della scrittura poetica, che non riesce ad incarnarsi nella storia, in quanto la poesia in Mallarmé, cercando di rivelare, di proporre il rapporto tra «essenza e apparenza», in realtà «pensa se stessa indipendentemente da ogni altro pensiero e pone il suo orgoglio nella coscienza della propria natura e della propria funzione. È anche troppo evidente quel che è stato detto e non si è potuto smentire, che la poesia di Mallarmé è, per eccellenza, poesia per poeti»¹⁶.

Il limite è consumato proprio all'interno dell'immagine poetica, entro cui la parola, preoccupata del rapporto tra «essenza e apparenza», si distrae dall'altro più impegnativo tra «esistenza e conoscenza», da cui il dire poetico può trarre una

¹³ Ivi, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 19.

diversa identità semantica, che lo renderebbe testimone di un'unità basata sulla reciprocità con l'umano e con la natura: si tratta di una natura non *naturans*, ma *naturata*, in relazione al suo intreccio con l'uomo e con il suo «fare» storia.

Fuori della suggestione e dell'allucinazione magica e stregonesca, con cui approdare ad un simbolo trascendente entro il vuoto dell'uomo e della natura, si vorrebbe recuperare un diverso simbolo «incarnato» nella storia degli uomini, nella loro esperienza senziente e desiderante, nella loro esistenza, insomma, più feconda per la stessa poesia di ogni astratta essenza formale. Il simbolo incarnato, con cui la parola poetica ritrova la sintesi unitiva con l'umano e con la natura «naturata», è la risposta «augurale» al simbolo mallarméano «disincarnato», che è approdato al vuoto ed al nero dell'Azzurro perché non è «passato per questo che è il più grande dei misteri, il mistero dell'incarnazione»¹⁷, ignorando il quale la poesia non diventa conoscenza, né promessa di un avvio verso la «via dell'unità e della sintesi»¹⁸, con cui lo spirito tenta la sua rivincita nei confronti della modernità, segnata dalla conoscenza asimmetrica, tipica del significato scientifico, analitico, disgiuntivo, meramente oggettivo.

Il «mistero dell'incarnazione», riferito da Luzi con la *i* minuscola, richiama sì l'Incarnazione cristiana, ma può bastare come concetto estetico-retorico, da discutere all'interno del pensiero critico del modo simbolico di significazione e di costruzione della parola-immagine: basta tradurre il termine incarnazione con evocazione, per riportare il discorso al carattere motivato del simbolo in relazione al riconoscimento semantico. La motivazione evocativa (luzianamente «incarnata») del simbolo presuppone un discorso teorico-critico molto interessante, che comprende l'analogia come tema «a monte» del simbolico: evocare-incarnare, in effetti, non significa riferirsi ad un rapporto analogico basato sulla somiglianza e sull'equivalenza, semmai sulla corrispondenza secondo una relazione di contiguità e / o di inclusione sineddochica.

Approfondire l'analogia non metaforica è proficuo, ai fini della caratterizzazione dell'ermetismo fiorentino, che, come ormai si sta profilando nel presente discorso, propende per un'immagine simbolica evocatrice-incarnata, oltre che in relazione alla storia *tout-court*, pure alla natura *naturata* umanamente, in quanto *habitat* del vissuto dell'uomo, che lo sguardo del poeta recupera entro un'analogica dell'intimità contigua ed inclusiva, secondo una ricostruzione dell'unità da raffigurare poeticamente di tipo inerente, essendo l'inerenza un altro modo di connessione di pari dignità logica di quello basato sull'episteme della somiglianza.

La dignità logica deriva dal fatto che nelle varie forme di analogia l'immagine presenta un diverso modo di codificazione del senso, implicativo della funzione diversa della sua grammaticalità, che fa di ogni parola simbolizzante una

¹⁷ Ivi, p. 26.

¹⁸ Ivi, p. 25.

scena configurante, entro cui la lingua «agisce» all'interno del suo significato e del significare compositivo del testo. Nell'analogia attributiva o della contiguità, a carattere metonimico, ad esempio, il veicolo (dato sensibile) viene proiettato estensivamente lungo il senso della realtà rappresentata, modellandolo per conseguenza semanticamente omologa. In questo tipo di simbolismo analogico-omologico la funzione non è solo transitiva, ma dinamicamente disposizionale, indicando tendenza, connessione trasformativa, processuale, tra soggetto ed ambiente e tra elemento vettoriale e contesto di appartenenza. Nell'analogia dell'inclusione, dove si instaura un rapporto di partecipazione inerente, nel modo retorico della sineddoche, la transitività protende verso l'omogeneizzazione del tutto, che comprende ogni identità, implicata nella congiunzione confusiva di un insieme sineddochico.

Anche la grammatica risente della relazione analogica tra forma e contenuto: in effetti, l'esterno compositivo non è strumento di un contenuto da enunciare, strutturante un significato già pronto al di fuori della scrittura, ma, nell'accezione espressiva dello stile, forma esterna di corrispondenza analogica con il senso interno, per la quale uno stile sostantivale e nominale, ad esempio, prefigura un tipo di senso preposto all'astrazione statica, dunque alla contrarietà, mentre lo stile verbale modella un senso metamorfico, processuale, che dalla contrarietà passa alla contraddizione ed alla finale conciliazione. Anche dinamico è lo stile aggettivale, che favorisce e permette una gradazione intensiva all'interno della differenza pure binaria tra i contenuti a confronto, per cui si attutisce la relazione oppositiva in favore di un avvicinamento solo di intensità tra due qualità messe in contatto.

La distinzione tra analogia metaforica ed analogia metonimica va posta in relazione alla modellazione della struttura compositiva dell'immaginario, dunque della funzione semantica del modo simbolico di significare: è con l'approfondimento di questo dato testuale che è possibile cogliere la peculiarità tra il simbolismo francese e l'ermetismo italiano, in particolare quello fiorentino. Il problema teorico-critico è ora di individuare un veicolo simbolizzante che iconizzi la differenza tra le due forme poetiche di analogia, con cui comprendere ermeneuticamente l'approdo al naufragio del significato simbolico nella poesia di Mallarmé, poeta emblematico di confronto, e un esito semanticamente diverso, per quanto riguarda l'immagine simbolica della poesia ermetica fiorentina.

La natura semantica del vettore rappresentativo deve essere a carattere modellizzante, nel senso che deve essere scenico di un modo di simbolizzazione che rifletta in maniera pertinente e corrispondente, più che conseguente, la diversità delle tipologie analogiche (metaforica e metonimica): partendo da un libro fondamentale di Enzo Melandri per lo studio dell'analogia, dal titolo *La linea e il circolo*¹⁹, individuo questa differenza di modellazione ordinatrice del

¹⁹ Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, il Mulino, 1968, p. 1097.

reale da immaginare-significare secondo due criteri di ordinamento, che sono circolare e lineare, a carattere intensivo il primo, estensivo il secondo. Si tratta, ovviamente, di prevalenza dell'uno sull'altro, all'interno della dinamica compositiva dei testi, ma non di opposizione: nel senso che le figure modellizzanti di entrambe le forme analogiche si possono contaminare tra loro, per cui nella linearità, ad esempio, può «insinuarsi un'inavvertita curvatura, che la rende da ultimo circolare [...] Oppure può avvenire l'inverso, e allora dal circolo si passa alla spirale»²⁰.

La circolarità modella un'analogia di tipo riflessivo o di modo contrario, nel senso che «è il primato proiettivo, o di rispecchiamento, che il circolo vanta sempre nei confronti della linea [...] È il primato proiettivo, o di rispecchiamento, che il circolo vanta sempre nei confronti della linea»²¹; la contrarietà, relazione logica diversa dalla contraddittorietà, all'interno dell'analogia circolare, invece, non è dicotomica, ma complementare in modo dipolare, in quanto ammette, comunque, una gradazione intermedia tra le due differenze. La contrarietà viene ad essere o come effetto di negazione, oppure di privazione, all'interno, in ogni modo, di una relazione di simmetria o di proporzione che pure coesiste in profondità o in intensività. Nell'analogia «circolare», di conseguenza, i contrari sono tuttavia complementari, ma non escludenti: insomma, è mantenuta una relazione di reciprocità, in cui l'inclusione comprende il contrario, nel ruolo di tensione, di contraddizione inclusa, presupposto di un'inferenza possibile con cui giungere ad un'identità funzionale, dinamica, che mantiene una continuità intensiva ed interna, da cui nulla è escluso, neppure la sua contraddizione. La linea suggerisce e prospetta un'analogia metamorfica per contiguità, che va verso la simmetria unitiva dei segmenti, che sono i particolari tendenti nella direzione lineare verso il confluire unitivo: anche la distinzione, pertanto, si accorda alla complessità direzionale di un insieme, il cui fluire propende verso un ritmo circolare, che è ritorno o principio d'origine entro cui avviene l'unitività delle parti in un tutto. Ne è referente rappresentativo il tempo configurato secondo una linea temporale, scandita per segmenti cronologici, come nascita, crescita, maturità, senescenza e morte, che va verso una reiterazione d'origine attraverso però un'esperienza significativa, una sua storia, con un inizio e una fine, segnati da un attraversamento di mutazioni entro cui si rende possibile un ottenimento e una redenzione, una possibilità realizzata ed una conciliazione.

L'analogia poetica, con cui si esprime la relazione emozionale io-altro ed io-mondo, modella secondo l'ordinamento circolare o lineare l'affettività ed il significato esistenziale del vivere, con conseguenze compositive, lessicali e semantiche diversamente conseguenti: le figure simboliche sono scene stilistiche, stilemi, entro cui accade e si mostra la diversa «messa in opera» dell'analogia. In

²⁰ Ivi, p. 1043.

²¹ Ivi, p. 1044.

effetti, c'è differenza se il rapporto io-mondo è analogizzato secondo la forma del circolo, oppure nella direzione della linea: nella prima proposta configurante si assiste alla proiezione di somiglianza identificante, oppure all'opposizione di contrari tensivamente esterni, con conflitto tra due sentimenti all'interno di un'immanenza co-esistente: esclusione, estraneità e rimpianto, risolvibile con la catarsi poetica della forma perfetta e ritmicamente geometrica, oppure con un accumulo di investimento espressivo del tragico.

Nella seconda, invece, la figurazione propone un'altra tipologia di rappresentazione poetica, in omologia con il criterio ordinatore della linea: che è percorso processuale, lungo il quale si assiste ad una soluzione dei contrari, che hanno il tempo di avvicinarsi per conciliarsi, combinarsi, intrecciarsi, ristrutturarsi, connettersi in modo congiuntivo. Nella riflessività del circolo la diversità rimane estranea, dunque la proiezione non fusiva rende più evidente l'esclusione, che segna il fallimento, il naufragio, di una congiunzione con l'unità; nell'andare processuale della linea, invece, la differenza va verso la correlazione, l'unità congiunta, simmetrica, del suo tendere.

Ebbene, riallacciandomi al discorso precedente, volutamente interrotto per fine esplicativo nei confronti dell'analogia, circa la risposta da proporre al quesito debenedettiano, da cui sono partito, mi permetto di leggere il naufragio mallarméano come espressione di una conseguenza riferita al modello tipologico dell'analogia circolare della figurazione del poeta francese; mentre l'ermetismo estetico fiorentino, in particolare di Luzi e di Bigongiari, si può caratterizzare come configurato secondo l'analogia della linearità, con cui è modellata dai due poeti ogni immagine ed è strutturata semanticamente la visione artistica e simbolica del loro discorso poetico.

Per richiamarci alle rappresentazioni figurative dei testi artistici dei singoli poeti, che hanno il carico significante, meglio immaginante, di «inscenare», iconizzare le due forme modellizzanti di analogia, faccio riferimento ad un elemento materiale, sensibile, investito di profonda connotazione simbolica, sì da fungere bachelardianamente da «matrice di immagini», come è l'acqua, capace di simbolizzare con le sue proprietà fisiche, «materiali», il sentire poetico.

L'acqua è metaforizzata come circolare in Mallarmé, costituendo un elemento naturale fermo e stagnante, melmoso, di palude e di lago, di bacino: acqua mortifera di un «laggiù» abissale e profondo (il *là-bas*²² spitzeriano, variante dell'acqua «di dolore» dello Stige «melmoso e cupo» di Baudelaire), dove ci si immerge e si muore, sì che la barca che la solca è immagine di tomba; mentre nei due poeti fiorentini citati lo stesso motivo naturale è configurato quasi sempre come «acqua di fiume», pertanto, scorrevole, fluente, viva nel suo movimento inerente verso l'inclusione del mare. In Mallarmé l'*imagery* dell'acqua ristagnante ri-

²² Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, intr. di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1977, p. 41.

sente, quasi per rispecchiamento riflesso, del «*langueur infinie*» dell'Azzurro: si tratta, in effetti, di «*eau morte où la fauve agonie / De feuilles erre au vent et creuse un froid sillon*»²³; di acqua appartenuta ad una «*source en pleurs*»²⁴ e di una «*pluie aride*»²⁵ di acqua mortifera, dove si annega: una sola volta nell'opera mallarméana appare la parola «barca», nella poesia *Sa fosse est fermée*, del 1859, a proposito di una fanciulla morta, in cui barca è qualificata come «perduta» («*barque perdue*»), divenendo sinonimo metaforico di bara: «*De tout reste-t-il? que nous peut-on montres? // Un nom! sur un cercueil où je ne pris pleurer! / [...] Ah! pleure, infortunée! en ta barque perdre, / seule, tre n'avra poïret, pour reposer ta vue / ce tableau déchirant [...]*»²⁶. Anche la parola «fiume» è rara in Mallarmé: è presente nella poesia *La prière d'une mère*, in cui si accenna a fiumi metaforici, essendo determinati non dall'acqua ma dall'incenso, emblema del significato del morire, come accade per «barca»: «*Est-ce l'ange pieux qu'amprès du sanctuaire / Le Seigneur a placé pour porter la priere / De l'orphelin au ciel parmi le flot d'encens?*»²⁷. L'acqua morta lambisce alberi «invitant la orages», caratterizzati dal poeta come «*ceux qu'un vent peuche sur les naufrages / perdus sans mots, sans mats, ni fertiles flots...*»²⁸; la reiterazione della condizione «senza alberi» rafforza l'assenza distruttiva dei naufragi «sperduti», che ogni cosa disperdono, annullano, pure i «verdi isolotti», negati ad un possibile approdo, diventando il luogo naufragato un «non luogo» di abisso e di vuoto.

Insieme ad «abolire», il verbo «fuggire» è il più diffuso nell'opera poetica di Mallarmé: nella poesia *Sa fosse est creusée...* la fuga è legata al senso fugace del tempo, raffigurato come «*le pied de la mort, qui ne recule pas!*». Al fuggire verso il nulla, segnato da «*chaque chant de l'orologe*», definito con apposizione nominale come «un adieu funèbre», si sottopone il vivente della natura, riferito al corpo ed all'albero: «*Qui, les corps jour par jour voit fuïro en son été / Ce qu'ila de mortel, comme un arbre ses femilles!*»²⁹.

Ebbene, è da porre in una relazione stretta di equivalenza «in negativo» il naufragio dell'Azzurro con l'acqua stagnante dove si annega, con pure il fuggire del tempo verso «l'addio funebre»: si tratta di una proporzione analogica con cui si evidenzia il fallimento del tentativo di «impresa unitiva con l'Assoluto»³⁰: in effetti, l'esito della fuga è negativo, potendosi giungere appena ad una natura befarda, estraniante, a «un soir qui n'aura de matin»³¹, a un biancore di gigli sin-

²³ S. Mallarmé *Soupir* cit.

²⁴ S. Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, in *Oeuvres complètes* cit., p. 50.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ S. Mallarmé, *Sa fosse est fermée*, in *Oeuvres complètes* cit., p. 8.

²⁷ S. Mallarmé, *Prière d'une mère*, ivi, p. 10.

²⁸ S. Mallarmé, *Brise marine*, ivi, p. 38.

²⁹ S. Mallarmé, *Sa fosse est creusée...*, ivi, p. 5.

³⁰ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 20.

³¹ S. Mallarmé, *Sa fosse est creusée...* cit., p. 10.

ghiozzante, «Où, larmoyant de nouchaloir, / L'Espérance rebrousse et lisse / Sans qu'un astre pâle jailisse / La Nuit moire comme un chat noir»³². L'impotenza del poeta («le pöete impuissant») può concedersi solo una fuga «a travers un désert stérile de Douleurs»: la sterilità coincide con la sua anima vuota («âme vide»), estranea ad ogni contenuto evocativo in cui riconoscersi.

La condizione di naufrago senza approdo, ossia senza meta, è tragicamente conseguente: il fuggire è, pertanto, privo di un «dove» verso cui tendere, soprattutto attraverso un tragitto lineare. Mancando la linearità del percorso, al poeta non resta che invocare le nebbie entro «dove» perdersi, perché, salendo, versino «vos cendres monotones», con le quali inondare «le marais livide des automnes», con l'esito di costruire «un grand plafond silencieux!»³³. A differenza dell'immersione naufragante di Mallarmé, per l'acqua fiumana di Luzi non c'è naufragio, né fuga dall'Azzurro: essa costituisce un «significante simbolico» iterativo ed interessante sul piano della condensazione semantica del significare poetico, a tal punto da potersi rendere possibile il senso dell'«impresa unitiva con l'Assoluto». Che non può naufragare proprio grazie allo scorrere del fiume, il cui fluire comporta un itinerario quasi di purificazione lungo la durata percorribile del tempo, durante la quale la parola «liquida» si rende capace di esprimere la logica poetica dell'unitarietà.

Il fiume costituisce, pertanto, nella poesia di Luzi, in particolare (ma pure in quella di Bigongiari³⁴), l'elemento materiale-figurale del «senso unitivo»: il suo scorrere non è il fuggire mallarméano nel non luogo dell'oscurità, nella notte «nera» del morire, ma prepara il raggiungimento lungo un percorso verso l'inclusività unitiva del mare, immagine sineddochica dell'infinito, dove sfocia nell'inerenza ogni goccia, ogni parte di finito che scorre verso l'insieme ritrovato. Nel ruolo retorico-compositivo di «significante simbolico», il fiume luziano entra nondimeno nella struttura della semantica profonda dell'analogia, rendendola non metaforica, basata ossia sulla logica della somiglianza, bensì metonimica e di natura sineddochica, avente per fondamento la contiguità lineare, il cui seguito sfocia naturalmente nell'inclusione «unitiva» del tutto. Grazie alla semantica figurativa dell'acqua fiumana, che agisce nel significare del testo come im-

³² S. Mallarmé, *Le château de l'Espérance*, ivi, p. 23.

³³ S. Mallarmé, *L'azur*, ivi, p. 37.

³⁴ La presenza del fiume e dei ruscelli, con il loro movimento lineare verso il mare, è costante nell'opera poetica di Bigongiari; cito come esempio emblematico la poesia *Gli uomini stanchi*, inserita nella raccolta *Larca* (1933-1942), in cui già dai primi versi si legge: «Rivivono in noi, in una fiumana ruscelli, / le lontane esistenze, gli attimi bruciati; / noi come quella ce ne andiamo al mare, / segreti plasmati dall'ora che corre. / Nelle fiumane scintillanti maggio / risuscita le voci delle ninfe; / traggono da le stagioni felici / voci fuggitive, eterni canti [...] / Poi gli alberi si spogliano, / sul fiume cadono foglie secche, speranze, / dai ponti si gettano i suicidi. [...] / I fiumi corrono senza perché, senza saperlo, / gli alberi crescono senza foglie, / [...]» (Piero Bigongiari, *Tutte le poesie 1933-1963*, cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 57-58).

magine strutturante ed emittente evocativa di un senso riconosciuto, è superata l'oscurità estraniante del simbolo mallarméano; così come, la stessa allusività adialettica di Montale, ad esempio, diventa in Luzi riconoscimento di una logica simbolicamente connotata perché evocativamente richiamata e rivelatrice.

A comprendere con le ragioni espressive della scrittura poetica quanto sto dicendo, soccorre l'*imagery* fiumana di Luzi, la quale pone come evidente e visibile il percorso sintagmaticamente metonimico di senso che essa disegna ed articola, sul piano semantico dell'espressione, «scorrendo» lungo tutta la sua opera poetica. In effetti, a partire dalla raccolta *La barca* (1935), la presenza del fiume si ripete in quasi tutte le poesie. Si pensi, ad esempio, ai testi:

Canto notturno per le ragazze fiorentine, con dedica a Piero Bigongiari: «Come acque di un fiume sepolto rampollano dalla notte / le immagini addormentate / di voi, dei vostri occhi assenti»³⁵; *All'Arno*: «Sulla sponda che frena il tuo pallore / cercando nel tuo passo profondo / la forza che ti fa sempre discendere / noi sentivamo tremare in cuore / la nostra purezza ...» (24); *Lo sguardo*: «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 [...] I dolori rilucono in atti sorridenti, / nella paura dei sofferenti traspira / una fede vergine, una volontà santa / inclina i fiumi verso il mare e i cuori affranti ad amare / il mondo» (25); *Primavera degli orfani*: «[...] Alto e sconosciuto / viso di mamma palpita per loro / nell'oro di cui splende il suo sorriso // ed è presente nelle veglie gelide / senza fuoco senza voce, / ove con le disperazioni antiche scorre / verso una foce oscura il tempo, il sangue» (26); *Fragilità*: «Le barche scendon lungo i fiumi rosa / tiepide ed offuscate di stanchezza / e nel silenzio che le avvolge / portano quella loro povertà» (27); *Abele*: «Sulle dolci pianure risuona / or come la nota voce d'un rivo / ne' paesi dell'infanzia, / o fratello il tuo passo fuggitivo [...] e pur la paura / di te m'è dolce a fuggire / nell'onda che rapisce la natura: // e quando le mie membra faranno / intorno a te più rosso l'autunno / il mio cuore tremerà in un'acqua serena / lavando le tue mani tristi» (28); *Ragazze*: «S'inondano di dolce sofferenza / il cuore, d'un amore / nato in un tempo ignorato...» (29); *Alla vita*: «Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare [...] Amici dalla barca si vede il mondo / e in lui una verità che procede / intrepida, un sospiro profondo / dalle foci alle sorgenti» (31); *I fiumi*: «Nel cuore dei teneri aprili / vanno le azzurre fusioni dei fiumi / gonfie di naturale volontà / con amari sorrisi trascorrono / la beltà conturbando i volti, il sole fiume ghermitore» (32); *La sera*: «Quando la luna / inumidisce il suo biondo velo / al soffio che rimena le oscillanti / barche al silenzio dei porti [...] i poveri con le mani tremanti / porgon consolazione, pane, sera / alle buie vergini ed ai

³⁵ M. Luzi, *Tutte le poesie. Il giusto della vita. Nell'opera del mondo. Per il battesimo dei nostri frammenti*, con un'appendice di testi inediti, Milano, Garzanti, 1988, p. 21 (salvo diversa indicazione, si citerà sempre da questa edizione; i numeri in cifra araba e tra parentesi tonde ne indicheranno le pagine).

cani / lustri di fedeltà sull'argine / d'un fiume opacato e per le strade / emerse dal vento nel riposo altrui // Sul mare dai bui / antri d'affaticate isole equorei / canti di donne, richiamando nomi / inestinguibili da' freddi corpi sommersi / e velieri folli da' cupidi viaggi / australi, rimormoran lo scalmio / di dolci navigazioni e di notturni amori» (34); *Il mare*, in cui è da notare una simbolizzazione «fiumana» del mare, che così, una volta «fiumizzato», viene reso più domestico e, dunque, vivibile: «Ha il color del mare toscano quell'onda che ieri / spingeva i pesci e le navi guerriere e i quieti / canti del ritorno a Porto Said / e le donne ai lavacri marini / tuffano i lini dell'infanzia e le roride melanconie / de' fluenti anni nel corso delle acque [...] nella notte l'eroe si confonde / con avventurosi navigli e subacquei canti defunti / e uscendo Le fanciulle con le brocche alle foci / curvano il cuore ai ceruli viaggi e ai lontani / remi degli amanti» (35).

La presenza «eccedente» del fiume si ripete in *Avvento notturno* (1940), da Mengaldo definito come il «capolavoro dell'ermetismo fiorentino»³⁶; qualche accenno alle poesie comprese nella raccolta, inserita nel volume garzantiano prima citato:

Cuma: «Ninfe paghe di boschi, alberi, amore, / era questa la vita? Caravelle / vagabonde di sé scaldano i mari, / barche nuziali rompono gli ormeggi: / terra,terra su legni confidenti / navigare i tuoi fiumi entusiasti» (49); *Passi*: «Rifioriranno i tigli / e le rose serali sopra i muri / per le vie pensierose / lungo i portali calmi e le fontane? // L'alta fonte di Fiesole / e le balze di fiori temerarie / ove al tempo di maggio / selvagge aprono il fiume e le alberete? // Ma ormai dove sono / - oltre il Lete bisbigliano - gli amici / per le strade segrete / con le mani serene e vagabonde? // Ora il sole ricurvo / parla di loro al vento e alle ginestre; / passano giovinette / sull'atavico ponte sconosciute // e qualcuno le chiama / più avvolgente dell'aria e delle rose / da un serico verone / ove l'altura ha senso di morire» (50); *Avorio*: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle. // Giù da foreste vaporose immensi / alle eccelse città battono i fiumi / lungamente, si muovono in un sogno / affettuose vele verso Olimpia» (51); (*se musica è la donna amata*): «Ma tu continua e perditi, mia vita, / per le rosse città dei cani afosi / convessi sopra i fiumi arsi dal vento [...] Un passero profondo si dispiuma / sul golfo ov'io sognai la Georgia: / dal mare (una viola trafelata / nella memoria bianca di vestigia) / un vento desolato s'appoggiava / ai tuoi vetri con una piuma grigia» (52); (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*): «Lungo i fiumi silenti e nella brina / il delirio è morto; sbanda un carro / di fieno sull'azzurra serpentina, / un treno subitaneo al puro marmo // dei tuoi monti s'avvinghia» (53); *Bacca*: «il tempo dell'uve, alto in un velo / australe l'Arno turge» (56); *Saxa*: «Lungo il fiume ai suoi piedi correva / la vita che non ebbe altro soccorso, / tra le nuvole un bramito gelava / nella luce di cui fu vitreo il corso [...]

³⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 132.

interrompeva / l'eterno con i suoi battiti verdi / la falange odorosa a primavera» (59); *Europa*: «Irruenti di rondini sui fiumi / sgomente le città avverse alla luna / aprono i ponti, imbianca di frantumi / l'onda le luminose archi d'infanzia. // Gli alberi scatenati sulla vita / mia già son alti: erompe dalla quiete / delle pianure il vento sui basalti / delle strade accorrenti alle alte crete // dei monti. Già dissemina la mandria / le peste luminose lungo il fiume» (60).

Lo scorrere dell'immagine del fiume lungo la diacronia poetica di Luzi riguarda pure *Onore del vero* (1957), da Debenedetti valutato: «un libro di versi, di rigorosa ispirazione e stampo ermetici, un libro che, per quanto vivo, per quanto uno dei più nobili libri di poesia di queste ultime annate, avrebbe potuto uscire, salvo le mutate e approvate occasioni, negli anni del più denso e tenace arroccamento ermetico»³⁷. La più significativa delle poesie ispirate alla simbolicità dell'acqua fiumana si intitola *Lungo il fiume* (1954):

«Chi esce vede segni inaspettati, / toppe di neve sopra i monti. Il freddo / di Pasqua è crudele con i fiori, / fa regredire i deboli, i malati [...] Se t'incontro non è opera mia, / seguo il corso di questo fiume rapido / dove s'insinua tra baracche e tumuli. / Son luoghi ove il girovago, flautista / o lanciatore di coltelli, avviva / il fuoco, tende per un po' le mani, / prende sonno; il vecchio scioglie il cane / lungo l'argine e guarda la corrente / e l'uomo in piedi sulla chiatta fruga / il fondo con la pertica e procede / ore e ore finché nelle casupole / sulla tavola posano le lampade. // Il paesaggio è quello umano / che per assenza d'amore / appare disunito e strano. / Tu come t'aggiri solitaria. / È più chiaro che mai, la sofferenza / penetra nella sofferenza altrui / oppure è vana / - solo vorrei non come fiume freddo, / come fuoco che comunica ... [...] Il fiume corre, snoda le sue rapide, / la famiglia raccolta per la cena / brucia l'attesa, si divide il cibo. / Tuona, a tratti pioviggina. Cresce erba» (231-232).

Il fiume ritorna pure nella raccolta *Fondamenti invisibili* del 1971, in cui è da segnalare soprattutto la poesia che nomina *Il fiume* come titolo:

«Quando si è giovani / e uno per avventatezza o incuria / segna senza badarvi il suo destino, / molti anni o pochi giorni / di vita irredimibile pagata tutta // o più tardi quando l'uomo non è più lui / e come dimesso da un giudizio / si regge con moti cauti / in una sopravvivenza minuziosa, // in un tempo e nell'altro / in cui meno forte stride, / meno crepita questo fuoco greco, // il fiume sceso giù dal gioigo / non ha tutte le voci / che oggi mi feriscono festose / e cupe in vetta a questo ponte aguzzo. / Il fiume allora ha una voce sola / o vitale o mortale. Chi l'ascolta / ha un cuore solo o greve o tempestoso. // "Tu che mi tieni stretto il filo / di refe nel labirinto / dove sei che ci scinde in tante voci / la voce che mi guida" esclamo io / non si sa bene a chi, / compagno fedele o ombra. // Sono pruni di

³⁷ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 17.

luce, oltre le pile, / fiammeggia a scaglia a scaglia un'acqua ambigua / tra moto ed immobilità. Fa freddo [...]» (359).

Anche nel recente volume, che raccoglie le poesie dell'ultimo decennio di vita del poeta, e non solo, *Poesie ultime e ritrovate*³⁸, si ritrova l'immagine simbolica del fiume nella raccolta *Sotto specie umana*, già pubblicata da Garzanti nel 1999, in coincidenza con l'ottantacinquesimo compleanno di Luzi: vi è da segnalare, in particolare, la poesia *È tardi*, in cui nel v. 7 il sintagma «lungo il fiume» diventa sostantivo, «lungofiume»; seguono subito dopo versi molto significativi per quanto riguarda la relazione fiume-tempo, quali: «Addio, dove vai giorno, / dove ti accompagna il fiume? / Li unisce, li appariglia / una sola immutabile andatura / il giorno e il fiume / verso l'annullamento / e verso il gran ritorno / alla testa del mattino / che tutto riconquista e tutto alluma»³⁹.

Ritornando alla raccolta *La barca*, vale la pena soffermarsi sui versi della poesia *I fiumi*, ad esempio, in quanto è possibile riallacciarsi con il discorso precedente: nel testo è riconoscibile la parola azzurro, con funzione grammaticale aggettivale, così come è indicativo il significato del verbo andare, fornito di un complemento di moto a luogo che ne completa il senso entro l'enunciazione poetica: «Nel cuore dei teneri aprili / vanno le azzurre fusioni dei fiumi / gonfie di naturale volontà». La relazione uomo-natura non è estraniante, né irriconoscibile, enigmatica; è, semmai, intimamente densa, emblematica per quanto riguarda il modo simbolico di significare: si mantiene nella composizione dell'immagine una relazione mutuale, interscambiabile, non monologicamente antropomorfa, soprattutto per quanto riguarda le «azzurre fusioni dei fiumi», che «sono gonfie di naturale volontà», presupponendo il volere una intenzione, una coscienza animistica ed umana, inclusa complessivamente però nel segreto della natura, come vuole esprimere l'aggettivo «naturale» riferito alla volontà stessa.

La «naturale volontà», di cui i fiumi sono «gonfi», unifica uomo e natura; essi partecipano anche del senso unitivo, le «fusioni dei fiumi», le quali, essendo «azzurre», richiamano in modo inerente l'unitività cromatica del cielo e del mare: l'unione non è raggiunta paradigmaticamente in modo appositivo, né l'analogia si realizza per giustapposizione di somiglianza, bensì grazie ad un processo, espresso dal verbo «andare», come pure dal verbo di movimento «scorrere», con cui si richiama il senso dinamico del «trascorrere» riferito al tempo, la cui «radice» è inerente anche foneticamente al fluviale scorrere come fluire (a proposito del primo verso della seconda strofa della poesia in questione, si legge: «Con amari sorrisi trascorrono / la beltà conturbando i volti, il sole»), che allude ad un percorso lineare di contiguità, a livello metonimico, e pure rinvia ad un congiungimento di inclusione sineddochica, perché il fiume è parte di

³⁸ M. Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2014, pp. 770.

³⁹ Ivi, p. 36.

acqua che tende, va, a ricongiungersi con la totalità liquida del mare, entro cui si rispecchia l'azzurro del cielo.

La parola poetica di Luzi ha un significato analogicamente sintagmatico, in quanto «va» verso l'altra parola secondo una semantica evocativa di riconoscimento, appartenente alla significatività comune, condivisa, della *langue*: in effetti, anche l'aggettivo metaforico «teneri», riferito ai mesi primaverili degli aprili di ogni anno, rinvia alle erbe, ai campi fioriti, che con l'acqua del fiume e la luce più luminosa e teporosa, diventano parte inerente di una *physis* vivente, composta da tenerezza verde ed erbosa. L'unitività di Luzi, essendo metonimica e non metaforica, supera la contraddizione di una eventuale dissomiglianza, scoprendo tra le parti contrarie una penetrante inclusione di contiguità conseguente (il ruolo retorico-semantico della sineddoche nella poesia luziana è molto significativo, a tal proposito): l'unità di partecipazione non è cercata tramite il deragliamento rimbaudiano dei sensi, lo sregolamento percettivo, allucinato, illusionistico, non certamente allusivo, al fine di consentire l'illuminazione di un'analogia-somiglianza possibile, con cui intravedere il processo unitivo inspiegabile, incomprensibile, magico, possibile solo per *transfert* «alchemico» di analogia: Luzi, invece, arriva all'unitività includendo la contraddizione, grazie allo scoprimento di una significanza non deragliata, ma intima per evocazione 'riconoscente' e per intimità inerente.

Merita una riflessione la forma analogica della giustapposizione «lineare» di Luzi, con cui il poeta costruisce il suo campo di figurazione simbolica: il nesso compositivo delle immagini è intrinsecamente causale, per coesistenza implicativa, metonimicamente richiamato per evocazione implicita, sottintesa: l'evocazione allude, si riconosce nella spiritualità religiosa, «forse cristiana, certo panteistica»⁴⁰, scrive Debenedetti: mi permetterei di dire «creaturale», in quanto ogni cosa è animata non di energia, ma di volontà, quasi un'intenzione con cui ogni creatura risponde o corrisponde ad un volere a cui si richiama naturalmente. L'unitività analogica di Luzi, recependo, accogliendo la contraddizione, non misconosciuta in riferimento all'episteme della somiglianza, ma «oltrepassata» lungo il percorso metamorfico-metonimico della linearità, è una risposta coraggiosa al principio stesso d'identità, che sin dalla formulazione di Aristotele è significato secondo la logica centripeta e coincidente della non contraddizione e del terzo escluso.

La giustapposizione unitiva non rifiuta, ma comprende l'*aut-aut*, mutandolo secondo un percorso immaginativo di inversione-inclusione simbolica nella correlazione copulativa: l'analogia della linearità figurativa si riverbera nella grammatica poetica di Luzi come analogia grammaticale, a proposito, ad esempio, dello spitzeriano «animismo» delle preposizioni o congiunzioni, in particolare della congiunzione coordinativa di tipo disgiuntivo «o...o», che viene a significare in modo diverso, in senso cioè congiunto e fusivo, con cui esprimere

⁴⁰ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 119.

un'identità unitiva comune, pur all'interno di una differenza comunque messa in stretta corrispondenza ed in relazione di affinità.

Anche la grammatica in Luzi partecipa della funzione unitiva del modo simbolico di figurazione: nel sebbene della contraddizione, là dove l'allegoria iconizza il frammento e la separazione, il simbolo «analogico» grammaticale collega e crea corrispondenza, con cui il poeta scopre le intime connessioni inerenti oltre la logica della somiglianza: l'esito semantico è di proporre con il pensiero «poetante» un'unitività configurata come un «nodo», che si «snoda» lungo il fluire del fiume. All'interno dell'analogia lineare luziana non c'è bisogno di ricorrere alla staticità dell'assomigliare, in quanto l'analogo «accogliente» si forma gradatamente lungo il continuo della linea dell'acqua che scorre verso la totalità indefinita del mare: metonimia tendenzialmente inclusiva, pertanto, entro cui si dinamicizza la realtà andando a completarsi verso il suo contrario. Nell'analogia grammaticale del testo luziano si coglie, pertanto, l'accadere di senso lungo la processualità retorico-semantica della figurazione: in effetti, l'intenzione soggettiva del soggetto-autore vibra nello stile della sua scrittura, per cui nel modo dello scrivere, in particolare poetico, è possibile scoprire le tensioni di una singolarità lirica, in analogia empatico-espressiva con i motivi di una particolarità linguistica, mentale, figurativa, da interpretare come segno-sintomo di ciò che accade nei processi significanti e di senso di una cultura.

Spitzer raccomanda di «leggere senza stancarsi»⁴¹ e di focalizzare l'attenzione critica nell'intrigo dei particolari testuali, fino all'inessenziale dettaglio grammaticale: il rapporto tra grammatica e comprensione del testo, tra costruzione sintattica del periodo e senso, è considerato come analogico nella stilistica europea ed italiana (si pensi, ad esempio, a Vossler, Spitzer, Auerbach, Contini, Terracini, Devoto): a cui aggiungo la logica grammaticale di Wittgenstein, per cogliere un'ermeneutica stilisticamente «poetante» della semantica del testo poetico. In effetti, le tensioni di senso di una cultura, che nascono all'interno dell'uso significante, espressivo, comunicativo dei segni, sono in analogia con le inquietudini della soggettività enunciativa, autoriale, a loro volta in analogia con i particolari delle connessioni grammaticali, a cominciare dalle preposizioni, che diventano «animate» nella lingua dei poeti Simbolisti, ad esempio; con la singolarità della scelta del lessico e con l'originalità delle figure, con cui si immagina all'interno di un diverso rapporto retorico-ermeneutico tra singolare e plurale, astratto e concreto, determinato ed indeterminato, interno ed esterno, proprio ed improprio, che sono modi del significare iscritti nell'insieme stilistico della scrittura del testo, in particolare poetico.

«Nulla esiste nella sintassi che non fosse prima nello stile e ogni innovazione stilistica è sintatticamente condizionata»⁴², scrive Spitzer: ogni poeta singo-

⁴¹ L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 1975, p. 47.

⁴² L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi...* cit., pp.5-6.

lo o associato ad un movimento poetico, di cui condivide la poetica e la pratica ispirativa di scrittura, scopre, propone ed ha in cura un suo campo retorico e sintattico con caratteristiche interessanti e significative da far emergere con la lettura, ai fini di un'interpretazione del senso che viene sottinteso, alluso e connotativamente configurato.

L'inconoscibile è cosa diversa dall'inesprimibile; quest'ultimo non è «am-messo» in poesia, in quanto dipende dal modo di «costruzione» retorico e grammaticale del senso, articolando il quale, «giocando» con l'uso proposizionale dei nomi, diventa possibilmente esprimibile quanto in realtà si può conoscere senza determinazione, e pure nel modo interpretabile: e ciò è possibile cogliere nella composizione della lingua testuale, dal momento che, per dirla con Wittgenstein: «In una goccerella di grammatica si condensa un'intera nube di filosofia»⁴³. La «goccerella grammaticale», soprattutto quando è colta entro un contesto testuale di innovazione stilistica (un'altra riflessione di Spitzer è ricca di implicazioni ermeneutiche profonde: «Quando un critico non si sforza di individuare, dietro le innovazioni sintattiche, le latenti e nascoste tendenze della lingua, non potrà giungere che a osservazioni superficiali»⁴⁴), sia pure delimitata nell'ordine delle preposizioni, presuppone in effetti un'«intera nube» di senso, che la comprensione ermeneutica deve cogliere, per poter interpretare le peculiarità espressive di un testo, analogiche e semantiche: in effetti, le preposizioni costituiscono le «particelle elementari» della logica poetica, significative dello stesso complesso significare analogico della lingua letteraria. Che è «messa in forma» di una struttura relazionale, connettiva, mirante a proporre, nel campo formale dell'espressività estetica, nuovi, inediti rapporti tra le cose, che vengono semanticamente disarticolati dalla loro congiunzione necessaria e magari rigida all'interno dell'abitudine mentale di un modello culturale, in riferimento ad un differente modo di percezione e di significazione emozionale e / o «spirituale» del legame tra l'io e il mondo, tra l'interno e l'esterno della sensibilità poetica.

Anche per questo aspetto, sono profondamente pertinenti le seguenti parole critiche di Spitzer:

Piuttosto che dagli appellativi, il cui contenuto è già più o meno circoscritto, [i simbolisti] avrebbero potuto trarre dei nuovi effetti da questi elementi [le preposizioni], che esprimono le relazioni fra le idee. Una nuova intuizione delle cose deve necessariamente vedere ed esprimere le loro relazioni in modo diverso da quello tradizionale. Le proposizioni vengono approfondite, animate, trasposte dall'oggettivo allo spirituale, e, da una limpida precisione, in un mistico chiaroscuro. Questa spiritualizzazione e ricreazione di particelle ormai divenute

⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1967, p. 290.

⁴⁴ L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi...* cit., p. 8.

schematiche costituisce, senza dubbio, un acquisto importante per una lingua sinora così razionalistica⁴⁵.

Ciò che accade nella grammatica, dunque, costituisce il germe analogicamente formale, significante, di quanto avviene in forma esplicita nella significazione e, dunque, nella mentalità e nella cultura, nella *langue*, insomma, che viene ri-configurata dal punto di vista espressivo, testuale, dalla «parole»: il «sintomo» espressivo grammaticale come spia di scrittura e germe compositivo, pertanto, che feconda un senso intenzionale con cui comprendere la risposta poetica al significare molte volte chiuso, monologico, pure generico, della storia.

Ebbene, per quanto riguarda Luzi è interessante analizzare l'uso della congiunzione coordinativa *o* in senso correlativo, e pure copulativo, ma mai disgiuntivo: la congiunzione disgiuntiva presuppone distinzione, divisione, separazione tra i termini collegati, insomma esclusione di uno tra loro, scegliendo l'altro in modo alternativo, secondo la logica kierkegaardiana dell'*Aut-Aut*, per la quale «si deve vivere o esteticamente o eticamente [...] chi vive esteticamente non sceglie, e chi, una volta rivelatosi il mondo etico, sceglie il mondo estetico, non vive esteticamente, poiché pecca e soggiace alle determinazioni etiche, anche se la sua vita deve essere determinata come non etica»⁴⁶.

Eppure, nella lingua dell'analogia lineare, per la quale una cosa non richiama un'altra analoga, con cui delimitare il modo circolare della somiglianza distinta dal dissimile, ma basta che tra due elementi ci sia relazione inerente di contiguità, perché entrambi siano percepiti analogicamente, il confine della distinguibilità viene alleggerito (la «leggerezza» delle *Lezioni* calviniane), sfumato, risolto, aperto a possibilità di contagio, di intesa, di eventualità probabile: alla precisione del definito, effetto del carattere asseverativo nel vedere i contorni delle cose, si preferisce la molteplicità dell'indeterminazione, il non limite della soglia, con cui superare la logica contrastativa del binarismo, al fine di cogliere l'inclusione nell'inerenza, relazione a volte più intensa, più intima, della somiglianza. Animare la congiunzione disgiuntiva *o*, «spiritualizzandola», in senso spitzeriano, nella coordinazione unitiva della copulativa, come se fosse *e*, significa contraddire il vuoto, negare il nulla, dal momento che una cosa non abbisogna del proprio simile per «esserci», in quanto nella vicinanza del suo contorno trova un elemento sì diverso, con cui però può contiguizzarsi lungo la linea dell'«andare» a risolversi in un'unità inerente, che può segnare una meta fusiva verso dove confluire, oppure un miraggio di meta intravista, intuita, immaginata, percepita, avvertita, lungo la linea della contiguità tensiva e dinamicamente protesa verso la metamorfosi dal confine distintivo alla soglia della partecipazione prossima.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ Søren Kierkegaard, *Aut-Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, in *Kierkegaard*, Milano, Mondadori, 2008, p. 48.

L'analogia grammaticale partecipa all'interno della «grammatica della poesia» o, jakobsonianamente, della «poesia della grammatica», all'analogia figurale della traslitterazione, con cui esprimere, in risposta alla logica della determinazione e della compattezza, quella della leggerezza inerente, che è significazione dello sfumato, dell'indeterminazione, del possibile, del chiaroscuro, della probabilità, dell'eventualità, dell'alternanza, del molteplice non ambigualmente allusivo, bensì plurale nella plurideterminazione, con cui rappresentare la ricchezza del reale e del rapporto io-mondo, la sua non pietrificazione, che avviene ogni qualvolta si agisce come Perseo nei confronti dello «sguardo inesorabile» della Medusa, sostenendosi: «su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spingendo il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio»⁴⁷.

Ritornando all'ermetismo italiano e, in particolare, fiorentino, a confronto con la poesia di Mallarmé, così come richiesto da Debenedetti, non si tratta di «non garantire i significati», a causa del «sublime fallimento» della lingua della poesia, resasi impotente ad esprimere l'Assoluto, come per l'analogismo circolare mallarméano, bensì di non garantire, con la linearità metamorfica, dinamica, del simbolismo analogico, il senso chiuso, univoco, determinato, in favore della sua «molteplicità», aperta ad un'alterità semantica di collegamento e di indefinite relazioni inerenti. L'ermetismo fiorentino, di conseguenza, si differenzia dal fare poetico di Mallarmé, in quanto non oscuro, essendo il significato poetante non «annerito» da alcun vuoto, non abolito da un'assente evocazione, ma svolgendosi lungo la linearità di un senso possibile, dinamicamente raggiungibile grazie alla presa simbolica di un altrimenti «essere» senso, che, per fuggire al vuoto, corre, non fugge (il fuggire mallarméano), lungo la linearità del vicinato contiguo di significazione.

Il fiume rappresenta il vettore reale-immaginario di questo fluire e confluire del senso verso una sua connotazione evocativa di richiamo «riconoscente»: un ruolo configurante, modellizzante, mai venuto meno, che si ritrova come medesimo segno simbolico nell'altra raccolta luziana *Onore del vero*: in effetti, nei versi, già citati, di *Lungo il fiume* (1954), la disgiunzione, la disunità del tutto, mostrata dai «segni inaspettati», tra cui «il freddo di Pasqua», nel suo essere «crudele con i fiori», facendo «regredire i deboli, i malati», a tal punto che «più d'uno dimessa la speranza / rabbrivisce dentro sciarpe e baveri», confini di separazione «difensiva», è superata grazie all'azione unitiva dell'acqua, con il suo riuscire ad insinuarsi tra contesti opposti, come le «baracche e i tumoli».

La linearità trasformativa del «corso di questo fiume» costituisce un bachtiniano «cronotopo», lungo il quale accadono gesti e momenti rituali, durante i quali l'unità si incarna in azioni elementari, simboliche, a carattere unitivo, connettivo:

⁴⁷ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1989, p. 6.

[...] seguo il corso di questo fiume rapido / dove s'insinua tra baracche e tumuli. / Sono luoghi dove il girovago, flautista / o lanciatore di coltelli, avviva / il fuoco, tende per un po' le mani, / prende sonno; il vecchio scioglie il cane / lungo l'argine e guarda la corrente / e l'uomo in piedi sulla chiatta fruga / il fondo con la pertica e procede / ore e ore finché nelle casupole / sulla tavola posano le lampade.

L'unitività della contraddizione, risolta metonimicamente lungo il fiume (il flautista o il lanciatore di coltelli, personalità differenti, sulla riva del fiume appaiono uniti nell'unitaria figura del girovago, che avviva il fuoco per scaldarsi, ed accanto «prende sonno», gesti condivisi e familiari, che risolvono la chiusura distintiva causata dal freddo, con gli effetti del «far regredire» e del «rabbriuidire»), mette in forma un'equivalenza analogica, configurata come unità lineare lungo il movimento dell'andare-scorrere-insinuare-penetrare, con la funzione collegante dell'acqua per il suo insinuarsi tra luoghi contraddittori: baracche e tumuli.

Il paesaggio fluviale è messo in analogia con quello umano, che «per assenza d'amore / appare disunito e strano»: l'amore è simile all'acqua, che si insinua unendo la diversità; fa in modo che «la sofferenza / penetra nella sofferenza altrui»: ad una condizione, però: «non come fiume freddo», bensì «come fuoco che comunica». Il calore dell'amore quando diventa fuoco unisce come l'acqua che scorre, purché non come «fiume freddo».

Ecco, dunque, la funzione simbolica della linearità analogica: non è l'acqua in sé, né il fiume come elemento distintivo del paesaggio a motivare la funzione dinamica dell'analogia con azione risolvente nell'unitarietà della contraddizione distintiva, ma lo scorrere lungo la linea del fiume, luogo dell'accadere metamorfico dove la *o* disgiuntiva copula, congiunge, rendendo partecipe di un unico gesto unitivo, il lanciatore di coltelli e il flautista, in armonia con il paesaggio a causa del fuoco che riscalda, offrendo la pace conciliante del ristoro del sonno.

Il fuoco che riscalda è in analogia con l'acqua che si insinua e penetra, così come il calore umano si insinua e fa penetrare la sofferenza propria nell'afflizione altrui: movimento lineare dello scorrere, analogicamente unificante, congiungente, lungo la contraddizione, risolta però lungo il passaggio lineare dell'accadere, in analogia con l'«avvivare il fuoco». Che è in analogia, a sua volta, con il «posare» nelle «casupole sulla tavola le lampade»: altro elemento «accasante», «appaesante», di unità vista durante il trascorrere del tempo (in analogia con lo scorrere dell'acqua fluviale), quasi effetto di attesa, lungo l'andare-scorrere del fiume, da parte di un uomo ospitato sull'argine, «in piedi sulla chiatta», che «fruga / il fondo con la pertica e procede / ore e ore finché nelle casupole / sulla tavola posano le lampade».

L'ospitalità unitiva della contrarietà «oltre» la somiglianza, sorretta dall'analogia grammaticale della congiunzione disgiuntiva risolta in relazione connettiva, e dall'analogia figurale, di tipo lineare, con l'immagine-matrice del «lungo-fiume», si ripete come motivo invariante, iterativo, anche nella poesia, già citata, *Il fiume*, della raccolta *Su fondamenti invisibili*.

Nel testo, in buona parte riportato nelle pagine precedenti, la risoluzione unitiva della separazione disgiuntiva è ancora più accentuata, ripetendosi la congiunzione *o* in ogni strofa; a unire è soprattutto il fiume, che, scendendo giù «dal giogo», ha «una voce sola / o vitale o mortale»: la «voce sola» unisce la contrarietà del vitale e del mortale; l'unità si ripercuote analogicamente in quanti ascoltano il fiume, che all'unisono si trovano a sentire «un cuore solo o greve o tempestoso». Sebbene faccia freddo, dunque sebbene il freddo separi ognuno nel suo «regredire» e «rabbrivire», «pure scendono in molti per le ripe / alle barche legate ai pali, in molti / tentano il fiume e la sua primavera»: la primavera appartiene al fiume; se il possessivo si risolvesse nel genitivo «fiume della primavera», avremmo un genitivo soggettivo, risolvendosi nella primavera che è fiume e viceversa, con la conseguenza analogica che il fiume-primavera diventa simbolo di calore, in contrasto con il freddo. Ecco perché in molti scendono, uniti nel loro agire, nel fiume «su e giù con i remi e le pagaie».

Il movimento-azione unisce, in analogia fusiva con il movimento scorrevole dell'acqua del fiume: al poeta che «dice» «felici voi nel movimento» e che guarda «fisso dal ponte» non rimane che osservare-constatare «come crea / nel molteplice l'unità la vita; la vita stessa»: la vita è nel creare combinazioni che si svolgono in legami, con l'esito di sfociare nell'«unità nel molteplice». La vita nel suo essere-creare «l'unità nel molteplice» è in analogia con il fiume, nel senso che è fiume che scorre, passa, trascorre: azione soprattutto di scioglimento, anzi di «snodamento» («il fiume corre, snoda le sue rapide»), in quanto il nodo è restrizione distintiva, disgiunzione ristretta, che, una volta disciolto, scorre linearmente intrecciandosi, non più annodandosi, nell'unità fluente, transitiva, del molteplice.

Se la vita è «snodamento» analogico del fluire del fiume verso l'unità marina, anche il giorno, che è il tempo contiguo del poter vivere, è, da parte sua, in stretta analogia con il fiume: «li unisce, li appariglia / una sola immutabile andatura / il giorno e il fiume»: così scrive Luzi nella poesia *È tardi*, della raccolta *Sotto specie umana* (1999), già citata: il solo accenno vale qui per cogliere la coerenza di un'immagine lineare, l'acqua fiumana, motivo invariante di tutta l'opera di un poeta, a proposito della sua funzione simbolica di matrice analogica.

La «sola immutabile andatura» è diretta verso «l'annullamento / e verso il gran ritorno / alla testa del mattino / che tutto riconquista e tutto alluma»: l'unità fusiva ritorna, nel ritorno del mattino di ogni annullamento, che mai diventa mallarméanamente «vuoto» e «nero» nulla. L'unità rende indistinguibili la fine ed il ritorno, non separabili a causa del passare «snodante» del fiume, per cui ogni passaggio ritorna mattino, che tutto «riconquista e tutto alluma»: il ritorno tradisce la linea, per la riproposta di un'eternità ciclica del tempo circolare?

L'analogia lineare, dunque, cede il posto a quella della rotondità, ossia della sfera e del circolo?

Forse no, perché il simbolo luziano non si aliena dal vettore materiale, una volta promosso a immagine: l'immagine simbolica, così come espressa nell'ermetismo fiorentino, in particolare nella poesia di Luzi, si incarna sempre in un

oggetto naturale ed evocatore, animandosi della sua forza fenomenologica, per la quale esso non è mai regredito a cosa, perché energia semanticamente agente, *physis* vivente di senso, all'interno della visione creaturale della natura.

In effetti, nella natura ogni direzione è incontro, ogni particolare è tensione verso la trama di una totalità verso cui tende: l'analogia ermetica fiorentina non sforza la natura configurandola come innaturale, né la diminuisce antropomorfizzandola completamente. Per questo la somiglianza «dissomiglia», correndo verso la contiguità che la diversifica, fino a ritrovare il ritorno analogico nel processo di inerenza per il quale l'unità dell'insieme tende a «riconquistarsi» e ad «illuminarsi». Nulla annerisce, dunque; neppure la notte, che scorre «fluvialmente» verso il mattino ed il suo possibile Azzurro: che, invece, quando si «specchia nei grandi bacini», come nell'acqua circolare di Mallarmé, può solo riflettere in modo statico, passivo, «sa languer infinie / Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie / Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon, / Se traîner le soleil jaune d'un long rayon»⁴⁸.

⁴⁸ S. Mallarmé, *Soupir*, in *Oeuvres complètes* cit., p. 39.



Percorsi serali a Firenze (foto di Anna Dolfi).

L'ERMETISMO E LE POETICHE DELL'OSCURITÀ

Alberto Casadei

1. Partiamo da una perentoria affermazione di Paul Celan: «Das Gedicht ist als Gedicht *dunkel*, es ist dunkel, *weil* es das Gedicht ist»¹. Celan pone l'accento su una condizione di oscurità poetica che non corrisponde alle normali definizioni di questo fenomeno (per esempio «l'impossibilità di trovare per un testo una spiegazione letterale condivisibile»)². In realtà ogni componimento poetico autentico sarebbe contrassegnato da una componente non esplicitabile, dal lato dell'autore prima ancora che da quello del lettore, e proprio in ciò consisterebbe la sua essenza poetica. L'affermazione celaniana sintetizza un aspetto che è sembrato in vario modo fondamentale nella genesi della lirica moderna e nel suo sviluppo dal Romanticismo in poi: la sua tendenza alla ricerca di un assoluto oppure all'espressione più libera dell'io, sino all'introversione e alla mancanza di interesse per una comunicatività. Nello stesso tempo, essa ribalta i termini della questione: la poesia è tale perché tocca territori che la comuni-

¹ Cfr. Paul Celan, *Microliti*, trad. it. a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai, 2010, p. 68 (e cfr. p. 69: «La poesia è in quanto poesia oscura, è oscura perché è poesia»). Per un'interpretazione di questa posizione e in genere di quelle espresse nei *Microliti* si veda Camilla Miglio, *La funzione-Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in *La lirica moderna. Momenti, protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), a cura di Furio Brugnolo e Rachele Fassanelli, Padova, Esedra, 2012, pp. 303-326.

² Sull'argomento, per citare solo la bibliografia essenziale, si deve innanzitutto rinviare a due studi di carattere generale: Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna* [ed. orig. 1956], trad. it. Milano, Garzanti, 2002 (nuova edizione, con un'importante Postfazione di Alfonso Berardinelli e un ricco supplemento bibliografico); Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. Specificamente, va citato un fascicolo monografico dal titolo *L'oscurità in poesia* della rivista «L'Asino d'oro» (II, 1991, 3): da segnalare in particolare gli interventi di Franco Fortini (*Oscurità e difficoltà*, pp. 84-89), e di Alfonso Berardinelli (*Le quattro vie dell'oscurità. Appunti per uno studio*, pp. 70-83). Fra i contributi recenti, d'obbligo il rinvio al volume collettaneo *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), a cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon, Trento, Editrice dell'Università, 2004 (specie per i contributi di Stefan Hartung e Gerhard Regn). Essenziale ma efficace il quadro offerto da Luca Zuliani, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in *La lirica moderna...* cit., pp. 413-428.

cazione linguistica coerente e coesa non può contemplare, e riesce quindi a creare semantiche complesse e certamente «oscuire», ma non in sé assurde o prive di ogni referenzialità.

In effetti, non tanto la petizione di principio di Celan quanto la sua pratica poetica impone una riflessione. È ancora possibile mantenere sotto un'unica etichetta teorica forme molto diverse di oscurità come quella di un inno di Pindaro o di un componimento di un suo prosecutore romantico come Hölderlin? O di un testo profetico biblico-cristiano, di uno barocco, di uno surrealista ecc.? Si deve ormai prendere atto che non esiste una sola oscurità, e nemmeno una semplice opposizione fra *oscurità* irriducibile a una parafrasi e *difficoltà* almeno in parte decodificabile con un'attenta esegesi. Esistono invece gradazioni diverse di *obscurisme*, che sono riconducibili a una scalarità di tipo cognitivo, con effetti molto diversi sia a livello stilistico sia per quanto riguarda la possibile ricezione. A titolo per ora puramente indicativo³, si dovrebbero individuare i seguenti livelli di oscurità: a) solo apparente (interamente risolvibile con l'esegesi *verbatim*); b) presente ma risolvibile secondo parametri predefiniti (p.e. l'allegoria classica o preromantica); c) presente ma interpretabile (p.e. il simbolismo classico o preromantico); d) decodificabile ma non in modo univoco (p.e. l'allegoria moderna); e) decodificabile solo ricostruendo un senso cognitivamente plausibile (p.e. i vari tipi di simbolismo moderno); f) non risolvibile (p.e. molte forme di surrealismo). Ognuno dei livelli individuati avrebbe bisogno di una lunga glossa, ma ci limitiamo qui a osservare che queste categorie sono storicamente accertabili e possono comprendere tendenze collettive (come l'uso dell'oscurità nei testi poetico-religiosi) o propensioni individuali (l'oscurità di Pindaro o di Persio o di Dante ecc.).

Interessante può poi diventare un'analisi di stilistica storica, soprattutto in relazione alla lirica dal Romanticismo al presente. Si potrebbero proporre intanto due poli o limiti: l'oscurità dovuta alla creazione di un sistema semiotico autonomo (e quindi astratto) in Mallarmé; l'oscurità dovuta all'eccesso di inclusività e di enciclopedismo non strutturato in Pound. All'interno di questo ambito, peraltro ulteriormente da definire per circoscrivere il *campo semantico* dell'oscurità moderna, si possono cominciare a collocare le varie manifestazioni stilistiche che producono l'effetto della non-comprensibilità immediata, una volta stabiliti i parametri valutativi. Ciò consentirebbe, in prima istanza, di notare la prossimità di Rilke o di Char con il primo polo sopra indicato, di Baudelaire o di Whitman con il secondo, mentre Rimbaud o Eliot manifesterebbero aspetti ambivalenti. Molti altri fattori andrebbero poi presi in esame per collocare autori come Hölderlin o Dickinson o Pessoa ecc., tuttavia una mappa cognitivamente e stilisticamente graduata dovrebbe risultare fattibile.

³ Per contestualizzare alcune delle osservazioni che seguiranno, mi permetto di rinviare ai miei *Poesia e ispirazione*, Roma, Luca Sossella, 2009 e *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011. Ma varie ipotesi vengono qui presentate per la prima volta, ed entreranno a far parte di un lavoro d'insieme, ora in fase di elaborazione.

Ma passando da una disamina storico-descrittiva a una più teorica, si può constatare che, se accettiamo di leggere gli effetti retorico-stilistici senza condizionarli a una semplificazione normalizzante, l'*obscurisme* risulta fondativo persino in immagini addomesticate per il lungo riuso. La «fiamma nera» raciniana può adesso essere considerata un *topos* di lunga durata e di notevole produttività; tuttavia, la sua condizione ossimorica dovrebbe continuare a generare effetti sorprendenti, dato che la negatività degli elementi connotativi («nera») ed esplicativi («fiamma nera» = «peccato») vengono in qualche modo virati dalla presunta positività del sostantivo-perno («fiamma»), che certo evoca in seconda battuta le pene infernali, ma in primo luogo sottolinea la forza dirompente che il peccato esercita su chi lo commette, addirittura senza che sia possibile contenerlo. E non si tratterà di inserire immediatamente questo aspetto in territorio psicanalitico (il ritorno del represso moral-comportamentale di cui ha parlato Francesco Orlando per la *Phèdre*), bensì di accettare l'efficacia cognitiva dell'immagine, analogica e insieme visionaria: benché ora la si possa ricondurre a una metaforicità usuale nel XVII secolo, «fiamma nera» è una creazione *non* realistica-razionale e quindi *deve* risultare in certo grado oscura per generare il suo effetto.

In quest'ottica, è possibile parlare di vari modi cognitivi che producono o supportano l'oscurità⁴. Il primo è quello dell'*ambiguità* non eliminabile, come nel caso del *vol* nel verso incipitario della *Chevelure*: Mallarmé non vuole che si perda la duplicità di senso (*vol* come «volo» o come «furto»), in quanto essenziale nel suo universo lirico. Possiamo poi considerare la *difficoltà* legata alla mancanza di referenti certi (spesso perché biografici e personali) o per un'allusività dotta e imprescindibile: sono aspetti ben esemplificabili con *La primavera hitleriana* di Montale. Infine si può individuare una palese *incoerenza* sul versante logico e/o su quello sintattico, come avviene in molti testi simbolisti o surrealisti, e solo alcune volte è possibile proporre una decodifica plausibile. Così è per le *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli, in cui gli usi ossessivi delle figure di ripetizione (mai perfette), degli ossimori, di un immaginario che sfiora il surrealismo, ma senza appartenervi integralmente, determinano una sorta di chiave di lettura stilistica, una via stretta e tortuosa a una possibile interpretazione. Sono casi come questi i più significativi da un punto di vista cognitivo (corrispondono nello schema precedente ai punti d-e): essi consentono di affermare che, nei testi oscuri ma decodificabili, è lecito riconoscere un «elemento attrattore» (da confrontarsi con il *punctum* di Roland Barthes), che fa convergere ogni tentativo di interpretazione da parte del lettore in determinate zone se-

⁴ Oltre alla bibliografia citata alla nota 3, si vedano gli studi di poetica cognitiva in particolare di Peter Stockwell, specialmente (*Sur*)*real stylistics: from text to contextualising*, in *Contextualized stylistics*, a cura di Tony Bex, Michael Burke e Peter Stockwell, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 15-38; *Surreal figures*, in *Cognitive poetics in practice*, a cura di Joanna Gavins e Gerard Steen, London, Routledge, 2003, pp. 13-25.

mantiche, tali da consentire almeno ipotesi di senso plausibili e non unicamente soggettive o arbitrarie⁵.

2. Tracciate queste linee essenziali per un'indagine sistematica sull'oscurità in poesia, cerchiamo di individuare alcuni tratti pertinenti all'Ermetismo fiorentino. I sondaggi linguistici di Pier Vincenzo Mengaldo, ormai canonici, vengono adesso delimitati e integrati⁶, grazie alla giusta sottolineatura della specificità del periodo degli anni Trenta e della prima metà degli anni Quaranta. Sono i poeti della cosiddetta terza generazione a incarnare una serie di costanti non solo nella loro *langue*, ma anche nei temi affrontati: esistono in effetti campi metaforici non riscontrabili né in illustri antecedenti (come l'Ungaretti del *Sentimento*), né in concittadini onorari ma pur sempre autonomi (come il Montale delle poesie del 1931-32, tra *Cave d'autunno* e *Altro effetto di luna*, una fase proto-ermetica rimasta assai minoritaria nell'ambito delle *Occasioni*). In particolare, l'immaginario di questa fase e della generazione di Luzi, Bigongiari, Parronchi risente di una duplice tensione: l'uso di secondo grado del grande serbatoio simbolista poteva accogliere la propensione all'astratto e all'arabesco della linea Mallarmé-Valéry, ma poteva tendere invece a una nuova manifestazione del pensiero sulle questioni ultime, sui fondamenti invisibili del reale, su una dicibilità del mondo, che trovava la sua sponda in Rilke da un lato, e in Rimbaud (o Campana) dall'altro. Ciascuno poi declinava queste tensioni con una sua cifra: per esempio, Luzi arricchisce da subito un suo pascolismo iniziale, riscontrabile nelle poesie giovanili disperse⁷, con la lettura di autori filosofico-religiosi, a cominciare da Agostino, e va quindi a incrociare settori inquieti della poesia francese a partire da Baudelaire, ma anche di quella spagnola, tedesca o russa tra Otto e Novecento⁸. Risulterebbe insomma ben difficile ricondurre la formazione culturale e gli ideali stilistici di questo poeta, e in generale degli ermetici fiorentini

⁵ Su questi problemi, e anche sui casi-limite di testi *non-sense*, o scritti in lingue inventate ecc., si veda almeno A. Casadei, *Poetiche della creatività...* cit., pp. 14 ss. Sulla possibilità di generare, partendo da singoli testi oscuri, supplementi di senso grazie a un'organizzazione macrotestuale, vanno segnalate le considerazioni di Luca Stefanelli, *Attraverso la «Beltà» di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, Ets, 2011, specie pp. 11-35 (anche per altra bibliografia).

⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157. Cfr. poi Anna Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «*L'amore aiuta a vivere, a durare*». Bigongiari, Luzi, Parronchi cento anni dopo (1914-2014), fascicolo monografico della «Rivista di letteratura italiana», a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, XXXII, 2014, 3, pp. 85-92.

⁷ Si citano le poesie di Mario Luzi dalle edizioni curate da Stefano Verdino, e precisamente: *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 e *Poesie ultime e ritrovate*, Milano, Garzanti, 2014. Entrambi i volumi sono preziosi pure per gli apparati critici e le informazioni bibliografiche.

⁸ Cfr. Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, F. Cesati, 2007. Si vedano anche le note successive per altra bibliografia.

della terza generazione, a quelli dei predecessori, effettivamente immersi in un contesto che spingeva a una scelta di campo fra tardo simbolismo e avanguardie.

Ma per non ripetere pedissequamente una sequenza di coordinate storico-letterarie, ancora di recente sottoposte a verifica⁹, si deve tracciare una mappa più dettagliata dei procedimenti non riferibili ai meri materiali linguistici o tematici, ossia alla valenza cognitiva che può emergere da un'analisi stilistica «puntuale», volta all'individuazione di un *punctum* o elemento attrattore. Circoscriviamo il campo d'indagine alle due prime raccolte luziane, *La barca* e *Avvento notturno*, lette nelle loro versioni originali (1935 e 1940)¹⁰. Il valore paradigmatico di questa poesia, nell'ambito dell'ermetismo fiorentino, è indubbio; tuttavia, esistono fra le due opere differenze piuttosto forti, già rilevate dalla critica e spesso ricondotte a una progressiva simbolizzazione araldica e in qualche misura «disumanizzante» (secondo la nozione che Hugo Friedrich ha mutuato da Ortega y Gasset). Ora, proprio quella che può sembrare una linea plausibile, ricavata dalla superficie di molti testi (basti confrontare due poesie emblematiche come *Alla vita* e *Avorio*) viene implicitamente resa meno sicura, se non addirittura contraddetta, dagli effetti di alcuni fenomeni retorico-stilistici, decisivi, come si è detto, nella decodificazione di ogni poesia oscura.

La *Barca*. Essenzialmente, il suo nucleo generatore può essere considerato la ricerca di una «aliena presenza della vita» (la formula è già in una poesia del 1932, *Toccata*, v. 6, peraltro aggiunta alla raccolta solo nella seconda edizione – 1942): dove è esibito il carattere enigmatico-ossimorico della ricerca stessa. Ciò nasce da basi esistenziali di ascendenza pascoliana: non a caso, nelle *Poesie ritrovate* domina il campo semantico che ha il suo perno nella figura materna ma spesso in quanto assente, e quindi di fatto in quanto generatrice di orfani più che di figli. Il nesso fra l'azione poetica e i ruoli della maternità, della figliolanza e dell'assenza è fortissimo in testi come *Alla poesia* o *Fanciullezza nostra e delle cose* o *Gli orfani* («Nella profondità delle stanze / gli orfani ricercano le mamme [...]»): addirittura lapalissiano l'attacco di «Le mamme muoiono e la vita / così si compie».

La propensione a un «primo contatto consapevole con la vita», come scriverà Luzi stesso nella *Nota* alla seconda edizione, motiva certo l'*élan* che vi è stato spesso riconosciuto, anche per la suggestione delle parole d'autore. E tuttavia, è l'alienazione di questo slancio che risulta più decisiva nell'effetto generato dai testi. Un forte elemento attrattore si determina per la ricorrenza di imma-

⁹ Cfr. A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, Ets, 2014, pp. 91-99. E si vedano già le osservazioni di Maria Carla Papini, *Mario Luzi: tra 'essere' e 'non esistere', il protrarsi dell'attesa*, in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 145-169.

¹⁰ Oltre all'edizione Verdino (1998), si è tenuta in considerazione la nuova stampa della *princeps* di *Avvento notturno* pubblicata a Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, con le coeve osservazioni di Carlo Bo (cfr. in particolare p. 57).

gini quali «occhi assenti» (*Canto notturno...*, v. 15), «amore muto / [...] rifiuto / a sognare più» (*Primavera degli orfani*, vv. 10, 12 ss.), «infeconda / primavera» (*I fiumi*, vv. 15 ss.) ecc. Ma un basso continuo negativo deriva dall'assiduità di sintagmi aperti da *senza*, che esemplifichiamo in puro elenco per far percepire meglio la loro risonanza cognitiva *indipendente* dai contesti: «senza credervi», «senza suono», «senza fuoco, senza voce», «senza luogo / senza perché» ecc. Si arriva a un caso molto significativo proprio nella poesia che si intitola *Alla vita*: «Nelle stanze la voce materna / *senza origine, senza profondità* s'alterna / col silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella» (vv. 25-28, c.vo nostro). L'arrivo a una possibile genesi, a un'assolutezza della vita è di fatto affermato e negato: la traccia della madre, il suo sigillo vocale (su cui sin troppo facilmente si potrebbe esercitare una lettura lacaniano-derridaiana), di fatto è resa pura ipotesi dal *senza*-segnale della cancellazione. Il microcosmo costitutivo non è quindi, come nel caso di Pascoli e in genere di molti poeti fra simbolismo e crepuscolarismo, affermato e poi perduto o distrutto; è invece *alieno* in sé, e ciò giustifica il passaggio a un *obscurisme* pervasivo persino in immagini solari, addirittura di ascendenza stilnovista, che ci giungono però come fotografie astronomiche di corpi luminosi magari estinti da milioni di anni. L'elemento attrattore che deriva dall'alta frequenza del *senza* indica quindi un possibile percorso di senso: esso conduce a un aspetto del poetabile non scontato nell'*imagery* tardo simbolista e anzi reso pertinente dal contrasto con usi tradizionali riconoscibili¹¹.

Quando allora si evoca, ancora seguendo la *Nota* del 1942, la «fisica perfetta» che andrebbe a costituire il sostrato della prima raccolta, si accoglie un'autointerpretazione che, come molte di quelle degli autori, esprime un *wishful thinking* anziché un rigoroso resoconto. Ma la condizione esistenziale-autobiografica¹² non trapela tanto dai ripensamenti *a posteriori* quanto dalle connotazioni e, nell'ermetismo, dalle sur-determinazioni di stilemi ossessivi. In questo senso, la complessità del simbolismo di secondo grado che comincia a emergere nella *Barca*, e troverà un pieno compimento in *Avvento notturno*, si riesce a cogliere senza ricorrere ai paradigmi psicanalitici per giustificare le incongruen-

¹¹ Per le fonti del primo Luzi, oltre alle note di Stefano Verdino presentate nell'edizione dei «Meridiani» (specie pp. 1331 ss.) e ai riferimenti nei citati articoli di Anna Dolfi, si vedano almeno il volume storico-biografico di Gloria Manghetti (*Sul primo Luzi*, Milano, Scheiwiller, 2000) e gli articoli: Luigi Paglia, *La fuga e l'ascesa nel primo tempo luziano*, in «Lingua e stile», XXVIII, settembre 1993, pp. 401-430; Michela Landi, *La metafisica imperfetta: Baudelaire e il primo Luzi*, in «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002, pp. 64-69; Simone Ganesini, *Per la cultura della «Barca»*, in «Primavera degli orfani»: *forma e prospettive intertestuali*, in «Nuova corrente», LIV, 2007, 140, pp. 229-256; Marco Menicacci, *Mario Luzi e la poesia tedesca: Novalis, Hölderlin, Rilke*, Firenze, Le Lettere, 2014. Di prossima pubblicazione uno studio complessivo di Tommaso Tarani sugli influssi del simbolismo francese riscontrabili nelle raccolte del *Giusto della vita*.

¹² Nel caso della *Barca*, sono da esaminare con attenzione i primi contatti tra Luzi e Betocchi ricostruiti in G. Manghetti, *Sul primo Luzi* cit., specie p. 192 per le tracce di una consonanza innanzitutto personale (e sofferente).

ze testuali¹³, che non debbono essere necessariamente giustificate *in toto*: il testo oscuro è spesso aggregativo e nient'affatto coeso, e solo una pretesa razionalistica di chiarezza impone di ricondurlo a un'integrale esplicabilità. Ciò non comporta affatto l'accettazione di un valore mistico, che semmai appartiene ai presupposti ideologici; implica invece una concezione differenziata della rilevanza testuale, determinabile non in rapporto a una rigida organizzazione o struttura, come nei testi «chiari», bensì a una compiutezza ancora una volta «puntuale», che crea un'implicita *dominante* e pone quindi alcuni elementi a sbalzo e ne colloca altri sullo sfondo¹⁴.

Sono senza dubbio questioni molto complesse, che si dovranno affrontare con maggior distensione. Intanto, passando a *Avvento notturno*, si noterà certo la permanenza di sigilli stilistici sopra evidenziati (ecco la «vita senza scampo» di *Tango*, v. 10, o lo «sguardo senza meta» di *Danzatrice verde*, v. 16). Si tratta però di segnali diventati assai minoritari rispetto a una figura retorico-stilistica qui decisiva, almeno a livello di effetto e indipendentemente dai meri dati linguistico-quantitativi: è il fenomeno dell'enallage o ipallage, presente nella sua forma più astratta, e quindi intersecato con un movimento analogico o metaforico, ma comunque ben riconoscibile. Prendiamo il celebre inizio di *Avorio*: «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo [...]». Che non si possa parlare di mero surrealismo, e nemmeno di generico simbolismo, ma si debba riconoscere una voluta interconnessione tra figure in primo piano e sfondo, lo dimostra l'attribuzione dell'aggettivo «montuoso» a «capriolo». Il processo da cogliere è quello che potremmo schematizzare nel modo seguente: «in un contesto notturno (come da titolo della raccolta), e in un periodo di equinozio, si parla di un cipresso e di un capriolo, quest'ultimo da collocare come di consueto su un monte». Solo che uno scenario nient'affatto eccezionale viene qui presentato come fuso in un'unica realtà, nella quale le caratteristiche di un elemento (la notte, l'equinozio, il monte...), non nominato ma evocato sullo sfondo, scivolano sui due soggetti primari, il cipresso e il capriolo, che acquisiscono una valenza onirico-visionaria, oltretutto legata a una componente antropomorfica segnalata dai verbi («parla», «esulta», dove pure varrà la matrice etimologica).

Molte delle figure più complesse e oscure di *Avvento notturno* si lasciano ricondurre a un'*inventio* equiparabile a quella indicata: la mera schedatura linguistico-retorica potrebbe non mettere nel giusto rilievo questa propensione, che invece risulta dominante-attrattiva: si vedano, pure in questo caso in elenco, «semispente le mani» (invece del sole «semispento» al tramonto o dei fuochi «semispenti» a sera), «s'annuvolano i corvi» (fusione di corvi e nubi in cie-

¹³ Su questo risultano rappresentative le considerazioni sintetiche di Stefano Agosti, *Grammatica della poesia*, Napoli, Guida, 2007, pp. 155-166.

¹⁴ Si vedano le osservazioni in A. Casadei, *Poetiche della creatività* cit., specie pp. 16 ss. E si veda anche Peter Stockwell, *Cognitive poetics. An introduction*, London, Routledge, 2002, pp. 13-40.

lo), «rose serali», «vie pensierose», «cani afosi / convessi», «passero profondo», «sorriso giallo dei basilei», «frasca lacrimosa», «meteore stanche» ecc. Come è evidente, non si può parlare in questi casi di metaforicità ingiustificata, come nel surrealismo più tipico; semmai, siamo prossimi a un processo di corrispondenze alla Baudelaire o alla Rimbaud. Ed è questa componente di movimento e di rottura dei rigidi confini che si oppone a quella che è invece la condizione esplicitamente segnalata, il «gelo», da unirsi con le altre figure di immobilità in più occasioni evocate dai critici: l'assunzione, ancora una volta di secondo grado, del modello astratto-mallarmeano non è, in questo Luzi, il fine ultimo, bensì quello di partenza del fare poetico. All'interno della raccolta, l'oscurità generata dall'instabilità dei limiti, esemplificabile nell'uso largo dell'ipallage, crea uno scarto che giustifica le frequenti domande sui possibili spostamenti, che altrimenti risulterebbero inutili: come segnala l'incipitaria *Cuma*, la vita si può manifestare in infiniti *fenomeni* (significativo titolo della prima sezione), ma il problema è «verso dove» va l'esistenza di chi quella vita continua a cercare.

Queste sintetiche osservazioni possono far comprendere in quali zone del campo semantico *obscure* si può collocare *Avvento notturno*. Dopo aver ipotizzato questa collocazione, la si dovrebbe corroborare con una ricognizione sistematica delle fonti (a quando un commento completo alla raccolta?) e con i riscontri ricavabili dalle dichiarazioni d'autore, da leggersi, come si è detto, in controtela e non solo accettando le proclamazioni esplicite. Per esempio, è molto significativo il proclama finale del giovanilissimo *Intellettualismo e poesia* (uscito su «Il Ferruccio» del 5 agosto 1933): «Per parte mia non cesserò di augurare un flusso di pensiero che venga a solidificare la labile trama delle composizioni poetiche di questi ultimi anni»; infatti, al di là delle realizzazioni concrete, esso è un invito a non limitare l'indagine sulla prima poesia luziana alla configurazione esterna ma a cercare nessi stilistici più sotterranei. Ed è probabilmente opportuno legare quella dichiarazione a un'altra, piuttosto celebre, contenuta in *Momento dell'eloquenza* («Il Bargello», 15 maggio 1938), che invece rivendica all'oscurità del moderno il carattere di «fedeltà continua alla vita fatale»: pure in questo caso non dobbiamo pensare a un'effettiva giustificazione delle scelte poetiche che confluiranno nell'*Avvento*, ma all'auto-percezione di una tendenza fondamentale, quella che spinge a impiegare la poesia per far emergere i tentativi di nuove connessioni tra pensiero e biologia del sé¹⁵.

Risultano adesso più espliciti gli addendi da delineare nell'analisi dell'*obscurisme* di *Avvento notturno*, che possiamo prendere come campione, metonimia em-

¹⁵ Le citazioni precedenti sono tratte da Mario Luzi, *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, a cura di Marco Zulberti, Milano, Mursia, 1999, pp. 157 e 123. In questa prospettiva si può leggere anche il confronto con il surrealismo, sin troppo generoso nell'individuare vicinanze o coincidenze, proposto da Luzi in *Ciels séduits*, articolo uscito il 15 gennaio del 1940 in «Prospettive» (ora nella raccolta sopra citata, pp. 134-137). Su questa problematica si veda già Giuseppe Langella, *Poesia come ontologia*, Roma, Studium, 1997.

blematica (ma certo non unica) dei processi decisivi nel periodo apicale dell'ermetismo fiorentino. Da un lato, l'assolutezza della poesia, la sua valenza salvifico-religiosa, il suo collocarsi in un campo semiotico autonomo; dall'altro, la sua propensione a trovare nuove connessioni terrene, a creare un mondo alternativo nel quale si riesca a toccare, grazie a uno slittamento dei confini, quanto è impossibile raggiungere di slancio. L'oscurità è la conseguenza di questo sforzo di ricostruire un'abitabilità e una direzione nel reale: come nel barocco, l'eccesso è inevitabile, perché il «cipresso equinoziale» deve persino «parlare» per essere in qualche modo tangibile e non bloccato nel suo simbolismo astratto.

Luzi giunge a far intravedere alcune tappe ulteriori di questo processo. Per esempio, la componente più contratta si scioglie in una cantabilità leopardiana e rilkiana in *Cimitero delle fanciulle*, che enuncia uno dei temi di fondo della poetica luziana in questa fase e anche per il suo seguito, ovvero la *necessità* del vivere, la percezione della propria «solenne, irta esistenza», come recita l'*explicit*, in rapporto alla non-vita delle fanciulle scomparse prematuramente, e che tuttavia possono essere inserite in un flusso universale e naturale («lunge l'erba infinita / spazia sui vostri inceneriti lampi, / fanciulle morte», vv. 35-37). L'uscita dalla fissità passa dunque attraverso un faticoso e drammatico riconoscimento dell'inevitabilità della morte e nel contempo del permanere misterioso di una continuità profonda, quella che consente i legami poetici fra esseri in apparenza distinti e lontani. E allora, mentre la piena accettazione del negativo, garantita dall'esibizione di due parole-chiave nella semantica dell'*Avvento*, «gelo» e «ombra», sembra caratterizzare la conclusiva *Maturità*, questa poesia può indicare paradossalmente una fuga praticabile, un «incerto paradiso» (v. 18), e magari un luogo di arrivo, sia pure «nella notte pesante pendula suo tuo cuore» (v. 24: con un ricordo del finale della campaniana *Genova?*). Sembrano di nuovo tendenze contraddittorie, perché il testo oscuro vive appunto delle sue incoerenze; e tuttavia un'analisi che miri a graduare l'oscurità può consentire una condivisione quanto meno dei vari e spesso opposti vettori della semantica.

Più in generale, l'ermetismo fiorentino si colloca, nel vasto territorio tra simbolismo e surrealismo, in una zona che produce un *obscurisme* a forte caratura esistenziale, riconoscibile non solo nel primo Luzi ma in quasi tutte le principali raccolte fra metà degli anni Trenta e metà degli anni Quaranta. I limiti sono stati quelli di un progressivo aumento della resistenza inerziale nella costruzione delle immagini: non più tensioni nascoste ma confezione diretta di simbolismi-surrealismi autotelici. Le potenzialità, individuabili riconoscendo la permanente ricchezza cognitiva di alcuni elementi attrattori, sono state numerose e diverse: non ultime, vanno ricordate quelle derivate dal tentativo di ricollocare in un contesto straniato il repertorio del lessico poetico tradizionale per rivitalizzarlo in sé e non solo per sé. Su questa strada, dopo la grandiosità già lacerata della *Bufera*, si arriverà da ultimo (e ormai con ironia funebre e tragicamente grottesca) all'iper-manierismo di Zanzotto, che non a caso rivendicava la necessità di leggere a riscontro *Le occasioni* e *Avvento notturno*.



Anna Dolfi e Carlo Bo al convegno urbinato dell'ottobre 1998 su Oreste Macrí e Leone Traverso (foto di Laura Dolfi).

I SIMBOLI DI UNA GENERAZIONE

Roberto Deidier

È difficile, se non impossibile, tracciare con esattezza i confini cronologici dell'ermetismo italiano, delle sue pratiche e dei suoi sistemi espressivi. Lo è, anzitutto, perché l'ermetismo non è stato un movimento o una scuola, o non è stato solo questi. E ancora, non lo è stato per diversi ordini di ragioni, storici e culturali, e in ogni caso ridurre a tali ragioni un'esperienza della poesia – e della letteratura tutta – così vasta e polimorfica, significherebbe peccare di un eccesso di determinismo oggi non più proponibile. Gli studi hanno dimostrato, con maggiori o minori margini di approssimazione, che quell'esperienza si è svolta – e continua a svolgersi in forme più tradizionali e canoniche di quanto potrebbe apparire – su più livelli, impossibili da isolare l'uno dall'altro, quanto interagenti, intrecciati tra loro. Le stesse categorie adottate da Mengaldo¹, ovvero quelle di ermetismo «forte» o «debole», con cui si è tentato di risolvere questioni aperte già nel farsi stesso della poesia ermetica, da Anceschi a Solmi, fino a Sanguineti e oltre, hanno tutto l'afflato di una chiarificazione necessaria, ma sempre all'interno di uno stesso *milieu* espressivo, di una stessa temperie.

La lingua e lo stile dei poeti, insomma, ci soccorrono fino a un certo punto, quindi ci lasciano nella stessa indeterminatezza da cui siamo partiti. Non ci soccorrono del tutto, se ci cristallizziamo su un piano puramente cronologico, neppure la teoria o la critica interne all'ermetismo, se quello che viene riconosciuto come il suo manifesto – ovvero il celebre scritto di Bo, *Letteratura come vita* – apparve nel settembre del '38, quando già da tempo circolavano libri e *plaquettes* che avrebbero fatto la storia della poesia italiana del primo Novecento. Anche i saggi maggiori di colui che a ragione è ritenuto il frutto migliore di quella incerta stagione, Mario Luzi, travasati di libro in libro fino in anni recenti, cominciarono come è noto a circolare in volume solo un decennio più tardi². Non si era forse verificata una situazione consimile, all'interno della grande incubatrice degli ermetici, ovvero il simbolismo francese?

¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

² Mario Luzi, *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949. *L'opium chrétien* era apparso però da Guanda nel 1938.

Il problema dei confini non investe solo una possibile storia dell'ermetismo, ma anche le sue possibili diramazioni. Quali sono gli autori che, seppure con modalità diverse, vi sono riconducibili? E fino a che punto, una volta che siamo riusciti a identificarli? Su questo aspetto le indagini di Mengaldo rivelano tutta la loro utilità, ma pagando lo scotto di un ampliamento del quadro della lirica novecentesca, sfumando i contorni della sua fotografia. Ancora oggi certa manualistica insiste nell'ascrivere Ungaretti e Montale, che di fatto appartengono a un'altra generazione, al clima poetico che stiamo cercando di identificare. Clima al quale, per lungo tempo, sono state ricondotte anche officine limitrofe o tangenziali, o che oggi possiamo riconoscere tali in virtù di qualche matrice comune, ma che di fatto respirano in parte la stessa aria pur cercando di estraniarsene.

Comunque si cerchi di impostare il discorso, questi sono fatti che coinvolgono *in primis* un'intera generazione, quella nata nel corso degli anni Dieci o nei loro immediati dintorni; e, *in secundis*, la fitta schiera di epigoni, post-epigoni, rifacitori, imitatori a distanza, riesumatori orfici e neo-orfici che si sono variamente avvicendati nella seconda metà del Novecento. Ma qui un paletto è forse possibile, oltre che necessario, e non certo imposto da un centenario: sulla lunga scia prodottasi, su quella rete di epifenomeni si dovrà tornare altrove, e con altri strumenti; quando, cioè, si vorrà discutere sul termine *ante quem* dell'ermetismo, ammesso che possa essere identificato. Come è difficile da individuare, per l'appunto, il termine *post quem*, a meno di non rifarsi ai caratteri di una generazione, ai dialoghi che essa ha intrattenuto con un modello piuttosto che con un altro. Forse da questo dato anagrafico, pur con tutti i suoi limiti, converrà ripartire per cercare di bilanciare al meglio la dinamica critica, prima ancora che storica, dell'inclusività e dell'esclusività.

Accade di tornare spesso su questi problemi, perché da qualsiasi prospettiva la si osservi e la si inquadri, quella dell'ermetismo è una questione tuttora aperta, se lo stesso termine viene di fatto adottato come una marca limitativa, come un'accusa di letterarietà fuori tempo massimo. Lo era, a dire il vero, già nei primi anni Trenta, se Saba poteva rimproverare al giovane Penna di voler scrivere in geroglifici: «Vuoi diventare oscuro? Non credo che ci guadagneresti, in nessun senso. Se ti esprimi in geroglifici, nessuno ti legge; e poi anche i geroglifici sono oggi facili a essere interpretati»³. Un appunto che si rivela ancor più prezioso alla luce di quest'ultima nota; la quale lascia intendere, nella visione di Saba e non solo, il sedimentarsi di una tradizione, ovvero un percorso di codificazione dei simboli, resi più abituali, più riconoscibili e decrittabili rispetto al passato. Quella che era stata una scelta di poetica si è dunque ridotta ad atteggiamento, così che questo dato culturale, questo trascendere da una dimensione esistenziale e poi espressiva a una denotazione puramente retorica e stilistica – quasi una

³ Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 5 (lettera del 2 novembre 1932).

sfumatura della lingua di cui si potrebbe addirittura registrare il tasso – chiede anch'esso di essere interpretato: *quanto* è ermetico un poeta?

Meglio tornare al punto di partenza. Dove comincia, allora, l'ermetismo? Ed è evidente che il «dove» non riguarda solo l'elenco anagrafico, ma anche la possibile geografia della poesia ermetica. Ce lo continuiamo a domandare, anche se spostiamo le nostre coordinate investigative, se adottiamo un'altra lente: quale potrebbe essere, per esempio, il ricorso e i modi di tale ricorso a un determinato istituto letterario, piuttosto che un altro. Così è lecito chiedersi quali fossero i simboli di quella generazione, quelli che ne avrebbero stimolato e nutrito i versi. E se i rapporti testuali volgono con decisione verso Parigi, il loro attuarsi comprende sia il ricorso a una tradizione – che come tale, pur con tutte le sue novità, le effrazioni, l'aristocraticità iniziatica comincia, come suggerisce Saba, a sedimentarsi, a codificarsi, a sclerotizzarsi – sia la capacità di produzione dei simboli stessi, e di rigenerazione da parte di chi vi si confronta.

Dal grande coacervo di simboli della poesia francese, *ante e post Parnasse*, ancora lontano dall'essere incanalato in sistemi, in apparati che risultassero da concatenazioni di immagini, la generazione a cui mi riferisco ha inteso rifondare una letteratura elevata a unica «ragione di essere»⁴. Alla letteratura come «attività, e peggio, secondaria» non ha voluto credere, assestandosi su posizioni antitetiche rispetto a quelle di Saba, che predicava invece la costruzione di uno spazio creativo accanto a un impiego possibilmente lontano da ogni compromissione con la propria arte⁵. Questa nuova assunzione di valore fa della prassi letteraria uno «strumento di ricerca e quindi di verità» al pari della vita; un «lavoro continuo e il più possibile assoluto» sulla natura stessa dell'individuo, teso alla «formazione continua di verità»; rende infine il testo «una soluzione di verità assoluta». La letteratura come verità, «in una magica e naturale coincidenza aderisce a un'immagine eterna di vita»⁶.

In tutto il tesissimo ragionamento di Bo, i termini «letteratura», «vita», «verità», si scambiano incessantemente parti e significati, equivalendosi o sovrapponendosi in formule che rinviavano tutte a un uso simbolico del linguaggio in poesia; ma si tratta di una specie di simboli che rispetto al passato non possono più proporsi come «chiusi e insuperabili», come strumenti «di un giuoco, cifre «da far cadere in un'operazione vana e inesistente», costretti «nell'ambito di una rappresentazione». Il bersaglio polemico è offerto dai crepuscolari, ma sembra spostarsi anche più indietro: «vicende oscure», «irreperibili posizioni». Invece lo spazio simbolico in cui l'ermetismo ha già iniziato a creare la poesia della veri-

⁴ Carlo Bo, *Letteratura come vita*, ora in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, pref. di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 5.

⁵ Posizione ricordata e ribadita anche in tempi più recenti, sulla scia di Eliot, da Giovanni Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992, pp. 66-67.

⁶ Le citazioni provengono dal testo di Bo, *Letteratura come vita* (tra le pp. 5-14).

tà o della «realtà», a voler riprendere un termine caro a Macrí⁷, si individua nel credere «alla vita nella *stretta misura* della letteratura, cioè sotto quell'angolo di luce concesso da un'attenzione quasi esasperata e decisivo per una spiegazione, per una condizione di reperibilità»⁸. Una misura, pertanto, caricata fortemente di una necessità morale, proprio in quanto, biblicamente, «stretta».

Soltanto le immagini della letteratura, in questa prospettiva, illuminano quelle della vita. E se a quest'ultima ci azzardassimo a sostituire un lemma precipuo della poesia dell'Ottocento, ovvero «Natura», magari con la maiuscola, ci ritroveremmo in un preciso rovesciamento dei termini dell'identità baudelairiana. Non più la Natura come tempio, come serbatoio di simboli, ma la letteratura stessa verrebbe a sostituirsi a quel tempio, dove la verità o la realtà si rivelano attraverso «simboli sufficienti», e dove «unica realtà» è proprio l'«ansia del proprio testo verso la verità». La matrice simbolica, dunque, è la verità di cui il simbolo letterario rappresenta la tensione, e di cui la letteratura è, in una sorta di cortocircuito, fonte e produzione, partenza e arrivo. È una verità che si attesta come «il contatto – e in quell'attimo la soddisfazione – della nostra anima *con un'altra nozione*»⁹. In cosa, o di cosa consista, poi, questa «nozione», è detto poco oltre: «la letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura».

A ben vedere le affermazioni, e il tono di Bo, presuppongono più di quanto dichiarino. Porre vita e letteratura sullo stesso piano, e fare della seconda la materia autentica della prima, se da un lato costringe necessariamente a una rivisitazione anche critica della tradizione, dall'altro impone che la sola voce «autorizzata» e «originaria» della vita sia quella dei simboli letterari. Sia, cioè, quella di una poesia in grado di cogliere l'uomo al momento di massima presenza¹⁰, e di sostenerne l'incessante richiesta di vero. A questo platonismo apparente, poiché il piano della rielaborazione ideale – ovvero la produzione dei simboli – è già, di per sé, un sistema, una materia concreta nella sola vita che la poesia riconosce, quella della lingua letteraria, ovvero del più storico e storicizzabile dei caratteri umani, l'ermetismo si allinea con il più stoico e inevitabile degli atteggiamenti: quello dell'attesa. Lo stesso Bo, nelle riflessioni critiche sulla poesia, si porrà in questa condizione: «Al di là dei muti e agitati fantasmi che occupano la parte diminuita dei nostri giorni chiediamo nell'attesa la forma probabile d'una

⁷ Cfr. O. Macrí, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968. Anna Dolfi motiva così «le ragioni di un sintagma»: «l'aver scelto e scegliere, per sé, oltre che per gli autori studiati, di puntare ogni volta su quanto, pur mostrandosi figurato (anzi, proprio per quello), poteva ricondurre, tramite la propria "verità", a un'assoluta "realtà" di poesia, ovvero di esistenza» (Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 95).

⁸ C. Bo, *Letteratura come vita* cit., pp. 6-7 (corsivo mio).

⁹ Ivi, p. 8 (corsivo mio).

¹⁰ Ivi, p. 10.

voce eterna»¹¹. Si apre, per questa via, non la rete simbolica, ma la dimensione spirituale entro cui tutta quella vasta rete andrà disponendosi, attraverso richiami espliciti in una precisa area semantica, definita ora dalla «vigilia», ora dalla «veglia», ora dai disparati «notturni» che preludono all'alba, a una luce chiarificatrice dopo le oscurità altrettanto simboliche della notte, come insegna una lunghissima tradizione. E infine tutta quell'area dialoga, si rapporta con quella limitrofa dell'«assenza», che ne viene a rappresentare proprio la condizione simbolica, la marca ontologica dello stesso fondarsi d'ogni simbolo.

È l'assenza, infatti, a dettare i confini di un triangolo ideale, senza nazione e senza tempo, le cui punte sono rispettivamente identificate in Petrarca (un Petrarca che possiamo immaginare davanti alla presenza muta della Verità, come nel *Secretum*, o nel lungo compianto in morte di Laura), in Goethe (il Goethe del *Divan*, dove, stando alle sue stesse parole, «tutto il reale spiegato è risolto nel simbolo») e naturalmente nel Mallarmé di *Igitur* e della pagina bianca: «Nell'atto sublime di Mallarmé che cancella il mondo suscitato dalla parola imprudentemente azzardata dobbiamo vedere il segno stesso della poesia: finalmente la sua natura scoperta»¹². Questo è, con tutta evidenza, il perno della questione: il silenzio, che è la voce autentica dell'assenza, già in Petrarca, non è avvertito come perdita o come indice di un'impotenza a dire, già diversamente registrata nella generazione precedente da Ungaretti e Montale, ma si offre come conquista, come reazione a una poesia «imprudentemente azzardata», al quadro avvilito di una modernità scettica e tutto sommato, dal punto di vista dello spirito, immobile.

L'ermetismo ricarica di spiritualità quella condizione tipicamente moderna della perdita della poesia, e tenta di farne ancora un vettore positivo. Non si tratta solo di fede o meno nelle potenzialità del linguaggio, nel suo ampliarsi ipersegnico, nella sua inesauribile capacità di evocazione, ma di qualcosa di ben più radicale: il sentimento stesso della poesia, la sua impossibilità nel presente. Dopo Leopardi e Keats questo sentimento è divenuto per lungo tempo un punto di non ritorno: alla poesia si è sostituito il pensiero della poesia, la sua ricerca, il suo racconto. Ma il canto originario, per i moderni, è un luogo, il primo luogo della malinconia. Si può solo cantare ciò che è assente, ciò che è irrimediabilmente divenuto «anteriore». La felicità è un'illusione mitica e lascia terreno al languore e al dolore. Al tedio e allo *spleen*: la lingua della reinvenzione della felicità originaria è nella parola non trovata, «primo segno di virtù poetica»¹³. È allora che quel triangolo vede ampliarsi i propri confini e diviene una figura più ampia, che può comprendere l'innocenza di Hölderlin e, ovviamente, la grande officina delle *Fleurs*. È una modernità pericolosamente diste-

¹¹ C. Bo, *L'assenza, la poesia*, in *Letteratura come vita* cit., p. 29.

¹² Ivi, p. 32.

¹³ Ivi. P. 33.

sa su un arco più ampio, dunque, quella a cui gli ermetici sono invitati a guardare¹⁴: la modernità della percezione di una crisi, ontologica e gnoseologica, rispetto alla quale i territori dell'immaginario sono sprofondata nelle viscere stesse dell'essere, nella sua indefinita anteriorità. Restituire alla poesia il suo primato, dentro e fuori la Storia, è l'imperativo al quale solo il simbolo consente di rispondere, risolvendo lo scacco con una equazione e riprendendo il non facile colloquio con la tradizione.

«Non si pensi inoltre che questa letteratura rifiuti la vita, no, l'accetta soltanto in un grado di maggiore purezza o come simbolo svelato»¹⁵, insiste Bo. È la letteratura a dettare le condizioni della vita: purezza e/o simbolicità. In entrambi i casi la letteratura, così rigorosamente declinata, viene a coincidere con quella dimensione morale di confronto con la verità. Non si accontenta di verità provvisorie e parziali, di epifanie scontate, di tutto quanto emerge dal gioco retorico, da un linguaggio che senza spiragli ricade senza speranza su se stesso; ma ricerca, al contrario, attraverso la condizione simbolica, quella relazione ininterrotta di collaboratività tra l'autore e il testo, quella tensione che può ancora risolversi in illuminazione reciproca. Posizione quanto mai idealistica, certo, ma proprio in quanto varco aperto verso l'eterno, punto di fuga sempre possibile perché fissato nella sua potenza; come l'incontro tra il poeta e la passante, nei *Tableaux parisiennes*, o come la barca sempre pronta a salpare e a traghettare l'umano verso quell'oltre a cui aspira, e di cui vive l'assenza respirandone la presenza simbolica. Collocare «Dio al posto dove Mallarmé aveva trovato il nulla e Valéry l'ineluttabile presenza dell'io intellettuale»¹⁶: questa è l'autentica aspirazione in cui gli ermetici si riconoscono, nel tentativo di riprendere, dalla temperie simbolista che aveva percorso l'Ottocento già all'interno della poesia romantica, l'«acquisto di coscienza del lavoro d'invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori fino a desumerne un sistema d'idee e un sistema espressivo», e di rivitalizzarne la «passione ideologica»¹⁷.

Spetta a Luzi, di fatto, esplicitare quel sostrato idealistico che le parole di Bo adombrano e su cui poggiano, ma da una prospettiva sensibilmente diversa. Se Goethe rappresenta una punta imprescindibile, che illumina di una luce speciale anche il percorso di Mallarmé verso lo spazio bianco, a Luzi interessa piuttosto di «tenere presente tutto il lato non goethiano di quella vertiginosa esperienza germanica», ovvero del «sogno dei romantici tedeschi» nella sua pulviscolare at-

¹⁴ Lo ribadisce M. Luzi in *La strada del simbolismo*, introduzione all'antologia *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959; quindi ripresa in *Naturalità del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, p. 90: «È possibile che il lettore di questa antologia si meravigli dello scarso rispetto che essa mostra di avere per la delimitazione storiografica convenzionale del fenomeno simbolista».

¹⁵ C. Bo, *Letteratura come vita* cit., p. 15.

¹⁶ M. Luzi, *La strada del simbolismo* cit., p. 105.

¹⁷ Ivi, p. 90.

testazione, nella sua dirompente pervasività demiurgica, «non ancora temperata e composta nella finitezza di un perfetto destino umano»¹⁸. È all'interno di questo vulcanico laboratorio di versi e d'idee che il poeta riconosce il valore di un incessante *work in progress* di avvicinamento alla verità, quello che per Bo coincide anzitutto con il lavoro su se stessi. Ma questo lavoro è il risultato, o il basso continuo, di un rivelarsi costante di quell'«unità cosmica che si compie nello spirito umano». L'insistenza di Luzi su questo aggettivo e sulla reale dimensione che presume muove nella direzione di un umanesimo problematico, nel quale l'uomo è autore e attore dei due termini dell'equazione di Bo, ma secondo un copione prescritto: in questo senso l'operazione della poesia non è meramente conoscitiva, quanto atta a *ri*-conoscere quella rivelazione «nell'involontario e perfino nell'incosciente» di una condizione onirica, e la poesia è intesa come *ri*-scrittura simbolica di una tensione verso la verità, come espressione di questa «rivelazione dell'unità del mondo che esiste nello spirito e che lo spirito ritrova nelle apparenze sensibili ed episodiche come in simboli»¹⁹.

Il riferimento è a *L'âme romantique e le rêve*, circolante già dal '37²⁰ e a quella vasta metaforica che si genera proprio attraverso il sogno piuttosto che dalla «prosa della veglia». Ma Luzi non trascura neppure le scienze di confine e l'idea schubertiana di «una lingua fatta d'immagini e di geroglifici», gli stessi da cui Saba prende, certo non troppo ironicamente, le distanze. È interessante, dal punto di vista del riconoscimento dei generi e delle forme, che la poesia – e verrebbe da credere non solo quella simbolista – rappresenti l'espressione più vicina a quella lingua, per von Schubert «la vera lingua della regione superiore» e giunga così a distinguersi dalla prosa, intesa anche nel suo limite epistemologico di linguaggio mondano, privo di qualsivoglia trascendenza. Si assiste così a un notevole riposizionamento assiologico, per cui la modernità, avendo malinconicamente registrato il definitivo allontanamento dell'uomo dalla propria anteriorità, sposta ora quell'assenza verso una «regione superiore», verso una metafisica in cui gli ermetici collocano la verità.

Posta in questi termini, la questione del simbolo rischia di stemperarsi nella vaghezza di un atteggiamento, come di costringersi nel rigore di un assioma o di un dogma: posizioni che comunque congiurerebbero contro quelle che sono riconosciute come le condizioni essenziali di ogni azione simbolica, ovvero l'«opacità» e la «motivazione». Per ricondurre il problema entro i più concreti bisogni di un processo poetico, Luzi adotta un formidabile argine, rappresentato dalla linea Novalis-Kant-Fichte. E proprio al primo, e ai suoi *Frammenti*, ascrive il riconoscimento della «concretezza dello sforzo creativo», poiché il simbolo finalmente viene a provocare «un'attività spontanea», ponendosi come «for-

¹⁸ Ivi, pp. 91-92.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ A. Béguin, *L'âme romantique e le rêve*, Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

za implicita»²¹ e definendosi così separatamente rispetto alla tradizione retorica. Al simbolo volontario e naturale, Novalis ha sostituito qualcosa di «connaturale con il mezzo poetico, implicito alle sue facoltà». Diventa impossibile, per questa via, «parlare di simbolismo nel significato storiografico del termine fin quando tale intuizione metafisica dei poteri della poesia non si è tradotta in una vera e propria tecnica poetica e in un vero sistema espressivo»²². Che è, per l'appunto, pur nelle diverse declinazioni, quello che segue a Baudelaire, del quale viene rievocata l'idea magica e stregonesca della scrittura. E del poeta, il grande demiurgo in grado di «affondare nel regno dell'*universale analogia*»²³ ogni procedimento di un'arte esatta e finita.

Su quale fosse, per i simbolisti, il punto massimo di tensione delle loro esperienze, gli ermetici sono facilmente allineati. Alla demiurgica romantica e baudelaireana fa fronte la catastrofe di Mallarmé, e con lui il ritorno a posizioni della prima modernità: ovvero l'impossibilità non solo del raggiungimento dell'«assoluto» (termine declinato con rigorosa dolcezza dai nostri poeti), ma dell'atto poetico stesso. La riduzione di ogni strato della realtà a simbolo e la simbolizzazione della poesia, in assenza di una teoresi univoca e condivisa, conduce inevitabilmente al *Coup de dés*, proprio laddove le singole officine attestano con ampia precisione la loro individualità, nel comune sforzo di applicazione delle potenzialità simboliche della poesia nell'evocazione, nella reinvenzione del rapporto tra essenza e apparenza. A questi due poli, spetta a Valéry di sostituire quelli di «conoscenza ed esistenza». Ma la sua esortazione finale, «Le vent se lève. Il faut tenter de vivre!», alla luce dell'equazione di Bo, viene decisamente veicolata verso la letteratura, in un moto ingenuo quanto irrinunciabile di resistenza alla caducità del linguaggio come alla finitudine dell'esistenza. È in questo senso che la poesia guarda al futuro, strappando «alle immagini del tempo la loro temporalità»²⁴; facendo del tempo, anzi, un movimento metamorfico analogo a quello della poiesi. Illudersi di costruire il monumento *aere perennius* o più vero del vero è operazione destinata a fallire in partenza, per i moderni: «Il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e origine, facendone il suo stesso respiro»²⁵.

È in quest'ottica che si motiva la persistente attenzione e centralità riservata a Mallarmé, come poeta e come teorico. Piuttosto che limitarsi a registrare storicamente il suo fallimento, gli ermetici preferiscono, in una dimensione ideale e sovrastorica quale è quella del loro assoluto, recuperarne lo spazio agnostico, la forza e la tensione tra l'«uso» e il «potere» del linguaggio; il tentati-

²¹ M. Luzi, *La strada del simbolismo* cit., p. 93.

²² Ivi, p. 94.

²³ Ivi, p. 96.

²⁴ M. Luzi, *La creazione poetica?*, in *Naturalizza del poeta* cit., p. 145.

²⁵ Ivi, p. 138.

vo, cioè, di assecondare il flusso metamorfico della *physis*, di riconoscerlo come norma le cui implicazioni ricadono inevitabilmente anche sul lavoro poetico, sui suoi processi più intimi, sul suo sforzo di ricreazione analogica del mondo. Sul riconoscimento, infine, della capacità di riprodurre, seppure non mimeticamente, quell'unità che è nella natura stessa dello spirito. Sappiamo bene quanto Mallarmé abbia rappresentato a lungo il nodo critico da sciogliere o da superare, nelle vicende della lirica moderna; sulla sua strada Valéry ha esasperato l'attenzione verso la figura del creatore, identificandolo con l'intelletto e facendo della scrittura un'operazione matematica. Ma quella «catastrofe» a monte induceva in realtà a riconsiderare la creaturalità, la naturalezza del rapporto discorsivo tra le parole dei viventi e a riconoscere l'ombra d'assoluto che i modi di quei rapporti possono lasciare scorgere. L'ermetismo ha fatto, di tali rapporti e di tali modi, la base del suo «lavoro».

Che simili posizioni in qualche modo isolino la triade poetica fiorentina rispetto a coloro che si limitarono ad anticipare o a partecipare di quel clima, adottandone o stemperandone le soluzioni espressive, la grammatica individuata da Mengaldo, sembra più che plausibile, pur confermandosi quelle poetiche all'interno di un comune flusso di produzione simbolica. Flusso che, a sua volta, scorre attraverso gli assi portanti degli elementi primari, seguendo una linea presocratica, e facendo delle categorie di Empedocle dei veri e propri archetipi. Quale altra potrebbe essere, infatti, la specie di quei simboli? Il continuo richiamo alla tradizione stabilirebbe un tale tasso di letterarietà che impedirebbe in tutto o in parte, ancora una volta, le condizioni essenziali del simbolo. Il poeta, da creatore, si ridurrebbe a erede, a epigono. Ma piuttosto che singole immagini, gli ermetici muovono dei campi simbolici, così che attraverso questo amplificarsi del simbolo l'opacità viene recuperata su un piano semantico più vasto e al tempo stesso più soffuso.

La linea primigenia è quella Valéry-Montale. Penso al *Cimitero marino* e a *Mediterraneo* e altri luoghi degli *Ossi*, ai rapporti simbolici, e di confine, tra acqua e terra. Che Quasimodo, su questa stessa linea, si sia attestato troppo tardi, imponendosi per la poesia a venire più come tramite propulsivo che come prosecutore, è più di un'impressione, confermata dalla sua classicità. Gatto, piuttosto; *Isola*, nel 1932, sintetizza quella simbolicità nell'immagine del titolo, e rappresenta con ogni probabilità la prima tappa di un nuovo percorso, che di lì a breve, con *La barca*, avrebbe visto il passaggio del testimone nelle mani di Luzi. Con quest'altro titolo-immagine, la direttrice simbolica degli elementi primari è ormai definita e riconoscibile, e perfettamente allineata ai modelli identificati da Bo, Petrarca sopra tutti: ma non senza una mediazione fondamentale, e spia di una possibile, quanto singolare convergenza baudelairiana. È già del '33, infatti, una poesia di Bigongiari, *La casa del bosco*. Una «casa isolata sulla strada solitaria», che «non resiste più», come non resiste l'anima del poeta «per le strade oscure»: il parallelismo sintattico suggerisce l'identità tra simbolo e soggetto, tra il poeta e la casa. E il bosco in cui questa si trova è «un'isola meravigliosa»; verso quest'i-

sola «la mia casa che si strugge tenta inutili approdi». L'esterno diventa improvvisamente una distesa d'acqua agitata dai marosi, che il poeta osserva dietro i vetri, e la casa è infine assimilata a una «navicella». Non c'è bisogno di scomodare Auden e *Gl'irati flutti* per riconoscere la dispersione e il tormento del soggetto, dietro la catena simbolica barca-casa. I segnali danteschi sono evidentissimi: siamo di fronte, non a caso, a una «navicella», a quella navicella dell'ingegno che Baudelaire, nell'*Albatro*, vedrà scorrere sopra «les gouffres amers», facendo slittare una banale descrizione verso un piano simbolico di assoluto rilievo. E quella dispersione ricade per intero su Petrarca, che ne è l'autentico mediatore verso la modernità, tra le tante vele che l'Ottocento ha tentato invano di spiegare nella realtà come nel chiuso di una stanza. *La barca*, dunque: immagine dell'inquietudine e del movimento esposto alle tempeste, agli uragani, e strumento stesso del passaggio, della metamorfosi, è il primo dei grandi simboli che ci viene incontro dall'esperienza ermetica; ma vorrei intanto concludere questi rapidi rilievi su Bigongiari intorno a un testo riconducibile approssimativamente al 1938, *Vetrata*²⁶. Altro titolo-immagine, che riprende una doppia, ambigua dimensione tra esterno e interno, come già nella *Sconosciuta* di Blok, o nel Montale di *Caffè a Rapallo*, e naturalmente in Campana. Nello spazio indicato dal titolo si muove la figura materna, da cui s'origina la similitudine della luce che trasporta «le vele dal porto»; infine «un lampo rosa inonda / la finestra» e diviene l'immagine esplosiva dell'«attesa». Anche l'elemento del fuoco, allora, interviene nel tessuto della poesia con una valenza simbolica legata all'exasperazione dell'attesa e al suo improvviso esaurirsi; condizione che trae motivo dalla presenza della madre, veicolo intermedio tra i referenti e i loro traslati in tutto il breve, denso componimento.

Tra questi due testi Bigongiari elabora un sistema simbolico in aperto dialogo con la tradizione antica e recente, e insieme ne dispiega il potere metamorfico, confondendo di continuo i piani percettivi ordinari e trascendendoli l'uno nell'altro. Gli archetipi di Empedocle sono tutti presenti o allusi, con particolare attenzione alle reti tematiche della terra e dell'acqua. È difficile, in quest'ottica, fissare con determinazione i confini esatti del simbolo, e del resto se ne ridurrebbe notevolmente l'opacità, che qui ci viene garantita anche da lievi, ma importanti slittamenti sintattici. Comunicare con la tradizione del simbolismo, con tutte le cautele nomenclative e storiografiche ricordate da Luzi, significa esattamente questo: estenuare le potenzialità del simbolo all'interno di una più ampia catena, e in questa lasciar scorgere il senso e la direzione del «lavoro» che il poeta ha inteso condurre, il suo «sforzo creativo».

Bigongiari e Parronchi esordiscono nei primi anni Quaranta; quanto a Bodini, per la prima edizione de *La luna dei Borboni* si dovrà attendere il 1952. È dunque *La barca* a farsi carico, letteralmente, già nel '35, di quel portato simbolico che

²⁶ Le due poesie sono tratte da P. Bigongiari, *La favola delle origini. Poesie scelte 1933-1997*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Pontedera, Tagete Edizioni, 2004, pp. 13-14.

Petrarca ha consegnato alla poesia dell'Occidente. La compattezza e la coerenza interna di quel primo libro consentono di verificare come le catene simboliche archetipiche leghino i testi tra loro, instaurando degli insiemi d'immagini. E intersecandoli. Già il testo liminare, *Serenata di piazza d'Azeglio*, confonde la visione dell'alto e quella del basso, nonché le coordinate percettive della solidità terrestre contro la fluidità dell'acqua: «Il fantasioso viale / voga nella sua nuvola verde» e in questa «dubbia corrente» «la levigata prora del giorno / s'incaglia nelle foreste»; infine agisce il rivelatore petrarchesco di «una vela umida di destino», che «chiede a noi un porto più profondo». Nella similitudine di *Canto notturno*, dedicato a Bigongiari, l'acqua tracima come da un «fiume sepolto», e sono le immagini della notte; altri fiumi compaiono nella poesia *Lo sguardo*, e finalmente «vele senza colori» solcano il mare metaforico di *Primavera degli orfani*, «ove con le disperazioni antiche scorre / verso una foce oscura il tempo». Simbolica della finitudine, certo, ma come ripeteva in anni distanti dalle pulsioni ermetiche Josif Brodskij, l'acqua è proprio un'immagine del tempo²⁷: di un tempo infinito che scorre verso il finito, verso l'«abisso orrido» di Leopardi, in un altro *Canto notturno*. Proseguendo la lettura, c'imbattiamo in «Rami ondosi», «acqua serena», «velieri folli», e nell'*explicit* del mare, seguito dal cortocircuito visivo con cui si apre l'ultimo testo, *Natura*: «La terra e a lei concorde il mare / e sopra ovunque un mare più giocondo / per la veloce fiamma dei passerì». I quattro elementi sono qui sintetizzati all'interno di una percettività che è già con evidenza simbolica e che muove una sapiente tessitura analogica tra gli archetipi. Così l'ermetismo va recuperando quell'opacità che Saba ritiene «facile a interpretarsi»; nella catena frastica, nel fraseggio delle immagini, tra le quali si affaccia, o dovrebbe affacciarsi, la verità. Come in *Alla primavera*, o in *Alla vita*, le due poesie che Luzi stesso ha voluto come rappresentative della sua prima stagione ad apertura del postumo *Autoritratto*²⁸.

La lingua di Parronchi, agli esordi, mostra una densità d'immagini che la rende più debitrice delle altre rispetto alla grande stagione del simbolismo. Dietro un'apparente pacatezza espressiva s'agita invece un furore metaforico e simbolico che talora lascia poco respiro al lettore e lo imbriglia nell'ambiguità della sua corrente semantica. Anche qui, ad apertura de *I giorni sensibili*, in *Eclisse*, ci viene incontro l'«arborea / vita d'un lago» e poco oltre, ancora figura del tempo, il «tremiteo dell'ora trabocca in querule voragini, / fiume angoscioso ormai con la sua onda». Nell'orchestrazione di un'ampia similitudine, il testo si conclude con una costruzione simbolica a chiasmo, e ancora una volta i quattro elementi sono rappresentati: «Ecco non vivono / di te di me che soffocate fiamme / tra l'assetata erba dei campi, / come rilucon le terrestri insegne / dei lampi alla caligine marina». Ancora in *Acanto*, i «limiti che l'albe trattenevano [...] un lamen-

²⁷ Josif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, trad. it. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1991, p. 40: «Penso, molto semplicemente, che l'acqua sia l'immagine del tempo».

²⁸ M. Luzi, *Autoritratto*, a cura di Paolo A. Mettel e Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2007. Le poesie si leggono alle pp. 17-19.

to d'estive acque corrotte / versavano sugli anni fuggitivi». L'attributo marca la derivazione baudelariana, da *Correspondances*, ma qui s'impone l'aggettivo finale, «fuggitivo», che rappresenta di per sé una condizione simbolica e che spesso si ripresenta: come in *Notte fuggitiva*, dove lo sguardo, da una strofa all'altra, percorre tutti i domini percettivi come «tacite / apparenze», tra voli d'uccelli e altri fiumi, secondo un codice ormai consueto («Fiumeggerà il chiarore / dell'alba»). Ma nell'insieme il repertorio simbolico del primo Parronchi mostra una maggiore ricchezza e varietà d'immagini e soluzioni, accanto ai prestiti e alle mutazioni evidenti. In *Pietre e musica* si trovano «rotte lire», «erme più ottuse», in un paesaggio densamente allegorico; nel successivo *I visi*, *Bicicletta notturna* si chiude sull'immagine di «una lucciola perpetua», e in *Sereno andare* ritroviamo la barca, petrarchescamente giunta nella tranquillità del porto; in *Alla casa, mentre dormiva*, tra i rami su cui posa un pascoliano assaiolo «spira il cupo / fiumicello del vento»; in *Saluto*, infine, «Così al mondo passar senza parole / non potrai: per le foci delle stelle / questa notte risale e ogni altro lume / berrà»²⁹.

Questo veloce campionario è sufficiente a mettere in luce le dinamiche intime del procedere simbolico degli ermetici con le possibili diffrazioni e divergenze; le quali, alla resa dei conti, finiscono con il mostrarsi come possibili varianti di un medesimo percorso di ricerca. Anche nelle diramazioni è possibile verificare la stretta aderenza alla tradizione francese, in positivo come in negativo, l'allestimento delle catene simboliche, il ricorso ai grandi archetipi percettivi, variamente sovrapposti, mescolati, «confusi» come gli echi e i profumi delle *Correspondances*. «Dilatazione quieta delle cose»: è un verso di Bodini, che descrive l'abbandono del potere da parte dei simboli, pure vittoriosi: penetrano «voci di fanciulli ovunque» e il poeta si ritrova a invocare l'«antico». Con *La luna dei Borboni* un ermetismo già maturo e discendente torna a fronteggiarsi con il sentimento dell'anteriorità, con il «fuggente eterno» che il poeta intuisce e a cui può soltanto alludere. Carri e statue, come in Parronchi, un «secchio rotto», o accumuli simbolici come in *Gli alberi si nutrivano degli occhi* parlano già il linguaggio dello «sfacelo» ed esprimono quel «lamento anteriore»³⁰ di cui si nutriva il «languore» di Baudelaire.

Bodini, insomma, torna a storicizzare una questione che i suoi sodali hanno preferito risolvere su un piano metastorico, per quanto i simboli abbiano vinto; ma il passaggio di consegne al quieto dilatarsi delle cose sancisce il ritorno a un'oggettualità, finanche quotidiana, domestica, che al di qua delle catene e degli archetipi s'impone già come terreno di un'evocazione. Del resto, con le parole di Brodskij, al quale riconosco la più fulminante definizione di simbolo: «Un oggetto, dopo tutto, è ciò che rende privato l'infinito»³¹.

²⁹ *I giorni sensibili e I visi* si leggono ora in Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000, I.

³⁰ La citazione è tratta da Vittorio Bodini, *Poesie 1939-1970*, introduzione di Oreste Macrí, Milano, Mondadori, «Oscar», 1972.

³¹ J. Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili* cit., p. 67.

ERMETISMO E SURREALISMO INFLUSSI E CONVERGENZE TEMATICHE

Tommaso Tarani

1. *Limiti del surrealismo*

In uno tra i più bei libri sull'ermetismo, Silvio Ramat parla dei «giovani di Campo di Marte» in quanto fondatori di una «scuola neometafisica» che esercita un'«azione critica dello spirito sui fenomeni». In contrasto con le poetiche del puro simbolo che avrebbero voluto fare dell'atto poetico un assoluto, il critico postula, a proposito degli ermetici, l'impossibilità di uno stadio metafisico che si esaurisca alla pura contemplazione e rimette in gioco il «ritorno di un'eventualità finita, fisica»:

I giovani di «Campo di Marte» sono i primi «a diffidare di un gusto e di un metodo che tendano a valere in astratto da soli». Perciò questa scuola neometafisica non produce avanti la sua verità senza averla fisicamente nutrita: metafisica è l'azione critica dello spirito sui *fenomeni*, e non si esaurisce a un'ipotetica acme di piacere contemplativo; non può godersi in se stessa come l'onnivoro pensiero idealistico, giacché questo stadio metafisico viene distrutto immediatamente dal ritorno della propria relativa eventualità finita, fisica¹.

Queste parole di Ramat si ritrovano formulate, seppure in diversa maniera, in molti scritti dei protagonisti della stagione ermetica, e mettono a fuoco una zona, *limen* o frammezzo, in cui vita e parola in qualche modo s'intrattengono, seppur mai nei termini di una convergenza mimetica². È in questo delicato interstizio che va interrogata, a nostro avviso, la lirica ermetica in rapporto al sur-

¹ Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 201-202.

² Appare interlocutoria, in tal direzione, l'affermazione fatta da Carlo Bo nel breve scritto *D'un senso segreto*, che sembra voler creare una sorta di equivalenza tra parola e atto vitale alquanto distante dalla sensibilità orfica che cercheremo di far emergere, citando alcune dichiarazioni degli ermetici, in queste pagine: «noi crediamo nel surrealismo nella stretta misura del suo naturale insegnamento d'esistenza, perché ha fatto coincidere parola e atto di vita: perché ha fatto della parola la vittima silenziosa e necessaria del nostro spirito» (Carlo Bo, *D'un senso segreto*, in «Prospettive», IV, 15 gennaio 1940, 2, p. 9).

realismo. È qui che vanno ricercate le rifrazioni, gli echi comuni, gli sfuggenti rapporti tematici: nella soglia che riflette un problematico ma fondamentale «avvaloramento reciproco di spirito e sensi»³. È entro tale frammezzo, sulla sua superficie, mai al di qua o al di là di questa, che ci muoveremo in queste pagine.

Possiamo avvicinarci a tal proposito al surrealismo, citando dapprima alcune dichiarazioni dei protagonisti della poesia ermetica che hanno riconosciuto al surrealismo o ad alcuni suoi esponenti la creazione di una soglia, ben messa a fuoco da Ramat nel suo libro, in cui il mondo, lungi dall'essere abolito dall'attività trasfigurante dello spirito⁴, «si uguaglia e si moltiplica nell'immaginazione» espandendosi in «combinazioni sensibili», oppure l'istituzione di un «limite operante» in cui la vita è consegnata all'uomo come qualcosa di non meccanico e può essere reintegrata proprio in forza di questo limite, che la rende, disseminandola, possibile.

Nella prima citazione, tratta dall'articolo sul surrealismo *Ciels séduits* pubblicato da Mario Luzi nel 1940 all'interno del celebre fascicolo di «Prospettive» intitolato *Il surrealismo e l'Italia*, il poeta esordisce lamentando il fatto che nella storia della civiltà la vita dello spirito avesse proceduto distinta dalla vita dei sensi. E critica, qui come in altri suoi scritti, l'eresia suprema dello spirito poetico di voler abolire l'insistenza della vita cosmica. L'estetica surrealista viene allora addotta quale possibilità di rimettere in gioco le differenze mondane nella magia del miraggio. Lo *hasard*, dunque, non sarebbe annullato, ma reinscritto, disseminato negli interstizi del sogno. Qui come altrove, Luzi si serve della parola *hasard* per alludere non al gioco combinatorio dei significanti, ma su più vasta scala a tutte quelle istanze del divenire e della forza cosmica⁵ che invano la poesia, se non in forza di un atto di superbia, vorrebbe eliminare da sé. Da qui la critica ai procedimenti retorici che vorrebbero concludere l'atto poetico in un circolo chiuso di analogie smarrendo i legami col mondo sensoriale e da qui, anche, il rifiuto del «colpo di dadi» mallarmeano che avrebbe voluto abolire il

³ L'espressione è sempre desunta da Ramat, che la usa nel suo libro sull'ermetismo a proposito della lirica luziana: «L'avvaloramento reciproco di spirito e sensi, che non è misticismo materialistico, ma riattivazione di una funzionale integrità della persona» (S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 368).

⁴ Nel suo saggio introduttivo al volume *Poesia surrealista italiana*, Beatrice Sica traccia invece con sicurezza, sulla scorta di un'affermazione di Carlo Bo, un legame tra lo «spiritualismo» ermetico e quello surrealista, adducendo quest'ultimo a riprova di una vocazione «esclusivamente metafisica» negli ermetici: «Il surrealismo per gli ermetici è anzitutto uno "stato dello spirito". È inteso come una liberazione del pensiero da categorie preordinate di oggetti, sentimenti, stati d'animo, e costituisce l'impulso primo a trasferire sulla pagina scritta la realtà dello spirito, mentre il mondo esterno viene trasceso al di là di ogni argomento soggettivo. Gli ermetici fanno del surrealismo un modello per un discorso svolto tutto in chiave metafisica» (Beatrice Sica, *La poesia italiana e il surrealismo*, in *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, p. 24).

⁵ Così viene definito lo *hasard* nel luziano *Studio su Mallarmé*: «Se l'operazione dialettica è impostata sui due termini: *hasard* e *absolu* e se l'assoluto non si può disgiungere dalla morte [...], basta chiudere il sillogismo e avremo che *le hasard* significa *la vita, l'accidentale* dell'esistenza» (Mario Luzi, *Studio su Mallarmé*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 80).

caso⁶, senza peraltro riuscirvi⁷. Si ritorna così al punto iniziale della ricerca critica luziana, già lucidamente messo a fuoco nel breve articolo sul surrealismo del 1940, cioè la critica a tutte quelle poetiche pure del simbolo (Mallarmé *in primis*) che volevano far coincidere il supremo significato dell'arte nell'idea astratta, nelle analogie ardite e volontarie, nell'operazione dello spirito che pensa se stesso e, così facendo, esclude l'istanza vitale dall'immaginario:

Nella storia della civiltà la vita dello spirito aveva proceduto distinta dalla vita dei sensi [...]. Erano così nati i simboli, gli intervalli, il silenzio [...]. Lo spirito a un tempo subiva una violenta riduzione e una sorta di prigionia per quella parte d'ombra e d'oscurità probabile e ricca che gli si negava, se pure la libertà d'una avventura sensitiva era costretta a dimenticare la necessità dei suoi movimenti involontari. Per una completa equiparazione alla realtà, la poesia surrealista può trascurare gli oggetti reali, affidarsi quindi al sogno. Laddove sull'orlo estremo d'una conoscenza casuale e arrischiata del mondo sensibile, Rilke suscitava per sé una religione indispensabile, [...] i surrealisti popolano il deserto dei segni d'una immaginazione a cui teoricamente è stata sottratta ogni configurazione personale e che appartiene invece all'immotivato ritmo di una vita subcosciente, al caso. Il caso, lo *hasard* regna in questo mondo senza dominio, libera gli uomini a se stessi e un universo senza dei si ricompone e si tormenta nelle alternative effimere e pur continuamente ripetute dell'amore [...]. Ivi approda e ivi si esaurisce lo stato d'animo, il dolore; una psicologia non può resistere; *e il mondo si uguaglia e si moltiplica nell'immaginazione*. Gli occhi non sono più occhi, le mani non sono più mani; ma lo smagamento si confonde nella magia subito che quelle forme sono divenute sorgenti di *mirages* [...]. La memoria non è un ordine consumato e assunto per sempre alla melanconia e al mistero, ma profezia, *hasard* anch'essa. La sua attività rientra impazientemente nel timbro universo della sofferenza. Questa, registrata al massimo della sua espansione, evocata da ogni *combinazione sensibile*, da ogni sogno, trascorre rapidamente a dei limiti ove potremmo dimenticarci del suo nome⁸.

⁶ Così Luzi nel suo studio mallarmeano a proposito dell'estremo scacco del protagonista di *Igitur*: «L'equazione assoluto-morte [...] è il fondamento di *Igitur* che ne diventa la fedele e assai trasparente allegoria: il tratto di dadi, il pieno, il dodici, sono l'atto supremo e insieme la suprema abolizione, danno la morte e la vincono trascendendo in assoluta purezza: poiché, frattanto, il giovane epigono ha bevuto la fiala che contiene il Nulla [...] che la sua razza aveva conservato in generazione fino a lui» (*ibidem*).

⁷ Tutte queste considerazioni sono espresse con grande lucidità da Mario Luzi nel suo bello *Studio su Mallarmé*, in cui lo scacco dello spirito poetico nel voler pensare se stesso e ridursi a mera operazione logica si scontra con l'impossibilità di abolire lo *hasard*, definito dal poeta come «la vita, l'accidentale dell'esistenza»: «Che posto viene infatti a occupare la poesia, dopo essere stata l'idea generatrice dell'essere, l'atto supremo o orgoglioso, che posto in questo universo spirituale negativo? Essa rientra ora idealmente nell'ordine delle operazioni logiche, necessarie dell'universo, solo che il poeta riesca, ma non riuscirà, a vincere le *hasard*, questo elemento diminutivo che s'annida nell'atto suo medesimo» (ivi, p. 75).

⁸ M. Luzi, *Ciels séduits*, in «Prospettive» cit., p. 21. Poi in *Prima semina. Articoli, saggi e studi, 1933-1946*, Milano, Mursia, 1999.

In termini analoghi, in un articolo di Piero Bigongiari, *Éluard dopo Rimbaud*, la poesia surrealista si presenta come un «limite» che, trattenendo la vita, la renderebbe, pur *in absentia*, «evidente e operante». La poesia, nelle parole del poeta, è ciò che trasforma la vita in un senso che la rende attiva e fatale. Aboliti gli angusti confini del meccanicismo e del materialismo, facendo esistere la vita nella coscienza, è come se l'attività poetica fornisse un velo indispensabile alle cose, senza cui le cose stesse non potrebbero essere:

L'utilità della poesia è data da un vero *piétinement sur place*: la poesia cambia la vita nel senso che la rende più evidente e fatale [...]. La poesia trattiene la vita nei suoi *limiti*, li rende evidenti e operanti; consegna all'uomo la vita come qualcosa di non meccanico e di non irresponsabile; quindi, nella coscienza che ne procura, la fa esistere, così come gli uomini hanno un volto per la percezione che di esso hanno gli altri uomini⁹.

È interessante osservare una convergenza lessicale nei due scritti di Luzi e Bigongiari sul surrealismo. Entrambi definiscono infatti, nelle righe conclusive, la poesia come «limite»: nelle parole luziane, la traccia cosmica (definita «timbro universo della sofferenza») ed «evocata da ogni combinazione sensibile trascorre rapidamente a dei *limiti* ove potremmo dimenticarci del suo nome». In Bigongiari, invece, «la poesia trattiene la vita nei suoi *limiti*, li rende evidenti e operanti». Proprio nei passaggi in cui i poeti stringono attorno al reciproco, problematico intrattenimento di vita e forma, la nozione di *limite* viene adottata quale insostituibile soglia attiva in bilico tra vita e supplemento, fisicità e *antiphysis*.

È proprio in questa zona, crediamo, che il surrealismo può venirci in aiuto per una migliore comprensione dell'ontologia ermetica nel suo complesso. Non sarà forse un caso se André Breton, nel finale del *Second manifeste du surréalisme* (1930), chiudesse portando nuovamente all'attenzione del lettore il problema, fatto risuonare lungo tutto lo scritto, della soglia, o punto d'indecidibilità, tra materia e forma, reale e immaginario. In particolare nel periodo conclusivo, il poeta, come anni dopo Luzi e Bigongiari, definiva tale soglia proprio come «limite», tagliando corto con tutte quelle dialettiche logiche che avrebbero voluto tracciare un netto discrimine tra cose esistenti e cose inesistenti. Obiettivo del surrealismo, nelle parole di Breton, è la ricerca e messa a fuoco di un punto, una zona o un riflesso in cui esse si confondono e non è più possibile distinguere l'una e l'altra:

Nous disons que l'opération surréaliste n'a chance d'être menée à bien que si elle s'effectue dans des conditions d'asepsie morale dont il est encore très peu d'hommes à vouloir entendre parler. Sans elles il est pourtant impossible d'ar-

⁹ Piero Bigongiari, *Éluard dopo Rimbaud*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 87.

rêter ce cancer de l'esprit qui réside dans le fait de penser par trop douloureusement que certaines choses « sont », alors que d'autres, qui pourraient si bien être, « ne sont pas ». Nous avons avancé qu'elles doivent se confondre, ou singulièrement s'intercepter, à la limite. Il s'agit, non d'en rester là, mais de *ne pouvoir faire moins que de tendre désespérément à cette limite*¹⁰.

Ancor più chiaramente in un altro passo dello stesso manifesto, stavolta sostituendo alla nozione di limite quella, anch'essa liminare, di «punto»:

Tout porte à croire qu'il existe un certain *point* de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de *ce point*¹¹.

In queste parole di Breton le coppie antitetiche («vita / morte», «reale / immaginario», «passato / futuro», «comunicabile / incommunicabile», «alto / basso») vengono addotte per essere disinnescate dalla nozione, neutra, di «punto» (*point*). Se il paradigma della dialettica, tutto giocato sull'opposizione tesi / antitesi, impedisce la determinazione di uno spazio neutro che si collochi nel mezzo, Breton vi si oppone facendo sostare il poeta in un *limen* («ce point»). Alla maniera di Eraclito, che aveva scritto in un celebre frammento (n. 95), «una stessa cosa, dentro di noi, sono vivente e morto e desto e dormiente e giovane e vecchio: questi, rovesciandosi, sono quelli, e quelli a loro volta invertendosi sono questi»¹², o ancora, nel n. 98, «via in alto via in basso sono una sola e medesima strada»¹³; Breton sembra voler cercare un punto interno all'attività poetica in cui le coppie oppositive, anziché scontrarsi, si rovesciano l'una nell'altra dando luogo ad indistinzione. Ho ricordato altrove la profonda influenza di questo accordo liminare¹⁴, di cui gli scritti teorici di Breton sono una splendida testimonianza, per la formazione della sensibilità ermetica in generale. In certi autori, ad esempio Luzi, la determinazione di un punto intermedio, sospeso, a partire dal quale sia possibile la *quête* dell'origine, risulta formulata già nel libro della *Barca*, posta, come sappiamo, in un peculiare punto mediano in cui le forze ctonie e il cielo si toccano («nella luce ove il cielo s'inarca e *tocca* il mare»). Di sapore eracliteo, volto a una *coincidentia oppositorum*, risultava anche la doppia ricerca del volto divino, in cui la coppia oppositiva «alto/basso» («in alto in basso cercando

¹⁰ André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979.

¹¹ Ivi, pp. 66-67.

¹² Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, Milano, Mondadori, 1993, p. 160.

¹³ Ivi, p. 165.

¹⁴ Cfr. Tommaso Tarani, *In cammino verso le origini*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 371-399.

il viso di Dio caldo di speranza»), citata anche da Breton nel suo manifesto («le haut et le bas»), veniva reintegrata all'interno del movimento assieme speculativo e profetico del pensiero poetante. A tal fine, non si ripeterà mai abbastanza l'importanza dell'estetica surrealista nel definire, in chiave ermetica, uno spazio neutro, punto o limite, a partire dal quale la vita possa essere data a vedere, pur *in absentia* («dalla barca si vede il mondo») e verso cui tenda la profezia poetica. Si tratta, come ha scritto Ramat, di uno «spazio momentaneamente neutro, in attesa che (oltre l'istante quasi del tutto materiale, grafico, in cui il verso si fissa sulla pagina) l'oggetto in evoluzione scelga la direzione adatta a definire una sua più vibrante e vera natura»¹⁵. Tale oggetto, in chiave ermetica, è senza alcun dubbio ciò verso cui tende la direzione del poetico ed assume, per tale motivo, i connotati di un'origine estromessa.

Luzi, in particolare, imposta fin da subito la profezia del punto originario come ricerca del divino, ma sostituiva, già nel libro della *Barca*, il principio paterno, spirituale, con quello ctonio, materno (alludeva infatti a un «seno di Dio»). Da qui al passaggio successivo, squisitamente surrealista, in cui la ricerca di Dio cede il passo a quella della *femme* come punto originario, il salto è breve. Non è certo un caso se nell'articolo *Ciels séduits*, proprio nel passaggio in cui Luzi reintroduce l'istanza ctonia dello *hasard*, venga suggerito un fortissimo legame semantico tra Dio e la donna, suffragato da un passo di Paul Éluard: «il caso, lo *hasard* regna in questo mondo senza dominio, libera gli uomini a se stessi e un universo senza dei si ricompone e si tormenta nelle alternative effimere e pur continuamente ripetute dell'amore. Ma là donde è stato cacciato, Dio trova il suo fondamentale pretesto per rientrare sconosciuto: [...] / *Je reconnais l'image variable de la femme / astre double, miroir mouvant* (Éluard). L'amore è la zona concentrica, e più magica [...] di questo *hasard*». Similmente nell'articolo *Éluard dopo Rimbaud*, Bigongiari chiudeva adducendo proprio l'immagine del «miroir» per esemplificare il solito limite surrealista grazie a cui la realtà, lungi dall'essere un ostacolo alla conoscenza spirituale, si «riqualifica» nell'immagine specchiata e, come Luzi, adduce proprio «Dio» quale anelito ultimo della conoscenza: «Come in un "miroir" la realtà non è un inciampo, ma la riprova, una liquida e trasparente riprova dell'identità sostanziale. Si tratta di riqualificarla. Ancora una volta, Dio è dato dagli uomini, e soprattutto da quelli che dicono di non conoscerlo»¹⁶.

Insomma, se, come diceva Robert Desnos a proposito di Breton (prima di sconfessarlo pubblicamente), il fondatore del surrealismo «attraverso il suo amore della vita esatta e dell'avventura restituisce alla religione il suo *sensu proprio*», si dovrà intendere per religione proprio l'attività di rilegatura (religione da *re-ligo*) dell'attività poetica con il mondo, la «vita esatta», il «senso proprio» del-

¹⁵ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 368.

¹⁶ P. Bigongiari, *Éluard dopo Rimbaud* cit., pp. 90-91.

le cose. Quasi a voler dire che risulterebbe inutile e dannoso, nonché falso per il pensiero religioso, muovere verso un'origine astratta, un punto assoluto, che avesse sciolto ogni legame con il mondo. La profezia vitale per i surrealisti, come del resto per gli ermetici, si nutre delle inevitabili differenze, spesso e volentieri drammatiche, che si riattivano nel punto indecidibile, plurale, del limite e della soglia. E se l'amore, come più volte ribadito dallo stesso Breton, è ciò che dà senso alla ricerca poetico-prophetica, ciò in forza di cui il poeta non cessa di evocare (e domandare) qualcosa d'irrimediabilmente perduto, allora possiamo far nostre le parole di Gatto quando, nella prefazione alle sue *Poesie d'amore* scrive, in sostanziale accordo con questa ricerca: «qualificare d'amore la poesia significa solo riconoscerle il "fisico" di cui ha bisogno per essere, se non voglia solo rappresentarsi nella cultura»¹⁷.

2. *Fenomeni disseminati*

Potrebbe a questo punto affacciarsi nel nostro discorso critico una rischiosa parola d'ordine: sintesi. Cosa potrebbe darsi, infatti, nella soglia ermetica e surrealista, se non l'accordo pacifico di tesi e antitesi, immaginario e realtà? Sottratte all'agone della differenza e ricomposte sulla base di una sintesi spirito / materia, tutti i paradigmi bretoniani del secondo manifesto (alto / basso, vita / morte, reale / immaginario) si limiterebbero a istanze scaricate del loro *polemos*, mere coppie concettuali la cui frizione, suffragata da un'acrobazia logico-dialettica, non darebbe adito ad alcun autentico agone poetico. È invece vero che la lirica ermetica e quella surrealista si muovono in direzione diametralmente opposta: in esse il neutro costituito dal «limite» mette in comunicazione due ordini ontologici irriducibilmente *diversi* in maniera tale che i poli (+ -), riconoscendo l'uno ciò che manca all'altro, s'intrattengono a vicenda senza mai sanare la frattura (±). Il vuoto delle forme tende a un pieno che continua a sottrarsi, a rivendicarsi, a reinscrivere come assenza. Tra le attività trasfiguranti dello spirito e ciò che continua a insistere, in un bianco palinsesto, di là da esse, surrealismo ed ermetismo pongono un tragico *tra* in cui si abbozzano, in giochi di rifrazione, riflessi e trasparenze, le tragiche sorti del pensiero poetante e del suo intangibile oggetto. Ed essendo, tanto l'ermetismo che il surrealismo, poetiche dell'impossibile (nel senso che la nostalgia dell'oggetto non potrà mai appagarsi d'una pura contemplazione e tantomeno riposare nella certezza empirica del dato), ne consegue che alcuna dialettica logica potrà venire in aiuto. E l'idealismo hegeliano, in quanto negatore della frattura in forza d'uno spirito sempre in grado di superare le contingenze attraverso un atto supremo e risolutore, non

¹⁷ Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, p. 119.

potrà qui avere alcun diritto di cittadinanza¹⁸. Lo afferma con molta chiarezza Oreste Macrì nel breve intervento *Nozione del surreale*, pubblicato nel già citato volume di «Prospettive» dedicato al surrealismo:

E prenderemo di qui l'abbrivo per dichiarare che noi rifiutiamo tutti i gesti gli esempi i testi (e i più suggestivi) di una pratica poetica del Surreale, di una circoscrizione compromessa e sempre più limitata di una rivolta assoluta: accanto alla parte illuministica è vissuto un aspetto estremo del senso del reale, satanico orfico esoterico, che ci ha promesso nel magico limbo preistituzionale, pretecnico, un ordine semplice di libertà illimitata [...]¹⁹.

Il gesto dello spirito surrealista, insomma, non è di natura cartesiana. Non si può trattare il poeta surrealista come l'architetto dell'*Eupalinos* di Valéry. Ogni interpretazione del surrealismo, scrive ancora Macrì, che «giochi» con Hegel esaltando unicamente «l'elemento impersonale della ragione, la purezza dell'atto, rigettando poi gli elementi empirici storici sociali, le concrezioni parziali, i *limiti* passivi, tutto cioè il valore umano della Fenomenologia»²⁰, allontana dal nucleo vitale dell'esperienza surrealista, la quale si nutre, come del resto l'ermetica, di quel «senso del reale», di quelle «concrezioni» e di quei «valori umani» senza cui la poesia non sarebbe possibile²¹. Ragion per cui, sono

¹⁸ Alcune affermazioni di Carlo Bo contenute nel suo celebre *Bilancio del surrealismo* sembrerebbero invece suggerire la predominanza del movimento spirituale sulle istanze del mondo e dei sensi. In questo passo, ad esempio, Bo fa riferimento all'atto poetico surrealista come a una «metamorfosi» che «supera i limiti del reale»: «Il gusto necessario del futuro, il destino della metamorfosi continua determinano un *atto puro e assoluto* di evidenza, di qualcosa di molto sottile spiritualmente che *supererà i limiti del reale* e di una storia trattenuta esclusivamente dagli oggetti» (C. Bo, *Bilancio del surrealismo*, in *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 870). Ma si leggano anche le seguenti frasi: «La fortuna degli oggetti sembra abolita à jamais; in questo infinito perdersi delle forme apparenti anche la letteratura ha trovato un lavoro di un'estrema importanza, tale da potere coincidere a dirittura con un atto di vita» (ivi, p. 871). Si legga anche questo passaggio, in cui Bo interpreta in maniera alquanto personale un passo di Nerval in cui l'autore postula l'esistenza di un «lien entre le monde externe et le monde interne»: «Quando c'informa [Nerval] che "Dès ce moment je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves [...] je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien..." vuol dire che egli ha imparato a conoscere la presenza di un altro mondo più vero e di una maggiore coscienza: sa che al disordine e alla vanità di questa parte che ci tocca di reale *si deve opporre* tutto un regno inedito d'eterna invenzione. Breton ripeterà quasi con le sue parole che lo stato del sogno continua il lavoro dell'esistenza, soltanto alla fine protesta *per l'avvento di un mondo assoluto dello spirito*» (ivi, p. 877). Ecco un altro passo, tra i tanti, in cui la nozione di "assoluto" viene estesa alla pratica poetica surrealista nella sua totalità: «Come si vede tutti questi propositi, programmi, richiami e metamorfosi non mostrano che una sola preoccupazione, *arrivare alla prima ragione dell'essere*» (ivi, p. 886).

¹⁹ Oreste Macrì, *Nozione del surreale*, in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 313.

²⁰ Ivi, p. 312.

²¹ Chiarissima risulta essere al riguardo anche la posizione di Mario Luzi. Sempre nel suo *Studio su Mallarmé*, uno dei testi luziani più lucidi per la definizione del supremo fallimento

sempre parole di Macrì, il surrealismo tenderebbe ad essere in quest'ottica sostanzialmente «antiidealista»²².

Come Luzi e Bigongiari nei due articoli sopra citati quanto alla nozione di «limite», Macrì fa sua una posizione, quella di una certa presa di distanza dall'idealismo hegeliano, che era già dei surrealisti. Possiamo infatti leggere, sempre nel *Second manifeste*, le seguenti affermazioni:

Or, je ne crains pas de dire qu'avant le surréalisme, rien de systématique n'avait été fait dans ce sens, et qu'au point où nous l'avons trouvée, pour nous aussi, *sous sa forme hégélienne la méthode dialectique était inapplicable*. Il y allait, pour nous aussi, de la nécessité d'en finir avec l'idéalisme proprement dit, la création du mot «surréalisme» seule nous en serait garante, et, pour reprendre l'exemple d'Engels, de la nécessité de ne pas nous en tenir au développement enfantin: «La rose est une rose. La rose n'est pas une rose. Et pourtant la rose est une rose » mais, qu'on me passe cette parenthèse, d'entraîner «la rose» dans un mouvement profitable de contradictions moins bénignes où elle soit successivement celle qui vient du jardin, celle qui tient une place singulière dans un rêve, celle impossible à distraire du «bouquet optique», celle qui peut changer totalement de propriétés en passant dans l'écriture automatique, celle qui n'a plus que ce que le peintre a bien voulu qu'elle garde de la rose dans un tableau surréaliste, et enfin celle, toute différente d'elle-même, qui retourne au jardin. Il y a loin, de là, à une vue idéaliste quelconque et nous ne nous en défendrons même pas si nous pouvions cesser d'être en butte aux attaques du matérialisme primaire, attaques qui émanent à la fois de ceux qui, par bas conservatisme, n'ont aucun désir de tirer au clair les relations de la pensée et de la matière²³.

Come si evince dal finale, la posta in gioco è sempre la medesima: mettere in chiaro le relazioni del pensiero e della materia. E nelle parole di Breton la dialettica hegeliana, in quanto operante attraverso la logica («La rose est une rose. La rose n'est pas une rose. Et pourtant la rose est une rose»), non rende giustizia di tutti quei movimenti «profittevoli e contraddittori» descritti dal fondatore del surrealismo nella parte conclusiva del passo. A ben vedere, Breton non fa altro che mettere in azione tutta una serie di operatori *shifter* che marcano, o per meglio dire disseminano, la rosa di cui il passo è oggetto, di uno statuto ontolo-

dell'atto poetico qualora esso prescinda dalle istanze della vita e del divenire, Luzi non esita a tracciare un sicuro legame tra gli estremi dell'attività soggettiva che avrebbero condotto Mallarmé alla crisi di Tournon e i procedimenti della filosofia hegeliana: «[...] è certo che Mallarmé, proprio per quella progressione dell'istanza idealistica e romantica che dobbiamo vedere nel suo lavoro, è necessariamente portato a conferire un calore hegeliano a queste sue fulminee e suggestive formule. A un certo punto quell'estremo di attività soggettiva, quel disperato ricorso all'intuizione e quell'ostinato apriori dello spirito dovettero esprimersi in una frase mediata dal filosofo che aveva miticamente tracciato questo itinerario» (M. Luzi, *Studio su Mallarmé* cit., p. 73).

²² Ivi, p. 311.

²³ A. Breton, *Second manifeste du Surréalisme* cit., pp. 96-97.

gico di volta in volta diverso. Ciò unicamente attraverso la ripetizione del pronome *celle* che alla rosa è ogni volta riferito. Ogni volta, la rosa è la stessa eppure sempre altra: «quella che viene dal giardino, quella che occupa un posto singolare in un sogno, fino a quella, tutta differente da se stessa, che ritorna al giardino» da cui era venuta. Di volta in volta, la ripetizione ascrive la rosa ad un regime ontologico, sarebbe improprio dire semantico, diverso dal precedente. Ragion per cui il primo significante, la prima rosa che viene dal giardino, lungi dall'essere un'imitazione, è in realtà un significante sbarrato poiché fa cenno a un ente irriducibile, diametralmente altro dalla rosa scritta. Vi sono poi le rose stravolte, trasfigurate dai pittori surrealisti, che tuttavia di quella rosa originaria qualcosa hanno mantenuto, infine un'ultima rosa, diversa da se stessa, che *ritorna al giardino*, in una sorta di circolarità orfica in cui tra la prima rosa e la rosa *ritrovata* vengono a stabilirsi rapporti di convergenza e divergenza che rifiutano di definirsi nei termini di una ferrea logica di affermazione / negazione. La ripetizione del pronome, insomma, si presenta in questa forma come traccia di un'origine estromessa che pur mantiene un legame di differenziale con il segno. L'origine materiale si riformula così sulla base di sostantivi sprovvisti della differenza originaria destinata a rimanere, misteriosamente, dentro e fuori testo.

Ora, riteniamo che sia proprio questa una delle caratteristiche più singolari della lirica ermetica e surrealista: la definizione di un luogo, d'una zona, in cui il poeta, nell'evocare le trasparenze dell'oggetto, nel suggerire i pieni d'una presenza perduta, ne pianga allo stesso tempo i vuoti, consapevole del fatto che la soglia del ritorno non potrà mai essere una definitiva acquisizione di presenza. Il luogo resta inconsolabilmente vuoto, l'assenza è destinata ad imporsi. È tuttavia nei limiti della forma fantasmatica dell'immaginazione che si giocano le delicate sorti, nonché gli intrattenimenti, del reale e dell'immaginario. Nel suggerimento, nel dare a vedere, nell'interstizio. Leggiamo a titolo esemplare la lirica di Paul Éluard *A Pablo Picasso*, i cui primi versi sono citati da Luzi sempre nell'articolo *Ciels Séduits*:

Je reconnais l'image variable de la femme
 Astre double miroir mouvant
 La négatrice du désert et de l'oubli
 [...] Je t'entends chanter sa chanson
 Ses mille *formes imaginaires*
 Ses couleurs qui préparent le lit de la campagne
 Puis qui s'en vont teinter des mirages nocturnes
 [...] *Drame de voir où il n'y a rien à voir*
 Que soi et ce qui est semblable à soi

Tu ne peux pas t'anéantir
 Tout renaît sous tes yeux justes

Et sur les fondations des souvenirs présents

Sans ordre ni désordre avec simplicité
S'élève le prestige de donner à voir²⁴.

Come sulla superficie d'uno specchio, l'immagine della donna si delinea suggerendo una presenza vitale. In questo senso la donna è detta dal poeta «negatrice del deserto e dell'oblio». Ma d'altra parte, lo si evince dal seguito, tali forme risultano «immaginarie», abbozzate in «miraggi notturni» che ostendono inevitabilmente la loro non porosità. Evocate dai processi combinatori della memoria, queste forme danno l'illusione di «vedere laddove non vi è niente da vedere che se stessi e ciò che è simile a sé». Infine, negli ultimi versi, si assiste a una sorta di ricomposizione del fenomeno: sotto gli «occhi giusti» del fantasma «tutto rinasce» e «sulla fondazione dei ricordi presenti [...] si eleva il prestigio del *dare a vedere*». La lirica si chiude quindi in una sorta di accordo che suggerisce, ossimoricamente, la presenza di un'assenza, intravista quest'ultima oltre il gioco simulacrale delle forme notturne che sta alla base dell'esperienza surrealista.

Anche nella lirica ermetica, quello della ripetizione/differenza si presenta come uno spazio che è allo stesso tempo compensativo e inappagante. Da un lato il poeta sa che il fenomeno poetico non è la vita. In tal direzione, il negativo s'impone in tutta la sua tragicità. Ma esiste anche il rovescio della medaglia, cioè l'esibizione del *ritorno* della vita come apogeo di un'estetica della ripetizione, quest'ultima intesa non come vita bensì come traccia suggerita della vita stessa verso cui la profezia poetica tende. La tragedia della diversità viene a sancire un tracollo definitivo della nozione di analogia o somiglianza tra l'oggetto del desiderio e la sua ripetizione; ma, allo stesso tempo, una sorta di nobile orgoglio nell'esibizione del «recupero» di cui questo *revenant* è segno. Esso rappresenta infatti una resistenza all'«oblio», all'indistinto della pura mediazione. Come in questa poesia di Mario Luzi:

[...] E il volto che rovina
nell'ombra del distacco, non più tuo
ma *diverso da te* contro l'oblio
usa già tanta forza, tanto orgoglio.
(Mario Luzi, *Compianto*)²⁵

Il *volto* che noi vediamo dapprima «rovina nell'ombra del distacco», ripetendosi in una forma che non corrisponde più alla sua origine («non più tuo ma *diverso da te*»). Ma la forza e l'orgoglio di questo nuovo volto «rovinato» nell'ombra

²⁴ Paul Éluard, *Donner à voir*, in *Œuvres Complètes*, I, édition de Marcel Dumas, Paris, Gallimard, 1968. Tutte le liriche eluardiane da noi citate nel prosieguo di questo scritto sono tratte dal succitato volume.

²⁵ Tutti i testi luziani citati nel corso di questo saggio sono tratti da M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

si presenta nondimeno come corpo *ritrovato* (o origine avvolta) che costituisce l'essenza pura del fenomeno, che ambisce a una totalità simbolica in cui reale e immaginario s'incontrano («*contro l'oblio / usa già tanta forza, tanto orgoglio*»)²⁶.

In altri poeti, ad esempio Bigongiari, la frattura tra ripetizione e differenza tende a presentarsi come più marcata. Ma anche qui possiamo osservare l'impegno del poeta alla formulazione di un luogo liminare definito, in pieno spirito surrealista, «nulla fatto *limite* del mondo», in cui il fenomeno muliebre, anche graficamente sospeso entro l'ossimoro che lo contiene («nulla / mondo») ritrova, pur nella sua palese inconsistenza («I tuoi gemiti aurati tradiscono il *tuo niente*»), un problematico e tragico spazio d'indistinzione in cui flottare. Questo nulla si presenta, nelle parole del poeta, come un vero e proprio principio d'individuazione («da cui ti senti vece *individuata*») e consente alle coppie differenziali di rimettersi in gioco a partire dalla liminarità del fantasma, dal suo essere assieme «evidenza» ed «oblio», «passato» e «futuro», «verità» e «inesistenza» (che vi sia una sottile allusione a Breton e alla sua piccola lista di paradigmi...?):

Tutto è finito già come riapri
Le palpebre [...]

Come durabilmente in te equilibrio
D'immagini una lacrima è sgorgata
Dal nulla fatto limite del mondo
Da cui ti senti vece individuata [...]

Resti forse [...]
Cera spenta dal sangue che ti corse [...]

I tuoi gemiti aurati tradiscono il tuo niente
Evidenza ed oblio; illuminano i passi
I muri dell'addio come ancora trapassi
Tra passato e futuro *inesistente e vera*
(Piero Bigongiari, *Evidenza ed oblio*)²⁷

Potrà poi darsi, come in questi versi di Alfonso Gatto, una scrittura ai limiti del paradosso, in cui il «ritorno» concesso all'esule nei confronti dei perdu-

²⁶ Citiamo nuovamente Ramat, che ha messo molto bene a fuoco, in un suo saggio, la natura dei fenomeni luziani: «L'esserci e il non-esserci possono concorrere, compenetrarsi [...]; il fenomeno [...] nutre l'assenza in se stesso, qualifica l'assenza non solo come tipico riferimento del *desiderium* (rimpianto per il fenomeno *che non c'è*, per il fenomeno trascorso) [...] ma altresì come elemento proprio del fenomeno, distintivo del suo corpo che i segni preparano in evidenza» (S. Ramat, *L'attesa e la pienezza dell'assenza*, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 507).

²⁷ Tutti i testi di Bigongiari citati nel corso di questo saggio sono tratti da P. Bigongiari, *Tutte le poesie*, I, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Firenze, Le Lettere, 1994.

ti paesi d'infanzia risulta irrimediabilmente marcato dal lessico dell'assenza. Se l'«amore», sempre inteso come «invocazione fisica di tutto l'essere per una goccia di vita», sembra riuscire per un istante a ripopolare la solitudine dell'esilio, subito la «festa» si rivela come «perduta», relegando il piano sintagmatico della vita ritrovata nel dominio della disparizione e lasciando il poeta irrevocabilmente solo e «lontano»:

E nel freddo randagio
sferzato ogni dolore
trova strade un villaggio
e ripopola amore.

Ma nell'esilio resta
a spegnersi il falò
d'una povera festa.
Lontano io morirò.
(A. Gatto, *Ballata*)²⁸

Dai tanti esempi che seguono in lista estesa apparirà evidente, spero, come quello della giustapposizione di lessico ascrivibile ora alla ri-apparizione della vita ora alla sua tragica scomparsa si presenti come uno dei dati distintivi tanto della ricerca ermetica che di quella surrealista. La frizione delle parole che genera dapprima l'illusione del miraggio vitale, poi la sua inesistenza, contribuisce a creare un circolo vizioso di aspettativa e delusione in cui la vita assente marca in maniera indelebile i sostantivi circonvicini che la *ripetono*, imprimendo loro il suggello d'una traccia mondana destinata a restare sempre sullo sfondo, quasi un punto di fuga verso cui tenda infinitamente la *quête* dell'assente. Si potrebbe parlare di una scrittura ossimorica, data l'abbondanza di espressioni assieme acute e ottuse, nel punto in cui vita ritrovata e perduta s'intrattengono senza mai incontrarsi: «le rire perd ses couleurs», «empreinte de choses brisées», «vide du monde», «où la vie se contemple tout est submergé» sul versante surrealista, e su quello ermetico basti ricordare, tra le tante, espressioni quali «mani chimeriche», «ciglia deserte», «capelli dimenticati», «piazze vanissime», «mani oscure», «mondo rinunciato», «labbra estinte», «viso inviolabile», «alberi fuggiti», «odori già perduti», «vana letizia» e così via. Da parte nostra preferiremmo sostituire l'espressione «scrittura ossimorica» con «scrittura disseminata», proprio in virtù di quanto detto sopra: la trasparenza e la rifrazione suggerendo, più che una presenza, il velo, la piega di essa, compito del poeta è, un po' come quello del mimo, suggerire e riflettere, ma senza mai fornire l'illusione della presenza; anzi, palesare il nulla di cui i sogni sono fatti («Tutto è finito» scrive Bigongiari «come riapri le palpebre»...). Nelle tante citazioni che seguono (al lettore di ve-

²⁸ Tutti i testi di Alfonso Gatto da noi citati sono tratti dal volume A. Gatto, *Tutte le poesie* cit.

rificare in azione, di esempio in esempio, la «scrittura disseminata») ho riportato in corsivo le «vanificazioni» e ho sottolineato le tracce della *physis* estromessa:

SURREALISMO

Paul Éluard: «Ta chevelure d'orange dans *le vide du monde* [...] / La forme de *ton cœur est chimérique* / Et ton amour ressemble à mon désir perdu», «Amour, ô mon amour, j'ai fait vœu de *te perdre*», «La forme de tes yeux *ne m'apprend pas à vivre*», «Ô buste de mémoire, erreur de forme, *lignes absentes*, flamme éteinte dans mes yeux clos, je suis devant ta grâce comme un enfant dans l'eau, comme un bouquet dans un grand bois. Nocturne, l'univers se meut dans ta chaleur et les villes d'hier ont des gestes de rue plus délicats que l'aubépine, plus saisissants que l'heure» (*Au défaut du silence*) «La *nature* s'est prise aux *filets de ta vie*», «Et partout où elle a passé / Elle a laissé / *L'empreinte des choses brisées*», «*Le monde se détache de mon univers*», «Je sors au bras des ombres, / Je suis au bas des ombres, / Seul» (*Capitale de la douleur*), «Où *la vie se contemple tout est submergé*», «J'ai *tout à deviner* je suis sûr des ténèbres / Elles me donnent le pouvoir / De *l'envelopper* / De t'agiter *désir de vivre* / Au sein de mon immobilité», «J'ai fermé les yeux *pour ne plus rien voir* / J'ai fermé les yeux pour pleurer / De ne plus *te voir* // *Où sont tes mains* et *les mains des caresses* / [...] Toi tout à perdre *tu n'es plus là* / Pour éblouir la *mémoire* des nuits», «*Tu doutes de la terre* et de ta tête / *Dehors tout est mortel* / *Pourtant tout est dehors* / *Tu* vivras de la *vie d'ici* / Et de l'*espace misérable* / Qui répond à tes gestes / Qui placarde tes mots / Sur un mur incompréhensible», «L'ignorance à chanter la nuit / Où *le rire perd ses couleurs*», «*Les oiseaux* maintenant volent *de leurs propres ombres* / Les regards n'ont pas ce pouvoir / Et les découvertes ont beau jeu / L'œil fermé brûle dans toutes les têtes / L'homme est entre les images» (*L'amour la poésie*).

ERMETISMO

Avvento notturno, Un brindisi: AV- «il tuo collo più freddo dei tesori / raggia nell'aria la *defunta ebbrezza* / di sorgere così *casto* e dolente» (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*), «Nel rispecchio / degli opali pesanti indugia il vecchio / orror della mia vita, a malincuore / dietro eterni cristalli occhi di mica / irraggiano una *funebre interezza*» (*Città lombarda*), «Ma tu chiedi una vita, chiedi ancora / simile al tuo rimpianto un'ala al giorno / che dai monti disancora l'aurora / ingeminata nel suo rosso corno [...] il *blu* *disanimato* del *tuo sguardo*» (*Bacca*), «Invano tenderà ancora la luna / impervia sulle rampe / *le tue mani* *oscurate* nelle pallide / stanze del tuo rimpianto [...] / si rotola la cerva infatuata sull'orma tua dispersa» (*Yellow*), «Ma che vale sussistere se prima / fu la memoria, fu la forza implume / di *non vedere?*» (*Europa*), «Eravate: / le taciturne selve aprono al piano / e al sole il vasto seno: / questo è il campo di fieno ove correte [...] / 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 chiome / odorava di rose fiorentine?» (*Cimitero delle fanciulle*), «La vertigine *esente di sorriso* / nelle sue braccia palpita e s'adorna / d'un'eco bianca elusa dal suo viso. // Poi del moto

fingeva ogni clemenza / nell'onda di smeraldo che si stempra / nella memoria, origine e parvenza / della morte il paesaggio del suo passo». (Danzatrice verde); «La tua forma nell'aria si ripete / lungo un prisma ammalato e una pallida rete» (Patio), «Chi fu dietro quei vetri che straziano il silenzio / e irraggiano nel vuoto lo stupore / d'un viso che non sente più il suo rosa? / Attoniti si perdono gli occhi in banchi d'azzurro / e neppure il tuo pianto si ripete [...] / Ombra, non più che ombra è la mia vita / per le strade che ingombra il mio ricordo impassibile [...] / Schiava ai piedi di un'ombra, ombra d'un'ombra / disperdi nel tremore dell'acqua il tuo sorriso. [...] / Non più nostro il deserto che ci avvince e ci separa / nella bocca inarcata dall'oblio, / non più il dominio audace di pallore / dalle tue braccia al vento dell'alte balaustate» (Maturità). UB- «Ma i tuoi capelli blu dimenticati [...] / la tua immagine fredda dagli occhi nichelati / ripetuta dai fari sconsolanti! [...] un viso ch'evitando di piangere riposa / della sua vita restituita al caso» (Il cuore di vetro), «E gli sguardi dei fanciulli s'appuntano / nella sfera dell'arancia, risalgono / queste piazze vanissime» (Vista) «Così il tuo cuore langue irrevocato [...] Dimenticata splende nella polvere / degli angoli la madre inaridita [...] / il tepore continuo del suo latte già livido / rapito dal furore della notte, / il suo corpo squassato e in un riverbero / luminoso ritrattosi nell'ombra [...] / Essere dissonante, ombra riottosa / e contese indolenti di demoni larvali, / chiari gesti impossibili, malia, / gelo d'astrusi ostacoli alla vita: / la mano che non sa più carezzare, la bocca chiusa al verbo ed al sorriso [...]» (Un brindisi); [...] E il volto che rovina / nell'ombra del distacco, non più tuo / ma diverso da te contro l'oblio / usa già tanta forza, tanto orgoglio» (Compianto), «Dell'oscura vicenda esita ancora / quel colore che grida là nel cielo» (Figura).

La figlia di Babilonia: «tu perduta chi osa ora chiamarti!» (La notte canterà); «La vita immune ch'ài ceduto al viso / assente che ti finge dove i bei / nomi invano ti voltano, tu strana / sei più strana» (Giro di vite); «I ponti verdi sulla piena soffocano / il tuo richiamo / in un lume di secoli aberrante [...] / forse il tuo pure / è un ricordo, il tuo segno è troppo oltre» (Ardore e silenzio); «il levante ha tolto alle tue risa / il voltarsi perenne giù pei duri / sentieri tra i calabroni e i tuffi dei tonni» (Il ventaglio cinese); «Ti perdo per trovarti, costellato / di passi morti ti cammino accanto / rabbrivendo se il tuo fianco vacuo / nella notte ti finge un po' di rosa. // Quali muri mutevoli, tu sposa / notturna, quale spazio abbandonato / arretri al niveo piede, al collo armato / del silenzio dei cerei paradisi // che in festoni di rose s'allontanano?» (Eco in un'eco); «[...] è nella vita che ti lega / all'averno celeste 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 [...] / [...] al rigo / della fronte scomparsa la corona / dell'amore tempesta le tue mani» (Mood indigo); «Porte di spazio perduto / e luce di tempo che non tiene, / e voi fantasmi al tristemente muto / ricordo che non viene. / Un cielo di memoria ha lacrimato sulla piena baldoria, ora è mancato / un attimo, e per quello sei entrato / trionfatore assente dal passato» (Assente dal passato); «Muore nel ghiaccio bianca la tua voce / che dal sangue luceva sopra i vepri [...] / le rideste parvenze dove tu / rifiorisci sul vento che ti ara» (Tiara); «la frenesia di risa già declina / sulle labbra e nel cupo error degli occhi... / Nei tuoi occhi insaziabili... Ne tocchi / al limite

dei tuoi sonni impossibili / oh gli spenti smeraldi [...] nelle sere d'amore, tu, più sola, // sei il nulla che precipita, un cavallo / luminoso ti strascica col viso / nella polvere, o assente, sul mio riso, / sull'agonia dei miei celesti errori» (*Viso di fiamma*); «Rivelata da candide faville / la tua bocca ti disputa alla notte, / odorose di nulla come grotte / tu persa nelle tue mani oscilli» (*Effigie agitata*); «il tuo delirio suggerisce dalle palme / tese al vuoto una nuova metamorfosi [...] nappi su stelle pallide son porti / da una mano recisa a labbra estinte [...] / te in oscura eco ravvolta / risalgono, fiori lancinanti, / cenere di disastri, risa, pianti» (*Dismisura*); «Tu ritorna col passo ch'io ti rendo» (*Valzer*); «Nulla, più nulla, un suono non ti regge / assetata stasera al plenilunio, / è finita la vita oltre la tua legge, / questo vento s'immischia dentro il bruno / tuo pallore, come vano!» (*L'ombra della luna*); «Il cavallo inaridito e leggero / trascina la carrozza silenziosa / dove una fronte adombra vaporosa / al mondo rinunciato il suo splendore» (*Sera di pasqua*); «Peritura in eterno la tua mano / risceglierà la luna di novembre / per imbiancare in ogni gesto il vano / ricordo del tuo mondo [...]» (*In un viaggio*); «Tutto è finito già come riapri / le palpebre [...] / Come durabilmente in te equilibrio / d'immagini una lacrima è sgorgata / dal nulla fatto limite del mondo / da cui ti senti vece individuata [...] Resti forse [...] / cera spenta dal sangue che ti corse [...] / i tuoi gemiti aurati tradiscono il tuo niente; evidenza ed oblio; illuminano i passi / i muri dell'addio come ancora trapassi / tra passato e futuro inesistente e vero» (*Evidenza ed oblio*); «l'ombra che dirime / l'eterno dal suo limite introvabile, / il segno del tuo viso inviolabile» (*Alla sua donna*).

Morto ai paesi: «Ribadita è l'assenza dove è il volo / altissimo dei corvi [...]» (*Autunno*); «[...] e del tenero esilio è duro il mare / che non schiude più l'onda e piano arretra / a muovere la riva» (*All'altezza dei gridi*); «A fiore del sonno decanti / il tuo petto sommessso, la tregua / ove in povera carne sei sceso / a rassegnarti al profilo» (*Padre morto*); «La tua gola è fuggita nel canto / come la schiena ti ricerca e stringe / al levarti dal sonno» (*Sirena*); «Eterna sera agli alberi fuggiti / nel silenzio [...]» (*Via Appia*); «Nella memoria li depone [i morti] il bianco / vento del mare: l'alba solitaria / passa nel sogno a non toccarli, banco / del mattino la ghiaia fredda d'aria» (*Via Appia*); «Il tuo volto ha smarrito / il ridere negli occhi / per una vaga libertà che corre / dal tuo corpo leggera» (*Bambina*); «E nel freddo randagio / sferzato ogni dolore / trova strade un villaggio / e ripopola amore. // Ma nell'esilio resta / a spegnersi il falò / d'una povera festa. / Lontano io morirò» (*Ballata*); «[...] Vera / al silenzio durevole, la morte // del cielo si consuma, un lontanare / di voci fruste al vento, un'aria viva / d'odori già perduti: così il mare / rimpiange eternamente la sua riva. // Ora il silenzio ha l'alta strada, è sera / alla campagna povera, alla muta / soglia dell'ombra, estesa la riviera / nel suo fievole lume s'è perduta [...] / Sei passata // e pure chiusa alle tue labbra esprimi / questa vuota letizia, affiori al riso / languente nel tuo corpo, ascolti i primi / passi dell'ombra e ti rivolgi al viso // così calma e beata da morire / nella tua giovinezza, nelle forme / sofferte appena e docili al respiro / lungo del tempo che con te s'addormenta» (*Largo di sera*); «L'estrema assenza dove vivi uguaglia / la tua vita al deserto [...] / E non resiste che l'assedio uguale / di monotona voce, l'apparente / sembianza della luna che risale / scalfita a vuoto d'aria sulle spente

/ solitudini e serba al suo chiarore / un debole risveglio d'orizzonte. / E ti somigli nel ricordo: odore / d'altre sere accaldate alla tua fronte // verso braccia di fieno [...]» (*Assedio*); «Anche l'infanzia depredata frena / le stagioni infocate del tuo sangue, / si consuma per tedio la violenta pena / che cerca il suo suggello e langue / nella *vana sembianza* che la spoglia» (*Gerardo*).

3. *Il fantasma, il vetro, lo specchio*

Abbiamo sin qui individuato come caratteristica distintiva del *revenant* ermetico-surrealista il suo essere ontologicamente sospeso tra identità e differenza, immagine astratta e realtà assente. La peculiarità di questo momento estetico in cui la poesia si presenta come l'incrocio di due mondi, nonché come punto d'intersezione di fisica e metafisica, è riscontrabile in quella che abbiamo poc'anzi definito «scrittura disseminata» nelle esperienze ermetica e surrealista. Cercheremo ora di fornire alcuni paradigmi poetici a questo spazio liminare, e lo faremo a partire da tre simboli chiave che ricorrono frequentemente nell'ermetismo e nel surrealismo: il fantasma, il vetro e lo specchio. Se il primo rappresenta l'insorgenza del fenomeno, suggerendo e componendo in visione la vita *in absentia*, gli altri due sono il supporto su cui il fantasma si abbozza e manifesta. Lungi dall'essere simboli accessori, il vetro e lo specchio sono in un certo senso il centro dell'estetica ermetica e surrealista in quanto tematizzano in maniera inequivocabile quella soglia, su cui tanto abbiamo insistito, in cui il reale e l'immaginario si congiungono pur restando separati. La lastra del vetro e dello specchio (sia esso uno specchio vero e proprio oppure uno specchio acquatico) fornisce ai *realia* assenti la superficie trasparente o riflettente su cui iscriversi, dandoli a vedere e al tempo stesso tenendoli distanti. La lastra è infatti posta al centro tra lo sguardo del poeta e il suo intangibile oggetto *di là*, e come tale occupa quel «tra», quel «limite», in cui si giocano le sorti della poesia.

A tal proposito, tenterò una manovra di avvicinamento al *fantasma* ermetico e surrealista a partire dalla parola *fenomeno* la quale, oltre a risultare iperconnotata in tutta la tradizione simbolista francese relativamente all'apparizione dello spettro (perlopiù muliebre), è anche la parola scelta da Mario Luzi per la prima sezione della raccolta *Avvento notturno* che s'intitola, appunto, *I fenomeni*. Nello scritto luziano *Sul concetto di natura*, il poeta ricorreva alla nozione di fenomeno per esemplificare la «vita ritrovata» in opposizione alla «vita perduta»:

Ma intanto per trovare la natura quale enorme itinerario è imposto allo scrittore, quante accezioni minime e convenzionali della vita deve rifiutare per trovare la vita, e cioè quella nozione elementare ed eterna dell'essere legata al senso puro dei *fenomeni* e all'attenzione dell'uomo che li percepisce e li soffre²⁹.

²⁹ M. Luzi, *Sul concetto di Natura*, in *Prima semina* cit., p. 151.

L'espressione «senso puro dei fenomeni» risulta già di per sé ambigua. Interpretando la parola fenomeni in quanto espressione di ciò che cade sotto i sensi, attribuendo insomma alla parola già una connotazione materialistica, potremmo pensare che l'«itinerario poetico imposto allo scrittore» dalla *vita* alla vita si conchiuda nella smaterializzazione, o estrema rarefazione, del fenomeno fisico. Avvolto dal «senso puro» della poesia, il fenomeno originario risulterebbe abolito da un perfetto colpo di dadi, un atto supremo dello spirito. Ma ciò non aiuterebbe a capire perché Luzi abbia intitolato proprio *I fenomeni* la prima sezione di *Avvento notturno*. Qui, lungi dall'essere radicati a una «fisica perfetta», i fenomeni risultano quanto mai irreali e fuori dal tempo, ancorati a una visio-narietà e a una sintassi in cui sembrano vigere unicamente le leggi dello spirito. Propenderei quindi per una lettura *difficilior*, cercando di spiegare la parola *fenomeno* inserendola all'interno di una tradizione letteraria ipercodificata in cui i legami tematici lungo la linea fenomeno-fantasma-apparizione risultano estremamente chiari, dal simbolismo al surrealismo. Già nei *Paradis artificiels* di Baudelaire potevamo leggere frasi di questo tipo, «plusieurs des *phénomènes* développés sur le théâtre des rêves ont dû être la *répétition* des épreuves de ses premières années»³⁰, in cui veniva tracciato un sicuro legame tra fenomeni e sogno. Ma anche in certi testi simbolisti insospettabili, ad esempio uno dei primi *Contes cruels* di Villiers de l'Isle-Adam, è possibile scorgere una sensibilità comune con i testi ermetici. In un racconto, dal titolo *Véra*, assistiamo alla «evocazione notturna» di una donna da parte del protagonista, il conte d'Athol. Nella scena dell'evocazione del fantasma muliebre, possiamo leggere la definizione villieriana di «*phénomène*»: si tratta di una forma difficilmente identificabile volta alla ricongiunzione degli opposti, a tal punto sospesa tra realtà e immaginazione da suggerire una «quasi esattezza» tra i due. Questo fino al movimento successivo, che decreta la decostruzione dell'illusione realistica del fantasma precedente evocato. Infatti, quando D'Athol cerca di afferrarlo tra le braccia, esso svanisce (un'esperienza simile era stata vissuta dal Leopardi del *Sogno...*), rivelando il nulla di cui il «fenomeno» era fatto:

Les jours, les nuits, les semaines s'envolèrent. Ni l'un ni l'autre ne savait ce qu'ils accomplissaient. Et des *phénomènes* singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques. Une présence flottait *dans l'air*: *une forme se répétait*, s'efforçait de disparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable. D'Athol vivait double, en illuminé. Un *visage* doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux; [...] Une fois, D'Anthol la sentit et la vit si bien auprès de lui, qu'il la prit dans ses bras: mais ce mouvement la dissipa [Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*]³¹.

³⁰ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, in *Œuvres Complètes*, édition de Y.G. Le Dantec, Paris, Gallimard, 1961, p. 221.

³¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Œuvres Complètes*, I, édition de Pierre-Georges Castex,

Nell'aria, scrive Villiers, si ripeteva una forma. La forma del fenomeno, o fantasma della donna che traspare. Fenomeno in cui cominciano ad abbozzarsi, come in un magma, i frammenti del corpo («un *visage* doux et pâle»). Ora, sarà forse un caso involontario d'intertexto, ma nella lirica luziana *Patio*, in cui si assiste proprio all'apparizione (o meglio alla preterizione) dello spettro della donna, il poeta scrive:

La tua *forma nell'aria si ripete*
lungo un prisma ammaliato e una pallida rete.
(Mario Luzi, *Patio*)

Anche qui l'evocazione d'un fantasma femminile, dunque. Descritto, come nel racconto di Villiers, nei termini di una «forma che si ripete nell'aria». Quanto alla parte del corpo (il «visage»), lo si ritrova pochi versi sopra nella poesia luziana (il «tuo *viso* riflesso nei miraggi / delle città dimenticate»). Ma l'appartenenza del fenomeno al fantasma femminile in area simbolista non si esaurisce qui. Impossibile non citare il testo forse più connotato in tal direzione, cioè il malarmeano *Phénomène futur*, che vede l'apparizione serale della Donna del passato («Femme d'autrefois») e delle sue molteplici parti del corpo:

J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une *Femme d'autrefois*. [...] par elle nommé sa *chevelure*, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un *visage* qu'éclaire la *nudité* sanglante de ses lèvres. A la place du *vêtement* vain, elle a un *corps*; et les *yeux* [...] ne valent pas ce regard qui sort de sa *chair* heureuse: des *seins* levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, le pointe vers le ciel, aux *jambes* lisses qui gardent le sel de la *mer première*» [Mallarmé, *Le Phénomène futur*]³².

Insomma, i rilievi sui *fenomeni* in area simbolista sembrerebbero alludere alla presenza/assenza di spettri di donne. E i surrealisti, ereditando appieno una tradizione, non si discosterebbero molto da tale linea. Possiamo infatti leggere, nel *Dictionnaire abrégé du surréalisme* alla voce *fantôme*:

Simulacre du volume – Stabilité obèse – [...] Contours affectifs [...] – Silhouette *phénoménale* [...]»³³.

Del resto, già la radice greca della parola *fenomeno* rinvia alla semantica dell'apparenza e del simulacro, *phainómenon*, che è il participio presente sostantivato

Adam Raitt avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, p. 558.

³² Stéphane Mallarmé, *Poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Modor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 269.

³³ Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, I, cit., p. 743.

del verbo greco *pháinestai*, il quale rinvia a sua volta a ciò che balena e appare. Osserviamo anche che il medesimo etimo di *pháinestai* si ritrova nella radice della parola *finestra* (dalla radice greca (*ph*)*an*, (*f*)*an*) e soprattutto nella parola *fantasma* (dal greco *phántasma*, visione, apparizione, a sua volta derivata dal verbo *phántazo*, anch'esso apparire, far vedere, suggerire e dare a vedere). Vi è dunque un fortissimo legame semantico ed etimologico attorno alla triade surrealista *finestra-fantasma-fenomeno*, e non è certo un caso che nei testi che analizzeremo tra poco l'apparizione del fantasma avvenga spesso sulla superficie della finestra, sui «vetri».

Sul versante surrealista, ricorrente è tanto lo spettro della *femme perdue* quanto la finestra su cui esso si profila. In queste citazioni tratte da *Arcane 17* di Breton, ad esempio, ritroviamo tutti i grandi temi dell'estetica surrealista, declinati nella variante fantasmatica muliebre: il reciproco intrattenimento di forma e materia (le «*racines mouvantes*» del miraggio spettrale sono in comunicazione con le «*forces élémentaires de la nature*»), l'ossimoro, o meglio la disseminazione della figura femminile ritrovata, sospesa tra astrazione e concretezza («*C'est la femme tout entière et pourtant [...] la femme privée de son assiette humaine*»), i sostantivi corporei che disseminano il riflesso *ritrovato* della *physis* che ad esso manca («*ces visages sans consistance ni couleurs*»). Infine, la finestra su cui trascorre lo spettro della donna, la «*Mélusine à peine retrouvée*» :

Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée [...] ³⁴.

C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, prisonnière de ses racines mouvantes tant qu'on veut, mais aussi par elles en communication providentielle avec les forces élémentaires de la nature. La femme privée de son assiette humaine, la légende le veut ainsi, par l'impatience et la jalousie de l'homme ³⁵.

Il n'est plus d'autre cadre que celui d'une *fenêtre* qui donne sur la nuit. Cette nuit est totale, on dirait celle de notre temps. La splendide Mélusine à peine retrouvée, on tremble à la crainte qu'elle y soit fondue toute entière [...]. Le cadre est désespérément vide. A y regarder fixement on ne fait surgir que des figures de larves en proie aux pires tourments, aux pires envies. D'un Bosch aveugle, *ces visages* sans consistance ni couleurs [...]. Défense d'avancer : bien sûr, ce n'est plus la vie. Le silence maintenant pire que tout. Je passe la main sur mon front. La nuit trompeuse ³⁶.

Ora, se leggiamo un passo della luziana *Biografia a Ebe* ci accorgiamo chiaramente che l'apparizione del fantasma femminile, i cui riflessi risultano connota-

³⁴ André Breton, *Arcane 17*, in *Œuvres Complètes*, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, 1999, pp. 55-56.

³⁵ Ivi, p. 60.

³⁶ Ivi, pp. 64-65.

ti dai sostantivi corporei («sue braccia», «suoi capelli») si stampa proprio sui vetri della finestra. Significativo anche il fatto che Luzi, subito dopo aver definito i caratteri fantomatici dell'«avvento notturno», riutilizzi la parola «fenomeni» a suggerire un forte legame semantico tra questi ultimi e lo spettro:

Se mai fosse possibile ricredersi sul declino delle proprie conclusioni, forse il limbo bianco delle *sue braccia* e l'ambascia dei *suoi capelli* potrebbero fraporsi ai miei pensieri e dove il suo profilo incide la luce di *questo avvento notturno*, presso ai *vetri*, troverei forse segnati i confini del suo smorto delirio. Ma la nostra più antica promessa fu quella di non affidarsi ai *fenomeni*, solo avremmo ricevuto da essi l'impulso agli estri e alla disparità della nostra avventura³⁷.

Insomma, quella del ritornante femminile, o meglio della sua trasparenza al limbo, ai confini, sembra attestarsi come il tema per eccellenza che accomuna la poesia ermetica e surrealista. Il fantasma ermetico è quello che Roland Barthes avrebbe definito un *corps morcelé*: il «viso», le «chiome», le «mani», la «nuca», fluttuano come nel vuoto, si mostrano fugacemente e a pezzetti per poi essere reinghiottiti dalla notte che li evoca. Ragion per cui esso si presenta quasi sempre connotato nelle liriche di riferimento da una struttura sintagmatica fissa: il sostantivo indicante la parte del corpo preceduto da un aggettivo possessivo alla seconda persona (il più delle volte) o alla terza (più raramente). Come in questa celebre poesia luziana, ispirata a sua volta a una lirica di Éluard:

Le *tue chiome nel vuoto*, il gelo in-
sonne
degli *occhi*! il tempo dorato dagli astri

desiste, là contesta con i ciocchi

la luce sfronda in rovi alti, salmastri.

Ta chevelure d'oranges *dans le vide*
du monde
Dans le vide des *vitres* lourdes de
silence
Et d'ombres où *mes mains* nues *cher-*
chent tous
[tes reflets]
(Paul Éluard, *Au défaut du silence*)³⁸

Il *sorriso* s'addensa nelle rughe
e le *tue mani cercano* la *notte*
lungo lenti cristalli [...]

E come adempierai la tua tristezza?
il *tuo collo* più freddo dei tesori
raggia nell'aria la defunta ebrezza
di sorgere così casto e dolente.
(Mario Luzi, *esitavano a Eleusi i bei cipressi*)

³⁷ M. Luzi, *Biografia a Ebe*, in *Trame*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 19-20.

³⁸ Paul Éluard, *Au défaut du silence*, in *Oeuvres Complètes*, I, cit., p. 165.

Fenomeni analoghi, e analoghi fantasmi, si ritrovano in Bigongiari e Gatto. Nella *Figlia di Babilonia* i «bagliori notturni» lasciano intravedere delle *chiome*, oppure delle «effigi agitate» (*bocca, mani*) che si animano trascinando la notte, mentre in *Morto ai paesi* l'apparizione, serale capiamo dal titolo, della donna, affiora nella vana sembianza di «smorte labbra», in un clima di presenza ed assenza che non si discosta dalla scrittura disseminata tipica degli ermetici, come si evince dai sintagmi ossimorici «chiusa alle labbra», «vuota letizia», «mani odorose di nulla»:

Rivelata da candide faville
la tua bocca ti disputa alla notte,
odorose di nulla come grotte
tu persa nelle tue mani oscilli.
(Piero Bigongiari, *Effigie agitata*)

Sei passata

e pure chiusa alle tue labbra esprimi
questa vuota letizia, affiori al riso
languente nel tuo corpo, ascolti i primi
passi dell'ombra e ti rivolgi al viso
così calma e beata da morire
nella tua giovinezza.
(Alfonso Gatto, *Largo di sera*)

Riportiamo invece qui di seguito un ampio florilegio di passi, ermetici e surrealisti, disseminati dal fenomeno muliebre, o *fantôme de la femme*:

SURREALISMO

Paul Éluard

«*Ta chevelure* d'orange dans le vide du monde», «La forme de *tes yeux* ne m'apprend pas à vivre», «*Ta bouche* aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire», «Folle, évadée, *tes seins* sont à l'avant» (*Au défaut du silence*), «C'est que *tes yeux* ne m'ont pas toujours vu [...] / Le monde entier dépend de *tes yeux* purs / Et tout mon sang coule dans leurs regards», «L'éventail de *sa bouche*, le reflet de *ses yeux*, / Je suis le seul à en parler» (*Capitale de la douleur*), «L'arc de *tes seins* tendu par un aveugle / Qui se souvient de *tes mains* / *Ta faible chevelure* / Est dans le fleuve ignorant de *ta tête* [...] / Et *ta bouche* qui se tait / Pour prouver l'impossible», «Mon amour pour avoir figuré mes désirs / Mis *tes lèvres* au ciel de tes mots comme un astre / Tes baisers dans la nuit vivante / Et le sillage de *tes bras* autour de moi», «*Tes mains* font le jour dans l'herbe / *Tes yeux* font l'amour en plein jour», «Des bouches au fond des puits des yeux au fond des nuits», «Voyage du silence / De mes mains à *tes yeux*», «Où sont *tes mains* et les mains des caresses / Où sont *tes yeux* et les quatre volontés du jour» (*L'amour la poésie*)

ERMETISMO

Avvento notturno, Un Brindisi: «Ma già assente / sul vetro della sera un viso spazia / di donna [...] / Le tue *chiome* nel vuoto, il gelo insonne / degli occhi!

[...] / Il sorriso s'addensa nelle rughe / e le *tue mani* cercano la notte / lungo lenti cristalli [...] / il *tuo collo* più freddo dei tesori / raggia nell'aria la defunta ebbrezza di sorgere così casto e dolente» (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*), «Già colgono i neri fiori dell'Ade [...] / le *tue mani* lente che l'ombra persuade / e il silenzio trascina [...] / Nel vento il *tuo corpo* raggia infingardo [...]» (*Già colgono i neri fiori dell'Ade*), «La vertigine esente di sorriso / nelle *sue braccia* palpita e s'adorna / d'un'eco bianca elusa dal *suo viso*» (*Danzatrice verde*), «Ma il vento soffermato sulle oscure lanterne, / sul *tuo viso* riflesso nei miraggi / vitrei delle città dimenticate!» (*Patio*), «Equoree primavere di conche abbandonate / al vento il cui riflesso è solitario / nel fondo col *tuo viso* scarduffato!» (*Maturità*); **UB-** «Ma i *tui capelli* blu dimenticati / al fuoco dei riflessi lungo i vetri rotanti» (*Il cuore di vetro*), «Ma nel vuoto del mio sguardo perenne / il *tuo viso* svapora contro cime / di rocce [...]», «Già strepe sui grevi banchi di breccia / nei recinti angosciosi dissonano attutito / il *tuo piede* cupo di cui l'eco s'intreccia / col fiume dal lento corso Cocito» (*Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*), «L'immagine improvvisa della terra / i vestigi e le impronte dove un velo / di polvere è caduto – sul *tuo volto* / tutto fuggacemente [...]», (*Figure*).

La figlia di Babilonia: «Fiottano dissepoliti dalle stelle / i glicini delle *tue braccia* smarrite» (*Mazzo*); «un giuoco opaco d'onde il *tuo piede* / incespicando allaga [...]» (*La nostra notte*); «tu, perduta ritorna dal versante / del sangue sparso, ai vetrici, alla sorte / più calma, appena al sonno che ti desta» (*Una mischia la tua serata d'ombra*); «Nel cielo i bagliori notturni crescono / fantasticando sulle *tue chiome*, ti chiedono un nome» (*Giro di vite*); «S'illumina la notte della festa / e tocca anche alla *tua testa* un chiarore»; «i cupi giacinti e la *tua mano* / spri-gionano un odore penetrante» (*Ardore e silenzio*); «quale spazio abbandonato / arretri al *niveo piede*, al *collo* armato / del silenzio dei cerei paradisi» (*Eco in un'eco*); «al rigo / della *fronte* scomparsa la corona / dell'amore tempesta le *tue mani*» (*Mood indigo*); «la frenesia di risa già declina / sulle labbra e nel cupo error degli occhi... / Nei *tui occhi* insaziabili [...] / Le *tue mani* trascinano la notte: / la tua difesa, vedi, più ti perde: / nelle sere d'amore, tu, più sola, // sei il nulla che precipita, un cavallo / luminoso ti strascica col viso / nella polvere, o assente, sul mio riso, / sull'agonia dei miei celesti errori» (*Viso di fiamma*); «Rivelata da candide faville / la *tua bocca* ti disputa alla notte, / odorose di nulla come grotte / tu persa nelle *tue mani* oscilli» (*Effigie agitata*); «A vortici il *tuo viso* mi raggiunge / risollevato dal tuo manto fioco. [...] / Non v'è un'ombra nell'alba che nel puro / *tuo fianco* si funesta» (*Dismisura*); «la *tua mano*, memoria che si strugge / sul crine sazio, tenebroso orrore / che si spezza [...]» (*Altre leggende*); «come spettrale dietro un'ombra resti se la *tua mano* cerca ancora un anno» (*Su un capelvenere*); «Peritura in eterno la *tua mano* / risceglierà la luna di novembre» (*In un viaggio*); «S'apre in vampe sulfuree la notte / che la *tua mano* rosseggiante crede / al suburbio irretito dove erede / di te pare nei limini brucati // dalle capre un bel piede delirante / avanzare nel folto delle estati» (*Egizia*); «In timbri tramortiti le *tue dita* / celebrano il vento se riaffiora [...] / io mi desto non più forse equilibrio / al mio morire che oltre mi sospinge / dove il *tuo braccio* langue per vestigio [...] / il segno del *tuo viso* inviolabile» (*Alla sua donna*)

Morto ai paesi: «A fiore del sonno decanti / il tuo petto sommessso [...]» (*Padre morto*); «La tua gola è fuggita nel canto» (*Sirena*); «Il tuo volto ha smarrito / il ridere negli occhi» (*Bambina*); «Sei passata // e pure chiusa alle tue labbra esprimi / questa vuota letizia, affiori al riso / languente nel tuo corpo, ascolti i primi / passi dell'ombra e ti rivolgi al viso // così calma e beata da morire / nella tua giovinezza [...]» (*Largo di sera*); «E ti somigli nel ricordo: odore / d'altre sere accaldate alla tua fronte // verso braccia di fieno [...]» (*Assedio*).

Resterebbero ora da esplorare le articolazioni poetiche di due simboli maggiori dell'ontologia ermetica e surrealista: il vetro e lo specchio. C'è anzitutto da dire che il gioco disseminatorio sin qui esaminato assume, nel caso dei simboli suddetti, modalità talvolta estremamente complesse che non è possibile esplorare in maniera esaustiva in questa sede. Rimandando questi rilievi ad un imminente e più approfondito studio, ci limitiamo a porre in risalto alcuni elementi poetici importanti, suffragati da pochi esempi.

Talvolta, i motivi del vetro e dello specchio s'inscrivono all'interno della consueta scrittura disseminata ermetico-surrealista, costituendo una variazione sul tema. È ancora il caso della lirica luziana (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*) in cui il «viso di donna» assente si compone sul «vetro della sera»:

[...] Ma già assente
sul vetro della sera un *viso* spazia
di *donna*, pura più che il mio rimpianto
leva l'Orsa il suo capo solenne.

Le <u>tue chiome nel vuoto</u> , il gelo insonne degli <i>occhi</i> ! il tempo dorato dagli astri desiste, là contesta con i ciocchi la luce sfronda in rovi alti, salmastri.	<u>Ta chevelure</u> d'oranges <i>dans le vide</i> du monde Dans le vide des <u>vitres</u> lourdes de silence Et d'ombres où <u>mes mains</u> nues <u>cherchent</u> tous [tes reflets] (Éluard, <i>Au défaut du silence</i>) ³⁹

Il sorriso s'addensa nelle rughe
e le tue mani cercano la notte
lungo lenti cristalli [...]
(Mario Luzi, *esitavano a Eleusi i bei cipressi*)

Questa è una delle liriche che meglio si prestano a esprimere quello che nel passo precedentemente citato della *Biografia a Ebe* veniva definito l'«avvento notturno presso ai vetri». Non faremo infatti fatica a rintracciarvi tutti gli elementi costitutivi del «fenomeno». Elementi che si ritrovano con puntualità an-

³⁹ Paul Éluard, *Au défaut du silence*, in *Oeuvres Complètes*, I, cit., p. 165.

che nella lirica di Éluard. Il sostantivo corporeo principale («viso»)⁴⁰ si compone *sul* vetro della sera, realizzando il primo livello del ritorno, che potremmo definire formale, dell'assente. Si tratta di una *revenance* in cui i sostantivi vengono connotati da aggettivi aventi la funzione di ridurre la carica concreta delle forme femminili. In Éluard, il «viso» sorge «nel vuoto del mondo», attestando dunque un'assenza integrale di realtà e di *physis*. Anche in Luzi il collo sorge «casto e dolente», e soprattutto raggia una «defunta interezza». La poesia ci viene dunque incontro per cercare di ricostituire quella frontiera del *ritorno* (chiodo fisso anche della ricerca poetica eluardiana e del surrealismo in generale) in cui si assiste alla sovrapposizione e al reciproco intrattenimento⁴¹ di due distinti ordini ontologici: questo della ripetizione, l'altro della differenza inscritta (il «tu») che potrà essere «data a vedere» nello spazio «altro» dell'immaginazione. Come ha scritto anche Ramat, il vetro è «uno dei segni più indicativi del dominio della assenza», ma anche l'indice inequivocabile «di una presenza, la mediazione tra apparenza e realtà. Un vetro che da una sua faccia protegge e quasi annuvola, dando l'impressione della consueta assenza alla figura, ma dall'altra reagisce all'opposto, ingrandendo la dicibilità della immagine creduta assente».

Altri passi in cui lo specchio e il vetro assolvono la funzione di trattenere l'ombra della *femme*, o meglio del suo corpo, alla frontiera, si ritrovano comunemente nell'ermetismo di Bigongiari: «le tue risa s'iridano al *vetro* / della sera dolcissima di fulmini», «[...] camminando arretri / cieca *nei vetri* impauriti, trepidi / ancora sulla polvere di un sogno», «le fragili verbene / scarlatte *nello specchio* dove ti agiti», «Pe' *vetri* assiderati guardi invisibilmente [...]» e così via. Su questa falsa riga si collocano anche tutte quelle espressioni della lirica surrealista che mettono a tema il riflesso in quanto palesemente immaginifico, «LE *MIROIR* D'UN MOMENT // Il dissipe le jour, / Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence», «Je suis le seul qui soit cerné / Par ce *miroir* si nul où l'air circule à travers moi» *Capitale de la douleur*, «Et je soumets le monde *dans un miroir noir*», «Le front aux *vitres* comme font les veilleurs de chagrin / Ciel dont j'ai dépassé la nuit», «Tout ce qui se répète est incompréhensible / Tu nais *dans un miroir* / Devant mon ancienne image».

Esiste poi una particolare declinazione del tema, che va molto al di là del semplice porre la lastra come luogo del fantasma, tragico punto d'incontro di for-

⁴⁰ L'insistenza sul *topos* poetico del viso che si compone sui vetri è documentata da altri testi poetici di *Avvento notturno* che sono stati espunti da Luzi nell'edizione definitiva del *Giusto della vita* (1960). Si legga ad esempio l'ultima quartina della *Sorella notturna*, contenuta nella prima edizione della raccolta: «Forse un *volto* raffiora, ovale intento / d'una lontana volontà piangente / al tuo *specchio* [...]».

⁴¹ In riferimento alla distanza col mondo fisico, Pegorari rileva nella lirica luziana la presenza di «cortine di vetro» che «rischiano di spegnere la sensibilità, la relazione fisica ed affettiva con le cose» (Daniele Maria Pegorari, *Dall'«acqua di polvere» alla «grigia rosa». L'itinerario del dicibile in Mario Luzi*, Fasano, Schena, 1994, pp. 126-127).

ze differenti. La ritroviamo in liriche in cui il vetro e lo specchio non si limitano a farsi supporto dei miraggi, ma si presentano, grazie all'arte del poeta, come quasi sfondati. Si tratta forse d'una crepa appena, quanto basta ad intuire che di là da questi preme, oggetto di profezia, tanto materiale inattuato, tanta *vita* in attesa. Il lettore sa, o meglio spera, col poeta, che un giorno, un'alba, la finestra si spalanchi, il vetro ceda, lo specchio s'infranga. Non si tratta, ancora, di un'aletheia, quanto di un'anticipazione di essa, stimolata dall'evocazione della vita che, pur intravista, continua ancora a sottrarsi. Questo ulteriore piano del poetico, che di fatto schiude, s-fonda, una terza dimensione alla finestra, si avvale spesso di operatori semantici (o meglio, differenziali) che inscrivono un di là da cui preme *ciò* che verrà al sollevamento del sipario, all'apertura dei vetri. Tra questi operatori, il più comune ed efficace è sicuramente l'*avverbio*. Esso, tendendo all'oltre-lastra, si spinge al di là della trasparenza, inaugurando uno spazio fatalmente *altro*, facendone il sommo oggetto del desiderio poetico. Avverbi come *di là*, *dietro*, *sotto*, oppure verbi come *affonda*, *riflette* e così via che abbondano nelle pagine ermetiche e surrealiste, non sono mere variazioni sul tema, ma forniscono al testo la profondità necessaria alla profezia, la sua quinta segreta in cui il materiale dell'assenza (spesso coincidente nella triade surrealista *visi*, *sangue*, *grida* – a volte anche *colori*) si nasconde, in attesa d'irrompere. Solo la poesia ermetica più matura e gli autori più raffinati (Luzi è tra questi) presentano, a detta di chi scrive, questa dimensione nascosta della luce e del sangue che, in ultima istanza, trasforma l'evocazione notturna dei fenomeni da problematico limbo a profezia a venire della luce. Tale profezia risulta costante nella poesia surrealista, talvolta intravista ed evocata sulle superfici degli specchi acquatici, definiti da Éluard «vetri d'acqua», come in questa poesia tratta dalla raccolta *Capitale de la douleur*:

Sur le ciel délabré, sur *ces vitres* d'eau douce,
 Quel visage viendra, coquillage sonore,
 Annoncer que la nuit de l'amour touche au jour:
 (Paul Éluard, *Capitale de la douleur*)

Un «volto *verrà*», per annunciare che la notte dell'amore tocca al giorno. Un giorno l'ombra uscirà di rimando e sarà finalmente possibile ritrovare ciò che si è perduto e si poteva soltanto scorgere sotto forma di miraggio, presso ai vetri. E anche Luzi, nella lirica conclusiva di *Avvento notturno*, pur senza ancora intonare le profezie vitali che diverranno comuni nel *Brindisi*, iscriveva il viso assente prima dietro i vetri, poi sul fondo dell'acqua, dandolo a vedere solo attraverso i riflessi:

Che fu *dietro quei vetri* che straziano il silenzio
 e irraggiano nel vuoto lo stupore
 d'un *viso* che non sente più il suo rosa?

Attoniti si perdono gli occhi in banchi d'azzurro
e neppure il *tuo* pianto si ripete.

Gelo, non più che gelo le tristi epifanie
per le strade stillanti di silenzio [...]

Equoree primavere di conche abbandonate
al vento il cui *riflesso* è solitario
nel fondo col *tuo viso* scarduffato!
Schiava ai piedi di un'ombra, ombra d'un ombra
disperdi nel tremore dell'acqua il tuo sorriso
(Mario Luzi, *Maturità*)

È vero, le epifanie non adempiono ancora la profezia e sono condannate, per questo stesso motivo, ad essere «tristi». Ma si noti come in questa poesia Luzi abbia già preparato la quinta a tutto quel materiale che sarà invocato in maniera sempre più stringente, nel *Brindisi*, quale punto d'arrivo della profezia vitale fino alla spettacolare apertura dei vetri nel finale, in *Diana, risveglio*, che aprirà una nuova stagione poetica. In *Maturità*, seppure in tonalità minore, gli avverbi già contribuivano a incastonare la differenza inattuata nella profondità del testo (nel bianco, nel viso che attende di là dai vetri oppure sotto l'acqua, materiale che preme e non mostra, per ora, che la sua ripetizione a filo d'acqua). Interessante è vedere in che modo la lirica luziana (limitandoci solo, in questa sede, ai motivi del vetro e dello specchio) presenti una fitta rete di avverbi disseminanti che allontanano l'oggetto perduto in un intangibile sotto / oltre / testo, analogamente alla lirica surrealista. Risulta infatti ricorrente in area surrealista, soprattutto in Éluard, l'uso dell'avverbio *dietro* per spostare il piano della correlazione vitale dall'apparizione sognata alla sua riserva nascosta di significato (extratesto o retrotesto inscritto). Talvolta il contenuto di tale retro viene associato alla nudità e al conseguente scoprimento del corpo originario attraverso le parole, oppure viene lasciato come riserva potenziale della ripetizione, come avviene in questo componimento esemplare tratto dalla *Rose publique*:

Toute entière presse de me montrer sa *nudité*
Derrière la fenêtre que je guette

Dans des chambres obscures et chaudes
Dans des robes éblouissantes
Elle n'est pas pour rien d'ordinaire si secrète

Elle ne garde pas du miroir voisin

Elle est *future*

[...] Attentive malgré la nuit
Elle suit mon vœu de savoir
Et mes grands rêves innocents

Si la chanson s'éloigne
La *fenêtre* se ferme

Elle n'a jamais été là

J'en devine déjà une *autre*.
(Éluard, *La rose publique*)⁴²

La donna attesa, la cui caratteristica è di esser «nuda», si nasconde sempre *dietro* la finestra, e si contrappone a tutto il lessico legato alla semantica di copertura e rivestimento messo in gioco da Éluard («Dans des chambres obscures», «Dans des robes éblouissantes»). In più, come il fenomeno mallarmeano, la donna risulta «futura», negando il piano del mero riflesso allo specchio («Elle ne garde pas du *miroir* voisin / Elle est future»), limitandosi a seguire la volontà di sapere perpetrata dal poeta attraverso i sogni. Dietro la solita finestra chiusa («La *fenêtre* se ferme»), la donna attesta la sua inesistenza («Elle n'a jamais été là») ma prepara già all'interno della figura il futuro avvento dell'alterità («J'en devine déjà une *autre*»). La lirica surrealista si rivela dunque preziosa anche per inquadrare *tout court* lo statuto ontologico dell'assente nascosto dietro i vetri. Il fatto che si tratti di un corpo risulta chiaro in Éluard dall'uso del sostantivo «nudité», ma anche da sintagmi come «toute *entière*», piuttosto ricorrenti nella sua poesia e usati nella medesima accezione⁴³.

Ecco ora una scelta di passi luziani in cui l'avverbio *dietro* assume la funzione di separare i due piani ontologici che tentano alla frontiera una delicata convergenza e un reciproco intrattenimento:

ERMETISMO

Avvento notturno, Un brindisi: [...] *dietro* eterni cristalli *occhi* di mica / irraggiano una funebre interezza (*Città lombarda*); Tanto anela sciogliendosi dai monti / la *luce dietro il rivo dei tuoi passi*, / dolce autunno [...] (*All'autunno*); *Chi* fu *dietro quei vetri* che straziano il silenzio / e irraggiano nel vuoto lo stupore / d'un viso che non sente più il suo rosa? (*Maturità*); Un astro guarda / un altro anno morir dietro la nuca / tua senza requie [...] (*Impresa*); Forse

⁴² P. Éluard, *La Rose publique*, in *Œuvres complètes*, I cit., pp. 435-436.

⁴³ «Amoureuse au secret *derrière* ton sourire / Toute nue les mots d'amour / Découvrent tes seins et ton cou / Et tes hanches et tes paupières / Découvrent toutes les caresses / Pour que les baisers dans tes yeux / Ne montrent que toi *toute entière*» (P. Éluard, *Œuvres Complètes*, I, cit., p. 235).

erede di me dietro lo schermo / rosato delle mani un fanciullo inclemente / immette il piede freddo come il prisma / nei cicli siderali travolgendo (*Passaggio*); Donna altrimenti – e niente più simile alla vita – [...] sui ponti ultimi al fuoco / delle stelle apparivi dai portali / *dietro* i vetri di croco (*Donna in Pisa*); Ma il cuore ove dirò che s'è perduto, / *dietro* al sole frusciante fra i campi rosa ed i carpinì, / *dietro* al blu delle musiche offese dai rimpianti [...] (*Un brindisi*); *Dietro* i tuoi quieti passi che mi lasciano / qua seduto sull'argine nel bianco / splendore della polvere, che fugge, / che si stacca per sempre dal mio fianco? (*Croce di sentieri*); Non altrimenti *dietro* incubi lievi / c'eri tu silenziosa [...] (*Nuance*).

Come già detto, un'analisi accurata della raffinata *quête* della vita oltre i veli, gli specchi e i sipari messi in gioco da ermetici e surrealisti esula dagli obiettivi che questo scritto si è proposto, ed è rimandata a un lavoro imminente. Qui si voleva unicamente evidenziare il passaggio, sottile ma fondamentale in chiave profetica, dalla trasparenza allo sfondamento, dalla bidimensionalità della finestra e della sua superficie alla terza dimensione, bianca e lacerante, della differenza inscritta. Quando, al termine del *Brindisi*, Luzi scriverà, in *Diana, risveglio*...

[...] Ecco vola negli *specchi*
un sorriso, sui *vetri aperti* un brivido,
torna un suono a confondere gli orecchi.

E tu ilare accorri e contraddici
in un tratto la morte. Così quando
s'apre una porta irrompono felici
i colori, esce il buio di rimando

a dissolversi.
(Mario Luzi, *Diana, risveglio*)

...ci accorgiamo che qualcosa di nuovo è accaduto e che l'equilibrio neutro del vetro è stato turbato. Il vento suggerisce lo schiudersi di un sipario, con la conseguente irruzione (o svelamento) di un segreto che fino ad ora era rimasto sempre occulto, per quanto dato a vedere, dietro le ripetizioni dell'immaginario. Sull'entità di questo segreto, di questa presunta vita ritrovata (sarà in Luzi la venuta, o discesa, della «visitatrice») ci sarebbe molto da dire, non foss'altro per sottrarla, come scrive Ramat, a un «descrittivismo narrativo, il quale adesso più che mai è il rischio da evitare: adesso che è molto facile farsi ripetitori mimetici del contenuto così palese dei fenomeni»⁴⁴. Quale sarà, dopo la stagione di *Avvento notturno* e del *Brindisi*, la nuova natura dei fenomeni in Luzi?

⁴⁴ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 364.

Da parte nostra, ci limiteremo a concludere lasciando in sospenso la questione, consapevoli del fatto che dall'apertura dei vetri in *Diana, risveglio*, così come dalle pagine del *Livre ouvert* di Éluard, si apre una nuova stagione. Del surrealismo e, forse, dell'ermetismo stesso.

ORDINE E IMMAGINE: FRA LA FIGURATIVITÀ ERMETICA E SURREALISTA

Giorgio Villani

Questo breve studio si propone di mettere a confronto alcune strutture formali impiegate dai pittori surrealisti con quelle che stanno alla base del linguaggio ermetico. Si tratta dunque di un lavoro di critica comparata tra arti diverse sul genere teorizzato da Mario Praz nel 1971 nel suo libro *Mnemosine* dove il celebre anglista sosteneva la possibilità di rintracciare in opere pittoriche, architettoniche e letterarie di una stessa epoca, pur nella diversità dei mezzi impiegati, una identica struttura. Chi si dedica a ricerche siffatte, come il grande critico americano Wylie Sypher, suole ripetere il noto verso di Orazio «Ut pictura poesis», immaginando le arti quali due sorelle in affettuosa confidenza, le mani dell'una fra quelle dell'altra, al modo dell'Italia e della Germania nel noto dipinto di Overbeck. In questa tradizione s'iscrive il mio lavoro che non vuole essere un'indagine sulla poetica dell'ermetismo dal momento che s'interessa esclusivamente ai principi formali che strutturarono il linguaggio ermetico e non alle ragioni che motivarono la scelta di quel determinato linguaggio. Non vi si constaterà null'altro, insomma, che la possibilità di raggruppare in una classe retorica comune alcuni procedimenti formali impiegati dai Surrealisti in pittura e dagli Ermetici in poesia. Si cercherà di dimostrare che entrambi impiegarono mezzi altamente mimetici per disattenderne, tuttavia, la valenza realistica mediante alcuni particolari procedimenti stilistici. Occorre un'altra precisazione: quando d'ora in poi si dirà «Surrealisti», non si vorranno intendere quei pittori, come Arp o Miró, che librarono sulla tela un segno grafico libero e astratto; si alluderà viceversa sempre alla corrente figurativa dell'arte surrealista, a quanti cioè «pittoricamente si riallacciarono alla tendenza, che pare arcaica, d'una pittura minuziosa, di diretta derivazione da De Chirico»¹, sviluppando alcuni presupposti formali che erano già nella pittura metafisica. In questi pittori l'ambiguità non nasce, come nell'arte astratta, dall'assenza di un rapporto univoco fra le forme e i suoi referenti mimetici ma dalla loro incongruenza.

¹ Patrick Waldberg-Michel Sanouillet-Robert Lebel, *Metafisica, dada e surrealismo* in *L'Arte moderna*, Milano, Fabbri, 1967, p. 247.

Non che la linea e il colore in un pittore come Salvador Dalí, si scioglano in un libero gioco d'arabeschi, come, guardando all'antica arte celtica², raccomandava Oscar Wilde in *The Decay of Lying*, essi viceversa vedono ripristinata la loro antica funzione mimetica: la linea definendo i contorni, il colore rassodando le carni e determinando per mezzo del chiaroscuro la dimensione spaziale degli oggetti. Questi pittori, come scriveva Robert Lebel, sembra abbiano «voltato le spalle a quello che si credeva l'aspetto più tipico della pittura moderna: la sempre crescente indipendenza della linea e della pennellata che si affermò dopo Van Gogh, sino a Matisse, Picasso, Braque, i pittori *Fauves*, gli Espressionisti e anche sino a certi Surrealisti come Max Ernst e Miró»³. Accanto alla riproduzione minuziosa dei dettagli, il surrealismo, nella sua declinazione figurativa, si caratterizzò per il largo uso del *trompe-l'œil*, della prospettiva, del chiaro-scuro e di altri retaggi della tradizione mimetica, al punto che i quadri di un pittore come Dalí assumono sovente l'aspetto di un esagitato riepilogo dell'arte cinque e seicentesca. Se i mezzi pertengono alla tradizione riproduttiva, gli esiti, tuttavia, vi sono estranei. *La fonte* (1930) e *La donna sdraiata* (1926), poniamo, entrambi di Dalí, sono due calchi quasi letterali, il primo, per il punto prospettico rialzato e la posa della figura in basso a sinistra, del *Ritrovamento del corpo di San Marco* di Tintoretto, il secondo, per la figura in scorcio, del *Cristo morto* di Mantegna, e ciononostante né la prospettiva né lo scorcio vi ricoprono la loro originaria funzione, non veicolano, vale a dire, un'idea verosimile di spazio, non fanno, secondo ciò che scriveva Vasari nell'*Introduzione all'arte della pittura*, «che l'occhio s'inganna, che pare che la pittura sia viva e di rilievo». Come la prospettiva e lo scorcio non chiarificano i rapporti spaziali così la determinazione realistica che il gioco d'ombre e il nitore del disegno dovrebbero conferire alle figure è disattesa dall'incomprensibilità degli oggetti o dalla loro improbabile disposizione: da questo contrasto scaturisce la forza fantastica del quadro. Si è parlato, non per nulla, delle tele di questi surrealisti come di «allucinazioni nate da una tecnica pittorica minuziosa»⁴. E minuziosa è la tecnica di Tanguy, di Magritte e di Dalí intesa a conferire la massima evidenza sensibile alle figure del quadro, salvo poi privarle di alcuni caratteri essenziali alla loro natura fisica. Quindi il solido si affloscia, le rocce acquistano un carattere spugnoso, i corpi s'impietrano o si liquefanno. Scorrendo le tele di Tanguy si ha l'impressione di una perenne enallage visiva: così, per esempio, la densa opacità del fumo è data in prestito ai profili montuosi ne *Les paralleles* del 1929 mentre in *Il sole nel suo scrigno*, di otto anni successivo, alla superficie terrestre è attribuita l'oleosa pesantezza delle acque in ristagno. In Dalí, data la vocazione grammaticale e manierista del suo stile, questi fenomeni si amplificano sfociando in un

² Cfr. Philippe Jullian, *Oscar Wilde*, Paris, Perrin, 1967.

³ P. Waldberg-M. Sanouillet-R. Lebel, *Metafisica, dada e surrealismo* cit., p. 247.

⁴ Enrico Crispolti, *Il surrealismo*, Milano, Fabbri, 1969, p. 20.

flaccido iperrealismo in cui le carni hanno trasparenze gelatinose o bagliori metallici, i corpi deliquescenti traslucide sotto cieli boreali. Se, rovesciando il noto verso di Sbarbaro: «tutto è quello / che è, soltanto quello che è» si può dire che nella figuratività surrealista al contrario tutto è quello che non è, soltanto quel che non è, il linguaggio utilizzato per esprimere questa figuratività è tuttavia tradizionale e altamente denotativo, mimetico; senonché questi procedimenti, razionali e riproduttivi, proprio perché spogliati della loro funzione originaria, appaiono incongrui, assurdi non diversamente da come apparivano incongrue le scelleratezze di Maldoror, questo pronipote efferato del byroniano Manfred, o le incontinenze e le vigliaccherie di Re Ubu. Le azioni hanno un movente ma, se questo scompare dietro l'enormità dell'azione, si avrà quel che di bizzarro e mostruoso è contenuto nella immagine popolare della montagna che partorisce il topolino, si avrà propriamente un effetto surreale. Tale effetto derivava ai pittori surrealisti, come nota Waldberg, dalla familiarità con le tele dei pittori metafisici ed è da De Chirico descritto:

Io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una sedia, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri: tutto ciò non mi colpisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega ciò che vedo: ma ammettiamo per un momento che, per cause inspiegabili e indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà *come* vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca⁵.

In Dalí, in Tanguy, in Magritte, con lo spezzarsi di questo filo, viene a vanificarsi ogni tentativo d'interpretare i fatti stilistici, che divengono così assoluti, cioè sciolti da ogni nesso: solo in quanto tali sono combinabili nella maniera più impertinente ed arbitraria. Questi pittori impiegano il chiaroscuro, il contorno, il *trompe-l'œil* e la prospettiva come le adopererebbe un diligente scolaro dell'accademia che, smarrita la ragione, pur avendo serbato memoria delle tecniche pittoriche apprese nella giovinezza, non riuscisse più a comprenderne l'uso. Si avrebbero allora solidi trattati come vapori, ombreggiature volte a definire plasticamente oggetti irrimediabilmente amorfi, cieli più lucidi che metalli quali se ne vedono appunto in molti quadri surrealisti e particolarmente in Tanguy.

È noto come Pierre Reverdy su *Nord Sud* nel 1918 anticipasse i procedimenti surrealisti scrivendo: «L'immagine è pura creazione dello spirito. Non può nascere da un paragone ma dall'accostamento di due realtà più o meno distanti. Più i rapporti fra le due realtà accostate saranno lontani e giusti più l'immagine sarà forte e avrà maggiore potenza e maggior realtà poetica»⁶. Ed è facile intendere come tale operazione riuscirebbe più agevole al bambino o al folle perché igna-

⁵ Riportato in P. Waldberg-M. Sanouillet-R. Lebel, *Metafisica, dada e surrealismo* cit., pp. 25-26.

⁶ Cfr. P. Waldberg, *Surrealismo*, Milano, Mazzotta, 1967.

ri, il primo per non averli ancora appresi, il secondo per averli smarriti, dei nessi di significazione che legano le cose di questo mondo. E qualcosa dello stupore infantile perdura nelle immagini dei Surrealisti, qualcosa di quella condizione aurorale nella quale il mondo si manifesta in tutto il suo sfarzo sensibile e gli occhi puerili se ne abbeverano mentre la ragione non se lo spiega perché quella collana di ricordi della quale parlava De Chirico non può ancora correrle in soccorso. Di questa esigenza di trattare le forme in maniera «assoluta», ereditata dai pittori metafisici, è testimonianza la fissazione dei Surrealisti per un artista sotto molti aspetti convenzionale quale fu Arnold Böcklin ma che pure, nell'*Ulisse e Calipso*, isolò dallo sfondo la figura di Odisseo in una sagoma netta e scura e ancora l'ammirazione nei confronti di Max Klinger che «seppe riunire scene di vita contemporanea e visioni antiche», come scrisse De Chirico e come fece, in racconti quali *Vendetta postuma* o *Il signor Münster*, suo fratello Alberto Savinio.

Se l'ipotesi di Mengaldo, condivisa anche da Solmi⁷, che «tutto quel classicismo prezioso che immane tangibilmente non tanto agli avvii quanto all'acme dell'ermetismo derivi anche, in Luzi e in altri come Bigongiari, da una rilettura e riattualizzazione di D'Annunzio»⁸ è vera, allora gli Ermetici si trovarono in una posizione non molto diversa da quella surrealista. Ereditavano dal lascito dannunziano un bagaglio verbale e visivo, corposo, materico nato per trasferire nelle fibre sonore delle consonanti e delle vocali l'impressione sensuale del mondo. Il linguaggio di una barbaro inurbato, è stato detto. Volendo spiritualizzarlo, renderlo indeterminato e sospeso, lasciarono spesso cadere l'articolo, specialmente il determinativo, e volsero in plurale nomi di cose non esistenti che singole in natura. Ma assai più decisiva fu la messa in atto di procedimenti stilistici capaci di «assolutizzare» gli elementi formali, di svincolarli cioè dai loro ordinari rapporti attributivi, come andavano facendo in quegli anni i pittori surrealisti dipingendo tele prive di determinazione spaziale e temporale, pur impiegandovi la teoria delle ombre, la prospettiva e altri retaggi naturalistici. Le figure retoriche dell'enallage e della sinestesia, le giustapposizioni analogiche immediate, fondandosi sull'accostamento impertinente di due elementi, tradussero in termini poetici il *collage* surrealista, così come lo intendevano pittori come Marx Ernst. Un esempio in *Balcone* di Bigongiari: «In rosee notti balzan, terracotte / corrose, dagli scheggi del cortile / i piccioni assennati dell'infanzia». In *Le Surréalisme et la peinture* è Breton stesso ad illustrare le conseguenze di questo procedimento:

L'oggetto esterno si era staccato dal suo campo abituale, le sue parti costruttive si erano, per così dire, emancipate da lui, così da stabilire, con altri elementi,

⁷ Sergio Solmi, *Poeti contemporanei in La letteratura italiana contemporanea. II - Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Milano, Adelphi, 1998.

⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 134.

rapporti completamente nuovi, che sfuggivano al principio di realtà e pure non erano meno veri sul piano reale (sconvolgimento della nozione di relazione).

Gli esiti formali della poesia ermetica furono spesso accostabili a quelli della pittura surrealista, perché in entrambi si produceva una tensione fra la precisione del segno espressivo e la sua opacità semantica. Così, dovessimo giudicare soltanto dalla resa del rilievo mediante le ombreggiature, potremmo dire verosimili le figure di Tanguy, tuttavia l'incoerenza globale dei volumi e la loro ambigua collocazione spaziale vanifica la valenza realistica della tecnica chiaroscurale. In una situazione paragonabile a questa vengono a trovarsi i mezzi espressivi non più pittorici ma poetici nell'*incipit* di *Avorio* di Luzi, quel celebre «Parla il cipresso equinoziale» che con giustezza Vittorio Coletti definisce «immagine improbabile, di una nettezza assoluta e imperscrutabile»⁹. Qui «la precisione quasi tecnica del lessema tende a far passare inavvertita la sua sostanziale ambiguità, l'astrattezza di significato»¹⁰. Anche nell'immagine che segue «oscuro / e montuoso esulta il capriolo» ci si trova dinanzi a «un'analogia aggettivazione, dove ancora una volta, la precisione determinativa è in realtà veicolo per una congiunzione profondamente metaforica». La sinestesia, l'enallage, la cataresi vaporizzano nell'arditezza degli accostamenti l'esattezza terminologica («viola trafelata», «indachi ansiosi», «fondachi di perla», «chiocciano bacche», «scosciosa tortora») con un procedimento familiare ai pittori surrealisti che rivestono scrupolosamente di vitree trasparenze i corpi umani e trapiantano gli attributi del regno minerale sulla tenue carnagione dei vegetali. Gli stessi indicatori spaziali, tanto frequenti nelle poesie degli ermetici, subiscono il medesimo processo di rarefazione; qualche esempio: «Giù da foreste vaporose / immensi alle eccelse città battono i fiumi», «più amara sopra i fondachi / di perla in una nuvola acquiescente», questi due di Luzi; questi di Bigongiari: «Non ha sorte l'evento che sostiene / sopra il vento celeste un altro blu», «Tu deliri dai vetrici su su / verso il mio cuore». Essi, chiarificando la dimensione spaziale, dovrebbero agevolare l'interpretazione delle immagini, nel caso della lirica ermetica, viceversa, la loro carica determinativa si rivela interamente virtuale, risolvendosi agli effetti nel suo opposto, vale a dire in una indeterminatezza posizionale, in uno sgretolarsi dei valori trigonometrici. Scrive Coletti: «gli stessi indicatori spaziali, così esposti in un simmetrico chiasmo ritmico, di fatto mancano alla loro funzione o meglio: la relativa precisione delle parti "grammaticali" ("giù da", "verso") è subito disillusa dalla vaghezza di quelle semantiche»¹¹. Ma, posto che s'intenda grammatica pittorica invece che verbale, non si può parlare di una precisione delle parti grammaticali poi disattesa dall'ambiguità semantica anche per le costruzioni prospettivi-

⁹ Vittorio Coletti, *Una grammatica per l'evasione. «Avvento notturno» di Luzi in Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Melangolo 1978, p. 97.

¹⁰ Ivi, p. 98.

¹¹ Ivi, p. 104.

che surrealiste? In tele come *Più noi siamo* e *La giornata azzurra* di Tanguy non si dà una grammatica mimetica senza autentica mimesi?

Più generalmente può dirsi che in entrambi, pittori surrealisti e poeti ermetici, si vede un materiale formale nitido e perspicuo che, tuttavia, per il fatto d'esser stato dispiegato lungo un tessuto sintattico di trama aerea e leggera, fondamentalmente polisemantico, è divenuto ancipite ed astratto. Così nelle due strofe di *Se musica è la donna amata* di Luzi:

dal mare (una viola trafelata
nella memoria bianca di vestigia)
un vento desolato s'appoggiava
ai tuoi vetri con una piuma grigia

e se volevi accoglierlo una bruna
solitudine offesa la tua mano
premeva nei suoi limbi odorosi
d'inattuate rose di lontano

«Iperbati a scopo di depistaggio semantico sul ruolo del soggetto e dell'oggetto»¹² fanno ambigui i versi: «E se volevi accoglierlo una bruna / solitudine offesa la tua mano / premeva nei suoi limbi odorosi»; come capita anche in *All'autunno*, di Luzi, con i versi «Profonda rompe l'ora sopra i folti / fienili la torre nei cortili in ombra». Le preposizioni, è stato detto più volte, si «animano» favorendo «una sorta di compenetrazione e insieme di vacillazione dei rapporti logici fra i diversi elementi»¹³, sfociando assai spesso in una «totale inversione fra tema e rema»¹⁴. Alcuni esempi, Luzi: «... un gregge sfuma / d'incenso in nostalgia d'alpi e di grotte»; «E una madre sui sassi pensierosa / abbandona il suo fianco alle profonde / comete...»; Bigongiari: «I muri veri, la strada in una nube / d'echi, il fiume repe ai vani / disastri di una lacrima furtiva», «... squilla un vetro di volontà». All'origine dei diversi fenomeni linguistici è uno stesso principio stilistico che vuole i nessi relazionali equivoci affinché la carica determinativa, che gli elementi formali possiederebbero in alto grado, sia smentita. L'effetto è stato ben sintetizzato da Gian Luigi Beccaria: la parola è «tecnica, precisa e al tempo stesso ambigua»¹⁵. Variando i mezzi, pittorici e non più verbali, il principio formale non cambia nel linguaggio degli artisti del surrealismo; ancora una volta si assiste ad «una sorta di compenetrazione e insieme di vacillazione dei rapporti logici fra i diversi elementi», plastici adesso, si badi.

¹² V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario dalle origini al '900*, Torino, Einaudi, 1993, p. 429.

¹³ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* cit., p. 139.

¹⁴ Ivi, p. 140.

¹⁵ Gian Luigi Beccaria-Concetto Del Popolo-Claudio Marazzini, *Italiano letterario, profilo storico*, Torino, Utet, 1989, p. 181.

L'insistito manierismo di Salvador Dalí ne dà un utile saggio; si osservi la tela intitolata *Apparizione del volto e del piatto di frutta sulla spiaggia*, così descritta da Gombrich:

Guardando più da vicino la figura scopriamo che il paesaggio di sogno dell'angolo superiore destro, la baia ondosu e la montagna con la sua galleria, rappresenta al tempo stesso il muso di un cane il cui collare è anche un viadotto ferroviario sul mare. Il cane sospeso a mezz'aria e la parte centrale del suo corpo è formata da una fruttiera con pere, fusa a sua volta con il viso di una ragazza i cui occhi sono formati da strane conchiglie su una spiaggia costellata di enigmatiche apparizioni¹⁶.

Il segno pittorico è di un'evidenza realistica allucinata e tuttavia tanta precisione non rende più chiari i rapporti fra gli elementi, potendo intendersi il viso di una donna per soggetto del quadro e le figure del paesaggio i suoi attributi o, viceversa, intendersi queste quali soggetto e quello in qualità di attributo e, quindi, gli occhi conchiglie o, al rovescio, le conchiglie occhi; in termini linguistici tema e rema sono appunto invertibili. Tutti questi procedimenti stilistici, sciogliendo il segno espressivo dalla sua univocità semantica, vi svolsero il ruolo del vento nelle divinazioni della Sibilla vergate sulle foglie: resero ancipite il significato, lasciandone intatta la potente suggestione sacrale. Così Dante descriveva questa sorta di divinazione arborea in iperbato:

Così la neve al sol si disigilla,
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla

La nettezza sensoria di questo linguaggio, la sua carica realistica rimane come sospesa. In De Chirico e nella pittura metafisica si trova l'origine di questa *sospensione*, che Waldberg così bene descrive: «Gli spazi vi sembrano orientati, le statue, gli oggetti, le *silhouettes*, disposti secondo le esigenze di una necessità superiore»¹⁷, ma questa necessità superiore non è chiara, sfugge. Nel 1954 Franco Fortini¹⁸, scrivendo su Luzi, accostava surrealismo ed ermetismo, parlan-

¹⁶ Ernst Hans Gombrich, *La Storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1966, p. 588.

¹⁷ P. Waldberg-M. Sanouillet-R. Lebel, *Metafisica, dada e surrealismo* cit., p. 28.

¹⁸ «Ungaretti, Montale, Rebora, hanno sofferto, ognuno a suo modo, la difficoltà di un linguaggio nuovo, hanno patite le parole fruste dei dizionari, e la tensione angosciata di un mondo impervio, incomunicabile; ma non hanno mai perso di vista che «c'era il giorno dei viventi» (come dice Montale), che c'era o ci avrebbe potuto essere una verità comunicativa, interumana [...]. La linea di quella loro ricerca corrisponde a quella che, in pittura porta i nomi, di Braque, di Matisse, magari di Klee, o di Mondrian, non a quella dei surrealisti che impiegano lo spazio tridimensionale, il *trompe-l'œil* e la teoria delle ombre perché credono che la realtà obiettiva sia inguaribile e si possa sognare solo a condizione di non voler tramutare il mondo. Per questi ultimi, come per Luzi, l'assurdità, anzi l'immortalità della comunicazione è assoluta, indiscutibile; non si

do di una *mimica muta* e distinguendo Luzi da Ungaretti e Montale che vedeva più prossimi ad un Klee o un Matisse. Scorriamo un'ultima volta le opere dei Surrealisti, non soltanto quelle di Dalí ma anche le opere di František Muzika, di Joseph Istler o di Óscar Domínguez, quante figure troveremo stravolte in una posa tesa, melodrammatica? I loro gesti sono tragicamente esatti, il significato ambiguo, polivalente: anche la loro è una *mimica muta*.



Salvador Dalí, *Apparizione del volto e del piatto di frutta sulla spiaggia*, 1938 (Hartford, Wadsworth Atheneum).



Yves Tanguy, *Il sole nel suo scrigno*, 1937 (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim).

tratterà soltanto delle “nauseose parole” della poesia ottocentesca ma di *qualsiasi* parola che porti significato diretto [...] così Luzi può *pasticher* la letteratura e la poesia del tardo simbolismo, certo che l'assenza d'ironia non farà che maggiormente risaltare il cerimoniale tragico di una mimica muta» (Franco Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 50).

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

Francesca Nencioni

1. *Inseguendo la donna ermetica: verso l'identità tra «alia» ed «eadem»*

L'alterna presenza-assenza di un'immagine, figura muliebre dalla vocazione ctonia, s'insegue e rincorre nei versi e nelle prose di Mario Luzi, Alessandro Parronchi e Piero Bigongiari¹. È una *silhouette* che si allontana verso le «zone piagate dalla sofferenza»², una forma umana che si aggira per i bui sentieri dell'Ade, un viso di donna «già assente che spazia / sul vetro della sera»³ o che «tentenna nel limpido topazio / stupito»⁴, un personaggio al quale, in un gesto di resa, sfuggono di mano i fiori raccolti e che in un simbolico atto di riparazione continua a reciderne anche nell'Oltretomba; è la «sposa / notturna»⁵, «abbrunata»⁶ che, in coerenza con i miti di Proserpina e Euridice, «sostiene come un dono nuziale il tempo che [la] distingue»⁷, oppure è un *monstrum* che nella terrificante apparenza richiama l'oscuro destino di Persefone, regina dell'Averno; può rivestire ancora una doppia identità in cui la fanciulla e la madre si confondono e travalicano l'una nell'altra, ripetendo l'eterno enigma di Kore-

¹ Per le raccolte poetiche il riferimento è a Mario Luzi, *Avvento notturno*, Firenze, Vallecchi, 1940 (ora in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, da cui si cita), Alessandro Parronchi, *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941, Piero Bigongiari, *La figlia di Babilonia*, Firenze, Parenti, 1942 (ora in P. Bigongiari, *Tutte le poesie I. 1933-1963*, con la raccolta inedita *L'Arca*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le Lettere, 1994 da cui si cita); per le prose a A. Parronchi, *Al di qua di una sera*, in *I giorni sensibili* cit., M. Luzi, *Biografia a Ebe*, Firenze, Vallecchi, 1942, P. Bigongiari, *La donna miriade (romanzo mancato) 1939-1940*, in «Forum Italicum», IX, 2/3 giugno-settembre 1975, pp. 264-287 (ora in P. Bigongiari, *La donna miriade* con il testo inedito *La Capra*, a cura di Riccardo Donati, Trento, La Finestra, 2006 da cui si cita).

² A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 27.

³ M. Luzi, *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, vv. 9-10 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 51.

⁴ A. Parronchi, *Ragazza pensile*, vv. 9-10, in *I giorni sensibili* cit., p. 70.

⁵ P. Bigongiari, *Eco in un'eco*, vv. 6-7 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 100.

⁶ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 27.

⁷ Ivi, p. 15.

Demeter o slittare verso la trascorrenza molteplice stabilendo legami di continuità nell'intermittenza.

Nel contatto con una realtà intrinsecamente duplice – sia per l'ambivalenza tra apparire ed essere, fenomeno e noumeno, permanenza e mutamento che per il rimando costante da ieri a oggi – tutte le figure di *mulier* si sdoppiano o rifrangono quasi all'infinito: la donna è insieme *alia* e *eadem*, un'unità che tende ad allargarsi a diade o miriade, mantenendo inalterato il nucleo originario. Quando la trascorrenza scorre sul nastro orizzontale (il piano del *récit*), si attua il *transfert*; se slitta in un tempo lontano, si instaura la metamorfosi. Si può parlare quindi di *transfert* come scambio di attributi e potenziamento di connotati (affinità, analogie, isotopie) tra i vari personaggi femminili; di metamorfosi quando la stessa commutazione scatta tra donna e *imago* leggendaria, facendo retrocedere la *fiction* nel passato fino a intersecare le fanciulle del mito. *Transfert* e metamorfosi sono quindi declinazioni dell'assenza, poiché determinano che la donna non sia mai nell'*hic et nunc* ma, per così dire, nell'*illic et olim*. In questo senso risulta doppiamente assente perché, anche nei momenti di presenza, è contesa dalla sovrapposizione di altre figure che la rendono ambigua e sfuggente.

A livello diacronico, estensibile a prosa e poesia, la dialettica una-plurima favorisce l'identificazione con Proserpina e Euridice, metafore di morte: simili per età, *status*, destino, calamitano nell'orbita luttuosa la donna ermetica, provocando una scissione tra realtà e visione, piano temporale del *nunc* e scarto dell'*olim*, significato *stricto sensu* e valore polisemico.

Come se si sollevasse la tela di una rappresentazione o si cambiassero i fondali a scena aperta, a un certo punto del testo poetico-narrativo un indizio (la sera che cala), un presagio (il vento che increspa l'erba, il cielo che diviene opalescente, il bosco che si popola di spettri e di sembianze mutevoli), un richiamo (i fiori che cadono o resistono alla presa, l'insidia di un serpente, il vetro o lo specchio⁸ che sfumano le immagini) avverte che tra le pieghe del reale si sta insinuando il virtuale: dietro la sembianza che si affaccia sul proscenio si può intravedere un'altra, un'ombra antica; al di là della *mise en scène* si può scorgere un contesto diversificato, allusivo di valenze mitologiche e il segno linguistico è spia di significazioni più complesse.

⁸ Tra i termini indicati come *medium specchio e vetro* ricorrono tanto nelle transizioni orizzontali che in quelle verticali. Li possiamo trovare, soprattutto in Luzi, alla stregua di oggetti «transazionali» per ritagliare la diade entro l'unitarietà identificativa; in questo caso prevalgono i particolari esterni o tattili: la «cornice», l'«ebano», il «frigore». Quando l'accento cade sulla trasparenza e sulle facoltà «illusioniste» della lastra, gli stessi vocaboli trasformano la riflessione ottica in rifrangenza mitica. I due lemmi sono così forme di modulazioni mentali (presentimenti, presagi, preterizioni) che consentono la conoscenza anticipata degli eventi. Se nella fanciulla casuale si specchia la ragazza suicida, la sorte della prima non potrà rivelarsi che infelice; così, se il profilo che si staglia sul vetro risulta già assente, non sarà possibile fermare l'immagine oltre quell'attimo o tradurla in presenza effettiva.

Si compie così il processo di 'divinizzazione' della femminilità che addita nella discesa *ad Inferos* la possibilità di recupero di una verità primigenia, forse il *sensus mortis* immanente alla vita o la continuità che sopravvive alla lacerazione e all'addio.

Ogni esemplare aggiunge una variazione al tema: in Luzi prevalgono gli elementi legati a Persefone, spesso intrecciati o sostituiti dal culto eleusino⁹; con Parronchi si verifica un rovesciamento di genere poiché è il giovane, anziché la fanciulla, a recare i fiori e il bosco assume la dimensione raffinata della serra o del giardino; in Bigongiari è Euridice-Miriam a voltarsi e a perdere il poeta, novello Orfeo novecentesco.

Sul piano sincronico, e con l'esclusiva della prosa, la connessione una-molteplice dà luogo a transizioni pur nella conservazione dell'identità. Può così accadere che nella *Donna miriade* Silvana trapassi in Miriam o che Miriam si confonda con Silvana o che in *Biografia a Ebe* la giovinetta casuale si sovrapponga alla fanciulla suicida, la donna alla madre, che la sorte incompiuta della protagonista di *Estasi* si prolunghi in quella diversamente irrealizzata della cugina.

Estendendo al personaggio, con i dovuti «arrangiamanti», la tipologia di relazione testo includente-testo incluso proposta da Lucien Dällenbach¹⁰ per la *mise en abîme*, si delineano tre distinti modelli di «scorrimento»: la «duplicazione semplice», che instaura un legame di similitudine tra la protagonista della sequenza e la figura in essa incasellata; la «duplicazione all'infinito», dove si verificano nessi di somiglianza fra la donna presente e quella incorporata, a sua volta inglobante il rimando a un'altra e a un'altra ancora; la «duplicità paradossale», se anche la *mulier* incastonata può contenere quella che la racchiude. Al rapporto diadico stabilito dalla prima e ultima accezione si oppone la serie di identificazioni plurime della seconda, che realizza una sorta di amplificazione orizzontale sistematica, trasferita dallo statuto retorico a quello ontologico.

Il primo caso trova esemplificazione in *Biografia a Ebe* nell'analogia tra la donna e la madre, la ragazza di *Stasi* e la giovinetta di *Estasi*, o nel rinvio perenne tra

⁹ Il periodo festivo si apriva ad Atene il 16 di Boedromion (1 ottobre) con la convocazione degli iniziati e proseguiva il 17 con la cerimonia di purificazione nella baia di Falero; il 19 la processione partiva per raggiungere Eleusi nella notte. Il rito di iniziazione vero e proprio si svolgeva all'interno del santuario nelle notti tra il 21 e il 23 e si concludeva con un grande fuoco e una luce sfolgorante. L'esperienza eleusina cominciava dunque nelle condizioni della «tristezza, della peregrinazione e della ricerca – che corrispondevano alla *plane*, all'errare e alle lamentazioni di Demeter; [...]. Eleusi era il luogo della *euresis*, del ritrovamento della Kore» (Carl Gustav Jung, Károli Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 204). Rispecchiandosi in quella vicenda, ogni iniziato poteva rappresentarsi la propria continuità, che è poi la continuità di ogni essere vivente. Nell'aspetto della maternità e nella rievocazione del mito si univano infatti morte e nascita, perdita e ritrovamento, fine e inizio: gli iniziati ottenevano così la certezza della vita dopo la morte.

¹⁰ Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abîme* [*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, 1977], Parma, Pratiche, 1994, p. 47; su cui si veda Umberto Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 74.

le protagoniste della *Donna miriade*; il secondo nell'incessante «stringa» transitiva donna-madre-giovinetta-cugina-Elena-Renata-«tu» allocutorio di *Biografia*, o nella lapidaria affermazione della *Donna miriade* «Tu cambi all'infinito»¹¹; il terzo nel rispecchiamento binario tu-Elena, giovinetta-Renata (*Biografia*).

Nella «duplicazione semplice» è un oggetto concreto, di preferenza lo specchio, la cui funzione riflettente è simbolo di endiadi e apparenza, a innescare il parallelismo; ma può essere anche un vetro, un prisma, un cristallo colorato, una porta a lasciar trasparire un'immagine affine eppure diversa da quella che si riflette o si sporge; un particolare del volto (lo sguardo, la fronte) a racchiudere la cifra di un'isotopia; nella «duplicazione all'infinito» è un sentimento condiviso (dolore, ansia), un riflesso attitudinale (modo d'incedere o di abbandonarsi su una poltrona), una manifestazione emotiva (singhiozzo, sorriso, pianto) a trasmettere la consegna analogica; nella «duplicazione paradossale» una condizione esistenziale (ambascia, febbre), un gesto estremo (suicidio), un nome proprio a schiudere la coincidenza identificativa.

Tra la diade riconducibile alla «duplicazione semplice» e quella catalogabile sotto la voce «duplicazione paradossale» sussiste un sottile confine. Si tratta di gradazioni ontologiche o di *variatio* esegetiche, che indirizzano al collocamento dei vari rapporti entro l'una o l'altra categoria. Perché la scelta cada sull'ultima opzione è necessario che entrambe le figure si riflettano e compenetrino a vicenda e che il secondo termine del parallelismo sia rappresentato da un nome proprio (Elena, Renata) agganciato a precise referenze autobiografiche¹². Il discrimine è proprio qui, nella fusione tra personaggi reali e immaginari.

Non è escluso poi che due tipologie confluiscono nello stesso esempio o che la medesima somiglianza possa essere etichettata sotto differenti formule, a seconda che si allarghi o si restringa l'angolo visuale¹³.

2. Per una semantica trasversale

Nella «triade fiorentina» il processo di coagulazione delle immagini segue la stessa traiettoria in prosa e in poesia strutturando gli ordini lessicali intorno a tre categorie: CADUTA/RACCOLTA, FIORI, MANI per Proserpina; *RESPICERE*, *OPHIS*, *PASSUS* per Euridice. Non è raro che a questi paradigmi concettuali si aggiunga per Proserpina *MONSTRUM*, con allusione alla triste funzione di amministratrice della giustizia sotterranea, per entrambe *LAPSUS*, sotto cui si riuniscono gli effetti di trascinamento verso gli Inferi e le connotazioni notturne.

¹¹ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 27.

¹² Elena Monaci, moglie di Luzi; Renata, sorella maggiore di Elena, morta suicida nell'autunno del 1933.

¹³ È per esempio il caso dell'identificazione *mater-mulier* di Stasi, rubricabile sotto «duplicazione semplice» e «duplicazione all'infinito».

Nel caso di Kore sono i particolari, o meglio i dettagli a margine dell'intreccio, a condensare il senso; così l'antefatto, quello che nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* di Ovidio¹⁴ corrisponde al *ludus* floreale intorno al lago Pergo, diviene il fulcro che innesca il parallelo. Ci aspetteremmo di trovare, come parole-chiave i vocaboli indicativi dei punti di svolta: *rapimento*¹⁵, *ardore*¹⁶ con riferimento a Dite, *inabissarsi*¹⁷ per il viaggio verso gli Inferi, *tracce*¹⁸ per l'infaticabile inseguimento di Demetra¹⁹; troviamo invece *fiori* con maggiori accenni alla caduta che non alla raccolta. È singolare che sia un elemento periferico a racchiudere il segreto della metamorfosi: deve esserci allora una valenza simbolica, verso la quale indirizza lo spoglio lessicale.

Nel campo semantico di Proserpina balzano in primo piano (soprattutto con Bigongiari) i verbi *cedendi* (CADUTA) allusivi alla perdita del mazzo, alla preclusione della vita e del destino, per cui i fiori che si sparpagliano a terra sono specchio di esistenze divelte o disperse, ma anche *humus* da cui germoglieranno altri semi, altri fiori e quindi possibilità di rinascita. All'alterna vicenda stagionale è così affidata la doppia istanza degenerativa/rigenerativa del ciclo vitale: e forse è in questo incessante movimento, condensato anche nel rito eleusino, che va ricercata la *ratio* che elegge i FIORI a monogramma di Persefone²⁰.

Per la RACCOLTA l'esiguo numero di voci fa slittare sullo sfondo la lievità del passatempo puntando l'attenzione sulla fatica gestuale; in un caso il verbo *carpendi* («strappa»²¹) crea un collegamento con lo «strappo» della vita perpetrato dal *raptus*. I fiori sono straniati e resi inquietanti dagli attributi: appaiono «strani»²² in *Al di qua di una sera*, «stralunati»²³ nei *Giorni sensibili*; «lancinanti»²⁴

¹⁴ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, libro V, vv. 385-394 (da ora *Met.*) e *Fasti*, libro IV, vv. 425-444.

¹⁵ Cfr. «paene simul visa est dilectaque raptaque Diti» (*Met.*, V, v. 395); «raptor agit currus» (*Met.*, V, v. 402); «hanc videt et visam patruus velociter aufert» (*Fasti*, IV, v. 445), «io, carissima mater, auferor» (*Fasti*, IV, v. 448). Nel passaggio dalle *Metamorfosi* ai *Fasti* si attenua l'impronta della violenza, contenuta già nella trama fonetica di «raptor/rapta», mentre «aufert/auferor», che esprimono il senso del portare o dell'essere portata via, lasciano affiorare una sorta di fatalità.

¹⁶ Cfr. «usque adeo est properatus amor» (*Met.*, V, v. 396.)

¹⁷ Cfr. «stagna Palicorum rupta ferventia terra» (*Met.*, V, v. 406), «panditur interea Diti via» (*Fasti*, IV, v. 449).

¹⁸ Cfr. «vestigia plantae» (*Fasti*, IV, v. 463), «noto pondere» (ivi, v. 464), «signa reperta» (ivi, v. 466), «hac gressus ecqua puella tulit?» (ivi, v. 488).

¹⁹ Cfr. «concita curso/fertur» (*Fasti*, IV, vv. 461-462).

²⁰ «Le vicende di Proserpina valgono insomma a inverare la natura caotica del cosmo, costantemente sull'orlo della dissipazione, della caduta e del disfacimento, ma anche, allo stesso tempo, a certificare un'ansia di ri-nascita interamente affidata allo *Streben* creativo» (Riccardo Donati, *Il 'tempo' prima della pagina. Introduzione* a P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. XVIII).

²¹ A. Parronchi, *Pietre e musica*, v. 18, in *I giorni sensibili* cit., p. 68.

²² A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 28.

²³ A. Parronchi, *Caducità*, v. 10, in *I giorni sensibili* cit., p. 41.

²⁴ P. Bigongiari, *Dismisura*, v. 17 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 105.

e «pungenti»²⁵ nella *Figlia di Babilonia*, trasformati in «muti fiorami»²⁶ o in tardivi «fiori d'ottobre»²⁷ nella *Donna miriade*, «neri», «ghiacciati viscidì di brina»²⁸ in *Avvento notturno*, specificati, quasi equiparati a «crisantemi»²⁹ in *Biografia*.

Con gli autori della terza generazione si verifica una sorta di contrappasso in cui viene ribaltata la scena classica: le fanciulle immortalate da Ovidio, attratte dalla futile ma allettante preda, non avvertono la fatica³⁰, mentre la donna persefonica ha le mani «nervose»³¹ percorse da presentimenti; «lente»³², affacciate dalla selezione di bizzarri fiori. I colori³³ sono annientati e spenti dal nero («neri fiori»), negativa dei «candida lilia»³⁴ o «lilia alba»³⁵; delle specie³⁶ precisate da Ovidio «violaria» trapassano in «viole»³⁷ e «viola trafelata»³⁸; «papavereas» nei «papaveri»³⁹ di *Biografia* e nei «papaveri [che] ardono ai confini / tra i tonfi solitari dei meriggi»⁴⁰ della *Figlia di Babilonia*; «thyma» nei «timi»⁴¹ di *Al di qua di una sera* e nei «timi che avvolge la musica»⁴² dei *Giorni sensibili*. Perfino le rose, le rose prescelte dalle ancelle di Proserpina («plurima lecta rosa est»⁴³), appaiono limitate da un senso di costrizione («prigioniere»⁴⁴), ridotte a brandelli («i lembi delle rose»⁴⁵) o già consunte e assurte a emblema di lutto («sono appassi-

²⁵ P. Bigongiari, *Fuoco di parole*, v. 6 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 104.

²⁶ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 40.

²⁷ Ivi, p. 55.

²⁸ M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, vv. 1-2 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

²⁹ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 28.

³⁰ Cfr. «praeda puellares animos procat inanis, / et non sentitur sedulitate labor» (*Fasti*, IV, v. 434).

³¹ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 28.

³² M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, v. 3 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

³³ Cfr. «Tot fuerant illic, quot habet natura, colores / pictaque dissimili flore nitebat humus» (*Fasti*, VI, vv. 429-430).

³⁴ *Met.*, V, v. 392.

³⁵ *Fasti*, IV, v. 442.

³⁶ Cfr. «calthas, violaria, papavereas, hyacinthe, amarante, thyma, rhoean, meliloton, rosa, crocos, lilia» (*Fasti*, IV, vv. 437-442).

³⁷ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 47.

³⁸ M. Luzi, *Se musica è la donna amata*, v. 9 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 50.

³⁹ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 26.

⁴⁰ P. Bigongiari, *Balcone*, vv. 13-14 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 83.

⁴¹ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 15.

⁴² A. Parronchi, *Concerto*, v. 9, in *I giorni sensibili* cit., p. 57.

⁴³ *Fasti*, IV, v. 441.

⁴⁴ A. Parronchi, *Veglia in Arcetri*, v. 9, in *I giorni sensibili* cit., p. 45.

⁴⁵ A. Parronchi, *Pietre e musica*, v. 18, in *I giorni sensibili* cit., p. 68.

te le rose»⁴⁶, «putre una rosa»⁴⁷, «rose funerarie»⁴⁸, «rose [...] estenuate»⁴⁹, «rose róse»⁵⁰, «rose riverse»⁵¹, «rose serali»⁵², «inattuate rose»⁵³). Non manca una nota d'infrazione al consueto accordo tra flora e gamma cromatica in «Violavano le rose l'orizzonte»⁵⁴ e la gradazione tra rimpianto e ritardo è ancora affidata ai fiori: «ritardo / delle rose nell'aria»⁵⁵, «rose [che] tardavano al loro rosa»⁵⁶.

I segmenti della figura riferibili a Kore, indicati sinteticamente con MANI, sono in prevalenza quelli connessi a stringere-trattenere o lasciar sfuggire-cadere (mani, braccia, palme), ma anche gli attributi della bellezza femminile consacrati dalla tradizione (chioma, occhi, sorriso, collo), investiti del malinconico risvolto dell'assenza. Talvolta, al posto del sostantivo, si trova il verbo (ad esempio «sorridevano» anziché «sorriso»), o compaiono le azioni che esprimono l'evoluzione di un movimento progressivo, sfumato tra erranza e dissolvenza («t'aggiri»⁵⁷, «allontanantisi»⁵⁸, «fuggita»⁵⁹, «dileguavi indocile»⁶⁰ nei *Giorni sensibili*; «parti», «s'incamminò», «si stava allontanando», «inoltrò»⁶¹, «dileguare in punta di piedi»⁶² in *Al di qua di una sera*; «parti»⁶³, «fuggivi»⁶⁴ nella *Figlia di Babilonia*; «allontanandoti»⁶⁵, «ti allontani»⁶⁶, «è partita»⁶⁷, «fuggivi»⁶⁸, «fuggi»⁶⁹,

⁴⁶ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 31.

⁴⁷ A. Parronchi, *Distanza*, v. 10, in *I giorni sensibili* cit., p. 52.

⁴⁸ P. Bigongiari, *Dismisura*, v. 9 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 105.

⁴⁹ P. Bigongiari, *Albireo*, v. 13 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 111.

⁵⁰ P. Bigongiari, *Trama*, v. 7 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 120.

⁵¹ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 27.

⁵² M. Luzi, *Passi*, v. 2 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 48.

⁵³ M. Luzi, (*Se musica è la donna amata*), v. 16 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p.

50.

⁵⁴ M. Luzi, *Avorio*, v. 14 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 49.

⁵⁵ M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, vv. 11-12 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

⁵⁶ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 22.

⁵⁷ A. Parronchi, *Bosco sacro*, v. 8, in *I giorni sensibili* cit., p. 47.

⁵⁸ A. Parronchi, *Veglia in Arcetri*, v. 3, in *I giorni sensibili* cit., p. 45.

⁵⁹ A. Parronchi, *A un'adolescente*, v. 2, in *I giorni sensibili* cit., p. 63.

⁶⁰ A. Parronchi, *Eclisse*, v. 16, in *I giorni sensibili* cit., p. 38.

⁶¹ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 27.

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ P. Bigongiari, *Fuoco di parole*, v. 8, (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 104.

⁶⁴ P. Bigongiari, *La notte canterà*, v. 1 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 92.

⁶⁵ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 5.

⁶⁶ Ivi, p. 54.

⁶⁷ Ivi, p. 39.

⁶⁸ Ivi, p. 3.

⁶⁹ Ivi, p. 36.

«dileguava»⁷⁰ nella *Donna miriade*; «allontanarti»⁷¹, «ti avesse allontanata»⁷², «ti allontanavi»⁷³, «non sfuggire»⁷⁴, «fuggita via»⁷⁵ e «non lasciarti dileguare di nuovo»⁷⁶ in *Biografia*⁷⁷). Gli appellativi e i vocativi variano da formule insolite, imparentate o attinte dal linguaggio liturgico («Ostia di malinconico giardino»⁷⁸, «sposa raggiunta e sola»⁷⁹, «solinga e pia»⁸⁰) a prevedibili iponimi («brune / giovani»⁸¹, «fanciulle», «giovinette», «adolescente»).

Più coerente rispetto all'originale risulta il trinomio di Euridice, nonostante l'omissione del canto (l'ammaliante voce dell'aedo tracio che incanta le Eumenidi, fa spalancare per la meraviglia le tre bocche di Cerbero e ferma la ruota, patibolo di Issione⁸²) e la mancanza dei verbi *persuadendi*, dal momento che quelli presenti rientrano nella sfera del *LAPSUS* e quindi della devianza e dell'errore. Se la supplica rivolta da Orfeo al re e alla regina degli Inferi si configura in Ovidio come una *suasoria* ispirata all'amore⁸³, l'effetto trascinante esercitato dal *lapsus*⁸⁴ opera in senso inverso, come *suasoria* suggerita dalla morte, poiché favorisce l'abiura della vita e lo scivolamento verso il nulla (come nell'«ombra *persuade* / e il silenzio *trascina*»⁸⁵ di *Avvento notturno*).

Nella semantica di Euridice⁸⁶ spiccano il predicato-chiave «voltarsi» che, pur nel variare del soggetto a cui è attribuito, mantiene il senso di perdita irrevocabile; l'*ophis*, insidia esiziale (nell'allusione al tallone della ninfa ferita dall'aspi-

⁷⁰ Ivi, p. 20.

⁷¹ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 55.

⁷² Ivi, p. 81.

⁷³ Ivi, p. 84.

⁷⁴ Ivi, pp. 29, 30, 31.

⁷⁵ Ivi, p. 92.

⁷⁶ Ivi, p. 94.

⁷⁷ Assenti in *Avvento notturno* i verbi di fuga individuati nel testo.

⁷⁸ A. Parronchi, *Distanza*, v. 35, in *I giorni sensibili* cit., p. 53.

⁷⁹ P. Bigongiari, *Evidenza ed oblio*, v. 4 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 116.

⁸⁰ A. Parronchi, *Bosco sacro*, v. 29, in *I giorni sensibili* cit., p. 48.

⁸¹ A. Parronchi, *Veglia in Arcetri*, vv. 2-3, in *I giorni sensibili* cit., p. 45.

⁸² Cfr. *Met.*, X, vv. 471-485.

⁸³ Cfr. «vicit Amor» (*Met.*, X, v. 10), «Supera deus [Amor] hic bene notus in ora est» (*Met.*, X, v. 6), «vos quoque iunxit Amor» (*Met.*, X, v. 29).

⁸⁴ Per il tema del *lapsus* in Luzi confrontare Silvio Ramat, *Luzi 1939-'40. Due frammenti*, in *Mario Luzi. Atti del convegno di studi, Siena, 9-10 maggio 1981 a cura di Achille Serrao*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983, pp. 22 e 35 da cui si cita; poi in *I sogni di Costantino. La poesia testo a testo. Corrispondenze e raccordi otto-novecenteschi*, Milano, Mursia, 1988, pp. 115-149.

⁸⁵ M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, vv. 3-4 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

⁸⁶ Per le articolazioni del sistema linguistico riferibile a Euridice i termini individuati sono presi in prestito dal latino per sottolineare il valore polisemico che rivestono e le sfaccettature in sinonimi, iponimi e meronimi. Non potranno trovarsi pertanto *sic et simpliciter* nei testi, ma declinati in almeno una doppia accezione; sotto *respicere*: girarsi, voltarsi, perdersi, sotto *ophis*: serpente, aspidi, angue, sotto *passus*: orme, tracce, alluce.

de) e accessorio che «maliosamente connota la *silhouette* femminile»⁸⁷; le metonimie anatomiche collegate al passo (caviglia, piede, alluce, orma) e le azioni di inciampare («il tuo piede / incespica allaga»⁸⁸, «nel passo che incespica»⁸⁹).

Il significato etimologico di *respicere*⁹⁰, *turning point* della vicenda, nel richiamare al contatto e alla cura, crea un legame indissolubile tra amare e voltarsi. Se Orfeo rispettasse la *lex*, si verificherebbe la disgiunzione tra i due termini; allo stesso modo, se Miriam o la figlia di Babilonia proseguisse inflessibile verso la notte senza riservare al poeta un ultimo sguardo, si realizzerebbe il paradosso di separare l'inseparabile, poiché il non voltarsi equivarrebbe a negare la dedizione e quindi a non amare. Impossibile allora amare senza voltarsi e voltarsi senza perdere qualcuno: sia l'infrazione del Rodopeio al *faedus* imposto dai Mani che condanna Euridice a una seconda morte, sia il gesto della figlia di Babilonia «misera e sventurata» che nel girarsi sottrae al poeta la libertà di un cammino divergente e privo di vincoli, l'effetto è sempre lo stesso: il *respicere* è veramente tale solo se comporta la perdita dell'amata/o⁹¹.

Nell'*ophis*⁹², il rischio, l'inganno⁹³ si mescolano all'aspetto seduttivo; così gli aspidi formano «una vera e propria "serpentina", pietra preziosa intrisa di veleni

⁸⁷ S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979, p. 38.

⁸⁸ P. Bigongiari, *La nostra notte*, vv. 10-11 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 91.

⁸⁹ P. Bigongiari, *Il ventaglio cinese*, v. 10 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 99.

⁹⁰ Cfr. «*flexit amans oculos*» (*Met.*, X, v. 56). «Nella lingua latina, il *respicere*, il "voltarsi indietro", costituisce un'immediata manifestazione simbolica dello "stabilire un contatto" con l'interlocutore» che significa anche prendersi cura. «Si parte insomma dal presupposto che chi si volge a guardare, accetta in qualche modo lo "scambio" di sguardi, è disponibile al contatto. Il significato del *re-spicere* non è dunque coincidente con una localizzazione spazio-temporale nel senso di un "guardare indietro", che implica il riferirsi a ciò che è "passato", opposto e insieme simmetricamente corrispondente ad un *pro-spicere*, come "guardare avanti", e perciò anche "scrutare il futuro"». In sintesi colui che mette in atto il *respicere* compie due azioni: stabilisce un contatto e manifesta la disposizione a prendersi cura dell'altro (Umberto Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 125-126).

⁹¹ «Oggi quell'infrazione della legge conosce un nuovo scarto immaginativo: è erranza della leggenda, approssimazione al vero e riaffermazione della legge: Euridice in cammino sembra ancora voltarsi, ma nella direzione opposta a quella indicata dal mito. Il suo dunque è un infrangere che nel suo stesso attuarsi nega la negazione» (Giancarlo Quiriconi, *Esiti: il viaggio, Nessuno e il luogo non luogo di Bigongiari*, in *Luoghi dell'immaginario contemporaneo. L'io, l'altro, le cose*, Roma, Bulzoni, 1998. Per il mito di Orfeo in Bigongiari cfr. anche Adelia Noferi, *Il canto di Orfeo o di Euridice*, in Piero Bigongiari, *L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 245-252.

⁹² Il simbolismo ofidio rimanda, secondo Gilbert Durand, al triplice segreto di morte, fecondità, ciclo (cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario* [*Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, 1963], Bari, Dedalo libri, 1972, p. 321). Il serpente, «complemento vivente del labirinto», è la bestia ctonia e funerea per eccellenza. «Animale del mistero sotterraneo [...] assume una missione e diventa il simbolo dell'istante difficile di una rivelazione o di un mistero; il mistero della morte vinta dalla promessa di ricominciamento» (*ibidem*).

⁹³ Cfr. «in talum serpentis dente recepto» (*Met.*, X, v. 10), «calcata [...] vipera» (ivi, vv. 23-24), «incessit passu de vulnere tardo» (ivi, v. 49).

ma, insieme, spontanea e naturale»⁹⁴, proprio come le anse del fiume natale, in cui resta irretito l'amante e si palesa l'ambivalenza femminile.

Nel *PASSUS* si tramanda il «passus tardus»⁹⁵ di Euridice e si riflette il passo «senza grazia» della donna miriade: ma mentre Euridice avanza nell'assoluto silenzio del regno delle ombre, la donna persefonica produce nel suo cammino uno strepito («strepe»⁹⁶ in *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*), in un prolungamento metaforico del gesto dissonante che ha posto fine alla sua vita.

Nel condominio tra le sfere lessicali distintive di Euridice e Proserpina si collocano i verbi che esplicitano l'attrazione funebre (persuadere, trascinare, consumare) e gli appellativi collegati alla dimensione umbratile dell'Averno. Non è raro infatti che le fanciulle scambino o condividano gli attributi; è difficile allora, e forse vano, stabilire a quale delle due si debba ricondurre quel preciso segno linguistico: ad esempio «notturna» si addice ad entrambe per le tenebre che avvolgono l'Ade, «scottata» può riferirsi indifferentemente all'una o all'altra per la vicinanza al fuoco degli Inferi e così tutte le espressioni che indicano un destino spezzato («cielo franto al tuo destino»⁹⁷). Ma non basta; a rendere ancora più complessa l'attribuzione, concorre il ripetersi in versi o sintagmi contigui di epiteti e caratteri aderenti alle due figure. Ad esempio in *Dismisura*, il richiamo a Persefone espresso dai FIORI («rose funerarie», «fiori lancinanti»⁹⁸) si alterna all'indizio di Euridice contenuto nel *PASSUS* («i passi per cui qui teco / venimmo»⁹⁹); in *Albíreo* si ripete la commistione *PASSUS*-FIORI («il passo dello scheletro nel sordo / trotto tra l'eccesso delle rose»¹⁰⁰), così come in *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: «e il tuo passo roco non è più che il ritardo / delle rose nell'aria»¹⁰¹. Nella *Donna miriade* la *mésaillance* torna in «quei lillà che il piede convulso pestava»¹⁰². Quando è collegato a serra, bosco, selva, aranceto, «passo» allude a Proserpina («il tuo passo luceva / silenzioso in un orto ancestrale»¹⁰³), se risulta appesantito nel movimento o produce rumore, è riferito a Euridice¹⁰⁴ («diliania / l'eco di un passo»¹⁰⁵).

⁹⁴ S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari* cit., p. 38.

⁹⁵ *Met.*, X, v. 49.

⁹⁶ M. Luzi, *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*, v. 5 (*Un brindisi*), in *L'opera poetica* cit., p. 90.

⁹⁷ P. Bigongiari, *Una mischia la tua serata d'ombra*, v. 11 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 93.

⁹⁸ P. Bigongiari, *Dismisura*, v. 15, (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 105.

⁹⁹ Ivi, vv. 13-14.

¹⁰⁰ P. Bigongiari, *Albíreo*, vv. 11-12 (*La figlia di Babilonia*), in *Tutte le poesie* cit., p. 111.

¹⁰¹ M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, vv. 11-12 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

¹⁰² P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 8.

¹⁰³ M. Luzi, *Periodo*, vv. 6-7 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 76.

¹⁰⁴ Per Donati invece l'«assoluta silenziosità» del passo della donna costituisce caratteristica di Euridice, assimilata alle lievi ombre che popolano l'Erebo (cfr. R. Donati, *Introduzione* cit., p. XVI).

¹⁰⁵ A. Parronchi, *Concerto*, vv. 26-27, in *I giorni sensibili* cit., p. 58.

3. *Trascorrenze poetiche*: «Si sparpagliano ombre, sono donne / già all'antica finestra le fanciulle»¹⁰⁶

Nei *Giorni sensibili* l'influenza «antica» è assorbita in un raffinato classicismo attraverso il quale viene filtrata la dimensione quotidiana e naturale della vita: è così che la «ratta bagnante» può collocarsi accanto a Urania, senza che la continuità del tempo o la coerenza iconica risulti intaccata. Anche per questo, nel caso di Parronchi è particolarmente arduo scindere i segni del *mythos* da quelli del *logos*, il mondo mitologico dai *realia*.

Gli assi lessicali di Persefone si palesano al completo solo in *Pietre e musica*: RACCOLTA («strappa»), FIORI («lembi delle rose»), MANI («Polvere che le tue mani circonda»); sono presenti come monomio in *Caducità*: FIORI («stralunati / i fiori»); *Veglia in Arcetri*: FIORI («esita un fiore», «rose prigioniere»); *Distanza*: FIORI («putre una rosa»); *Transito*: FIORI («un tepore d'anemone improvviso»); *Bosco sacro*: FIORI («ancora intorno al tuo bosco t'aggiri»); *Ragazza pensile*: MONSTRUM («annerando il capo adorno»).

Quando non sono le mani ad alludere alla donna, subentrano parole contigue come «viso»: «quel viso in cui s'accendono le lacrime»¹⁰⁷, «i reclinati / visi delle fanciulle inconsapevoli»¹⁰⁸, aggettivi sostantivati riferibili all'età: «le brune / giovani allontanantisi / sorridevano»¹⁰⁹, *un'adolescente*¹¹⁰, verbi e complementi predicativi che esprimono la tendenza alla fuga, alla solitudine, all'immolazione: («benché tu mi sia fuggita / anzitempo»¹¹¹, «Tu giungi sola», «nella corsa / solinga e pia dei tuoi ori»¹¹², «*Ostia di malinconico giardino*»¹¹³).

La raffigurazione femminile oscilla pertanto da una dimensione terrestre già visitata dal dolore e sacrificio («lacrime», «*Ostia*») al polo dell'ombra («polvere»), che ne rivela come autentica la vocazione sotterranea. Anche l'inclinazione al raccoglimento, per così dire 'religioso' della solitudine («corsa / solinga e pia»), è segno di predestinazione: la donna è vittima votata alla scomparsa precoce («fuggita / anzitempo»), resa ancora più fragile e soggetta all'inganno dal margine d'inconsapevolezza della gioventù. Ne sono esempi le «fanciulle inconsapevoli» i cui visi reclinati suggeriscono la malinconia incipiente dell'altrove o le «brune / giovani» che si allontanano sorridendo, ignare di abbandonare i «recinti» conosciuti per una destinazione senza ritorno. Da qui a scivolare nel mito, il passo è breve¹¹⁴.

¹⁰⁶ M. Luzi, *All'autunno*, vv. 17-18 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 61.

¹⁰⁷ A. Parronchi, *Caducità*, v. 17, in *I giorni sensibili* cit., p. 42.

¹⁰⁸ A. Parronchi, *Alla casa, mentre dormiva*, vv. 19-20, in *I giorni sensibili* cit., p. 62.

¹⁰⁹ A. Parronchi, *Veglia in Arcetri*, vv. 2-4, in *I giorni sensibili* cit., p. 45.

¹¹⁰ *A un'adolescente* (titolo).

¹¹¹ A. Parronchi, *A un'adolescente*, vv. 2-3, in *I giorni sensibili* cit., p. 63.

¹¹² A. Parronchi, *Bosco sacro*, rispettivamente vv. 13, 28-29, in *I giorni sensibili* cit., p. 48.

¹¹³ A. Parronchi, *Distanza*, v. 35, in *I giorni sensibili* cit., p. 53.

¹¹⁴ Così i prati non sono più spazi reali ma valichi «per dove scendere le chine / della vita»

Per Euridice la struttura modulare si manifesta a due elementi in *Distanza: RESPICERE* («quando vòlti / ebbe la morte *i nostri visi* allora»), *PASSUS* («per vie d'orme terrene il tuo celeste»); a un membro in *Bosco sacro: PASSUS* («l'orma più vana / delle foglie»); *Concerto: PASSUS* («diliania / l'eco d'un passo»); *Alla casa, mentre dormiva: PASSUS* («un passo infrange / l'acqua colta nei prati e rifiorita»), *Reliquie del giorno: PASSUS* («trattenendo i cauti / passi alla notte immemore del sonno») e *Balcone fiorentino: PASSUS* («ciechi passi disperdere nell'ombra»).

Il *respicere* non è più un atto volontario attribuibile all'uno o all'altra degli attori ma un riflesso imposto dalla morte. Della donna è enfatizzato l'incedere entro le categorie della cautela («trattenendo i cauti / passi»), della cecità («ciechi passi») e dell'ombra («ciechi passi disperdere nell'ombra»). La dissonanza è resa da «infrange» che, come «strappa», contiene una carica di violenza antitetica rispetto al silenzio della notte e allo stallo dell'Oltretomba.

Con Luzi il vocabolario di Proserpina si amplifica giungendo a contemplare con l'inclusione di *LAPSUS* e *MONSTRUM* fino a quattro elementi. L'aspetto innovativo è rappresentato dalla fusione del mito col rito, che consente di riconoscere il mistero eleusino in tutte le manifestazioni della vita congiunte ai poli opposti dell'esordio e dell'epilogo¹¹⁵.

Quando in *Avvento notturno* la trama simbolica è maggiormente pervasiva si annovera un quadriminio come in *Già colgono i neri fiori dell'Ade: RACCOLTA* («già colgono»), *FIORI* («neri fiori», «fiori ghiacciati viscidati di brina», «colchico struggente», «rose nell'aria»), *MANI* («le tue mani lente»), *LAPSUS* («l'ombra persuade / e il silenzio trascina»). Si contano tre ingredienti in *(Esitavano a Eleusi i bei cipressi)*: *MANI* («le tue mani cercano la notte»), *MONSTRUM* («il gelo insonne / degli occhi», «Il sorriso si addensa nelle rughe», «il tuo collo più freddo dei tesori»), *LAPSUS* («il delirio è morto», «defunta ebbrezza», «le tue mani cercano la notte», «la febbre consuma»). Due in *Cuma: FIORI* («intimo fiore»), *MANI* («semispente le mani la fanciulla»); *(Se musica è la donna amata): FIORI* («inattuate rose»), *MANI* («la tua *mano* / premeva»); uno in *Passi: FIORI* («Rifioriranno i tigli / e le rose serali»).

La donna si manifesta anche in «viso»: «un *viso* spazia / di donna», «chiome»: «Le tue chiome nel vuoto»¹¹⁶, «sorriso»: «ambiguo sorriso onde si celano

(*Bosco sacro*, vv. 24-25), «profondi / clivi dell'abbandono» (*Reliquie del giorno*, vv. 17-18), «verdi / iridi» (*Veglia in Arcetri*, vv. 7-8) che riflettono il consumarsi della sera. Il vento, che muove la superficie erbosa, solleva insieme modulazioni iconiche, «ombre / ladre» (*Bosco sacro*, vv. 20-21), «miraggi [...]» (*Ragazza pensile*, v. 12) e incatena le sue lunghe voci alle chiuse delle valli (cfr. *Eclisse*, vv. 14-15). La verità, apparentemente più vicina a manifestarsi nel verde, in realtà è proprio lì che sfugge, cedendo il campo al virtuale (cfr. *Acanto*).

¹¹⁵ Per una lettura dell'immagine di Proserpina trasversale all'opera di Luzi sia consentito il rimando a Francesca Nencioni, *Tracce del mito di Proserpina nell'opera di Luzi*, in «Quaderni del '900», *Poesia e critica tra le due guerre*, a cura di Simona Mancini, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, XIII, pp. 41-54, da cui si riprendono e sviluppano qui alcuni spunti.

¹¹⁶ M. Luzi, *(Esitavano a Eleusi i bei cipressi)*, rispettivamente vv. 10-11 e 13 (*Avvento notturno*).

/ le fanciulle finitime dell'ombra¹¹⁷», «il tuo sorriso»; «corpo» «il tuo corpo rag-
gia infingardo»¹¹⁸.

Pur nella rivisitazione-rivitalizzazione semantica la *mulier* di Luzi è quella che si avvale maggiormente degli attributi canonici, ma il sorriso, nella connotazione di «ambiguo», insinua la riserva di chi prevede per sé una sorte dubbia; le chiome che oscillano nel vuoto indicano l'assenza vitale sia nell'azione di oscillare sia nel «vuoto» che configura uno scenario spettrale; il collo è raggelato dal comparativo che lo rende «più freddo dei tesori» di cui si orna¹¹⁹. Le mani appartengono di diritto alla sfera del *LAPSUS*, segnalato anche dalla funzione logica di complemento oggetto che il sostantivo svolge rispetto a «persuade» e «trascina». L'attrazione dei recessi tenari è resa da «cercano la notte», mentre «semispente» e «lente» esprimono l'affievolirsi della vita e la stentata assuefazione al mondo delle ombre.

I medesimi lemmi, accoppiati a epiteti negativi, possono essere rubricati sotto *MONSTRUM* se si accresce l'effetto d'inquietudine: «Il sorriso si addensa nelle rughe», «il gelo insonne / dei tuoi occhi», i «capelli affranti di tedio».

La suggestione misterica è richiamata dal titolo (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), unico luogo in cui compare il toponimo, posto però tra parentesi e quindi distanziato dal *corpus* poetico; anzi, se non avessimo quel riferimento, non sarebbe possibile ricondurre il componimento ad Eleusi¹²⁰. Alludono al culto i sintagmi «indachi ansiosi» e «fiumi silenti»; il primo collegato all'esitare, verbo tipico dell'attesa e della sospensione degli iniziandi, il secondo contenente un rimando alla purificazione¹²¹.

Euridice è appena accennata da monomi in *Già colgono i neri fiori dell'Ade: PASSUS* («il tuo passo roco»); *Allure: PASSUS* («Il fuoco del tuo passo si spegneva / sulle sabbie celesti»).

Si sa che la protagonista indiscussa della *Figlia di Babilonia* è Euridice, tuttavia la raccolta presenta al completo la tastiera lessicale di Kore, ampliata da *MONSTRUM*. La struttura modulare si manifesta sotto forma di quadriminio in

no), in *L'opera poetica* cit., p. 51.

¹¹⁷ M. Luzi, *Miraglio*, vv. 15-16 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 72.

¹¹⁸ M. Luzi, *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, rispettivamente vv. 7 e 9 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 73.

¹¹⁹ In questo caso si inverte la modalità di comparazione ricorrente in Luzi, stabilita di preferenza tra concreto (un elemento naturale) e astratto (uno stato affettivo). Ad esempio l'Orsa che leva il capo solenne da una distanza astrale appare «pura più che il mio rimpianto»; il «colchico», che condivide con la donna l'indole e il destino deciduo, è definito «struggente più che il tuo sorriso». Nel «collo più freddo dei tesori» i termini di paragone sono desunti dalla sfera concreta, tra meronimi (collo, tesori) ma con lo stesso risultato di straniamento, limitazione e indeterminatezza ricercato con lo stilema prevalente.

¹²⁰ Cfr. *Apparato critico*, a cura di S. Verdino, in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1348.

¹²¹ Per l'interpretazione di *Esitavano a Eleusi i bei cipressi* nell'ottica del mito di Persefone cfr. Maria Carla Papini, *Mario Luzi: tra «essere» e «non esistere», il protrarsi dell'attesa*, in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 145-169.

Giro di vite, pur con la *variatio* del frutto al posto del fiore: RACCOLTA («rac-cogli»), FIORI («pigne»), MANI («tua mano»), MONSTRUM («strana / sei più strana»); *Dismisura*: CADUTA («precipitano»), FIORI («rose funerarie», «fiori lancinanti»), MANI («palme / tese al vuoto», «braccia che auliscono», «mano recisa»), MONSTRUM («mano recisa»). Tre elementi emergono in *Mazzo*: CADUTA («fiottano»), FIORI («glicini»), MANI («tue braccia smarrite»), in *Sonno*: CADUTA («è caduto»), FIORI («qualcosa»), MANI («mani»); *Evidenza ed oblio*: CADUTA («deponesti»), FIORI («rose in cesti»), LAPSUS («sposa raggiunta e sola») e in *Altre leggende*: FIORI («anelli / torpidi di verbene»), MANI («tua mano»), MONSTRUM («tenebroso orrore»). A due ingredienti si trova in *La notte canterà*: CADUTA («getti»), FIORI («rose»); *A Firenze*: CADUTA («cedi»), FIORI («fiori»); *Fuoco di parole*: CADUTA («gettati»), FIORI («Anemoni pungenti»); *Trama*: CADUTA («cadono», «brancolanti»), FIORI («rose r  se», «serre fiorite»); *Lunare, con la sciarpa rossa, calzata di febbre*: FIORI («tempesta / di glicini»), MONSTRUM («mutilo sorriso»); *Assenza*: FIORI («gaggie»), MANI («tuo braccio»); *Balcone*: CADUTA («fiottano»), FIORI («fiori»); in *Ardore e silenzio*: FIORI («cupi giacinti»), MANI («tua mano»); *Eco in un'eco*: FIORI («festoni di rose»), LAPSUS («tu sposa / notturna») e in *Viso di fiamma*: CADUTA («gettarvi»), MANI («tue mani»). Un monomio si riscontra in *Albíreo*: FIORI («rose / luccicanti, estenuate, felici») e *Assente dal passato*: FIORI («i fiori sono morti»).

Bigongiari punta dunque i riflettori sul gesto con cui Proserpina lascia cadere i fiori; non sul ratto n   sulla gara, ma sul simbolo di capitolazione di fronte all'ineluttabilit   del fato; nello stesso movimento    possibile leggere anche un «volontario atto di disseminazione¹²²» e pertanto, vale ripeterlo, un segno di rinascita.    per questo che nella *Figlia di Babilonia* si registra tutta la gamma del «cadere». All'interno della categoria *cedendi* la donna    coinvolta nell'azione in misura maggiore o minore a seconda del genere verbale: quando il predicato    intransitivo («fiottano», «   caduto», «precipitano») si limita ad assistere come per trasmettere l'assuefazione alla sorte, mentre la transitivit   («getti», «gettati», «deponesti») implica la partecipazione volitiva e quindi denuncia la responsabilit   dell'atto. La sfumatura semantica si coglie in maniera specifica in «precipitano rose funerarie» di *Dismisura*, dove l'accento    posto sul cadere dall'alto, e nelle «rose che tu getti» della *Notte canter  *, in cui    invece il «tu» a compiere la mossa di gettare. In *Giro di vite* il predicativo «distratta» sembra segnalare la svista nell'aver fallito il bersaglio perch   le mani raccolgono «pigne», anzich   fiori. Le braccia sono «smarrite», le mani deboli nella presa («   caduto qualcosa dalle mani») o gi   attratte nell'orbita notturna («trascinano la notte»); «qualcosa» esprime una percezione approssimata, non seguita da *correctio*, per cui l'indeterminazione suggerisce d'includere nel pronome, oltre a fiori e a mazzo, un significato traslato (come, ad esempio, «vita sfuggita dalle mani»).

¹²² R. Donati, *Introduzione* cit., p. XVIII.

Il «tenebroso orrore» di *Altre leggende* situa invece Proserpina nell'ottica di sovrana delle ombre; «strana» ripetuto due volte con l'aggiunta della marca comparativa «più», rimanda di nuovo al mutato volto di Kore, da leggiadra giovinetta figlia di Demetra a tetra sposa di Plutone.

Richiamano inequivocabilmente Euridice i titoli epigrafici delle tre parti del testo: «Ella andava verso la notte», inscrivibile nell'orbita del *lapsus*, fa di lei fin dall'*incipit* una creatura notturna; «Era triste, forse piangeva», l'intermezzo forse meno compromesso con l'Averno, lascia baluginare la possibilità del «riscatto» nel rivelare sentimenti ancora legati alla vita terrestre; «Si è voltata, sono perduto» rappresenta il punto di non ritorno, segnalato da *respicere* e da *perdita*.

Il gesto che ha subito con Rilke la prima scossa rispetto al mito greco («Wer?», chiede sommessa Eurydike, ormai dimentica dell'amato, a Hermes che le segnala che Orpheus si è voltato¹²³), giunge qui alla variante estrema, non più impuntabile all'uomo, cantore o poeta, ma alla donna stessa. Ancora più lacerante e dirompente rispetto alla tradizione risalta la seconda contraddizione. Non basta che sia capovolto il soggetto che compie l'azione, è l'ineliminabile effetto di perdita che il *respicere* comporta a trasmettersi dalla donna all'uomo.

Allo stereotipo conativo di idee/vocaboli si aggiunge quindi la sfera semantica della PERDITA. Il modulo consta di tre ingredienti in *Alla sua donna*: *RESPICERE* («voltandosi improvviso»), *PERDITA* («non ho perduto»), *PASSUS* («l'orma assente»); di due in *Ventaglio cinese*: *RESPICERE* («voltarsi perenne»), *PASSUS* («passo che incespica»); *Giro di vite*: *RESPICERE* («i bei / nomi invano ti voltano»), *OPHIS* («serpi»); *Eco in un'Eco*: *PERDITA* («Ti perdo»), *PASSUS* («passi morti»), *LAPSUS* («tu sposa / notturna»); *Frammento cancellato e riletto*: *OPHIS* («vipere snelle»), *PASSUS* («tuo passo»); *Lunare, con la sciarpa rossa calzata di febbre*: *OPHIS* («angue»), *PASSUS* («tuo passo»); *La nostra notte*: *LAPSUS* («tu, prigioniera»), *PASSUS* («il tuo piede incespicando»); *Epigrafe III*: *RESPICERE* («Si è voltata»), *PERDITA* («sono perduto»). Compare con un anomalo binomio in *Fuoco di parole*, dove al posto del serpente si trovano i fiori: *OPHIS* («le vitalbe si attorccono»), *PASSUS* («mascherate di risa alle caviglie»). Condensata in un monomio si ripropone la struttura modulare in *La notte canterà*: *PERDITA* («perduta»); *Poesia*: *PASSUS* («passo ch'è un lento accetere»); *Tiara*: *PASSUS* («quest'orma di miele», «l'alluce / che preme», «Dove insiste / il passo»); *Una mischia la tua serata d'ombra*: *PASSUS* («oltre passa tra gli ombrati e rauchi / richiami»), *LAPSUS* («cielo franto al tuo destino»); *Sonno*: *RESPICERE* («Ti rivolti»); *Pavana reale*: *OPHIS* («vipere»); *Dopopioggia*: *LAPSUS* («l'ombra tua veloce / e notturna»).

¹²³ Cfr. il pometto di Rainer Maria Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes*, nella traduzione di Leone Traverso. Ma per l'influenza di Rilke sulla terza generazione si veda Anna Dolfi, *Rilke e le modalità di lettura di una generazione (a partire da una copia annotata nella biblioteca Macrí)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 433-446 e Giuseppe Bevilacqua, *Rilke un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Roma, Bulzoni, 2006.

4. *Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali*

I termini-chiave individuati nella poesia per connotare Proserpina e Euridice si ritrovano nella prosa, pressoché invariati e talvolta potenziati da elementi *a latere*, proprio per il valore simbolico che rivestono.

In *Al di qua di una sera* la struttura linguistico-semanticamente riferita a Proserpina mantiene il trinomio di base integrandolo con *MONSTRUM*, *LAPSUS* e *VIR*. La RACCOLTA è testimoniata da una sola voce verbale controbilanciata dal complemento di quantità: «cogliere in abbondanza»¹²⁴; i FIORI, nel passaggio dall'attributo «strani» ai collettivi «aranceto», «lungo fregio» e «ghirlanda»¹²⁵, attenuano la caratteristica inquietante a vantaggio dell'aspetto esornativo; il *LAPSUS* è presente sotto due forme, l'una connessa ai termini del viaggio verso l'ignoto («vie quasi ignote», «cammino verso le zone piagate dalla sofferenza», «giorno perduto»¹²⁶, «coinvolta nella caduta»¹²⁷), l'altra collegata alle manifestazioni del dolore («volontà d'essere ancora più muta», «soffrire e morire», «dolore che in lei si inasprisce», «lacrima viva», «pene momentanee»¹²⁸). Della donna continuano a emergere mani («troppe inesperte [...] le [...] mani nervose delle fanciulle»¹²⁹), piedi («piedi gemmei»¹³⁰), tendenza al silenzio («donna tacita»¹³¹) e all'offerta sacrificale («offrire il suo cuore perché ne prenda e ne gusti»¹³²). Accenni a *MONSTRUM* sono contenuti nello «sguardo gelato»¹³³, nei «denti del gelo [che] anneriscono», nelle «mani tese, scarnite», negli «occhi infuocati»¹³⁴ con rimando al *roussi*. Compare la voce *VIR* («giovane di ventidue anni»¹³⁵) a racchiudere l'aspetto divergente.

Nessun mito, antico o moderno, pagano o cristiano risulta in *Al di qua di una sera* nell'originale, ma sistematicamente sovvertito¹³⁶: il figliol prodigo è mutato

¹²⁴ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 28.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Le citazioni si leggono in AdS, p. 27.

¹²⁷ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 28.

¹²⁸ Le citazioni sono tratte da ivi, p. 26.

¹²⁹ *Ivi*, p. 28.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ivi*, p. 25.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, p. 28.

¹³⁴ Le tre citazioni si leggono in *ivi*, p. 25.

¹³⁵ *Ivi*, p. 28.

¹³⁶ È tipico infatti di Parronchi mischiare e ribaltare in un complesso *pastiche* letterario mito classico, parabola evangelica, richiami simbolisti: ne è esempio il capitolo 4 costruito tra *exemplum* biblico (figliol prodigo), *fabula* di Ovidio (Proserpina/Euridice), poema mallarmeano (*Après-midi d'un faune*). Se la prima parte (da «Al tepore, scaturito improvviso» a «lento barbaglio») è giocata tra i lacerti semantici e simbolici del figliol prodigo e del viaggio *ad Inferos*, la seconda (da «Per questi prati» a «cogliere in abbondanza») corrisponde al ribaltamento della scena floreale delle *Metamorfosi* e la terza (da «Quelli che un giorno vide» a «ombre amiche di un fiume») al «capovolgimento» del poema di Mallarmé.

nel personaggio femminile i fiori sono consegnati al *vir* anziché alla *puella*, e la ghirlanda è gettata a terra dalla donna invece che dal fauno.

Il risveglio delle *fabulae* si avvale dell'atmosfera di sortilegio che la sera distende sui prati, predisponendo all'illusione e allo smarrimento: «Per questi prati diffusi la sera compie un'altra illusione» C'è il *pathos* dell'incantesimo («illusione», «senza credere di essersi mossa», «cose tornate ugualmente fioche e lamentose nel sogno»¹³⁷), il distanziamento dal presente («perdendovisi»¹³⁸), ci sono i segni lessicali dello scivolamento («caduta», «rovinò») verso una lontananza incommensurabile («non poteva più dire di essere vicina o lontana dalla sua origine»¹³⁹). E ancora troviamo la tensione verso l'ulteriorità («mani tese», «cammino verso le zone piagate dalla sofferenza»), il *plus ultra* intravisto nella sera, nel velo, nell'aria, nell'altrove, l'evidente insistenza sul concetto di limite («chiudevano»¹⁴⁰, «soglie»¹⁴¹, «cortili»¹⁴²) sia nel senso di confine tra realtà e rappresentazione sia in quello enfatico di soglia tra vita e morte. Si rinnova la semantica del diaframma («reti nelle quali si dibatteva il tramonto»¹⁴³), stilema cognitivo/linguistico di Parronchi, che aiuta a valicare i confini proibiti dal senso comune: le fanciulle sono insieme presenti e assenti, reali e virtuali, ragazze di oggi e *jeunes filles d'antan*; i fiori attraggono e respingono, la ricerca si rivela fallace perché esca di inganno; le mani non sono più abili né esperte, ma impacciate alle prese con un *habitat* desueto. Con «strani fiori» ricompare l'ambivalenza che promanava dai grappoli bianchi e rossi del giardino: i «teneri teschi»¹⁴⁴ o l'«umido teschio»¹⁴⁵, ricompresi entro la stranezza, definiscono un'incolmabile distanza rispetto alla *mimesis*.

L'inversione di tendenza si compie nella scena della serra. Qui è appunto l'uomo, «un giovane di ventidue anni»¹⁴⁶, a cogliere i fiori; il mazzo non sfugge di mano, bensì è deposto ai piedi «di molte donne raccolte nude nell'aranceto»¹⁴⁷, in un gesto antitetico all'oltraggio perpetrato da Plutone nel bosco di Pergo. Lo scenario, che si ritrova anche nel «soffio / d'una serra d'aranci» di *Pietre e musica* (vv. 9-10), sembra ispirato piuttosto alla *Primavera* di Botticelli che al poema di Ovidio: spiccano gli aranci sullo sfondo, serra o prato fiorito; le fanciulle nude, emule delle Grazie, hanno gettato via i candidi pepi; la protagonista,

¹³⁷ Ivi, p. 29.

¹³⁸ Ivi, p. 28.

¹³⁹ Ivi, p. 29.

¹⁴⁰ Ivi, p. 27.

¹⁴¹ Ivi, p. 26.

¹⁴² Ivi, p. 19.

¹⁴³ Ivi, p. 28.

¹⁴⁴ Ivi, p. 13.

¹⁴⁵ Ivi, p. 14.

¹⁴⁶ Ivi, p. 28.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

come la figura principale del quadro, è quella più lontana, terminale, che assiste all'insolito omaggio da una prospettiva imprecisata, astenendosi e dissociandosi («sguardo gelato»). Anche le forme si scambiano proprio come nella *tabula picta*; e se nella *Primavera* sono i fiori a diventare gioielli, le trecce a rivelarsi collane, nella prosa di Parronchi i piedi assumono le sembianze di pietre preziose. Così adornati o assimilati a gemme, non rappresentano il tramite dell'eranza ma uno strumento di seduzione.

Lo stesso processo di capovolgimento si riscontra per l'*Après-midi d'un Faune*¹⁴⁸: il mezzogiorno si annuncia in *Al di qua di una sera* tra soffi che risentono della «brise», delle «chaleurs» e del «souffle» mallarmeani, ma il personaggio silvano è divenuto un contadino che cerca di ripararsi dalla calura alle «ombre amiche di un fiume»¹⁴⁹. L'ora che abbacina favorisce nei due luoghi l'equivoco e il sortilegio: nel poema di Mallarmé può confondere la realtà con un sogno erotico, nella prosa di Parronchi inverte la dialettica cacciatore/preda, seduttore/sedotta con una trappola allettante, gettata a terra dalla donna-ninfa perché ostacoli il passo al villano. Il *vir*, che nella sequenza della serra assume il ruolo principale, in quella meridiana lo cede alla donna insieme alla facoltà di agire.

Al di qua di una sera si distingue dalle prose «sorelle» per la mancanza della transitività in orizzontale e per l'immanenza/presenza femminile circoscritta a pagine precise¹⁵⁰. La comparsa della *mulier* s'inquadra entro le categorie delle «tempeste», della «notte» e dell'«incerto»¹⁵¹, che bandiscono la possibilità del lieto fine. È vero che le tempeste (equivalenti al cardarelliano destino di «vivere / balenando in burrasca»¹⁵²) «più non crescono»¹⁵³ e che l'incerto è connotato alla notte («l'accanimento animale [...] porta con sé nella notte quanto s'era affidato all'incerto»¹⁵⁴), ma l'ombra oscura di quei significanti si ripercuote inevitabilmente sul lessico che informa la donna, indirizzandola «verso le zone piagate dalla sofferenza».

¹⁴⁸ Non è superfluo ricordare che la triade dell'ermetismo fiorentino si cimentò a più riprese con l'*Après-midi*: Parronchi con le versioni del 1945 (presso Il Fiore) e del 1946 (per Fussi); Bigongiari, in polemica con le scelte linguistiche e stilistiche di Parronchi, con la traduzione apparsa su «Letteratura» nel novembre-dicembre del 1945; Luzi con due brani del poema (vv. 10-22 e 63-73) inseriti nell'antologia *La Cordigliera delle Ande* (Einaudi, 1943). Per una puntuale ricostruzione delle varie soluzioni cfr. Laura Toppan, *L'intraducibile mallarmeano. «Il Fauno di Luzi»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 573-590.

¹⁴⁹ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 28.

¹⁵⁰ Il ritratto, abbozzato alla fine della sequenza III (ivi, pp. 24-25) e ripreso dall'attacco del capitolo IV, la vicenda sentimentale appena accennata (ivi, pp. 25-27) nell'ultima parte del capitolo III, la fuga/allontanamento (cap. IV).

¹⁵¹ Ivi, p. 24.

¹⁵² Vincenzo Cardarelli, *Gabbiani*, vv. 9-10 (*Poesie*), in *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1981, p. 60.

¹⁵³ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 24.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

Prima che si affacci alla ribalta, se ne intravede un annuncio nelle «compagne leggere e sensitive»¹⁵⁵ del capitolo II e negli occhi e nel profilo delle fanciulle di questa sequenza: un'apparizione che risente del coro della tragedia greca e svolge funzione di «parafulmine». Se non giunge a deviare, almeno attenua gli effetti negativi prospettati da «tempeste», «notte» e «incerto».

La presenza della marca «più», sia come avverbio di comparazione che come rafforzativo negativo, segnala un innalzamento della tensione emotiva in corrispondenza dell'avvento della donna: «pensieri non *più* maceri», «luci aggrottate [...] non *più* stanche», «tempeste che *più* non crescono», «occhi [...] *più* pietosi», «incontri *più* frequenti»¹⁵⁶. Lei, la protagonista, non viene avanti spontaneamente, ma «è sorpresa», quasi colta in fallo in incontri che si fanno più frequenti, portandola «sull'orlo di ogni decisione»¹⁵⁷. E finalmente appare in primo piano con un effetto moviola, che dal particolare delle mani si estende alla figura: «Ecco le mani tese, scarnite. [...] Ecco la donna tacita apparire su tutto»¹⁵⁸. L'avverbio attualizzante, due volte in *incipit* di frase, sottolinea il culmine della raffigurazione e evidenzia il ritorno dallo spazio del mito al contesto odierno («questi ultimi tempi»¹⁵⁹).

Vengono così messi a fuoco i tratti: il viso «asimmetrico [...] per accondiscendenza alla luna»¹⁶⁰, che nella mutevolezza e inafferrabilità contiene un rintocco del «plurima»; la distinzione delle attitudini, richiamo invece all'«una» («ogni atteggiamento colto in un prospetto singolare»¹⁶¹); gli «occhi infuocati»¹⁶² che alludono all'elemento contiguo a Proserpina/Euridice, il predicativo «atterrita» che evoca la discesa nell'Averno. Riferimenti all'esitazione, alla sospensione e all'attesa¹⁶³ traspaiono nell'«ansia malcelata»¹⁶⁴.

La relazione io/donna si avvale di termini a metà tra «silenzio» e «contessa». Rientrano tra i primi: «sospiro», «[n]el suo silenzio», «volontà d'essere ancora più muta»¹⁶⁵, «sottrae»; tra i secondi «Non so farmile amico, anche il mio sguardo la offende»¹⁶⁶, «[f]orse mi contenderà un giorno il suo cuo-

¹⁵⁵ Ivi, p. 12.

¹⁵⁶ Le citazioni sono tratte da ivi, p. 24.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Ivi, p. 25.

¹⁵⁹ Ivi, p. 24.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Ivi, pp. 24-25.

¹⁶² Ivi, p. 25.

¹⁶³ Cfr. S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, su cui si veda A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di letteratura italiana» [numero monografico a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni], «L'amore aiuta a vivere, a durare». Bigongiari, Luzi e Parronchi 100 anni dopo [1914-2014], XXXII, 2014, 3, pp. 88-89.

¹⁶⁴ A. Parronchi, *Al di qua di una sera* cit., p. 25.

¹⁶⁵ Le citazioni si leggono ivi, p. 26.

¹⁶⁶ Ivi, p. 25.

re», «ho saccheggiato il tuo cuore e dissipato il tuo tesoro»¹⁶⁷. All'interno della contesa si apre la sotto-area della «distrazione» e del «distacco»: «mentre in me già si fa strada la voce che mi distrae», «Allora dimentico chi ella sia», «così insensibilmente mi libero ancora da lei»¹⁶⁸. Il dolore pervade e assorbe i vari campi semantici in un contenitore monocorde: «soffrire e morire», «questo dolore che in lei s'inasprisce», «nodi dolorosi», «lacrima viva», «pene momentanee»¹⁶⁹.

I nodi lessicali che intrecciano Euridice a Proserpina sono contenuti in: «vederla perdersi», «indietreggiare»¹⁷⁰, «soglie indeterminate»¹⁷¹, «legge della sua esistenza insidiosa»¹⁷²; se i verbi rimandano al *respicere* e quindi alla ninfa amata da Orfeo, le «soglie indeterminate» e la «legge della sua esistenza insidiosa» si addicono tanto all'una che all'altra, come confini dell'Averno e margini di una sorte incompiuta.

Tracce rituali si possono scorgere nel «sacro vino [di cui] odorano l'orme»¹⁷³, che ai passi di una comitiva che si allontana nella notte unisce quelli degli adepti reduci da un sacrificio. Ma se non bastasse il «sacro vino», soccorrono i «pizzi virginali» e «il terreno [che] s'infiora di riflessi caduti»¹⁷⁴ a confermare la suggestione iconica del rito.

Della struttura modulare di Kore persiste in *Biografia a Ebe* FIORI connesso a *LAPSUS*: «essa ha accolto della primavera soltanto un vaso di *fiori* in cui declina e si addensa tutta l'estensione di pace e d'ombra che non osavamo sperare»¹⁷⁵, «tu lo sai che il due di novembre porti i *fiori* a Renata»¹⁷⁶, «il fascio bianco dei *crisantemi* ondeggiava tra le tue braccia»; il *LAPSUS* è adombrato in «declina», «si addensa», «ombra», e si appesantisce di riferimenti mortuari nel «due di novembre» e in «crisantemi»; MANI si legge nelle «mani di lei, bianche e cieche, [che] articolandosi apparivano disgiunte dalla sua febbre»¹⁷⁷, nelle «sue mani [...] pesanti e concordi»¹⁷⁸, in «oscuramente le mani si vestono d'oblio»¹⁷⁹.

La donna si specifica in «bambina», «giovinetta» o «fanciulla». Compare il verbo *clou* «rapire», mai nominato in poesia, spostato dal senso proprio del *rap-*

¹⁶⁷ Le due citazioni sono tratte da *ivi*, p. 26.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Le due citazioni sono in *ivi*, p. 25.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 26.

¹⁷² *Ivi*, p. 25.

¹⁷³ *Ivi*, p. 23.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 23.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 42.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 45.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 47.

tus a quello metaforico di seduzione e sottrazione di valenze positive: «parole rapite dal sangue»¹⁸⁰, «qualcosa le aveva rapito la calma»¹⁸¹.

I FIORI che più si avvicinano a Proserpina sono quelli contenuti nel vaso che la fanciulla casuale di *Stasi* «ha accolto della primavera»; ma se Proserpina, ignara della sorte incombente, poteva partecipare lieta al *ludus*, il personaggio luziano, presago di un destino infausto, può ricevere appena un segno della nuova stagione, condensandolo in un simbolo.

L'effetto antitetico tra fiori come annuncio di primavera-simbolo di vita o come omaggio ai defunti e quindi immagine di morte, è ravvisabile nel fascio bianco dei crisantemi che Elena offre a Renata il due di novembre. Il mito classico si avvale in questo caso dell'ulteriore variante cristiana: nella scia di continuità che unisce viventi e trapassati, si rivela l'intercambiabilità tra chi reca i fiori e chi li riceve, nello specifico non più coincidente con la protagonista¹⁸² e neppure con la destinataria del gesto (la sorella), ma con una generica umanità accomunata nel dolore: «Già¹⁸³ il tuo viso appariva riflesso in un lontano prisma indolore ed essi [i crisantemi] non erano più tuoi e non erano di Renata, ma d'una astratta morte disabitata e deserta»¹⁸⁴.

IL *LAPSUS* sottolinea l'«essere nella morte» di Proserpina e della ragazza di *Estasi*, sulle quali s'impone l'ombra: sia l'effetto ottico della «valle sub umbrosa»¹⁸⁵ o quello prodotto dalle fronde che coronano il bosco¹⁸⁶, oppure il riflesso metafisico che si addensa nella «volta dai vetri chiusi»¹⁸⁷, l'immagine risulta sempre insidiata e sovrastata da una zona buia, che tradisce una realtà parallela.

Riflessi persefonici si colgono in particolare nella giovinetta di *Estasi*. Al di là della condivisione di una morte precoce, il tramite tra le due figure è rappresen-

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Ivi, p. 73.

¹⁸² Alla stessa destinataria (Elena) è dedicata *Consolazione della sorella superstite* (*Appendice, Perse e brade* in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1168): «Dalle lente braccia è fuggita / la dolce volontà d'abbracciar te / che non sei eterna» (vv. 1-3). Qualcosa sfugge ancora dalle braccia, ma a cadere non sono più i fiori bensì la possibilità di un abbraccio.

¹⁸³ Vale la pena soffermarsi su *già*, equivalente a *ecco* di Parronchi, nesso trasparente che stabilisce uno slittamento temporale e insieme effetto di dissolvenza. Quando si trova in *incipit* di periodo riveste l'accezione di «ormai» e segnala a livello narrativo il divario tra i piani diegetici; in riferimento al personaggio indica il rimpianto e l'irreversibilità del nuovo stato. Può comparire per esprimere l'incompiutezza e l'irrecuperabilità del tempo non vissuto, come in «tutto il tempo che c'era stato negato *già* dormiva in quella febbre viola e calma» e per incatenare attraverso la categoria del «necessario» l'eventualità del futuro all'immodificabilità ed esattezza del passato («Tutto quello che potrebbe necessariamente succedere ai nostri atti è in me *già* avvenuto», M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 24; «il mio fervore circoscritto nel gelo delle cose già esatte e perfette», ivi, p. 54; «Già mi sentivo passato e tuttavia tentavo d'imitare il mio carattere vivo» (*ibidem*); «ma già quel gesto sarebbe riuscito superfluo alla mia perfezione mortale», ivi, p. 55).

¹⁸⁴ Ivi, p. 28.

¹⁸⁵ *Fasti*, IV, v. 427.

¹⁸⁶ Cfr. «silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus» (*Met.*, V, vv. 388-389).

¹⁸⁷ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 23.

tato dai termini «simplicitas», «simplex»¹⁸⁸ e «puerilis» con cui Ovidio connota Kore, che si rispecchiano nelle cinque occorrenze di «bambina»¹⁸⁹ di *Estasi*. Nelle *Metamorfosi* i primi due vocaboli descrivono la semplicità che, pur nel dramma, non impediva alla dea giovinetta di dolersi per una perdita effimera come quella dei fiori o di cedere alla tentazione di assaporare i chicchi del melograno rompendo il digiuno; «puerilis» definisce l'ingenuità («puerilibus [...] annis»¹⁹⁰) e il fanciullesco zelo («puellari studio»¹⁹¹) con cui riempiva di fiori cestelli e falde delle vesti.

Luzi riserva «puerile» alla corsa («corsa intima e puerile»¹⁹²) accennata dalla ragazza per separarsi dall'uomo che al bar «le aveva parlato bruscamente»¹⁹³ e collega a «bambina» («troppo bambina») una serie di equivoci culminanti nel suicidio. La «simplicitas» perde così la lievità che rivestiva nei versi di Ovidio caricandosi di valenze cognitive e psicologiche fuorvianti: la disparità tra desiderio e felicità, o meglio lo scarto tra differire e precludere scambiato per coincidenza («Era troppo *bambina* e ancora non aveva imparato a desiderare»¹⁹⁴; «O forse le era parso inutile desiderare»¹⁹⁵, «Era stato un equivoco: non aveva potuto intendere che al punto in cui il desiderio era morto, da quel medesimo punto avrebbe potuto rinascere e continuare»¹⁹⁶); la parziale percezione dei fatti commutata in visione obiettiva («Tuttavia era troppo *bambina* e non se ne poteva rendere conto, per questo era morta»¹⁹⁷); la pazienza appiattita verso la rinuncia («Era troppo *bambina* e ancora non sapeva quanto è dolce l'abitudine a vivere di pazienza»¹⁹⁸, «ancora non era abituata all'illusione alterna delle fini e dei cominciamenti che la vita simula»¹⁹⁹); l'agire istintuale ritenuto intervento tempestivo e indilazionabile («Era troppo *bambina* e qualcosa le aveva rapito la calma»²⁰⁰, «Non possedeva ancora il senso delle misure»²⁰¹); l'«acume di un'estasi»²⁰² confuso con la morte («aveva creduto che fosse la morte perché era troppo *bambina*»²⁰³).

I periodi brevi che si alternano nel brano corrispondono ad altrettanti tentativi di approssimazione a una verità che sfugge. Prevale il predicato nomina-

¹⁸⁸ *Met.*, V, vv. 400 e 535.

¹⁸⁹ Cfr. M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., pp. 71, 72 (2 occorrenze), 73, 74.

¹⁹⁰ *Met.*, V, v. 400.

¹⁹¹ *Met.*, V, v. 393.

¹⁹² M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 74.

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 71.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 72.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 72.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

²⁰⁰ *Ivi*, p. 73.

²⁰¹ *Ivi*, p. 72.

²⁰² *Ivi*, p. 73.

²⁰³ *Ibidem.*

le («era troppo bambina») che ricorre 5 volte in *incipit*, 2 nel corpo della frase o in clausola congiunto a «perché». Il lessico insiste sul senso di eccedenza espresso da «troppo» e da «ancora». Il predicato verbale è coniugato di preferenza alla forma negativa: «non aveva saputo desiderarlo», «*non* aveva imparato a desiderare», «*non* sapeva», «*non* se ne poteva rendere conto», «*non* aveva imparato a vivere», «*non* sapeva ancora», «ancora *non* era abituata», ««*non* aveva potuto intendere», «*Non* possedeva ancora», «*non* le era stato possibile», «*non* era ancora educata a giudicare», «*non* poteva capire», «*non* aveva fatto niente»²⁰⁴. Quando la negazione non è esplicitata dall'avverbio, è contenuta nei verbi privativi o *errandi* («mancava di accorgimento e di perfidia»²⁰⁵, «ignorava»²⁰⁶, «si era sbagliata»²⁰⁷).

Anche la gestualità crea un collegamento tra le due figure: Proserpina avanza con la leggera naturalezza di chi si muove per territori familiari («*errabat nudo per sua prata pede*»²⁰⁸); nell'ultimo *flash* di *Estasi* la ragazza è ritratta mentre spicca la corsa per raggiungere il tram; «Togliendosi l'impermeabile»²⁰⁹ può essere letto come libera traduzione, adattamento alla maniera moderna, del costrutto «*tunicis remissis*»²¹⁰, nei «capelli [...] [che] si erano scompigliati»²¹¹ si può rintracciare una lontana eco del «*cecidere*» dei «*collecti flores*»²¹².

Le parole-chiave del culto eleusino s'incontrano in *Biografia a Ebe* tutte le volte che si allude all'incessante sorgere della vita dalla morte: «origine e [...] fine»²¹³, «estinguersi e ricominciare»²¹⁴, «fini e [...] cominciamenti», «era morto», «rinascere e continuare»²¹⁵ sono i termini/spia che si collocano agli estremi della parabola esistenziale e della copia che ne riproduce il rito; ad essi si aggiungono i sincretici sintagmi binari di tono neutro («*impassibile* continuità»²¹⁶), disincantata consapevolezza («*illusione* alterna»²¹⁷), rimando al limite invalicabile («oscuro *confine*»²¹⁸). Spesso il confine, l'ostacolo, accoppiato a «ombra», s'identifica con muro (e con i sinonimi «recinti», «vallo»), circoscrivendo l'Oltretomba luziano entro le sfere semantiche della lentezza, del buio e dell'invalicabilità.

²⁰⁴ Le citazioni sono tratte da *ivi*, pp. 71-73.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 72.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 73.

²⁰⁸ *Fasti*, IV, v. 426.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 74.

²¹⁰ *Met.*, V, v. 400.

²¹¹ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 74.

²¹² *Met.*, V, v. 400.

²¹³ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 53.

²¹⁴ *Ivi*, p. 63.

²¹⁵ *Ivi*, p. 72.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi*, p. 56.

In un caso compare la metafora «vallo d'ombra e d'inerzia»²¹⁹ che riecheggia in negativo «l'estensione di pace e d'ombra che non osavamo sperare».

Del trinomio di Euridice *PASSUS* è riscontrabile in «Come il tuo passo era incerto»²²⁰, «passo faticoso»²²¹ allusivi all'impaccio delle bende; «distratto dal suono e dall'uniforme flessione del passo»²²², «Accanto a me il suono del suo passo si spandeva perduto»²²³ registrati dall'ottica dell'io-novello Orfeo; «come il suo passo si allenta nell'aria neppure le pietre ne attristano il timbro»²²⁴, «un passo di donna si ripete»²²⁵, «un passo cieco si perdeva sotto le volte»²²⁶ che si addicono al viaggio a ritroso di Euridice. *OPHIS* fa appena una comparsa in «un serpente strisciava»²²⁷; il *RESPICERE* è adombrato in quattro richiami essenziali, due dei quali resi ancor più improbabili dal periodo ipotetico: «sarebbe stato sufficiente ch'egli l'avesse richiamata indietro»²²⁸, dov'è il non *respicere* a perdere l'amata; e «ancora un attimo basterebbe perché essa *volga* la testa», che conduce la vicenda all'estrema variante dell'autoriflessione, poiché il non voltarsi equivale questa volta a perdere se stessi. Ma anche in «*volgendo* la testa inorridita»²²⁹ si verifica il *respicere* e quindi la perdita; solo che il gesto è ora una tecnica di evitamento per non incontrare il proprio sguardo e per mancare la possibilità di salvarsi. Il paragrafo finale di *Stasi* offre un'ulteriore variante del *respicere* dove il voltarsi diviene atteggiamento condiviso e ripetuto dai *partner*, che tuttavia non porta a incontrarsi ma a perdersi («In cammino sulle nostre strade divergenti ci saremmo voltati spesso a guardarci e io ti avrei vista confusa nei lenti colori della vita, attardata in una luce divenuta eccessiva per te»²³⁰).

L'intercambiabilità della doppia figura di Kore-Demeter rappresenta la chiave di volta da slittamento in verticale a trascorrenza in orizzontale.

Non è un caso allora che il primo trapasso della sembianza dell'amata/amante in altra *imago* converga in quella della madre²³¹, con la quale la donna condi-

²¹⁹ Ivi, p. 26.

²²⁰ Ivi, p. 28.

²²¹ Ivi, p. 82.

²²² Ivi, p. 33.

²²³ Ivi, p. 25.

²²⁴ Ivi, pp. 18-19.

²²⁵ Ivi, p. 30.

²²⁶ Ivi, pp. 31-32.

²²⁷ Ivi, p. 50.

²²⁸ Ivi, p. 74.

²²⁹ Ivi, p. 75.

²³⁰ Ivi, pp. 56-57. Per la lettura di questo passo di *Biografia* come di «una personalissima versione» luziana dell'addio di Euridice cfr. R. Donati, *Introduzione* cit., p. XV e n. 20.

²³¹ Lo scambio di età tra vecchiaia e fanciullezza, alla base dell'identificazione *mater-filia*, si coglie fin da *Le meste comari di Samprugnano* (*La barca*, in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 28). Nel contrasto tra i «diti spolti» (v. 5), indice di declino e di età avanzata delle comari, e le belle mani simbolo di giovinezza delle ragazze, sussiste la stessa possibilità metamorfica delle trascorrenze in orizzontale. Le fanciulle che in *Fragilità* (*La barca*, ivi, p. 25) appaiono con le «fronti pensose»

vide la *pietas* cristiana, la sofferenza per l'allontanamento e l'arresto nel «passo di bambina»²³². Ma l'interrogativo che si apre a conclusione della scena: «Dove si è fermato il suo passo di bambina?» rimanda in un *continuum* di esistenze che si spezzano²³³ all'adolescenza materna, ossia al punto in cui l'avanzare inesperto di lei si è arrestato di fronte alle avversità, all'ostacolo (delusione/suicidio) che ha bloccato il progredire verso la vita della ragazza di *Estasi* e in filigrana al *raptus* che ha segnato la sorte di Proserpina.

Biografia a Ebe offre al completo il paradigma delle trascorrenze. Nella forma della «duplicazione semplice» è testimoniato dalla donna che all'inizio di *Stasi* «rompe senza indugio quest'aria che non bagna», alla quale si sovrappone e confonde nel corso dello stesso capitolo la madre. Con l'«agonia continua delle partenze» si ripete nella seconda sequenza l'interposizione madre/donna²³⁴. Sono «i battenti [...] discosti»²³⁵, i «binari»²³⁶, la «folata improvvisa dei treni»²³⁷ ad avvertire che dietro il «viso adombrato»²³⁸ della madre si può scorgere un riflesso di quello della «creatura così triste» che ne eredita lo strazio per la separazione (il definitivo «addio cupo»²³⁹), ma si distingue per un carico di dolore forse maggiore perché incapace di perdono. Il vento leggero che rialza l'orlo del suo impermeabile segnala che la diade sta tornando all'unità relegando e omologando le figure nell'indifferenziata «regione bianca di rilievi e d'ombre»²⁴⁰.

Allo specchio dalla cornice d'ebano è affidata la connessione fanciulla casuale/giovinetta. La prima non vive di vita propria ma solo riflessa poiché contiene «incasellata» e quindi inscindibilmente fusa e incardinata la seconda. I segni lessicali dell'inglobamento d'identità, modello *matrioska*, sono rappresentati dalla ripetizione di «specchio», «vetro», «aria», «camera», «evitare» nei luoghi che

(v. 5), già pervase dall'incertezza e dal peso del domani, rappresentano l'«interfaccia» delle madri che avvertono nel grembo la «dolce volontà» (v. 7) della vita (*L'immensità dell'attimo*, ivi, p. 31).

²³² M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 15.

²³³ Ma per l'elaborazione di quello che André Green chiama il «complesso della madre morta» in Luzi si veda l'esemplare saggio di A. Noferi, *Una variante della malinconia: il pathéma nella poesia di Luzi*, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1990, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 387-409; ora in A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico: studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 189-212.

²³⁴ La stessa sequenza, letta alla luce di paradigmi diversi, può essere ascritta alla tipologia delle «duplicazioni all'infinito» se a una «donna [che] succede subendo pacatamente la propria stagione» (che è la stessa della piazza, nonché Elena) subentra, per la somiglianza dello strazio effuso nel colore dello sguardo, la madre e a questa la giovinetta richiamata dal «gelo benevolente» dello specchio. La ragazza si sovrappone così alla madre e a Elena, mentre il «tu» della ripresa finale allude di nuovo alla donna, e insieme a Elena.

²³⁵ M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 15.

²³⁶ Ivi, p. 19.

²³⁷ Ivi, pp. 19-20.

²³⁸ Ivi, p. 15.

²³⁹ Ivi, p. 20.

²⁴⁰ Ivi, p. 15.

contemplano l'endiadi femminile. «Specchio» ha 3 occorrenze nel capitolo due di *Stasi*: «gelo benevolente di questo specchio»²⁴¹, «gelata clemenza [che] sgorga dallo specchio fluente della camera della fanciulla casuale», «frigore insonne di quello specchio»²⁴² quasi per alludere a un futuro ancipite se non ambiguo; 2 occorrenze in *Estasi*: «di fronte allo specchio»²⁴³; «nel fondo dello specchio»²⁴⁴. Nella triplice costruzione di *Stasi* risalta l'ossimoro dei sintagmi²⁴⁵ («gelo benevolente», «gelata clemenza», «frigore insonne») corrispondente alla coincidenza dei contrari; in *Estasi* le espressioni che descrivono la posizione della giovinetta rispetto allo specchio («di fronte», «nel fondo») sono invece ricondotte a locuzioni topologiche, in quanto prevale l'istanza «cronachistica» di ricostruzione della scena²⁴⁶. Il «vetro» è testimoniato per la fanciulla casuale da «volta dai vetri chiusi», «tratto dai vetri al pavimento mormorato»²⁴⁷, «presso ai vetri»²⁴⁸; per la giovinetta dall'espressione «aveva spalancato la finestra»²⁴⁹. «Aria» si legge in «Lentamente l'aria scolora»²⁵⁰ e ne «L'aria entrava ad ondate con un tepore umido e lontano»²⁵¹; la «camera» («camera di questa fanciulla casuale»²⁵²) si generalizza nella «sua stanza»²⁵³; il tentativo di schivare i ricordi o i propri occhi si sposta dalle «immagini più lontanamente evitate»²⁵⁴ allo sguardo che «essa aveva evitato con orgasmo»²⁵⁵.

Un esempio di «duplicazione all'infinito» è offerto dal capitolo V, dove il *transfert* prima di interessare i personaggi è attuato e predisposto dagli oggetti. Il «diadema della Madonna di bronzo»²⁵⁶, nella luce dell'inverno, si muta in

²⁴¹ Ivi, p. 20.

²⁴² Ivi, p. 23.

²⁴³ Ivi, p. 74.

²⁴⁴ Ivi, p. 75.

²⁴⁵ È possibile ravvisare parallelismo e chiasmo nei tre esempi: nei primi due il parallelismo è stabilito nella successione tra termine negativo («gelo», «gelata») e positivo («benevolente», «clemenza»); il chiasmo nell'inversione da sostantivo + attributo a attributo + sostantivo; nell'ultimo caso si nota parallelismo rispetto alla sequenza morfologica («gelo», «gelata», «frigore»), chiasmo in relazione al senso, assorbito in negativo nel passaggio da «benevolente» e «clemenza» a «insonne».

²⁴⁶ Non si dimentichi la chiusa del capitolo precedente: «all'edicola compri il giornale per vedere cosa era successo» (ivi, p. 70).

²⁴⁷ Ivi, p. 23.

²⁴⁸ Ivi, p. 24.

²⁴⁹ Ivi, p. 74.

²⁵⁰ Ivi, p. 23.

²⁵¹ Ivi, p. 74.

²⁵² Ivi, p. 23.

²⁵³ Ivi, p. 74.

²⁵⁴ Ivi, p. 23.

²⁵⁵ Ivi, p. 75.

²⁵⁶ Ivi, pp. 41-42.

«chiera»; «un verde odor trasparente»²⁵⁷ trapassa dai vetri alle maioliche del pavimento; il «verde ombrato»²⁵⁸ dell'alloro si confonde con la balza delle pareti. Gli effetti cromatici favoriscono lo scivolamento dalla sorella seduta al piano all'immagine della donna o giovinetta che ne condivide l'ansia e l'inquietudine; il «cristallo colorato»²⁵⁹ riflette nelle mani di lei «bianche e cieche»²⁶⁰ quelle «semispente»²⁶¹ della fanciulla. La liquidità dello specchio che invade la stanza, insieme ad altri sintagmi collegati al tema del suicidio («vuoto spento»²⁶², «apparenza febbrile»²⁶³), fa emergere il motivo della giovinetta, appena accennato e subito rientrato nel corso naturale dell'informe²⁶⁴.

Il culmine della transitività si raggiunge nel capitolo III in cui si avvicinano le effigi della fanciulla casuale, della giovinetta, di Elena, del «tu» e di Renata. La complessità strutturale alterna il piano del presente, che vede l'io nella stanza della fanciulla casuale, a quello del passato che evoca la sembianza della giovinetta, *alter-ego* o versione romanzata di Renata. È su questa che si innesta infatti il livello biografico coi rimandi ad Elena e Renata.

Il «limbo bianco delle [...] braccia»²⁶⁵ e «l'ambascia dei [...] capelli» possono riferirsi tanto alla ragazza del capitolo III di *Stasi* quanto alla donna, ma sono estensibili anche alla protagonista di *Estasi*²⁶⁶. «[L]imbo» sembra sospendere l'accoglienza e il riposo dell'abbraccio verso un protendersi indefinito; «ambascia» riprende l'«addio cupo dei suoi capelli» e lo «smorto delirio», confondendo ancora una volta le due ragazze nella tragica fine. Così il prodigio notturno, ormai lontano dal valore salvifico che poteva rivestire con la cometa, finisce per equivalere alla morte.

Un caso di «duplicazione all'infinito» è contenuto anche in *Una lettera dieci anni dopo*, nella parallela dimensione affettiva tra cugina, donna di *Stasi* e ragazza di *Estasi*. Nell'«incertezza che ti tratteneva e ti sospingeva verso di me»²⁶⁷ della *Lettera* si rinnova la perplessità intuita nello sguardo femminile durante l'ultimo convegno di *Stasi*; nell'«incapacità di desiderare»²⁶⁸ è confermato il «non avere

²⁵⁷ Ivi, p. 42.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ M. Luzi, *Cuma*, v. 8 (*Avvento notturno*), in *L'opera poetica* cit., p. 47.

²⁶² M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 40.

²⁶³ Ivi, pp. 40-41.

²⁶⁴ Cfr. ivi, p. 51.

²⁶⁵ Ivi, p. 24.

²⁶⁶ È per questo tramite implicito ma ineliminabile e sempre presente che l'«avvento notturno» evita di essere affidato a una comparsa (appunto l'occasionale compagna del poeta), troppo fragile personaggio per sorreggere il peso di un evento in grado di mutare le sorti, slittando invece verso la *dramatis persona* della seconda parte.

²⁶⁷ Ivi, pp. 83-84.

²⁶⁸ Ivi, p. 81.

imparato a desiderare»²⁶⁹ della giovinetta, nella «puerilità convinta e incantata»²⁷⁰ l'essere «troppo bambina», nel «puerile» della sua corsa il «*puerilis*» di Proserpina.

Il *vis à vis* tra «tu» e Elena offre un esempio di «duplicazione paradossale», ci dice la stessa identità, ma anche la *mise en abîme* dell'una attraverso l'altra: non esiste «tu» senza Elena, né Elena senza «tu», il pronome perde di spessore e consistenza privo del riferimento costante alla donna, la donna diviene evanescente se non è ancorata ai richiami attualizzanti del «tu». Allo stesso modo avviene per la coppia giovinetta-Renata: la prima, «casuale» o «necessaria», acquista *pathos* nel continuo rimando alla seconda e Renata sarebbe solo un *flatus vocis* se dietro (dentro) di lei non s'intravedesse ogni volta la giovinetta, che colma l'elissi sulla sua oscura vicenda con la propria fine altrettanto dolorosa.

Nella *Donna miriade* il lessico di Proserpina si presenta al completo, con l'aggiunta di *RAPTUS*. L'accezione di CADUTA conforme al mito è contenuta nei «lillà [che] cadevano stupiti nello smarrimento»²⁷¹, nella similitudine «come una melagrana mi cadeva a terra»²⁷², anche se al posto del simbolo floreale troviamo il frutto, nelle «bacche che [...] cadono»²⁷³ e nelle «foglie che un giorno vedemmo cadere»²⁷⁴, varianti dei fiori. Più lontane, ma ancora collegate a Proserpina, sono le ricorrenze che coinvolgono la donna: «Un singhiozzo cade nel sonno come qualcosa ancora di una caduta»²⁷⁵, «tu cadi gemendo in un controvento buio che ti dissecca»²⁷⁶ dove è celato il trascinarsi verso l'Averno, «un'immagine di donna [...] caduta lì in un capogiro celeste»²⁷⁷ che inverte la traiettoria terra-abisso in cielo-terra, «Qualche volta, già caduta, improvvisamente si risollevava»²⁷⁸ che sembra concedere un margine di salvezza. La tendenza a registrare la fenomenologia degli eventi sotto l'accezione di «caduta» porta ad annotare come naturale anche ciò che non cade; è per questo che il segmento frastico nel «vuoto nulla cadeva»²⁷⁹ può essere letto come «contraltare» di «qualcosa è caduto dalle mani» di *Sonno* e *variatio* del singhiozzo che «cade nel sonno». Esiste quindi un *continuum* semantico che collega «sonno» a «caduta» per il tramite implicito di «morte»; ma anche il pronome indefinito («qualcosa», «nulla») risulta intercambiabile con gli altri due termini (consentendo di iscri-

²⁶⁹ Ivi, p. 71.

²⁷⁰ Ivi, p. 85.

²⁷¹ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 6.

²⁷² Ivi, p. 50.

²⁷³ Ivi, p. 54.

²⁷⁴ Ivi, p. 57.

²⁷⁵ Ivi, p. 14.

²⁷⁶ Ivi, p. 40.

²⁷⁷ Ivi, p. 41.

²⁷⁸ Ivi, p. 6.

²⁷⁹ Ivi, p. 18.

verlo entro la categoria dei FIORI) con aumento della *suspense* per il riferimento funebre sottinteso.

I FIORI sono sempre connotati in negativo: per caduta («i lillà cadevano stupiti nello smarrimento»²⁸⁰), per spregio o parossismo («quei lillà che il piede convulso pestava»), per ritardo («Le rose tardavano al loro rosa»²⁸¹, «fiori d'ottobre»), per languore («vedi le rose riverse, appassiscono sotto l'alito sempre più caldo della stagione»²⁸²), per illusorietà («muti fiorami»²⁸³).

Della donna risaltano le MANI: «mani consolatrici o esaltanti»²⁸⁴, «colpevoli»²⁸⁵, «bianche»²⁸⁶, «impigliate»²⁸⁷ o il volto equiparato al dolore («talora un volto, un dolore emergeva»²⁸⁸), assorbito dalla tristezza («il viso triste di una donna»²⁸⁹), distanziato dal gelo («il tuo viso lucente e gelido»²⁹⁰), assimilato a una verità latitante («mi s'era rivelato il tuo viso come una verità assente»²⁹¹); oppure spiccano le chiome che costituiscono insieme un labile spunto di sostegno e un indizio di distacco («Le tue chiome in un appiglio silenzioso propagavano il senso di una fine»²⁹²).

L'aspetto di *MONSTRUM*, spesso in coppia con sangue, è esplicito nel «tuo collo percorso da quel filo viola, quasi una ruga di sangue»²⁹³, nell'«ombra [da cui] non colava che un rigo minuscolo di sangue sotto la sua pelle delicata»²⁹⁴, nel «viso asperso di sangue»²⁹⁵, nell'«immagine grondante più fitta di sangue»²⁹⁶, nelle mani «grondanti di sangue»²⁹⁷, nei «capelli insanguinati, sulle tempie, da questa fuga immaginaria di sangue»²⁹⁸ ed è espressamente richiamato in «Mostrami i tuoi mostri»²⁹⁹ e in «ogni creduta mutilazione abbellisce, Silvana, il nostro volto»³⁰⁰.

²⁸⁰ Ivi, p. 6.

²⁸¹ Ivi, p. 22.

²⁸² Ivi, p. 27.

²⁸³ Ivi, p. 40.

²⁸⁴ Ivi, p. 9.

²⁸⁵ Ivi, p. 15.

²⁸⁶ Ivi, p. 22.

²⁸⁷ Ivi, p. 52.

²⁸⁸ Ivi, p. 5.

²⁸⁹ Ivi, p. 17.

²⁹⁰ Ivi, p. 39.

²⁹¹ Ivi, p. 50.

²⁹² Ivi, p. 5.

²⁹³ Ivi, p. 10.

²⁹⁴ Ivi, p. 18.

²⁹⁵ Ivi, p. 41.

²⁹⁶ Ivi, p. 41.

²⁹⁷ Ivi, p. 33.

²⁹⁸ Ivi, p. 34.

²⁹⁹ Ivi, p. 36.

³⁰⁰ Ivi, p. 5. Di diverso avviso Donati che riferisce a Euridice le mutilazioni «dovute al suo progressivo eclissarsi» (cfr. R. Donati, *Note per un commento ai testi cit.*, p. 71, n. 52), mentre

Qui oggetto dell'incitazione sono i mostri dell'inconscio, di per sé non meno temibili degli orridi aspetti di Proserpina, ma quasi neutralizzati dall'io nella totale accettazione della donna. Per la stessa accettazione integrale la ferita non deturpa, ma è segno dell'attraversamento e superamento di una perdita, esperienza dolorosa da accogliere comunque.

Il *LAPSUS* si riflette in «prigioniera, sostieni come un dono nuziale il tempo che ti distingue» dove «prigioniera» adombra l'attrazione degli Inferi che vincola o sottrae la libertà, mentre nel «tempo che ti distingue» è allusa l'intermittenza del tempo di Persefone suddiviso tra mesi trascorsi sulla terra presso la madre e mesi vissuti sotterra presso lo sposo. La stessa alternanza si ripete appesantita da un velo di lutto in «abbrunata» e da un richiamo al fuoco in «mani fuliginose»³⁰¹; «ora io posso dormire il tuo sguardo penetrante, perfetto, o notturna»³⁰² contiene ancora il rimando allo spazio della notte, dell'inverno e delle tenebre riservato a Kore, regina dell'Averno.

Il *RAPTUS* è riflesso nell'«immagine [che] ha un gesto come se stesse per essere rapita» e nella «mano d'un rapinatore»³⁰³, unico luogo in cui è rintracciabile l'immagine di Plutone riportata dal lessico a figura contemporanea.

Riconducono a Euridice: *PASSUS* («passi senza grazia»³⁰⁴, «passo falso»³⁰⁵, «su una slogatura, cammina cammina, Miriam»³⁰⁶, «quei lillà che il piede convulso pestava», «Il tuo piede, nel giorno più perfetto della tua vita, batté in un cumulo d'*aspidi* dorate»³⁰⁷); *OPHIS*: («cumulo d'*aspidi* dorate»³⁰⁸, «le *aspidi* che avevi sgrovigliato», «un'*aspide* viva»³⁰⁹, «il serpente del fiume»³¹⁰) e *LAPSUS* («figura di zolfo»³¹¹, «a mezze palpebre»³¹², «le tue palpebre [...] si sono aperte improvvisamente»³¹³, «il tuo sonno biondo»³¹⁴).

Miriam è esempio di introiezione del personaggio mitico, al punto che le tessere che contengono «passi» possono essere lette in successione come riproduzioni della scena classica; in questo caso tra Miriam e Euridice si verifica una

secondo la lettura qui proposta sono da ricondurre all'aspetto tetro che Proserpina assume nella dimora delle ombre.

³⁰¹ Ivi, p. 47.

³⁰² Ivi, p. 33.

³⁰³ Ivi, p. 41.

³⁰⁴ Ivi, p. 6.

³⁰⁵ Ivi, p. 36.

³⁰⁶ Ivi, p. 26.

³⁰⁷ Ivi, p. 35.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Ivi, p. 36.

³¹⁰ Ivi, p. 54.

³¹¹ Ivi, p. 3.

³¹² Cfr. «il peso delle tue palpebre chiuse» (M. Luzi, *Biografia a Ebe* cit., p. 3).

³¹³ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 32.

³¹⁴ Ivi, p. 3.

«duplicazione semplice», in verticale. In «quei lillà che il piede convulso pestava» si rinnova la fuga disperata della ninfa inseguita da Astreo; «il tuo piede, nel giorno più perfetto della tua vita, batté in un cumulo d'*aspidi* dorate» traduce liberamente «occidit in talum serpentis dente recepto»³¹⁵; il «passo falso» segnala l'imbatersi nel pericolo, mentre l'esortazione «su una slogatura, cammina cammina, Miriam» suona come moderna versione della ferita fatale; i «passi senza grazia» richiamano «et incessit passu de vulnere tardo»³¹⁶.

La tipologia relazionale personaggio includente-personaggio incluso si rintraccia nella *Donna miriade* sotto la forma della «duplicazione semplice». C'è sempre l'io a vigilare sullo scorrimento d'identità che perde il carattere involontario a vantaggio di coincidenze ricercate: «Io capii il tuo pianto, Silvana, e lo ridico a questa fanciulla che non può udirmi»³¹⁷; «Quella notte confitta sul tuo singhiozzo che riodo, debbo ripeterla a Miriam?»³¹⁸; «Con le pupille dilatate, pensai a un tratto a Silvana, ch'ella riandasse assumendo nella sua attenzione quello che tentavamo di far vivere, Miriam. E non l'ho abbandonata, se resto con te»³¹⁹.

Quando la prima persona non compare sotto forma di pronomi è individuabile nel possessivo: «Diana, la tua luce si consuma sui *miei* capelli facendomi vecchio delle tue risa d'innamorata»³²⁰; «Ed ecco, Miriam [...] vegliata dagli occhi di Silvana, dagli occhi del *mio* sangue sul culmine del suo disastro»³²¹. Il filtro razionale porta alla contrapposizione coordinata tra le due donne: «Silvana è partita impenetrabile. Tu murata nel tuo delirio presso una finestra di zaffiro»³²²; l' analogia spontanea suggerisce invece *collage* surreali come in «su quel viso s'apriro- no gli occhi di Silvana»³²³, «La tua fronte è la mia se divaria dallo sgomento»³²⁴. In un solo caso è Diana, invocata per propiziarsi l'amore della fanciulla scomparsa nel giardino, a istituire un nesso transeunte che sfuma la luce sui capelli del poeta. Qui si verifica una duplice variante rispetto alla *lex* enunciata: nonostante l'appello alla dea, la trascorrenza avviene in orizzontale e si stabilisce tra Diana e il personaggio che dice io, infrangendo il canone della transitività in verticale e al femminile.

In Miriam continua a vivere Silvana al punto da neutralizzarne l'assenza grazie a quanto di lei trapassa nell'altra. Anche il legame con l'io narrante non

³¹⁵ *Met.* X, v. 10

³¹⁶ *Met.*, X, v. 49.

³¹⁷ P. Bigongiari, *La donna miriade* cit., p. 13.

³¹⁸ Ivi, p. 14.

³¹⁹ Ivi, p. 23.

³²⁰ Ivi, p. 30.

³²¹ Ivi, p. 42.

³²² Ivi, p. 39.

³²³ Ivi, p. 40.

³²⁴ Ivi, p. 13. In quest'ultimo esempio l'attribuzione di «mia» è incerta: può riferirsi a Silvana se *Di Silvana a Miriam* si legge come finzione epistolare; può alludere all'autore se lo stesso titolo s'interpreta alla stregua di passare «di fiore in fiore».

è estinto se si prolunga in quello ricostituito con Miriam. A Silvana spetta poi la funzione di nume benefico che segue da lontano e guida la nuova relazione: «Riaccompagno, ora che scrivo, la tua mano perduta alla mia storia»³²⁵.

Un aspetto di «desiderio triangolare» si scorge nell'imperativo «Amala, ama colei che tu crei portandola via al tempo»³²⁶ e nell'auspicio «Piangerai sulla sua spalla di tenebre e di cenere; lo bacerai per me sulle sue labbra di brace e di nardo»³²⁷. Cenere, brace e nardo contengono però tracce rituali, rinnovate in «piange una giovane qui la sera che ella credette un sacrificio, un fumo si leva amaro dalle pine bruciate»³²⁸: il sacrificio è richiamato direttamente, il fumo testimonia l'offerta consumata.

³²⁵ Ivi, p. 8.

³²⁶ Ivi, p. 42.

³²⁷ Ivi, p. 40.

³²⁸ Ivi, p. 16.

LA CRITICA MILITANTE E LA TRADUZIONE

RECENSIRE I CONTEMPORANEI NEGLI ANNI DELL'ERMETISMO

Alberto Cadioli

1. È del tutto pleonastico sottolineare che il titolo di questo intervento, aperto su un orizzonte molto ampio, va considerato come una grande cornice, dentro la quale verrà collocato un piccolo quadro, raffigurante un paesaggio circoscritto: quello che, giocando con il vocabolario di Carlo Bo, si potrebbe chiamare «il lavoro minore» – cioè i contributi occasionali e le recensioni – di alcuni critici della Terza generazione¹, con particolare riferimento agli esponenti di primo piano dell'ermetismo fiorentino. Si richiameranno soprattutto recensioni a romanzi e racconti di narrativa italiana: la riduzione a un ambito così delimitato – per quanto opportuna per questione di spazio e di coerenza di discorso – può senz'altro essere messa in discussione, tanto più che è del tutto evidente lo stretto rapporto tra la scrittura, spesso di pronto commento, degli ermetici e i versi dei poeti, in particolare dei «nuovi» (e più giovani)². E tuttavia, sebbene non numerose, rispetto agli scritti dedicati alla poesia o agli scrittori stranieri, anche le recensioni di narrativa italiana possono suggerire utili approfondimenti e, dalla loro posizione non centrale, confermare riflessioni e posizioni sostenute in scritti di più ampio respiro.

Il lavoro recensorio sarà seguito dentro gli anni indicati da Macrí nell'articolo sull'*Inferno e il limbo* di Mario Luzi, là dove si definiva l'ermetismo «libera scuola letteraria che si esercitò in Firenze dal 1936 al 1942»³. In quell'arco di tempo la collaborazione dei giovani della Terza generazione a giornali e riviste

¹ Per l'approfondimento della nozione della Terza generazione (e della teoria delle generazioni di Oreste Macrí) si può rimandare, in particolare, ad Anna Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997.

² Ha scritto Anna Dolfi che «la prosa non è stata una passione per i poeti e teorici della terza generazione, piuttosto un oggetto da vagliare e selezionare», soprattutto cercando «pagine che trovassero nell'inquietudine del vissuto una ragione di interna necessità» (A. Dolfi, *Sulle tracce della diacronia (per un'approssimazione)*, in Oreste Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, prefazione di A. Dolfi, Trento, La finestra, 2002, ora in A. Dolfi, *Percorsi di macrocritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007; la citazione, ivi, a p. 86).

³ O. Macrí, *Mario Luzi. L'inferno e il limbo*, in «La Rassegna d'Italia», giugno 1949, poi in O. Macrí, *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 178.

fu intensa, ed ebbe uno spiccato carattere «militante», nel senso appunto della recensione a ridosso delle pubblicazioni, ma anche in quello della diffusione, attraverso la dimensione breve dell'articolo, delle idee presentate, con una sistemazione più strutturata e con uno svolgimento più ampio, negli scritti che, sempre giocando con le parole, si potrebbero definire «maggiori»⁴.

Già solo un primo veloce spoglio di giornali e riviste con recensioni a romanzi e racconti di autori italiani – firmate da Carlo Bo, Oreste Macrí, Piero Bigongiari, Mario Luzi – permette di individuare l'esistenza di un'area privilegiata: quella degli scrittori amici, sodali, compagni di strada, e soprattutto di quelli che, nella Firenze degli anni Trenta e primi Quaranta, frequentavano gli stessi luoghi dei critici, e con i quali, dunque, il confronto era ravvicinato non solo per una consonanza letteraria, quanto, e soprattutto, per la comune quotidianità.

A conferma di quanto appena detto è sufficiente un breve ma esemplificativo elenco di titoli. L'8 febbraio 1937, sul quotidiano di Milano «L'Italia», esce una recensione di Bo a *Viaggio in Sardegna* di Vittorini (cui anche Ruggero Jacobbi dedicherà un intervento, *Discorso a Vittorini*, sul numero 21 del 31 dicembre 1938 di «Corrente di vita giovanile»). Macrí, sempre nel 1937, scrive per «Letteratura» su *Uomo e donna* di Ugo Betti, e nel 1938, sulla stessa rivista, recensisce *L'arca dei semplici* di Nicola Lisi e *Anna e Bruno* di Romano Bilenchì. A *L'arca dei semplici* aveva dedicato attenzione, nel 1938, su «Campo di Marte», anche Ferruccio Ulivi, mentre su *Anna e Bruno* erano intervenuti Vasco Pratolini (su «Campo di Marte») e Mario Luzi su «Vita giovanile» (primo titolo di quella che diventerà la rivista milanese «Corrente»). Su «Letteratura», nello stesso 1938, Bo recensisce *Il ricordo della Basca* di Antonio Delfini (e varrà la pena di ricordare anche la sua recensione, sulla stessa rivista e nello stesso anno, di *La Nausée* di Sartre). Nel 1939, ancora su «Letteratura», Bo scrive a proposito di *Le Meraviglie d'Italia* di Carlo Emilio Gadda e Macrí di *Memorie critiche* di Raffaello Franchi; nel 1940, sempre su «Letteratura», Bigongiari recensisce *America amara* di Emilio Cecchi e *Rive remote* di Gianna Manzini, e Carlo Bo *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchì. Il romanzo di Bilenchì è recensito anche da Mario Luzi, su «Prospettive», e da Giancarlo Vigorelli su «L'Italia»; Macrí, nello stesso 1940, scrive, su «Letteratura», di *Dialogo dei massimi sistemi*; *La Pietra Lunare*, *Il Mar delle Blatte e altre storie* di Tommaso Landolfi, e nel 1941, su «Maestrale», pubblica l'articolo *Bilenchì e il romanzo* (nel 1941 era uscita la breve raccolta di Bilenchì *La siccità*). Anche Bo e Luzi tornano su Bilenchì nel

⁴ L'attività di recensori dei critici della Terza generazione continua lungamente nel dopoguerra, ma cambierà (per la maggior parte di loro) il punto di vista sulla letteratura e sull'esercizio critico. Basti qui ricordare gli importanti sviluppi in direzione di una riflessione sul simbolo: è il caso di Macrí (del quale è significativo *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*) e di Piero Bigongiari (con *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Milano, Rizzoli, 1972); o le osservazioni di Bigongiari sulla scrittura critica come scrittura creativa, in anticipo sulla *nouvelle critique* degli anni Sessanta.

1941: il primo con *Resistenza di Bilenchi* («La Nazione» del 19 luglio), il secondo con *Memoria e narrazione di Bilenchi* («Il Ventuno. Domani», del 12 luglio). Nel 1941, il 31 marzo, nella rubrica *Lettere II* di «Vedetta Mediterranea», Macrí interviene su *Conversazione in Sicilia*, e alla sua recensione seguono, pressoché subito, gli articoli di Ruggero Jacobbi (*Elio Vittorini: Nome e lagrime*, in «Lettere d'oggi» del 3 aprile) e di Carlo Bo (*Raccontare per Vittorini*, in «La Nazione» del 23 aprile). Nel 1942 Bigongiari segnala Bilenchi nella risposta scritta alla domanda «Qual è la lettura più interessante che avete fatto quest'anno?», per l'*Almanacco dello Specchio 1942*, e recensisce, su «Letteratura», *Via de' Magazzini* di Vasco Pratolini, mentre Macrí (che aveva già parlato di Pratolini in «Vedetta Mediterranea» del 2 giugno 1941) pubblica *Narrazione di Vasco Pratolini* sulla «Gazzetta di Parma» del 26 aprile 1942, tornando poi sull'autore fiorentino in «Augustea», nel dicembre dello stesso anno. Si potrebbe chiudere questo elenco con lo scritto di Bo *Letteratura, 1942*: «Discorso letto a Parma la sera del 21 giugno 1942»⁵: questa volta non una recensione ma un «paesaggio», come lo definisce lo stesso critico, delle recenti pubblicazioni.

Varrà anche la pena di ricordare che, in un'intervista del 1951, Macrí affermava come:

dopo l'esperienza inclusa tra Verga e Tozzi l'ultima narrativa italiana in sé compiuta e risolta nei temi umani e nell'ordine dello stile [fosse] quella dei brevi anni 1934-1942, nei quali si temperarono al fuoco dell'interiorità e dello stile le innumerevoli, amorse, disperse ricerche psicologiche e formali dei due decenni precedenti. I nomi sono noti e hanno probabilità di durare: Gadda, Loria, Bonsanti, la Manzini, Lisi, Landolfi, Vittorini, Bilenchi, Pratolini⁶.

Nonostante l'aggiunta, poco sotto, di altri autori (Moravia, Piovene, Emanuelli, Comisso, Brancati), non c'è dubbio che il gruppo di narratori cui è riconosciuto il ruolo di rappresentanti di una narrativa nuova fosse quello degli scrittori gravitanti su Firenze e sulle sue riviste.

Prima di entrare nel merito di alcuni riferimenti che si ritengono particolarmente emblematici, andrà ancora detto che la ricorrenza dei nomi sopra indicati non è dettata solo da ragioni cronologiche o da motivazioni geografiche. Si potrebbe affermare che la scelta dei recensori si è rivolta, *naturaliter*, a quegli scrittori che non cedevano a modelli precostituiti e non seguivano le mode (prima il «capitolo» di bella prosa, poi il romanzo o il racconto), come afferma

⁵ Così in una nota posta in calce allo scritto: si veda Carlo Bo, *Letteratura, 1942*, in C. Bo, *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946, p. 27 (il titolo si chiude con un punto, unico caso in tutto il volume; per non creare equivoci con la punteggiatura, si è deciso di uniformarlo alla grafia degli altri titoli). In *Nuovi studi* sono ripresi molti degli scritti militanti di Bo degli anni Trenta-Quaranta; nei titoli ricorrono le espressioni «Nota su», «Note su», «Intorno a» e il nome dello scrittore oggetto di attenzione.

⁶ O. Macrí, *Appunti sulla Narrativa*, ora in O. Macrí, *Realtà del simbolo* cit., p. 612.

Bo in *Letteratura, 1942*⁷: ed è come dire che vengono esclusi gli autori nei quali manca una condizione umana interiore, indagata con voce propria. Macrí, nella citata intervista del 1951, sottolineava che il suo discorso valeva «per la narrativa carica di tempo e di destino»⁸.

È ancora Bo, in un intervento sulla narrativa pubblicato sull'annuario «Beltempo» (vi si indaga brevemente sul «genere» del racconto, e, ponendo a modello Cechov, vi si citano Bontempelli, Gianna Manzini, Delfini, Landolfi, Bilenchì), a scrivere che «il racconto sarà sempre una domanda, una riproposizione: al momento della tranquillità, delle carte in tavola il punto fermo dovrà riaprire in mille punti, nel giuoco della sospensione, in quel ciclo cieco da cui dipende il suo sangue e la sua vita. Così come Cécof...»⁹.

Con le citazioni appena riportate si ripropone l'intreccio tra riflessioni sulla letteratura e scrittura critica in funzione militante; una funzione evidente, nonostante i modi diversi con i quali ciascun critico entra in dialogo con lo scrittore e il testo, da un lato, con chi sarà il lettore della recensione, dall'altro. Macrí sottolineava del resto, a proposito dello scrittore militante: «Essenziale è che sia partecipe (promotore o seguace) di una generazione attiva»¹⁰ (e indicava il legame dello scrittore militante con la critica). E non è casuale – lo aveva rilevato Anna Dolfi introducendo una nuova edizione di *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*¹¹ – che i nomi dei narratori appena sopra citati ricorrano nelle pagine di Macrí intitolate *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*¹², e che i saggi specifici sui narratori degli anni Trenta si intreccino con quelli sui poeti, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*¹³.

Anche le recensioni di narrativa italiana devono essere dunque riportate dentro la riflessione teorica e critica sviluppata negli anni tra il 1936-37 e il 1942. Per quanto destinati a lettori diversi – quelli dei quotidiani, quelli dei periodici di attualità e cultura, quelli delle riviste di letteratura – si può tuttavia sottolineare che l'orizzonte dentro il quale i diversi scritti si collocano rimanda sempre a una comunità di lettori colti, che appartengono allo stesso contesto di chi scrive o che comunque con questo si misurano. Indicativo, a questo proposito, che, in *Letteratura, 1942*, Carlo Bo si rivolga in modo diretto ai suoi ascoltatori, e poi, con la stampa del «discorso», ai suoi lettori, coinvolgendoli direttamente:

⁷ «[...] quante mode non hanno cambiato [...]» (C. Bo, *Letteratura, 1942* cit., p. 9).

⁸ O. Macrí, *Appunti sulla Narrativa* cit., p. 613.

⁹ C. Bo, *Sulla narrativa*, in «Beltempo», 1941, p. 125.

¹⁰ O. Macrí, «Maggiori» e «minori» o di una teoria dei valori letterari, in *Il «minore» nella storiografia letteraria*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 10-12 marzo 1983, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1984, poi in O. Macrí, *La vita della parola. Ungaretti e i poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 42.

¹¹ A. Dolfi, *Sulle tracce della diacronia (per un'approssimazione)* cit., pp. 87-88.

¹² O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.

¹³ O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956 (da qui sono tratte tutte le citazioni che vi si riferiscono).

«il nostro caro Lisi»; «Tommaso Landolfi che anche voi conoscete come l'artista più dotato e insieme più condannato che ci sia fra di noi»¹⁴. Nella recensione a *Conversazione in Sicilia* il richiamo è esplicito: «sia detto subito (seppure per i lettori di *Letteratura* questo sembrerà un luogo comune...)»¹⁵; e poco più avanti: «Come vedete, il procedimento»¹⁶, eccetera.

Rivolgendosi a un modello di lettore consapevole delle questioni presentate, i critici della Terza generazione non richiamano mai una trama o la figura del protagonista e il ruolo degli altri personaggi: la recensione non è destinata all'informazione, ma a dar conto di riflessioni sulla scrittura, sulla condizione dell'uomo, sulla «verità». Ciò nondimeno i recensori hanno presente il quadro culturale e letterario del loro tempo, e introducono, nei loro articoli, osservazioni sia sulla prosa poetica che mira alla bella scrittura, sia sui romanzi votati al trattenimento e ben confezionati secondo ricette, soprattutto straniere, eseguite senza originalità.

Il rapporto con la prosa d'arte si misurava sulla centralità data alla parola, a proposito della quale si sottolineava, tuttavia, la necessità di raccoglierne «il senso esatto», per «cogliere il rapporto stretto dell'anima», come scriveva Bo in *Letteratura, 1942*¹⁷ (ed è ancora Bo ad osservarlo in un passo in cui fa riferimento a Macrí e all'ermetismo). E non poteva che essere messa in rilievo tutta la distanza tra la bella frase poetica della prosa d'arte e l'esattezza della parola.

Se «l'assurda logica della vita riusciva davvero a sconvolgere la trama materiale dei [...] giorni e la struttura pratica dei testi letterari a cui [si era] abituati»¹⁸, il capitolo della bella prosa si collocava fuori della drammaticità, e proprio nelle recensioni, nelle quali poteva essere instaurato più direttamente il confronto tra gli scrittori e la scrittura del proprio tempo, la prosa d'arte veniva giudicata un esercizio estraneo alla vita e alla letteratura come vita.

Delineando nel 1942 il panorama letterario contemporaneo, Bo annota che «la prosa consacrata nel capitolo conferma una vera insufficienza spirituale e non esula mai da una differenza ammirativa e nei casi minori da una compiacenza»¹⁹. E aggiunge, toccando la questione del romanzo:

¹⁴ C. Bo, *Letteratura, 1942* cit., p. 13.

¹⁵ C. Bo, *Raccontare per Vittorini*, in «La Nazione», del 23 aprile 1941, poi ripubblicato con indicazione di numero «II.» sotto il più ampio titolo *Note su Vittorini*, in C. Bo, *Nuovi studi* cit., p. 163. Le pagine su Vittorini sono riprese in C. Bo, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, con una prefazione di Jean Starobinski e una «testimonianza» di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994. Quest'ultimo volume, antologico e tematico, non riproduce o non riproduce sempre nella loro integrità gli scritti già raccolti in *Nuovi studi*: per questa ragione, e dunque per uniformità dei rimandi bibliografici, quegli scritti saranno citati dal volume del 1946, anche quando ripubblicati nel 1994 (si segnalerà tuttavia se presenti in *Letteratura come vita*).

¹⁶ Ivi, p. 167.

¹⁷ C. Bo, *Letteratura, 1942* cit., p. 19.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi, p. 14.

L'esame della realtà, lo studio delle passioni, il giuoco risentito dei sentimenti – lo sapete – son tutti elementi vitali che chiedono un altro rigore, una ben diversa partecipazione e non si possono giovare dell'ironia, di un'anemia spirituale che vale appena accettare come necessità d'una crisi e tutt'al più come l'indice di un gusto²⁰.

Da parte sua Macrí, scrivendo di Bilenchi nel 1941 nelle «Cronache letterarie» della rivista mensile «Maestrale», annotava che «Qualunque teorica di poesia pura o di prosa d'arte si è dimostrata assurda e insufficiente, se pure ha risolto (e talora eccellentemente) i documenti propri del genere»²¹. E aggiungeva, significativamente, che, nonostante la moltiplicazione delle combinazioni, la parola della prosa d'arte non riusciva «a trascorrere verso la sua vera sostanza», restando confinata, proprio per questo, nell'esercizio di «analogie di ritmi e di clausole»²².

Parlando dei romanzi italiani degli anni Trenta influenzati per lo più dagli scrittori statunitensi, Bo osservava, sempre in *Letteratura*, 1942, che «Prima di aprirli ne conosciamo già la struttura d'evocazione pratica: c'è il solito operaio e la ragazza, aggiungete l'amore sul fiume e uno stile qualunque, quel racconto che volevate è pronto»²³. Sembra di sentire il Serra delle *Lettere*²⁴: è la stessa condanna di una narrativa ridotta a cliché, incapace di dar conto dei drammi e della crisi del proprio tempo. Bo non cita nomi e titoli, ma non sarebbe difficile allineare quelli dei romanzieri di maggiore successo di quel periodo.

Nell'intervento su «Maestrale» dedicato a Bilenchi, Macrí sottolineava invece che «Un genere letterario, come il romanzo, che abbia quale contenuto l'intera vita, è naturale che si sia determinato nella sua storia alternando le riduzioni delle materie obbiettive storico-culturali alle altre dei contenuti sentimentali e fantastici». Continuava il critico: «comunque, sin da bambini abbiamo appreso che un soggetto irrelato e puro è implicito in entrambi i processi, qualitativamente più affine alla sua esterna figura, quando questa sia filtrata da una memoria tanto obbediente e necessaria al suo testo, quanto ebbe a esserlo nello schema vivente del suo tempo interiore e perduto»²⁵. L'osservazione – che, secondo Anna Dolfi, può essere interpretata come «una definizione generazionale di

²⁰ *Ibidem*.

²¹ O. Macrí, *Bilenchi e il romanzo*, in «Maestrale», gennaio 1941, poi, con il titolo *Romano Bilenchi tra prosa d'arte e romanzo*, in O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* cit., p. 353.

²² *Ivi*, p. 354.

²³ C. Bo, *Letteratura*, 1942 cit., pp. 9-10.

²⁴ Renato Serra, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914. Proprio con il nome di Serra e un riferimento alle *Lettere* si apre *Letteratura*, 1942. Sul rapporto tra i critici della Terza generazione e Renato Serra ci si permette di rimandare a Alberto Cadioli, *Tra crisi e umanesimo. Le pagine di Macrí su Renato Serra*, in *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca privata*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

²⁵ O. Macrí, *Bilenchi e il romanzo* cit., pp. 354-355.

romanzo»²⁶ – è seguita da un'ulteriore dichiarazione significativa, che afferma una linea narrativa in rapporto a quella che, nella prima recensione a Bilenchi, Macrí aveva definito «verità poetica»: «Tra i due capostipiti del *Bouvard et Pécouché* e delle *Affinità elettive*, noi combattuti sinora – e non desisteremo – nei termini ultimi di un'antitesi di elezione *Finnegans Wake-Le Grand Meaulnes*, siamo per le seconde, che mediano *Les Confessions* e i romanzi nervaliani»²⁷.

2. Per dar conto attraverso pochi esempi di come queste riflessioni si calassero nella lettura di racconti e romanzi contemporanei può bastare, qui, il ricorso ad alcune recensioni ai testi di Vittorini e di Bilenchi, definiti da Bo gli scrittori «più validi dell'attuale momento narrativo»²⁸, perché perseguono «un lavoro interiore e lontano dai giuochi e da condizioni letterarie»²⁹. Anche Jacobbi scrive nella sua recensione a *Conversazione* che Vittorini non può «fare a meno di badare all'uomo»³⁰.

Contro le «insufficienze spirituali» della prosa d'arte e i modelli narrativi più correnti, Bo dichiarava che «Bisogna avere il coraggio di sbagliare», aggiungendo che «nell'esempio dei migliori c'è questo abbandono a un ritmo interiore al di fuori delle sollecitazioni formali»³¹. Tra i migliori additava esplicitamente Elio Vittorini: «nelle parti più belle di *Conversazione in Sicilia* non è lecito a nessuno fare un nome che non sia quello di Vittorini: la forza che ci mostrava, la diretta virtù della sua presenza sono elementi essenziali della figura di narratore»³².

Già dalla recensione a *Viaggio in Sardegna*, pubblicata l'8 febbraio 1937 sul quotidiano milanese «L'Italia» con il titolo di *Nota su Vittorini*, Bo aveva sottolineato che «Vittorini non rifà nessuno, seppure a ogni riga si possono fare mille nomi: aspetta di fare se stesso»³³. Nella stesso scritto ci sono altri due elementi di rilievo: da un lato, infatti, Vittorini è definito «giovane», non per età ma per carattere: «giovane di un'età che è un'eterna e spontanea scoperta di risorse, che si affida piuttosto ai suggerimenti di un istinto felice e abbandona la vita comoda e assicurata del calcolo»³⁴; dall'altro se ne sottolinea l'estraneità alla prosa poetica, anche quando la scrittura arriva alla poesia: in Vittorini «non c'è neanche la più pallida idea della *prosa poetica* [...]. Il Nostro non vuole andare in nessun

²⁶ A. Dolfi, *Sulle tracce della diacronia (per un'approssimazione)* cit., p. 88.

²⁷ O. Macrí, *Bilenchi e il romanzo* cit., p. 355.

²⁸ C. Bo, *Letteratura*, 1942 cit., p. 12.

²⁹ C. Bo, recensione ad *Anna e Bruno*, che costituisce la sezione «I.» di *Intorno a Bilenchi*, in C. Bo, *Nuovi studi* cit. La citazione a p. 179. Il testo non è riprodotto in *Letteratura come vita* cit.

³⁰ R. Jacobbi, *Elio Vittorini: Nome e lagrime*, in «Lettere d'oggi», 3 aprile 1941, 3, p. 55.

³¹ C. Bo, *Letteratura*, 1942 cit., p. 11.

³² Ivi, p. 12.

³³ C. Bo, *Nota su Vittorini*, in «L'Italia», 8 febbraio 1937, poi ripubblicata senza titolo ma con l'indicazione «I.» sotto il più ampio titolo *Note su Vittorini*, in C. Bo, *Nuovi studi* cit. Qui la citazione a p. 159 (il testo è stato ripreso poi in C. Bo, *Letteratura come vita* cit.).

³⁴ Ivi, p. 157.

posto, ci va: finisce per andarci»³⁵. Ed è anche per questo che, in particolare *Nei Morlacchi*, «ci si trova a dover calcolare qualcosa di più che va al di là delle solite tavole pitagoriche»³⁶. Emblematica della modalità delle recensioni di Bo, anche la frase conclusiva (spesso, ma non in questo caso, chiusa da una parentesi e da un'interrogativa): emblematica nella sua costruzione, ma anche per i richiami a un'area di letteratura che, a partire da un «viaggio», rimanda a robusti narratori: «Se noi siamo costretti all'*Odissea* [...], il Nostro può preferire *Moby Dick*, o meglio lo Stevenson più aperto e meno implicato»³⁷. Quanto di più lontano, si potrebbe sottolineare, dalla bella pagina, dal «capitolo» d'arte.

Nonostante il richiamo a due grandi narratori in lingua inglese, tuttavia, non è la costruzione del racconto che importa a Bo, quanto l'individuazione, in Vittorini, della «naturalità» del racconto come indice di libertà interiore e di libertà nelle scelte stilistiche: «Vittorini non porta un giuoco più o meno obbedito di formule, vive piuttosto per prove»³⁸, si legge nella recensione a *Conversazione in Sicilia*. Nel suo incipit viene sottolineato che «Il miracolo naturale del racconto Vittorini l'ha trovato in tutta la sua luce in questa *Conversazione in Sicilia*»³⁹. In un altro passo, poco oltre, il recensore mette in risalto «il gusto naturale di una parola ritrovata intera e perfetta»⁴⁰.

La sintesi della lettura critica di Bo è racchiusa in una frase: «Come in tutti i veri narratori il suo testo [*Conversazione*] è anteriore alle semplici e sterili ambizioni della pagina: il suo discorso intero e violento, continuo e robusto parte molto prima, molto più in là, al momento della sua apparizione è già un modo dello spirito, una forma libera»⁴¹. Bo si sbilancia in un giudizio critico – «Naturale e libero, sono dunque i termini per questo bellissimo Vittorini (non solo il più bel libro di Vittorini ma uno dei più belli di questi anni: e qualcosa che conterà»⁴²) – e allarga il suo scritto alla considerazione delle modalità del raccontare in rapporto alla «letteratura come vita»:

Raccontare per Vittorini è un inavvertito riconoscersi della realtà alla nostra presenza e insieme un'estrema coscienza dei rapporti possibili nell'intelligenza. Un credo nella vita delle cose e una fede maggiore nei movimenti della nostra anima. Raccontare, dunque, come un discorso di vita (non più l'immagine, il giuoco risolto nello specchio)⁴³.

³⁵ Ivi, p. 160.

³⁶ Ivi, p. 162.

³⁷ Ivi, p. 163.

³⁸ C. Bo, *Note su Vittorini II* cit., p. 163.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 164.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 168.

⁴³ *Ibidem*.

Nella recensione a *Conversazione in Sicilia*, pubblicata senza titolo a ridosso dell'uscita del romanzo (e solo nella riproposta in volume assumerà il titolo *L'“astratto furore” di Elio Vittorini*, significativo in quanto portavoce di una rivisitazione critica successiva), anche Macrí dichiara subito che «Nel quadro della narrativa d'oggi è certamente Elio Vittorini tra i migliori, i più eletti, i più generosi»⁴⁴, ed aggiunge che «È con la *Conversazione* che s'inizia un uomo nuovo e la sua nuova prosa»⁴⁵. A distanza di anni lo stesso Macrí avrebbe ricordato la sua recensione, quella di Bo, quella di Ruggero Jacobbi sottolineando che «Erano segni immediati, di pieno consenso, rappresentativi del gruppo fiorentino, che fu detto poi “ermetico”»⁴⁶.

Macrí osservava che nelle prove precedenti la prosa di Vittorini non era soddisfacente, perché, nonostante la «rapida scomposizione e violenta traslazione degli ambienti e dei toni veristici»⁴⁷ e l'aspetto «lirico evocativo», la prosa «restava inerte, perduta nella sua stupida intransitività»⁴⁸. Il nuovo romanzo rivelava invece una «sete di verità», «Ardente, feroce», «pura»⁴⁹. Attento a riconoscere gli aspetti mitici delle pagine vittoriniane («la favola rilkeana del figliol prodigo – qui del padre – alla fine della *Conversazione* ha la struttura e il peso dei miti più lugubri e dolci del tempo»⁵⁰), la drammaticità del reale («con l'altra [favola] della madre raggiunge un autentico valore di composizione drammatica e reale nell'interno raggiunto della suddetta verità»⁵¹), Macrí sottolinea come «Solo con questa decisa attitudine al reale poteva Vittorini farsi *inventore* di parole», precisando: «Inventore senza esercizio, senza filologia, voglio dire senza storia, ma dentro la *mente* accesa del reale, col sapor tragico delle concrete, pure, immediate contemplazioni della città ch'è con noi, dentro di noi, noi parte di essa»⁵².

Le recensioni a Vittorini mettono in risalto le differenti modalità di lettura di Macrí e di Bo, e confermano le linee che emergono dal complesso degli scritti dei singoli critici. Se Bo esercita sempre il dialogo con il testo, individuando in esso la condizione dell'uomo-scrittore e su di essa misurando la sua lettura, Macrí è maggiormente sensibile alle questioni dello stile (come testimonia il riferimento all'invenzione delle parole), dentro una particolare attenzione per la drammaticità della vita e per ciò che ne scaturisce.

⁴⁴ O. Macrí, *Lecture II*, in «Vedetta Mediterranea», 31 marzo 1941, poi, con il titolo *L'“astratto furore” di Elio Vittorini*, in O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* cit., p. 345.

⁴⁵ Ivi, p. 346.

⁴⁶ O. Macrí, *Testimonianza generazionale su Vittorini*, in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 348.

⁴⁷ O. Macrí, *L'“astratto furore” di Elio Vittorini* cit., p. 345.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 347.

⁵⁰ Ivi, p. 348.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

In questa direzione si muovono anche le recensioni e gli interventi sugli altri narratori sopra richiamati, ma, come si è detto, ci si soffermerà qui solo sulle osservazioni relative a Bilenchi, forse quello che più degli altri è stato sentito da alcuni giovani critici come collocato dentro il loro stesso orizzonte: «Bilenchi lavora con noi», afferma nel 1941 Piero Bigongiari⁵³ (e del resto *Conservatorio di Santa Teresa* è dedicato a Carlo Bo). A distanza di numerosi anni, nel 1986, Macrí (in un intervento al convegno «I giorni della vita: la figura e l'opera di Romano Bilenchi») definirà Bilenchi «Raro narratore da noi privilegiato»⁵⁴.

Appena uscita nel 1938 la raccolta *Anna e Bruno*, Oreste Macrí pubblica su «Letteratura» una recensione, nella quale mette in risalto il forte iato tra *paese e anima*, «luogo possibile di significati il primo, di questi matrice la seconda»⁵⁵. Un paese dove il male si manifesta nei fatti e nei gesti allineati, manifestazione della persistenza di un «organismo buio e concluso dell'arcaica prigionia dell'anima»⁵⁶. Si affaccia dunque quella condizione prerazionale che Macrí ha sottolineato in molte altre sue pagine critiche: in Bilenchi è individuata nei «gesti allucinati e irrazionali di gente evocata da un sepolcro e che si ricorda improvvisamente del proprio corpo e si agita convulsamente per cercare un rapporto umano e significativo nella stanza, nell'ambiente visitato»⁵⁷. È la volontà dei protagonisti – «sperperata, profusa generosamente» – che cerca di scuotere dalla condizione di anima imprigionata: e tuttavia «l'aggiunta di architetture, di vie, di fatti troppo concreti è una sovrastruttura psicologica nel momento in cui la terra del *paese* è tradita nella sua giustezza focale da un sistema voluto e quindi irrealista di nuove e insolite prospettive»⁵⁸, perché l'arte bilenchiana non si manifesta nel residuo di verismo, ma quando «si esercita in verità poetica»⁵⁹. La parola chiave, si potrebbe dire, è posta: quella verità è riconoscibile sia «nell'estremo della solitudine e dell'astrattezza del [...] *paese*, [...] in cui è vagamente sentito il dolore della terra, fermato nel cupo dramma della matrice gelida e indifferente»⁶⁰.

⁵³ Piero Bigongiari, risposta alla domanda *Qual è la lettura più interessante che avete fatto quest'anno?*, in *Il Tesoretto. Almanacco dello Specchio. 1942*, Milano, Mondadori, 1941, poi con il titolo *La voce di Bilenchi* in P. Bigongiari, *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 113.

⁵⁴ Si veda O. Macrí, *Il tema della resistenza nella narrativa di Bilenchi*, in *Contributi critici su Romano Bilenchi*, a cura di Livia Draghici e Stefano Coppini, con la collaborazione di Fabrizio Massai, Prato, Il Palazzo, 1989 (poi in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., p. 485).

⁵⁵ O. Macrí, *Romano Bilenchi, «Anna e Bruno»*, in «Letteratura», ottobre 1938, 8, p. 158. La recensione non sembra essere mai stata raccolta in volume.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 159.

⁶⁰ *Ibidem*.

– e che coinvolge la stessa narrazione, con «contenuti che ha artificiosamente destati» – sia «in una penetrazione casuale e sconsiderata nelle anime dei soggetti, accanto alle quali corrono analogicamente alcune figurazioni della natura poetica in modo preesistente»⁶¹.

Anche Bo parla di un mondo preesistente la pagina scritta, ma è un mondo tutto dentro lo stesso Bilenchi, che «prima di scrivere ha maturato dentro di sé e criticamente la sua visione della vita e poi ha applicato al suo motivo, al numero della sua ispirazione questo respiro, questa seconda frase che è indispensabile al romanzo»⁶². Sulla base di questa considerazione Bo può sottolineare come il carattere della scrittura di Bilenchi non nasca dalla letteratura, ma alla letteratura arrivi per vie originali: «pare che voglia assicurare il lettore d'una cosa soprattutto, di non ingannare, d'aver evitato con cura qualsiasi magia, anche quelle ormai passate alla storia sotto il nome fortunato di qualche scrittore, con degli esempi più che felici»⁶³.

Per questo, si potrebbe commentare, le forme brevi della narrativa bilenchiana offrono una possibile risposta al *perché* del lettore: «la verità a cui guarda è una verità che ci supera, che non si può raggiungere né mai tenere»⁶⁴, una verità che il lettore (ma Bo usa sempre il «noi») individua dentro di sé: «le sue parole hanno dentro di noi un'eco, lasciano il segno»⁶⁵.

I diversi punti di vista critici di Macrí e di Bo sono chiaramente individuabili anche in queste prime osservazioni su Bilenchi: da un lato l'attenzione al dramma dell'uomo (che emerge da un mondo prerazionale), dall'altro l'attenzione a quanto la lettura può portare al lettore. Sarà tuttavia *Conservatorio di Santa Teresa* a suscitare i maggiori interessi dei giovani critici della Terza generazione: «Con questo libro Bilenchi ha cominciato la sua vera opera», scriveva Bo recensendolo su «Letteratura», e aggiungeva: «un romanziere fa a meno dei risultati, e del bel risultato, il suo vero ufficio è di non smettere di scoprire la verità nel giuoco perpetuo delle nostre realtà»⁶⁶. Ed è appunto quanto ha compiuto Bilenchi con *Conservatorio*, secondo i critici ermetici.

Dopo avere sottolineato che lo scrittore non «è stato sollecitato al romanzo da un semplice giuoco d'interessi laterali, dal bisogno di provarsi in una serie di problemi e di soluzioni particolari»⁶⁷, Bo aggiunge che il «non cedere mai alle

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² C. Bo, *Letteratura*, 1942 cit., p. 12.

⁶³ C. Bo, *Intorno a Bilenchi*, I cit., p. 180.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 182-183.

⁶⁵ *Ivi*, p. 183.

⁶⁶ C. Bo, *Romano Bilenchi: «Conservatorio di Santa Teresa»*, in «Letteratura», aprile-giugno 1940, poi ripubblicato con indicazione di numero «II» sotto il più ampio titolo *Intorno a Bilenchi*, in C. Bo, *Nuovi studi cit.*, in *Romano Bilenchi da Colle di Val d'Elsa a Firenze*, Milano, Scheiwiller, 1991, e infine in C. Bo, *Letteratura come vita cit.* (in quest'ultima sotto il numero 1). La citazione, in *Nuovi studi cit.*, a p. 190.

⁶⁷ *Ivi*, p. 183.

naturali pretese del tema [testimonia] l'altezza e l'integrità del suo discorso e la forza di resistenza contro qualunque forma di divertimento»⁶⁸.

Estraneo dunque ad ogni forma di concessione al romanzo del suo tempo, Bilenchi colloca sulla pagina i fatti senza un'interpretazione, lasciandoli «nella loro impossibilità di parola, in quell'assenza assoluta di voce dove sinceramente li sappiamo vivi e morti per sempre»⁶⁹.

Con un'intuizione critica di rilievo negli anni in cui, nella cultura italiana e toscana in particolare, era diffusa la scrittura di memoria che rimandava a Proust, Bo affermava che *Conservatorio di Santa Teresa* «non obbedisce a un ricordo proustiano ma si riporta nettamente all'esempio ancora intatto dei *Promessi Sposi*, di un libro dove i fatti sussistono chiusi, nonostante la serie esterna di miracoli, cioè d'altri fatti uguali e contrari»⁷⁰, sottolineando per altro come non ci sia «possibilità di scelta, di definitiva separazione fra realtà e verità»⁷¹. Quest'ultima affermazione può rimandare ancora a Manzoni, e andrebbe indagata approfondendo il rapporto di Bo e degli ermetici con *I promessi sposi* e il loro autore.

Anche il riferimento ai fatti (e a Manzoni) andrebbe approfondito per riflettere sulla costituzione del testo narrativo: parlando dei racconti di Bilenchi, Bo aveva già osservato:

I narratori tendevano a diventare dei moralisti, e non c'era strada più sicura per abolire ogni speranza di salvezza, per finirsi. Il racconto non deve pretendere altri confini all'infuori di quelli offerti dal fatto: deve alludere all'invenzione, e non a una cifra obbligata e ripetuta. Chi racconta interpreta ma nell'atto stesso della parola: suggerisce la possibile verità, cerca d'estrarre dall'apparente realtà un'aria di maggiore valore, un'apertura e soprattutto il senso di continuità che vive al di là degli esempi particolari e fa a meno dei nomi e dei casi⁷².

Recensendo la raccolta *La siccità*, nel 1941, Bo ripropone vari spunti già presenti nelle precedenti pagine su Bilenchi, portando questa volta in risalto in particolare come lo scrittore sia «preso dalla necessità di conoscere più che dal piacere di raccontare, di far sapere»⁷³: «l'oggetto della sua attenzione è una materia senza interferenze, fornito di una propria vita: da definire e mai da orchestrare»⁷⁴. Per questo nessuno saprebbe citare dai libri di Bilenchi «delle pagine compiaciute,

⁶⁸ Ivi, p. 184.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 185.

⁷¹ Ivi, p. 190.

⁷² C. Bo, *Intorno a Bilenchi I* cit, pp. 181-182.

⁷³ C. Bo, *Resistenza di Bilenchi*, in «La Nazione», 19 luglio 1941, poi ripubblicato con indicazione di numero «III» sotto il più ampio titolo *Intorno a Bilenchi*, in C. Bo, *Nuovi studi* cit.: qui la cit. a pp. 191-192. Le pagine di *Intorno a Bilenchi III* sono state riprese anche in C. Bo, *Letteratura come vita* cit. (ma sotto il numero 2).

⁷⁴ Ivi, p. 194.

degli esercizi di stile (nel senso più materiale offerto da un gusto di scrittura)»⁷⁵. Bilenchi «lavora per un esempio assoluto di narratore»⁷⁶, conclude Bo, e questo deve essere il carattere di un narratore, per i critici della Terza generazione.

Dallo stesso giudizio si potrebbe muovere per introdurre lo scritto di Macrí, che subito dichiara: «A nessuno dei migliori osservatori è sfuggita la qualità eccezionale di Bilenchi»⁷⁷, che, allontanati da sé anche Proust e Rilke, e «la seduzione sottile e funerea dell'assenza e della morte» (della quale pure in essi rimaneva traccia) afferma la propria vita «per quel che è, nell'accezione di sobrietà e di serietà senza passione e senza mito, l'unica che coglie unanimemente il significato intimo del nostro tempo»⁷⁸.

Anche in *Conservatorio di Santa Teresa* Macrí riconosce la presenza di un dramma, seppure non espresso, e torna un'immagine intravista nella recensione ad *Anna e Bruno*: «passano figure pallidissime di un mondo scomparso e che dovè essere torbido e sanguinoso, folle e maligno»⁷⁹. Continua Macrí: «È sparito il *dramma*, l'azione della prima persona che s'accinge a conflagrare il suo principio individuale: da un velo intenso e magico ombre e gesto vagolano segretamente desiderosi di riattaccarsi ai corpi perduti: tanto insomma quella realtà sostanziale è viva, quanto è assente e pudicamente velato il *dramma*»⁸⁰. Ed è interessante sottolineare come il critico, tra parentesi, aggiunga una considerazione che riguarda il romanzo nel sistema dei generi: «nessuna contraddizione, se ben s'intende la natura di questo genere letterario del romanzo, che rimane comunque un complesso empirico, cioè può liberamente determinarsi sulle costanti generali dell'opera d'arte»⁸¹. Proprio intorno alla rappresentazione del dramma, per altro, Macrí si interroga sul rischio che Bilenchi corre – nonostante il ricorso «addirittura al paesistico e al realistico»⁸² – di cadere nella prosa d'arte, caratterizzata appunto dalla mancanza di «trapasso dalla *fictio* all'ora viva del dramma»⁸³.

E tuttavia, di fronte alle possibili alternative «moderne» individuate da Macrí per il superamento delle insidie della prosa d'arte – l'«Umschlag della passione e del nonessere» riconducibile a Poe, Rilke, Kafka, con l'elemento concettuale «immerso nel nucleo mistico-drammatico, unica allegoria sensibile dell'irrazionale che giace al fondo della polis»⁸⁴, o, invece, l'indugio «in una trepida e in eterno dispo-

⁷⁵ Ivi, p. 192.

⁷⁶ Ivi, p. 195.

⁷⁷ O. Macrí, *Bilenchi e il romanzo* cit., p. 351.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 356.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 358.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 358.

nibile descrizione di tale stato» (Valéry)⁸⁵, attraverso l'affermazione di un «simbolo» che assorbe e restituisce «per arbitrio e indifferenza l'umore sensibile dell'individuo senza figure»⁸⁶ – Bilenchi tenta «una soluzione totale», con una memoria che «si spoglia delle *interpretazioni* di tutti i misteri che le sono occorsi nella natura e nella città, per lo stesso dovere di essere poeta con un'implicita indifferenza ultima per qualunque figura»⁸⁷. In questa direzione gli oggetti della narrazione non sono più da leggere in chiave allegorica, ma come «presentimenti dei nuovi oggetti che vanno colmando [...] l'abisso dell'altro e il nonessere dell'anima»⁸⁸.

Riproponendole, Macrí intitola queste pagine *Bilenchi tra prosa d'arte e romanzo*, come a dire che «nel momento in cui la favola si librava assoluta nell'aria serena di una lettura perfettamente risolta» precipitava «nel gorgo misterioso e amorfo dei pezzi di vita casuali e amorfi»⁸⁹. Del resto, di fronte a gesti e ad eventi che potevano essere collegati secondo le modalità «di nota memoria romantica», Bilenchi *non ha voluto* – ed è significativo l'uso del corsivo già nel testo di Macrí – «far avanzare in un significato universale, in una sintesi obbiettiva, quell'essenza contemplata nella percezione di memoria»⁹⁰.

Era quanto sottolineava, in altri termini, Piero Bigongiari, quando, soffermandosi sulla prosa di Bilenchi, scriveva che «il personaggio nominale», in Bilenchi, «è atipico proprio in quanto, portatore di una carica archetipica, si diversifica, come elemento sociale, da essa e quasi la disinnesca in se stesso, nella propria irreparabile individualità»⁹¹. Per altro, nelle stesse pagine, Bigongiari individua la specificità del romanzo bilenchiano nel tendere verso il «nulla» («Bilenchi difatti vuole un romanzo “fatto di nulla”; ha capito che il peso di un romanzo è “vuoto”; che il romanzo non ha termine come non ha inizio»⁹²), e, con queste premesse, ripensa ai «fatti» che compongono la narrazione, a conferma di quanto si diceva a proposito di Bo: sui «fatti» deve misurarsi la critica ermetica alla narrativa: «Bilenchi dalla sua vita sta liberando questa memoria pura, questi fatti senza suono eppure talmente precisi nel loro continuo non essere, anzi solo per questo veramente chiusi e narrabili: perché aperti nella memoria alla loro assoluta probabilità interiore»⁹³. Commentando proprio queste parole – ma l'osservazione vale per tutte le pagine critiche su Bilenchi fin qui citate – Anna Dolfi individuava una lettura dello scrittore come «tragico, esistenziale interprete [...] della crisi “dell'uomo novecentesco”»⁹⁴.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, pp. 358- 359.

⁸⁷ Ivi, p. 359.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 357.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ P. Bigongiari, *La voce di Bilenchi* cit., p. 121.

⁹² Ivi, p. 114.

⁹³ Ivi, p. 115.

⁹⁴ A. Dolfi, *Bilenchi e gli anni Trenta (sulle tracce di un'iscrizione generazionale)*, in «Il banco

Resta da dire, molto brevemente, almeno di un'altra voce critica della Terza generazione subito attenta a Bilenchi: Mario Luzi, che recensendo, appena usciti, i racconti di *Anna e Bruno*⁹⁵, aveva provveduto a porre in risalto un ulteriore punto di vista, introducendo l'importanza del tempo nella narrativa bilenchiana, un tempo posto sullo stesso piano degli eventi, che misura nella loro «durata», cioè nel loro accadere e nel loro manifestarsi. Il carattere di questo tempo si approfondisce in *Conservatorio di Santa Teresa*, nel quale l'attenzione «astratta finalmente in un sentimento puro della materia trattata, procede piuttosto da qualità liriche che da impegni polemici»⁹⁶ (espressione utilizzata per indicare il «tempo minore» e le sue esigenze). L'approfondimento va nella direzione di una memoria, che ha già racchiuso «tutta una vita», ora «riconquistata senza un grido e senza un'esclamazione dall'estrema solitudine dei gesti fissati unicamente»⁹⁷, e senza necessità di «segnare» i personaggi: anzi, il personaggio è già considerato da Bilenchi nella sua dissoluzione, e anche «la serie dei gesti e degli effetti proposti dalla persona subisce un'attonita deformazione nell'essere assunta dalla memoria»⁹⁸. In questo senso i vari «atti», deformati dalla memoria, diventano «dissuasi segnapoli, allusioni vuote»: «nelle frontiere insomma che ultimamente sono frapposte fra l'attimo e l'eterno»⁹⁹.

Il tempo entra nella struttura della narrazione con una nuova forza e una nuova dinamica, che coinvolge il rapporto, caro a Luzi, ma anche a Bo, e in altre forme, a Macrí, tra «umanità» e «umanismo». Proprio nella recensione a *Conservatorio* Luzi scrive che se, nei primi racconti bilenchiani, «l'eccessiva umanità non era pervenuta a un vero umanismo», nel romanzo l'«umanismo» nasce da una «prosa incorporea che non ha ceduto ad alcuna cadenza letteraria, sorpresa nel movimento stesso delle immagini che esprime e del fervore che le sommuove su quel paesaggio»¹⁰⁰: «un vero paesaggio spirituale», continua Luzi, di nuovo portando dentro la sua riflessione la condizione dell'uomo nel tempo: «Fidando nella natura del tempo [...] Bilenchi ne ha saputo fermare le incidenze sperdute senza volerlo imprigionare. E quel tempo che avanza di una parola detta, di un gesto consumato ci turba e ci rasserena secondo un timbro e una pietà nuovi e particolari della prosa di Bilenchi»¹⁰¹.

Il richiamo al paesaggio spirituale, così come il turbamento e il rasserenamento del lettore-critico, confermano come anche la forma breve e specifica del-

di lettura», 1991, 11, poi in *Bilenchi per noi*, Firenze, Vallecchi, 1992, e infine in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre cit.*, p. 399.

⁹⁵ Mario Luzi, *Racconti di Bilenchi*, in «Vita giovanile», I, 15 agosto 1938, 14.

⁹⁶ M. Luzi, *Conservatorio di Santa Teresa*, in «Prospettive», 15 aprile 1940, poi con il titolo *Tra l'attimo e l'eterno*, in R. Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa*, Firenze, Vallecchi, 1973 (cui ci si riferisce qui e nelle successive citazioni; la cit. a p. VII).

⁹⁷ Ivi, p. VIII.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ivi, p. VIII.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

la recensione e dell'intervento trovi la sua piena collocazione nella battaglia letteraria condotta dai critici ermetici della Terza generazione negli anni più impegnati della loro militanza.

«FIRENZE VUOL DIRE...»¹
CARLO BO, POESIA, ERMETISMO, CRITICA FRA LE DUE GUERRE²

Marino Biondi

Ma la letteratura può rappresentare questo eterno scandaglio: per me non ha nessun altro valore (non facciamo qui una questione di piacere). Dovrebbe essere una misura di coscienza in un esame che ha i limiti della nostra vita ma è inesauribile come un movimento di verità.

Carlo Bo, *Letteratura come vita*, 1938³

L'opera cosa importante – e per una serie di coincidenze, unica – di Renato Serra non è mai riuscita a vincere una strana confusione, un indice diversissimo d'interpretazioni: è nata e vissuta in posizioni di sentimento, priva di una forza che potesse alludere a un regno, pur minimo, della verità.

Carlo Bo, *Esame su Serra*, 1938⁴

Hanno creduto alla storia e alle sue cifre sterili...

Carlo Bo, *Intorno a Boine*, 1937⁵

«Firenze vuol dire...». Famosa clausola sbarbariana e vociana⁶. Famosa come il lemma di *Letteratura come vita*. Che ha voluto dire? «Firenze ha voluto dire

¹ Un breve compendio di questo contributo appare contestualmente nel mio libro *Un secolo fiorentino*, Arezzo, Helicon, 2015.

² Carlo Bo, «Firenze vuol dire...» [1960], in *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 166 (siglata BoA).

³ *Letteratura come vita*, in BoA, p. 6.

⁴ Vd. C. Bo, *Esame su Serra*, in *Otto studi*, prefazione di Sergio Pautasso, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2000 (1° ediz., Firenze, Vallecchi Editore, 1939-XVIII), p. 73. Il volume, dedicato interamente alla nuova letteratura, si apriva con *Letteratura come vita* (1938), codice e sigla del suo linguaggio e della sua critica. Siglato OS.

⁵ OS, p. 55.

⁶ *Firenze vuol dire...*, in BoA, p. 197 (*La poesia a Firenze, quarant'anni fa*).

– se davvero intendiamo cogliere in una luce sola il senso di quegli anni fra il Trenta e il Quaranta –, ha voluto dire la poesia»⁷.

La scelta, l'opzione esclusiva dell'ermetismo, la poesia. Un'affermazione di Carlo Bo, alquanto tarda sul piano storico, ha il merito della chiarezza: era stata «una carenza di ordine generale» a generare l'ermetismo⁸. Il rondismo (costume letterario) era la stanchezza del passato; il fascismo (costume politico) era il vuoto del presente. L'uomo-eroe era la menzogna del dannunzianesimo. Le personalità di un tempo (Papini, Prezzolini, Soffici, Palazzeschi) non erano più quelle che erano state. Quel tempo sembrava, anche a giudicare dal passo della storiografia (il Novecento di Alfredo Gargiulo) irrecuperabile. Croce e il crocianesimo erano sempre stati (o tali venivano percepiti) per la letteratura vecchia. Per Croce il criterio della storia si era sostituito, in fatto di critica letteraria, all'azione diretta. Con lui, anche con la sua vitalità militante (*Letteratura della nuova Italia*), non si sarebbe mai scoperto nulla di nuovo. Il «900» di Bontempelli non aveva fatto in tempo a fissarsi neppure sulla retina. Eppure l'eupeismo novecentista era stato più audace di quello solariano, passivamente ereditario, serio e compunto, inappuntabile e virtuoso come un *rentier* di buona educazione. «Solaria» era forte solo per i modelli che importava (Proust, Mann, Joyce), non per se stessa. L'ogettismo delle riviste ufficiali risultava mera illustrazione («Pegaso», «Pan»). Per non dire dei morti (Serra, Boine), e dei sepolti vivi (Campana).

Premettiamo un'attribuzione di responsabilità testimoniale, condivisibile, di Mario Apollonio: «A Carlo Bo spetta la responsabilità del caposcuola»⁹. Ancora un'attribuzione di leadership: «Tra i giovani d'allora, egli possedeva l'*allure* di un leader, quasi per predestinazione, ma che gli veniva riconosciuta anche per essersela conquistata sul campo»¹⁰. Ma il ritratto più comprensivo di Bo e il bilancio del suo lavoro critico restano, in un quadro contestuale ricco e sfumato, affidati a Adelia Noferi¹¹. A Bo pertanto la parola ricognitiva e storica sull'ermetismo. Parola coeva e parola postuma. Parola dettata da uno stato di necessità, nel senso che la pagina di Bo non era concepita ed eseguita secondo i dettami della bella pagina. La sua densità, la sua arrovellata urgenza, il fine o i fini per cui era stata costruita, potevano sacrificare l'effetto estetico del racconto critico, ed erodere quel margine di bellezza che anche il critico novecentesco si riserva per sé da quando, per usare una sua espressione, aveva avvocato a sé una intenzione di prosa (per Bo, come vedremo, rovinosa). La parola coeva è una parola solenne, scandita, e autarchica, segregata nella prigione del tempo, di quel

⁷ BoA, p. 197.

⁸ BoA, p. 198.

⁹ Mario Apollonio, *Carlo Bo*, in *I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1969, V, p. 3845.

¹⁰ Sergio Pautasso, *Otto studi. Il testo critico di una generazione*, prefazione a OS, p. 7.

¹¹ Adelia Noferi, *La critica come misura di verità*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970.

tempo. La parola postuma, post-ermetica, fu parola di storia, lucidamente descrittiva di quel fenomeno.

Come studioso, il giovane Bo aveva già alle spalle il patrimonio del *Jacques Rivière*, datato Sestri Levante-Firenze, 1934¹² e delle *Immagini giovanili di Sainte-Beuve*, datato Sestri Levante, 1934-9 dicembre 1936. Il mastodontico saggio su Sainte-Beuve, autore di cui si diceva preliminarmente che per affrontarlo, per scalarlo (come fosse una montagna), erano richieste disposizioni e preparazione ben superiori alle sue, del giovane Bo alla sua prova quasi esordiale, è oggi, non più ristampato e introvabile, un esempio di critica analitica interminabile, per quanto terminata, costretta al limite del libro, il suo più ponderoso (ché l'esatto valore non si riesce a calcolare¹³), e di uno straordinario saper leggere e interpretare, al crocevia testuale della critica poesia romanzo epistolografia. Potremmo dire che il *Delle immagini giovanili* fu la sua carta da visita, il credito preliminare, l'autorevolezza che si era conquistata prima di assumere, molto nolente in verità, qualcosa di simile a uno scettro teorico, di poetica letteraria ed esistenziale. Sainte-Beuve rimase per lui il modello supremo di lettore, a ogni livello testuale, dal frammento lirico alla civiltà religiosa di un secolo. *Delle immagini giovanili*, immagini illuminate nei minimi passaggi, sono un serbatoio prodigioso di dati, singoli, dati del cuore e dell'intelligenza, dati del suo spirito grande come una nazione (la civiltà francese), note e chiose, e innumerevoli finezze sui testi e sul testo dell'anima dello scrittore, critico-storico, e di stringenti connessioni tematiche e formali. Nella continua dialettica fra il movimento chiuso, circoscritto del libro, e il gioco cangiante dei colori e delle forme, anche virtuali, delle pause, di ogni periodo di quella scrittura. Era la biografia spirituale di Sainte-Beuve, un uomo che era un continente, il vero dichiarato scopo di un tale investimento di acume e di travaglio analitico.

Veniamo alla parola postuma, storicamente descrittiva, di Bo. Il fascismo (la politica), che era poi il piatto forte della retrospettiva storica, si era rafforzato dal 1930 (questa la data scelta da Bo, compendio di una serie di date di agonia e morte della democrazia liberale). A questo proposito Bo lamentava nella opposizione crociana, che pure come di prammatica rispettava, una sorta di ritualità emblematica. L'antifascismo crociano aveva conseguito un suo ruolo, tollerato accanto al fascismo, nella sua sede deputata (Palazzo Filomarino, isola di libertà intellettuale, ma appunto isola), mentre l'opposizione, non tollerata e clandestina (quella comunista da Comintern e il Socialismo fiorentino di Carlo e Nello Rosselli nell'esilio parigino), erano senza voce nonché invisibili. Non agivano, come neppure il crocianesimo, o il sistema etico politico dell'uomo morale. Non solo. Il crocianesimo, come estetica applicata, mortificava la letteratura

¹² C. Bo, *Jacques Rivière*, Brescia, Morcelliana, 1935.

¹³ C. Bo, *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve*, Firenze, Fratelli Parenti Editori, 1938-XVI, p. 506 [*Le operazioni critiche (1831-1837)*]. XX vol. della Collezione di Letteratura, Saggi e memorie. Siglato IGSS.

contemporanea, la estrometteva dalle scuole e dall'università, come non degna, non canonica, non sufficientemente invecchiata come doveva essere la classicità di pregio. Non era solo Bo a difendere le posizioni, anche Alfonso Gatto sul «Campo di Marte» (1938, 9) polemizzava con Croce, in un articolo dal titolo *Critica integrale*, in nome del diritto poetico alla non poesia, come poesia della crisi. Libri come *Otto studi* (1938) di Bo, *Esercizi di lettura* (1939) di Contini, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (1941) di Macrí la recuperavano e la consegnavano al futuro che è stato, quando eravamo giovani, anche il nostro presente¹⁴. Contini, per restare a lui, esibiva attrezzi di una filologia mediamente superiore alle necessità poste da alcuni autori schierati per empatia anche ambientale (Baldini, Angioletti, Savarese, Cecchi, Bonsanti), e dava nozione effettiva di sua scienza con autori, per non dire dell'Ariosto variantistico, come Rebora, Campana, Ungaretti, Montale, la cui determinatezza in fatto di lingua serviva a tenerlo lontano, se fossero insorti equivoci, dall'ermetismo¹⁵.

Sterilità, esaurimento, vuoto. Questo il terreno di coltura dell'ermetismo, che consisté tecnicamente nell'isolamento della parola e nel suo sovraccarico simbolico, che le radici simbolistiche giustificavano sul piano della genealogia letteraria, ma un simbolismo consacrato o riconsacrato (oltre *L'Italia simbolista*, selezionata e magmaticamente compendiata da Ruggero Jacobbi¹⁶). Pensiamo per associazione che la nozione di *literacy* è stata in Occidente non scindibile dal monachesimo e dall'ascesi, un ritiro, un rifugio, all'indomani di un declino, nel *day after* di una caduta di imperi. Nozione ascetica non separabile dall'ermetismo, che consisté altresì, su un altro piano, nella riduzione al minimo dell'uomo pubblico¹⁷. Non solo Croce e il crocianesimo, era tutto il liberalismo prefascista, il galantomismo dell'età liberale, in un certo senso l'aventinismo morale (e inerte), il patrimonio elogiato e rimpianto dal filosofo napoletano nella sua *Storia d'Italia*, chiamato in causa tra i responsabili imbelli del disastro:

¹⁴ Un sintomo più che eloquente, vibrante e articolato e differenziato al suo interno, delle reazioni suscitate dalla critica ermetica negli ambienti del crocianesimo (e dell'accademia universitaria), critica e dimensione comunitaria dalla quale si staccava nettamente la personalità di Contini (e in seconda battuta di Macrí), è ancora nelle pagine al solito polemiche ma anche schiette, brillanti, qua e là fantasiose e inventive, di un avversario duro ma non maligno, spesso irato, ispirato a cimento dall'ermetismo come non mai, quale fu Luigi Russo, nel suo libro laterziano *Dal Serra agli ermetici* del 1943, confluito nel vol. *La critica letteraria contemporanea. 1. Dal Carducci al Croce 2. Dal Gentile agli ultimi romantici 3. Dal Serra agli ermetici*, Nuova edizione, Firenze, Sansoni, 1967. Questa, più o meno una sintesi del capitolo *La critica ermetica*: «La critica ermetica non è che una superfetazione della poetica inerente ai poeti orfici; quindi, nel migliore dei casi, non è critica, ma semplice collaborazione, e ancillare collaborazione, a una poetica» (ivi, p. 636).

¹⁵ G. Contini, *Esercizi di lettura. Sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947.

¹⁶ *L'Italia simbolista. Antologia di Ruggero Jacobbi*, a cura di Beatrice Sica, introduzione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003.

¹⁷ BoA, p. 207.

Croce era la bandiera dell'altra Italia ufficiale, quella momentaneamente soccombente e ben difficilmente avrebbe potuto contare sull'animo di un giovane che per la sua stessa età era portato a fondere tutto insieme e a mettere sullo stesso piano vincitori e vinti di un Paese che gli appariva del tutto estraneo ed irrecuperabile. Non si spiega l'ermetismo nella sua prima radice senza questo rifiuto indistinto delle immagini e dei movimenti che componevano a quel tempo la storia¹⁸.

Quella che poteva sembrare una indifferenza ermetica, un altezzoso agnosticismo, una posizione aristocratica di gruppo – tutti atteggiamenti penalizzati e patiti con più di un'umiliazione e mortificazione (il disprezzo, il bigiume, di chi non era qualcosa di definito, né carne né pesce, per una ignavia che dovè essere il maggiore dei patimenti) – veniva spiegato a chiare lettere come il frutto di un rifiuto, di una ferma recusazione (di immagini e movimenti), e anche come un giudizio inappellabile sul passato. A ben guardare s'infrangeva la tradizione patria, s'interrompeva di fatto la continuità delle patrie lettere. Inimmaginabile una scolasticizzazione, nel senso di inclusione ufficiale e canonica in un qualche programma di formazione, degli ermetici. L'antistoricismo ermetico fu radicale (e l'antipatriottismo, la poesia non era collocata in patria ma ovunque fosse, dalla Francia alla Spagna). La storia era tra gli scarti, verrebbe da dire, della loro storia. Storia significava fascismo, potere, violenza. La storia non passava neppure al vaglio della poesia (onnipotente), da cui filtravano invece la filosofia (e la teologia), tingendosi di esistenzialismo («il dato Kierkegardiano aveva soppiantato quello nicciano»¹⁹), e assumevano come una cadenza, una pronuncia mimetica di quella. L'ermetismo nacque da una delusione storica, da un esaurimento delle ragioni della storia.

Vuoto assenza solitudine sospensione di vita inappartenenza ansia attesa mistero disperazione, questi i termini che finirono di connotare per il concorso di tanti fattori la condizione umana di quella generazione. Quando si ragiona in termini generazionali, il pensiero va a Oreste Macrí e al suo libro *La teoria letteraria delle generazioni*²⁰. Dunque la condizione ermetica viene enucleata da un coacervo di cause e concause e da un contesto preciso e storicamente definito. Disperazione può sembrare un termine in eccesso, ma è legato a un'idea di destino, nella storia umana, immutabile, quindi a un'idea tragica di necessità. Mistero anche andrebbe spiegato, il mistero dell'inconoscibile (e dell'«infrenabile notte», per citare il Campana ermetico di Bo). Ma il mistero era anche una propaggine di psiche, là dove psiche si perdeva nel magma del «subcosciente». Materia in tempi successivi talmente divulgata e freudianamente arcinota da rischiare

¹⁸ BoA, p. 202.

¹⁹ BoA, p. 208.

²⁰ Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

la stereotipia di certo psicoanalismo. Parole forti tutte quelle elencate, per una condizione assunta e descritta come assoluta – anche linguisticamente assoluta con la prevalenza dell’uso del sostantivo assoluto con la soppressione dell’articolo, in particolare il determinativo²¹ – alla quale andrebbe per contrappasso di leggerezza e di vanità del tutto opposta la diaristica perennemente disincantata e ironica di Tom Landolfi. Anche lui testimone d’eccellenza di quella Firenze, teste coperto e indagatore, come un agente segreto di altre potenze (e altre lingue), più assente che presente²². Velato di «segreti e di misteri», dotato di una cultura che lo aveva portato «a impadronirsi di mondi separati e perduti» – scriveva Bo nell’introdurre il primo volume delle *Opere* complete – chi lo aveva conosciuto e frequentato non avrebbe potuto raccontarne la vita²³.

C’è una frase di Bo che è davvero singolare: «la realtà si condannava da sé»²⁴. Era la realtà ad avere torto, che era proprio l’essenza ontologica dello spiritualismo ermetico. Pertanto l’ermetismo, non giudicando la realtà riformabile e valutando la storia come irrecuperabile, poteva separarsene e cercare altrove la propria salvezza. Rinviando, nell’attesa, ogni tipo di scelta. Una attesa senza sbocco, da un punto di vista filosofico (e secondo poeti filosofi come Mallarmé, preferito al cattolico Claudel). Di fatto un’attesa che doveva darsi un orizzonte, un limite. A quando, allora? L’attesa, stato tipicamente ermetico, durò fino alla fine della guerra. Lo confermò Bo, quando disse che allora, ad attesa consunta, allorché la realtà ebbe di nuovo ad accampare le sue ragioni, tutti loro cominciarono ad avvertire un altro peso, non privo di insidie, quello della libertà, della responsabilità, delle scelte, delle proposte risolutive. La sospensione, quello studiato disimpegno, erano stati il loro involucro, la loro dimensione in mancanza di gravità. Poi era tornato a battere il tempo della storia. Dall’assenza, piacesse o meno, si tornava alla presenza. Ma, ed è notazione importante di Bo, l’ermetismo non cambiava, per questo passaggio d’epoca, natura, impermeabile alla storia com’era, lo sarebbe rimasto con un’altra storia:

Comunque sia, l’ermetismo ha la sua data di morte nel 1945, anche se onestamente convenga ammettere che il ritorno alla luce e alle cose non ha minimamente intaccata la sostanza vera del movimento. Non l’ha intaccata perché un diverso atteggiamento politico non poteva costituire un’alternativa concreta a una posizione che fondava la sua forza sulla negazione totale²⁵.

²¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* (1989), in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 137.

²² Tommaso Landolfi, *Diario perpetuo. Elzeviri 1967-1978*, a cura di Giovanni Maccari, Milano, Adelphi, 2012.

²³ C. Bo, *Prefazione (La scommessa di Landolfi)*, in T. Landolfi, *Opere*, I, 1937-1959, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, pp. VII-VIII (in BoA, pp. 645 ss.).

²⁴ BoA, p. 207.

²⁵ BoA, p. 210.

Ha scritto Mengaldo, uno degli interpreti più sottili del linguaggio ermetico: «Quanto alla posterità dell'ermetismo: è pacifico, mi pare, che poetica e linguaggio degli ermetici, in quanto tali, sono chiusi ad ogni possibilità di sviluppo in una mutata situazione storica»²⁶.

Cambiava tuttavia, fermo restando il postulato di negatività come filosofema ermetico, il clima, il posto dello scrittore e del poeta nella *civitas hominum*. Era cambiato lo *status* più che del poeta in quanto uomo, della poesia in quanto aura presaga e divinatoria dell'essere, l'unica forma sapienziale addetta a interrogare la sfinge dell'esistenza. Un'aura che il sacerdozio ermetico le aveva assegnato. La letteratura, e in specie la poesia, entrava nel secondo dopoguerra in un cono d'ombra di minorità, rispettata, protetta, circuita anche da una cerimoniosità vagamente ferale, nondimeno minore rispetto alla società e alle sue esigenze. Su un punto Bo coglieva ancora il vero nella sua argomentata rievocazione di cosa fosse stato l'ermetismo e di quanto fosse stata ricca la sua tematica: «Al contrario, l'ermetismo è stato l'ultimo tentativo fatto da noi per porre la letteratura su un altro terreno e per darle una dignità assoluta»²⁷.

Chi lavora nelle lettere, corporativamente almeno, ma lo diciamo senza ironia, dovrebbe rimpiangerlo.

Prima, come per tutti i movimenti, lo slancio di protesta si era abbastanza presto assopito. Non ci nascondiamo che, svanita la passione iniziale, il credo di una militanza oppositiva, l'essere ermetici divenne anche maniera, una nuova retorica, una maschera, uno stile di scuola. Una delle tante accademie fiorentine. Vengono in mente alcune pagine della feroce requisitoria di Piero Calamandrei nel *Diario* sul costume nichilistico dei letterati fiorentini (indistinti dal fascismo, se un fascista federale come Pavolini mostrava in poesia una sensibilità ermetica). Ma la condizione ermetica merita attenzione in sede storica, extratestuale (fuori dalle loro pagine), come condizione oltre che come risultante di una scrittura, di un codice. Tale quella condizione da indurre una generazione a fabbricarsi una religione, a fingersi anche una terra, come evasione totale, «scappatoia fatale», una terra che potesse accogliere quei diseredati (che in verità rifiutavano ogni eredità): la letteratura. La poesia – come poesia pura incondizionata, impregiudicata – poesia come itinerario alla verità, e per assimilazione (per contagio), anche la critica si imbarcava per quegli approdi superni: «Certo la parte delle ambizioni era di molto superiore a quella dei calcoli, delle misure concrete»²⁸. Dalla religione di Serra, religione della *perennis humanitas*, alla religione degli ermetici.

²⁶ P. V. Mengaldo, *Un panorama della poesia italiana contemporanea* (1971), in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 122: «ma, – continuava – anche perché ci sono varie sfumature, non ne discende necessariamente che nessun poeta inizialmente maturato in clima ermetico non abbia avuto, quasi segnato dal peccato originale, la possibilità di evolversi anche radicalmente a partire da quelle premesse».

²⁷ BoA, p. 212.

²⁸ BoA, p. 204.

La religione di Serra era quella di un classicismo, di un umanesimo in crisi, da restituirgli da parte degli ermetici che avrebbero voluto distinguersi, riappropriarsi di una loro crisi, di un loro umanesimo, di una propria critica:

Ce ne ricordiamo – aveva scritto Macrí – dopo aver riletto ciò che scrivemmo, tutti noi, su Serra: pagine severe intorno al 1938, anno fondamentale della mia generazione; d’una severità che non gli sarebbe riuscita discara, degna di lui²⁹.

Dalla religione delle lettere (Serra) a una religione ermetica del dio ignoto, *deus absconditus*, che si inginocchiava all’inconoscibile. Per essere autentico e sottrarsi alle trappole della ripetizione e della maniera, come scrisse Bo, l’ermetismo avrebbe dovuto tacere («murarsi nel silenzio»). Ma questo non sarebbe stato possibile³⁰. L’ermetismo poteva essere metaforicamente un’assenza ma non, pena l’annientamento, una autoesclusione. Quindi una assenza attiva, operosa, a suo modo battagliera, o militante (nel «Frontespizio», in «Campo di Marte»). Sulla religione di Serra, classicismo e religione eretici, e la nuova religione ermetica torneremo³¹. Carlo Bo ci tornerà come a un mantra della sua vita, nel suo dialogo alternato a lontananze e prossimità con Serra, per gran parte della sua vita. Una poesia che solo avesse il volto della poesia, autonomia del significante poetico, non della storia (non del suo odioso condizionamento). Anche se oggi la poesia ermetica, o di aura ermetica, quella specie di opposizione lirica al tempo, anche la prosa ermetica o ermetizzante di un narratore cresciuto fra gli ermetici (Pratolini), mostrano in prima istanza soprattutto il volto coperto della storia. È il colore del tempo a sprizzare dalle loro parole, a gemere dalla loro gestualità sintattica, come una vernice indelebile.

Ciascuno, fra le personalità in gioco nell’area sorvegliata dal regime, si era rinchiuso nel proprio recinto, fabbricava il prodotto che conosceva meglio e che lo qualificava, fino a rifinirlo in una essenza collaudata e inesorabile che non dava scampo alla nuova generazione, la quale o avrebbe dovuto prendere o avrebbe dovuto lasciare. Una generazione cresciuta, scettica e disamorata, ma anche colta, ipercolta («nati in un’età di estrema maturazione della cultura nazionale ed europea, assurti a un classicismo terribilmente imparentato con la crisi»³²), alla presenza di alcuni fallimenti storici (l’Italia liberale), e altresì alla presenza attiva e operante di una violenza feroce di restaurazione nazionale (il fascismo). Ognuno perfezionava di sé, pur nella diversità delle funzioni, delle mansioni, e

²⁹ O. Macrí, *Letteratura e vita in Renato Serra*, in *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, prefazione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001, p. 271 (*Classicismo e crisi*).

³⁰ BoA, pp. 205-206.

³¹ Su Serra fra gli ermetici, continuità e discontinuità di una ricezione, vd. Matteo Veronesi, *Tempo della letteratura e tempo della vita. Sulla critica come autobiografia dalla «Voce» agli ermetici*, in «Poetiche», 2001, 3.

³² O. Macrí, *Realtà del simbolo* cit., p. 272.

anche delle dignità, se non il lato peggiore, o il più timido, il più pavido, sicuramente quello consueto, abituale, logoro. Piuttosto che un mondo, il mondo che restava era simile a un museo. Quanto alla torre d'avorio, immagine di preziosa e comoda reclusione spesso impiegata per gli ermetici, Carlo Bo la usò per spiegarla, dall'interno del suo etimo vero, in una nota alle sue pagine su *Jacques Rivière*, quando scrisse:

Torre d'avorio? no, assolutamente. Non sono sordi ai problemi nuovi (si usciva allora dalla guerra) ma non sono pronti a confondere esigenze letterarie con opinioni politiche³³.

Parlava naturalmente anche *pro domo* ermetica. Bo, in tempi successivi, di riepiloghi storiografici, riuscì a essere anche molto schietto e persuasivo, come sapeva essere quando voleva, uscendo dalle brume delle prime ufficiali esternazioni, nell'affrescare questa parete di vuoti e di ombre, una parete liscia, senza appigli, senza rifugi, una parete che per essere scalata voleva magiche prestazioni di illusionismo, alzate di sogno, volontà di fuga³⁴. Era naturale che nascessero, nell'assenza – un'assenza che da congiunturale, storica, era divenuta o fu fatta diventare ontologica – desideri di altro e di altrove, e l'ermetismo fu, con una punta di romanticismo, un desiderio (*ulterioris ripae amor*). Un desiderio che si esplicava attraverso la lettura. La lettura era in sé uno strumento per fare magie, per avere visioni, scoprire altre terre, altri cieli, innescando il sogno, l'evasione, ma anche il confronto, il dialogo, l'esame di coscienza. Quel confronto serrato, esigente, talora urtante per il tono con cui veniva richiesto o praticato, quel corpo a corpo, anzi quello spirito a spirito.

Poeti, che erano lettori di poeti, e critici raffinati, menti critiche complesse (da Bo a Macrí, il più filosofo del sodalizio; Bigongiari, illustratosi come studioso leopordiano; Parronchi, lettore fraterno anche di poesia francese). Poeti che, fattisi critici – come pure è nella tradizione della poesia contemporanea – non accettavano il romanzo, lo liquidavano (come la cantafavola di leopardiana memoria riferita a Manzoni), perché nel romanzo c'era, o doveva esserci un'idea di società, e di azione narrativa, che agli ermetici risultava bloccata e impraticabile. Gli autori che, come Kafka, non offrivano nessuna soluzione, e mettevano dentro «alla nozione dello squallore e dell'abbandono», davano la sola immagine valida della vita al punto in cui allora si trovava³⁵. In verità il romanzo francese (Gide, anche e soprattutto per il *Journal*), e non solo lui, Rivière (direttore dal 1919 della «Nouvelle Revue Française», critico geniale, con la sua ipotesi critica che tutto ricominciasse nel romanzo francese e che l'avventura fosse, del *Roman d'aventure*, la forma dell'opera, non più solo il suo contenuto), e ancora il Valéry di

³³ *Jacques Rivière* (1934), in BoA, p. 695.

³⁴ BoA, pp. 198-204 ss.

³⁵ *Intorno a Kafka* (1945), in BoA, p. 1204.

Monsieur Teste e Unamuno di *Niebla*, ebbe presso di loro ben altra udienza, rispetto a quello nazionale, che nonostante Moravia non faceva presagire, come scrisse Bo, «nessuna resurrezione». Resurrezione da una storiaccia di borghesia fatisciente come *Gli indifferenti* sarebbe stato arduo anche immaginare per quella accolta di spiritualisti. Non solo, era anche una questione di prosa. Gli ermetici mostrarono grande perizia nell'analisi di scrittori che fossero artefici di lingua, narratori poeti e critici (si pensi alla monografia landolfiana di Macrí, una tale gnosi, un tale groviglio quello dello stregone di Pico da incrementare e valorizzare lo stesso atto critico, anche in una sua fase tardiva³⁶). Anche la prosa di memoria, l'autobiografia di retaggio vociano, per intenderci, non fu accolta, né ripristinata dall'estetica ermetica, peculiarità di rifiuto molto notevole per i suoi significati. L'ermetismo esibiva uno stato vagamente ipnotico, uno stato di fissità e di fluttuazione immemoriale, come di sogno – era anche una modalità per mimare lo stato di smarrimento – insomma non aveva ricordi, come in un sonno letargico di procurato oblio della storia (cosa c'era mai da ricordare?). La critica ermetica prescriveva una fine del disincanto sul passato delle opere (*Posteri in vacanza* di Alfonso Gatto, sul numero inaugurale del «Campo di Marte», 1 agosto 1938).

Il vuoto si determinava anche da quest'assenza di retrospettive (non c'era più neppure un avvenire dietro le spalle), non c'era un capitale di memorie, di devozioni, di atti liturgici da devolvere a qualche dio o semidio del passato (Carducci forse?, e su «un limite ristretto di etnicità» del Serra romagnolo su autori romagnoli, da Pascoli a Beltramelli, si era soffermato Bigongiari³⁷). Non c'erano sponde di sicurezza, uscite all'indietro (era il rimprovero mosso a Serra da Bo, di avere idoli sui suoi altari, o di fingere superstiziosamente di averli). Questa fu anche la tradizione e il lascito culturale dell'ermetismo molti decenni dopo che erano venute meno le sue condizioni storiche ed estinto il suo proprio contesto (si pensi al suo brillante e incisivo per quanto discusso magistero accademico).

Le domande poste al principio rimangono, se non intatte, ancora abbastanza sollecitanti. Perché sono venuti in tanti a Firenze, e che volle dire per loro, per questi nomadi fattisi stanziali, Firenze? L'antica città divenne per questa sua attrattiva – un richiamo irresistibile eppure malinconico, come una preziosa segregazione – un costume di acquartieramento che si potrebbe datare fin dai tempi del Foscolo a Bellosguardo e dal tempio di Santa Croce, tombe e gloria, sepolcri e consacrazione di fama postuma, insomma storia e storiografia, una società letteraria. Una sede dotata di una sua delega e di una marcata riconosciuta condivisa ufficialità a rappresentarla la poesia, poi archiviata in forma di documento e biblioteche d'autore dall'amorosa lungimiranza del custode e cerimoniere Alessandro Bonsanti. Da Bellosguardo all'archivio di Palazzo Corsini Suarez, a quelle dimore di poe-

³⁶ O. Macrí, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice di lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990.

³⁷ Piero Bigongiari, *Gli «Scritti» di Serra*, in *Studi*, con uno scritto di Maria Carla Papini (*L'intelligenza sulla pagina: gli «Studi» di Piero Bigongiari*), Trento, La Finestra, 2003, p. 107.

ti e critici, che si espongono oggi al nostro curioso e nostalgico sguardo di lettori postumi e un po' feticisti. Dalla poesia allo studio della poesia, alla sua tutela, alle biblioteche, alla critica e alla storia. Alle traduzioni anche, degli artisti grandi della versione dal russo e dal tedesco (Poggioli, Traverso, Landolfi). A un traduttore d'eccezione come lo Chateaubriand, il quale, per raccontare il suo viaggio a Napoli e illuminare la bellezza dei luoghi, traduceva Virgilio, ma a un certo punto «la sua traduzione sembra scomparire dentro un altro processo d'invenzione»³⁸.

La biblioteca ermetica era francese (simbolisti, Mallarmé, Valéry), inglese, tedesca, spagnola (a Bo si deve se la Spagna sia diventata una delle nostre filiere di poesia più frequentate e amate, da Lorca a Machado). Vera cosmopoli ermetica, da fare il paio, dalla parte della poesia, con quella solariana in prosa di romanzo. L'ermetismo circoscrisse un luogo dove la letteratura chiamava a raccolta e celebrava se stessa, o al più si ricomponeva in un assetto e in una prospettiva di conservazione e di storia, quand'anche avesse cessato veramente di creare, e s'atteggiasse a retrospettiva perenne, diventando laboratorio di scritture di traduzione e trasmissione (come il suddetto monachesimo), centro di studi e memoria della nazione.

Che cosa è stata Firenze per una grossa porzione della nuova letteratura? È stata appena un'occasione, peggio una convenzione, un'abitudine di una determinata civiltà o invece non è stata piuttosto un'idea, il segno della speranza, il simbolo della rottura verso la novità e la scoperta dell'intelligenza?³⁹

Che cosa fu – ci si chiese ancora da parte di Bo illustre e ieratico testimone, lui stesso meteco trapiantato – per una diagnosi non solo locale, ma di carattere nazionale e ambizioni europee? Poiché a suo avviso volle dire non un richiamo soltanto geografico (secondo il tempo di una cronaca – la «carne sterile del tempo» – si sa per Bo tempo minore, aritmetica dei giorni, e parola intrinsecamente spregiata, tempo morto-perduto della biografia e non della poesia, della vita e non della letteratura, a fronte del tempo maggiore, il tempo dell'anima), ma un sodalizio di ordine spirituale, per un fascino di anima che nasceva al di sopra dei luoghi. Comunione, interpretazione, ricerca. Per queste finalità, alla volta di Firenze staccarono i biglietti Scipio Slataper, vociano entusiasta e caloroso, lealissimo sodale di Prezzolini, amato dal freddo Sofista, ma ripagato da Emilio Cecchi con il nomignolo di Sigfrido dilettante. Renato Serra, discepolo a tempo perso dell'Istituto di Studi Superiori, frequentatore della biblioteca circolante del Viesusseux sulle tracce di un Kipling letto in traduzioni francesi, scettico e irridente a ogni avanguardia che tale volesse definirsi e come tale volesse stabilizzarsi (la *bohème* come posa odiosissima, dopo il «Leonardo» bisognava smetterla con gli esperimenti di gioventù, e non fare «La Voce», anche se

³⁸ *Eredi di Virgilio?* [1981], in BoA, p. 214.

³⁹ BoA, pp. 166 ss.

fu benevolo con la «Voce» ultima di De Robertis). Carlo Michelstaedter, preda del suo demone della totalità, e solo parlante la lingua dell'essere contro tutta la retorica della cultura. Se ne ripartì ciascuno per il proprio destino.

Di Serra sono rintoccate, fin dall'epigrafe, nella frase estratta da *Letteratura come vita*, il discorso tenuto al Quinto Convegno degli Scrittori Cattolici tenutosi a San Miniato ai primi di settembre del 1938, quindi sul n. 9 del «Frontespizio», settembre 1938, le parole capitali di esame e di coscienza. Ma a Serra, nume indiscusso eppure malsicuro di tutto l'ermetismo, scapestrato titolare di un talento letterario sciupato (abbandonato a se stesso, produttore di miracoli nei «suoi risultati di stile minore»⁴⁰), spirito condizionato da letture gelose quando non etniche (Panzini, Beltramelli, Pascoli, Soffici, Carducci), e da una geografia casalinga, erede di Anatole France («per me è il suo maestro diretto»⁴¹), incredulo praticante una critica come conversazione, pretesto, «giuoco dei punti sospesi»⁴², Bo tolse il possesso del regno della verità, e con una precauzione che equivaleva a diffidenza criticò e ridusse il concetto stesso di coscienza (coscienza letteraria), concedendolo al cesenate con un filo di legittima suspicione:

La coscienza letteraria sarebbe stata, secondo me, un grande aiuto per Serra: a giudicare invece dai documenti che ci ha lasciato, dalla storia delle sue preziose immagini intellettuali è un'occasione evitata, naturalmente suggerita ma in definitiva non sofferta né riconosciuta in tutta la sua ragione, nel suo spazio vitale.

In definitiva non sofferta?⁴³ E la soffrivano gli ermetici nei loro pacifici ozi di lettura all'ombra della storia che con ogni cura, anche verbale, anche sintattica, cercavano di evitare? «Ma Serra è ancora pericoloso per noi: rappresenta un'ambizione intellettuale che riduce, chi vi ceda, a un'insistenza e a una strada sbarata. Non ha mai torto»⁴⁴.

L'infallibilità dello scettico, la sua apparente superiorità su chi investa in una fede. Nel discorso di Bo c'era la costante del suo sistema, che bisogna intendere, altrimenti male si comprenderebbe l'obiezione alla scepseria, fatta di nomi, (Carducci, Croce), di autorità nominali e simboliche, padroni e inventori di una verità letteraria, fatta anche di sorrisi enigmatici. Questa costante altro non era che una dichiarata trascendenza di verità superiore: «questa corrente di verità che ci supera e ci divide dalla soggezione quotidiana alla realtà»⁴⁵.

⁴⁰ OS, p. 74.

⁴¹ OS, p. 79.

⁴² OS, pp. 75-76.

⁴³ Per una ritrattazione, vd. BoA, p. 402.

⁴⁴ OS, p. 77.

⁴⁵ OS, p. 78.

Una trascendenza, come una volontà, e una sapienza che sorpassassero l'individuo; una fede («dite, cattolicesimo: dite l'intimo segno del Cristo»); un Dio, come «un mistero affidato al rumore dei giorni»⁴⁶. Una religione, pertanto, da contrapporre a chi, come Serra, si era detto adepto di una religione delle lettere, ormai deserta, senza un Dio, una religione atea, senza altre consolazioni. O un rito, solenne, nella dimensione degli «emblemi sfingetici e lancinanti», la cerimonia che aveva descritto Giacomo Debenedetti nelle pagine pungenti ma anche fortemente capaci di ricreare una condizione, una situazione storica e culturale, di *Probabile autobiografia di una generazione*:

Saliari e dervisci, quantunque dalle mosse lente, quei critici rivelavano l'oscuro nume col ricreare l'aura, col ripeterne *fisicamente* il gesto. E si spiega come per essi quella liturgica gesticolazione verbale, quel linguaggio, quella specie di allitterazione interna, sintattica e biologica, non solo fossero ritenuti capaci di risolvere i rapporti dell'interprete con la poesia, ma altresì di intercedere per certi rapporti più diretti e personali con la vita. Si vide infatti la critica diventare diario e cronaca clandestina della "durata" intellettuale, morale, culturale del critico. Al testo crociano, era così sostituito il rituale di una cerimonia. Non si recitava più, si officiava; ma, ai suoi ultimi effetti, la cosa può ritenersi identica⁴⁷.

Continuava Bo la sua pur sofferta requisitoria – fu una costante nella sua vita di studioso e di uomo, un esame per così dire assoluto – un dialogo con Serra, con i suoi peccati, le sue omissioni, con i suoi pregiudizi di lettura, con la «volontà irritata» delle sue reazioni sempre così pronunciate di fronte a una pagina, a un testo, fino a farne «un terribile giudice», e la contrazione della sua parola critica. Un dialogo esigente e difficile, pieno di curve e contorsioni, ma decisivo per la vita intellettuale e morale di Bo, che si è prolungato, sofferto e contrastato, ma non contraddittorio e neppure artificioso, fino agli ultimi anni della sua vita, della vita del professor Bo, instancabile memorialista del Novecento letterario. E di quel dialogo a distanza di evi, tra la vita e la morte, chi scrive queste note è stato testimone da ragazzo ginnasiale, ascoltando nel suo liceo «Monti» di Cesena, il 20 luglio 1965, il discorso *La religione di Serra*⁴⁸. Bo disse in quella occasione di avere sbagliato: «perché in altri tempi ho cambiato le carte in tavola e ho accusato Serra di non aver fatto quello che aveva pur detto di fare»⁴⁹.

⁴⁶ *Fede non è futuro* (1941), in BoA, p. 1164.

⁴⁷ Giacomo Debenedetti, *Probabile autobiografia di una generazione* (Prefazione 1949), a Alberto Mondadori, in *Saggi critici. Prima serie*, Opere di Giacomo Debenedetti, a cura di Cesare Garboli, con la collaborazione di Renata Debenedetti, Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1969, p. 18.

⁴⁸ Marino Biondi, *Mitica Firenze di Carlo Bo*, in *Le passioni del Novecento. Scrittori e critici a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 278-279.

⁴⁹ *La religione di Serra*, in BoA, p. 419.

C'era stato teatro in quella vita, recita in quella scena, ma anche riscatto e comunque materia esemplare di pensiero e memoria per chi sarebbe venuto dopo di lui⁵⁰. Questo era stato l'inizio della memorabile *retractatio*:

A cinquant'anni dalla morte di Renato Serra ci sembra che le prime domande da farci siano queste: lo abbiamo veramente compreso? Lo abbiamo studiato là dove si doveva inseguirlo? Non ce ne siamo serviti come di un pretesto e così lo abbiamo, volta per volta, ridotto alle nostre proporzioni, ai bisogni del momento, sacrificando lo spirito di libertà e di giustizia?⁵¹

L'idea che uno studente poteva farsi della critica in quella circostanza e in quel contesto, pesando quelle parole, quelle resipiscenze, colpe e rimorsi («questo processo che per dovere di onestà ci piace istruire a noi stessi»), era che la critica fosse non solo un'autobiografia, una confessione perpetua di sé contesta di infinite e protratte testimonianze, una questione personale di immagini sentimentali, la quale s'intrecciava ad altre biografie, remote e speculari, ma appunto un'istruttoria circa atti e gesti consumati in un passato oscuro e passabilmente indecifrabile, entro un album di famiglie e stirpi culturalmente regnanti. Bo ci abituò a questi ritorni sul personaggio e sul tema. Nell'introdurre un'edizione divulgativa dell'*Esame di coscienza*, si era così espresso:

Ho riletto spesso ultimamente a questo proposito l'*Esame* e credo di poter dire in perfetta coscienza che gli elementi attivi del suo spirito sono nettamente superiori a questo stato neghittoso e in fondo casuale della sua vita intellettuale: fosse pure la semplice fede nella letteratura, la fede dai colori derobertisiani, tanto basta per segnare al suo attivo questo principio interiore della sua vicenda umana⁵².

Un processo nel tempo che dopo decenni era arrivato a un altro e superiore grado di giudizio. Sì, Serra meritava l'assoluzione. «Porto tante cose con me, che non faccio tempo a dire», come aveva scritto due mesi prima di morire Serra a De Robertis, mandandogli il ritratto, ed ecco il margine del non detto, del non rivelato, in cui scavare, dopo aver creduto che Serra si fosse perduto, dilapidato o nella dissimulazione o nella sontuosa superfluità di una splendida retorica di civiltà letteraria: «Ecco dove va messo l'accento: sulle cose che Serra non è riuscito a dire e che costituiscono, se non l'intera verità, almeno gran parte di quella verità che ci sfugge»⁵³.

Indubbiamente nel bene e nel male una memoria ingombrante quella di Serra, e ardua da sostenere per letterati che identificavano la letteratura con la

⁵⁰ BoA, p. 420.

⁵¹ BoA, p. 401.

⁵² C. Bo, *Ritorno a Serra*, in Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato e ultime lettere dal campo*, Roma, Newton Compton, 1973, p. 13.

⁵³ BoA, p. 402.

vita, perché metteva davanti alla labilità della letteratura, al suo collasso nelle ore cruenti della storia.

In seguito si lessero bilanci e giudizi variamente modulati su quel costume di critica:

Dal suo punto di vista, ha dunque in tutto ragione Carlo Bo, nel suo *Esame di Serra* [...] che è, pur fra l'appannamento dell'elocuzione e nonostante l'apparente divagazione e genericità, forse l'acutissima delle pagine scritte su Serra.

A scrivere era Gianfranco Contini, titolare in proprio di un ermetismo cementato di filologia, una scienza ecdotica in versione di formale espressionismo, critico episodico ma anche fulmineo e risolutivo di Serra e del serrismo, in pagine, *Serra e l'irrazionale*⁵⁴, giudicate «memorabili» anche da un Bo sempre longanime e autocritico⁵⁵. Al tempo dell'*Esame su Serra*, Bo riteneva di poter dire di Serra, per il quale in quanto critico che aveva fallito la sua missione spendeva il termine di «ultima rovina», la seguente diagnosi e sanzione: «Ha supposto una verità, e a volte l'ha chiaramente indicata ma noi denunciavamo la sua distrazione voluta, una noncuranza di coraggio che confina con un'assenza di vita»⁵⁶.

Giochi di una critica, cui Serra aveva applicato «un'intenzione di prosa» (ragione precipua della rovina), distrazione, casualità delle occasioni («un intervento dei giorni», la «consuetudine amorosa» propria del lettore troppo compiuto e troppo assistito da una memoria di piacere dell'opera⁵⁷), assenza, disimpegno, miscredenza, fuga (la guerra?), decadentismo, crepuscolarismo («per evidenze di motivi crepuscolari»), romanticismo, vacanza, rinuncia, con un uso spregiudicato e anche deviante degli ismi fuori del loro tempo storico, sì che al lettore manca un ancoraggio, un sestante di orientamento: «A voler drammatizzare la situazione, si potrebbe di nuovo riparlare di "decadentismo", di un'obbedienza tragica alla suggestione d'un tempo, in un'eccezione romantica o crepuscolare»⁵⁸.

Il vascello della intelligenza e della sensibilità italiana (della meglio gioventù, tale rimasta intatta nella morte precoce) avrebbe trovato in Firenze l'ancoraggio, per una più salda unità, o quanto meno per una coesione provvisoria ma lungamente mitica. Quanta mitografia, infatti, anche se alcuni accenti di questa rievocazione furono e sono sinceramente commossi e commoventi. Ma davvero è stato così? O è una leggenda che ha premiato a futura memoria l'ultima e certo nobile, ma con molte inerzie e colpe, delle società letterarie della penisola?

⁵⁴ Gianfranco Contini, *Serra e l'irrazionale*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 97, n. 1.

⁵⁵ BoA, p. 401.

⁵⁶ OS, p. 73.

⁵⁷ OP, pp. 74-75.

⁵⁸ OS, pp. 73-74.

La cultura fiorentina fra le due guerre visse e combatté una sua guerra di posizione, lenta cauta felpata, se non mascherata (nell'accezione moraviana della *Mascherata*, il famoso romanzo sui fascismi sudamericani), con il fascismo al potere. Tutto precipitò a vortice verso la data del delitto Gentile (15 aprile 1944), fine e nuovo inizio⁵⁹. Fu una specie di ermetismo politico, di resistenza in cifra, al suo meglio interiorizzata, agostiniana (*in interiore hominis*); al suo peggio o al suo medio puro attendismo circospetto e opportunistico, l'avanzare mascherati, non scrivendo o occupandosi d'altro che di fascismo (di poesia, di filosofia degli illuministi inglesi), una *fictio* metodica, una tecnica reiterata della dissimulazione (da Torquato Accetto secentista), dissimulazione onesta (Eugenio Garin), nicodemismo (Delio Cantimori), dissimulazione insufficiente e ricercata ma inefficace ambiguità («la dissimulazione è attività difficile da compiersi»), secondo il comunista combattente clandestino Giorgio Amendola, figlio del vociano e capo dell'opposizione costituzionale al fascismo, Giovanni Amendola. In uno scambio di lettere nel periodo 1976-1977 fra Luisa Mangoni, autrice del volume *L'interventismo della cultura* (1974), e Norberto Bobbio, il più tenace assertore della inesistenza di una cultura fascista, l'allora giovane studiosa aveva espresso al filosofo torinese il suo dissenso per avere sostenuto l'equivalenza fascismo-incultura. Per Bobbio, il fascismo era retorica, un *flatus vocis*, e in questa liquidazione la pensava come Franco Venturi, il quale mai si sarebbe indotto a studiare il fascismo considerandolo un *vacuum* concettuale. Anche sul nicodemismo le opinioni divergevano: per Bobbio era dissimulazione disonesta, e basta (anche lui ne aveva patito i tossici effetti)⁶⁰.

Infine, l'ermetismo, e l'ermetismo politico in specie, fu ipocrita, vile? Oppure ci sono tempi in cui occorre dismettere questa intransigenza ed è necessario dissimulare quel che abbiamo nel cuore (Molière)? Bo aveva sostenuto in *Letteratura come vita* di dover rifiutare una letteratura aggiogata al tempo, subordinata alla cronaca, ai calcoli dell'interesse, del mestiere, dell'ambizione⁶¹. Tutto era nella coscienza, fuori sarebbe stata letterarietà, identità pseudonimica, organo di genere e della sua schiavitù (il romanzo, come costruzione letteraria), e altro non sarebbe stata che diminuzione di umanità, poco meno che un errore ontologico, in una parola «dimissione», altro suo segno verbale pregno di significato e di negatività⁶².

Gli Ermetici (gli «écrivains obscurs», secondo Faguet) segnarono l'epoca⁶³. Antistoricismo: «Queste pagine riprese insieme cercano per prima cosa la loro

⁵⁹ Vd. L. Mecacci, *La Ghirlanda fiorentina e la morte di Giovanni Gentile*, Milano, Adelphi, 2014.

⁶⁰ Il carteggio inedito, curato a Innocenzo Cervelli, è stato presentato nel corso di un incontro di studio presso l'Istituto Gramsci (Roma, gennaio 2015).

⁶¹ OS, p. 21.

⁶² OS, p. 23.

⁶³ Le loro carte d'archivio sono divise: a Firenze le carte Luzi (appena pervenute all'Archivio Bonsanti, e in fase d'inventariazione) e le carte Macrí. A Siena le carte Parronchi. A Urbino il Fondo Carlo Bo.

ragione contro il tempo»⁶⁴. Antipositivismo: non c'è un documento, una nota, un appiglio, se non di memoria, di lettura a libro poi chiuso e archiviato nell'anima. In antitesi a una concezione obiettivata e testuale della poesia e della letteratura, vale a dire in antitesi alla filologia (la critica di Bo ne prescinde interamente, non l'esercizio di altri ermetici), e in una città universitaria e filologicamente orientata quanto attrezzata come Firenze. Forzatamente ellittica e smodatamente analogica, quella poetica, e la sua prosa veicolare, furono definite, per conto del crocianesimo, da Francesco Flora. Bo costruiva, con attenzione ai precedenti critici, quelle che, riferendosi a Jahier, definiva «resultanze in merito» all'arte degli autori esaminati (ed era *Ragazzo* la sua parte sicura, la sua zona pura, non certo *Con me e con gli alpini*, retorica contrapposizione della montagna alla città, né tanto meno il *Gino Bianchi*, semplicemente «un errore gratuito in un certo senso»)⁶⁵. Anche le pagine su Dino Campana sono fra le più acute di Bo, e tutto sommato perspicue, nelle modalità in cui analizzava il significato del titolo *Canti Orfici*, canti (da un etimo di felicità leopardiana, ché come scriveva Boine, «dove la poesia compare, scompare il dolore») e orfici, un'eco di voci superiori, irruenti, bacchiche, fatali: «Perciò restano invertiti i termini dell'avventura per lui: parte da un ordine superiore per ridursi inevitabilmente e senz'altro soccorso a un disordine relativo (terreno)»⁶⁶.

Una definizione illuminante l'abbiamo tratta da una recensione a un volume di *Opere scelte* di Valéry:

C'è stato un momento, nel cammino trionfale delle lettere francesi, in cui gli artisti persero interesse per la comunicazione, la condivisione, la franchezza. Non era mero disprezzo per le tirature (un effetto collaterale), ma un'idea della pratica poetica tesa ad accudire le esigenze del poeta, a scapito di quelle del pubblico⁶⁷.

L'ermetismo fu accudimento (esclusivo) delle esigenze della poesia, o quella eletta a rappresentare una suprema ieratica emozione di poesia. Fu anche nel discorso di San Miniato, che diede a Bo il magistero, un accudimento dello stato di letteratura, come stretta misura di sé. E la poesia, la letteratura non furono mai una questione di piacere. In quella che si può considerare una delle opere più importanti sul linguaggio umano, il saggio sul motto di spirito di Freud, si diceva che in ogni allusione si omette qualcosa, cioè i passaggi mentali che por-

⁶⁴ *Che cos'era l'assenza* (1945), in BoA, p. 76.

⁶⁵ *Le doti di Jahier* (1938), in OS, p. 63, pp. 66-67.

⁶⁶ *Dell'infrenabile notte* (1937), in OS, p. 94. In «Firenze vuol dire...» scrive: «Un poeta della notte come era stato il Campana diventava uno dei grandi protagonisti della nostra vita» (BoA, p. 205).

⁶⁷ Alessandro Piperno, *Valéry, il poeta senza le poesie*, in «La Lettura», «Corriere della Sera», 4 gennaio 2015, p. 11.

tano all'allusione. Un vuoto, una omissione, una sincope, un segreto, un pensiero sotteso, un'intenzione nascosta. L'ermetismo visse nella gloria formale dell'allusione. Nell'incantesimo del non detto, o del non detto esplicitamente. «La parola che non troviamo è il primo segno di virtù poetica»⁶⁸. Suggestioni e atti segreti dello spirito contavano veramente⁶⁹. Fu reticenza allo stato puro, e sappiamo di quanto prestigio d'arte abbia goduto la reticenza (si pensi a Manzoni). Fu anche negazione: «Da Montale in poi l'accento messo sul "non" assumeva il suo ruolo di guida»⁷⁰.

In un libro di Nicola Gardini, anche se non vi sono contemplati, ermetici ed ermetismo potrebbero trovare posto, con quella scrittura che allude e non dice mai interamente. Il titolo del libro è *Lacuna*, e tratta del non detto, della sua forza, della sua efficacia di reticenza più eloquente di ogni parola volgarmente detta, resa esplicita, quasi impoverita dalla sua stessa ostensione. Ne estrapoliamo due frasi: «La selettività strutturante è teorizzata fin dall'antichità» (potremmo chiosare che la selettività è struttura); «La lacuna, che è omissione evidente e autoannunciata, mira non alla diminuzione, ma allo sviluppo»⁷¹. L'omissività come *plenitudo*, a patto che sia calcolata e messa nel conto dell'espressione da conseguire.

Sulla pagina di Bo (restiamo a lui come esempio e testa di serie del gruppo) un flusso continuo, un discorso pressoché ininterrotto, una serialità suggestiva e un po' stordente, con una sua prosa fatta di luccicanze, confessioni, sentenze. Acute, talora inappuntabili per lunga convivenza con i testi e conoscenza degli autori: «Flaubert è uno strano anatomista in cui a un certo momento la pronunzia della malattia lo dispensa dall'interessarsi alla ragione vitale della propria malata.»⁷² Praticamente infallibile nei dosaggi di meteoropatia. I cieli neri della delusione, a cui opporre «l'espoir de l'éternel matin». Altrove, ma nello stesso contesto:

Inferno dei tiepidi, formula che vale oltre *Volupté*, fino ai compromessi iniziali di *Port-Royal*. La fine, una fine che allora non temeva, ci sarà, e così diversa. La religione, considerata in un primo tempo come la buona soluzione, rientrerà dopo nella zona delle esperienze: mezzo di conoscenza⁷³.

Religione o non religione in Sainte-Beuve? «De quel droit me qualifiez-vous du titre d'*athée*?». In una lettera del 12 maggio 1868, l'autore di una ricerca,

⁶⁸ *Della poesia. L'assenza, la poesia* [1940], in BoA, p. 33.

⁶⁹ *Della lettura* (1942), in BoA, p. 35.

⁷⁰ BoA, p. 205.

⁷¹ Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, p. 67 (*Questione di atletica*) e p. 115 (*Il corpo*).

⁷² *Nella rete dei giorni. Diario ininterrotto 1932-1991* (gennaio-novembre 1947), in BoA, p. 1464.

⁷³ IGSS, p. 110, p. 113 [*Les Consolations (mars 1830)*].

«sotterranea e ansiosa», durata vent'anni sul *Port-Royal*, desolato, malato, «senza le minime illusioni di una vita fisica», si rivolgeva a un cattolico che quel titolo gli aveva assegnato⁷⁴. Molte altre pagine potrebbero seguire intorno alla critica come procedura di conoscenza (e autoconoscenza). Sono espressioni fra le sue più preziose e dense. Sainte-Beuve – è di lui che si tratta, dell'estrema mobilità intelligente del suo cuore, del suo gusto, della sua civiltà, del suo scetticismo – lunga «*convalescence*» senza guarigione, veleni rimasti in circolo, residui di un male d'anima ormai valetudinario nel colore di una convalescenza morbida e viziata⁷⁵. Quanto all'ermetismo, vige una regola aurea che Bo traduceva nello studio giovanile e biografia spirituale di Sainte-Beuve in questa frase lapidaria: «Il dir tutto è una pessima regola»⁷⁶.

Le relazioni allusive delle parole devono contenere molto di più delle parole⁷⁷. Scrisse in un frammento intitolato *Della poesia* (1938) che la chiarezza era «la custodita consolazione degli incapaci, di quelli che ignoreranno». Il valore della reticenza, il prestigio estetico della sottrazione, è indubbio ma altrettanto vero che se le cose non si potevano dire, non si dicevano, e non era una scelta ma una coazione. Così come le varianti di coazione in filologia certificano varianti per obbligo non per scelta estetica. Tardi abbiamo letto di lui frasi come questa: «Sono già abbastanza vecchio, in là negli anni, per sapere quali frutti di dignità e di rispetto della vita dia l'abitudine della libertà. Se pure una grossa parte della mia giovinezza è stata prostrata al trionfo della dittatura [...]»⁷⁸. In *Nozione della poesia* (1939), scrisse all'inverso della logica corrente che la chiarezza era «una polizia, non un ordine, un mezzo indiretto», e che la chiarezza totale avrebbe abolito la poesia. Pianure non proibite, quelle della poesia, ma sconosciute e unicamente vive (*L'assenza, la poesia*, 1940). E la critica si proponeva come un esercizio di lettura mondato dal giudizio («margine comodo e vergognoso») – scriveva in *Della lettura* (1942) – «tutta quella meccanica bassa che è l'orgoglio di certi lettori e purtroppo di certi critici in vena di credere ancora a una letteratura da giudizio universale» (a Papini universalista e giudicante saranno fischiate le orecchie).

La critica letteraria – di questa in fondo si tratta, oggi pratica negletta e quasi sparita, riassunta dalla cultura – cosa doveva essere e a cosa doveva corrispondere? Esisteva un genio critico, un «*génie critique*»? Sainte-Beuve affermava che esso consisteva nel non essere fanatici né troppo convinti o presi, catturati da una passione. La critica, la storia, erano e sono anche parole amiche della memoria. La critica – se nell'ermetismo si celava un segreto critico – è l'anima che non ha mai smesso di ascoltare sé e gli altri («entendre», «comprendre»,

⁷⁴ IGSS, p. 23.

⁷⁵ IGSS, p. 113 [*Les Consolations (mars 1830)*].

⁷⁶ IGSS, p. 135 [*Les Consolations (mars 1830)*].

⁷⁷ IGSS, p. 401 (*Natura del critico*).

⁷⁸ *L'idea di libertà* (1960), in BoA, p. 1189.

come anche un prete che intende la confessione di un penitente, o, per dirla con un'espressione potente di Sainte-Beuve, il cogliere di un individuo «la monade inexprimable»⁷⁹). Il dono, chi l'avesse avuto, della critica. Il suo temperamento, la sua energia, la sua fraternità simpatetica, l'accumulo di esperienze artistiche, con l'assistenza del cuore («Mes écrits ne peuvent plaire qu'à ceux qui les lisent avec le même cœur qui les a dictés», prescriveva Rousseau; e un «amateur d'âmes», era detto Sainte-Beuve da Thérive). Era qualcosa di più intenso e decisivo della mera critica, come prassi da espletare giorno dopo giorno (in cui sia Sainte-Beuve sia Bo sono stati maestri e provvidi funzionari, devoti e fedeli al loro pubblico). Il discorso per i cosiddetti ermetici non fu mai, nonostante le apparenze, eminentemente tecnico, ma esistenziale, e religioso, commisurato alla natura individuale dello spirito di ciascuno. Se il tratto stilistico distintivo, peculiare dell'ermetismo, fu l'allusività, la reticenza rispetto alla diretta significazione, sotto un altro profilo l'ermetismo fu un deposito o un investimento di totalità dell'umano (l'intera vita, la speranza, l'amore), laddove altri avrebbe investito un sapere o una tecnica o una professione, e magari solo il prestigio di un mestiere, di una applicazione mondana, di una recita sociale. Fu, l'ermetismo, un sistema radicale – lo ripetiamo – nonostante le apparenze anche molli di una pura letterarietà avulsa dai conflitti del mondo. Un sistema critico – per dirlo ancora con parole sue – della «facile volontà delle passioni». La stessa spontaneità era messa sotto accusa, se significava essere alla mercé dei «nostri umori variabili»⁸⁰. Bo fu dell'ermetismo l'artefice etico, il severo custode, sacerdotale censore del disimpegno o dimissione (il *pis-aller*, gioco, il ripiego, di radice saintebeuviana, la tabe serriana, la «migliore delle occupazioni nel nostro errore terreno»⁸¹). Si legga cosa scriveva il Duca di Urbino della vita, della parola vita: «Parola di vane promesse e di estreme illusioni, sogno assai ristretto di un comodo e vile eldorado»⁸².

E la vita, Bo, la conosceva. In *Letteratura come vita*, la vita neppure era vita, ma «questa enorme fiera di vanità in cui per diverso grado cadiamo tutti con le debolezze, le colpe, e i peccati»⁸³. Schiavitù della condizione umana, a tale stato ebbe a ribellarsi con tutti gli psicodrammi e i movimenti della sua critica. Un vizio capitale dello spirito aveva contaminato la letteratura, questa cosa poeticamente onesta della civiltà, e la critica, sua succedanea e scudiera, e aveva fatto di entrambi un discorso, una conversazione, un fatto mondano. Andava riportato il costume letterario a una ontologia, a una religione, a quello che Bo chiamò in un contesto di critica della critica l'«ultimo valore», come tale necessario,

⁷⁹ IGSS, pp. 416-417 (*Natura del critico*).

⁸⁰ IGSS, p. 415 (*Natura del critico*).

⁸¹ IGSS, p. 418: «La critique est un prélude ou une fin, une manière d'essai ou un *pis-aller*» (*Natura del critico*). Vd. OS, p. 75.

⁸² IGSS, p. 108. [*Les Consolations (mars 1830)*].

⁸³ *Letteratura come vita*, in BoA, p. 9.

non fungibile. «La critica – scrisse in *Esame su Serra* del 1938, edito nel volume vallecchiano *Otto studi* del 1939 – che dev'essere una continua inclinazione del nostro spirito sulla verità che cede alla metamorfosi per difendersi incorrotta dal tempo». Fu, fin da *Letteratura come vita*, il carismatico costruttore di un linguaggio della critica e dell'autobiografia intellettuale di grande suggestione e indubbia autorevolezza presso i sodali, e i fedeli del culto:

A questo punto è chiaro come non possa esistere – se non su una carta ormai abbandonata di calcoli e di storie letterarie – un'opposizione fra letteratura e vita. [...] Noi crediamo alla vita nella stretta misura della letteratura [...] Ma la letteratura può rappresentare questo eterno scandaglio: per me non ha nessun altro valore (non facciamo qui una questione di piacere). [...] La letteratura è una condizione, non una professione. [...] Neppure si deve pensare che questa letteratura abbia un fine e uno scopo⁸⁴.

Autorevole: «L'autorità è in relazione diretta con questa purezza d'esperienza. Divide il mestiere dalla missione»⁸⁵. Autoritario: per me, per lui, nessun altro valore che quello. Integralista: «L'identità che proclamiamo è il bisogno di un'integrità dell'uomo, che va difesa senza riguardi, senza nessuna concessione». Disarmante nell'esibizione del libro inerte e misero dei propri peccati. Moralista e profeta: il letterato come *diminutio* di umanità, la schiavitù non era nei generi ma negli spiriti. Acuto e a suo modo storicista: «La nostra letteratura sale dalle origini centrali dell'uomo, ha troppa memoria per risolversi in una passione che subisce i nostri umori le nostre stagioni, la nostra povera polemica di viventi». Distruttore dello stesso concetto di storia letteraria: «Non lascia intervenire le ragioni d'una qualunque economia (per cui si salva da classificazioni infantili come letteratura francese, letteratura inglese o italiana)»⁸⁶. Oscuro, motivatamente, teoreticamente oscuro, ma anche assertivo nell'oscurità, esigente nel tracciare la cartografia di un mestiere che però non si voleva o non si accettava come tale. Ma che era pure il suo, svolto fino alla fine, a contatto, diligente quanto s'immagina tormentosamente logoro, con i poveri fantasmi dei libri d'occasione.

Una cultura eminentemente francese, impregnata dal diarismo gidiano, e strutturata su un realismo concreto e antimistico nell'accettare le cose del mondo, cui concorrevano parimenti il regno dello spirito e la presenza del Diavolo («chiamatelo come volete») ⁸⁷, anche per la cultura religiosa di riferimento (tormentoso preconciliarismo, con Maritain e il suo *Humanisme intégral*, da associare per affinità Paolo VI, quando era cardinale l'Amleto di Milano, secondo Roncalli, e poi il grande papa del dubbio e della modernità), e per il bisogno a

⁸⁴ BoA, pp. 5-6, 8.

⁸⁵ BoA, p. 15.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Il dialogo è condannato?* [1957], in BoA, p. 1177.

fronte del cattolicesimo concordatario di una nuova spiritualità, che affondava per quanto concerneva i fondamentali poetici ed ermeneutici nella poesia di Baudelaire e nella critica di Sainte-Beuve – critica e non solo critica, giacché la natura critica se è preponderante e di forze superiori, non significa che sia sola – affiliando il critico-storico di *Port-Royal* ai *Soliloqui* di Sant'Agostino, a le *Pensée* di Pascal (ma *Mes Poisons* rimane il libro più attendibile e più sicuro, *Port-Royal* «la grande unità di misura per tutto Sainte-Beuve», prima come confessione, poi come storia e studio⁸⁸). Dopo Carducci, e Serra, anche Bo eresse un monumento a Sainte-Beuve, e ne fece il critico per eccellenza, l'uomo delle metamorfosi: «La critique est pour moi une métamorphose: je tâche de disparaître dans le personnage que je reproduis»⁸⁹.

Metamorfosi riproduttive di forme e un esercizio alla fine dei conti facile, troppo facile. Ed ecco l'incontentabile Bo:

L'esprit critique est de sa nature, facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des oeuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des côteaux tapissés de vignobles et des vallées touffues qui bordent ses rives⁹⁰.

Fu essenzialmente, ma non programmaticamente, per quanto assunto come manifesto e programma, il linguaggio dell'ermetismo, della critica e della lettura, con modelli che si chiamavano anche Rivière, lettore dentro se stesso (chimicamente impuro per la troppa materia autobiografica⁹¹); Gide, lettore contro se stesso; Thibaudet, «fantastico inventore di città libresche» (la N.R.F. e i surrealisti, Lautréamont, con Maritain), allusivo, sfumato, severo, punteggiato di neologismi o parole riadattate a una condizione che si voleva o si pretendeva assorta fino all'estremo limite dell'umano, nemica delle distrazioni e di ogni frivolezza mentale, soprattutto di ogni edonismo (il libro come un limite, la cultura come vanità).

Una consacrazione ieratica della laicità intellettuale, frutto di una profonda e grave perplessità sul tempo storico che si era avuto in sorte (l'innominato tempo del fascismo che ogni tanto emergeva con il volto reale della polizia e dell'autorità), legato a stilemi propri: il serriano esame di coscienza, riabilitato e riadattato, i movimenti spirituali, movimenti d'anima o estranei all'anima, l'assenza, l'attesa, come condizione dell'individuo, la condizione crepuscolare,

⁸⁸ IGSS, pp. 401-402 (*Natura del critico*).

⁸⁹ IGSS, p. 20, p. 25 (*Immagine di Delorme*). Si legga questa descrizione dei veleni del critico: «L'anima di Sainte-Beuve ha mille antenne; il cuore ne ha sviluppate poche per poco in senso buono, molte in senso cattivo, l'intelligenza ne ha portato la maggior parte alla conclusione» (*ibidem*, p. 19).

⁹⁰ IGSS, p. 83 (*Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, 1829).

⁹¹ Jacques Rivière, in BoA, p. 675.

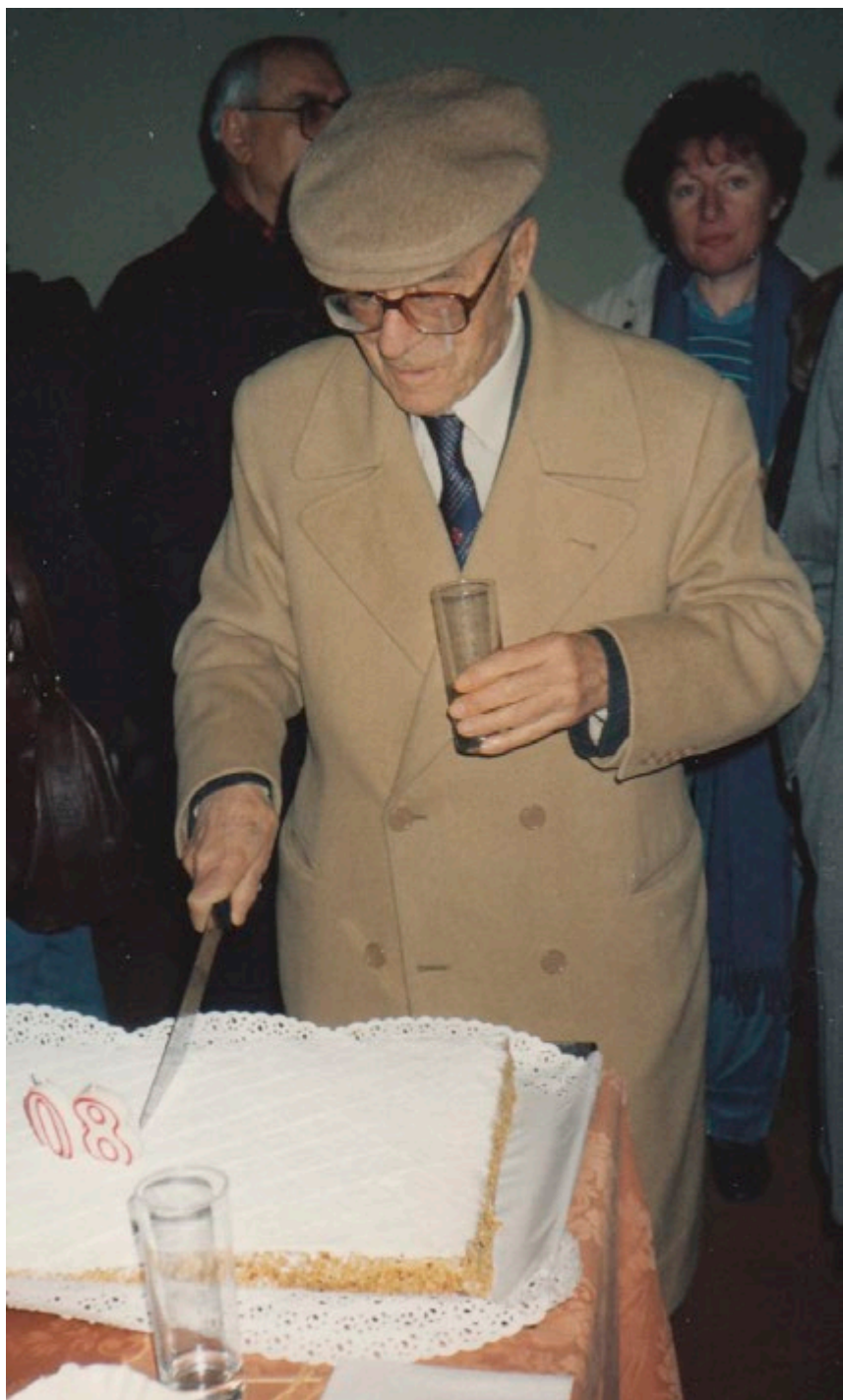
o il tempo minore, costretti alla «zona limitata dei desideri e delle aspirazioni temporanee», la dimissione, come rinuncia a se stessi, disponibilità, addirittura spaventosa, alle omissioni, le consuetudini letterarie e intellettuali che sacrificano la poesia nell'ambito dei loro anni (d'Annunzio e non Ungaretti, e viceversa), la poesia come assoluto, la letteratura come integralità dell'esistenza, il leggere come introspezione d'anima, e scandaglio, conoscenza (oltre il saper leggere derobertisiano⁹²), la rete dei secondi pensieri. Un vero lessico, l'ermetico, un codice più di anima che di letteratura, senza ambizioni né consolazioni di storia – lo storicismo di quelle povere statue costruite nel fango dei giorni: «La poesia è quello che non sappiamo: il commercio col cielo, ha detto Mallarmé: né noi, né il cielo» (*Natura della poesia*, 1938).

Sarebbe stato evidente, e alla fine insostenibile, in una rivista come «Il Frontespizio», dove s'incontravano elementi di politica fascista e membri del cattolicesimo nazionale in netta ripresa e forti di un programmatico impegno, la scollatura fra cattolici fascisti e intellettuali cattolici, specie i francofilo raffinati cresciuti alla scuola del simbolismo, se non apertamente critici, almeno palesemente in dolenzia di fronte all'Italia mussoliniana. Uno dei tanti e drammatici chiaroscuri dell'epoca. Bo adottò la sua critica a quei chiaroscuri, e ne fece un codice storico, di evasione dalla storia (la storia come fucina di illusioni, una mappa inverificabile di terre ignote). O così parve allora. Con degli spunti diaristici di alta memorabilità, come nell'indimenticabile notte del marzo 1938, in cui seppe a Milano, al Savini, della morte di d'Annunzio, e finito l'uomo, che era potuto sembrare a quella generazione perfino un pagliaccio, era tutta la sua poesia, la sua opera immensa che, liberatasi del corpo fisico, si rimetteva in moto⁹³.

Adesso per noi che leggiamo Carlo Bo come un documento sono quella sua oscurità, quella sua lacuna di senso, quella faticosa speculazione, quel cercare al modo di Pascal, come per scommessa sul vuoto, quel reiterato e logorante dramma di lettura, la natura immobile e segreta della sua fede, che insieme tracciano, senza superflue ambiguità, la parabola storica di quegli anni. Che fu il tempo del Bo più carismatico.

⁹² Vd. Enza Biagini *et alii*, *L'ermetismo critico*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. XI - *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 2003, p. 1090.

⁹³ *Morte di D'Annunzio*, in *Nella rete dei giorni. Diario ininterrotto 1932-1991*, BoA, p. 1414.



Macrí festeggia gli 80 anni al Gabinetto Vieusseux (foto di Laura Dolfi).

Giuseppe Panella

Qui entra in gioco un'evidenza formulata più di rado, ma non per questo, a mio parere, meno importante. Se una società agisce sulla letteratura, ciò si deve all'influenza che la psicologia collettiva e l'ideologia più diffusa dell'epoca, o, come oggi si dice, le «mentalità», esercitano sugli autori; non certo, in modo diretto, all'azione delle forme della produzione e della vita economica. La letteratura si edifica su tradizioni morali, su passioni antiche e nuove, su bisogni e su ideali. L'economia e la tecnica possono influenzarla soltanto in modo mediato, più o meno distante, agendo sullo *spirito comune*. Queste connessioni stanno in secondo piano, per gli studi letterari, anche se noi cerchiamo di non ignorare ciò che la storia vi scopre e di trarne profitto. Il nostro campo è, per così dire, a valle: è il campo delle idee, dei valori, delle forme e delle opere. [Paul Bénichou, intervista con Tzvetan Todorov, in *Critica della critica. Un romanzo d'apprendistato*]

1. *Le virtù della lettura e il suo mistero ancora insondato*

Sarà impossibile nel breve arco di tempo e di spazio concesso a una relazione (così come sarà articolata questa mia ricostruzione dell'opera di Carlo Bo) dare conto della straordinaria ricchezza e della feconda potenzialità del suo progetto di ricercatore letterario e di scrittore «puro». Sarebbe assurdo, oltre che inutile, infatti, ricondurre l'opera dello studioso ligure alle sue incursioni nella letteratura francese o alla variegata dimensione della produzione letteraria italiana del Novecento o considerarlo soltanto come un interprete privilegiato di un sapere esclusivamente accademico. Quello che conta, nel caso di Bo, è lo *stile* da lui utilizzato per le sue analisi e le sue ricostruzioni e soprattutto la qualità della sua scrittura, il cui punto di riferimento – va detto in linea preliminare di apertura – è intimamente collegato alla stagione in cui egli si è principalmente for-

mato e cioè l'ermetismo fiorentino degli anni del fascismo e delle riviste letterarie (e anche delle fitte e spesso turbolente discussioni che fiorirono presso il caffè delle «Giubbe Rosse» di piazza della Repubblica a Firenze)¹.

Bo è stato, oltre che conoscitore e lettore accanito di letteratura (di tutta la letteratura europea), uno scrittore i cui libri erano stati scritti per essere a loro volta letti (e non soltanto manualisticamente compulsati o citati dagli studiosi del suo stesso settore di appartenenza). Egli appartiene, di conseguenza, a quella dimensione di critici-scrittori² la cui attività di analisi e di verifica testuale va al di là della pura e semplice ricostruzione storiografica e può essere considerata come espressione del sottile rapporto alchemico esistente tra riproduzione delle vicende storiche esaminate e produzione di uno stile proprio e definito.

In Bo, inoltre, leggere e scrivere (per dirla con il Sartre di *Les Mots*) fanno tutt'uno e si congiungono indistricabilmente l'uno all'altro e non solo perché per poter essere sicuri di quello che si scrive bisogna avere perlomeno letto quello che hanno già scritto coloro che si sono confrontati sullo stesso argomento di riferimento proprio, ma perché leggere è già una forma potenziale di scrittura. Chi legge aspira, almeno *in pectore*, a sua volta a scrivere e, date le sempre possibili eccezioni, chi legge in maniera attiva e necessitata dai suoi interiori impulsi si sente molto spesso irresistibilmente portato a scrivere a sua volta, non foss'altro che per dimostrare a se stesso di saperlo fare, di essere membro di una comunità che ama e che apprezza.

Per Carlo Bo, la lettura non è mai stata considerata un *vice impuni* (come pure autorevolmente sosteneva Valéry Larbaud in due libri dal titolo celebra-

¹ Per una prima ricostruzione del rapporto tra Carlo Bo e l'ermetismo fiorentino, cfr. Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Venezia, Marsilio, 2011. Il libro di Tabanelli, più che altro una raccolta di interviste e/o di testimonianze dei protagonisti di quella ricca e intrigante stagione della letteratura italiana (Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Giancarlo Vigorelli, Carlo Betocchi, Oreste Macrí, Piero Bigongiari, Enrico Vallecchi, Vasco Pratolini, Ferruccio Ulivi, Giorgio Caproni) meriterebbe un ulteriore approfondimento critico da parte del suo stesso autore. Un ottimo punto di partenza per questo tipo di approfondimento potrebbe essere rappresentato, ad esempio, dal volume di Anna Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997.

² Ho ripreso questa definizione forse un po' azzardata nella sua articolazione teorica da Tzvetan Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, trad. it. di Graziella Zattoni Nesi, Torino, Einaudi, 1986, in particolare alle pp. 52-79. La sua icastica definizione è così spiegata da Todorov: «I "critici-scrittori", non gli "scrittori critici": in questo capitolo non mi interrogherò sulla critica praticata da scrittori, ma su quella che diviene essa stessa una forma di letteratura, o, come si usa dire oggi con un termine abusato, di scrittura; una critica, se si preferisce, in cui l'aspetto letterario acquista una pertinenza nuova. Di questa tendenza, scelgo tre rappresentanti, eminenti nel panorama della produzione letteraria francese del secondo dopoguerra (abbiano scritto o no opere di finzione, poco importa): Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot e Roland Barthes» (ivi, p. 52). A mio avviso, anche Carlo Bo ricade in questa categoria, pur non avendo mai effettivamente scritto opere di finzione o di poesia lirica.

to pubblicati nel 1925 e nel 1941³) ma un premio per chi la compie in una dimensione che vuole essere esperienza conoscitiva e non soltanto forma di distrazione da «quel che resta del giorno». Leggere rappresenta per lo studioso ligure il coronamento dell'apprendistato esistenziale di ognuno e uno dei modi più autentici e più sicuri di entrare in relazione con gli altri e conoscerne la verità più intima, più profonda.

In questa sua assunzione di responsabilità morale (e leggere è per Bo un atto eminentemente ed eticamente rilevante piuttosto che un evento neutro o legato all'occupazione, sia pure proficua e apprezzabile, del proprio tempo libero), la posizione di Proust che vedeva la lettura come un «momento di solitudine» non è accettabile: chi legge non è mai solo ma comunica con i suoi simili e sodali del passato realizzando una sorta di passaggio di testimone e crea un legame con l'autore del libro letto. Inoltre, la lettura non è mai «tempo di vita perduto» o non realizzato nella propria compiutezza e nella propria vitale umanità come si sarebbe portati a credere dagli stessi assunti proustiani, quanto un tempo composto di ore «pienamente vissute» (anche se poi proprio questo è lo stesso autore della *Recherche* a dovere dichiararlo, quasi contro voglia, nella sua *Prefazione a Sesame et le Lys* del 1906, la traduzione da John Ruskin che costituisce la sua seconda incursione nell'opera del grande saggista inglese).

Ma le ipotesi proustiane, nonostante questa ammissione, non convincono compiutamente Bo che dichiara con netto accento critico e con voluta provocazione nei confronti di un autore da lui grandemente amato:

La lettura è qualcosa di più di questa finale confusione di sentimenti, non ci lascia appena l'immagine dei luoghi e dei giorni. Il giuoco della memoria ha qui diretto lo stato emotivo di Proust proibendogli di vedere con chiarezza quella parte di collaborazione che supera di gran lunga il modo d'una semplice suggestione. Nel fare della lettura soltanto uno stato psicologico Proust evitava di segnare quanto invece era intervenuto nella formazione esatta dello spirito, come oltre un libro d'impressioni (e non soltanto impressioni che esulano nelle note d'una musica del tutto consentita al cuore) viveva senz'altro un libro di formulazioni intime, di traduzione, per modo di dire, del proprio animo con la misura protestata del limite di confronto. Proust voleva opporsi a Ruskin che faceva della lettura una questione assoluta e ne ritrovava la grande importanza nella sua offerta di *conversazione* ma le distinzioni di Marcel non servono a staccarlo

³ Per questa icastica definizione, cfr. Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais* (uscito per le edizioni di La Phalange nel 1925 e poi ristampato presso l'editore parigino Gallimard nel 1936 con notevoli integrazioni e aggiunte) e il successivo *Ce vice impuni, la lecture. Domaine française*, Paris, Gallimard, 1941. Di entrambi esiste una trad. it. soltanto parziale, a cura di Roberto Campi, con il titolo di *Un vizio impunito, la lettura e altri scritti*, Firenze, Alinea, 1999. Di notevole interesse sotto questo profilo è pure *Sotto la protezione di san Girolamo*, trad. it. di Anna Zanetello, con una nota di Massimo Colesanti, Palermo, Sellerio, 1989. Sulla vita e l'opera di Larbaud, cfr. la gigantesca biografia di Béatrice Mousli, *Valéry Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998.

definitivamente dalla concezione ruskiniana della lettura e nello stesso tempo lo obbligano a delle note che non sempre appaiono giustificabili. La discussione avviene su una frase di Descartes che per Proust riassume perfettamente il pensiero di Ruskin: “la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs”. E davvero Ruskin fa una questione almeno in partenza mondana di convenienze e di relazioni dove ci è impossibile seguirlo ma Proust sbaglia ancora limitando tutto il problema negli elementi della solitudine, del discorso riferito e della nostra presenza sacrificata al punto di non contare, di essere offerta ai risentimenti posteriori. Questa “communication au sein de la solitude”, come dice così bene, non elimina la voce di chi sta ad ascoltare, del lettore, ora per Proust c’è appunto questo sacrificio della pura attività creativa⁴.

Da queste dichiarazioni in certo senso programmatiche si può dedurre che Bo ha una considerazione assai più complessa e più spiritualmente elevata della lettura come pratica di conoscenza delle incidenze della realtà sulla dimensione interiore dei soggetti (e, quindi, rispetto al «cuore umano» – così come lo definiva Pascal – e le sue interne «intermittenze», come molti degli esempi successivi comporteranno e potranno esemplificare).

L’idea proustiana di una dimensione della lettura tutta interna al ricordo che costituisce la logica interna del soggetto è dichiarata apertamente dallo scrittore francese in un suo celebre saggio, *Giornate di lettura*, ed esposta in chiave narrativa, quasi un’anticipazione della *Recherche*:

Poi, l’ultima pagina era letta, il libro terminato. Bisognava fermare la corsa sfrenata degli occhi e della voce, che seguiva senza rumore, arrestandosi solo per ripigliar fiato, in un sospiro profondo. Allora, per dar modo ai tumulti da troppo tempo scatenatisi in me di placarsi dirigendo altri movimenti, mi alzavo, mi mettevo a camminare lungo il mio letto, con gli occhi ancora fissi su qualche punto che si sarebbe vanamente cercato nella camera o fuori, perché era situato a una distanza puramente ideale, a una di quelle distanze che non si misurano in metri o in leghe, come le altre, e che, d’altronde, non si possono confondere con queste, quando si osservano gli sguardi lontani di chi pensa «ad altro». Dunque, quel libro era soltanto questo? Quegli esseri ai quali avevo dedicato maggior interesse e affetto che non alle persone del mondo reale, senza osare di confessarmi sino a qual punto li amavo, e, quando i miei congiunti mi trovavano in atto di leggere e avevano l’aria di sorridere della mia emozione, affrettandomi a chiude-

⁴ Carlo Bo, *Della lettura*, Urbino, Edizioni QuattroVenti, 1987², p. 18. Bo precedentemente aveva negato la congiunzione possibile tra tempo della lettura e tempo del soggetto, l’identità tra la memoria del testo letto e la memoria del tempo vissuto perché questo avrebbe forzato in maniera eccessiva l’«immaginazione creativa» portata all’interpretazione del libro letto che diventava così non tanto una forma di conoscenza del mondo esterno quanto una pura e semplice dimensione aggiunta dell’Io posto *da solo* di fronte al volume che veniva letto e che quello stesso Io inglobava nelle proprie vicende interiori.

re il libro con un'indifferenza simulata o una noia finta; quegli esseri per i quali avevo ansimato o singhiozzato, non avrei saputo più nulla di loro! [...] Avrei tanto voluto che il libro continuasse e, se questo fosse impossibile, ottenere almeno altri raggiugli su tutti quei personaggi, sapere qualcosa intorno alla loro vita, dedicare la nostra a cose che non fossero del tutto estranee all'amore che essi mi avevano ispirato e il cui oggetto mi era improvvisamente venuto meno; avrei voluto non avere amato invano, per un'ora, degli esseri che il giorno dopo non sarebbero stati che un nome su una pagina dimenticata, in un libro senza rapporto con la vita e sul cui valore ci eravamo ingannati⁵.

La pagina precedente è assolutamente straordinaria e mostra già in opera tutto il talento letterario di Proust come scrittore ma individua un aspetto della pratica della lettura – l'identificazione del lettore con i personaggi che vi compaiono e con il libro come forma della realtà soggettiva – che mutila la dimensione conoscitiva della lettura stessa riconducendola al puro piacere soggettivo del testo letto come dispersione e non come accumulazione di nuovo sapere⁶.

È proprio questo processo di soggettivizzazione dell'impatto della lettura sul lettore che Bo non ama e non vuole accettare e che considera inadeguato al suo «oggetto d'affezione». Il suo amore di inveterato lettore va, invece, a opere come il Poe di Mallarmé (sotto il cui nome il suo saggio del 1942 si apre) e soprattutto alle *Causeries* critiche e ai successivi *Lundis*, opera della bestia nera di Proust⁷, e cioè proprio a Charles Augustin de Sainte-Beuve di cui Bo appare interessato e proficuo ammiratore e seguace.

Di Sainte-Beuve egli apprezza particolarmente l'immagine icastica e dirompente del corteo funebre di Montaigne che risulta costituito da coloro i quali lo hanno seguito nel suo corso stilistico e morale, accettando i principi fondamentali delle sue scelte culturali e umane:

Sainte-Beuve ha inventato a questo proposito l'immagine ideale dei funerali di Montaigne e ha scritto una pagina indimenticabile su questa storia naturale degli spiriti ripresa in una voce sola. Al di là della sua minima e d'altronde giustificata rettorica vale rileggerla per cogliere la prima forma di questa collaborazione a cui abbiamo accennato. [...] Se noi dobbiamo scegliere un'immagine, una leggenda che colga tutti i sensi della lettura sarà questo corteo intimo e sincero

⁵ Marcel Proust, *Giornate di lettura* in *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, trad. it. e cura di Paolo Serini, Milano, Il Saggiatore, 1965², pp. 130-131. Di questo stesso testo esiste ora un'edizione molto più recente a cura di Aldo Pardi, con il titolo parzialmente mutato in *Giorni di lettura, con una nota sullo stile di Flaubert*, trad. it. di Aldo Pardi, Firenze, Clinamen, 2014.

⁶ Sulla dimensione edonistica della lettura, cfr. il saggio ormai classico di Roland Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

⁷ Sulla nota polemica di Proust contro il metodo utilizzato da Sainte-Beuve nell'individuazione dei caratteri fondamentali degli autori da lui analizzati e studiati, cfr. M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it. di Paolo Serini e Mariolina Bertini (basata sull'edizione critica a cura di Pierre Clarac), con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Einaudi, 1974.

di Sainte-Beuve, cioè non sceglieremmo mai il giuoco dell'isola e le suggestioni dilettantesche di Valéry Larbaud. Nella pagina commossa dello storico di Port-Royal c'è la presenza di tutti i libri e un principio di scienza che non crede alla perfezione e non vuole la vittoria esclusiva dell'egoismo, le compiacenze di un vizio portato sopra una necessità dello spirito⁸.

In quel corteggio letterario straordinario, tutti i grandi nomi della letteratura francese rendono omaggio al loro padre spirituale e costituiscono una mirabile serie di spiriti illustri i cui libri parlano per loro e in loro vece. A seguire la bara di Montaigne, sono pensatori come Pierre Charron, eruditi come Pierre Bayle e Gabriel Naudé (gli «scettici ufficiali» – così li definisce il critico di Boulogne-sur-Mer), favolisti come La Fontaine, autrici di romanzi come Madame de Sevigné, grandi moralisti come La Bruyère, Montesquieu e Jean-Jacques Rousseau fino a *philosophes* come Voltaire o Saint-Evremond, Chaulieu, Garat ma soprattutto una figura letterariamente pregnante come Pascal la presenza o la cui assenza risulterebbero decisive nel destino dell'opera dell'autore degli *Essais*.

A Bo non piace l'idea di trascegliere nel ricchissimo patrimonio della letteratura universale dieci o venti libri da tenere al proprio fianco in caso di naufragio su un'isola deserta (novelli Robinson nell'oceano destrutturato di una cultura letteraria priva di una struttura ben definita e stabilizzata) e affidare a essi la testimonianza del proprio gusto di lettori ma preferisce una visione più totalizzante, tale da costruire una coscienza critica al posto del puro e semplice abbandono al giudizio di gusto o l'accoglimento delle istanze della moda temporaneamente più corriva. Nelle pagine del suo saggio dedicato alle modulazioni della lettura come forma assoluta della pratica culturale fondata su un paradigma privilegiante il sapere critico del letterato, l'idea della casualità come sostanza della scelta di ciò che si deve leggere è respinta al mittente da Bo che cerca di costruire un possibile livello di riferimento che colga l'evoluzione storica della letteratura e non emetta giudizi di valore fondati sull'esaltazione della soggettività.

Nel privilegiamento di una scelta che vuole porsi come valore assoluto per cogliere il carattere fondante dell'esperienza della letteratura nei singoli autori letti nella loro totalità stilistica e umana, riposa il carattere più significativo dell'operazione culturale di Bo.

Nella sua costituzione a livello teorico gioca un ruolo fondamentale, la dimensione "ermetica" del suo apprendistato (come si cercherà di dimostrare). Andare al di là dello storicismo di tipo crociano (o della filosofia dell'arte gentiliana) in nome di una sensibilità critica (e anche, anzi soprattutto) di scrittura è probabilmente la proposta che collega Bo alle analoghe operazioni condotte e sviluppate nella pratica poetica dai sodali e dagli amici del periodo fiorentino (il caso di Mario Luzi è illuminante al riguardo e il suo apprezzamento per i primi testi lirici dell'amico fraterno lo dimostra):

⁸ C. Bo, *Della lettura* cit., pp. 12-13.

Cedere ogni ragione personale al testo che ci occupa è come puntare su una somma enorme, certo sulla somma più ricca di probabilità spirituali. Forse nel giuoco esatto di mettersi sempre dall'altra parte, di dare ragione alla voce dello scrittore e di rinunciare ai suggerimenti della propria personalità o meglio della parte più superficiale della nostra personalità corre il rischio d'essere la forma più sicura d'assistenza: la lettura ha modo di depositarsi dentro di noi, sul limite stesso del tempo e della memoria: la polemica cede all'attenzione, il pregiudizio e le anticipazioni al senso vivo di una presenza anteriore quale può derivare dalla stessa vita spirituale aperta. L'indifferenza nei movimenti originali, ecco dove nasce quel lettore che diventerà, che è già un critico. Come la condizione prima è una forma valida di tolleranza, una tolleranza pronta, facile, «aiguisée de plaisir», così l'attenzione deve cedere fino all'estremo limite delle sue possibilità e diventare quasi una premura, un bisogno eccitato dell'informazione. Pensate all'affanno di Bayle davanti ai libri, a tutti i libri, nuovi o appena letti o di cui soltanto ha sentito parlare. Al modo di una malattia che non ha paura di confessare: «le dernier livre que je vois est celui que je préfère à tous les autres», il libro appena intravisto è dunque il segno di una verità irraggiungibile e pertanto perseguita senza riposo, quotidianamente⁹.

Anche per Bo, allora, «la ricerca non ha mai fine» (come titolava Karl Raimund Popper uno dei suoi ultimi saggi autobiografici¹⁰); l'ultimo libro letto o da leggere può essere quello decisivo o fondamentale. Se «la lettura è il modo più disperato di ricerca», il suo risultato sarà tanto più significativo quanto più creativo e capace di dare un senso a un'attività che non concede scampo a chi la conduce senza essere sicuro di giungere a risultati definitivi.

Per il critico ligure, la lettura, allora, è la forma stessa della pratica di analisi critica. Se ad essa non si può attribuire uno statuto scientificamente preciso, tuttavia, la si può rendere capace di attribuire a chi la pratica una dimensione assai diversa da quella di chi legge distrattamente oppure occasionalmente: se non esiste un lettore che si possa definire «ideale» o con caratteri simili, chi usa i libri come forme e strumenti di conoscenza ha delle sue caratteristiche particolari e peculiari che Bo delinea con accurata acutezza:

[...] la lettura, il leggere nella fedeltà al testo, nella facoltà dell'attesa diventa uno strumento di verità, il primo strumento di questa lunga soluzione che troppo spesso dimentichiamo nel fantasma meccanico della vita. In questo modo il leggere diventa l'abito stesso, il patrimonio dell'educazione: oltre i nomi, oltre le opere, al di là anche del nostro piacere e delle condizioni amorose di questa speciale presenza noi acquistiamo inavvertitamente un limite fisso di luce, il rapporto stabile dell'intelligenza, quel tanto di virtù inattiva per cui da allora in poi

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Cfr. Karl Raimund Popper, *La ricerca non ha fine. Autobiografia intellettuale*, trad. it. e cura di Dario Antiseri, Roma, Armando Editore, 1976.

ci è consentito l'incontro immediato con un testo, i mezzi per sostenere l'urto improvviso di una nozione diversa. Questo lettore ideale, volto esclusivamente dentro di sé, a cui diamo tutto il favore immaginabile (e quindi è privo di controlli esterni, di pregiudizi, di quell'enorme vizio della volontà) sarà difeso per sempre dalla sorpresa, non lo vedremo mai cedere all'entusiasmo della scoperta, conoscerà i limiti di un libro, non lo protesterà mai definitivo, non griderà mai alla perfezione. Non sarà punito con queste occasioni sentimentali a cui nessuno di noi è sfuggito, per cui ci tocca ricordarci anche di chi non vorremmo (perfino Sainte-Beuve che non dava il peso giusto a un Baudelaire e era dotato di una vista così eccezionale e sicura per un Feydeau). A poco a poco questo lettore ideale si dimenticherà totalmente dell'economia normale che regola i nostri rapporti con i libri e in questa ultima metamorfosi sapremo veramente che cosa è la lettura. Chissà che non sia davvero molto della nostra anima, quasi la prima figura, impressionabile e modificabile, della nostra anima: non sarà tutto, come ci metteva sull'avviso Proust, va bene, ma ho l'idea che a quel limite la collaborazione fra testo e memoria attiva sia tale che si possa parlare d'uno strumento fatto ormai nota interiore, carne dello stesso corpo spirituale. E' a questo punto che ricadiamo con tutto il nostro peso di aspirazioni e di allusioni finali su Mallarmé, su quel lettore speciale che noi immaginiamo o meglio strappiamo dal suo ultimo e invincibile silenzio¹¹.

Quel «lettore speciale» di cui Bo scrive con tanto *pathos* letterariamente esibito e volutamente rimarcato, in realtà, oltre che Proust e gli altri autori della letteratura francese di cui scrive nel suo saggio sulle servitù e le esaltazioni della lettura, è probabilmente lui stesso e a questo punto sarà opportuno vedere come si è disposto criticamente nei confronti di due autori con i quali ha avuto rapporti diretti (anzi, amicali) allo stesso modo in cui Sainte-Beuve aveva potuto utilizzare le sue conoscenze dirette degli scrittori di cui spesso e volentieri scrive nelle sue *causeries*, partendo proprio dai particolari biografici cui sono legate le loro esistenze.

2. Due «auttori» di Carlo Bo: Mario Luzi e Tommaso Landolfi

Due sono gli autori che caratterizzano magistralmente (sarei tentato di dire: magicamente) il rapporto tra Carlo Bo e l'ermetismo, in particolare nella sua dimensione fiorentina. Il primo è l'amico degli anni universitari con il quale egli ha vissuto anni fondamentali della propria esistenza culturale, il poeta e francesista Mario Luzi (su quest'ultimo aspetto della sua opera sarà opportuno insistere a suo tempo), l'altro è il più «misterioso» (è una definizione dello stesso Carlo Bo) Tommaso Landolfi, slavista e traduttore insigne dal russo ma soprattutto l'autore di racconti e di testi narrativi le cui atmosfere surreali e fantasti-

¹¹ C. Bo, *Della lettura* cit., p. 53.

che hanno caratterizzato una intera stagione della cultura letteraria italiana¹².

Con Mario Luzi la dimestichezza critica e amicale è durata a partire dagli anni della formazione universitaria ed è proseguita praticamente fino alla conclusione di entrambe le vite terrene dei due sodali e compartecipi di comuni progetti di interpretazione della realtà della poesia. Con Tommaso Landolfi il rapporto di vicinanza umana è stato assai meno stretto – dato anche il carattere difficile e sicuramente bizzarro dello scrittore di Pico – ma il contributo di Bo alla comprensione della sua opera letteraria è stato certamente molto significativo. Con entrambi, comunque, la relazione è stata stretta e ha marcato l'attività critica dello studioso ligure in maniera tale da renderne necessaria una ricostruzione almeno preliminare.

a) *La poesia ermetica, Firenze e Mario Luzi*

Mi spetta il compito di fare un ritratto, un disegnano di Mario Luzi giovane giovanissimo, quale l'ho conosciuto nei corridoi della Facoltà di Lettere di Firenze, in Piazza San Marco, quell'edificio immortalato da Emilio Cecchi in una pagina famosa dei *Pesci rossi*, quella Facoltà di Lettere che era collocata nelle vecchie stalle del Granduca di Firenze. Ma fare il ritratto di Luzi fra il 1930 e il 1940 significa anche fare il ritratto di una città che ha avuto, proprio prima della seconda guerra mondiale, lo stesso peso e la stessa importanza che aveva avuto prima della guerra del '15-'18. Ormai siamo così avanzati nel secolo che si possono privilegiare questi due momenti di Firenze come capitale della cultura: la Firenze dell'avanguardia, di Papini, di Preziosi, della "Voce", di "Lacerba" e prima ancora del "Leonardo" e la Firenze degli anni '30 e '40, gli anni della rivista "Frontespizio", "Solaria" e poi "Letteratura". C'era una sorta di continuità fra questi due momenti e tale continuità era data dal fatto che la letteratura aveva mantenuto gli stessi caratteri, possiamo dire artigianali, familiari che aveva avuto all'inizio del secolo. Oggi è molto difficile far capire a un giovane in che modo si fosse scrittori allora, in che modo uno scrittore potesse vivere, quali fossero i canali dell'informazione letteraria¹³.

scriveva Carlo Bo in un suo contributo redatto per un volumetto edito dal Teatro Stabile di Genova nel 1983 in occasione della messa in scena dell'opera teatra-

¹² Su questo aspetto dell'opera letteraria di Tommaso Landolfi si rinvia all'ormai ben codificata ricerca di Luigi Fontanella, *Il surrealismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1983 (più volte e ristampato) e a seguire L. Fontanella, *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992², che surroga e in parte completa la ricostruzione precedente.

¹³ C. Bo, *Scritti su Mario Luzi*, a cura di Stefano Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004, p. 89. La pagina famosa dei *Pesci rossi* di Emilio Cecchi è, in realtà, l'elzeviro *Il buon maestro* dove si trova effettivamente una descrizione tra il triste e il desolato e lo scherzoso e il nostalgico dell'aula di Filologia greca della Facoltà di Lettere e del cortile sul quale essa si affacciava con un «palmizio polveroso in mezzo al cortile, con quel solito ricciolo di convolvolo» (Emilio Cecchi, *Saggi e vagabondaggi*, Milano, Mondadori, 1962, p. 71).

le in versi *Rosales* (l'edizione teatrale *princeps* di questo dramma fu tuttavia successiva a quella fiorentina del 3 maggio 1983 che fu diretta da Orazio Costa Giovangigli e interpretata da Giorgio Albertazzi)¹⁴.

L'attività letteraria fiorentina passava soprattutto attraverso i caffè, in particolare il leggendario ritrovo delle «Giubbe Rosse», e tramite le case editrici più coraggiose come quella di Attilio Vallecchi che proponeva autori nuovi o poco consoni all'osservanza delle regole della società letteraria tradizionale ma, in ogni caso, il contributo personale di chi realizzava le imprese editoriali meno commerciabili e maggiormente di nicchia restava fondamentale (riviste come «Solaria» e il primo «Frontespizio» uscivano a spese e con l'impegno economico dei loro direttori e collaboratori). Ma gli intellettuali più giovani (come erano all'epoca Tommaso Landolfi e Mario Luzi e lo stesso Carlo Bo) non andavano a svernare alle «Giubbe Rosse» (come avevano fatto Elio Vittorini e come avrebbe fatto Eugenio Montale per tutto il suo soggiorno fiorentino o Carlo Emilio Gadda o i futuristi seguaci di Marinetti e di Ardengo Soffici) ma si ritrovano in un più umbratile Caffè «San Marco» situato nella stessa piazza in cui sorgeva la Facoltà di Lettere frequentata da Luzi e dalla sua cerchia di amici. Scrive ancora Bo:

E la Facoltà di Lettere era ancora una facoltà secondo uno schema carducciano, vale a dire l'80% erano donne, il 15% erano preti e c'era un 5% di gente chiamata alla letteratura che però non faceva un mestiere di questa carriera. E appunto nel corridoio di questa Facoltà ho avuto il privilegio di conoscere uomini come Renato Poggioli, uno dei grandi iniziatori della letteratura russa in Italia, allora rappresentata soltanto da Ettore Lo Gatto, scomparso pochi giorni fa. Ho avuto la fortuna di conoscere Tommaso Landolfi, che era già a quei tempi un bel tenebroso, un personaggio misterioso, che appariva ogni tanto e poi scompariva per lunghi periodi. E poi un altro traduttore principe, Leone Traverso. E tra i più giovani – allora bastavano pochi anni per separare dei gruppi di amici, per costituire delle generazioni – tra i più giovani appunto c'erano Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, e pochi altri che si sono persi per la strada¹⁵.

La comparsa di Luzi sulla scena indirizza la ricostruzione di Bo dalla dimensione storica della rievocazione delle vicende di un'intera generazione alla storia personale di un poeta come «bravo studente». Vissuto a Castello, una località allora non ancora del tutto integrata nel tessuto metropolitano di Firenze, Luzi frequentava assiduamente la Facoltà e seguiva anche i corsi di greco e latino, ascoltando ammirato le lezioni di Giorgio Pasquali e dichiarandosi discepolo di Luigi Foscolo Benedetto, il francesista illustre di Cumiana (Torino) con il qua-

¹⁴ La prima edizione a stampa del testo è, tuttavia, quella più nota di Rizzoli di Milano con Introduzione e note di Giovanni Raboni sempre avvenuta nel 1983.

¹⁵ C. Bo, *Scritti su Mario Luzi* cit., p. 90.

le si laureerà sull'opera di François Mauriac (anche Bo sarà allievo di Benedetto nei tre anni in cui quest'ultimo insegnerà all'Università di Firenze prima di tornare alla natia Torino). Oltre Pasquali, Luzi seguiva le lezioni del grecista Ettore Bignone e di Guido Mazzoni, famoso non tanto come filologo quanto per la durissima stroncatura di cui Giovanni Papini l'aveva fatto oggetto (al suo posto poi andrà Attilio Momigliano).

Come francesista, Luzi pubblicherà come prima occasione critica una rielaborazione della sua tesi di laurea su Mauriac (*L'opium chrétien*, Parma, Guanda, 1938). Ma il suo esordio sulla scena letteraria sarà la raccolta di liriche, *La barca*, che fu egualmente pubblicato da Guanda nel 1935 e poi ripubblicato nel 1942 (presso l'editore Parenti di Firenze).

Il ritratto tracciato dall'amico Bo è fortemente simpatetico:

Com'era Luzi da giovane ? Era un giovane estremamente riservato, timido fino al limite di arrossire quando gli si parlava e così diverso da altri amici più irruenti come Poggioli, più tempestosi come Leone Traverso; era più contenuto, ma di una solitudine diversa da quella di Landolfi, che rappresentava appunto l'ala estrema di questa letteratura pura. E tutti e due abbiamo partecipato a quello che è stato chiamato più o meno propriamente il movimento ermetico, lui da poeta e io da critico. E il suo primo libro del 1935, *La barca*, ha immediatamente colpito l'attenzione e la curiosità di quelli che erano allora i pochi spettatori delle vicende poetiche italiane, della letteratura italiana in genere, cosa molto diversa da quello che succede oggi [...] Quindi allora i rapporti, le relazioni fra poeta, fra scrittore e lettore erano dei rapporti molto sottili, anche se molto più profondi forse di quello che sono oggi. E Luzi ha subito rappresentato una specie di capofila della poesia nuova¹⁶.

Alla lettura di *La barca*, esile quanto robustissimo libretto di versi che inaugura la stagione ermetica di Luzi, Bo resterà legato fino alla fine e consegnerà le sue pagine critiche più fini sull'amico fiorentino. Se, infatti, opere successive come *Primizie del deserto* (1952) o *Dal fondo delle campagne* (1965) o *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) ispireranno al critico genovese pagine spesso esemplari sotto il profilo critico e stilistico, a questo primo tentativo poetico egli rimarrà legato come a un ricordo di gioventù e a un lascito da non riporre esclusivamente nell'oblio della pura e semplice storiografia letteraria.

Ma Bo non tralascerà tuttavia di recensire e di proporre l'esemplarità anche della scrittura saggistica di Luzi oltre che a elogiare la sua poesia. Intervendendo in chiave più analitica su *Discorso naturale*, una raccolta di saggi del 1984 per Garzanti di Milano, scriverà con precisione sintetica ed empatica, ma avendo pur sempre come punto di riferimento tutta l'opera precedente del poeta di Firenze e provando a darne una definizione più generale, che:

¹⁶ Ivi, pp. 91-92.

Chi abbia seguito il Luzi da molti anni sa benissimo che gran parte della sua opera è una catena di suggestioni, di inviti e riprese, di attese e di ritorni. C'è nel disegno stesso dell'opera poetica del Luzi una trama ben evidente di cronaca stimolante, di diario attivo. Beninteso, noi abbiamo solo le foglie e i frutti dell'albero ma non ci vuol molto a capire da dove venga la linfa maggiore della pianta, da quali acque e da quali umori sia stata e continui ad essere nutrita. Valga il quadro stesso di questo *Discorso*, dove il lettore è invitato a passare da questioni di carattere generale a problemi del tutto particolari, come possono essere rapidi ritratti di scrittori che il girotondo della vita gli ha messo davanti oppure delle vere e proprie divagazioni. Direi anzi che proprio dal disegno del libro salta fuori, oltre l'immagine dello scrittore, il regime di variabilità e di comunicabilità dei suoi interessi. Una cosa si riallaccia all'altra. La letteratura alla teologia, il pretesto del contemporaneo allo studio esatto del moderno, sull'eco di Rimbaud. Questo suo modo di fare critica, senza possibilità di riferimenti a luci e scuole e di metodi, lascia pensare piuttosto a una sorta di interpretazione musicale, un po' come se il Luzi si mettesse al piano delle evocazioni capitali e poi nel corso dell'esercizio o dello studio gli accadesse di toccare motivi marginali o apparentemente marginali ma in realtà carichi di impreviste sollecitazioni e suggestioni¹⁷.

La musicalità dell'opera di Luzi, già evocata a proposito della sua scrittura poetica, è ripresa da Bo come caratteristica strutturale, quasi essenziale, della qualità delle sue ricerche letterarie in prosa. Lo scrittore di saggi non si colloca in una dimensione a parte ma si fonde e si mescola al poeta lirico e la sua tensione di autore a livello multiplo (nella poesia, nella prosa, in teatro, nelle sue molte e sagaci traduzioni dal francese) può essere unificata nella sua volontà di ricostruzione del tessuto linguistico tradizionale che l'ermetismo aveva deliberatamente lacerato e che poi è stato necessario ricucire e ritrovare pur senza tentazioni e concessioni di tipo classicistico.

A questo proposito, vanno tenute ancora in considerazione le poche ma sintomatiche e significative pagine dedicate a Luzi da Franco Fortini nel suo volume di sintesi dedicato a *I poeti del Novecento* (Roma-Bari, Laterza, 1981⁴, pp. 151-152) che del poeta fiorentino traccia appunto un ritratto in piedi ancora condivisibile:

Luzi si situa dunque nella grande tradizione della poesia come pratica salvifica; con una coerenza e una rigidità tanto maggiori quanto più identificate al dovere morale. Il peccato più grave, per questo, poeta, è l'inadempienza, intesa come rifiuto della vocazione, cioè della chiamata; che è, in definitiva, religiosa. Dal giovanile estetismo alla grave maturità, la poesia è in Luzi dichiarazione di assoluto cui commisurare l'esistenza quotidiana. Da *Primizie del deserto* (1952) a *Dal fondo delle campagne* (1965), a *Onore del vero* (1957), a *Nel magma* (1964) e

¹⁷ Ivi, pp. 98-99.

a *Su fondamenti invisibili* (1971), l'ultimo ventennio di Luzi ha proceduto a una ricognizione del mondo, e delle creature in esso, sempre più ampia, dapprima chiudendo, anzi suggellando, le memorie di adolescenza e i paesaggi carichi di simboli cristiani delle campagne centro-italiane, poi passando a provarsi negli ambienti quotidiani della società urbana degli anni Sessanta, finalmente a includere anche porzioni del mondo più estraneo ed esotico. L'andatura apparentemente narrativa delle immagini che Luzi fissa, con l'aiuto di battute dialogiche, nei versi di *Nel magma*, come le cadenze saggistiche di *Su fondamenti invisibili*, adempiono a questa dilatazione del discorso ma a partire da un sistema etico che i propri fondamenti invisibili non ha davvero mutati. [...] Luzi segue una sua stella fissa che lo illumina e lo isola nella poesia italiana del secolo. Sappiamo di nulla aver potuto dire della mirabile attrezzatura retorica di questo poeta e delle forme e varietà che assume, nella sua opera, quella che la critica recente chiama l'autonomia del significante e che noi chiameremo piuttosto, del significante, l'autonomia condizionata¹⁸.

È in questa ricerca dell'«autonomia del significante» (piuttosto che nel potere salvifico della poesia, anche se, però, proprio questo aspetto della ricerca poetica dell'ermetismo ricomparirà a sorpresa in molte delle espressioni più rigogliose del suo superamento lirico e/o ideologico) che si attesta molta della scrittura toscana del secondo dopoguerra a cavallo della parabola di Luzi e delle prospettive degli esponenti più significativi dell'ermetismo e costituisce il suo lascito maggiore.

Anche se le battute forse un po' troppo icastiche dell'autore di *Verifica dei poteri* possono apparire come un rifiuto della scrittura poetica luziana e una negazione radicale del suo impianto di base (considerato «religioso» da Fortini in senso negativo e forse mistificante e positivo da parte, invece, di critici come Bo), non è possibile non accettare la natura di intervento diretto su una realtà magmatica e spesso incomprensibile che molta della poesia di Luzi contiene e fa convergere. Da questo punto di vista, ha certamente ragione Giuseppe Zagarrò nel suo giudizio più orientato verso una comprensione più generale del percorso del poeta fiorentino e più propenso a valutarne i «fondamenti invisibili» in chiave di scavo interiore e di ricerca di sensazioni autentiche:

La disponibilità verso le urgenze dei temi più scottanti del tempo ne è la spia; la prova poi è nella sua capacità di risolverle in quella sua superiore sintesi della coscienza, che è in definitiva il segno più sicuro e il più sicuro argomento di una rara autenticità. Che da codesta autenticità sia sorta a poesia luziana e continui a procedere nel tempo con silenziosa ma lucida assiduità, questo è un fatto che abbiamo tentato di dimostrare per verifiche più o meno approssimative lungo il percorso del nostro studio. Che poi l'esito non sia clamoroso, voglio dire che non suscitò clamorosi consensi, anche questo è un fatto dovuto alla stessa autenticità, al suo essere poesia nuda, scabra, severa come la verità di cui essa è causa

¹⁸ Cfr. Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1981⁴, pp. 151-152.

e insieme effetto. Difficile è assegnare alla poesia luziana vuoi nel suo complesso vuoi nel suo *iter* particolare la capacità di un fascino immediato¹⁹.

Zagarrio nella sua monografia apparsa nel 1968 (in una collana divulgativa ma spesso solo di nome) non inquadra ovviamente gli sviluppi successivi dell'opera di Luzi fermandosi a *Dal fondo delle campagne* del 1965, ma, a mio avviso, sono convinto che gli sviluppi successivi della poesia di Mario Luzi non abbiano smentito in modo particolare e radicale questo assunto di «nudità» e di «scabra severità» lirica e finanche lessicale.

Lo stesso vale, ovviamente, per molti altri poeti che si sono posti sulla sua scia, anche se con risultati sicuramente meno fermi, meno densi. Eppure, nonostante la complessità e la difficoltà di molte sue soluzioni poetiche e dell'apparente lentezza della loro costruzione che rifugge dalla facilità del canto liricizzante per rifugiarsi nella ricerca delle connessioni concettuali, Luzi non può non essere considerato un punto fermo nella ricostruzione della poesia toscana della seconda metà del Novecento. Così si conclude infatti l'esposizione di Zagarrio:

Era questo il processo della verità luziana: ed era processo monotono perché commisurato sul tempo lungo del ritmo *geocosmico*, perché cercato in umiltà anche se irta e acuminata, perché esibito da una precisa volontà di impersonalità e di anonimato. Ma era proprio in questo processo grigio e monotono dell'anima, in questo umile e anonimo ritmo della verità che si esauriva, nella nostra poesia, ogni residua presenza e resistenza delle deviazioni ottocentesche e delle dissonanze novecentesche; e la letteratura si faceva definitivamente vita concreta e ritmo, linguaggio, struttura di essa. E' questo, ci pare, il ruolo di Luzi, che lo destina nella storia della poesia contemporanea, al luogo di transito da un intero secolo ad un altro. Ed è ovviamente il suo fascino difficile, il difficile segno di un'operazione vitale, dove si realizza, in un processo intensamente impegnato *ab imis*, la rivolta di un'epoca e la maturazione di una nuova coscienza dell'uomo, l'urgenza cioè di una poesia ormai disponibile solo alla commozione non patetica e alla consolazione non consolante (voglio dire dolente, mesta, ma scabra, dura, vitale) della verità²⁰.

Bo, invece, ha sempre cercato di collocare Luzi in un quadro di riflessione accorata e non giudicatrice che avesse la connotazione di una concezione del mondo: era questo, in fondo, il senso (e sarà poi successivamente il lascito) dell'ermetismo fiorentino.

Dato per acquisito il carattere meditativo della sua scrittura poetica (nutrita di succhi teologico-esistenziali, tra Pascal e Mauriac, tra Racine e uno Shakespeare accuratamente selezionato, quello cioè del *Riccardo II*, in un ambito dove la fede

¹⁹ Cfr. Giuseppe Zagarrio, *Mario Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, «Il Castoro», 1968, pp. 143-144.

²⁰ Ivi, p. 145.

era il più delle volte sormontata dal dubbio e l'angoscia era la sostanza della riflessione sull'uomo), Bo ha cercato di verificare la dimensione di verità presente nella poesia di Luzi (e non l'opposto – come, invece, ha fatto Zaggarro nelle sue pagine sul poeta di Castello) e la sua positiva propositività:

Che cosa ci avvicina di più al fondo del vero? La filosofia, la storia, la scienza o la poesia? Risponde anche per me un filosofo, Rosario Assunto: la poesia. E se ne ha subito la conferma leggendo e rileggendo l'opera poetica di Mario Luzi, un diario delle ragioni umane che ha passato i confini del mezzo secolo. La prima impressione suscitata da questo nuovo incontro è quella della novità: chi legge ricorda, rammemora, ripete invocazioni e interrogazioni e tuttavia gli sembra di entrare di nuovo in una foresta ferita dalla luce. In effetti tutto il discorso del Luzi – fra i più importanti del nostro tempo – si basa su un confronto, su una contrapposizione dolce che, pur non arrivando mai alla risposta assoluta, conserva la sua parte di vero. Il lettore è spinto a restare nella rete di questa eterna corrispondenza, nel tessuto vivo della comunicazione. Naturalmente è stato un discorso che non si è mai staccato dalla ragione prima della vita; soltanto sono cambiati i toni, i modi, i tipi di invocazione ma la meta non è stata né depredata né diminuita. Ecco perché c'è un unico filo fra le prime prove giovanili e gli ultimi testi, tra lo stupore iniziale e la consapevolezza della grande maturità. A differenza di altri poeti – anche fra i più grandi – per cui è consentito il metro delle distinzioni temporali o stagionali, Luzi è rimasto legato a un unico tema che con qualche approssimazione possiamo definire: il tema della vita²¹.

L'analisi di Bo, allora, conferma la natura di ricerca della verità della sua poesia: una poesia fatta di incertezze e di dubbi, di inquietudini e di desideri che nell'incontro tra cielo e terra, tra l'umano e ciò che è oltre di esso, tra la vita e il sogno si intreccia alla volontà di cogliere una dimensione unica e solidale tra di essi e chi la gestisce come parola deliberatamente originaria e presumibilmente assoluta (è pur sempre questa la lezione dell'ermetismo).

b) *La scrittura aristocratica e segreta di Tommaso Landolfi*

Si è già detto sopra, nel corso della ricostruzione del percorso della vicenda poetica di Mario Luzi secondo Carlo Bo, del carattere «misterioso» e aristocratico di Tommaso Landolfi, studente della Facoltà di Lettere fiorentina come Bo e Luzi e altri esponenti dell'ermetismo di quegli anni ma più umbratile, più nascosto e dedito a vizi nominabilissimi (il gioco d'azzardo) ma non per questo meno perniciosi. Lo scrittore di Pico aveva deciso di studiare in una facoltà all'epoca (ma anche nel periodo attuale il cambiamento non è stato rilevante da

²¹ C. Bo, *Scritti su Mario Luzi* cit., pp. 120-121. Sul rapporto tra Carlo Bo e Landolfi, cfr. il contributo di Idolina Landolfi, *Carlo Bo e Tommaso Landolfi. Una lunga ed affettuosa amicizia*, in «La Voce del Campo», 28 ottobre 2004.

far pensare a un rovesciamento delle adesioni da parte dei generi) quasi interamente femminile e di dedicarsi a una disciplina come la slavistica della quale in Italia non erano certamente in molti ad occuparsi.

Secondo Bo, l'incontro con Renato Poggioli, grande traduttore e divulgatore della cultura russa, fu determinante e spinse Landolfi a studiare con impegno e passione la lingua di Puškin e a laurearsi in questa disciplina con una tesi sull'allora molto poco nota poetessa Anna Achmatova. Ma nel libro che Bo ha scritto su Landolfi, il critico non cita quasi mai queste circostanze di avvicinamento biografico al proprio percorso né si diffonde sulle vicende della vita pubblica e privata dell'autore e neppure sulla sua pur proficua e spesso pionieristica attività di traduttore dal russo (e anche dal francese).

A Bo interessa il Landolfi autore di narrativa – anzi maggiormente il letterato rispetto al pur abbondante diarista o al raffinato creatore di atmosfere con i suoi versi disperati e liricamente atteggiati a partiture musicali. Il libro del critico ligure, infatti, inizia quasi *ex abrupto* con un'analisi di *Dialogo dei massimi sistemi*, la prima raccolta di testi letterari di Landolfi. Ma, subito dopo aver evocato gli esordi narrativi dello scrittore di Pico, Bo tenta quasi immediatamente una sintesi critica del suo percorso di scrittura e abbozza rapidamente un progetto di lettura della sua visione del mondo in letteratura:

L'impossibilità di finire, il bisogno assoluto e crudelmente confessato di procedere ad ogni modo, senza curarsi del povero piacere del lettore, sono segni della sua natura letteraria. Caso mai si potrebbe accusarlo di tentare troppi motivi, di non saper scegliere, di cedere a troppe voci: evidentemente segue il movimento di un discorso interiore, senza costringerlo a nessuna regola d'educazione. I suoi difetti sono appunto di sensualità, d'edonismo intellettuale: si compiace in variazioni, che non sono pretesti per pezzi ed esecuzioni, ma sono intermittenze del suo cuore, della sua intelligenza e dinanzi alle quali si sente e si mostra innocente e confuso. Quello che a prima vista e in una mente prevenuta di lettore sembrerebbe un abile amministratore della propria prova, in realtà ne è una vittima o, se si preferisce, attore impegnato. E cioè l'espressione, il modo, in lui sono in relazione all'inevitabile confessione: sopportano diverse condizioni e necessari mutamenti. Per una tale ragione, quanti nomi non si possono fare leggendo il *Dialogo dei massimi sistemi*.

Direi quasi che ogni pagina ha una segreta qualità d'evocazione, sa suggerirci non solo dei nomi ma immagini particolari di questi nomi²².

²² C. Bo, *Tommaso Landolfi*, introduzione a antologia a cura di C. Bo, Camposampiero (Padova), Edizioni del Noce, 1983, pp. 6-7. Sulla dimensione teorica del *background* di pensiero di Landolfi, cfr. il volume collettivo *La «filosofia spontanea» di Tommaso Landolfi*, a cura di Cristina Terile, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2010 (in particolare il saggio di Caterina Marrone, *Riflessioni filosofico-linguistiche nel «Dialogo dei massimi sistemi» di Tommaso Landolfi*, pp. 25-36). Riflessioni di notevole importanza sono presenti anche nel saggio di Mario Fusco, *Chemins du desespoir: essai sur Tommaso Landolfi*, Paris, Champion, 2010.

E qui Bo fa nomi abbastanza topici rispetto al percorso di Landolfi, autori che egli ha tradotto magistralmente come Nikolaj Gogol', il Dostoevskij diarista commosso e stupito delle *Memorie di una casa dei morti*, l'André Gide dei *Falsari* e della sua ricerca letteraria mediata dalla *mise en abyme* e, a sorpresa (anche se fino a un certo punto) la dialettica tra Vita e Forme di Luigi Pirandello. Per la lingua utilizzata da Landolfi, Bo evoca D'Annunzio.

Ma tutto questo è destrutturato dallo stesso Bo. Non sono le fonti e i riferimenti letterari il punto forte dell'operazione attuata da Landolfi, ma la sua capacità di stupire e sconvolgere il lettore, nascondendo le proprie emozioni e non investendole nel tessuto vivente della scrittura in atto. Landolfi sembra astratto, freddo, puramente letterario – in realtà non lo è affatto ma non vuole mostrarlo al lettore e lo travolge nel nitore assoluto della sua scrittura cristallina e stupefatta:

La storia di Landolfi è determinata continuamente da una speculazione intellettuale: ogni sua pagina soffre un esame aperto e preciso per le varie correnti che la animano. Forse nessuno si offre con tanto abbandono al lettore: ma a un lettore dotato della stessa forza d'acutezza, di presenza, della stessa pulizia dei suoi movimenti. Banalmente si potrebbe anche dire che degli ultimi narratori è l'unico che sappia scrivere: per cui ogni strumento cede senza reazione e senza limiti alla sua volontà. Un simile esame, magari esaltante, ci riporta piuttosto a una figura esterna dello scrittore: alla parte più dissimulata e scoperta della sua retorica, e tende a proibirci quella parte di sentimento vivo, d'umana partecipazione che c'è in lui. La bellezza, e a volte addirittura lo splendore del suo giuoco, possono farci dimenticare il peso reale del suo confronto e quel modo così puro e timido di confidenza naturale. È ormai chiaro, se si confronta per un attimo il Landolfi più giuocato e quindi più riuscito con quello più sincero, che nella sua disposizione di scrittura c'è sempre uno schema d'intelligenza, un compromesso con una realtà da rappresentare. Per questo, nella maggior parte dei casi, non si riesce a cogliere il senso esatto della sua commozione e ci si lascia confondere nella trama esclamata delle sue invenzioni. Si finisce un po' al suo stesso modo: vittime dell'illusione in cui ha pensato di nascondere il suo primo moto reale artistico²³.

Che cosa poi vuol dire questo? Che – e ci si perdonino l'involontario gioco di parole e la confusione tra vita e opera – Landolfi nasce come giocare al gioco combinatorio della letteratura ma vuole liberarsi da questa sorta di condanna e forza le sue possibilità di scrittore fino a cercare una sincerità e un'autenticità che forse nutre ma che non sempre riesce a mostrare in maniera netta e precisamente connotata. In sostanza, va detto che lo scrittore non vuole solo esibire la propria maestria di *jongleur* della parola ma dare spazio ai propri sentimenti e soprattutto al mondo fantastico che alimenta in maniera continua e prodigiosa.

²³ C. Bo, *Tommaso Landolfi* cit., pp. 8-9.

Dopo *Dialogo dei massimi sistemi* (riflessione tra il tragicomico e il divertito sull'impossibilità della comunicazione linguistica), *Il mar delle blatte* rivela un Landolfi avventuroso e dedito alle insidie del fantastico e della sua surreale tendenza all'amplificazione delle situazioni. Se il racconto che dà il titolo al volume è una falsa storia di pirati e di avventure marinaresche condita con un tocco di magia e di invenzione stralunata, le «altre storie» del titolo alludono a un universo provinciale fatto di vicende poco articolare sotto il profilo della storia ma evocatrici di un mondo altro visto da lontano e di una soggettività imbevuta di succhi angosciosi e angosianti. Su tutto questo coacervo di fantastica e voluttuosa evocazione di possibilità che, all'atto concreto di verificarsi, si rivelano impraticabili, domina il disgustoso e onnipervadente «mar delle blatte» del titolo che domina e amalgama il rifiuto tutto landolfiano della cultura e della civiltà a lui contemporanea, capovolgendo e demistificando i miti del viaggio (come aspetto centrale nella formazione della soggettività dei suoi personaggi) e dell'avventura come luogo deputato di esso²⁴.

Tale sprofondare nel fantastico – secondo Carlo Bo – sarà più evidente in romanzi come *La pietra lunare* (che esce presso Vallecchi di Firenze nel 1939) dove la dimensione immaginativa del testo, assecondata dalla creazione di personaggi come Gurù, la ragazza dai piedi caprini, o dai feroci briganti che popolano il bosco e che emergono dalla notte oscura di una fantasia eccitata dall'angoscia del vivere, è predominante rispetto a quella riflessiva.

Discorso diverso sarà quello di *Le due zittelle*, che è del 1943, dove l'iniziale spunto fantastico e direi pure fantasmagorico della «scimia» di proprietà delle due anziane donne che danno il titolo a questo romanzo breve si trasforma in una discussione dal tono aspramente teologico sulla responsabilità umana e sul libero arbitrio degli uomini rispetto all'istintualità delle bestie. La scimmia, infatti, dopo aver preso l'abitudine di spiare ciò che avveniva nella chiesa all'interno di un convento di monache antistante la casa in cui era detenuto e, dopo aver visto più volte un prete accostarsi al Sacramento dell'Eucaristia durante la messa che stava celebrando, lo aveva imitato violando la custodia del Santissimo e attingendo proficuamente alle ostie ivi conservate. Scoperto e riportato in cattività, le «zittelle» lo avevano condannato a morte per sacrilegio, nonostante la difesa accorata e sottilmente articolata di un giovane prete, padre Alessio²⁵, che ne aveva sostenuto l'innocenza naturale mai macchiata dal peccato originale (che

²⁴ Un'interessante esplorazione del mondo segreto di Landolfi è presente nel saggio di sperimentazione critica di Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos Editoriale, 1998. Spunti di riflessione sono presenti nel più classico volume di Franco Zangrilli, *L'oscura foresta. Simboli del fantastico in Landolfi*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2013. Sul tema in oggetto, cfr. altresì Silvia Bellotto, *Tommaso Landolfi al di là del fantastico*, in *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 185-252.

²⁵ La derivazione dostoevskijana del nome, che riecheggia il giovane Alëša dei *Fratelli Karamazov*, mi pare indubitabile.

è – come è noto ai credenti cattolici – l'appannaggio della sola umanità razionale e consapevole come retaggio della colpa commessa *ab origine* da Adamo ed Eva). Il suo superiore, Monsignor Tostini, per compiacere la severa bigotteria delle due vecchie, invece, sarà di parere opposto e la povera bestia morirà trafitta da uno spillone nel cuore.

Questo racconto lungo è uno dei capolavori di Landolfi e risulta, nonostante la fine tragica della scimmia Tombo, molto diverso nei toni spesso sarcastici e addirittura ilari e nella scrittura arcaicizzante e volutamente legata ai modi della novellistica rinascimentale (Boccaccio ma soprattutto Matteo Bandello) dalle opere successive dello scrittore laziale. Lo ammette lo stesso Bo nel suo commento all'opera:

Il discorso di don Alessio diventa appassionato, oltre che acceso; ed in esso si avverte una partecipazione dell'autore sia nella critica alle convenzioni arcaiche di certi ecclesiastici, sia nella satira dell'ipocrita razionalismo borghese ostentato dalle due donne. Alla fine il povero scimmiotto fa la malasorte: viene trafitto con uno spillone, in maniera maldestra: sicché la giustizia che in lui viene celebrata, oltre che ingiusta, appare anche crudele perché lo fa soffrire orribilmente. Il racconto è gustoso: è scritto con ritmo pieno e fluente, con una costante aderenza al tema di fondo, anche quando i discorsi impegnati deviano l'attenzione, con una sequenza abbastanza rapida di eventi ma anche con il necessario indugio perché ne venga spremuto il senso. È un Landolfi diverso da quello che si verrà costruendo poi: capace di irridere ma anche di sorridere; capace di indugiare nel momento descrittivo, anche quando non siano in palio il completamento di un giuoco o la confessione di un malessere. Un Landolfi, insomma, amabile, che dimostra consumata abilità a costruire una situazione, nitida eleganza nel rappresentarla²⁶.

Stessa libertà narrativa, con toni però assai più cupi e spesso disperatamente accesi nel suo pur larvato erotismo, si possono riscontrare nel successivo *Racconto d'autunno* (pubblicato sempre da Vallecchi nel 1947) in cui la presenza della guerra e della lotta partigiana sono un puro pretesto per una narrazione di tipo prettamente fantastico e la costruzione di una storia sulla falsariga dei racconti di Edgar Allan Poe intitolati a nomi di donna (*Berenice*, *Morella*, *Ligeia*) ma anche e forse soprattutto a uno dei suoi testi più noti e celebrati, *La caduta della casa degli Usher*.

Nel palazzo dirupato e zoticamente descritto in cui un giovane partigiano in fuga dai nazisti si rifugia in cerca di scampo e in cui si imbatte in un vecchio signore che pratica rituali evocativi di tipo negromantico e nella figlia in cui quest'ultimo identifica la moglie ormai defunta, si nasconde un segreto inconfessabile e un mistero che in gran parte rimarrà tale. Anche se la ragazza (inna-

²⁶ C. Bo, *Tommaso Landolfi* cit., pp. 16-17.

moratosi in frattempo del partigiano) finirà vittima di non meglio definiti «soldati di colore» che ne faranno scempio, il sottile velame che separava la realtà e il sogno non verrà mai completamente squarciato e tutto rimarrà ambiguo, a bilanciarsi tra cielo e terra e tra verità e assoluta finzione del fantastico.

Nella sua *Introduzione* del 1975 al testo landolfiano, Bo scriverà con un'attenta e acribica valutazione che non ha nulla da invidiare a Sainte-Beuve:

Non inganni però questo prezioso giuoco d'artificio ; nella famosa fotografia che per anni ha accompagnato i libri di Landolfi, in quell'uomo che nasconde la faccia dietro la mano c'è una grande verità appena giuocata, c'è il segno del segreto. Il mistero – va aggiunto subito a scanso di equivoci – non sta però nell'attore Landolfi che tutti i suoi lettori conoscono più o meno bene né negli strumenti che una rara grazia letteraria gli ha messo a disposizione, sta nell'uomo che Landolfi non ha voluto essere ma ha dovuto essere. Quel poco o molto che c'è di rituale nel suo esercizio letterario ha la funzione di proteggere una verità che si confonde con la disperazione. E qui c'è una strana coincidenza con la passione del giocatore: ogni volta che Landolfi siede al tavolo della *roulette* o alla scrivania compie una sola ed unica funzione: finge di rivolgersi al mistero delle carte per rovesciare una verità che per sua natura è fissata *ab aeterno*. Per sfuggire a se stesso Landolfi si illude di rovesciare il proprio destino con l'ignoto, con l'incalcolabile, con quello che viene dagli altri e però non lo servirà mai²⁷.

Quella dello scrittore di Pico, allora, è, in realtà, secondo Bo, una fuga da se stesso che lo porta a cercare scampo nella scrittura, a riscattare la propria vita mediante la sua utilizzazione squisita e forsennata.

Minore importanza sembrano assumere, per il critico (e forse per tutti gli studiosi che di Landolfi si sono occupati), i racconti e gli elzeviri contenuti in *Ombre*, una raccolta di scritti miscellanei del 1954. In essa spicca la variante femminile dell'automa (in una tradizione del fantastico che va dal giocatore meccanico di scacchi di Maelzel, frutto della fantasia di Edgar Allan Poe, all'Olimpia di Hoffmann in *L'uomo della sabbia*) che figura come la moglie di Gogol' e si caratterizza con un bizzarro comportamento tra il provocatorio e lo sguaiato e diversi racconti di vita di provincia che presentano un sapore agrodolce e spesso amareggiatamene disperato (molto aspro nei toni polemici è, infatti, il testo intitolato *Campagna elettorale* e dedicato al falso progressismo di molti partiti di quegli anni e che si conquista l'aspetto di un paradosso del tutto comprensibile²⁸).

Ma tra gli articoli spicca un accorato ricordo autobiografico, *Prefigurazioni: Prato* dove la commozione prevale su una certa vena satirica che pure lo attraversa.

²⁷ C. Bo, *Nota introduttiva* a Tommaso Landolfi, *Racconto d'autunno*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. IV-V.

²⁸ Questo racconto è, non a caso, antologizzato dallo stesso Bo nel già citato *Tommaso Landolfi*, pp. 70-76.

Il piccolo Tommaso, condotto a studiare a Prato al Collegio «Cicognini» perché il padre non poteva occuparsi adeguatamente di lui dopo la prematura dipartita della mamma e affidato alla custodia degli accudenti «atripaldesi» che avrebbero dovuto insegnargli il buon toscano della tradizione è una figura patetica che non si dimentica facilmente.

Nonostante la presenza di una sezione antologica nel suo volume, a Bo non interessa certamente compiere un'escursione completa dell'opera di Landolfi. Dopo l'analisi di *Ombre*, infatti, passa direttamente a discutere dei pregi dei *Tre racconti* del 1964 (finalista al Premio Campiello di quell'anno) e dei *Racconti impossibili*, dedicando uno spazio molto breve al pur esaltante e significativo romanzo diaristico *Ottavio di Saint-Vincent* del 1958 e non dedicando alcuno spazio all'incursione straordinaria nella letteratura d'anticipazione rappresentata da *Cancroregina* del 1950, tentativo audace all'epoca e non sufficiente apprezzato proprio per la sua novità.

Bo non si interessa neppure del fluviale tentativo teatrale di Landolfi (*Landolfo VI di Benevento*, poema drammatico in sei atti del 1959) e del progetto di originale televisivo del 1961 (*Scene dalla vita di Cagliostro*, composto di scene scritte per un programma televisivo in effetti trasmesso dalla TV di Stato il 14 maggio di quell'anno e poi pubblicato da Vallecchi nel 1963) e va direttamente a *Un amore del nostro tempo* del 1965 e ai *Racconti impossibili* del 1966 per poi passare a *Des mois* del 1967 (il terzo tentativo diaristico di Landolfi, dopo *La bière du pêcheur* del 1953²⁹ e *Rien va* del 1963), un libro peraltro da lui considerato tra i migliori dello scrittore.

Se del romanzo del 1965 Bo non dice molto preferendo alludere e parlare di una voluta provocazione da parte del suo autore (il nucleo fondamentale della storia è costituito da una storia d'amore incestuosa tra fratello e sorella il che lo apparenta a una sia pur tenue tradizione presente nella letteratura di lingua germanica e a romanzi come *L'eletto* di Thomas Mann o al finale incompiuto di *L'uomo senza qualità* di Robert Musil), dei *Racconti impossibili* il giudizio permane positivo sotto il profilo dello stile ma in certa misura critico per quanto riguarda la perdita creatività e sincerità dell'immersione landolfiana nel «mar delle blatte» della letteratura.

Da allora in poi, infatti, a parte la parentesi di *Faust 67* (Firenze, Vallecchi, 1967), un tentativo teatrale di variazione sul tema classico di Faust e non molto ben riuscito (secondo il parere di Bo) e la raccolta di racconti *Le labrene* (Milano, Rizzoli, 1974), le opere di Landolfi saranno tutte testi diaristici o raccolte di elzeviri e recensioni (come *Gogol' a Roma* del 1971) o canzonieri poetici desolati e spesso rarefattamente classicheggianti (va detto che, nonostante le sue buone intenzioni e una ricca e abbondante produzione, lo scrittore di Pico non fu mai un poeta sinceramente ispirato).

²⁹ Come è noto, il titolo di questo testo diaristico è doppio e nasconde un vistoso gioco di parole legato alla pronuncia delle parole che lo compongono: *La birra del pescatore / La bara del peccatore*.

Rispetto alla fantasia inventiva e allo sprofondamento nel fantastico che caratterizzavano i suoi primi testi narrativi, l'approdo di Landolfi è a una scrittura umbratile, umorale, legata a un autobiografismo talvolta imbarazzante e imbarazzato ma sempre propenso allo scatto stilistico, alla capacità di spiazzamento del lettore, al desiderio di mettersi in gioco e quasi di denudarsi proprio per evitare una sincerità che non è più nelle corde dello scrittore laziale.

Bo sembra aver colto questa necessità stilistica e strutturale della scrittura di Landolfi ma non ne risulta particolarmente soddisfatto sotto il profilo dei risultati. Il fatto stesso che eviti di pronunciarsi sul dettato diaristico dell'autore e che si concentri sul più autobiografico (e sembrerebbe il più sincero) di questi volumi, *Des mois*, indica una sua scelta a favore del primo Landolfi rispetto a quello forse più noto dei suoi ultimi anni di vita letteraria.

Di questo libro, come avrebbe fatto Sainte-Beuve, loda proprio autenticità e spietata sincerità:

Ora, proprio su questo ultimo punto, si scopre la grossa novità dell'uomo Landolfi o, per essere più precisi, se ne ha la conferma. Abbiamo spesso nutrito dei seri dubbi sulla resistenza della sua «maschera» e magari ci siamo chiesti cento volte: ma come sarà Landolfi da solo, oltre l'ora dello spettacolo, quando rientra di notte e si guarda allo specchio? Era una domanda che, per trovare risposta ha dovuto aspettare molti anni: finalmente l'abbiamo avuta, proprio dalle pagine di questo libro. Cuor tenero, cuor sensibile, queste formule nascono di colpo alla fantasia del lettore ma in un'altra luce: mettendo a nudo quello che, fino a ieri, poteva sembrare un finto mistero, uno scherzo, un modo di irridere se stesso. Ci sono al riguardo delle testimonianze che non lasciano dubbio alcuno: tutto quanto dice sulle persone della sua famiglia, tutto quanto gli nasce nell'ambito della meditazione familiare acquista un altro rilievo e fa scattare la sorpresa di un Landolfi più autentico, non libero dai suoi tic psicologici, ma disarmato, con la maschera in mano. Forse qualcosa il lettore avvertito lo aveva intuito, ma qui il discorso assume delle nuove proporzioni e annulla ogni possibilità di equivoco³⁰.

Rispetto ai volumi successivi, Bo privilegerà la raccolta di articoli per il «Corriere della Sera» *Un paniere di chioccioline* (uscito nel 1968) e i racconti di *Le labrene*, l'ultimo testo narrativo di Landolfi. Del primo, mette in evidenza:

Ecco perché questi elzeviri sono così direttamente implicati e sollecitati dal diarista: oltre tutto, i diari del Landolfi sono sempre un po' pubblici, nel senso che nascondono come confessioni e come confidenze estreme, atti di contrizione e di dolore senza possibilità di riscatto. Il giornale, dunque, ha giovato allo scrittore aiutandolo a diventare più semplice, più immediato, portando a perfezione quella che era una delle sue doti naturali: presentarsi al lettore come un

³⁰ C. Bo, *Tommaso Landolfi* cit., pp. 36-37.

personaggio indimenticabile o come un attore. A prima vista il lettore di questi elzeviri potrebbe scambiare con uno scrittore che non ha nulla da dire, che si arrampica sugli specchi pur di arrivare alla fine delle quattro cartelle. Ma conviene stare attenti: sono vezzi. Landolfi ha ben presenti i termini del suo teatro e quando si dice che recita, si intende proprio dire che è uno di quegli scrittori che non perdono mai di vista i punti vivi ed essenziali della loro letteratura. Da questo lato si capisce meglio anche la sua letterarietà, poiché, alla fine, chi scrive si identifica col proprio personaggio immaginario, fino a diventarne vittima³¹.

mentre del secondo loda la capacità di costruzione delle storie, ancora una volta in bilico tra il fantastico (ad esempio, il racconto che dà il titolo alla raccolta) e l'umorale dissacrazione degli usi e costumi letterari italiani. Sembra un ripiegamento su temi e su proposte già effettuate in passato, eppure Bo riscontra in essi una novità rispetto ai testi narrativi degli esordi:

Il luogo comune del giuocatore ha un esatto riscontro nello scrittore e nel suo modo di essere scrittore: Landolfi non crede a nessun tipo di tesaurizzazione, non è risparmiatore ma, al contrario, è portato a legare tutto al momento e quindi all'idea di necessità immediata. La sua opera di narratore obbedisce a questo criterio del tempo bruciato: con le sue qualità, diciamo pure con il suo genio, avrebbe potuto essere il grande scrittore di cui ancora si avverte la mancanza. Non che non lo sia, diciamo soltanto che ha fatto di tutto per non apparirlo, giuocando di pessimismo per se stesso e di mancanza di fiducia nei confronti degli altri. Si veda a questo proposito l'ultimo «pezzo» di *Le labrene: Conferenza personalfilologicodrammatica con implicazioni*, che va ben oltre il fatto personale. In sostanza egli costruì il suo lavoro su un dato paradossale: scrivere per dimostrare l'inutilità della scrittura e tuttavia approdare a risultati d'eccezione, che di gran lunga superano le barriere dei nostri terreni di divertimento letterario. Probabilmente la sua è stata una norma igienica, di protezione contro il demone capitale della distruzione³².

Ma dello scrittore a Bo non interessano tanto i risultati singoli quanto la scelta complessiva di stile e di scrittura. In un *Intermezzo* del libro da lui dedicato a Landolfi, infatti, lo sforzo compiuto è quello di riuscire a dargli una sorta di collocazione storica e di chiarirne i rapporti con alcune delle sue possibili fonti,

³¹ Ivi, p. 41. *Mutatis mutandis*, Bo aveva scritto lo stesso della parabola letteraria di Louis-Ferdinand Céline del quale apprezzò molto il *Viaggio alla fine della notte* e *Morte a credito* e di cui sostenne un qual certo sbandamento stilistico nelle opere successive a partire da *Guignol's Band I* per finire con la «trilogia del viaggio» (*D'un chateau l'autre, Nord, Rigodon*). Sul giudizio critico di Bo su Céline, cfr. la *Nota critica* a Louis-Ferdinand Céline, *Morte a credito*, trad. it. di Giorgio Caproni, Milano, Garzanti, 1964.

³² C. Bo, *Tommaso Landolfi* cit., p. 54. Su *Le labrene*, cfr. la sezione ad esso dedicata nel bel saggio di Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Roma, Salerno, 2006.

il *dandy* Barbey d'Aureville e i suoi *Racconti crudeli* soprattutto³³. Naturalmente il suo sforzo non è quello dello storico (quale Bo non fu che solo in apparenza) ma quello del critico che cerca di trovare al di sotto delle apparenze e le mistificazioni una traccia che conduca alla verità dello stile.

Partendo da una riflessione di Claude Mauriac (giornalista e figlio di tanto padre) sull'«a-letteratura» della contemporaneità novecentesca, Bo ricorda come il termine stesso di «letteratura» abbia acquisito nel corso di quel secolo e soprattutto in Italia, nella dimensione irrazionalistica e vitalistica di un certo fascismo delle avanguardie (il futurismo, ad esempio, dopo la marcia su Roma), un significato che la conduceva ad essere etichettata in termini assolutamente e brutalmente negativi:

Non si dimentichi inoltre che, al tempo del fascismo, l'accezione negativa di letteratura era aggravata in bocca ai teorici della retorica del momento. La letteratura veniva contrapposta alla vita e condannata come un inutile esercizio di vanità, se non come una prova di viltà. Non per nulla, proprio nel momento imperiale del regime, dopo l'avventura etiopica, un gruppo di giovani dette vita a Firenze a una rivista che si intitolava appunto «Letteratura»: era una protesta e insieme un atto di fede. Se Mauriac avesse allargato le sue ricerche alla nostra letteratura, avrebbe trovato nei primi numeri della rivista il nome del nostro scrittore, oggi ben conosciuto e tradotto in Francia: il nome cioè di Tommaso Landolfi. Anche Landolfi cominciò, sia pure nell'ambito della sua retorica costruita sulle regole classiche, inseguendo un ideale di «aletteratura» e, bene o male, non ha rinunciato o meglio non ha rifiutato quello che è il dramma della sua vita: cercare di mettere d'accordo sentimenti, passioni e parole³⁴.

E qui Bo non può fare a meno di citare *Ottavio di Saint-Vincent* e la sua poetica dell'inquietudine esistenziale. Landolfi, infatti, rivaluta a modo suo la figura del letterato e la sua diversità rispetto agli altri intellettuali vigenti. Bo ha voluto cogliere questo aspetto della sua vita che riverbera inevitabilmente sulla sua scrittura e farne una possibile chiave di lettura della sua opera. Anche se sullo scrittore di Pico, nonostante l'ormai abbondante messe di convegni, di folti scritti e di acute monografie³⁵, ancora molto resterebbe da dire e da investigare, questo libro di Bo, apparentemente divulgativo e scolasticamente costruito, è ancora una sorta di punto fermo nella ricostruzione della sua poetica e della sua scrittura.

³³ Su Jules-Amédée Barbey d'Aureville e la figurazione storico-teorica del *dandy*, mi permetto di rimandare al mio saggio *Scenari della soggettività poetica. Ritratto del poeta come dandy* contenuto in *Le immagini delle parole. La scrittura alla prova della sua rappresentazione*, Firenze, Clinamen, 2014, pp. 237-265.

³⁴ C. Bo, *Tommaso Landolfi* cit., pp. 24-25.

³⁵ Cfr. da ultimo il saggio di Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2013. Ma non si può trascurare neppure il bel volume a cura di Andrea Cortellesa, *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Torino, Aragno, 2009, che costituisce a tutt'oggi il più accurato regesto dei rapporti tra cultura italiana novecentesca e l'opera solo apparentemente isolata dello scrittore di Pico.

IL GIOVANE BO TRA SAINTE-BEUVE E RIVIÈRE

Andrea Schellino

«In fondo, impossibile [...] la biografia e pericoloso il ritratto, quale via meno incerta e più fruttuosa che questa di cercare nelle camere più segrete di quell'unico cuore?»¹. Con questa confessione sulla natura quasi sentimentale del suo metodo, Carlo Bo, appena ventiquattrenne, introduceva il suo libro su Jacques Rivière del 1935. Il volume era apparso presso Morcelliana, in una collana apparentemente generalista, e affidata a critici accumulati dalla militanza cattolica. L'intenzione di Fausto Minelli – fondatore nel 1925 di Morcelliana – era quella di allargare il campo di visione della cultura cattolica italiana, abbracciando esperienze spirituali eterodosse. «Occorre partire dal principio che», scriveva Minelli a Giuseppe De Luca il 16 aprile del 1932,

come in ogni teoria filosofica falsa s'annida sempre una parte di vero, così anche nei periodi storici e nelle personificazioni del genio che sembrano lontane dallo spirito cattolico o con esso contrastanti, è possibile sempre rintracciare filoni più o meno pallidi di quella Bellezza, Bontà e Verità eterne, che costituiscono l'anelito perenne dell'anima cattolica².

La collana in cui trovò spazio il volume di Bo fu inaugurata nel 1933 e fu chiamata inizialmente «Outsiders», poi «I compagni di Ulisse». Gli agili profili di Morcelliana intendevano seguire il groviglio delle contraddizioni e delle deviazioni dell'esistenza di alcuni scrittori per cogliere «i segni oscuri in cui Dio si manifestò»³, per riprendere le parole di Minelli. Tra i primi titoli figurano un *Proust* e un *Baudelaire* di Francesco Casnati, un *Carducci* di Piero Bargellini, nonché il *Rimbaud* di Daniel-Rops, la cui versione originale francese fu pubblicata l'anno successivo, nel 1936, e inserita da Étiemble nel suo *Mythe de Rimbaud*

¹ Carlo Bo, *Jacques Rivière*, Brescia, Morcelliana, [«I compagni di Ulisse»], 1935, p. 11.

² Giuseppe De Luca-Fausto Minelli, *Carteggio I 1930-1934*, a cura di Marco Roncalli, premessa di Carlo Bo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, p. 229.

³ Ivi, p. 230.

del 1954⁴. Indicativi delle ambizioni della casa editrice bresciana furono i volumi annunciati ma mai apparsi: un'introduzione a George Bernard Shaw di Silvio D'Amico, un *Voltaire* di Giuseppe De Luca, un *Marx* del neoscolastico Francesco Olgiati, e persino uno studio sull'*Anticristo* di Nietzsche da parte di Giovanni Papini, che tuttavia declinò la proposta⁵. Bo fu coinvolto nel progetto fin dal maggio 1933, grazie al sostegno di Giuseppe De Luca, che propose al giovane studioso un profilo a scelta tra Gide, Alain-Fournier e Rivière. Dopo qualche esitazione, e nonostante il parere di De Luca, Bo decise di occuparsi del direttore della «Nouvelle Revue française»⁶.

Il saggio di Bo su Rivière è, nel panorama editoriale di Morcelliana, un'eccezione e un profilo di frontiera. È un esercizio di analisi empatica e di penetrazione nei confronti di uno dei maggiori critici e animatori della vita culturale francese tra gli anni Dieci e Venti. È un omaggio che non teme di penetrare la «sconfinata foresta vergine interiore»⁷ di uno scrittore con l'entusiasmo e l'immedesimazione, che rifiuta l'inerzia critica. È l'opera di un giovane studioso che si scruta e si cerca.

Rivière offriva, in queste direzioni, un modello ideale, e non solo per il prestigio di cui aveva goduto negli anni successivi alla sua morte. Il suo ruolo essenziale nel cenacolo riunito attorno alla «Nouvelle Revue française» e tra le sue molte anime, raccolte in un equilibrio delicato e centrifugo, è noto: Auguste Anglès, nella sua monumentale e incompiuta tesi su *André Gide et le premier groupe de «La Nouvelle Revue française»*⁸, ha studiato gli anni di fervore intellettuale che hanno visto Rivière rivestire il ruolo di segretario di redazione della «Nouvelle Revue française» nel 1911, collaborando a fianco di André Gide, Jacques Copeau e Jean Schlumberger. Dalla fine della guerra e fino alla scomparsa prematura, nel 1925, Rivière ne assunse la carica di direttore, diventando uno dei principali promotori culturali del suo tempo. Ugualmente conosciuta è la sua vicinanza a Claudel e soprattutto a Proust, cui i carteggi sono preziose testimonianze⁹.

⁴ René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Genèse du mythe 1869-1949*, bibliographie analytique et critique suivie d'un supplément aux iconographies, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1954, deuxième édition revue et augmentée, 1968, p. 243.

⁵ G. De Luca-F. Minelli, *Carteggio I 1930-1934* cit., pp. 230-231.

⁶ Si vedano in particolare le lettere scambiate nel luglio 1932 tra Bo e De Luca (*Carteggio 1932-1961*, a cura di Marta Bruscia, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, pp. 3-9).

⁷ C. Bo, *Jacques Rivière* cit., p. 9.

⁸ Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de «La Nouvelle Revue française»*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», I, *La formation du groupe et les années d'apprentissage 1890-1910*, 1978; II, *L'âge critique 1911-1912*, 1986; III, *Une inquiète maturité 1913-1914*, 1986.

⁹ Marcel Proust-Jacques Rivière, *Correspondance 1914-1922* [1955], présentée et annotée par Philip Kolb, préface de Jean Mouton, édition augmentée et corrigée, Paris, Gallimard, «Blanche», 1976. *Correspondance Paul Claudel/Jacques Rivière 1907-1924 (édition complète)*, texte établi par Auguste Anglès et Pierre de Gaulmyn, explications et notes de Pierre de Gaulmyn, avec une introduction d'Auguste Anglès, Paris, Gallimard, «Cahiers Paul Claudel», 1984.

Benché questo sfondo storico non sia assente dal volume del 1935, il paesaggio con cui Bo fa i conti è risolutamente interiore. Ad un Rivière stratonato tra i furori di Barrès, la carità dogmatica di Claudel e i meandri dell'io «*délicieux et réfractaire*¹⁰» di Gide, Bo preferisce l'immagine di uno squisito interprete culturale, di un uomo sintomo. All'eterno discepolo, al «carezzevole¹¹» Rivière, oppone tutto quello che di refrattario poteva avere la sua trasparenza, come scrisse Anglès¹². Le tinte del ritratto di Bo sono tenui ma i contorni si stagliano netti. In una lettera a François Mauriac, Rivière aveva affermato con forza: «Je suis effroyablement autonome¹³». Nella filigrana di questa figurazione critica che valorizza al contempo l'indipendenza e l'assimilazione, si riconosce una preoccupazione che appartiene anche a Bo, e che tradisce la sua tensione a tratteggiare un alter ego, alter ego – e qui giace il paradosso del ritratto – recalcitrante e devoto ai suoi modelli.

Il vero nucleo dello studio di Bo, quello attorno a cui ruota l'avventura critica e umana di Rivière, è il cuore. Non che l'arte e la letteratura partecipino staticamente dell'amore in un senso convenuto. Il cuore, per Rivière, è alleato all'intelligenza. Bo ricorda una formula impiegata nel 1924 dal critico bordolese: «Par un accident, que pour ma part je déplore, j'ai introduit les mœurs de l'amour dans la critique»¹⁴. Il cuore raccoglie tanto la piccola casa della coscienza, con le sue esitazioni, quanto gli impulsi e gli istinti profondi che nutrono la creazione artistica. Rivière, poco più che ventenne, scriveva ad Alain-Fournier che «en aimant on apprend à saisir infiniment plus de choses, à les comprendre mieux, parce qu'on a tout ce qui est profond près de son cœur»¹⁵. Il cuore, contiguo all'anima nella sua pienezza, esprime le ricchezze spirituali e interiori dell'uomo ed è, come osserva Bo, strumento e oggetto di conoscenza.

È possibile seguire il discorso letterario che, nella poesia francese moderna, conduce la metafora del cuore a significare la profondità dell'animo umano e dell'io. Si tratta, ovviamente, di un concetto antico e ben attestato. Rivière e, sulla sua scorta, il giovane Bo, sono fedeli a questa rappresentazione. Tra le nu-

¹⁰ A. Anglès, *Introduction*, in *Correspondance Paul Claudel/Jacques Rivière 1907-1924 (édition complète)* cit., p. 23.

¹¹ Questa fu, per esempio, l'accusa rivolta da Jules Chaix-Ruy a Rivière (*De Renan à Jacques Rivière. Dilettantisme et amoralisme*, Paris, Librairie Bloud et Gay, «Cahiers de la nouvelle journée», 1930).

¹² A. Anglès, *Introduction*, in *Correspondance Paul Claudel/Jacques Rivière 1907-1924 (édition complète)* cit., p. 31.

¹³ François Mauriac trascrisse questo estratto di una lettera di Rivière (senza riportare la data) nell'articolo apparso nella *Festschrift* postuma a Jacques Rivière (*Anima naturaliter christiana*, in *Hommage à Jacques Rivière 1886-1925*, «La Nouvelle Revue française», primo aprile 1925, p. 139; riedizione 1991, p. 72).

¹⁴ Bo (*Jacques Rivière* cit., p. 13) cita parzialmente questa affermazione da J. Rivière, *Études*, Paris, Gallimard, 1924, p. X.

¹⁵ J. Rivière-Alain-Fournier, *Correspondance 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1928, III, p. 364.

merose epigrafi baudelairiane del libro di Bo, ci si imbatte così in un emistichio del *Balcon*: «que le coeur est puissant!»¹⁶, che entra in risonanza con il progetto – un «hors-d'oeuvre» incompiuto, postumo – di *Mon cœur mis à nu*, titolo ispirato da Edgar Allan Poe¹⁷. Proprio Claudel, nel 1910, rimproverava a Rivière di non aver tenuto conto di questi frammenti nella stesura del suo saggio su Baudelaire. *Mon cœur mis à nu*, suggeriva Claudel, è «la véritable clef de Baudelaire»¹⁸. E non si può non ricordare, tra i molti esempi, la preghiera che conclude *Un voyage à Cythère*, di cui Proust riconobbe l'impronta raciniana¹⁹:

– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!²⁰

Accanto alla poesia di Baudelaire, l'altro riferimento di Bo per comprendere il «cuore» di Rivière, è Rimbaud. Roger Lefèvre, nel 1975, ha costituito per Gallimard un prezioso dossier, che permette di seguire passo a passo gli studi di Rivière su Rimbaud, dal 1905 al 1925. Questa raccolta conferma le intuizioni di Bo. Come ha scritto André Guyaux in uno studio sulla prima ricezione delle *Illuminations*, l'esegesi di Rivière resta esemplare: mobilitata dallo scrupolo del senso e dalla fedeltà al testo «ne succombe pas à ce qu'un psychanalyste appellera "le besoin d'interpréter"»²¹. Nella *matinée* poetica del 6 dicembre 1913 al teatro del Vieux Colombier, e nel saggio su Rimbaud in parte pubblicato nel 1914 e apparso postumo grazie alle cure prodigate della moglie Isabelle, Rivière analizza la poetica del frammento e della breccia della poesia di Rimbaud. Il reale delle *Illuminations* è disgregato dal contatto con un mondo altro: «ce sont les rayons de l'autre monde», nota Rivière, «venant disjoindre le nôtre et le nôtre pris d'une transparence incohérente n'apparaissant plus désormais que comme un chaos»²². Questa esegesi aveva alcuni punti di contatto con le tesi di Claudel, che

¹⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, I, p. 37.

¹⁷ L'espressione si trova nei *Marginalia* di Poe: «My Heart Laid Bare». Si vedano le note di Claude Pichois, ivi, p. 1490.

¹⁸ Lettera a Rivière del 10 dicembre 1910, in *Correspondance Paul Claudel/Jacques Rivière 1907-1924 (édition complète)* cit., p. 172.

¹⁹ Marcel Proust, *À propos de Baudelaire* [in «La Nouvelle Revue française», giugno 1921], in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 627.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., p. 119.

²¹ André Guyaux, *Aspects de la réception des «Illuminations» (1886-1936)*, in «Revue d'histoire littéraire de la France», marzo-aprile 1987, 2, p. 230 (trad. italiana in Fulvio Salza-Andrea Schellino, *Rimbaud. Poetica, mito, filosofia, religione, psicoanalisi*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2014, pp. 275-286).

²² J. Rivière, *Rimbaud. Dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris, Gallimard, «Blanche», 1991, p. 67.

forgiò a proposito di Rimbaud la celebre formula di «mystique à l'état sauvage»²³. Grazie tuttavia ad un biglietto rivelato da Curtius nel dicembre 1923, sappiamo che Rivière, dubitando delle proprie conclusioni, aveva coscientemente preferito, dopo la guerra, interrompere la pubblicazione del suo scritto su Rimbaud²⁴.

Bo si sofferma su una lettera del novembre 1870 del poeta ad Izambard, che fu secondo lui uno spunto decisivo per Rivière. Rimbaud, alludendo probabilmente ad un rimprovero del suo professore, si firma «ce “sans-cœur” de»²⁵ Rimbaud. Presa alla lettera, questa confessione – benché forse ironica – svela una privazione brutale: quella, scrive Rivière, del luogo interiore in cui «les sentiments naissent, fleurissent, s'entretiennent, se développent, de cette petite maison de la conscience avec ses habitants qui vont et viennent, entrent et sortent, font leur petit remue-ménage plein de mesure et de civilité»²⁶. Rinunciare all'andirivieni del cuore, sot-tolinea Bo generalizzando le osservazioni di Rivière, conduce a sottrarre all'intelligenza e alla comprensione il loro impulso, la loro ragion d'essere. In parallelo, in Rimbaud, vi è il motivo del cuore martirizzato, che traspare in particolare nei tre titoli di altrettante versioni di un componimento a *triolet*s del 1871: *Le Cœur du pitre*, *Le Cœur supplicié*, *Le Cœur volé*, che propongono una poetica del *dégoût* antitetica a quella dell'amore. «Ça ne veut pas rien dire»²⁷, aggiungeva Rimbaud ad Izambard, destinatario del *Cœur supplicié*, con un'incoerenza eloquente.

Infine, Bo esamina il ciclo di conferenze di Rivière del 1923 su Proust, raccolte sotto un titolo emblematico: *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*²⁸. Nelle sue ultime letture, Rivière, attraverso una sottile penetrazione della *Recherche*, affrontava i grandi temi proustiani attraverso gli strumenti della psicanalisi. Per il direttore della «Nouvelle Revue française», le *intermittences du cœur* – titolo di una sezione di *Sodome et Gomorrhe* che Proust per un attimo attribuì all'intero ciclo romanzesco –, sono analoghe alla rimozione freudiana. Rivière scopriva la dissociazione dell'io in Proust, secondo cui l'identità è una variopinta terra di simbiosi, nonché l'accesso a quella zona oscura del sé che Freud definì inconscio e che per Rivière è una parte preminente del cuore umano.

Accanto all'attività del critico, non meno significativo è per Bo lo scandaglio romanzesco di Rivière, che ancora si svolge nel segno del cuore: *Aimée* rac-

²³ *Œuvres de Jean-Arthur Rimbaud. Vers et prose*, revues sur les manuscrits originaux et les premières éditions, mises en ordre et annotées par Paterne Berrichon, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1912, p. 3.

²⁴ L'intervento di Curtius fu pubblicato nel numero della «Nouvelle Revue française» del novembre 1931. J. Rivière, *Rimbaud. Dossier 1905-1925* cit., pp. 205-206.

²⁵ Lettera del 2 novembre 1870. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2009, p. 337.

²⁶ J. Rivière, *Rimbaud*, in «La Nouvelle Revue française», primo luglio 1914, 67, p. 8.

²⁷ Lettera del 13 maggio 1871. A. Rimbaud, *Œuvres complètes* cit., p. 341.

²⁸ J. Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain* [1927], textes établis et présentés par Thierry Laget, Paris, Gallimard, «Cahiers Marcel Proust», 1985.

conta la transizione dalla conoscenza alla tenerezza e al puro amore. La felicità «c'est de ne plus s'appartenir; le bonheur c'est de recevoir congé de soi»²⁹, scrive Rivière. Il protagonista del romanzo è un uomo che vuole conoscere gli ostacoli e gli impedimenti per conoscere se stesso, che trasfigura il «reale rugoso» nella finestra incerta dell'avvenire; il suo cuore, per parafrasare Bo, si situa in una «zona agostiniana», un'area di passaggio, d'irregolarità, d'inquietudine. Questa descrizione ci conduce all'altro versante del saggio di Bo: la *quête* religiosa di Rivière. Gli ultimi capitoli del volume del 1935 sono dedicati alla sua fisionomia umana, che si configura nei termini di un *combat spirituel*: la posizione incerta di chi non accetta la tentazione di Dio, che percorre il sentimento e la fede, che resta illuminato dalla «difficoltà di credere»³⁰. Le pagine di Bo sono un modello di pudore. Esse rispettano le tracce che si sottraggono allo sguardo, quella ferita d'amore, come scrisse Rivière, che coglie tanto il lettore quanto l'uomo che cerca. Bo propone allora, in un'ultima identificazione, di pensare a Rivière, sempre, come «a quelqu'un de "sauvé"»³¹, la medesima preghiera che Rivière aveva rivolto a riguardo dell'amico e cognato Alain-Fournier.

Il volume di Carlo Bo su Sainte-Beuve, che segue di tre anni lo studio empatico su Rivière e che, dall'impianto generale al metodo di ricerca, può sembrare distante da esso, in realtà ne continua fin dal principio lo spirito: «la prima immagine di Sainte-Beuve, quella che riesce a consegnarci l'attenzione sul ritratto sbiadito di Joseph Delorme», scrive Bo, «è una misura del suo cuore e della sua intelligenza»³². Benché il tratto più vistoso di questa rassomiglianza possa apparire l'attenzione rivolta nuovamente da Bo ad un grande critico francese, l'autentico motivo della solidarietà tra i due scritti risiede nel tentativo di delineare un ritratto a tutto tondo, che mette in rilievo lo scrittore, il romanziere e il poeta, accanto al critico. In altri termini, il cuore e l'intelligenza dell'autore. Il poeta Sainte-Beuve, come intuisce Bo, è un primo modello di «poeta impuro» come, inversamente, Rivière fu un «critico impuro». È un poeta impuro in quanto è un poeta critico: la prima fortunata raccolta di poesie di Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) è un testo ibrido, che si separa dal lirismo sublimato della poesia coeva meno per il suo contenuto e il suo stile che per la sua struttura: Sainte-Beuve gioca sull'ambiguità del rapporto del poeta con la sua opera, accompagnando la raccolta con un *cahier* di pensieri attribuiti a Delorme. L'«esprit critique» abbraccia e circonda la poesia, fino a «comprenderla»:

²⁹ J. Rivière, *Aimée*, Paris, Éditions de La Nouvelle Revue française, 1922, p. 214 (ried.: préface d'Alain Rivière, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1993). Rivière lasciò anche un romanzo incompiuto, *Florence*, pubblicato postumo con un'introduzione della moglie Isabelle (Paris, A. Corrèa, 1935).

³⁰ C. Bo, *Jacques Rivière* cit., p. 205.

³¹ Ivi, p. 261.

³² C. Bo, *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve*, Firenze, Fratelli Parenti, «Saggi e memorie», 1938, p. 11.

L'esprit critique est de sa nature facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles, et des vallées touffues qui bordent ses rives³³.

La poesia è ormai inscindibile dallo sguardo critico: e «critique-poète» è anche la definizione che Banville dà di Sainte-Beuve³⁴.

Su Sainte-Beuve, com'è noto, si è cristallizzato un forte pregiudizio negativo, frutto della requisitoria di Proust raccolta in *Contre Sainte-Beuve*. Smembrando il biografismo e i capisaldi teorici dell'autore dei *Lundis*, Proust aveva sostenuto la celebre tesi per cui «un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices»³⁵. Sainte-Beuve, disconoscendo questa dualità inquietante dell'uomo di genio, avrebbe aperto al determinismo tainiano e, in un'altra misura, alla psicologia sperimentale di Bourget. Proust attaccava in special modo il sussiego accademico e la cecità del critico davanti alla propria epoca: reo di aver frainteso Balzac, Stendhal, Flaubert, Nerval e, soprattutto, Baudelaire. Le righe che Sainte-Beuve dedicò nel febbraio del 1861 alle *Fleurs du mal*, in occasione della candidatura del poeta all'Académie française, sembrano a Proust l'emblema di una sorta di «hystérie du langage»³⁶: «ce petit pavillon que le poète s'est construit à l'extrémité du Kamtchatka littéraire, j'appelle cela la "Folie Baudelaire"»³⁷.

Sebbene il pamphlet di Proust sia stato pubblicato postumo nella sua integralità solo nel 1954, Bo risponde indirettamente a queste obiezioni, prima di *Letteratura come vita*, come già aveva risposto con il libro su Rivière. Egli propone un ritratto giovanile a tre pannelli, i tre volti dell'autore e dell'opera-vita: l'immagine di Delorme – il poeta; l'immagine di Amaury, protagonista di *Volupté* – il romanziere; e Sainte-Beuve – il critico. Nella lettura integrata che lo studio promuove, il poeta inaugura e dirige l'ermeneutica di Bo. Il riferimento costante di Bo nel tentativo di cogliere il volto e l'immagine poetica di Sainte-Beuve, attraverso le sue raccolte – *Joseph Delorme, Les Consolations* (1830) e *Pensées d'août* (1837) – è Baudelaire. I versi dell'autore delle *Fleurs du mal* gli paiono il controcanto esemplare dell'insufficienza e del passo talvolta claudicante di Sainte-Beuve. La sua scrittura, che è una sorta di alba della poetica di Baudelaire, manca di convinzione, giacché nasce già corrosa dall'analisi: mentre i simboli, riasume Bo, si confessavano per Baudelaire «a luce piena, per Sainte-Beuve aveva-

³³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, Paris, Bartillat, 2004, p. 212 [frammento XVII].

³⁴ Théodore de Banville, *Les Camées parisiens*, deuxième série, Paris, René Pincebourde, «Petite bibliothèque des curieux», 1866, p. 26.

³⁵ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* cit., pp. 221-222.

³⁶ Ivi, p. 226.

³⁷ Sainte-Beuve, *Des prochaines élections de l'Académie*, in «Le Constitutionnel», 20 janvier 1862; ried. in *Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy, 1863, I, p. 398.

no bisogno di interpreti (des grands mortels), d'un commento»³⁸; è l'occhio del poeta che non cessa mai di essere spettatore, al contempo, della sua opera, mentre lo slancio creativo lo accompagna senza dominarlo. Il Sainte-Beuve poeta di cui scrive Bo è un Baudelaire incompleto, che chiude la porta al luogo più riposto del suo cuore, e che cela le sue memorie giovanili in un cassetto poetico. Il suo *Delorme* è a tutti gli effetti, come scrisse Baudelaire all'«oncle Beuve», «*Les Fleurs du Mal* de la ville»³⁹.

La perfetta conoscenza di sé, Sainte-Beuve l'ebbe per Bo nella critica, nei *Nouveaux lundis*, nelle pagine di *Port-Royal*, nel grande studio su Chateaubriand. Questa immagine si staglia via via più netta, mentre nel giovane Sainte-Beuve la contaminazione tra le due posizioni è frequente. Solo in seguito, la maturità del critico conquista il distacco e il magistero della misura. L'ultimo ritratto di Sainte-Beuve del volume di Bo capovolge la posizione di Delorme. Se il poeta ha bisogno di «specchiarsi, di vedersi, di sentirsi dappertutto»⁴⁰, il critico è fedele ad un lavoro «preciso e profondo»⁴¹. Mentre Rivière, pur sentendo per Bo un analogo bisogno di distinguersi, seppe piegare l'entusiasmo all'intelligenza, per Sainte-Beuve venne il momento del disincanto. Rivière e Sainte-Beuve non sono tuttavia per Bo due antitesi critiche, ma due varianti fondamentali di un atteggiamento esistenziale per cui la letteratura è carne e spirito. Il disincanto di Sainte-Beuve non è per Bo una ritrattazione: è un fervore più cosciente, l'accettazione di un compito, il momento in cui le condizioni critiche si depositano nel fondo dell'anima. È anche il momento in cui, scrive Bo, «nell'intero gioco della sua intimità» il critico riscopre «— anche per noi — una misura spirituale»⁴², quella della letteratura come vita.

³⁸ C. Bo, *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve* cit., p. 63.

³⁹ Lettera del 15 marzo 1865. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, II, p. 474.

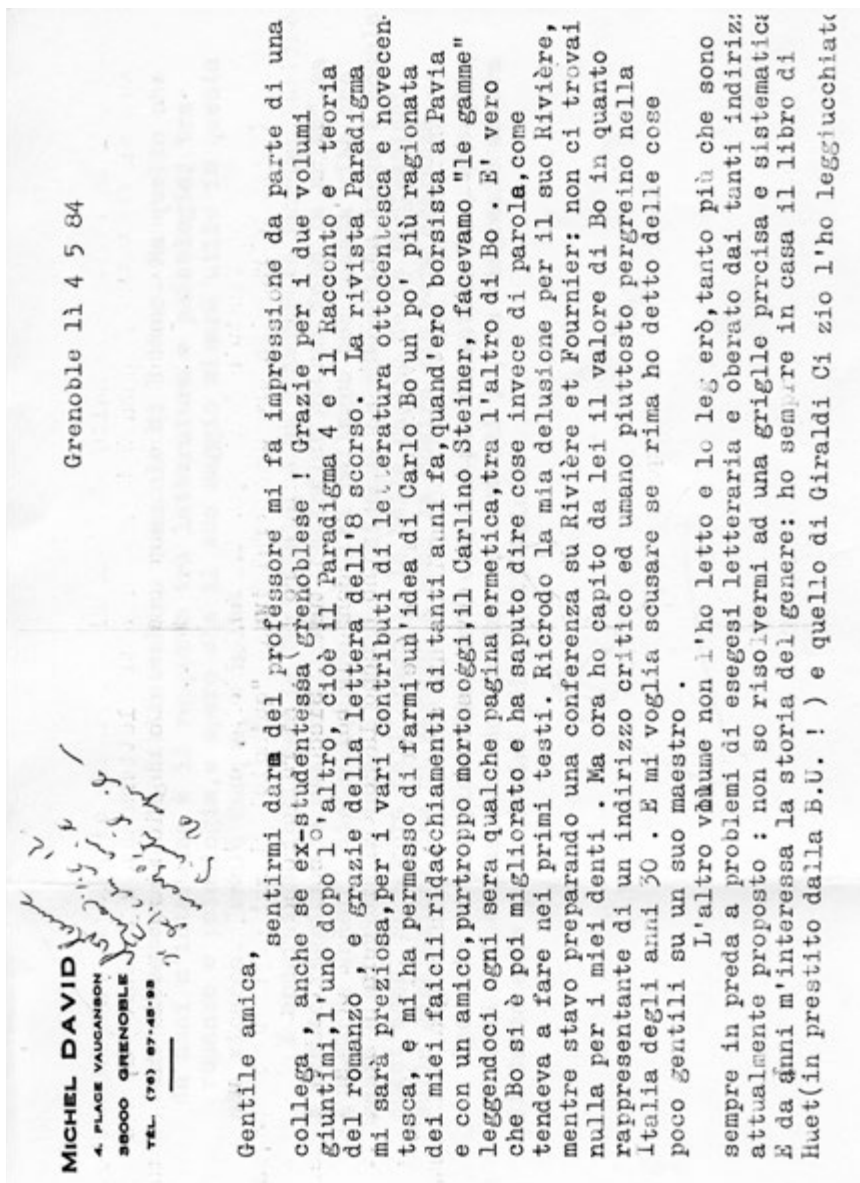
⁴⁰ C. Bo, *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve* cit., p. 496.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 506.

UNA LETTERA DA GRENOBLE A ENZA BIAGINI

Michel David



fiet olosamente nella Biblioteca comunale di S Remo. Ma quello che da anni m'interessa è il rapporto tra letteratura e psicologia, tra romanzo e psicologia, e spero che il suo saggio misurerà utile in questa mia ricerca. Grazie dunque, e molte ..

E congratulazioni per la famigliaola, e se interreto bene, un bambino è venuto raggiungere una sorellina "quindici giorni dopo la prima", ma a qualche anno di distanza, spero !). Mi rallegro con questa vita che nasce e si protende verso il futuro . Siccome ho commentato Niero a scuola quest'anno, ho ancora nell'orecchio le belle pagine delle Confessioni sulle generazioni che ci seguono e sono la nostra più vera speranza ..

Sperando di vederla a Firenze (e, stavo per dimenticarlo , che gli estratti del Petrarca, siano finalmente arrivati), la ringrazio ancora di tutto e le mando i miei più devoti saluti



LE TRADUZIONI ALL'EPOCA DEGLI ERMETICI

Mario Domenichelli

Nell'Italia degli anni che vanno dalla fine degli anni Venti, agli anni Trenta-Quaranta le traduzioni contavano molto. Vi si scoprivano mondi altri, diversi, in cui rispecchiare questioni nostre, se non altro i nostri silenzi, come, certo, nell'americanismo di Vittorini e Pavese. Ma non c'erano soltanto loro. Mario Praz, per esempio, il 21 febbraio del 1926 pubblicava su «La fiera letteraria» la prima traduzione italiana, a quanto mi consta anche la prima traduzione in una lingua europea, di *The Waste Land*. Si trattava della sezione V, *Ciò che disse il tuo no*. Ne veniamo a parlare per la semplice ragione che attorno a *The Waste Land*, non solo in Inghilterra, si gioca un'importante partita ideologica sull'idea del declino dell'Occidente (Spengler), e sulla difesa dell'Occidente cristiano e della grande tradizione, della *Kultur*, sulla difesa della cultura: concetti, questi, potenzialmente ferali, in quegli anni e in quell'atmosfera politica così gravida di conseguenze. Nel maggio di quello stesso 1926 comunque usciva anche la prima traduzione integrale di *The Waste Land*, quella francese firmata da Jean de Menasce, sul primo numero de «L'Esprit»¹. Di Eliot, Jean de Menasce avrebbe poi tradotto, formidabilmente devo dire, e pubblicato su «Commerce», nella primavera del 1928, *Because I do not hope*² che, nel 1930, sarebbe andata a costituire il primo movimento di *Ash-Wednesday*. Devo ricordare qui la bellissima versione che ne diede Baldi in *Mercoledì delle Ceneri*, sul numero 9 de «Il Frontespizio» nel 1937³.

Nel 1932, sul numero di luglio-agosto di «Circoli» usciva *La terra desolata*, nella traduzione di Praz (poi ripubblicata nel 1949)⁴. Forse, ancora oggi, fra tut-

¹ «L'Esprit», 1926, 1, pp. 174-175 (poi ristampata in «Philosophies» con il titolo assai giusto di *La terre gaste* (vedi Donald Gallup, *T. S. Eliot. A Bibliography*, London, Faber & Faber, 1969, p. 276).

² «Commerce», printemps 1928, cahier 15, pp. 5-11.

³ «Il Frontespizio», 3 marzo 1937, 9, pp. 175-182 (ripubblicata in Luigi Fallacara, *Il Frontespizio 1929-1938*, Roma, Landi, 1961. La traduzione fu radicalmente rivista e ripubblicata con un lungo commento dallo stesso Baldi su «L'albero», XIX, 1973, 50, pp. 59-65).

⁴ T. S. Eliot, *La terra desolata*, trad. di Mario Praz, in «Circoli», luglio-agosto 1932, 11.4, pp. 25-57 (in volume T. S. Eliot, *La terra desolata, Frammento di un Agone, Marcia trionfale*, trad. di

te, quella che più mi risuona nella mente. Certo, esordire con T. S. Eliot, e iniziare dalle traduzioni italiane della sua poesia parrebbe condurre in altra direzione rispetto al tema del convegno, l'ermetismo, l'ermetismo fiorentino, dunque Bigongiari, Parronchi e, naturalmente Luzi. Quello stesso inizio potrebbe però anche condurre a un discorso su Montale, a un discorso su Montale ed Eliot, ai loro rapporti, alle assonanze poetiche e teoriche della loro diversa poesia. Del resto il poemetto di Eliot ha avuto più rilevanza di quanta di solito non si dica sulla cultura italiana. *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, per esempio: quanto «deserto» attraversato, quanta insistenza simbolica sull'acqua; isotopie, entrambe, che evidentemente riconducono al poemetto eliotiano. E, ancora, a proposito di assonanze, bisognerà pur dire che il romanzo lirico di Vittorini ha certamente molto di «ermetico». Del resto, come scrisse James Laughlin, nella sua breve nota introduttiva alla versione americana di *In Sicily*, il libro di Vittorini era antifascista e doveva avere a che fare con la censura fascista, il che spiega tutte le sue ambiguità e oscurità, che non sono mai perversioni della verità, ma solo strategie difensive, sicché una volta capite le circostanze «Obscurities vanish and the truth stands revealed»⁵. Nella sostanza è la stessa cosa che scrive Hemingway introducendo il romanzo di Vittorini, e dicendo però che infine poco conta la politica di Vittorini, poco contano le condizioni politiche al tempo della pubblicazione del romanzo nel 1937, quello che conta è che Vittorini è uno scrittore che sa far cadere la pioggia sulla terra assetata:

If there is any rhetoric or fancy writing that puts you off at the beginning or the end, just ram through it. Remember he wrote the book in 1937 under Fascism and he had to wrap it in a fancy package. It is necessarily wrapped in cellophane to pass the censor. But there is excellent food once you unwrap it⁶.

Tutto questo non per annunciare ciò di cui parlerò, solo per indicare alcune strade non percorse, che nemmeno oggi intendo percorrere.

Intendo parlare di traduzioni, invece, e parlarne a partire da Sergio Baldi, da quella che altrove ho definito la sua «misura»⁷. C'è un saggio di Oreste Macrí, il saggio che introduce una antologia di traduzioni di Baldi⁸, in cui Macrí rievoca la Firenze degli ermetici, la Firenze delle Giubbe Rosse, con lo stesso Macrí, oltre Baldi, e Bigongiari, Parronchi, Luzi, ma anche, Carlo Bo, e Leone Traverso. Baldi veniva chiamato «il Duca», per un suo tratto di *gentlemanliness* che anche

Mario Praz, Firenze, Fussi, 1949).

⁵ Elio Vittorini, *In Sicily*, transl. By Wilfrid David, introduction by Ernest Hemingway, New York, New Directions, 1949, p. 5.

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ Mario Domenichelli, *La 'misura' di Sergio Baldi*, in «Antologia Viesseux», maggio-agosto 1999, 14, pp. 39-48.

⁸ Oreste Macrí, *Sergio Baldi: Poeta, traduttore e critico*, in *I piaceri della fantasia*, a cura di Aldo Celli, Firenze, Olschki 1996, pp. 7-42.

io ho avuto modo di apprezzare in anni lontani, e Traverso il «Khane». Entrambi in diverso modo e per diverse ragioni ricordo come maestri: Traverso con quella sua voce bassa e raschiata che ancora ho nell'orecchio. Era una generazione che scopriva il mondo, Renato Poggioli, posso ricordare, con i suoi russi⁹, e i russi e i tedeschi di Landolfi; i francesi e gli spagnoli di Bo, il suo García Lorca,¹⁰ pubblicato da Guanda nel 1964, i francesi e gli spagnoli di Macrí, il suo Lorca¹¹, soprattutto Guillén, *Aire nuestro*, l'opera poetica, pubblicata da Sansoni nel 1972¹², ma dopo una lunga storia che passa anche attraverso Sereni e lo «Specchio» che infine rifiutò quel libro di 1300 pagine – ho avuto modo di leggere la corrispondenza Sereni-Bigongiari e Sereni-Macrí nella trascrizione di Maria Carla Papini, e mi auguro che prima o poi quei due epistolari vengano pubblicati. Offrono ricchezza di informazioni, e gettano luce su quei rapporti, su quei caratteri, e su Sereni come un altro compagno di strada degli ermetici. E ancora penso al Valéry di Macrí¹³; ma anche ai surrealisti spagnoli di Bodini¹⁴; lo Yeats e lo Hölderlin di Traverso¹⁵. A Traverso, Macrí dedica nel 1972 il suo Guillén, *in memoriam*: «Alla memoria di Leone Traverso che mi esortò e mi accompagnò nell'impresa», e ancora *L'idea simbolista* e *La cordigliera delle Ande* di Luzi¹⁶, e le traduzioni di Piero Bigongiari, il suo Dylan Thomas in *Vento d'ottobre*¹⁷, e ancora, memorabilmente, lo Char di Caproni e Sereni¹⁸, e l'Eliot nel quaderno di traduzioni di Montale, con Emily Dickinson, Melville, Hardy, Joyce, Yeats, Pound, e Guillén, ancora¹⁹.

Nel 1937, dunque, Baldi pubblicava *Mercoledì delle ceneri* e, due anni dopo, sempre su «Il Frontespizio» un saggio su *Il Naufragio del Deutschland* di Hopkins, seguito dalla traduzione del poemetto²⁰. Come scrive Macrí ricordando quegli anni, quelle due traduzioni di Baldi furono «due rivelazioni per tutti noi

⁹ *Il fiore del verso russo*, a cura di Renato Poggioli, Torino, Einaudi, 1949.

¹⁰ Federico García Lorca, *Poesie*, a cura di Carlo Bo, Milano, Guanda, 1964.

¹¹ Federico García Lorca, *Canti Gitani e andalusi*, Milano, Guanda, 1952.

¹² Jorge Guillén, *Opera poetica (Aire nuestro)*, Firenze, Sansoni, 1972.

¹³ Oreste Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry*, Firenze, Sansoni, 1947.

¹⁴ Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

¹⁵ W. B. Yeats, *Poesie*, a c. di Leone Traverso, Milano, Cederna, 1949.

¹⁶ Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959; *La cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983.

¹⁷ Piero Bigongiari, *Il vento d'ottobre*, Milano, Mondadori, 1961. Rinvio a M. Domenichelli, *Per Bigongiari: itinerarium mentis ad deum: dall'algebra alla geometria della passione. L'attraversamento del moderno*, in Antonio Vitti, a c. di, *La scuola italiana di Middlebury (1996-2005)*, Pesaro, Metauro, 2005, 205-219, e agli interventi dello stesso Bigongiari raccolti in *Abroad. Saggi 1945-1996*, a c. di Paolo F. Iacuzzi, Firenze, Ediz. della Meridiana, 2004.

¹⁸ René Char, *Poesia e prosa*, Milano, Feltrinelli, 1962. Si tratta della traduzione di *Poèmes et prose choisis*, Paris, Gallimard, 1957, trad. di Giorgio Caproni, fatta eccezione per *Feuilles d'Hypnos*, tradotti da Vittorio Sereni.

¹⁹ Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Firenze, Ediz. della Meridiana, 1948.

²⁰ «Il Frontespizio», XVIII, 3, 1939, pp. 154-164.

sconvolgenti»²¹. Ho un ricordo preciso di Bigongiari che, ancora a metà degli anni Novanta, in un convegno pisano sulla traduzione, rammentava quei due lavori di Baldi e l'importanza che ebbero per il suo stesso lavoro, come del resto, testimone sempre Macrí, sul personale *sprung rhythm* di Eugenio Montale²². Tanto significò quel poema, quella metrica tradizionalmente germanica, ma così anche potentemente innovativa. Anche Mario Luzi, intervistato da Raboni sul «Corriere della Sera» del 9 maggio 1999, ricordava come importante per lui in quegli anni, nel fermento di quella Firenze, assieme al Rilke di Leone Traverso, una traduzione di Baldi da Eliot. Chiaramente Luzi si riferiva a *Mercoledì delle ceneri* nella traduzione che Baldi ne diede nel '37, quella che Mario Praz aveva moderatamente castigato come «non esente da mende»²³, ma che, anche così, spalancava le porte di un altro universo della parola nella modernità. Implicitamente quella traduzione di Baldi viene citata in un intervento cifrato, come dire, quanto importante di Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, nel numero appena seguente de «Il Frontespizio», quasi quella traduzione fosse una bandiera²⁴. E leggiamo parole davvero significative nello scritto di Betocchi, pur nel contorsionismo intellettuale da cui quelle parole paiono afflitte, nell'elisione di quanto veramente vogliono, e non possono significare:

È forse la presenza del puro canto che fa soffrire di una possibile mancanza di canto? Pongo delle questioni, perché non è facile fare delle affermazioni. Se le mie domande avessero una risposta che le giustificasse, dovrebbe attribuirsi alla mancanza di una umile coscienza del proprio essere, al rifiuto di sentirsi o manifestarsi peccatori (e proprio perché non ne manca noi stimiamo l'Eliot del *Mercoledì delle ceneri*), al rifiuto quindi di esprimere, magari come interruzione del puro canto – e la libertà fraterna e distinta dalle cose che ci recano un sollievo miserando e, medesimamente con quelle, il pianto che teme e non osa aspirare al cielo²⁵.

Una generazione, quella ermetica, di poeti e traduttori estero-fili: lo stesso Luzi traduce Rilke su «Il Frontespizio» nel maggio del 1938²⁶, e si tratta dell'esercizio di un giovane che sta maturando la propria dimensione poetica e che, sulla stessa rivista, nel maggio dell'anno precedente, aveva pubblicato cinque poesie, *Cuma, Passi, GiovINETTE, Cimitero delle fanciulle, Terra*, con un'introduzione di Luigi Fallacara, nella quale veniamo informati che Mario Luzi è un giovane, che ha al suo attivo un saggio su Mauriac e un esiguo volume di liriche, *La*

²¹ Macrí, *Sergio Baldi*, cit., p. 8.

²² *Ibidem*, p. 20.

²³ Cfr. Sergio Baldi, *T. S. Eliot: Mercoledì delle ceneri. Traduzione e analisi critica*, in «L'Albero», 1978, 50, p. 77 (nota).

²⁴ «Il Frontespizio», XV, maggio 1937, p. 328.

²⁵ Ivi, p. 330.

²⁶ «Il Frontespizio», 1937, 5, p. 329.

barca, uscito da Guanda nel 1935. Nel 1937, sempre su «Il Frontespizio», Luzi definisce, sempre «ermeticamente», la sua poetica attraverso la questione dello stile, o meglio «di uno stile»: «Una realtà cui hanno diritto di aspirare soltanto quei pochi l'umanità dei quali pretende di esservi ridotta»²⁷. Questa idea di Luzi viene ripresa da Betocchi, sempre su «Il Frontespizio» del maggio del 1937 in un breve saggio in cui ci si ritrova di fronte a una sorta di chiusura ermetica del senso delle cose dentro la poesia stessa. Avverte enigmaticamente Betocchi, ed è un'avvertenza di cui tuttavia tenere conto, avverte dunque Betocchi, dopo aver citato Leopardi, e prima Petrarca, e infine Rimbaud, che «il rifarsi a questi grandi», «a Rimbaud in particolare, come straziante anelito verso la purezza originale come unica risorsa ad una nuova libertà dello stile» che è stato «il pensiero di quest'ultimo ventennio di poesia italiana», il «rifarsi a questi grandi», dunque, è ciò che «fa soffrire il bisogno di un "ritorno al canto"»²⁸. Non si può dire che la prosa di Betocchi qui sia trasparente, né poteva esserlo; così, a mo' di spiegazione possiamo citare Traverso, che, ancora su «Il Frontespizio», tra il '37 e il '41, traduce Hölderlin, Rilke, Hoffmannsthal. Può bastare una strofa dello Hölderlin di Traverso, a mo' di introduzione della lettura che intendo fare di alcune delle traduzioni che sono venute citando. Traverso, dunque, come viatico, tre versi dal suo Hölderlin; versi da *Mnemosyne*, e versi importanti in quel lontano 1937: «Un segno siamo noi, indifferente, / Di dolore, noi immuni e, nell'esilio, / Quasi abbiamo perduto la parola»²⁹, che traduce «Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren»³⁰. Non una traduzione letterale, ma proprio perciò anche più significativa (alla lettera avremmo: «Un segno noi siamo, insignificante, / indolore, nell'esilio, / smarrita ormai la lingua»). Quella generazione spesso cercava altrove, attraverso l'altrove, in una forma di *Inner Exil*, l'espressione musicale (certo il canto, il ritorno al canto di cui parla Betocchi) di quanto urgeva *non* dire, con l'idea che il linguaggio della poesia fosse davvero musica e dunque una lingua transnazionale, una lingua originaria, l'edenica *Ursprache* benjaminiana³¹, lingua d'esilio ed esiliante al tempo stesso. Macrí, in «In morte di Paul Valéry», l'introduzione al suo saggio su, e alla sua traduzione del *Cimitero marino*, si chiede:

fino a qual punto, dietro la scena dei suoi miti e delle sue figure, ha egli [Valéry] stimolato l'energia primigenia della nostra specie e l'ha ordinata nelle condizioni singolari della tradizione e del presente, onde riuscire a novella sintesi del

²⁷ «Il Frontespizio», 1937, 2, p. 142.

²⁸ «Il Frontespizio», 1937, 5, p. 330.

²⁹ Ivi, p. 381

³⁰ Si tratta dell'*incipit*; si veda Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, con testo tedesco a fronte, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1977, II, p. 288.

³¹ Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, 2, Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1988, p. 21.

corpo fisico e spirituale, quale vera forma concreta della verità e dell'essere? [...] Ha egli cioè, abbreviato positivamente la nostra distanza dall'essere e dal destino, e ha nutrito il segreto desiderio d'un linguaggio universale?³²

Strong stuff! si direbbe in inglese; si avverte nelle parole di Macrí un'enfasi che suona oggi certo eccessiva, e che comunque pone quel problema del «linguaggio universale», di quella *Ursprache*, adamitica, edenica, come la chiamava Benjamin, lingua transnazionale, anzi pre-nazionale. La poesia come linguaggio universale è dunque l'idea che chiama in causa Valéry, con tutte, nonostante tutte, le differenze che noi possiamo vedere tra quest'ultimo e Benjamin. Differenze che però si stingono nella consapevolezza di una *Einheit* culturale che nel '47, l'anno in cui scrive Macrí, pare alludere proprio all'atto di fondazione dell'UE, prima delle elezioni del 1948 nel nostro paese, in un anno del resto cruciale per le sorti del mondo.

L'esigenza di canto, di ritorno al canto: c'è un'attenzione comune nei poeti-traduttori dell'ermetismo ai fattori musicali e ritmici; un'attenzione che fa di quelle traduzioni, giuste o sbagliate, aderenti al senso o discoste che ne siano, delle manifestazioni di fede nella poesia come lingua universale, e della traduzione di poesia come ricerca nei suoni e nel ritmo, oltre che nel senso, di una lingua che sia paradossalmente capace di comunicare ciò che in essa è tacitato. Baldi, secondo la testimonianza che ne dà Macrí³³, rinunciò negli anni Trenta a scrivere poesia in proprio. Traverso considerava il lavoro di traduzione non un lavoro «servile», ma un lavoro «ispirato», poesia, e non necessariamente di secondo grado, e, va da sé, non proprio «fedele». Il testo originale è, per Traverso un *Ansatzpunkt*, da cui iniziare a operare la trasmutazione. Come lo stesso Traverso diceva, del resto, scherzando, certo, ma con aria tremendamente seria, si trattava comunque, traducendo, di migliorare, perfezionare l'originale³⁴. Scriveva Bigongiari che «il traduttore è un fluido entro il quale deve sciogliersi, per ricomporsi su altre basi, quel fragile castello che è la poesia»³⁵. Baldi il 23 febbraio del 1962 recensiva sulla terza pagina de «La Nazione» *Vento d'ottobre*, il volume delle traduzioni d'autore di Bigongiari, e diceva della traduzione che si trattava di «destrutturazione e ristrutturazione formale per affinità tra genio originale e genio traduttivo». Le traduzioni di Bigongiari sono testimonianze di innamoramenti, tutti importanti per la sua poetica, quella declinata in *Abroad*, i saggi di Bigongiari sui poeti stranieri raccolti da Paolo Iacuzzi nel 2004³⁶, di cui ho avuto occasione di scrivere introducendo allora l'argomento con questi versi memorabili dello stesso Bigongiari:

³² O. Macrí, *Il cimitero marino di Paul Valéry* cit., p. 1.

³³ O. Macrí, *Sergio Baldi* cit., p. 9.

³⁴ Ivi, p. 12.

³⁵ Ivi, p. 14.

³⁶ Piero Bigongiari, *Abroad: Saggi 1945-1996*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, introduzione di Alessandro Ceni, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2004.

Ah se in città straniera ho ritrovato la patria
più che nella mia che non so ritrovare
per non distruggere questo canto che erra
forse più del mio orecchio...³⁷

Così Bigongiari ritrova la propria musica attraverso la rigorosa disciplina formale del sonetto in Scève, in Ronsard, sicché sono davvero bellissime queste traduzioni, non repliche ma trasmutazioni dell'originale che deve riconoscersi in altra lingua, come vero e proprio correlativo oggettivo e come segno di poetica per il traduttore. Traduzioni raffinate, trasposizioni dell'originale in altro originale con la stessa e però anche un'altra forte impronta, una diversa e la stessa musica, una reinvenzione come capita anche con *L'après midi d'un faune* mallarmeano, davvero una prova ardua, e formidabile quanto l'impossibile traduzione di *Vento d'ottobre* (*Ten / Decima poesia*) di Dylan Thomas (da *Eighteen Poems*). Bigongiari, fra le poesie tradotte di *Vento d'ottobre*, inserisce anche un gioco: l'ungarettiana *Mattina*: «M'illumino / d'immenso» che traduce in francese come «L'immense / me révèle», seguita da una sua lirica, pure in francese, «Pour ce rêve sanglant / Et la trêve inouïe / Les hommes s'en iron / Au bout de ma vie». Sicché Baldi, con *humour*, nella sua recensione a *Il vento d'ottobre*, per «La Nazione», il 23 febbraio 1962, gliela ritraduce in italiano; l'originale non ritorna davvero nella traduzione in italiano; nessuna traduzione ritorna mai in nessun'altra traduzione di uno stesso originale. O meglio, questo succede, per brevi tratti, quando si riprende una traduzione precedente, come nella traduzione di *Mercoledì delle ceneri* di Luzi (*L'idea simbolista*), che ovviamente si richiama a Baldi, anzi, bisogna dire che la traduzione di Baldi, la prima in italiano in assoluto di *Mercoledì delle ceneri*, condiziona nel primo verso e poi refrain, tratto da Cavalcanti, ogni altra traduzione, nessuna della quali ripete esattamente quella prima traduzione, alla quale tuttavia si richiama ogni altra:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the agèd eagle stretch its wings?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign?

In cui è ben chiaro, e forte, il ritmo giambico così tipicamente anglosassone (Beçause / I dò / not hòpe / to tùrn / agàin) certo non riproducibile in italiano. E vediamo però Baldi:

³⁷ Piero Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo*, Locarno, Dadò, 1992, p. 40.

Poi ch'io non spero più di ritornare
 Poi ch'io non spero
 Poi ch'io non spero di desiderare
 La meta di quest'uomo, di quest'altro il tesoro,
 Non posso più soffrire di soffrire per loro
 (Perché spiegherà l'ali l'aquila incanutita?)
 E perché lamentare
 del reame usuale la potenza svanita?³⁸

Già, curioso davvero quest'andamento giambico sottopelle, certo non casuale, anche se spesso accidentato, dopo il primo verso, nell'italiano di Baldi: «Poi ch'io non spéro più/ di rì/tornà/re», e persino accentuato, attraverso la citazione più precisa da Cavalcanti, nei primi due versi per poi tuttavia perdersi, nella versione di Luzi ne *L'idea simbolista*:

Perch'i' non spero più di ritornare
 Perch'i' non spero
 Perch'i' non spero più di ritornare³⁹.

La chiave di quello che a me pare un comune malinteso sta ovviamente nella citazione da Cavalcanti che si offre come motivo ispiratore. Ma né Luzi, né Baldi, riescono veramente a risolvere quel *turn again* che in inglese non può stare a significare 'ritornare', se non come calco fonico dall'italiano di Cavalcanti. *To turn* sta per 'girare', 'voltare', 'girarsi', 'voltarsi', 'volgere', 'volgersi', 'svoltare', ma indica anche 'mutare', 'mutarsi', 'cambiare', 'cambiarsi', 'trasformare', 'trasformarsi', e dunque anche con riferimento 'convertire', 'convertirsi'. Potremmo comunque provare così, per esempio:

Perch'i' no spero cambiar giammai
 Perch'i' no spero
 Perch'i' cambiar giammai no spero
 d'uno il talento invidiando, le possibilità dell'altro
 Sicché lotto per più non lottare
 (Perché mai dovrebbe l'aquila vecchia distender le ali?)
 Perché dovrei io lamentare
 Del consueto reame la potenza svanita?

Rimangono in ogni caso cose da spiegare: il fatto che l'attacco debba essere una poesia di amor lontano, senza speranza di ritorno, un'attesa della morte, come quella di Cavalcanti; il fatto che quel «turn again» abbia a che fare con una conversione (con-vertere è il corrispettivo latino di *turn again*) e un ritorno a Dio... E insom-

³⁸ Baldi, *T. S. Eliot, 'Mercoledì delle ceneri'* cit., p. 59.

³⁹ Luzi, *L'idea simbolista* cit., p. 315.

ma versi che si possono capire non come suggestioni, ma come precisi riferimenti alla biografia di Eliot. Ma tutto questo come si può rendere? E non è comunque compreso in quel «tornare ancora» di Baldi e poi Luzi? Forse, ma a noi non pare, sicché non ci rimangono che la musica, e la tecnica poetica, la prosodia, le rime, le ridondanze. Luzi, per esempio, nella sua traduzione di *The Rhyme of the Ancient Mariner* di Coleridge⁴⁰, l'icona romantica per eccellenza, presta particolare attenzione alla peculiare disposizione delle rime (ABCB): in realtà si tratta, in Coleridge, per ogni strofa, di due versi di quattordici/quindici sillabe a rima baciata. Quei due versi, che non oserei definire alessandrini, vengono ognuno spezzati in due emistichi, cioè quattro versi per strofa, il primo emistichio sciolto, e il secondo a rima baciata con il quarto, il terzo emistichio rimanendo sciolto. Giovanni Giudici, traducendo per Guanda osserva con precisione la rima, e con imprecisione invece il metro. Luzi rispetta occasionalmente la rima, e anche meno la misura, mescolando settenari, senari, endecasillabi. Ma, certo, si trattava di una prova davvero ardua, in cui si sarebbe dovuto tenere conto del modello dello stesso Coleridge, e cioè la ballata popolare, ma non sapremmo quale modello indicare per l'italiano.

Della traduzione così importante di Baldi di *Mercoledì delle ceneri*, dunque, varrà la pena di sottolineare l'attenzione alle rime, agli accenti, al ritmo e alla musica, le assonanze interne, l'estrema consapevolezza retorica e tecnica che caratterizza del resto anche le traduzioni di Traverso, come vedremo, e pensiamo soprattutto alle *Elegie duinesi* di Rilke⁴¹. Anche le traduzioni di Macrí sono attente alla musica, pensiamo a *Poesia spagnola del Novecento*⁴²; pensiamo soprattutto al lavoro su Guillén, e agli endecasillabi di *Cimitero marino* di Valéry in primo luogo. Eccone l'attacco:

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Q'un long regard sur le calme des dieux!*

Tetto tranquillo, corso da colombe,
qui palpita tra i pini, tra le tombe.
Meriggio il giusto co' suoi fuochi calma
Il mare, il mare, sempre rinnovato!
Dopo un pensiero, o dono meritato,
Mirare a lungo degli dèi la calma!⁴³

⁴⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Poesie e prose*, a cura di Mario Luzi [Milano, Cederna, 1949], Milano, Mondadori, 1973, pp. 3-65.

⁴¹ R. M. Rilke, *Elegie Duinesi*, trad. di Leone Traverso, Milano, Cederna, 1947.

⁴² Parma, Guanda, 1961.

⁴³ O. Macrí, *Il cimitero marino* di Paul Valéry cit., p. 56.

C'è anche di meglio nella traduzione di Macrí, ma questo spunto iniziale mi pare importante per definire la misura di questa traduzione, l'attenzione agli elementi formali, al significante come vero luogo del significato, e molto giustamente, data anche la prospettiva enunciata da Macrí nella sua introduzione che comunque a me pare memorabile a partire dal titolo che è un vero programma: *Metrica e metafisica nel «Cimitero marino»*⁴⁴. Questa attenzione alla metrica mi rinvia a Baldi, al suo *La poesia di Sir Thomas Wyatt*⁴⁵. Baldi ha due modi di tradurre: il primo, «di servizio», si trova evidentemente nel lavoro su Wyatt. Si tratta di uno studio prosodico, di estrema precisione e grande concretezza, con l'orecchio attento ad accenti e sillabe, alla presenza più o meno dissimulata del principio germanico e allitterativo, del *five-beats rhythm*, e alle forme strofiche, le differenze fra sonetto inglese, e sonetto petrarchesco. Le traduzioni qui sono meramente di servizio, vogliono essere strumentali, dunque correttissime traduzioni letterali, visto che «la musica», la spiegazione della stessa, sta nella trattazione saggistica. Il secondo modo invece è quello che abbiamo visto all'opera nella traduzione di *Mercoledì delle ceneri*, e si trova anche di più nell'altra traduzione di Baldi, lo Hopkins del *Naufragio del Deutschland*⁴⁶. Si tratta di una traduzione in prosa: se si rimane all'apparenza delle cose, perché in realtà quella prosa è potentemente scandita, e i versi improntati all'originale:

*Thòu màstering mè
 Gòd giver of bréath and bréad;
 Wòrld's strànd, swày of the sèa;
 Lòrd of the living and dèad;
 Thòu hast bòund bònes and vèins in me, fastened me flèsh,
 And àfter it almost unmade, whàt with drèad,
 Thy dòing, and dòst thou tòuch me afrèsh
 Òver agàin I fèel thy finger and find thee*

Baldi, sapientemente trasporta questa metrica così 'germanica' in italiano, ne italianizza lo *sprung rhythm*: disponiamo dunque la prosa di Baldi nei versi in cui facilmente si adagia:

*Tù che mi dòmini
 Dio che dàì pàne e respìro;
 Spiàggia all'univèrso, ondàta del màre;*

⁴⁴ Ivi, pp. 5-16.

⁴⁵ S. Baldi, *La poesia di Sir Thomas Wyatt. Il primo petrarchista inglese*, Firenze, Le Monnier, 1953.

⁴⁶ Baldi pubblicò ne «Il Frontespizio», n. 3 (1939), il saggio *Cattolicesimo e poesia nel «Naufragio del Deutschland» di Gerard M. Hopkins* (pp. 154-164), insieme alla traduzione *Il naufragio del Deutschland*, poi ripubblicata dall'editrice Morcelliana di Brescia nel 1941. Faremo riferimento a A. Celli, a c. di, *I Piaceri della fantasia* cit., pp. 99 ss.

Signòre dei vivi e dei mòrti;
 Tù hai legàto òssa e vène in mè, avvinto la càrne
 E dòpo, quàsi disfatto, con il terròre
 Con le tue gèsta; e mi tòcchi ancòra una vòlta.
 Di nuòvo io sènto la Tua màno e Ti tròvo⁴⁷.

Quello che a me pare miracoloso in questa traduzione in prosa, è che viene fedelmente rispettata la posizione degli accenti, e vengono dunque ritagliati i singoli versi nel fluire della prosa italiana. Baldi aveva ragione, meglio usare una prosa ritmica che presumere di tradurre in versi questi ritmi germanici allitterativi che non contano sillabe ma numero di accenti in combinazione con le allitterazioni. Rimane il fatto che l'impresa di Baldi è davvero unica e un'incredibile resa fedele dell'impronta fonica, timbrica e dunque anche semica, certo un modo, per citare da altri versi di Hopkins tradotti da Baldi, di trattenere la bellezza. E si tratta di versi importanti, nei quali, nel modo più preciso si esemplifica il ritmo germanico, il principio germanico; versi che rammentavo, segnati dagli accenti, anche in certe mie vecchie riflessioni⁴⁸, che mi paiono ancor più vere e solide oggi:

*How to kèep, is there àny, is there nòne such, nòwhere knòwn sòme, bòw over bròoch
 or bràid or bràce, làce, làtch or càtch or kèy to kèep
 Bäck beàùty, kèep it, beàùty, beàùty, beàùty ... from vànishing awày?*

Traduce dunque Baldi:

Trattenere... oh vi è un modo, qualche modo, nessun modo; noto in alcun luogo, ignoto, nastro spilla, treccia, trina, chiusura, cintura, chiave, per trattenere
 La bellezza, per trattenerla, la bellezza, la bellezza, dal fuggire?⁴⁹

«Trattenére» ovviamente ricalca «How to kèep», l'anapesto che nel testo di Hopkins definisce il ritmo «is there àny», e in Baldi «Oh vi è». Ma non si tratta di una resa letterale, piuttosto di una resa musicale, con «there... there» che diviene «modo....modo....modo», che diviene per modulazione «noto» che si fa «ignoto» che a sua volta ripete per calco «none...nowhere known».

E vediamo, infine, fra tanti passi che avrei potuto scegliere, da Hölderlin, da Stefan George, Von Kleist, Yeats, o Góngora, o Hoffmannsthal⁵⁰, la traduzione di Traverso dal Rilke di *Duineser Elegien* questo celeberrimo passo della nona elegia:

⁴⁷ *I piaceri della fantasia* cit., p. 81.

⁴⁸ M. Domenichelli, *La misura di Sergio Baldi* cit.

⁴⁹ *I piaceri della fantasia* cit., p. 99.

⁵⁰ *Le elegie duinesi* escono a Milano da Cederna nel 1947, Hoffmannstahl dallo stesso editore, s.d., ma anche da Sansoni a Firenze nel 1942, Yeats, con una nota di Margherita Guidacci, sempre da Cederna nel 1949, Góngora, stesso editore nel 1948, Von Kleist da Sansoni a Firenze nel 1959, Stefan George sempre da Cederna nel 1948, ma prima da Guanda a Milano nel 1939.

ber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar
 alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
 seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten. *Ein* Mal
 jedes, nur *ein* Mal. *Ein* Mal und nichtmehr. Und wir auch
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur *ein* Mal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.

Traduciamo letteralmente così:

*Ma forse essere qui è già molto, forse ha bisogno di noi tutto ciò che c'è qui, queste
 effimere cose che stranamente ci sollecitano. Noi gli effimeri. Ognuno una volta, una
 volta soltanto, una volta e non più. E noi anche una volta. E poi più. Ma esser stati
 esistenti una volta, esser stati terreni anche solo una volta, pare non revocabile)*

Traverso, magistralmente:

Ma esistere è molto e forse ha bisogno di noi
 ogni cosa terrena che efimera noi stranamente
 sollecita. Efimeri ancora più noi.
Una volta ogni cosa. Soltanto *una* volta, non più.
 E *una* volta anche noi. Né più mai.
 Ma essere stati *una* volta, anche solo *una* volta:
 essere stati *terreni*, irrevocabile sembra⁵¹.

C'è come una strana sprezzatura in questi versi che celano il ritmo che li compone, e che si devono leggere ad alta voce, per ascoltarne la cadenza che ne veicola l'emozione, un ritmo diverso da quello che trovi nell'originale comunque segnato dal principio germanico come avrebbe detto Baldi. Traverso traduce anche, o soprattutto, musica e ritmi, in qualcosa che sembra una prosa ritmata, anche se Traverso traduce Rilke interlinearmente. In realtà ciò che conta veramente è dove cadono gli accenti, marcati con discrezione, senza troppo parere, nel fluire del suono.

L'effetto di canto, l'idea, come avrebbe detto Betocchi, di un dolore che riporti al canto, è là, e io la risento, quell'idea, nell'eco lontana della voce di Traverso, bassa, raschiata, che mi disse a un esame, per un mio vezzo di continuare a dire «praticamente», «sì, ma, e in teoria?». Andai in confusione, ma quell'esame mi andò ugualmente molto bene.

Per il rapporto di Leone Traverso con gli 'ermetici' si veda l'epistolario Luzi-Traverso, curato da Anna Panicali; Traverso collaborò anche con Baldi in quella *Anthology of English verse* pubblicata da Sansoni negli anni Cinquanta, infine su Traverso cfr. Roberto Velandro, *Leone Traverso. Un traduttore per l'Europa*, Monselice, La Bottega del Ruzante, 1992.

⁵¹ R. M. Rilke, *Elegie duinesi*, trad. di Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1937, p. 47.

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

Laura Dolfi

Facendo un bilancio delle traduzioni novecentesche dallo spagnolo, Macrí osservava come, tra gli anni 30 e 40 fossero stati i poeti e i critici militanti a fornire un importante contributo all'ispanismo italiano e come fosse stata in particolare la traduzione a costituire l'«attività precipua di questo ispanismo dei letterati». Era anzi a questo proposito che precisava come la traduzione si fosse affrancata «dal servizio strettamente filologico o semplicemente divulgativo» per diventare, «insieme con l'*antologia* e il *saggio introduttivo*, quasi un genere letterario autonomo e originale dentro la categoria della poesia»¹. Questa affermazione, che avrebbe più volte ribadito come una caratteristica generazionale², veniva poi confermata – al di là dei corposi contributi da lui offerti nei decenni successivi (l'antologia bilingue della poesia spagnola del Novecento, le edizioni sempre con testo a fronte di Fray Luis de León, Bécquer, García Lorca, Guillén, ecc.) – da quell'entusiasmo nella conoscenza e nella divulgazione dei grandi autori/testi della letteratura spagnola che accompagnò i suoi esordi. Ne sono significativi esempi alcune traduzioni rimaste interrotte (come quella di *El condenado por desconfiado*) o pubblicate su rivista, e poi non recuperate (*El licenciado vidriera*), che proprio come testimonianze di questo «impegno» generazionale, oltre che per il loro autonomo interesse, ci sembra interessante riproporre in questa sede.

Ambedue si collocano agli inizi degli anni 40. Nel caso de *El condenado por desconfiado* si tratta di quattordici pagine manoscritte, inedite, corrispondenti alla traduzione della quasi totalità del I atto del dramma tirsiano³. Benché sul testo non sia registrata alcuna data, non ci sono dubbi sulla loro collocazione

¹ Cfr. il secondo paragrafo, *Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, del capitolo *Del tradurre*, in Oreste Macrí, *Studi ispanici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, II – *I Critici*, pp. 425-26.

² Parlando della propria generazione, «esplosa» a Firenze, affermava ad esempio: «Segni marcati: la vocazione europea e il demone delle letterature straniere rese fraterne»; e ancora «Il nostro azionismo letterario [...] si esprimeva nelle selezioni antologiche e corrispondenti traduzioni» (*Storia del mio Machado*, ivi, I – *Poeti e narratori*, p. 195).

³ Assenti solo le ultime nove battute scambiate tra Paulo e il servo Pedrisco (ultima tradotta quella di Pedrisco «Sólo oírle [Enrico] me da miedo / Padre, volvamos al monte»).

cronologica poiché lo stesso Macrí il 17 agosto 1945 dichiarava di aver iniziato il lavoro «da qualche anno», di averlo poi «lasciato», ma di aver l'intenzione di «riprenderlo»⁴ perché ci teneva molto. Lo comunicava chiaramente a Vittorio Bodini che a sua volta aveva espresso l'intenzione di offrire l'edizione italiana del dramma⁵ («ti sarei grato se potessi lasciarlo a me», gli scriveva il 6 settembre di quel 1945). Le motivazioni dello stato di incompiutezza nel quale l'opera è rimasta non vanno però cercate in questa coincidenza di intenti giacché Bodini, di fronte alla segnalazione dell'amico e dovendo ancora iniziare il lavoro, affermò subito di essere disposto a rinunciare: «se ci pensavo è solo perché mi piaceva molto. Ma trattandosi di argomento teologico penso che a te debba piacere anche più che a me», e ancora insisteva: «Per il Tirso, va benissimo. Dato l'argomento ne farai sicuramente una cosa magnifica»⁶.

È probabile invece che, al di là delle intenzioni espresse (per il citato entusiasmo e fervore che lo portavano a coinvolgersi in molteplici e sempre nuove iniziative⁷), Macrí fosse stato sommerso da altri impegni e quindi «distratto» dalla traduzione iniziata. Né, da un punto di vista editoriale, era trascurabile la presenza di altre traduzioni, già pubblicate o in programmazione: e in questo caso, Macrí lo sapeva bene⁸, una traduzione di *El condenado por desconfiado* esisteva, l'aveva pubblicata Giovanni Maria Bertini nel 1938 da Paravia⁹.

La versione di *El licenciado Vidriera* Macrí invece la concluse e stampò, nel 1943, sulla rivista romana «Paralelo»¹⁰. Era il primo risultato di un più ampio progetto che prevedeva la pubblicazione in Italia di tutte le *Novelas ejemplares* e che coinvolgeva, insieme a Macrí, anche Vittorio Bodini (frequentissima d'altronde la collaborazione tra i due amici ispanisti in quegli anni pioneristici). In un primo momento – quando ambedue in modo autonomo avevano rivolto la propria attenzione a questi testi cervantini – Macrí aveva deciso di lascia-

⁴ Lettera a Vittorio Bodini in Vittorio Bodini-Oreste Macrí, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016.

⁵ Gli aveva chiesto di procurargli un contratto per questa traduzione presto l'editore Rosa e Ballo; gli sembrava infatti «vergognoso» che questo dramma teologico che considerava «il più grande [...] del mondo» non fosse conosciuto in Italia (cfr. la lettera a Macrí del 9 agosto 1945, ivi).

⁶ Lettere del 28 agosto e 17 settembre 1945 (ivi).

⁷ Ai vari interventi / traduzioni di letteratura spagnola pubblicati in forma sparsa in quel 1945 va aggiunto infatti l'impegnativo lavoro della resa italiana delle *Memorie del Marchese di Bradomín* di Valle-Inclán che sarebbe uscita l'anno successivo dalla fiorentina Sansoni e alla quale Macrí si stava probabilmente già dedicando.

⁸ Cfr.: «So che esiste un'edizione italiana annotata» (lettera del 6 settembre 1945, in V. Bodini-O Macrí, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)* cit.).

⁹ Nella collana della Facoltà di Magistero dell'Università di Torino.

¹⁰ Cfr. Michele Cervantes, *Il dottor Vidriera*, in «Paralelo», Rivista trimestrale di letteratura, arte e cultura, I, estate 1943, 2, pp. 77-87 (immagini di altro tema occupano la p. 81 ed altre, non numerate sono inserite tra le 84 e 85).

re campo libero all'amico, riservando solo a lui l'opportunità di stampare il libro da Guanda¹¹. Gli aveva così spedito l'edizione spagnola di tre racconti, invitandolo a prendere visione delle «altre traduzioni delle *Novelle* [...] in Carabba, Utet, Sonzogno» e a comprare *I narratori spagnoli* di Bompiani. Gli comunicava inoltre di aver consegnato, per il «catalogo Guanda», una «presentazione» del volume in programmazione («quindi sei impegnato», precisava), aggiungendo: «sono fiero del lavoro che potrai fare su Cervantes: ho rinunciato io per dartelo e con gioia»¹².

Un paio di mesi più tardi però Bodini riprendeva l'argomento, e questa volta per ri-coinvolgere Macrí proponendo un lavoro a quattro mani: «pubblicheremo in collaborazione le *Novelas ejemplares*»¹³. Analogamente, passate un paio di settimane, ribadiva che avrebbero presentato «insieme [...] tutte le *Ejemplares*» – gli sarebbe piaciuto farle uscire in «quella magnifica collezione di Mondadori con copertina verde»¹⁴ – e ancora, in assenza di un'esplicita conferma, nuovamente lo sollecitava la settimana successiva: «Non mi hai ancora comunicato le tue intenzioni circa la mia proposta per le *Novelle Esemplari*»¹⁵. E allora la risposta di Macrí fu immediata e positiva (né poteva essere altrimenti, visto il costante e intenso dialogo che li univa): «la nostra idea si può concretare. Ti ringrazio di avermi accettato come tuo collaboratore».

Riguardo all'editore poi, senza raccogliere l'allusione a Mondadori, si limitava a segnalare che la disponibilità di Guanda non era più immediata (si era accorto del suo «nicchiare») e che si poteva rivolgersi ad altri¹⁶. Rimandando comunque a un momento successivo la valutazione della scelta più opportuna, lo invitava a procedere. E forse anche per quella preferenza che Bodini gli aveva intanto esplicitamente espresso (delle novelle, intendeva tradurne intanto una «as-

¹¹ Che si era dimostrato «entusiasta» di questa proposta – come di altre presentategli da Macrí a nome di Bodini: oltre alle *Novelas ejemplares*, tre commedie dei maggiori autori del Siglo de Oro: Lope, Tirso e Calderón (cartolina postale del febbraio del 1943, in V. Bodini-O. Macrí, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario (1940-1970)* cit.).

¹² *Ibidem*. Senza tornare su questo punto Bodini gli avrebbe poi comunicato di aver ricevuto un volume (il terzo) di Cervantes e di averne ordinati altri due dalla libreria fiorentina Beltrami (lettera del 6 [marzo]) e Macrí, da parte sua, il mese successivo gli avrebbe confermato l'imminente uscita del catalogo Guanda dove il suo Cervantes era annunziato (cartolina postale del 14 marzo, *ivi*).

¹³ Lettera del 3 aprile 1943 (*ivi*). Si era intanto procurato i due volumi delle *Novelas ejemplares* curati da Francisco Rodríguez Marín per i «Clásicos Castellanos»; che figurano infatti nel Fondo O. Macrí con le segnature FMa LSP 365/1 e 365/2. Cfr. Cervantes, *Novelas ejemplares*, Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín de la Academia española, Madrid, Espasa-Calpe, vol. I, 1938 e vol. II, 1933. Il secondo volume si apriva proprio con *El licenciado vidriera* (pp. 9-83).

¹⁴ Lettera del 23 aprile 1943, in V. Bodini-O. Macrí, «In quella turbata trasparenza». *Un epistolario (1940-1970)* cit.

¹⁵ Cartolina postale del 30 aprile 1943 (*ivi*).

¹⁶ Lettera del maggio del 1943 (*ivi*).

sai lunga», *La señora Cornelia*, per la collana «minima» di «Lettere d'oggi»¹⁷), gli lasciava la massima libertà: «se hai tutte le *Esemplari*, dividi il lavoro per metà e dimmi la metà che dovrei fare io»¹⁸.

Bodini però un'edizione completa non l'aveva¹⁹ e fu quindi Macrí ad operare le reciproche assegnazioni, tenendo conto delle preferenze e del materiale a disposizione. Delle tre che a Bodini sarebbe piaciuto tradurre (*La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia* e *La gitanilla*)²⁰ gli assegnava le prime due insieme ad altre cinque (*El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La tía fingida*) riservando invece per sé tutte le altre («ho distribuito il lavoro a pari e patta [...]. Se hai da obiettare, scrivimi subito», precisava²¹). Tornando poi sul problema dell'editore lo informava della disponibilità di Vallecchi e quindi della sua intenzione di costringere Guanda a una decisione definitiva. D'altronde, il trovare un editore non doveva costituire un eccessivo problema poiché se già Bodini aveva osservato «essendo impresa nuova la traduzione completa qualche editore si troverà facilmente: Sansoni, Bompiani, lo stesso Mondadori»²², anche Macrí concludeva con ottimismo: «Intanto lavoriamo. Ti spedisco [...] tutte le *Novelle esemplari* in una buona edizione barcellonese [...]. Tra pochi giorni definirò la cosa e semmai stabiliremo regolare contratto con Vallecchi»²³.

Questo contratto invece (nonostante che Vallecchi avesse confermato il proprio interesse²⁴) non fu firmato, sicuramente «bruciato» dalla casa editrice Einaudi che – come, affranto, Bodini comunicò a Macrí²⁵ – aveva autonoma-

¹⁷ Lettera del 23 aprile 1943 cit. A questo proposito avrebbe affermato quattro mesi più tardi: «mi pare che si dovrebbe salvare dalla brevità e dalla rinfrescatura moderne l'architettura senza impazienze e il garbo umano ancor più che letterario del Cervantes: rifarsi per esempio per l'una al Boccaccio e per l'altro, poniamo, al Gelli» (espresso del 19 agosto 1943, ivi).

¹⁸ Lettera del maggio 1943 cit. Ed era allora Bodini a proporre: «Tu intanto potresti attaccare con *La illustre fregona* e qualche altra, non so», esprimendo al contempo il suo imbarazzo: «Io non vorrei approfittare della tua discrezione. Possibile che sia proprio lo stesso per te tradurre l'una o l'altra?» (lettera del 10 maggio 1943, ivi).

¹⁹ Glielo precisava ringraziandolo («ti sono grato della generosità con cui mi lasci la scelta») e fornendogli l'elenco di quanto aveva a disposizione: *La ilustre fregona*, *La fuerza de la sangre* e *La señora Cornelia* (contenuti nel volume che lo stesso Macrí gli aveva inviato) e ancora *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, di nuovo *La ilustre fregona*, con *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* e *Novela y coloquio entre Cipión y Braganza* nei due Clásicos Castellanos che aveva acquistato (lettera del 10 maggio 1943, ivi).

²⁰ Come scriveva il 10 maggio (ivi).

²¹ Lettera in data non precisata di quel mese di maggio (ivi).

²² Lettera cit. del 10 maggio.

²³ Lettera cit. del mese di maggio.

²⁴ Come gli comunicava Bodini dopo un incontro con l'editore: «[Vallecchi] Insiste per le *Novelle esemplari* che pubblicherebbe in una nuova collezione in cui sta per uscire, primo volume, il *Platero* di Jiménez tradotto da Bo» (lettera del 7 luglio 1943, ivi).

²⁵ Cfr. «Pare che Einaudi abbia ordinato a una donna la traduz[i]one delle *Novelle esemplari*» (lettera del 7 settembre 1943, ivi).

mente programmato la traduzione delle *Novelas ejemplares*, che infatti uscirono in quello stesso 1943 tradotte da Renata Nordio. Ed anche se questa edizione non era in realtà completa²⁶, sia Macrí che Bodini sospesero il proprio lavoro, né ebbero in seguito occasione di riprenderlo: rimanendo quindi interrotta (forse successivamente perduta) la traduzione iniziata da Bodini di *La señora Cornelia*²⁷; ridotta a soli sparsi appunti annotati sull'edizione spagnola la potenziale traduzione di *El celoso extremeño*²⁸ e pubblicata invece in rivista – come prima (e conseguentemente «unica») prova cervantina – quella del *Licenciado Vidriera* che Macrí aveva già ultimato nel luglio del 1943²⁹.

1. «*El condenado por desconfiado*»

Manoscritta sul recto e sul verso di sette pagine numerate da 1 a 14, è conservata con la segnatura O.M. 2c.32 nel Fondo O. Macrí, presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico-Letterario Viesusseux di Firenze. Per la sua traduzione Macrí utilizzò l'edizione curata da Américo Castro (Espasa-Calpe, Madrid 1932) come testimoniato da sparse annotazioni e interrogativi tracciati sulle pagine del libro³⁰, sia nelle pagine corrispondenti alla parte tradotta (praticamente tutto il I atto: mancano soltan-

²⁶ Includeva soltanto *La zingarella*, *Rinconete e Cortadillo*, *La sguattera illustre*, *Il geloso d'Extremadura*, *Il matrimonio d'inganno* seguito da *Colloquio dei cani*. Né lo erano le precedenti: quella di Alfredo Giannini che, come evidenziato anche nel frontespizio, ne pubblicava sei e precisamente «1. Rinconete e Cortadillo (Cantuccio e Scorcino). – 2. La potenza del sangue. – 3. Il dottor Vetreria. – 4. Il geloso dell'Extremadura. – 5. L'illustre sguattera. – 6. La conversazione dei cani». Quella di Bertini presentava in indice tre titoli: *La sguattera illustre*, *Il dottor Vetreria*, *Il matrimonio d'inganno e il colloquio dei cani*. Né ci interessa in questo caso quella di Mario Socrate giacché, sia pur menzionata da Macrí in una postilla manoscritta alla propria traduzione, uscì nel successivo 1944. Ci piace ricordare comunque che si trattava in questo caso della sola versione italiana di *El licenciado Vidriera* (*Il dottor Vidriera*, *Racconto*) pubblicata in forma autonoma in un libretto di piccole dimensioni uscito in sole cinquantacinque copie dal Libraio editore Documento di Roma.

²⁷ Ma su questo stiamo effettuando ulteriori ricerche. L'interesse di Bodini per le *novelas* cervantine dovette comunque cadere visto che in seguito avrebbe rivolto la sua attenzione piuttosto agli *Entremeses* che terminò di tradurre alla fine degli anni 60 (come noto però sarebbero usciti solo postumi nel 1972, a cura di Oreste Macrí).

²⁸ Che seguiva, nel citato secondo volume delle *Novelas ejemplares* curato da Rodríguez Marín per i Clásicos Castellanos, *El licenciado Vidriera*. Quasi tutte le pagine corrispondenti a questa seconda novela contengono annotazioni sul significato di alcune parole o sintagmi (si vedano le pp. 87-171 del citato esemplare di Macrí: FMa LSP 365/2).

²⁹ Lo comunicava a Bodini in una lettera non datata del mese di luglio 1943 (V. Bodini-O. Macrí, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario (1940-1970)* cit.).

³⁰ Presente nella biblioteca Macrí e ora consultabile presso il Fondo O. Macrí, con la segnatura FMa LSP 618. Cfr. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, *Comedia*, la edición ha sido cuidada por Américo Castro, Espasa-Calpe, Madrid 1932 (Colección Universal, 69 y 70). Macrí firmò il libro ma senza aggiungere la data dell'acquisto, come invece talvolta era solito fare.

to le ultime dieci battute), sia in quelle immediatamente successive, corrispondenti all'atto II.

Questa versione italiana (abbandonando la scansione metrica del verso, Macrí scelse di tradurre in prosa), sia pur redatta di getto e non sottoposta a una successiva rilettura/revisione, registra la presenza di scelte traduttive non banali che a nostro avviso, nonostante il carattere incompiuto del testo³¹, ne rendono significativa la pubblicazione. Mi riferisco, ad esempio, al titolo reso con un efficace *Dannato per fede malcerta* (che sostituisce tra l'altro un precedente e più letterale *Il condannato per diffidenza* cassato³²) o al *gracioso* tradotto – nell'elenco dei personaggi – con «brillante»³³ a sottolineare, nel servitore, più del ruolo il tono della recitazione³⁴. Ci sembra poi interessante constatare come, da una rapida valutazione delle correzioni e cancellature presenti sul manoscritto (spesso registrate direttamente durante il lavoro di traduzione), emerga talvolta la volontà di associare la scelta di un livello linguistico culto alla ricerca di un'affinità fonica con il testo d'origine: ne sono esempi il v. 2 dove *Soledad apacible y deleitosa* viene tradotto con «Solitudine serena e diletta», corrispondendo però «diletta» a una redazione successiva rispetto a un primo e più automatico «piacevole» (v. 2 della sc. 1^a); o il *gran ventura* tradotto con «gran destino» a sostituire il precedente «bella sorte» (sc. 2^a). Si registrano inoltre casi di intensificazione del significato, come *aromatizan* prima reso con «profumano» e successivamente sostituito da «impregnano dei loro aromi» (sc. 1^a); o di maggiore resa espressiva come *al momento* tradotto prima con un più letterale «senza indugio» e poi con «non c'è da perdere un minuto» (sc. 5^a).

Ma ci piace segnalare anche alcune traduzioni interpretative come *cueva* reso con «tana» a sottolineare la qualità 'animalesca' della vita condotta dall'eremita (sc. 1^a), alcune scelte culte o rare come *espanta* e *voto a Dios* che diventano rispettivamente «impaura» e «sacramento» (sc. 3^a e 9^a); significative varianti sinonimiche come «medito» per *pienso* e «illusioni» per *engaños* (sc. 1^a). Analogamente potremmo citare casi di traduzioni particolarmente espressive come l'aggettivo *afligido* che diventa «poveretto me» (sc. 2^a) o alcune frasi: «allí veréis si os sirvo»

³¹ Nella trascrizione abbiamo proceduto ad eliminare le evidenti e scarsissime sviste e il punto finale che, seguendo l'edizione spagnola, chiudeva le didascalie. Abbiamo segnalato con [...] le parole o le frasi omesse: in questi casi lo spazio bianco lasciato sempre sul rigo rivela l'intenzione di Macrí di non interrompere il fluire della traduzione rimandando a un momento successivo il completamento dei segmenti mancanti. La suddivisione delle scene è nostra, per la 10^a abbiamo aggiunto la didascalia che indica l'uscita di scena di Ottavio e Lisandro non segnalata nell'edizione spagnola utilizzata da Macrí.

³² Ripreso, all'interno del testo, *desconfiar* con un «venir meno alla fede» (sc. 4^a), ma anche *desconfiado* con «sfiduciato» (sc. 6^a).

³³ Così come nella didascalia che apre la sc. 11^a *graciosamente*, riferito a Pedrisco, sarà reso con «in veste di brillante».

³⁴ Ma potremmo aggiungere la *criada* «cameriera», l'*alcaide* «carceriere» o lo stesso elenco dei personaggi tradotto con un più articolato «Interlocutori i personaggi seguenti» che integra la formula idiomatica italiana con quella spagnola *Hablan en ella las personas siguientes*.

«vedrete lì se ho profittato dei vostri ragguagli» (sc. 7^a), «recelo algún peligro» «temo che non ci andrà troppo bene» (sc. 7^a), «Que así / nos trate un hombre!» «Che bel modo di agire!» (sc. 9^a), per limitarci solo ad alcune citazioni.

Né mancano intenzionali dissimilazioni: nello spazio di pochi versi (nella sc. 7^a), ad esempio, l'aggettivo *discretos/a* viene tradotto, per gli innamorati che vogliono ben figurare con «distinti», mentre se riferito a Celia, con «eletta» (rafforzato dal culto «elettezza» per *discreción*) a stabilire un contrasto tra apparenza di virtù «celestiale» e reale disonestà, mentre nella sc. 8^a *discreta / os* è semplicemente «saggia» e «saggi». Legati poi probabilmente alla rinunzia alla resa metrica del verso alcuni casi di semplificazione che trasformano, ad esempio, il verso bimembre «de barro vil y de barro quebradizo» in una più agile duplicazione aggettivale: «di vile e fragile argilla» (sc. 1^a), la dualità «Brinco y salto» nel «solo Salto» (sc. 5^a) o «Ni le temo, ni le estimo» in «E allora non lo temo» (sc. 8^a).

TIRSO DE MOLINA

Dannato per fede malcerta
[traduzione di Oreste Macrí]

Commedia famosa del maestro Tirso de Molina
Fu messa in scena da Figueroa

Interlocutori i personaggi seguenti:

<i>Paolo</i> , da eremita	<i>Anareto</i> , padre di Enrico
<i>Pedrisco</i> , brillante	<i>Albano</i> , vecchio
<i>Il Demonio</i>	<i>Un Pastore</i>
<i>Ottavio e Lisandro</i>	<i>Un Governatore</i>
<i>Celia e Lidora</i> , sua cameriera	<i>Un Carceriere</i>
<i>Enrico</i>	<i>Un Portiere</i>
<i>Galván e Escalante</i>	<i>Un Giudice</i>
<i>Roldán</i>	<i>Un Musicista</i>
<i>Cherinos</i>	<i>Alcuni contadini</i>

Giornata prima

[scena 1^a] (*Entra Paolo vestito da eremita*)

Paolo – Mia dimora felice! Solitudine serena e diletta, che nel caldo e nel gelo mi donate una casa in questa selva ombrosa, dove l'ospite si chiama o erba verde o pallida ginestra! Ed ora, che l'alba occulta gli smeraldi di cristallo, facendo il saluto al sole, che col suo cocchio si fa strada per le boscaglie, con mani di pura luce, fugando le ombre della notte oscura, io esco da questa tana, che la

natura innalza sulle alte piramidi di queste rupi, e alle nuvole vaganti fa segni perché notte e giorno, come non c'è altra anima viva, le facciano compagnia. Esco a vedere questo cielo, tappeto azzurro a quei piedi graziosi. Chi mai, o cieli celesti! quei taffetà luminosi potrebbe un tantino lacerare per vedere...? Ahimè! Divento folle. Ma giacché è impossibile, e so certamente, Signore, che mi state vedendo da quell'inaccessibile trono di luce grazioso, che è assistito dai begli angeli, graziosi più della luce del sole, voglio tributarvi mille cantici di gloria per le grazie che mi donate senza sapervi obbligato. Quando io meriterai che mi traeste via dal tumulto mondano, che è il limitare delle porte dell'abisso? Quando, Signore divino, potrà la mia indegnità dimostrarvi la mia riconoscenza per essere stato rimesso sulla retta strada che necessariamente mi conduce, se riesco a conoscerla, alla visione di voi, e dopo questa vittoria per il dono che mi fate di tanta ragione di gloria in queste selve? Qui gli uccellini, rifacendo il verso dei loro canti amorosi per giunchi e timi, mi fanno ricordare di voi, ed io mi dico: «Se la terra offre questa gloria, che gloria sarà quella che offre il cielo?» Qui i ruscelletti, incrinature di cristallo in campo verde, mi liberano dagli affanni, e son motivo perché mi ricordi di voi. Tanta è la contentezza che infonde nell'anima il loro accento sonoro! Qui i fiori silvestri impregnano dei loro aromi il tempo fuggitivo, e di vari colori fecondano questa umile campagna. La loro bellezza mi colma di stupore: è strada la tovaglia e il tappeto barbaresco. Infine con questi regali, con queste letizie e dolcezze, benedetto tu sia mille volte, Dio immenso, che sì grande bene mi offri! Qui medito di seguirti, poiché lasciasti il mondo per mio bene; qui medito di servirti, né mai capriccio umano, per quanto il mondo apra la porta alle sue illusioni, mi distoglierà. Desidero, divino Signore, chiedervi in ginocchio umilmente che nella vostra pietà mi conserviate per sempre su questo cammino. Vedete che l'uomo fu fatto di vile e fragile argilla.

[scena 2ª] *(Entra Pedrisco con un fascio d'erba. Paolo si mette in ginocchio, ed è trasportato in estasi)*

Pedrisco – Vengo carico d'erba come se fossi un somaro; d'erba la montagna è ricca; ma se mangio di questa roba, disgraziato me! mi prevedo una ben triste fine. Che poi debba io mangiare erba, che è un cibo che il cielo creò per gli animali bruti! Il cielo mi dia anche la pazienza in tanti mali. Quando mia madre mi mise al mondo, disse: «Possano i miei occhi vederti santo, Pedrisco dell'anima mia». Se tanto desiderano le madri, che desidereranno una suocera e una zia? Che seppure il diventar santo è un gran destino, è anche una bella sfortuna non mangiare. Mio Dio, perdonate questa mia stoltezza e questo mio stolto linguaggio; e giacché avete ormai appurata la mia condizione, non vi sdegnate se vi chiedo che mi liberiate dalla fame, oppure che non sia un santo nella mia vita. E se può avvenire, Signore, dato che il vostro immenso amore vince qualunque impossibile, che io sia santo e mi sazi, mio Dio, meglio che mai. Paolo mi strap-pò alla mia terra dieci anni fa, e mi relegò su questa montagna; egli sta in una caverna, e in un'altra caverna sto io. Qui facciamo penitenza, e soltanto erbe mangiamo, e talvolta ci ricordiamo del molto che abbiamo lasciato per il poco

che possediamo. Qui, presso la sonora corrente di una cascata di cristallo, dico a questi olmi scuri: «Dove vi trovate, prosciutti miei, che non avete dolore della mia sventura? Quando solevo frequentare la città e non le rupi (le memorie mi fanno piangere!), eravate solleciti delle fami più piccole. Prosciutti, eravate leali: vi posso ben chiamare così, poiché meritate nomi simili, seppure ormai non vi diate nessun pensiero delle fami». Ma ormai tutto è perduto; mangerò erbe, poveretto me, seppure abbia ragione di credere che finirò col partorire qualche maggio, per tutti i fiori che ho mangiato. Ma Paolo esce dall'oscura caverna: voglio entrare nella mia caverna tenebrosa e mangiarmeli lì dentro.

[scena 3ª] (*Esce ed entra Paolo*)

Paolo – Che sventura! Che disgrazia miserevole e senza rimedio! Mi vinse il sonno, figura vivente (o almeno immagine paurosa) della morte crudele; sicché alla fine, cadutogli in grembo, la mia devota preghiera mise in dimenticanza. A quello poi successe altro sogno, dimodoché, senza dubbio, ho fatto sdegnare il mio Dio, se non è stato forse il grande nemico a figurarmi questa illusione. Mi accade alla fine, oh Dio, di vedere la morte. Che spaventosa figura! Oh me disgraziato! Se a vederla in sogno produce tanto orrore, colui che la veda da vivo quale speranza ha più di salvezza? Mi assestò il colpo col braccio destro; la falce non tagliò. Afferra l'arco: la freccia con la dritta, e con la sinistra l'arco che doma i più alti orgogli; mi tirò al cuore, io che risulato ferito dal colpo, giacché il corpo lo inghiotte la madre terra come sua spoglia, scarcerò l'anima, respingo il corpo. Uscì l'anima a volo, in un attimo scorsi la presenza di Dio. Chi allora non saprebbe vederlo! Quale crudele sembiante! Spada rifulgente e giustiziera nella mano diritta, e superbo (com'era già per suo diritto), il pubblico ministero delle anime guardai da una parte, il quale pur avendo fatto trionfare la giustizia si mostrava ancora adirato. Lesse le mie colpe, e il mio angelo custode lesse le mie buone opere, e la Giustizia più grande del cielo, che è quella che impaura la malizia della dimora infernale, le mise su una bilancia; il carico della mia colpa e della mia ingiustizia così in alto solleva le mie opere buone, che il santo Giudice mi condanna ai regni del terrore. Con quella agitazione e con quella paura mi destai, ancora tremando, e niente vidi se non la mia colpa, e rimango così confuso, che se non al mio destino disgraziato, o all'abilità, all'astuzia o all'intrigo del nemico, che vibra contro di me la sua ardente spada, non saprei a chi attribuirlo. Voi, Dio santo, spiegatemi la ragione della mia paura. Devi condannarmi, o mio Dio divino, come dichiara questo sogno, o mi vedrò nel sacro palazzo di cristallo? Questo bene, Signore, dovete farmi. Quale destino mi è serbato? Se è vero che persegua una strada così buona, non vogliate tenermi in questa confusione, Signore eterno. Dovrò andare al vostro cielo o all'inferno? Ho trent'anni, Signore mio, e ho consumato questi ultimi dieci nel deserto, e se vivessi un secolo, un secolo sarebbe così, vi garantisco: e ricordatevi di questo. Se tale proposito mando a termine, Signore, con animo forte e lieto, quale destino mi è serbato? Vedi che piango. Rispondetemi, Signore: Signore eterno, dovrò andare al vostro cielo o all'inferno?

[scena 4^a] (*Compare il Demonio sull'alto di una rupe*)

Demonio – Da dieci anni perseguito questo monaco nel deserto, rievocandogli memorie e pensieri del passato; l'ho trovato sempre saldo, immobile come un grande macigno. Oggi dubita della sua fede, poiché da dubbia fede perviene quel che oggi ha fatto, se la vera fede si trova nel cristiano che servendo Dio e facendo buone opere, deve, morendo, andare a godere la sua gloria. Costui, anche se è stato così santo, dubita della fede, poiché vediamo che, rimanendo nel dubbio, desidera sapere da Dio il suo destino. Così anche ha peccato di superbia: questo è certo. Nessuno lo sa quanto me, che sconto la pena della mia superbia. E con la sua fede incerta lo ha offeso, poiché è certo che non ha fede in Dio colui che non dà credito alla sua fede. Un sogno ne è stata la causa; e anteporre un sogno alla fede in Dio, chi può dubitare che non sia un peccato manifesto? E così mi ha dato licenza il giudice della suprema rettitudine perché con vari inganni lo incalzi ancora nuovamente. Sappia resistere con valore ai combattimenti che gli offro, poiché seppi venir meno alla fede ed essere superbo come me. Deve riparare al male della domanda che ha fatto a Dio, quindi preparo il mio nuovo inganno alla sua domanda. Prenderò la forma di angelo e gli suggerirò cose che gli dovranno costare la sua dannazione, se mi riuscirà.

(*Il Demonio si spoglia della tunica e rimane in veste di angelo*)

Paolo – Dio mio! Vi supplico di questo. Mi salverò, Dio immenso? Verrò a godere la vostra gloria? Attendo che mi rispondiate.

Demonio – Paolo, Dio ti ha ascoltato, e ha visto le tue lacrime.

Paolo – (*A parte*) Quanto sopporto male la paura! Son restato cieco a guardarlo.

Demonio – Mi ha mandato perché ti salvi da questa cieca confusione, e si dissipi questa vana illusione del tuo nemico. Recati a Napoli, e alla porta del Mare, come lì la chiamano, per la quale devi entrare per vedere la tua certa felicità o la tua sventura, vedrai in quei pressi (prestami bene attenzione) un uomo...

Paolo – Che contentezza mi danno le tue istruzioni!

Demonio – Egli si chiama Enrico, ed è figlio del nobile Anareto. Non c'è bisogno che ti dica altro: da segni evidenti ti accorgerai che è un gentiluomo, robusto e di alta statura. Ma appena arriverai, lo vedrai tu stesso.

Paolo – Vorrei sapere quel che debbo dirgli, quando riuscirò a vederlo.

Demonio – Devi fare solo una cosa.

Paolo – Che debbo fare?

Demonio – Vederlo e stare zitto, contemplando i suoi atti, le sue opere e le sue parole.

Paolo – Nel mio petto cieco sommuovi chimere e confusioni. Solo questo debbo fare?

Demonio – Dio vuole che tu ti affidi a lui, poiché dovrai avere la fine stessa che quegli raggiungerà.

(*Sparisce*)

Paolo – Oh mistero superiore! Chi sarà questo Enrico? Già muoio dal desiderio di vederlo. Come sono contento, come mi sento più sicuro! Qualche uomo divino deve essere, è certo.

[scena 5^a] (*Entra Pedrisco*)

Pedrisco – (*A parte*) La fortuna aiuta sempre il cuore più debole. Ho mangiato splendidamente: ora sono soddisfatto.

Paolo – Pedrisco.

Pedrisco – Sono ai vostri piedi.

Paolo – È arrivato in tempo. Dobbiamo intraprendere insieme un viaggio; non c'è da perdere un minuto.

Pedrisco – Salto per la contentezza. Ma dove andremo, Paolo?

Paolo – A Napoli.

Pedrisco – Che mi dite mai? E per che fare, padre mio?

Paolo – [...] ³⁵ Piaccia a Dio che sia felice!

Pedrisco – E se saremo riconosciuti dagli amici di lì?

Paolo – Nessuno ci riconoscerà coi nostri vestiti e con la nostra età.

Pedrisco – Manchiamo da dieci anni. Penso che andiamo sicuri, ed è tanta la sicurezza in questi tempi, che in un'ora si disconosce l'amico.

Paolo – Andiamo.

Pedrisco – Dio sia con noi.

Paolo – L'anima mi piange di contentezza. Sono pronto a obbedirvi, mio Dio; nulla mi scoraggia, poiché voi mi comandate che vada a vedere il grande Enrico. Un gran santo deve essere! Sono pieno di contentezza.

Pedrisco – Anch'io, perché vengo con te. (*A parte*) Non potrò fare a meno di visitare, giacché il mio bene è così sicuro, [...] ³⁶ l'osteria di Giovannina e la taverna dello Storto.

[scena 6^a] (*Escono ed entra il Demonio*)

Il Demonio – È progettato bene il mio inganno. Vedrà oggi lo sfiduciato di Dio e della sua potenza il fine che lo aspetta, poiché proprio lui l'ha cercato.

³⁵ L'omessa traduzione è motivata da un refuso evidente presente nel testo spagnolo: «en el camino / sabrá un paso peregrino» (p. 20 dell'edizione di A. Castro). Benché Macrí avesse già segnalato a matita in margine all'edizione una «h» (da sostituire alla «s»: «habrá» quindi e non «sabrà») evidentemente preferì soprassedere in attesa di appurare meglio la lettera del testo.

³⁶ Un interrogativo è annotato in margine a questo verso non tradotto («con tal alta maravilla»): edizione cit., p. 22.

[scena 7^a] (*Esce ed entrano Ottavio e Lisandro*)

Lisandro – La fama soltanto di questa donna mi ha portato a vederla.

Ottavio – Fama di che?

Lisandro – La fama che ho sentito, Ottavio, di lei, è della donna più eletta che in questo secolo abbia mai visto il regno napoletano.

Ottavio – Vi hanno detto la verità; ma questa elettezza è l'esca dei suoi vizi; con essa inganna gli ignoranti, con essa truffa gli ingenui. Con un'ottava e un sonetto, che suole comporre in stile picaresco di quando in quando, trae alla perdizione un grandissimo numero di uomini; e per sembrare distinti, lodano l'artificio, il linguaggio e i concetti.

Lisandro – Mi hanno detto cose degnissime di questa donna.

Ottavio – Bene. Ma chi ve lo disse, non vi disse anche che la casa di questa donna è un luogo di concentramento, che non è mai chiuso al ricco napoletano, né al germanico, né all'ungherese, all'armeno o all'indiano e neppure allo spagnolo sebbene non lo possano vedere a Napoli?

Lisandro – Questo accade?

Ottavio – È vero quel che dico, come è vero che vi andate perché vi siete innamorato di lei.

Lisandro – Confesso che mi ha innamorato la sua fama.

Ottavio – Ma c'è ancora di più.

Lisandro – Siete un amico fidato.

Ottavio – Ha un certo giovane per amante, del quale a Napoli non è nato mai uomo più perverso.

Lisandro – Sarà Enrico, figlio del vecchio Anareto, e il povero vecchio giace paralizzato in un letto da quattro o cinque anni.

Ottavio – È proprio lui.

Lisandro – So chi è questo giovanotto.

Ottavio – Vi dico, Lisandro, che è l'uomo peggiore che sia mai esistito a Napoli. Questa donna gli dà quello che può, e quando lo prende il vizio del gioco va direttamente a casa di lei e le strappa a schiaffi le catene, gli anelli...

Lisandro – Povera donna!

Ottavio – Anch'essa suole fare i suoi tiri infallibili, togliendo i loro averi a molti che sono novizi nella rete del suo amore, con questa falsa poesia.

Lisandro – Giacché allora son messo in guardia da un amico così esperto, vedrete lì se ho profittato dei vostri ragguagli.

Ottavio – Entrerò anch'io insieme con voi. Occhio alla borsa, amico.

Lisandro – Entreremo con una scusa.

Ottavio – Le direte che avete saputo che compone versi eleganti, e che vi scriva col compenso di un anello alcuni versi per una signora.

Lisandro – Buona trovata!

Ottavio – Ed io, entrando con voi, le dirò anch'io la stessa cosa. Ecco la casa.

Lisandro – Credo che stia nel cortile.

Ottavio – Se Enrico ci sorprende dentro, temo che non ci andrà troppo bene.

Lisandro – Non è un uomo solo?

Ottavio – Sì.

Lisandro – E allora non lo temo.

[scena 8ª] (*Entrano Celia, leggendo una carta, e Lidora, col necessario per scrivere*)

Celia – Questa pagina è scritta bene.

Lidora – Severino è molto bravo.

Celia – Però non si distingue chiaramente.

Lidora – Non hai detto che scrive bene?

Celia – Sì, certamente. I caratteri son buoni, non lo nego.

Lidora – Capisco. La mano e la penna sono di maestro elementare...

Celia – I ragionamenti, di ignorante.

Ottavio – Vieni, Lisandro, senza paura.

Lisandro – Sull'anima mia, è bella. Rarissime volte si son viste tanta bellezza e intelligenza in uno stesso essere.

Lidora – Sono entrati due signori, a giudicarli dal vestito.

Celia – Che vorranno?

Lidora – Il solito.

Ottavio – Ti ha visto già.

Celia – Che comandano le vostre grazie?

Lisandro – Abbiamo osato entrare perché a nessuno è chiusa la porta della casa dei poeti e dei signori.

Lidora – (*A parte*) È molto soddisfatta perché l'hanno chiamata poeta, e non parla.

Lisandro – Ho saputo che siete saggia in sommo grado, e superate la stessa fama di Omero e di Ovidio. E perciò io e questo amico, che mi lodava il vostro talento, veniamo a chi se ne intende, perché componiate qualcosa per una certa signora che mise in dimenticanza il mio amore e si sposò contro la sua volontà; ed io prometto la ricompensa alla vostra bellezza, se è degna ricompensa, signora, donarvi il mio amore.

Lidora – (*in disparte a Celia*) Ti ha presa per Belerma.

Ottavio – Anch'io son venuto, signora, per la stessa ragione, poiché il vostro divino talento s'impone su quanti si gloriano di essere saggi.

Celia – Su chi deve essere?

Lisandro – Su una donna che mi amò finché le convenne di amarmi e ora che mi ha visto povero si è ritirata a vita onesta.

Lidora – (*In disparte*) Si è comportata molto saggiamente.

Celia – Siete arrivati a tempo giusto; difatti ho intenzione di rispondere ora a una lettera che mi hanno scritto; e giacché dite che supero l'antica fama di Ovidio, farò ora quel che egli non fece. Saranno scritte nello stesso tempo le vostre lettere e la mia. (*A Lidora*). Dà a tutti carta e inchiostro.

Lisandro – Bell'ingegno.

Ottavio – Straordinario.

Lidora – La carta e l'inchiostro sono qui.

Lisandro – Siamo pronti.

Celia – Tu dici che a una donna che si è sposata...

Lisandro – Propio così.

Celia – E tu a colei che ti ha lasciato da quando non sei più ricco.

Ottavio – Sì, è vero.

Celia – E con questo io rispondo a Severino.

[scena 9ª] (*Scrivono ed entrano Galván ed Enrico armato di spada e di scudo*)

Enrico – Che cercate in questa casa, signori?

Lisandro – Niente cerchiamo; era aperta e siamo entrati.

Enrico – Mi conosci?

Lisandro – Cominciamo a esagerare.

Enrico – Insomma, andatevene alla malora, perché, giuro a Dio, se perdo la pazienza...; *Celia*, è inutile che mi faccia l'occhio.

Ottavio – Ma si può essere più pazzi?

Enrico – Sennò li butto a mare per quanto sia lontano di qui.

Celia – (*In disparte a Enrico*) Caro, quietati, per amor mio.

Enrico – Tu osi avvicinarti? Ritirati, sacramento, se no ti prendo a schiaffi.

Ottavio – Se vi dà noia che stiamo qui, ce ne andremo subito.

Lisandro – Siete parente, o siete fratello della signora?

Enrico – Sono il diavolo.

Galván – Ma io qui rimango con un pugno di mosche. Picchiali.

Ottavio – Arrestatevi.

Celia – Mio caro, per amor di Dio.

Ottavio – Noi siamo venuti qui, non con intenti lascivi, ma perché ci scrivesse alcune lettere...

Enrico – Come mai? Voi che fate i belli, non sapete scrivere?

Ottavio – Si plachi la vostra ira.

Enrico – Perché debbo placarmi? Che cosa è la storia di questi fogli?

Ottavio – Ecco qua.

Enrico – (*Lacera i fogli*). Tornate dopo per questi, perché ora non è tempo.

Celia – Li hai distrutti.

Enrico – Proprio così. E se mi infurio...

Celia – (*In disparte a Enrico*) Bene mio!

Enrico – Farò lo stesso delle loro belle facce.

Lisandro – Ora basta.

Enrico – Il mio piacere è fare quello che voglio; e se voi, signore, volete impedirlo, consideratevi già mezzo morto, perché io non ho mai temuto uomini come questi.

Lisandro – Che bel modo di agire!

Ottavio – Taci.

Enrico – Vi stimate uomini; ma la vostra anima è di femminuccia; se vi preparate a grandi trionfi e a conquistarvi nomi illustri, difendetevi da questa spada.

(*Li colpisce.*)

Celia – Amor mio!

Enrico – Scostati.

Celia – Fermati.

Enrico – Nessuno osi trattenermi.

Celia – Che è questo! Ah! disgraziata!

[sc.10^a *Ottavio e Lisandro fuggono*]

Lidora – Scappano, che è un piacere.

Galván – Che sciabolata gli ho dato!

Enrico – Vili galline, così compromettete il vostro valore?

Celia – Amor mio, che hai fatto?

Enrico – Quasi niente! Ho inferto un bel colpo a quello più alto! Gli ho aperto una ferita di mezzo palmo.

Lidora – Bene acquista chi entra a vederti.

Galván – Ho dato un colpo di punta a quello più basso, gli ho cacciato fuori una dozzina di chili di lana. Portava una terribile armatura!

Enrico – Celia, mi devi dare sempre dispiaceri.

Celia – Non ti affannare più; calmati, per amor mio.

Enrico – Non t'ho detto che non mi piace che entrino questi signorotti, tutti chiome e baffi, che mi fanno disgusto? Che profitto ci ricavi da loro? Che ti offrono, che ti danno questi tali che non fanno altro che arricciarsi i capelli? [...] ³⁷ Perché dunque li ricevi? Perché li fai entrare? Non ti ho già avvisata? Tu farai ancora qualcosa che mi spingerà ad andare in collera?

Celia – Stai quieto.

Enrico – Ritirati.

Celia – Però sappi, mio caro, che tra questi c'è qualcuno che offre. Essi mi hanno dato quest'anello e questa catena.

Enrico – Fammi vedere. Ho bisogno della catena, che mi sembra molto buona.

Celia – La catena?

Enrico – E l'anello anche mi devi dare immediatamente.

Lidora – Lascialo un poco alla mia signora.

Enrico – Non lo può domandare lei? Perché lo domandi tu?

Galván – Costei se non parla scoppia.

Lidora – (*In disparte*) Vada all'inferno chi vi vuol bene, ruffiani di Belzebù!

Celia – È tutto tuo, vita mia; e poiché sono tutta tua, ascoltami.

Enrico – Sto attento.

Celia – Vorrei chiederti soltanto che questo pomeriggio ci conduca alla Porta del Mare.

Enrico – Prendi pure il mantello.

Celia – Io vi farò portare la merenda.

Enrico – Hai sentito Galván? Va ad avvertire immediatamente il nostro amico Escalante, Cherinos e Roldán, che vado con Celia.

³⁷ Un interrogativo a matita contrassegna i quattro versi non tradotti. Precisamente: «De Peña, de roble o risco / es [a] (1) dar su condición: / si bolsa hizo profesión / en la orden de San Francisco». Fu probabilmente la nota con cui Américo Castro segnalava che nell'originale invece di «a» figurava «el» a spingere Macrí a rimandare la traduzione (cfr. edizione cit., p. 41).

Galván – Lo farò.

Enrico – Di' che vadano quindi ad attenderci alla Porta del Mare con le loro ragazze.

Lidora – Benissimo!

Galván – Ci sarà da divertirsi, ma non mancheranno le coltellate.

Celia – Vuoi che andiamo coperte?

Enrico – Non desidero questo. Scoperte dovete andare, perché voglio in questo giorno che sappiano che sei mia.

Celia – Possa farti contento. Andiamo.

Lidora – (*a Celia*) Sei ingenua. Gli hai dato tutti i gioielli?

Celia – Tutto è in buone mani; quando è affidato a un uomo così valoroso.

Galván – Ma non ti ricordi più che ieri ti dissero che devi fare un colpo?

Enrico – La metà del denaro è ormai riscossa e spesa.

Galván – Perché, dunque, vai al mare?

Enrico – Ne discuteremo dopo, ora non ho voglia, Galván. Ho l'anello e la catena, che mi ha dato Celia; di denari ne abbiamo abbastanza.

Galván – Prevedo già i tuoi propositi.

Enrico – Viva allegro l'infelice, libero da affanni e da preoccupazioni, perché, quando venderemo la catena, gli daranno la sua parte.

[scena 11^a] (*Escono. Entrano Paolo e Pedrisco in veste di brillante*)

Pedrisco – Sono entusiasmato da questa avventura.

Paolo – Sono segreti di Dio.

Pedrisco – Sicché, padre mio, il destino che avrà questo Enrico lo avrete anche voi?

Paolo – Non può venir meno la parola di Dio; il suo angelo mi ha detto che se Enrico è dannato, sarò dannato anch'io; e se egli si salva, mi salverò anch'io.

Pedrisco – Certamente, padre, è un sant'uomo questo Enrico.

Paolo – Anch'io l'immagino.

Pedrisco – Questa è la porta che chiamano del Mare.

Paolo – Qui l'angelo mi comanda che lo aspetti.

Pedrisco – Qui, padre mio, viveva un grasso taverniere, dove io andavo molte volte; e più avanti, se ben ricordate, viveva quella ragazza bionda e alta, che sembrava un arciere della guardia, e che lui corteggiava.

Pedro – Oh! ignobile nemico! Lascivi pensieri mi stremano. Corpo debole! Ascolta, fratello.

Pedrisco – Ascolto.

Paolo – Il demonio mi afferra col ricordo dei piaceri passati...

Pedrisco – E che importa?

Paolo – (*Si butta a terra*) A terra mi getto così, perché su di essa mi calpesti: vieni, fratello, calpestami più volte.

Pedrisco – Eccomi, ti obbedisco padre mio. (*Lo calpesta.*) Vi calpesto bene?

Paolo – Sì, fratello.

Pedrisco – Non vi duole?

Paolo – Calpesta, e non aver compassione.

Pedrisco – Compassione, padre? E per quale motivo dovrei avere compassione?

Pesto e ripesto, padre dell'anima mia; ma temo di non rovinarvi, padre mio.

Paolo – Calpestami, fratello.

(*Si sentono delle voci, che dicono a Enrico di fermarsi*)

Roldán – Fermatevi, Enrico.

Enrico – A mare debbo gettarlo, perdio.

Paolo – Ho sentito chiamare Enrico.

Enrico – Ci saranno sempre mendicanti al mondo?

Cherinos – Trattenetevi.

Enrico – Potrai fermarmi se lo getterai tu.

Celia – Dove vai? Fermati.

Enrico – Non c'è rimedio; un grande beneficio ti faccio liberandoti da così grande miseria.

Roldán – Che avete fatto!

[scena 12^a] (*Entrano tutti*)

Enrico – Un povero mi s'è avvicinato per chiedermi l'elemosina; mi sono addolorato a vederlo in così grande miseria, e perché non avesse a vergognarsi [...] ³⁸, l'ho afferrato tra le braccia e l'ho buttato a mare.

Paolo – Enorme misfatto!

Enrico – Ormai non sarà più povero, come credo.

Pedrisco – Qualche diavolo ti possa chiedere l'elemosina!

Celia – Devi essere sempre crudele!

Enrico – Non mi rimproverare, se no farò lo stesso con te e con gli altri.

Escalante – Lasciamo andare questo, ti supplico. Sediamoci noi due, caro Enrico.

Paolo – (*a Pedrisco*) Questo hanno chiamato Enrico.

Pedrisco – Sarà un altro. Pretendi che sia quest'uomo perverso, che, già essendo in vita, arde nell'inferno? Stiamo a vedere dove va a finire.

Enrico – Sedetevi dunque, desidero conversare.

Escalante – Ha detto benissimo.

Enrico – Celia si segga qui.

Celia – Eccomi seduta.

Escalante – Tu con me, Lidora.

Lidora – Volentieri, signor Escalante.

Cherinos – Sedetevi qui, Roldán.

Roldán – Sì, vengo, Cherinos.

Pedrisco – Guardate che buon anime, padre mio! Avvicinatevi di più, e vedrete

³⁸ Omette la traduzione di «a otro desde hoy» marcando «desde» con un interrogativo (edizione cit., p. 52).

di che discutono.

Paolo – E il mio Enrico non viene!

Pedrisco – Guardate e tacete; siamo poveri, e codest'uomo disumano potrebbe buttarci a mare.

Enrico – Ora voglio che ciascuno di voi racconti le imprese che ha fatto in questa vita. Imprese... voglio dire... ruberie, coltellate, ferite, furti, omicidi, grassazioni e gesta di questa specie.

Escalante – Ottima la proposta di Enrico.

Enrico. E a colui che abbia compiuto il maggior numero di ribalderie date subito una corona di alloro cantandogli elogi e strofette.

Escalante – Mi piace l'idea.

Enrico – Cominciate voi, signor Escalante.

Paolo – Che il Signore possa sopportare ciò!

Pedrisco – Non fatevi nessuna meraviglia.

Escalante – Accetto.

Pedrisco – Com'è lieto e contento!

Escalante – Venticinque poveretti ho ucciso, sei case ho saccheggiato e ho dato trenta pugnalate.

Pedrisco – Possano vederti far capriole su una forca!

Enrico – Raccontate voi, Cherinos.

Pedrisco – Che nome vile ha! Cherinos! Poca cosa.

Cherinos – Comincio. Non ho ucciso nessun uomo; però ho dato più di cento pugnalate.

Enrico – E nessuna è stata mortale?

Cherinos – Li ha favoriti la fortuna. Con tutti i mantelli che ho tolto in questa vita e ho venduto a un negoziante, questo s'è fatto ricco.

Enrico – Li vende?

Cherinos – Come no?

Enrico – E non li riconoscono?

Cherinos – Per togliere questa possibilità, li trasforma in giacche e pantaloni.

Enrico – Avete fatto altre imprese?

Cherinos – Non me ne ricordo.

Pedrisco – Non lo lascerà più quel brutto ladrone?

Celia – E tu che hai fatto, Enrico?

Enrico – State a sentire, signori.

Escalante – Non ci raccontare fandonie.

Enrico – Io son uomo che in vita mia ne ho dette.

Galván – Questo si capisce.

Pedrisco – Padre mio, non ascoltate questi ragionamenti?

Paolo – Sto guardando se viene Enrico.

Enrico – Fate dunque attenzione.

Celia – Non ti disturba nessuno.

Pedrisco – Ma guardate per che sermone domanda attenzione.

Enrico – Io nacqui con pessime inclinazioni, come si vedrà dai fatti riferiti nel discorso della mia vita che voglio farvi. Fui allevato a Napoli con le cure più delicate, perché conoscete certamente mio padre, il quale, sebbene non fosse

né signore, né di sangue nobile, era però molto ricco; e io stimo che la migliore virtù in questo tempo è possedere. Insomma vi ho detto che mi allevò tra tutte le comodità; e mi detti a fare birichinate da bambino, pazzie da giovane. Rubavo al mio vecchio genitore, aprendo casse e forzieri, i vestiti che aveva, i gioielli e i quattrini. Giocavo, e dico giocavo perché sappiate con questo che tra quanti vizi vi sono, il primo padre è il gioco. Rimasi povero e senza averi, e allora – mi sono abituato a farlo –, mi detti a rubare di casa in casa oggetti di piccolo prezzo. Andavo a giocare e perdevo; intanto i miei vizi crescevano. Poi mi misi con altri dello stesso mestiere: forzammo sette case e uccidemmo i loro padroni; ci spartimmo il bottino per dare esca al gioco. Di cinque che eravamo presero solo loro quattro, ma nessuno rivelò il mio nome, con tutto che fossero messi alla tortura. Espiarono su una piazza il loro delitto, ed io fatto esperto di ciò, mi ridussi a compiere le mie imprese da solo. Me ne andavo ogni notte solo alla casa di gioco, e alla porta aspettavo che entrassero dentro. Chiedevo cortesemente il [...] ³⁹ e quando essi facevano per estrarre qualcosa da darmi io estraevo la mia forte lama, che senza pietà affondavo nei loro petti innocenti, e con la forza mi portavo via quel che avevano perduto vincendo. Di notte toglievo via i mantelli; avevo diversi arnesi per aprire qualunque porta e ridurre alla mia volontà il padrone. Truffavo le donne; e se non mi davano i soldi una rasoia faceva immediatamente la conoscenza del loro viso. Queste cose facevo nel tempo in cui ero giovanotto; ma ascoltatemi e saprete quel che combinai una volta diventato uomo. Trenta sciagurati io da solo e questa lama, che è messaggera della morte, abbiamo tolto via dal mondo: dieci, morti per mio piacere, e venti [...] ⁴⁰. Direte che fu pochino il guadagno; è vero, ma giuro a Dio che, se mi mancassero i quattrini, ammazzerei per un doppione tutti quelli che mi stanno ascoltando. Sei fanciulle ho violentato: posso chiamarmi fortunato, se ne ho potuto trovare ben sei in questa mia età felice. Mi innamorai di una negoziante maritata; risoluto a soddisfare il mio desiderio, penetrai nella sua casa; essa gridò, accorse il marito, e io, seccato da quell'intervento ma deciso a tutto, lo afferrai tra le braccia; e lo strinsi così forte, che cadde a terra; e come lo vedo in questo stato, lo butto giù da un balcone, sicché precipitò morto al suolo. La donna si mise a gridare; ma io tirai fuori la spada e gliela infilai cinque o sei volte nel cristallo del suo petto dove varie porte di rubini su vaghi campi di cristallo offrirono un'uscita all'anima perché se ne fuggisse. Unicamente per fare il male, ho giurato falsi giuramenti, architettando false chimere; ho ordito macchinazioni, intrighi; e un sacerdote che si permise di rimproverarmi per amor di bene, per un manrovescio che gli detti, cadde a terra mezzo morto. Una volta seppi che era rinchiuso nell'abitazione di un povero vecchio un mio avversario; misi fuoco alla casa; non si riuscì a fermarlo, sicché tutti lì dentro furono arsi vivi, e due fratellini si ridussero in cenere. Non pronunzio una sola parola, se non l'accompagno con un giuramento, ad esempio, per Cristo e sull'anima mia, perché so che offendo

³⁹ Omette la traduzione di «barato» evidenziando la parola, in margine al testo, con un interrogativo (ivi, p. 61).

⁴⁰ Omette la traduzione di «me salieron, / uno con otro, a doblón» e scrive sul margine un interrogativo (ivi, p. 62).

il cielo. In vita mia non ho ascoltato una messa, né, trovandomi in pericolo sicuro di morire, mi son confessato o invocato Dio eterno. Non ho mai dato un'elemosina, anche quando ho avuto molti quattrini: anzi perseguito i poveri, come avete visto dall'episodio che vi ho narrato. Non rispetto i religiosi: dalle loro chiese e dai loro templi ho rubato sei calici e vari ornamenti dai loro altari. E neppure la giustizia rispetto: le sono stato mille volte renitente e ho fatto strage dei suoi ministri, tanto che non hanno più ardire di acciuffarmi. E infine sono innamorato dei begli occhi di Celia, che è qui presente: tutti la rispettano per me che l'adoro; e quando so che le avanzano dei quattrini, con quello che mi dà, anche poco, mantengo il mio vecchio padre, che già conoscete e si chiama Anareto. Da cinque anni lo tengo paralizzato in un letto, e ho compassione di lui, perché è povero il buon vecchio; e anche perché, in fondo, è stato per causa mia che s'è ridotto così, dal tempo in cui gli giocai tutti i suoi beni, quando, da giovane, me ne scappai di casa. È tutta verità quanto ho detto, giuro a Dio, e non mento. Giudicate voi ora chi merita il primo premio.

Pedrisco – Sfido io, padre dell'anima mia, che coi vostri buoni servigi potete andare a pretenderlo questo premio dalla corte celeste.

Escalante – Confesso che hai meritato tu l'alloro.

Roldán – Ed io sono dello stesso avviso.

Cherinos – Siamo tutti concordi.

Celia – Voglio darti io l'alloro.

Enrico – Che tu viva, o Celia, molti anni.

Celia – Prendi, amore mio; e con questo, poiché la merenda ci aspetta, andiamo via.

Galván – Hai fatto benissimo.

Celia – Gridate tutti: «Viva Enrico».

Tutti – Viva il figlio di Anareto.

Enrico – Tutti andiamo subito a ristorarci e a svagarci.

(*Escono*) [scena 13ª]

Paolo – Sgorgate, lacrime; sgorgate, sgorgate in fretta dal petto, non lo lasciate nella vergogna. Che orribile spettacolo!

Pedrisco – Che avete, padre?

Paolo – Ahi! fratello! Ho sfortuna e sono in grande pena. Quest'uomo perverso che ho visto è Enrico.

Pedrisco – Oh, come mai?

Paolo – Le indicazioni che mi ha dato l'angelo si appropriano a lui.

Pedrisco – È certo?

Paolo – Sì, fratello, perché mi ha detto che era figlio di Anareto, e anche costui l'ha detto.

Pedrisco – Costui certamente sta già ardendo nelle fiamme dell'inferno.

Paolo – È appunto questo che temo. L'angelo di Dio mi ha detto che se egli va all'inferno, dovrò andarci anch'io. E al cielo, se egli andrà al cielo. Ma al cielo, fratello mio, come può andarci costui se abbiamo assistito al racconto di tante

sue malvagità, di tanti furti flagranti, e crudeltà e latrocini e pensieri così vili?

Pedrisco – Quanto a questo, non c'è dubbio di sorta. Andrà tanto sicuramente all'inferno, quanto Giuda il dispendiere.

Paolo – Grande Signore! Signore eterno! Per quale ragione mi avete punito a un così immenso castigo? Da dieci e più anni, Signore, vivo nel deserto mangiando erbe amare, bevendo acque salmastre, coll'unico intento che voi, Signore, giudice pietoso, saggio, retto, aveste a perdonare i miei peccati. Come vedo diverso il mio destino! All'inferno mi toccherà andare. Mi sembra già di sentirmi il corpo lentamente bruciato da quelle divoranti fiamme! Ahimè! Che sorte crudele!

Pedrisco – Abbiate pazienza.

Paolo – Che pazienza o sopportazione può avere colui che sa che deve andare all'inferno? All'inferno! luogo oscuro, dove il tormento dovrà essere eterno e dovrà durare quanto lo stesso Iddio. Oh cielo! E non dovrà cessare mai più! E sempre le anime vi staranno a bruciare! Sempre! Oh, povero me!

Pedrisco – Soltanto a udirvi mi mette paura. Padre, torniamo alla montagna.

2. «*El licenciado Vidriera*» di Cervantes

Uscita, come già segnalato, su «Parallelo» nell'estate del 1943, questa traduzione venne successivamente rivista da Macrí che, sulla propria copia, annotò – ora a penna, ora a matita – alcune correzioni (per eliminare piccole sviste, per aggiungere qualche parola caduta, scegliere un diverso sinonimo, aggiungere la versione italiana di un paio di citazioni latine)⁴¹. La nostra trascrizione tiene conto di tutte queste correzioni⁴² in modo da offrire quella che, secondo Macrí, doveva essere la versione definitiva, che pubblichiamo quindi, da questo punto di vista e almeno in parte, come inedita.

Nella nota finale qui riprodotta, Macrí precisa che suo originale di riferimento era stata l'edizione critica di Narciso Alonso Cortés (1914), confrontata con quella, di poco successiva, di Francisco Rodríguez Marín. La prima però non figura tra i suoi libri (probabilmente consultata in una biblioteca pubblica) dove troviamo invece la seconda, uscita nei diffusissimi «Clásicos Castellanos»⁴³.

Delle traduzioni di *El licenciado vidriera* aveva letto con attenzione quelle di Alfredo Giannini e di Giovanni Maria Bertini, che aveva acquistato⁴⁴ e puntual-

⁴¹ Questo esemplare postillato della rivista è conservato presso il Fondo O. Macrí con la segnatura FMa OM P. 26 (114).

⁴² Non registriamo invece, tra le annotazioni a matita, quelle che indicano opzioni o commenti non significativi.

⁴³ Come segnalato *supra* nella nota 13.

⁴⁴ Contrariamente a quanto sovente era solito fare si tratta, in ambedue i casi, di esemplari non firmati e non datati. A testimoniare il suo precoce interesse per le traduzioni delle *Novelas ejemplares* di Cervantes in Italia si trova nella sua biblioteca una copia, acquistata nel 1937 – come risulta dalla firma e data registrata sul frontespizio –, della traduzione della *Señora Cornelia* e di *La gitanilla* (che però, nella programmata suddivisione del lavoro per l'edizione completa, sarebbero

mente confrontate segnalando con interrogativi o esclamativi in margine le soluzioni traduttorie che non condivideva⁴⁵. In una postilla manoscritta aggiunta successivamente sulla rivista, a completare quanto aveva già dichiarato (in vista di un futuro, e considerato ancora possibile, più ampio lavoro⁴⁶) riepilogava in forma sintetica le traduzioni della novella nel frattempo uscite: le prime due già note⁴⁷, la terza appena pubblicata e la quarta ancora in corso di stampa (non ne indicava infatti la data)⁴⁸. Delle scelte traduttive operate ci limitiamo segnalare l'ottima resa di *conoció por la pinta, y por la tinta, la figura* che – riferito alla ragazza che riconosce il promesso sposo che si è tinto i capelli – riesce abilmente a recuperare la terminologia del gioco (proposta da *pinta*, in omofonia con *tinta*) con uno spostamento di referente: «riconobbe il suo re di cuori dall'orlo della carta, cioè dalla tintura».

[Miguel de Cervantes]

Il Dottor Vidriera

traduzione di Oreste Macrí

Passeggiavano due giovani signori studenti lungo le rive del Tormes, quando incontrarono un ragazzo addormentato sotto un albero; poteva avere undici anni ed era vestito da contadino. Ordinarono a un servo che lo svegliasse; quindi gli domandarono di dov'era e come si trovava addormentato in quel luogo solitario. Il ragazzo rispose che aveva dimenticato il nome della sua terra e andava alla città di Salamanca in cerca di un padrone da servire, purché, in compenso, gli fossero offerti i mezzi per studiare. Gli domandarono se sapeva leggere e scrivere, e rispose di sì.

state attribuite a Vittorio Bodini). Si veda l'esemplare M. Cervantes, *Preziosa. Cornelia, Racconti*, Milano, Casa editrice Sonzogno, s.d. presente nel Fondo O. Macrí con la segnatura FMa LSP 373.

⁴⁵ Si vedano presso il Fondo O. Macrí, le pagine corrispondenti a *El licenciado Vidriera* negli esemplari: M. Cervantes, *Novelle*, tradotte e illustrate da Alfredo Giannini, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1912 (*Il dottor Vetriera*, pp. 117-43) e Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelle esemplari*, a cura di Giovanni Maria Bertini, Ristampa della 1^a edizione 1941-XIX, Torino, Unione tipografico-Editrice torinese, 1942-XX (*Il dottor Vetrata*, pp. 101-36) rispettivamente con le segnature FMa LSP 366 e FMa LSP 367.

⁴⁶ Nel 1947 – come risulta dalla firma e data registrate sulla pagina in occhietto – aveva comprato una nuova edizione italiana dei racconti cervantini che conteneva (insieme a *L'amante generoso* e a *La signora Cornelia*) anche *Il geloso dell'Estremadura*, cioè quel secondo racconto sul quale rimane testimonianza che, sia pur sommariamente, Macrí si era soffermato; cfr. Miguel Cervantes, *L'amante generoso e altre novelle esemplari*, a cura di Lucio Chiaravelli, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1945 (Fondo O. Macrí, FMa LSP 370).

⁴⁷ In realtà, oltre a quelle di Giannini e Bertini, esisteva un'altra edizione italiana delle *Novelle esemplari*, stampata dalla Casa editrice A.B.C. di Torino nel 1935 nella «Collana Resurgo» che riuniva la traduzione di *Il laureato Vetriera* (pp. 173-93) insieme a quella di altre quattro novelle (*La gitanella*, *L'amante generoso*, *La spagnola inglese*, *La forza del sangue*) ma giustamente Macrí non l'aveva presa in considerazione poiché non riportava neppure il nome del traduttore, o dei traduttori, solo l'avvertenza «Omaggio de Laboratorio dell'Antipiol».

⁴⁸ Si veda a p. 87 del cit. n. 2 di «Parallelo» del 1943, in clausola alla sua *Nota*: «(versioni: Giannini 1912; Bertini 1930; M. Socrate 1944, Documento, Roma) – Einaudi».

– Sicché – disse uno di quei signori – non per mancanza di memoria hai dimenticato il nome del tuo paese nativo.

– Sia come sia – rispose il ragazzo – ma nessuno saprà né il suo nome né quello dei miei genitori, finché io non sia in grado di onorarli entrambi.

– E in che modo pensi di onorarli? – domandò l'altro giovane signore.

– Coi miei studi – rispose il ragazzo – diventando famoso per loro mezzo; perché ho sentito dire che con gli uomini si fabbricano i vescovi.

Questa risposta indusse i due ricchi studenti ad accoglierlo e a condurlo con loro; cosa che fecero, offrendogli i mezzi per studiare, come si costuma in quella Università coi giovani che si mettono a servizio. Il ragazzo disse di chiamarsi Tommaso Rodaja, da che i suoi padroni dedussero, considerando il nome e il vestito, che doveva essere figlio di qualche povero agricoltore. Dopo pochi giorni lo vestirono di nero e in poche settimane Tommaso dette prova di possedere un ingegno meraviglioso; serviva poi i suoi padroni con tanta fedeltà, precisione e diligenza che, pur senza venir meno minimamente ai suoi compiti scolastici, pareva che ad altro non attendesse se non a servirli. E poiché il buon servizio del servo invoglia il signore a trattarlo bene, così Tommaso Rodaja non fu più considerato un domestico dei suoi padroni, ma come un loro compagno. Insomma, in otto anni che stette con loro, divenne tanto famoso nell'Università per il suo bravo ingegno e il suo spiccato talento che era stimato ed amato da ogni genere di persone. I suoi studi principali furono di legge, ma dove si distingueva di più era in letteratura; aveva una memoria così prodigiosa da suscitare profondo stupore, e così bene la ornava con la sua viva intelligenza da non esser meno famoso per questa che per quella.

Accadde che giunse il tempo in cui i suoi padroni terminarono i loro studi. Quindi ritornarono nel loro paese, che era una delle più belle città dell'Andalusia. Condusero con sé Tommaso, che rimase con loro alcuni giorni; ma finì col chieder licenza ai suoi padroni, non resistendo più al desiderio assillante di ritornare agli studi e all'Università di Salamanca; e Salamanca richiama a sé irresistibilmente quanti hanno goduto la piacevolezza del suo soggiorno. Quei giovani signori, cortesi e liberali com'erano, gli accordarono licenza di ritornare, fornendolo di mezzi in tale misura che potesse mantenersi per tre anni.

Si congedò da essi, non senza avere espresso tutta la sua riconoscenza; quindi partì da Malaga, paese nativo dei suoi signori. Nel discendere la costa della Zambra, sulla strada di Antequera, s'imbatté in un gentiluomo a cavallo, vestito con un fastoso abito da viaggio e scortato da due servitori anch'essi a cavallo. Si accompagnò con lui e seppe che compiva il suo stesso viaggio. Fecero amicizia e, mentre conversavano su vari argomenti, bastarono a Tommaso poche occasioni perché desse prova del suo bell'ingegno. Anche quel signore dette prova della sua generosità e delle sue maniere cortesi. Disse che era capitano di fanteria al servizio di Sua Maestà e che il suo alfiere stava reclutando la compagnia nel distretto di Salamanca. Tessé un elogio della vita militare, gli dipinse a vivaci colori la bellezza della città di Napoli, i divertimenti di Palermo, la prosperità di Milano, i festini di Lombardia, le magnifiche tavolate nelle osterie. Gli descrisse con accento nostalgico e in ogni particolare la vita italiana, con alcuni dei suoi termini caratteristici, come «aconcha, patrón; pasa acá, manigoldo; venga la ma-

catela, li polastri e li macarroni». Elogiò fino ai sette cieli la libera vita del soldato e la libertà di cui egli godeva in Italia; ma nulla gli disse del freddo delle notti di guardia, del pericolo degli assalti, dell'orrore delle battaglie, della fame negli assedi, del crollo delle mine, e di altri inconvenienti di questo genere, che alcuni prendono e considerano accidenti passeggeri della milizia e ne sono invece il peso principale. Insomma, tante cose gli disse e in maniera così allettante, che il senno del nostro Tommaso cominciò a vacillare e il suo animo a simpatizzare con quella vita tanto vicina alla morte.

Il capitano, che si chiamava don Diego di Valdivia, molto soddisfatto della buona presenza, dell'ingegno e delle spigliate maniere di Tommaso, lo invitò calorosamente a recarsi con lui in Italia, se aveva piacere e curiosità di visitarla; gli avrebbe offerto la sua mensa ed anche la sua bandiera, se fosse stato necessario, giacché il suo alfiere doveva cessare da tale ufficio. Non occorsero molte insistenze perché Tommaso accettasse l'invito; in un istante rifletté dentro di sé come sarebbe stato bello visitare l'Italia, la Fiandra e altre diverse terre e paesi; e anche utile, perché le lunghe peregrinazioni rendono gli uomini saggi. E poi, al massimo avrebbe perduto tre o quattro anni i quali, aggiunti ai pochi che aveva, non sarebbero stati tanti da impedire un ritorno agli studi. E come se tutto avesse dovuto attuarsi secondo i suoi desideri, rispose al capitano di esser contento di andare con lui in Italia; ma a condizione che non dovesse fare l'alfiere né essere iscritto nei ruoli militari, per non trovarsi poi costretto a seguire la sua bandiera. Il capitano gli assicurò che non era male arruolarsi (avrebbe fruito in tal modo dell'equipaggiamento e del soldo assegnati alla compagnia), giacché gli avrebbe dato licenza di allontanarsi quando avesse voluto.

– Questo significherebbe – disse Tommaso – andare contro la mia coscienza e contro la vostra, signor capitano; perciò, preferisco venire indipendente che obbligato.

– Una coscienza così scrupolosa è più di frate che di soldato – disse don Diego; ma, comunque sia, sin d'ora consideriamoci compagni d'arme.

Giunsero quella notte ad Antequera; quindi, in pochi giorni e a marce forzate, si trovarono al punto in cui stava la compagnia, ormai costituitasi, la quale si accingeva a marciare alla volta di Cartagena, solita ad alloggiare ovunque trovasse posto. Lì Tommaso notò l'autorità di commissari, la prepotenza di alcuni capitani, il daffare dei marescialli d'alloggio, gli imbrogli dei furieri, le lagnanze della popolazione, il riscatto dei biglietti di alloggio, le insolenze delle reclute, le risse con gli osti, la richiesta di equipaggiamento più del necessario e, finalmente, la necessità quasi impellente di fare anche lui tutto quello che notava e gli sembrava riprovevole.

Tommaso, smettendo gli abiti di studente, s'era vestito come un pappagallo, in foggia pomposa e fanfaronata. Ridusse i molti libri che aveva a due soli: *Le divozioni della Madonna* e un *Garcilaso* senza commento, libri che si portava nelle due saccocce. Arrivarono a Cartagena più presto di quanto avrebbero desiderato, perché la vita degli alloggiamenti è libera e varia, e ogni giorno si incontrano cose nuove e divertenti. In quel porto s'imbarcarono su quattro galere napoletane, e anche lì Tommaso osservò la strana vita su quelle case galleggianti, dove la maggior parte del tempo ti tormentano le cimici, rubano i galeotti, danno noia

i marinai, i topi rodono tutto e le onde del mare fanno il resto. Lo sgomentarono le grandi burrasche specialmente nel Golfo di Lione. Furono assaliti da due tempeste: l'una li scaraventò in Corsica e l'altra li ributtò a Tolone, in Francia. Finalmente, morti dal sonno, fradici e disfatti, giunsero alla serena e bellissima città di Genova e sbarcarono nel suo porto raccolto. Dopo che ebbero visitato una chiesa, il capitano e tutti i commilitoni finirono in un'osteria, dove dimenticarono nel *gaudeamus* tutte le burrasche passate.

Lì conobbero la soavità del Trebbiano, la squisitezza del Montefiascone, il bruschetto dell'Asprino di Capua, la generosità dei due vini greci di Candia e Somma; la gagliardia di quello delle Cinque Vigne, la dolcezza e la delizia della signora Vernaccia, l'agrezza della Céntola, senza che, tra tutti questi vini pregiati, osasse comparire la volgarità del Romanesco. E l'oste, dopo aver fatto la rassegna di tanti e così svariati vini, si offrì di far comparire in tavola, né truccati né dipinti, ma reali e genuini, il Madrigal, il Coca, l'Alaejos e il Città Reale, anzi Imperiale, della riserva del Dio del Riso; offrì poi Esquivias, Alanís, Cazalla, Guadalcanal e Membrilla, senza dimenticare Ribadavia e Descargamaría. Insomma l'oste nominò più vini e ancor più ne portò, di quanti potesse averne lo stesso Bacco nelle sue cantine.

Il nostro Tommaso ammirò anche i biondi capelli delle genovesi, la gentilezza e le franche maniere degli uomini, la meravigliosa bellezza della città, che su quelle sue rocce sembra che abbia le case incastonate come diamanti nell'oro. Il giorno dopo sbarcarono tutte le compagnie che dovevano andare in Piemonte; ma Tommaso non volle compiere questo viaggio; preferì invece andarsene per via di terra a Roma e a Napoli; e così fece, col progetto di ritornare per la bella Venezia, per Loreto e Milano in Piemonte, dove don Diego di Valdivia assicurò che si sarebbe trovato, se non li avessero condotti in Fiandra, come si diceva. Di lì a due giorni Tommaso si congedò dal capitano e dopo altri cinque giunse a Firenze, avendo prima visitato Lucca, piccola città, ma molto graziosa, nella quale, meglio che in altre parti d'Italia, sono ben visti e bene accettati gli spagnoli. Firenze gli piacque oltre ogni dire, così per la sua amenissima posizione, come per la sua lindura, la sontuosità dei palazzi, la frescura del fiume, le strade piene di pace. Rimase in quella città quattro giorni e dopo proseguì per Roma, regina delle città e signora del mondo. Visitò i suoi templi, ne venerò le reliquie e ne ammirò la grandezza; e come dalle unghie del leone si conosce la mole del corpo e la ferocia, così egli dedusse quella di Roma dai suoi marmi ridotti in pezzi, dalle statue intere o dimezzate, dai suoi archi in rovina e le terme distrutte, dai magnifici porti e i vasti anfiteatri, dal suo famoso e sacro fiume, che sempre riempie d'acqua le sue rive e le beatifica con le infinite reliquie dei corpi dei martiri che vi ebbero sepoltura; dai suoi ponti, che pare si guardino l'un l'altro, e dalle sue strade, che col solo nome riscuotono autorità su tutte quelle delle altre città del mondo: l'Appia, la Flaminia, la Giulia, e tante altre. Inoltre, ammirava la distribuzione dei colli dentro la sua cerchia: il Celio, il Quirinale, e il Vaticano con gli altri quattro, i cui nomi manifestano la grandezza e la maestà romana. Osservò anche l'autorità del Collegio dei cardinali, la maestà del Sommo Pontefice, il concorso e la varietà di genti d'ogni nazione. Tutto ammirò, osservò, apprezzò nel suo giusto valore. E dopo essere andato in pellegrinaggio

per le sette basiliche ed essersi confessato da un penitenziere, e aver baciato il piede di Sua Santità, pieno di *agnusdei* e di paternostri, decise di recarsi a Napoli. Siccome era tempo di canicola, infausto e pernicioso per quanti entrano o escono da Roma, camminando per via di terra, se ne andò per mare a Napoli. All'ammirazione che recava seco delle visioni di Roma, aggiunse quella delle visioni di Napoli, città che, a giudizio suo e di quanti l'hanno visitata, è la più bella d'Europa, anzi di tutto il mondo.

Di lì andò in Sicilia, dove vide Palermo e poi Messina. Di Palermo gli piacque la posizione e la bellezza, di Messina il porto e di tutta l'isola l'abbondanza, onde giustamente è chiamata granaio d'Italia. Tornò a Napoli e a Roma, e di lì passò a Loreto, nel cui tempio santo, dedicato alla celebre Madonna, non scorre pareti né muri esterni, perché tutti erano coperti di grucce, sudari, catene, cepi, manette, trecce, mezzi busti di cera, dipinti e quadri in rilievo, tutti segni manifesti delle innumerevoli grazie, che molti avevano ricevuto dalle mani di Dio per intercessione della sua divina Madre. Perciò essa volle rendere famosa e autorevole quella sua sacrosanta immagine con un gran numero di miracoli, in ricompensa della devozione, che le tributano quelli che con tali oggetti ornano i muri della sua casa. Vide la stessa abitazione e la stessa stanza dove fu rimessa l'ambasciata più alta e più importante di quante mai videro e conobbero tutti i cieli, tutti gli angeli e tutti gli abitanti delle eterne dimore.

Di lì andò ad imbarcarsi ad Ancona, quindi arrivò a Venezia, città che, se non fosse nato Colombo, non avrebbe temuto confronto con altra simile al mondo: grazie al cielo e al grande Fernando Cortés, che conquistò la bella Città del Messico, perché la bella Venezia avesse in qualche maniera chi con lei gareggiasse. Queste due famose città si rassomigliano nelle strade che son tutte di acqua: la città d'Europa è meraviglia del mondo antico; quella d'America, meraviglia del Nuovo Mondo. Ebbe impressione che la sua ricchezza fosse infinita, saggio il governo, inespugnabile la posizione, abbondante la prosperità, ridenti i dintorni, e insomma tutta quanta in sé e nelle sue parti degna veramente della fama del suo valore che si estende ovunque nel mondo; e questa verità è ancor più accreditata dal suo famoso arsenale, dove si costruiscono galere e altre navi senza numero.

Mancò poco che avessero lo stesso effetto di quelli di Calipso i piaceri e i divertimenti che il nostro viaggiatore trovò a Venezia, perché gli fecero quasi dimenticare il suo primo progetto. Ma, dopo esservi stato un mese, per Ferrara, Parma e Piacenza, si recò a Milano, vera fucina di Vulcano, oggetto di odio del Re di Francia, città insomma della quale si dice che può dire che non c'è mare tra il dire e il fare. Magnifica è infatti per la grandezza sua e del suo Duomo, per la straordinaria abbondanza di tutte le cose necessarie alla vita umana. Di lì andò ad Asti, dove giunse in tempo per partire il giorno seguente col reggimento in Fiandra. Fu molto bene accolto dal suo amico capitano e in compagnia cameratesca arrivò in Fiandra, ad Anversa, città altrettanto meravigliosa quanto quelle visitate in Italia. Vide Gand e Brusselle e osservò che tutto il paese si disponeva a prendere le armi per entrare in guerra l'estate seguente. Avendo così compiuto il desiderio che lo aveva spinto a vedere quanto aveva visto, decise di tornare in Spagna e a Salamanca per terminare gli studi. Subito pose in atto que-

sta risoluzione, con grandissimo dispiacere del suo camerata, che lo pregò sul punto di accomiarsi di tenerlo informato della salute, dell'arrivo e di quanto gli capitasse. Tommaso promise di farlo e attraverso la Francia tornò in Spagna, senza aver visto Parigi, perché questa città si trovava in guerra. Finalmente giunse a Salamanca, dove fu bene accolto dai suoi amici e, coi mezzi che questi gli offrirono, proseguì gli studi, finché ottenne il grado di dottore in legge.

Accadde che in questo tempo giungesse in quella città una signora, espertissima di ogni arte femminile. Furono attratti subito dal richiamo di quello zimbello tutti gli uccelli del luogo e non ci fu studente che non la visitasse. Riferirono a Tommaso che quella signora asseriva di essere stata in Italia e in Fiandra, sicché, per vedere se la conosceva, andò a farle visita. La donna rimase innamorata di Tommaso, ma egli non se ne accorse, anzi non voleva entrare nella sua casa, se non per forza o trascinato da altri. Alla fine, essa gli dichiarò la sua passione e gli offrì di condividere la propria vita. Ma egli, badando più ai suoi libri che a strani passatempi, in nessun modo corrispondeva al desiderio di quella signora. Costei, vedendosi respinta e, a suo credere, aborrita, constatando che coi mezzi normali e comuni non riusciva a conquistare la rocca del suo cuore, risolse di cercarne altri, a suo giudizio più efficaci e idonei ad appagare i suoi desideri. Difatti, istruita da una donna moresca, propinò a Tommaso dentro una mela cotogna toledana uno dei cosiddetti filtri amatori, convinta di dargli cosa che costringesse la volontà dell'uomo ad amarla; come se esistessero al mondo erbe, sortilegi o formule magiche capaci di vincolare il libero arbitrio; onde le donne che propinano tali filtri si chiamano "venéficas", appunto perché non fanno altro che infondere veleno nei soggetti prescelti, come dimostra l'esperienza in molte e diverse occasioni.

Tommaso mangiò la mela in così infausto momento della sua vita, che subito prese a tremare convulsamente nelle gambe e nelle braccia come se avesse l'epilessia, e restò parecchie ore prima di tornare in sé. Finalmente risuscitò tutto intontito e disse con voce alterata e balbettante che quella specie di morte gli era stata procurata da una mela mangiata, e denunciò il nome di chi gliela aveva data. La giustizia venne a conoscere il misfatto e ne fece cercare l'autrice; ma essa, avendo visto il cattivo esito del malefizio, s'era già messa in salvo e non si fece viva mai più.

Tommaso stette a letto sei mesi, durante i quali dimagrì e diventò, come si suol dire, pelle e ossa; inoltre mostrava tutti i sensi sconvolti. E per quanto gli somministrassero tutte le medicine possibili, gli guarirono soltanto le infermità del corpo, ma non quelle della mente; giacché rimase sano di corpo, ma pazzo della più strana pazzia che tra tutte le pazzie si fosse mai vista fino allora. Il disgraziato s'immaginò d'esser fatto tutto di vetro e con questa fissazione, quando qualcuno gli si avvicinava, dava terribili gridi, chiedendo e supplicando con parole e ragionamenti coerenti che non gli si avvicinassero, perché lo avrebbero rotto; che realmente e veramente egli non era come gli altri uomini; che era tutto di vetro, dalla testa ai piedi.

Per sanarlo da questa strana fissazione, molti, senza badare alle sue grida e ai suoi scongiuri, gli si avventavano addosso e lo abbracciavano, invitandolo a guardare e a constatare come non si rompeva. Ma quel che si guadagnava in tutto questo era

che il poveretto si buttava a terra dando in mille gridi; quindi era assalito da uno svenimento, dal quale non si rimetteva in meno di quattro ore. E quando rinveniva, andava ripetendo le preghiere e le suppliche, perché non gli si avvicinassero un'altra volta. Raccomandava che gli parlassero da lontano e gli domandassero pure che cosa volessero, perché a tutto avrebbe risposto, essendo uomo di vetro, con maggiore intelligenza che se fosse stato di carne; poiché il vetro, assicurava, è una materia sottile e delicata, l'anima attraverso questa intuiva con maggiore prontezza ed efficacia che non per la materia del corpo, pesante e terrestre com'era. Vollero alcuni provare se era vero quanto affermava, perciò gli domandarono molte e difficili cose, alle quali rispose facilmente con grandissima acutezza d'ingegno; ciò che procurò l'ammirazione dei più grandi dotti dell'Università e dei professori di medicina e filosofia naturale, nel vedere che in una persona, assillata da una così strana pazzia, come quella di credersi di vetro, si racchiudesse una così alta intelligenza, capace di rispondere a qualunque domanda con precisione e acutezza.

Chiese Tommaso che gli dessero una federa in cui riponesse il fragile vaso del suo corpo, perché, indossando qualche vestito troppo stretto, non avesse a rompersi. Gli dettero dunque una tuta grigia e una camicia molto ampia, indumenti che indossò con grande cautela e cinse con una cordicella di cotone. Non volle calzare scarpe di nessuna sorta e dispose che gli dessero da mangiare in modo che non arrivassero a lui, col porgergli in cima a una pertica una cesta, in cui gli mettevano delle frutta di stagione. Non voleva né carne né pesce; non beveva se non alla fontana o al fiume e solo nel cavo delle mani. Quando camminava per le strade, si manteneva nel mezzo, guardando attentamente verso i tetti, per timore che non gli cadesse addosso qualche tegola e lo facesse a pezzi. D'estate dormiva in campagna all'aria aperta e d'inverno si metteva in qualche stallaggio seppellendosi nel fienile fino alla gola, col dire che era quello il letto più conveniente e più sicuro che potessero avere gli uomini di vetro. Quando tuonava, tremava come un osso⁴⁹, usciva in campagna e non rientrava nell'abitato prima che fosse cessata la tempesta. I suoi amici lo sorvegliarono per vario tempo; ma vedendo che la sua disgrazia continuava, decisero di concedergli quanto chiedeva, cioè, che lo lasciassero andar libero. Così fecero e Tommaso uscì di città, movendo a stupore e a compassione quanti avevano occasione di conoscerlo.

Subito gli si misero intorno i monelli. Li teneva lontani con la pertica e li pregava che gli parlassero discosti, perché non si rompesse, essendo, come uomo di vetro, molto tenero e fragile. I ragazzi, che sono la genia più tremenda di questo mondo, a dispetto delle sue preghiere e delle sue urla, cominciarono a tirargli stracci e anche sassi per vedere se era proprio di vetro come asseriva. Ma egli emetteva tanti gridi e dava in tali smanie che induceva gli uomini a sgridare e a castigare quei monelli, onde non ripetessero le loro gesta. Ma un giorno che lo tormentarono più del solito rivolto loro, uscì a dire:

– Che volete da me, monellacci, ostinati come mosche, sozzi come cimici, impertinenti come pulci? Credete forse che io sia il monte Testaccio di Roma, perché mi tiriate testi e tegole?

⁴⁹ Precisa Macrí in margine alla p. 38 nell'edizione spagnola di Rodríguez Marín (cit.) «afetto da idrargirismo».

Per udirlo sbraitare e rispondere a tutti, lo seguivano sempre in molti, e i ragazzi presero miglior partito di farlo parlare prima di tirargli. Mentre un giorno passava per le mercerie di Salamanca, una merciaia gli disse:

– Giuro sull'anima mia, signor dottore, che mi addolora tanto la vostra disgrazia; ma che ci debbo fare se non posso piangere?

Egli si voltò a lei e, molto calmo e serio, le disse:

– «Filiae Hierusalem, plorate super vos et super filios vestros».

Comprese il marito della merciaia la malizia di quel «filios», e gli disse:

– Mio caro dottor Vidriera – così diceva di chiamarsi – siete più furbo che pazzo.

– Non m'importa di questo purché non sia del tutto scemo!

Passando un giorno accanto a una casa pubblica, come vide che stavano sulla porta parecchie delle sue ospiti, disse che erano mule dell'esercito di Satana, che stavano alloggiate nello stallaggio dell'Inferno.

Un tale gli domandò quale consiglio o conforto dovesse dare a un suo amico che era molto infelice perché la moglie gli era fuggita con un altro.

– Digli che renda grazie a Dio per aver concesso che gli portassero via di casa il suo nemico.

– Sicché, non dovrà andare a cercarla?

– Nemmeno per sogno; perché, trovarla, equivarrebbe a trovare un reale e perpetuo testimone del proprio disonore.

– Posto che sia così, che dovrò fare io per andare d'accordo con mia moglie?

– Dàlle ciò che le abbisogna; lasciala comandare su tutti della casa, ma non tollerare che comandi su di te.

Un ragazzo gli disse:

– Signor dottore Vidriera, io voglio fuggire da mio padre, perché spesso mi frustra.

– Ricordati, ragazzo, che le frustate che i padri danno ai figli onorano; son quelle del boia che disonorano.

Standosene presso la porta di una chiesa, vide che vi entrava un agricoltore di quelli che si vantano sempre di essere puri cristiani; e dietro di lui veniva un tale, che non godeva di così buona stima come il primo. Allora il nostro Vidriera chiamò ad alta voce l'agricoltore e gli disse:

– Ehi, voi, sor Domenica, aspettate che passi Sabato.

Dei maestri di scuola diceva che sono felici, perché hanno sempre a che fare con angeli, e sarebbero felicissimi se quegli angioletti non fossero dei mocciosi.

Un altro gli domandò che ne pensava delle mezzane. Rispose che tali non sono quelle che abitano lontano, ma quelle del vicinato.

La fama della sua pazzia, dei suoi motti e risposte, si diffuse per tutta la Castiglia, tanto che giunse all'orecchio di un principe o signore che seguiva la Corte. Costui volle mandare a cercarlo e dette l'incarico che glielo conducesse a un suo amico di Salamanca. Questi un giorno gli si presentò:

– Sappiate, signor dottor Vidriera, che un personaggio di Corte vi vuole vedere e vi manda a chiamare.

– Vostra grazia mi scusi con cotesto signore, ma io sono mediocre uomo di palazzo, perché sono timido e non so lisciare.

Con tutto ciò, quel cavaliere lo mandò a Corte e, per portarcelo, scovarono il seguente stratagemma: lo collocarono in un cestone di paglia, di quelli in cui si portano cose di vetro, bilanciando con pietre il carico da soma, per fargli credere che lo portavano come un vaso di vetro. Così giunse a Valladolid, vi entrò di notte e lo scaricarono nella casa del signore che lo aveva mandato a cercare. Costui lo accolse molto benevolmente:

– Siate il benvenuto, signor dottore Vidriera. Come è andato il viaggio? Come va la salute?

– Nessun viaggio è brutto quando si finisce, eccetto quello che ha per meta la forca. Di salute sono neutro, perché il battito del mio cuore è perfettamente d'accordo col mio cervello.

Il giorno seguente, avendo visto su vari trespolti molti falconi e astori e altri simili volatili di falconeria, disse che la caccia con uccelli di rapina era degna di principi e di grandi signori; ma questi riflettessero che un tale divertimento imponeva sul profitto una spesa in proporzione di duemila a uno. La caccia alla lepre la dichiarò molto divertente, e maggiormente quando si caccia con levrieri avuti in prestito.

Al cavaliere piacque la sua pazzia e gli permise di uscire di città sotto la guardia protettiva di un uomo che stesse attento che i monelli non gli facessero del male. Da questi e da tutta la Corte fu conosciuto in sei giorni; a ogni passo, in ogni strada e in ogni crocicchio rispondeva a tutte le domande che gli rivolgevano; così, uno studente gli chiese se era poeta, perché gli dava idea che avesse ingegno per tutto.

– Finora non sono stato così sciocco, né così fortunato.

– Non capisco questo «sciocco e fortunato».

– Non sono stato così sciocco da riuscire cattivo poeta né così fortunato da meritarmi di essere buon poeta.

Gli domandò un altro studente in che stima tenesse i poeti. Rispose che in molta stima aveva la scienza della poesia, in nessuna i poeti. Tornarono a domandargli in che senso lo diceva. Rispose che del numero infinito di poeti che esistevano, i buoni erano tanto pochi che quasi non costituivano un numero; perciò non li stimava, quasi che non ce ne fossero; ma aveva in grande ammirazione e rispetto la scienza della poesia, perché conteneva in sé tutte le altre scienze; di tutte, infatti, si serve, di tutte si adorna; compone e mette in luce le sue opere meravigliose, con le quali riempie il mondo di utilità, di diletto e di meraviglia. E aggiunse:

– Io so bene in che cosa si deve stimare un buon poeta, perché mi ricordo di quei versi di Ovidio che dicono:

Cura ducum fuerunt olim regumque poetae:

Praemiaque antiqui magna tulere chori.

Sanctaque majestas, et erat venerabile nomen

*Vatibus et largae saepe dabantur opes*⁵⁰.

⁵⁰ Aggiunta, in testa alla corrispondente p. 82 della rivista, la traduzione italiana: «Re e capitani protessero un tempo i poeti: / e grandi premi ricevettero i più antichi. / Sacra era la maestà dei vati e venerabile / il loro nome, e sovente avevano ricchi doni».

E tanto meno dimentico l'alto valore dei poeti, giacché Platone li chiama interpreti degli dei, e Ovidio dice di essi:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo⁵¹.

E dice ancora:

At sacri vates et Divum cura vocamur⁵².

Questo si dice dei buoni poeti; ma dei cattivi, dei ciarlatani, che si deve dire se non che sono l'idiozia e l'arroganza del mondo? Che scena vedere uno di questi poeti a freddo, quando s'intesta di recitare un sonetto ad altri che gli siano intorno. In quante scuse si profonde, dicendo per esempio: «Le loro signorie ascoltino un sonettino che ho composto questa notte per una certa occasione. A mio giudizio non vale niente, ma pure ha, non saprei come dire, una certa sua grazia!». E con ciò, storce le labbra, inarca le sopracciglia, si fruga in saccoccia e di tra un diluvio di fogli sudici e consunti, nei quali sono vergati un altro migliaio di sonetti, tira fuori quello che vuole recitare, e finalmente lo legge con tono mellifluido e sdolcinato. E se per caso gli ascoltatori, per essere birbanti o ignoranti, non glielo lodano, torna a lamentarsi: «Le loro signorie o non hanno capito bene il sonetto o io non l'ho saputo recitare; perciò sarà bene leggerlo un'altra volta, con la preghiera che le loro signorie gli prestino maggiore attenzione, perché in verità, ecco... in verità, il sonetto merita!». E torna a recitarlo come prima, con nuove gesticolazioni e nuove pause. Eppoi, vedere come si criticano tra loro! Che dirò dell'abbaia che fanno questi cuccioli moderni dietro i grossi mastini antichi e gagliardi? E che cosa di quelli che mormorano su alcuni illustri ed eccellenti autori, nei quali risplende la vera luce della poesia; questi, avendo colto la luce della fantasia quale svago e sollievo alle loro molte e gravi occupazioni, mostrano la divinità dei loro ingegni e la sublimità dei loro concetti, a rabbia e dispetto del cauto e ignorante che giudica di quel che non sa e aborre quel che non capisce, e di quegli che pretende si stimi e si tenga in pregio la scempiaggine che si accoccola all'ombra dei baldacchini e l'ignoranza che sale sulle alte cattedre.

Un'altra volta gli domandarono per quale ragione i poeti nella maggior parte sono poveri. Perché lo vogliono, rispose; giacché dipende da loro essere ricchi, se sappiano profittare delle fortune che di continuo sono in potere delle loro donne. Queste, infatti, son tutte ricchissime in sommo grado, giacché hanno i capelli d'oro, la fronte d'argento brunito, gli occhi di verdi smeraldi, i denti d'avorio, le labbra di corallo, la gola di cristallo trasparente e, quando piangono, piangono liquide perle. Inoltre, la terra calpestata dai loro piedi, per quanto sia dura e sterile, immediatamente produce rose e gelsomini. Il loro respiro è pura ambra, muschio e zibetto; e tutte queste cose sono indice e segno della loro grande ricchezza. Questo ed altro ancora diceva dei cattivi poeti; ma dei buoni disse sempre bene e li innalzò ai sette cieli.

⁵¹ «C'è un dio in noi; egli ci ispira il suo ardore» (*ibidem*).

⁵² «Noi sacri vati siamo amati dagli Dei» (*ibidem*).

Vide un giorno sul marciapiede di San Francesco alcune figure dipinte da una cattiva mano e disse che i buoni pittori imitano la natura, mentre i cattivi le vomitano sopra. Un giorno si affacciò, con somma prudenza per non rompersi, alla bottega di un libraio. Vide costui e gli disse:

– Questo mestiere mi sarebbe molto simpatico, se non avesse un difetto.

Il libraio glielo chiese. Rispose:

– I complimenti che fate voi librai, quando comprate i diritti di un libro e la frode, invece, che tendete all'autore, se per caso se lo stampa a sue spese; in luogo di millecinquecento esemplari, per esempio, ne stampate tremila e, quando l'autore si illude che si vendono i suoi, si smerciano le altre copie.

Accadde quello stesso giorno che furono portati in piazza sei condannati alla sferza. Come l'araldo disse: «Al primo, che è ladrone!», gridò ad alta voce a quelli che gli stavano davanti:

– Allontanatevi, fratelli, perché non abbiate anche voi lo stesso numero di frustate.

E quando l'araldo arrivò a dire: «All'ultimo, di dietro...», Vidriera commentò:

– Quello lì deve essere il pagatore delle monellerie.

Un Monello gli disse:

– Fratello Vidriera, domani frusteranno un ruffiano.

– Se tu avessi detto una ruffiana, avrei capito che frusteranno una carrozza.

Un conduttore di portantina, che si trovava lì, gli disse:

– Su di noi, dottore, avete nulla da dire?

– Nulla, se non questo, che ciascuno di voi sa più peccati di un confessore; ma con la differenza che il confessore li sa per tenerli segreti e voi per divulgarli nelle bettole.

Udì questa risposta un mulattiere, perché ogni genere di persone stava di continuo ad ascoltarlo:

– Su di noi, signor Ampolla, poco o nulla avete da dire, perché siamo buona gente e necessaria nel consorzio umano.

– La rispettabilità del servo si vede da quella del padrone; perciò, guarda chi servi e vedrai che gente rispettabile potete mai essere: uomini siete della più spregevole risma che si alimenti sulla terra. Una volta, quando non ero di vetro, feci un giorno di viaggio su una mula a nolo: ebbene, le contai ben cento ventuno difetti, tutti capitali e nemici del genere umano. Tutti i mulattieri sono un po' ruffiani, un po' ladri matricolati, un po' bricconi: se i loro padroni (così chiamano quelli che portano sulle loro mule) sono ingenui, fanno con essi più affari di quanti mai ne fecero in questa città gli anni passati; se sono forestieri, li derubano; se studenti, ne dicono ogni male; se religiosi, li coprono di bestemmie; e se soldati, li detestano. Soldati, marinai, carrettieri e mulattieri hanno un loro modo di vivere singolare e fuori dell'ordinario. Il carrettiere passa la maggior parte della vita nello spazio d'una verga e mezza, quant'è all'incirca la distanza dal giogo delle mule all'apertura del carro; canta la metà del tempo e l'altra metà bestemmia, un'altra porzione di tempo la passa gridando: «Fatevi in là»; e se per caso gli tocca trarre fuori dal pantano qualche ruota, si aiuta più con due moccoli che con tre mule. I marinai son gente ottentotta, screanzata, che non conosce altro linguaggio all'infuori di quello che si usa sulle navi; son solerti

in tempo di bonaccia e indolenti durante la tempesta; così con la bufera comandano in molti e ben pochi obbediscono; i loro dei sono la cassetta e il rancio e il loro più grande spasso stare a vedere i passeggeri col mal di mare. I mulattieri son gente che ha divorziato dalle lenzuola e s'è sposata col basto; sono tanto diligenti e premurosi che, a costo di non perdere un giorno di viaggio, sarebbero pronti a perdere l'anima; la loro musica preferita è quella del pestello; il loro condimento, la fame, le loro preghiere mattutine, alzarsi a dare la biada; e le loro messe non ascoltarne nessuna.

Mentre diceva questo, si trovava presso la porta di una farmacia; e così si rivolse al padrone:

– Vostra signoria eserciterebbe una professione salutare, se non fosse tanto nemico delle sue lampade.

– Perché mai sono nemico delle mie lampade?

– Perché se viene a mancare qualche specie di olio, vostra signoria lo sostituisce con l'olio della lampada che le è più a portata di mano; questa professione ha poi un altro espediente, bastevole a toglier credito al più bravo medico del mondo.

Alla domanda quale fosse mai questo espediente, rispose che c'erano farmacisti i quali, per non confessare la mancanza nella loro farmacia d'una qualche medicina prescritta dal medico, invece degli ingredienti che loro mancavano, ne mescolavano altri che, a loro criterio, avrebbero avuto la stessa virtù terapeutica. Naturalmente il ragionamento era errato; perciò avveniva che la medicina mal preparata agisse con effetto contrario a quello della buona. Un tale prese occasione per chiedergli che pensava dei medici. Vidriera rispose:

– «Honora medicum propter necessitatem, etenim creavit eum Altissimus. A Deo enim est omnis medela et a rege accipiet donationem. Disciplina medici exaltabit caput illius et in conspectu magnatum collaudabitur. Altissimus de terra creavit medicinam et vir prudens non abhorrebit illam». Così dice l'*Ecclesiaste* della medicina e dei buoni medici; dei cattivi si potrebbe dire tutto il contrario, perché non esiste gente più pernicioso alla società. Il giudice può violentare la giustizia o forzarne le interpretazioni, l'avvocato sostenere per proprio vantaggio una nostra ingiusta petizione, il mercante defraudarci di tutte le nostre sostanze; insomma, tutte le persone, con cui di necessità veniamo a trattare, ci possono recare qualche danno ma nessuna può toglierci la vita, senza restare libera dal timore della pena. I medici soltanto ci possono ammazzare e ci ammazzano senza scrupoli e con la massima indifferenza, senza sguainare altra spada se non un semplice «repice», e non c'è modo di mettere a nudo i loro delitti, perché immediatamente li sotterrano. Mi ricordo, quando ero uomo di carne e ossa e non di vetro come ora, di un tale che, caduto ammalato, si fece curare da uno di questi cattivi medici, ma poi lo mandò via per affidarsi a uno buono. Il primo medico, di lì a quattro giorni, trovandosi a passare dalla farmacia dove il secondo ordinava le sue ricette, domandò al farmacista come stava l'ammalato che aveva lasciato di curare, e se l'altro medico gli aveva consigliato qualche purga. Il farmacista gli rispose che giustappunto stava preparando la ricetta di una purga, che l'ammalato doveva prendere il giorno seguente. Il mediconzolo volle vedere la ricetta, e avendo letto in calce: «Sumat dilùculo [si prenda al mattino]», com-

mentò: «tutto secondo me è ben indicato in questa purga, eccetto il “diluculo”, perché è troppo umido».

Tutti, per ascoltare questi ed altri giudizi sulle varie attività umane, lo seguivano senza fargli alcun male ma senza lasciarlo in pace; con tutto questo non si sarebbe potuto difendere dai monelli, se non ci avesse pensato la sua guardia.

Gli chiese un tale che doveva fare per non avere invidia di nessuno.

– Dormi; perché, per tutto il tempo che dormirai, sarai uguale a colui che invidi.

Un altro gli chiese che mezzo avrebbe dovuto impiegare per ottenere un ufficio cui aspirava da due anni.

– Mettiti a cavallo e vai a trovare colui che dispone già di questo ufficio; accompagnalo fin dove raggiungerete la porta della città e così lo raggiungerai.

Avvenne una bella volta che gli passò davanti un giudice, che si recava in veste d'ufficio a presiedere un processo penale ed era accompagnato da molte persone, tra cui due guardie; chiese chi era e, come lo seppe, disse:

– Io scommetterei che quel giudice porta vipere in seno, pistole nella cintura e fulmini tra le mani per distruggere quanto venga a cadere sotto la sua giurisdizione. Ricordo di avere avuto un amico che in una causa penale emanò una sentenza così esorbitante che superava di mille doppi il reato dei delinquenti. Gli chiesi come mai avesse emanato così crudele sentenza e commesso così evidente ingiustizia. Mi rispose che intendeva accordare il rinvio in appello e concedere in questo modo ogni possibilità ai signori della Corte di mettere in mostra la loro misericordia, temperando e riducendo nei giusti termini della legge quella sua tanto rigida sentenza. Io gli obbiettai che sarebbe stata più giusta una sentenza che li esentasse da quel lavoro di revisione, giacché allora sarebbe stato considerato lui giudice retto e prudente.

Nel circolo della molta gente che, come s'è detto, stava sempre ad ascoltarlo, si trovava un tale, suo conoscente, vestito da avvocato. Come Vidriera sentì che lo chiamavano «signor dottore» poiché sapeva che non aveva ancora conseguito il grado di baccelliere, gli disse:

– Badate, amico, che i frati del riscatto dei cristiani prigionieri non incontrino il vostro titolo; sennò ve lo porteranno via, vedendolo senza padrone.

E il falso dottore rispose:

– Usiamoci reciproca cortesia, signor Vidriera, perché voi già sapete che sono uomo di alta e profonda dottrina.

Vidriera allora:

– Io so già che in dottrina siete un Tantalo, perché è così alta che vi sfugge e così profonda che non la raggiungete.

Una volta si affacciò alla bottega di un sarto e, come lo vide che se ne stava senza far niente, gli disse:

– Non c'è dubbio, maestro, che siete sul cammino della salvezione.

– Da che lo deducete? – chiese il sarto.

– Da che lo deduco? Da questo: giacché non avete niente da fare, non avete neppure occasione di mentire. Disgraziato quel sarto che non mente e cuce nei giorni di festa; è straordinario come mai, fra tanti che esercitano questo vostro mestiere, se ne troverà appena uno che confezioni un abito giusto, laddove innumerevoli son quelli che li confezionano, diciamo così, da peccatori.

Dei calzolai diceva che, secondo loro, non facevano mai un paio di scarpe cattive; perché, se il cliente che le calzava se le sentiva strette e scomode, gli dicevano che così dovevano andare, essendo suprema eleganza la calzatura attillata; eppoi bastava portarle due ore perché si allargassero come sandali; se invece erano troppo larghe, così appunto dovevano esser fatte, per premunirsi dalla gotta.

Un ragazzo svelto e intelligente, scrivano in un certo studio legale, lo assediava continuamente di domande e domande, e lo teneva al corrente di quanto accadeva in città, giacché su ogni cosa faceva i suoi commenti e a tutto sapeva rispondere. Costui gli disse una volta:

– Vidriera, questa notte è morto in prigione un banchiere che era condannato alla forca.

– Chi sedeva al banco ha fatto bene ad affrettarsi a morire, prima che il boia si sedesse su di lui.

Sul marciapiedi di San Francesco si trovava un crocchio di genovesi e, passando di lì, uno di essi lo chiamò:

– Venite qua, signor Vidriera, e raccontateci una novella.

– No davvero, altrimenti, secondo il vostro rapace costume, me la spedite a Genova.

Un'altra volta incontrò una bottegaia che si conduceva davanti una sua figliuola bruttissima, ma tutta ricolma di gioielli, merletti e perle; allora disse alla madre:

– Avete fatto benissimo a lastrarla, perché ci si possa passeggiare.

Dei pasticceri diceva che da molti anni giocavano al raddoppio senza incorrere in nessuna multa, perché avevano portato il prezzo della sfogliata da due centesimi a quattro, poi da quattro a otto e da otto a mezzo reale, e tutto questo soltanto a loro arbitrio e capriccio. Dei burattinai diceva ogni male possibile, li chiamava gente vagabonda e che trattavano con indecenza le cose divine, perché coi pupazzi che esibivano nelle loro rappresentazioniolgevano a riso il sentimento religioso; accadeva loro che alla fine ficcassero in un sacco tutti, o quasi, i personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento e vi si sedessero sopra a mangiare e a bere nelle osterie e nelle taverne. Insomma, diceva di stupirsi come mai l'autorità non mettesse a tacere tutti i loro burattini e non li bandisse dal regno.

Una volta venne a passare dal luogo dove si trovava un commediante vestito da principe; come lo scorre, disse:

– Mi ricordo di aver visto comparire costui sulla scena col viso infarinato e vestito di un giubbotto di pelle alla rovescia⁵³; e con tutto questo, quand'è fuori del palcoscenico, giura in fede di nobiluomo.

– Significa che lo è; – rispose uno – parecchi commedianti vi sono che risultano di ottima famiglia e nobiluomini.

– Questo sarà vero; – replicò Vidriera – ma proprio di persone nobili ha meno bisogno la commedia; piuttosto di uomini di bell'aspetto, di maniere cortesi e di parola facile. Di essi posso dire anche che si guadagnano il pane col sudore della fronte, con fatica bestiale, sfruttando di continuo la memoria, riducendosi

⁵³ Cioè, come annota in margine Macrí, di una «casacca foderata di pecora» (edizione spagnola cit., p. 64).

a eterni gitani, di luogo in luogo e di locanda in locanda, ponendo ogni studio in contentare il pubblico, perché il loro vantaggio personale consiste nell'altrui divertimento. Soprattutto hanno la virtù di non ingannare nessuno con la loro professione, giacché di continuo espongono in pubblica piazza la loro mercanzia, al giudizio e alla vista di tutti. Il lavoro dei direttori è incredibile ed enormi le loro preoccupazioni; molto deve guadagnare la compagnia perché alla fine della stagione non escano così indebitati da esser costretti a intentar causa come creditori; e tuttavia sono necessari nella nazione come lo sono le foreste, i viali alberati e gli ameni panorami; insomma come tutte le cose che procurano un onesto divertimento.

Riferiva poi il giudizio di un suo amico: chi serve una commediante è come se servisse non una, ma molte dame insieme; così, una regina, una ninfa, una dea, una sgattera, una pastorella, e spesso volte una paggio o un servo in livrea; tutti questi personaggi, ed altri ancora, sono interpretati da una stessa attrice.

Un tale gli domandò chi era stato l'uomo più fortunato del mondo. «Nemo», rispose; perché «Nemo novit patrem; Nemo sine crimine vivit; Nemo sua sorte contentus; Nemo ascendit in caelum». Dei maestri d'arme disse una volta che erano maestri di una scienza o arte, la quale ignoravano, quando dovevano servirsene, ma poi trattavano con non poca presunzione, con la pretesa cioè, di ridurre a dimostrazioni matematiche, per loro natura infallibili, i movimenti e le intenzioni colleriche dei loro avversari. Gli erano particolarmente antipatici quelli che si tingevano la barba. Una volta gli stavano a litigare vicino due tizi; a un certo punto uno di essi, che era portoghese, lasciandosi la barba, che aveva tinta d'un nero intenso, disse all'altro, che era castigliano:

– Per questa barba che tengo...

E Vidriera interruppe:

– Ehi, amico, non dite «tengo», ma «tingo».

Un altro portava la barba variegata di parecchi colori per difetto della cattiva tintura. Vidriera non si tenne dal dirgli che aveva la barba color letamaio. A un altro, che portava la barba mezza bianca e mezza nera per aver trascurato di tingersela, e intanto la più dura⁵⁴ era cresciuta, gli consigliò di non dar fastidio e di non litigare con nessuno, altrimenti, conciato in quella maniera, potevano dirgli che mentiva per metà della barba.

Un'altra volta raccontò che una giovanetta molto saggia e prudente, per favorire la volontà dei suoi genitori, aveva consentito a sposare un vecchio completamente canuto. Costui, la notte precedente il giorno delle nozze, si recò, non al fiume Giordano per purificarsi, come dicono le nonne, ma a prendere la fialetta del nitrato d'argento, con cui ringiovanì la barba in tal modo che la mandò a dormire che era di neve e la ridestò di pece. Arrivò l'ora della cerimonia, e la ragazza riconobbe il suo re di cuori dall'orlo della carta, cioè dalla tintura. Allora disse ai suoi genitori che le dessero lo stesso sposo che le avevano mostrato, giacché non ne voleva un altro diverso. Essi le assicurarono che quell'uomo che le era davanti era lo stesso che le avevano mostrato e destinato come sposo. Ma

⁵⁴ Pur mantenendo la sua traduzione su un livello generale Macrí annota in margine un «ciocche (basette?)»: *ivi*, p. 67.

la ragazza ribatté che non era lui e provò con testimoni che l'uomo destinatole dai suoi genitori era un uomo austero e pieno di canizie; perciò quello presente non poteva essere lui, se aveva i capelli tutti neri, insomma, ritirava la promessa, ritenendosi ingannata. La ragazza non ci fu verso di convincerla, il vecchio dalla barba tinta rimase scornato e il matrimonio andò a monte.

Le dame di compagnia non gli erano meno antipatiche delle persone che si tingevano; non finiva di decantare la loro "permafoy"⁵⁵, le cuffie funeree, le infinite smancerie, gli scrupoli e la loro estrema misera; lo infastidivano le loro debolezze di stomaco, le vertigini, l'affettazione nel parlare con più rigiri che le loro cuffie; e finalmente la loro suprema vacuità e il loro profumo di vainiglia⁵⁶.

Un tale gli chiese:

– Come mai, signor dottore, vi ho sentito dir male di tante professioni e non vi siete finora pronunziato sui cancellieri, sebbene su di essi vi sia tanto da dire?

– Per quanto io sia di vetro, non sono così fragile da lasciarmi trascinare dalla corrente del volgo che molto spesso cade in errore. Mi sembra che la grammatica dei mormoratori, come il «la» di coloro che cantano, siano i cancellieri; giacché, come non si può passare alle altre scienze se non si varca la porta della grammatica, e come il cantante mormora le parole prima di cantarle ad alta voce, così i maldicenti, quando vogliono cominciare a esibire la malignità delle loro lingue, non fanno che dir male dei cancellieri, delle guardie e degli altri ministri della giustizia. Eppure, l'ufficio del cancelliere è così importante, che senza di esso la verità se ne andrebbe nel mondo rasente i muri, confusa e maltrattata; e anche l'*Ecclesiaste* dice: «In manu Dei potestas hominis est et super faciem scribae imponet honorem». Il cancelliere è pubblico ufficiale e l'ufficio del giudice non si potrebbe esplicitare comodamente senza il suo. I cancellieri debbono essere liberi e non schiavi né figli di schiavi; nati legittimi, non bastardi, né di sangue impuro e malvagio. Giurano di mantenere il segreto, di essere fedeli alla giustizia e di non commettere atti di usura; che né l'amicizia, né l'inimicizia, né profitto personale né paura di minacce li smuoveranno dal compiere il loro dovere con coscienza onesta e cristiana. Insomma, se questa professione richiede tante buone virtù, perché bisogna pensare che tra più di ventimila cancellieri che vi sono in Spagna, il diavolo debba fare buona mietitura, come se fossero ceppi della sua vigna? Non voglio crederlo, né è bene che alcuno lo creda; insomma secondo me sono le persone più necessarie in una nazione bene ordinata. Se salvaguardano molti diritti, pur commettendo molti torti, tra questi due estremi potrebbe risultare un giusto mezzo, entro il quale badassero al loro preciso dovere.

Delle guardie disse che non c'era da stupirsi se avevano alcuni nemici, consistendo il loro compito o nel catturarti o nel sequestrarti i beni della tua casa, o tenerti in guardina nella loro, ove devi mangiare a tue spese. Bollava la negligenza e l'ignoranza dei procuratori e degli agenti giudiziari, paragonandoli ai

⁵⁵ Il «par ma foi» annotato in margine alla rivista da Macrí rimanda alla corrispondente nota di Rodríguez Marín su questa espressione francese (si veda la sua edizione a p. 70).

⁵⁶ A proposito di questo brano Macrí, in una postilla all'edizione di Rodríguez Marín, sembra sottintendere l'ipotesi dell'esistenza di un campo semantico di sartoria: le cuffie, ma anche i «rigiri» come «[...] ricami?» e «vainillas» come «orli a giorno» (ivi, pp. 70-71).

medici, i quali, guarisca o non guarisca l'ammalato, esigono il loro onorario; così anch'essi, vincano o non vincano la causa che difendono.

Uno gli domandò qual era la terra migliore. Rispose che era quella che dà frutti precoci e che piace di più. L'altro ribatté:

- Non domando questo, ma qual è il luogo migliore, Valladolid o Madrid?
- Di Madrid gli estremi; di Valladolid le parti di mezzo.
- Non capisco – replicò l'interlocutore.
- Di Madrid il cielo e il suolo; di Valladolid i mezzanini.

Vidriera un giorno sentì che uno diceva a un altro che, come era entrato in Valladolid, la moglie gli era caduta gravemente ammalata⁵⁷.

- Meglio sarebbe stato che la terra se la fosse ingoiata, se per caso è gelosa.

Dei musicanti e dei corrieri a piedi diceva che avevano limitata la speranza e la carriera, perché i secondi la terminavano appena divenivano corrieri a cavallo, e gli altri appena ottenevano di essere musicanti del re. Delle dame, che son chiamate «cortesanass», diceva che tutte, o la maggior parte, erano più «cortesess» che «sanass». Trovandosi un giorno in una chiesa, vide che portavano un vecchio al sepolcro, un bambino al fonte e una donna a prendere il velo di sposa, e tutti nello stesso tempo; allora gli uscì detto che i sacri templi sono campi di battaglia, dove i vecchi sono sconfitti, i bambini vincono e le donne trionfano.

Una volta una vespa lo stava punzecchiando nel collo, ma egli non osava cacciarla via per timore di rompersi, e intanto si lamentava; un tale gli domandò come mai avvertiva la puntura di quella vespa, se aveva il corpo di vetro. Allora rispose che quella vespa doveva essere mormoratrice, e che le lingue e i becchi dei mormoratori son capaci di demolire addirittura corpi di bronzo, nonché di vetro. Per caso passava di lì un sacerdote molto grasso; uno dei soliti ascoltatori di Vidriera osservò:

- Povero padre, è tanto tisico che non si può muovere.

Vidriera si indignò e disse:

– Nessuno dimentichi che quel che dice lo Spirito Santo: «Nolite tangere christos meos».

E accrescendo il suo sdegno, disse che considerassero questo fatto: come dei molti santi che la Chiesa aveva negli anni recenti canonizzato e annoverato nella schiera dei beati, nessuno si chiamava capitano don Tizio né segretario don Tal dei Tali né conte, marchese o duca di questo o quel feudo, ma fra Diego, fra Giacinto o fra Raimondo, tutti, cioè, frati e sacerdoti; giacché gli ordini religiosi sono i giardini reali del cielo; i cui frutti si servono alla mensa di Dio. Diceva che le lingue dei mormoratori sono come le penne dell'aquila; rodono e consumano tutte le penne degli altri uccelli che si uniscono con esse. Dei biscazzieri e dei giocatori accaniti raccontava cose orrende: diceva che i biscazzieri sono pubblici prevaricatori, perché nel momento in cui accettano la percentuale da chi teneva banco, si augurano poi che costui perda e il banco possa passare ad altri; in modo che venga a vincere anche il perdente e possano riscuotere un'altra

⁵⁷ Aggiunto sul margine della traduzione stampata «perché la terra non le aveva giovato», con un chiaro riferimento alla *opilación*, cioè all'ostruzione intestinale causata dalla nota abitudine femminile, in quel tempo, di mangiare terra per dimagrire.

quota. Elogiava molto la pazienza di un giocatore che se ne stava tutta la notte a giocare e a perdere; sebbene fosse di temperamento eccessivamente irascibile, purché il suo avversario non prendesse occasione per alzarsi, non apriva bocca e soffriva tutti i martiri di Barabba. Esaltava anche la coscienza retta e pulita di certi biscazzieri che a nessun patto permettevano che nella loro casa si giocassero altri giochi eccetto la calabresella e il ramino; e con questo giochi, a fuoco lento, senza paura di delazioni e di spie, ricavavano in capo a un mese maggior guadagno dei padroni che consentivano i giochi della zecchinetta, del riparolo, del sette a prendere e del domino. Insomma, diceva tali cose intelligenti che se non fosse stato per gli alti gridi che dava quando lo toccavano o gli si avvicinavano, per l'abito che indossava, per la estrema sobrietà del cibo, per la maniera con cui beveva, per non voler dormire se non a cielo aperto in estate, e d'inverno nei fienili, con le quali manie, che abbiamo rassegnato, offriva segni così evidenti della sua pazzia, nessuno avrebbe potuto credere se non che fosse uno degli uomini più saggi del mondo.

Da due anni o poco più durava in questa sua malattia, quando un frate dell'ordine di San Girolamo, che aveva capacità e arte speciale di far sì che i muti capissero e si esprimessero in una certa maniera, e altresì nel curare i pazzi, mosso da spirito di carità per il caso di Vidriera, fece di tutto per guarirlo e ci riuscì così bene che il nostro Tommaso ricuperò le normali facoltà del senno, dell'intelletto e della parola. Come lo vide guarito, lo vestì da giurisperito e lo fece tornare a Corte dove, con l'offrire varie prove di saggezza, così come ne aveva offerte di pazzia, avrebbe potuto esercitare la sua professione e farsi un nome con essa. Il nostro uomo così fece e, col nome di dottor Rueda, non più di Rodaja, tornò a Corte dove non fece in tempo ad entrare che i ragazzi lo riconobbero; ma appena lo videro in abito tanto diverso dal solito, non osarono gridargli dietro; lo seguivano invece e si dicevano tra loro:

– Non è costui il pazzo Vidriera? Scommetto che è proprio lui. Ecco che è tornato sano di mente. Però, può anche darsi che così ben vestito sia altrettanto pazzo come quando era buffamente addobbato. Chiediamogli qualcosa e usciremo da questo dubbio.

Tutti questi discorsi udiva il nostro dottore, ma taceva e camminava più confuso e timoroso di quand'era senza senno.

Dopo i ragazzi, lo riconobbero gli uomini. Insomma, prima che il dottore giungesse nel cortile del Consiglio Reale, si portava dietro più di duecento persone di ogni categoria. Con tale séguito, più numeroso che se si fosse trattato di un professore, giunse nel cortile, dove gli corsero incontro anche tutti quelli che si trovavano lì. Vedendosi circondato da tanta folla, alzò la voce e disse:

– Signori, io sono il dottor Vidriera, ma non quello di prima; ora sono il dottor Rueda. Strane disgrazie e peripezie, che avvengono al mondo per volontà del cielo, mi privarono del senno, ma la misericordia di Dio me lo ha ridonato. Dalle cose che riferiscono che io abbia detto da pazzo, potete arguire quelle che dirò e farò da savio. Mi addottorai in legge all'Università di Salamanca, dove compii gli studi in povere condizioni e riuscii secondo nel conseguimento del titolo; da questo si può inferire che guadagnai il mio grado più per merito che per favore. Sono venuto qui in questo gran mare della Corte per fare l'avvocato

e guadagnarmi la vita; ma se non mi lasciate libero, si potrebbe dire che sono invece «a vogare» in questo pelago solo per guadagnarmi la morte, come i galeotti. Per amore di Dio, non fate che questo vostro seguirmi equivalga a un perseguitarmi, e quei mezzi di vita che mi procurai da pazzo non venga a perderli da savio. Ciò che eravate soliti domandarmi nelle piazze, domandatemelo ora nel mio studio e vedrete che colui che vi sapeva rispondere a tono, improvvisando come dicono, vi risponderà meglio con ponderazione.

Tutti lo ascoltarono e solo pochi lo lasciarono. Tornò alla sua dimora con un séguito di poco inferiore a quello che s'era portato dietro.

Uscì il giorno dopo e fu la stessa cosa: fece un altro discorso, ma non approdò a nulla. Molto spendeva e non guadagnava un bel nulla. Infine, vedendosi morire di fame, decise di abbandonare la Corte e tornarsene in Fiandra, dove pensava di valersi della forza del suo braccio, dacché non poteva impiegare quella del suo ingegno. E attuando il progetto, sul punto di partire dalla Corte, disse:

– O Corte che alimenti le speranze degli sfrontati e dei pretenziosi e infrangi quelle dei virtuosi e dei timidi; sostenti generosamente gli avventurieri svergognati e uccidi di fame gli uomini saggi e pieni di pudore!

Questo disse e se ne andò in Fiandra, dove la vita che aveva cominciato a immortalare con la dottrina, finì di immortalarla con le armi in compagnia del suo buon amico, il capitano Valdivia, e lasciò di sé, dopo la morte, fama di soldato prudente e valorosissimo.

NOTA.- Secondo F. A. de Icaza (*Algo más sobre "El Licenciado Vidriera"*, in «Revista de Archivos», 1916) questa novella cervantina fu scritta a Valladolid nello stesso tempo dell'altra *Coloquio entre Cipión y Berganza*, cioè intorno al 1606 (tutte le *Novelas ejemplares* furono editate a Madrid nel 1613). Ricordo però che altri l'anticipano al 1604. Lo stile è certamente più secco e schematico nella sua asciutta violenza, ma la satira degli umani mestieri sposta sensibilmente la novella verso il *Coloquio*. Per ogni informazione si ricorra all'eccellente edizione critica di Narciso Alonso Cortés (Valladolid, La Castellana, 1914); noi abbiamo condotto la nostra traduzione su questo testo rifuso e integrato di nuove note nell'edizione delle *Novelas ejemplares* scelte a cura di Francisco Rodríguez Marín («Clásicos Castellanos», 1917). Su questa novella hanno scritto ancora, in particolare, Ezio Levi (*L'uomo di vetro*, in «Il Marzocco», 1921) e G. Hainsworth (*La source de "Licenciado Vidriera"*, in «Bulletin Hispanique», 1930). La critica che ha scoperto fonti e riferimenti di situazioni, battute, «apotegmas», note autobiografiche (così gli influssi di Timoneda, Lucas Hidalgo, e da Gracián Dantisco l'idea dell'uomo di vetro nel tipo Castromochó; e fu ricordato erroneamente il caso dell'umanista tedesco Gaspare Barth, di tale pazzia impazzito per il troppo studio) ha inteso sempre ricomporre l'integrità originale dello spirito cervantino. Per noi, questa novella è ancora una volta un giudizio figurato, potremmo dire, non astratto, sulla povera e demente umanità per miracolo edificata coi suoi ideali sul fango della malizia e della bricconeria. La vertiginosa illusione del mondo converge il suo occhio acuto sulle istituzioni e le professioni, artisticamente si colora e svara in folle e multiplo gioco di specchi. Così nel *Chisciotte* il caso del pazzo nel manicomio di Siviglia, ossessionato di essere guarito, il quale si perde all'ultimo istante della prova della sua guarigione. E nella figura del silenzio cervantino dopo la catastrofe tragica, come in quello shakespeariano dei celebri buffoni, echeggia livida e brulla l'unica spiegazione: «tutte le nostre forme di pazzia dipendono dallo stomaco vuoto e dal cervello pieno d'aria». Il profondo piacere della forma umanistica e classicistica non può farci dimenticare la vera lezione di questi autori: il riverbero dell'angoscia su una società costituita in strutture lucide e catafratte. La serenità giocosa di questo spirito preromantico non è meno persa e gelida della ferocia shakespeariana. È solo di prima istanza la

notazione di Valbuena Prat, essere Vidriera il Chisciotte dello studio e dell'ingegno. Noi che sentiamo ancora la densità umana attraverso lo stile, non possiamo celarci la fragile trasparenza di quest'uomo – ampolla in tuta e camicia, della famiglia degli Imitatori, quanto lo sarà il principe Miskin, che passa col suo intelletto scheletrico ed essenziale in mezzo al graveolente spettacolo della pazzia umana acclimatata ed elusa nelle millenarie abitudini dei mestieri umani. Dunque, appena uno scheletro di notizia umana, ma quanto prezioso! Con quella strana genericità e disperante distanza che hanno i classici autentici.

O.M.



Carlo Mattioli, *Oreste Macrí*, 1944 (matita e acquarello su carta - CSAC - Università degli Studi di Parma).

MAESTRI E MODELLI

PROLEGOMENI ALL'ERMETISMO
TRAVERSO, BO, BIGONGIARI E LUZI LETTORI DI HÖLDERLIN

Alberto Comparini

Il poeta nomina gli dèi e tutte le cose in ciò che esse sono. Questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome; quando invece il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così esso viene conosciuto *in quanto* ente. La poesia è istituzione dell'essere in parola.

Martin Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*

Tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento in Italia assistiamo a un progressivo disvelamento della poesia e dei saggi di Friedrich Hölderlin grazie alle traduzioni di Leone Traverso, Gianfranco Contini, Giorgio Vigolo e Gigliola Pasquinelli e al lavoro di mediazione interpretativa operato dagli esponenti principali dell'ermetismo fiorentino, come Carlo Bo, Piero Bigongiari e Mario Luzi.

Oreste Macrí fu uno dei primi a notare come la presenza hölderliniana avesse agito nei poeti della terza generazione¹ in termini non solo di fascinazione estetica, grazie al protendersi estatico della parola di Hölderlin in quella dei poeti ermetici, ma anche a livello di poetica. Tuttavia, l'istanza di Macrí non è stata adeguatamente raccolta e approfondita dalla comunità degli studiosi. Se usciamo dal circolo ermeneutico ermetico, solamente Anna Dolfi e Giovanna Cordibella hanno intrapreso la strada suggerita dal critico. La curatela *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* (2004) e il volume *Hölderlin in Italia* (2009) hanno indubbiamente contribuito allo studio della dimensione europeizzante della terza generazione, ma in termini puramente storico-comparatistici e filolo-

¹ Di Oreste Macrí si vedano almeno *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995; *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998; *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998; *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2000.

gici, senza entrare nel cuore della questione suggerita da Macrí, ossia di studiare «l'eredità della poesia tedesca» dell'Ottocento – e in particolare quella esercitata da Hölderlin² – nel «nuovo simbolismo esistenziale ermetico del nostro secolo»³. Recentemente, Marco Menicacci (*Mario Luzi e la poesia tedesca*, 2014) ha affrontato la questione hölderliniana nella poesia di Mario Luzi, all'interno di un percorso di lettura che trova la propria sede nell'europeismo fiorentino e la propria forma nel colloquio, diretto e indiretto, di Luzi con la poesia tedesca (Novalis, Hölderlin, Rilke) nelle traduzioni di Contini, Vigolo e Traverso⁴.

Inserendomi in questo «percorso macritico»⁵, nelle pagine seguenti ricostruirò a livello storico e teorico l'influenza esercitata dalla poesia di Hölderlin nella configurazione e sviluppo di quel «nuovo simbolismo esistenziale ermetico» che prese forma a Firenze durante gli anni Trenta del Novecento, le cui radici sono da rintracciare nel «simbolismo ermetico della *belle époque* (Mallarmé, Hölderlin, Rilke)»⁶. Attraverso una lettura comparata degli scritti critici di Traverso, Bo, Bigongiari e Luzi, cercherò di dimostrare come l'attraversamento *simbolico* di Hölderlin abbia costituito un momento fondante nella formulazione teorica dell'ermetismo lungo due linee principali: la palingenesi ontologica dell'io poetico nel suo rapportarsi alla sfera empirica e ontica dell'esistenza secondo un modello trascendentale; e la dimensione sacrale ed etico-conoscitiva della parola poetica. Nella seconda parte del saggio, tenterò di vedere come Luzi abbia assimilato la lezione teorico-filosofica di Hölderlin in *Avvento notturno* (1940), il primo libro hölderliniano della stagione ermetica.

1. Alle soglie dell'ermetismo: Hölderlin e il pensiero ermetico

La storia dell'influenza della poesia di Hölderlin nella cultura italiana del primo Novecento è intrinsecamente legata alla figura di Traverso⁷, le cui traduzioni

² Cfr. O. Macrí, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., pp. 47-64; Vivetta Vivarelli, *Europeismo e terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 323-355; Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, il Mulino, 2009.

³ O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., p. 46.

⁴ Marco Menicacci, *Mario Luzi e la poesia tedesca. Novalis, Hölderlin, Rilke*, Firenze, Le Lettere, 2014.

⁵ Cfr. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁶ O. Macrí, *Luis Cernuda "convertido"*, in *Studi ispanici*, I, *Poeti e narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, p. 398.

⁷ Carlo Bo, *La cultura europea a Firenze negli anni '30*; Alessandro Pellegrini, *La poesia di Hölderlin nell'interpretazione di Leone Traverso*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, a cura di Pino Paioni e Ursula Vogt, in «Studi Urbinati», n.s., B, XLV, 1971, 1-2, II, pp. 553-588, 757-765; Giuseppe Bevilacqua, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel veneto. Diego Valeri e Leone Traverso. Atti del Sesto Convegno sui Problemi della Traduzione Letteraria* (Monselice, giugno 1977), Padova, Antenore, 1978, pp. 59-66; Ursula Vogt, *Leone Traverso. Übersetzer und Germanist*,

ni divennero il canale privilegiato dei poeti della «terza generazione»⁸ per la (ri) scoperta di Hölderlin⁹ e della «poesia moderna straniera»¹⁰.

In una recensione del 15 marzo 1956, intitolata *Gli «Inni» di Hölderlin*, Mario Luzi rifletteva sul ruolo che il poeta tedesco rivestì nello sviluppo della poesia ermetica¹¹ a Firenze durante gli anni Trenta:

Le prime versioni da Hölderlin che Traverso pubblicò risalgono a oltre venti anni fa. Insieme a quelle, intense e corrusche, di Vigolo, valsero a rivelare un

in *Geschichte der Germanistik in Italien*, in «Akten de Internationalen Symposiums Geschichte der Germanistik in Italien» (Macerata, 21-23 Oktober 1993), hrsg. von Grüning Hans-Georg, Ancona, Nuove Ricerche, 1996, pp. 153-178; O. Macrí, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., pp. 499-550; V. Vivarelli, *L'incipit di «Patmos» nelle versioni di Jean Jouve, Errante, Traverso e Vigolo*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 421-431; G. Bevilacqua, *Sulle traduzioni hölderliniane di Leone Traverso*, in *Oreste Macrí e Leone Traverso. Due protagonisti del Novecento: critica, traduzione, poesia*. Atti del Convegno di Studi (Urbino, 1-2 ottobre 1998), a cura di Gualtiero De Santi e Ursula Vogt, Fasano, Schena, 2007, pp. 227-236.

⁸ Cfr. O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni* cit.; A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997; A. Dolfi, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento* cit., pp. 13-30.

⁹ Leone Traverso, *Federico Hölderlin*, in «L'orto», VI, 2, marzo-aprile 1936, p. 8; Friedrich Hölderlin, *Mnemosyne, Età della vita, Metà della vita, Frammento*, in «Il Frontespizio», IX, maggio 1937, 5, pp. 381-383; F. Hölderlin, *Due poesie (Come uccelli passano lenti, Maturi sono, immersi nel fuoco, arsi)*, in «Corrente», I, 15 agosto 1938, 14, p. 3; F. Hölderlin, *Frammento*, in «Prospettive», IV, 15 giugno-15 luglio 1940, 6-7, p. 14; F. Hölderlin, *Abbozzo d'un inno alla Madonna*, in «Incontro», I, 25 agosto 1940, 10, p. 4; F. Hölderlin, *I Titani*, in «Letteratura», IV, luglio-settembre 1940, 15, pp. 90-92; F. Hölderlin, *Mnemosyne, Età della vita, Metà della vita, Frammento, Grecia, «Come uccelli passano lenti», «Maturi sono, immersi nel fuoco, arsi», «Ma quando hanno i Celesti», Ricordo, Migrazione, «Quando il succo del tralcio», I Titani, Abbozzo di un inno alla Madonna, L'aquila*, in *Poesia moderna straniera*, introduzione, traduzione e cura di Leone Traverso, Roma, Prospettive, 1942, pp. 3-26; L. Traverso, *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, in «Studi Urbinati», n.s., B, 1954, 1-2, pp. 5-54, ora in *Studi di letteratura greca e tedesca*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 67-112; L. Traverso, *Sulla «Festa di pace» di Hölderlin*, in «L'Approdo», III, ottobre-dicembre 1954, 4, pp. 23-26; F. Hölderlin, *Inni e frammenti*, a cura di Leone Traverso, Firenze, Vallecchi, 1955. L'edizione degli *Inni e frammenti* del 1955 sarà poi ristampata, sempre per Vallecchi, nel 1974 e poi per Le Lettere nel 1991, con un'introduzione di Laura Terreni.

¹⁰ Cfr. L. Traverso, *Introduzione*, in *Poesia moderna straniera* cit., pp. XIII-XIX. Il canone moderno individuato da Traverso comprende i seguenti poeti: Friedrich Hölderlin, Charles Algernon Swinburne, Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, William Butler Yeats, James Joyce, Rudolph Binding, Thomas Stearns Eliot, Gottfried Benn, Paul Éluard, Joseph Weinheber, Walter James Turner, Ina Seidel, Agnes Miegel, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound, Michael Roberts, Lasso de la Vega Marqués de Villanova.

¹¹ Per una visione generale della poetica ermetica, si vedano almeno: Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978; Massimo Strazzeri, *Profilo ideologico dell'ermetismo italiano*, Lecce, Milella, 1981; O. Macrí, *Studi sull'Ermetismo. L'enigma sulla poesia di Bigongiari*, Lecce, Milella, 1987; O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995; Sergio Pautasso, *Ermetismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996; A. Dolfi, *Terza generazione* cit.; «*La poesia, si sa, si affida al tempo*». *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*. Luzi, Parronchi, Bigongiari, a cura di Carlo Pirozzi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004; Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo* [1986], Venezia, Marsilio, 2011.

poeta integrale – un poeta nel quale la sublimità dell'assunto romantico era cosa travolgente al suo vertice e non aveva né accettato né subito alcuna *diminutio* ironica o sentimentale – in un momento in cui la poesia italiana cercava di liberarsi dai residui crepuscolari, diaristici, impressionistici che a quel tempo erano, non si dimentichi, assai forti. Oggi riconosciamo che la poesia posteriore a Montale, la poesia di Sereni per esempio e di Parronchi, ha una convinzione diversa, lontana da quella dei suoi immediati predecessori forse quanto questa si allontanò dalla convinzione di Pascoli; sarebbe il caso di considerare l'influenza che la poesia di Hölderlin rivelata da Vigolo e da Traverso (e tutto ciò che può rientrare in quel clima) ha esercitato su quello stacco¹².

Un anno dopo, nell'agosto del 1957, Piero Bigongiari, nel suo celebre saggio autobiografico *Hölderlin e noi*, dichiarava apertamente il debito che la cultura ermetica e, per dirla con Leone Traverso, «tutta la poesia moderna»¹³ avevano contratto con la poesia di Hölderlin:

Hölderlin costituì tale punto di rottura; e forse quell'energia semantica che l'ermetismo ha tentato di risvegliare nella parola, e quel disguido verso il fantastico, cioè quel moto interno che reperi e forzò nei sintagmi e nelle parole – e intendo quella dialettica che suscitò nell'interno della parola tra *res* significante e *res* significata, che va ancora studiato appieno –, proprio in Hölderlin trovarono il punto d'appoggio per rivelarsi su un piano concettuale-mitico, in una fantasia in atto che la stessa incompiutezza e frammentarietà hölderliniane sottraevano all'organizzazione della rivolta individuale che il romanticismo avrebbe codificato ma anche svuotato di valore dialettico e positivo¹⁴.

Accanto alle traduzioni e agli studi di Traverso e Vigolo si potrebbero menzionare altresì quelli di Rodolfo Bottacchiari¹⁵, Giovanni Vittorio Amoretti¹⁶, Franco Farinelli¹⁷, Italo Maione¹⁸, Giuseppe Gabetti¹⁹, Lorenzo Bianchi²⁰,

¹² Mario Luzi, *Gli «Inni» di Hölderlin*, in «Il Tempo», XVIII, 15 marzo 1956, 11, p. 53 (ora in *Le scintille del «Tempo». Dieci anni di critica luziana*, introduzione e cura di Elena Moretti, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 33-35, p. 33).

¹³ L. Traverso, *Sul «Torquato Tasso» di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino, Argalia, 1964, p. 77.

¹⁴ Piero Bigongiari, *Hoelderlin e noi*, in «Paragone», VIII, agosto 1957, 92, pp. 39-47 (ora, col titolo *Hölderlin e noi*, in *Poesia italiana del Novecento. II – Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, il Saggiatore, 1980, [pp. 453-461], p. 455).

¹⁵ Rodolfo Bottacchiari, *Il ritorno di Hölderlin*, in «La Cultura», IV, 15 luglio 1925, 9, pp. 385-394.

¹⁶ Giovanni Vittorio Amoretti, *Hölderlin*, Milano, Bocca, 1926.

¹⁷ Franco Farinelli, *Hölderlin*, in *Discorsi bresciani*, Padova, CEDAM, 1926, pp. 55-70.

¹⁸ Italo Maione, *Hölderlin, con una scelta di liriche tradotte*, Torino, SEI, 1926.

¹⁹ Giuseppe Gabetti, *La poesia di Hölderlin*, in «Il Convegno», VIII, novembre-dicembre 1927, 11-12, pp. 627-648; IX, gennaio 1928, 1, pp. 1-13.

²⁰ Lorenzo Bianchi, *Versioni da Hölderlin*, in «Atene e Roma», n.s., III, aprile-maggio-giugno

Giovanna Bemporad²¹ e di Gianfranco Contini²², i cui scritti, come ricorda Giovanna Cordibella, costituiscono il cosiddetto «“decennio delle traduzioni”»²³. Ciononostante Traverso divenne il *medium* principale attraverso cui i poeti ermetici si confrontarono con la poesia di Hölderlin e dell'Ottocento tedesco:

Traverso tradusse anche da altre lingue, dall'inglese e soprattutto dal greco, e questa è anche una cosa molto interessante, è proprio nell'amore per la greicità, nella cattura dello spirito fondamentale della classicità greca [...] che avviene l'incontro con Hölderlin. E in fondo abbiamo da Traverso delle traduzioni esemplari, traduzioni comunque impositive, cioè che diventano lingua italiana e si inseriscono nel quadro della produzione lirica o comunque poetica italiana; abbiamo questo incontro con Hölderlin nei territori mitici della greicità. Della greicità pindarica, della greicità sofoclea e tutto questo ha dato luogo a ottimi, eccellenti risultati dal punto di vista testuale ma anche culturale, perché l'immagine del romanticismo profondo e della incidenza di questo romanticismo in tutto il secolo che ora ci lascia e che lo ha recuperato si rafforza e si approfondisce mentre l'Ottocento l'aveva un po' obliterato. Tutto questo ha continuato ad avere effetto, a fendere dentro la ricerca poetica del nostro secolo. Siamo in quella stagione che per noi è definita da un pregiudizio, da un'etichetta di comodo, comunque, che si chiama Ermetismo. [...] Si tratta di una intensificazione più gelosa del linguaggio, di un approfondimento dei procedimenti tipicamente lirici e anche di un impavido sacrificio della comunicabilità sull'altera dell'assolutezza²⁴.

Sebbene Luzi non manchi di rimarcare le qualità di Traverso come traduttore e germanista («[i]n effetti, un traduttore, uno studioso di tedesco suo pari non credo che si potesse trovare»²⁵), definisce le traduzioni di Traverso come forme poetiche di mediazione transculturale («la sua poesia personale si realizzava nel tradurre, nel mediare la poesia altrui»²⁶), «traduzioni impositive» che, nonostante il rigore filologico del curatore, avevano risentito dell'ambiente culturale nel quale erano emerse: l'ermetismo.

1922, 4-5-6, pp. 3-11; L. Bianchi, *Versioni da Hölderlin*, Bologna, Zanichelli, 1925; F. Hölderlin, *Pane e vino*, in «Nuova Antologia», LXII, 1326, 16 giugno 1927, pp. 421-426.

²¹ Giovanna Bemporad, *Una traduzione di Hölderlin: «Heidelberg»*, in «Il Setaccio», III, dicembre 1942, 2, p. 15; G. Bemporad, *Da Hölderlin*, in *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani e Pettenello, 1948, pp. 137-144.

²² Gianfranco Contini, *Quattro liriche di Hölderlin*, in «L'Italia Letteraria», V, 14 maggio 1933, 20, p. 7; G. Contini, *Due frammenti da Hölderlin*, in «L'Italia Letteraria», V, 10 settembre 1933, 37, p. 5. Su Contini traduttore di Hölderlin, si veda Giuseppina Brunetti, «Un non calmato stupore della "forma"». Gianfranco Contini traduttore di Hölderlin, in «Strumenti Critici», n.s., XIX, settembre 2004, 3, pp. 377-416.

²³ G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., pp. 153-162.

²⁴ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca*, Firenze, Polistampa, 1998, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 7.

²⁶ *Ibidem*.

Come nota Bevilacqua, «con le sue versioni da Hölderlin Traverso ha integrato pienamente le suggestioni di quello specifico momento [l'ermetismo]»²⁷, donando a «tutta una generazione di poeti e letterati italiani, [a] tutta la sua generazione» una traduzione «stimolante ed esemplare»²⁸. Anche la scelta delle poesie di Hölderlin da parte di Traverso segue un paradigma ermetico: «[s]i può facilmente presumere», nota Vivetta Vivarelli, «che le scelte operate da Traverso, che impose all'attenzione dei suoi contemporanei soprattutto la poesia dell'ultimo Hölderlin, quello degli inni e dei frammenti, più "ermetico" e prossimo alle soglie dell'ineffabile, venissero condizionate dall'atmosfera che si respirava nei circoli letterari fiorentini»²⁹. La parola di Hölderlin, allora, letta da Traverso secondo la lente diacritica dell'ermetismo, divenne così prefigurazione (in)compiuta della parola degli ermetici, «inser[endosi] nel quadro della produzione lirica o comunque poetica italiana»³⁰.

Il dialogo a distanza tra Luzi e Traverso, testimoniato altresì dal prezioso carteggio *Una purissima e antica amicizia*³¹, consolida ulteriormente l'ipotesi dell'influenza di Hölderlin sulla poesia ermetica. Se, da una parte, Luzi riconosce apertamente in Traverso «il vero tramite» che egli ha avuto «con la letteratura tedesca»³², dall'altra, Traverso, in un illuminante saggio del 1962, fu uno dei primi ad aver individuato in Hölderlin una vera e propria «guida» spirituale e poetica per Luzi, offrendo alcuni interessanti spunti intertestuali tra gli inni del poeta tedesco e alcune liriche «esistenziali» di *Avvento notturno*³³.

Bigongiari, rileggendo *ex post* la propria esperienza di poeta e critico ermetico, individua nell'Hölderlin tradotto da Traverso il punto di riferimento della terza generazione, che colse nell'indecifrabile e sacrale parola del poeta di Neckar l'agognato connubio tra letteratura e vita (teorizzata e canonizzata da Carlo Bo nel 1938³⁴), secondo il principio heideggeriano della staticità orizzontale della temporalità:

Il «luogo» della poesia hölderliniana in Italia è intorno al 1936, quando le prime versioni del poeta di Neckar, appunto di Leone Traverso, cominciarono a circolare dattiloscritte in quel gruppo di amici fiorentino che poi venne a trovarsi

²⁷ G. Bevilacqua, *Sulle traduzioni hölderliniane di Leone Traverso* cit., p. 231.

²⁸ Ivi, p. 236.

²⁹ V. Vivarelli, *La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica* cit., p. 339.

³⁰ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 9.

³¹ Cfr. *Una "purissima e antica amicizia". Lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966*, a cura di Anna Panicali, Manziana, Vecchiarelli, 2003.

³² M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 7.

³³ L. Traverso, *Profilo della poesia di Mario Luzi*, in «L'Approdo», n.s., VIII, gennaio-giugno 1962, 17-18, pp. 34-44.

³⁴ C. Bo, *Letteratura come vita*, in «Frontespizio» X, agosto 1938, 8, pp. 476-478; X, 9, settembre 1938, pp. 547-560 (ora in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 5-16).

implicato, non *sua sponte* né per sua iniziativa, nella grande polemica dell'ermetismo poetico e critico. [...] Con le versioni «secche» di Traverso Hölderlin veniva consegnato a quegli esemplari ignari della terza generazione, e nutrito del patetico «schema orizzontale» di questa, per dirla, come vedremo, con Heidegger³⁵.

Secondo Heidegger, l'essere esperisce la trascendenza del mondo attraverso la dimensione estatica dell'orizzonte temporale, in modo tale che la comprensione dell'esserci da parte dell'essere avvenga attraverso la presa di coscienza delle possibilità di esistenza del mondo, cioè «*l'interpretazione fenomenologicamente possibile [...] della differenza ontologica*»³⁶. Come il filosofo tedesco cercò di superare la frattura tra essere ed ente, tra la struttura ontologica del primo e quella ontica del secondo, attraverso una riconfigurazione della metafisica occidentale in *Essere e tempo* (1927), così da ristabilire la presenza, il senso e il primato dell'Essere sull'ente, così gli ermetici cercarono di recuperare la dimensione lirica della poesia (e dell'esistenza) rispetto alla deriva nichilista del primo Novecento attraverso la sovrapposizione di letteratura e vita all'interno dello schema orizzontale heideggeriano. È grazie a questo infatti che il momento estatico, esperito a livello temporale³⁷, fa sì che «la letteratura tend[a] all'identità, collabor[i] alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura»³⁸. In entrambi i casi, però, questo tentativo di riconfigurazione delle modalità di espressione dell'uomo presenta una struttura dialettica. Ripristinando la ricerca filosofica e poetica intorno all'essere rispetto all'ente (l'ontologia rispetto all'ontico, l'io trascendentale rispetto alla realtà), Heidegger e gli ermetici non attuano un processo di *reductio ad unum* degli agenti protagonisti dell'agone poetico; essere ed ente, da una parte, e io trascendentale e realtà, dall'altra, sono coppie relazionali, la cui presenza nel mondo è data dalla com-presenza di entrambe le componenti costituenti l'unità dell'Esserci.

Questo ripensamento dell'Esserci a partire dall'essere in uno schema orizzontale temporale che ha come termine di confronto l'ente significa per gli ermetici ripristinare il primato ontologico dell'io trascendentale nel suo perenne rapportarsi con la realtà, e nasce da quel «disagio» che il poeta percepiva nei confronti della «parzialità», di «quello che Heidegger definisce l'«essente»», che, secondo Luzi, avrebbe provocato lo «squilibrio tra il soggetto e l'oggetto, una cen-

³⁵ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., p. 453.

³⁶ Costantino Esposito, *Il fenomeno dell'essere. Fenomenologia e ontologia in Heidegger*, Bari, Dedalo, 1984, p. 401.

³⁷ «Un testo ha così una necessità assoluta e che si riprende a ogni movimento: per sé è inesauribile mentre può rimanere soltanto utile nella caccia per cui viviamo. E va riferito al Tempo, a questa condizione della verità» (C. Bo, *Letteratura come vita* cit., p. 8).

³⁸ Ivi, p. 10.

tralità non sempre creativa ma spesso critica e pregiudiziale dell'io riguardo ai termini dell'esperienza»³⁹. In questo senso, la poesia ermetica, scrive Macrí, «è ancora rivelatrice dell'Esserci esistenziale, che si autentica e si coscientizza tra la causalità del suo esistere nel mondo e il programma del suo futuro; ossia tra vita, quale inizio della sua morte, e il suo esito nel nulla, emergendo nel transito del suo scacco continuo la mera coscienza del proprio destino umano»⁴⁰. Rispetto ai precetti della filosofia kantiana, dove con «trascendentale» s'intendevano le condizioni e le modalità di conoscenza della conoscenza stessa, la riflessione post-kantiana intorno alla poesia trascendentale, operata a livello teorico da Friedrich Schlegel e trasposta sul piano poetico da Hölderlin⁴¹, mira a rinnovare i poli dell'indagine sulla realtà a partire da una coscienza trascendentale che è in grado di produrre la realtà stessa: «per lo spirito, conoscere se stesso significa venire a conoscenza della legge profonda delle cose, significa venire in chiaro del meccanismo di *produzione* della realtà»⁴². Ed è proprio sulle orme dello spirito della poesia di Hölderlin che la poesia, durante la stagione ermetica, «[ha] ripensa[to] se stessa e [h]a inizia[to] a riappropriarsi delle sue proprietà. Si tratta di una intensificazione più gelosa del linguaggio, di un approfondimento dei procedimenti tipicamente lirici e anche di un impavido sacrificio della comunicabilità sull'altare dell'assolutezza»⁴³.

Una spia di questo attraversamento esistenziale della poetica di Hölderlin è riconducibile alla prima diffusione dell'esistenzialismo in Italia verso la metà degli anni Trenta⁴⁴, quando Martin Heidegger tenne a Roma nell'aprile del 1936 una conferenza sulla poesia di Hölderlin, intitolata *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (*Hölderlin e l'essenza della poesia*). Come ricorda Cordibella, «fu nota nella cerchia dell'ermetismo fiorentino, se già nel [maggio del] 1937 dalle colonne del "Frontespizio" dove Rodolfo Paoli⁴⁵ poteva presentare Hölderlin come l'autore in cui "Heidegger pensa di scoprire [...] l'essenza della poesia"»⁴⁶. È molto probabile, quindi, che i poeti ermetici avessero letto la traduzione di Carlo

³⁹ M. Luzi, *Piccolo catechismo*, in *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964, [pp. 76-82], p. 76.

⁴⁰ O. Macrí, *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico e artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 86.

⁴¹ Cfr. Mariagrazia Portera, *Hölderlin lettore di Kant. La sensazione trascendentale come ripresa e ripensamento di alcuni nodi fondamentali dell'estetica kantiana*, in «Lebenswelt», I, 2011, pp. 44-63.

⁴² Paolo Euron, *Poesia trascendentale*, in «Strumenti Critici», n.s., XVIII, settembre 2002, 3, [pp. 45-74], p. 47.

⁴³ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 9.

⁴⁴ Cfr. Antonio Santucci, *Esistenzialismo e filosofia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1959; Pietro Prini, *Storia dell'esistenzialismo. Da Kierkegaard a oggi*, Roma, Studium, 1989; P. Prini, *La filosofia cattolica italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁴⁵ Rodolfo Paoli, *Federico Hölderlin*, in «Il Frontespizio», IX, maggio 1937, 5, p. 80.

⁴⁶ G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., p. 151.

Antoni dell'intervento di Heidegger sulle pagine di «Studi Germanici»⁴⁷ già nel febbraio del 1937 e che la percezione etica, estetica e teorica della parola hölderliniana sia stata fortemente influenzata dall'interpretazione di Heidegger, per la quale Hölderlin era «il “poeta del poeta”, artefice in sé paradigmatico di una poesia intesa come nominazione dell'essere»⁴⁸.

Questa «aderenza metafisica» alla realtà fu avvertita dai poeti ermetici in termini sostanzialmente esistenziali, come recita la celebre equazione «Poesia è ontologia» di Carlo Bo⁴⁹. Secondo Giuseppe Bevilacqua, la cifra ontologica fu la chiave di lettura della prima ricezione di Hölderlin in Italia, che coincise con l'affermazione della poetica ermetica:

Fin dagli anni Trenta l'opera e la singolarissima figura di Friedrich Hölderlin è stata oggetto in Italia di traduzioni esemplari e di studi importanti. È una vicenda, questa della ricezione del poeta tedesco, che ha avuto, mi pare, due momenti culminanti: quello che si usa chiamare stagione ermetica, durante la quale Hölderlin è apparso come un ineguagliabile antesignano del «mito del potere della parola»⁵⁰.

Bigongiari, nel già citato *Hölderlin e noi*, prosegue la sua lettura ontologica di Hölderlin e della poetica ermetica, tracciando un'analisi dell'esistenza dell'io e del linguaggio poetico attraverso una riformulazione delle categorie etiche, estetiche e formali della poesia:

Anche a Hölderlin «bastava credere per creare»; orbene questo desiderio di totalità poetica nell'attimo della creazione, questo avveramento non presupposto dell'essere nell'atto stesso della sua rappresentazione risuonarono nell'animo dei giovani fiorentini come per una spinta segretamente, lontanamente fraterna. Generazione non goethiana, ma che è andata a succhiare alle fonti dell'essere la forza stessa dell'esistere, senza intercapedini, la mia, si trovò subito a dover decidere nell'atto stesso del fare poetico: la decisione cioè non le apparteneva tanto sul piano dell'agire umano quanto su quello direttamente attivo e fulminato della creazione. Poesia, la sua, che nasceva non tanto dalla memoria [...], ma dall'avveramento stesso dell'esistenza: lì e non altrove, con una totalità

⁴⁷ Martin Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, traduzione di Carlo Antoni, in «Studi Germanici», II, febbraio 1937, 1, pp. 5-20 (ora in *La poesia di Hölderlin* [1981], a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Aldelphi, 2001, pp. 39-58).

⁴⁸ G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., p. 151.

⁴⁹ C. Bo, *Letteratura come vita* cit., p. 13. Adrian Del Caro intitola «Poetry and Ontology» la seconda parte del suo libro *Hölderlin. The Poetics of Being* (Detroit, Wayne State University Press, 1991), dove legge in termini ontologici la rappresentazione dell'io nella poesia di Hölderlin (pp. 67-136).

⁵⁰ M. Luzi, *Intervista su Hölderlin*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, in «Il Portolano», VI, luglio-dicembre 2000, 23-24, p. 23.

che ne comprometteva dall'inizio le ragioni di una storia che la mia generazione considerava distesa per quanto dispersa, non enucleata, o almeno enucleata in bagliori, un parole-bagliori [...]. Ora questo *continuum* metafisico ritrovava flagrante Hölderlin come in Leopardi; vedeva in Hölderlin la rottura di quello stato di equilibrio che aveva amato in Foscolo ma che sentiva di dover rompere per liberare l'energia inchiusa nella parola foscoliana come i fisici nucleari con la materia-energia, al punto della disintegrazione dell'atomo⁵¹.

La relazione tra l'ermetismo e Hölderlin, mediata dall'afflato esistenziale del primo Heidegger, appare ancora più chiara. Il poeta tedesco rappresentò per la generazione di Bigongiari il punto di rottura della «sostanziale identità tra natura e anima»⁵², rottura che Hölderlin tradusse in un conflitto dialettico tra io trascendentale e realtà. La sintesi di questo processo, però, è lontana da ogni risvolto negativo – come invece ritiene Adorno⁵³ –, essendo piegata ad un'esplorazione del mondo fenomenico in termini ancora positivi, nella misura in cui «l'antinomia [hölderliniana] conserva tutta la sua validità sul piano concettuale»⁵⁴. Così facendo, la relazione epistemica tra i due poli dell'io (trascendentale ed empirico) garantisce le condizioni di conoscenza e di produzione della realtà, secondo un principio dialettico che trova nell'equilibrio tra le due posture del soggetto conoscente – «non vi [è] unisono ma perfetta distinzione; anzi l'un polo tanto più valorizza e distingue l'altro»⁵⁵ – la propria dimensione poetica. «Insomma», conclude Bigongiari, «fin dall'inizio Hölderlin fu letto proprio come rivelatore di quel discorso che fonda l'esistenza del quale i giovani del '36 andavano in cerca tra i frammenti di una realtà spezzata che essi volevano assumere nell'unità di un linguaggio che non la negasse anzi ne valorizzasse la profonda, originaria unità»⁵⁶. Come la parola di Hölderlin «fonda l'esistenza» e «la natura», così quella dei poeti ermetici, i quali, sulla eco del poeta tedesco, miravano a ripristinare l'identità tra «*res* significante e *res* significata» che la «sorda specie crepuscolare, ottocentesca e dimidiata»⁵⁷ non era riuscita a recuperare, svuotando così la *res* e la funzione trascendentale dell'io «di valore dialettico e positivo»⁵⁸.

Parallelamente a questa lettura ontologica, trascendentale ed etica, Luzi sviluppa un altro punto di convergenza tra la poesia di Hölderlin e l'ermetismo, legato in questo caso alla teoria della poesia moderna. Nel 1959 per i tipi di Garzanti Luzi pubblica l'antologia *L'idea simbolista*, dove rilegge la poesia di

⁵¹ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., 453-454.

⁵² Ivi, p. 454.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Paratassi*, in *Note per la letteratura. 1961-1968* [1974], traduzione italiana di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, pp. 127-169.

⁵⁴ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., p. 455.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., pp. 457-458.

⁵⁷ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., p. 4.

⁵⁸ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., p. 455.

Hölderlin come una delle radici dell'ermetismo, inscrivendola all'interno del canone simbolista. Nella prima sezione del volume, *Prolegomeni*, Luzi ricostruisce la storia del simbolismo – cioè, della poesia moderna – a partire da quell'«originario slancio romantico verso l'unità e il Logos e l'espressione che ad essi compete»⁵⁹, del quale Hölderlin fu uno dei precursori: «La spinta originaria del Romanticismo verso l'unità e il Logos si attuò in vari modi e tentò la sommità da diversi cammini. Dalla sublime sintesi e profezia di Hölderlin all'orfismo gnostico e fantasioso di Nerval»⁶⁰.

Se il «lettore di questa antologia», avverte Luzi, «si [potrebbe] meravigli[are] dello scarso rispetto che essa mostra di avere per la delimitazione storiografica convenzionale del fenomeno simbolista»⁶¹, esso potrebbe mostrarsi altrettanto sorpreso di fronte a una (ri)lettura ermetica della poesia di Hölderlin. Tuttavia, se contestualizzate, le affermazioni di Luzi seguono un preciso percorso interpretativo, piegato alla costruzione di una teoria della poesia moderna di cui l'«ermafrodismo critico ed interpretativo» di «Hölderlin»⁶² costituisce il termine *a quo* e l'ermetismo il termine *ad quem*.

In una lettera del 1952 indirizzata a Giacinto Spagnoletti, relativa alla pubblicazione dell'antologia *Poeti del Novecento*⁶³, Luzi sosteneva che «[l]a poesia [...] che non presume il simbolismo non è poesia moderna»⁶⁴. Non può certo passare inosservata la convergenza di idee tra la posizione luziana e quella di Leone Traverso, il quale, nella sua antologia *Poesia moderna straniera* (1942), definiva le radici della modernità poetica a partire dalla poetica simbolista del Romanticismo tedesco, dal «monologo» di Hölderlin, «dell'uomo orfano nella natura»⁶⁵. Luzi, però, allarga lo spettro interpretativo di Traverso. In un'altra lettera del 1952, indirizzata sempre a Spagnoletti, asserisce che «sono esistite diverse maniere di derivare dal simbolismo (il punto critico del pensiero e dell'anima europea) e che l'insieme di queste strade e le loro ramificazioni costituiscono appunto ciò che si è detto ermetismo»⁶⁶; e, prosegue, se «questo nome deve esistere [ermetismo] deve indicare senz'altro la poesia moderna»⁶⁷. Inoltre, in un saggio del 1959 in-

⁵⁹ *L'idea simbolista* [1959], a cura di Mario Luzi, Milano, Garzanti, 1976, p. 27.

⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁶¹ Ivi, p. 5.

⁶² M. Luzi, *Intervista su Hölderlin* cit., p. 23.

⁶³ *Poeti del Novecento*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milano, Mondadori, 1952, seconda edizione riveduta e ampliata della precedente *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Parma, Guanda, 1950, a sua volta preceduta da *Antologia della poesia italiana contemporanea*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Firenze, Vallecchi, 1946.

⁶⁴ La lettera, ancora inedita, fa parte di un fondo gestito dalla Fondazione Schlesinger. Si cita da un articolo di Paola Benigni, *Mario Luzi e la 'poesia moderna'*, p. 1, n. 3 (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Benigni%20Paola.pdf>).

⁶⁵ *Poesia moderna straniera* cit., p. XVIII.

⁶⁶ P. Benigni, *Mario Luzi e la 'poesia moderna'* cit., p. 2, n. 7.

⁶⁷ Ivi, p. 3, n. 12.

titolato *La strada del simbolismo*, ribadisce come l'ermetismo sia «un acquisto di coscienza del lavoro d'invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori fino a desumerne un sistema d'idee e un sistema espressivo»⁶⁸, cioè, il risultato sintetico del movimento dialettico dello spirito della poesia moderna, nel quale «[i]l sogno dei romantici tedeschi può in effetti illuminare di luce diretta il *rêve* mal-larmeano, con le sue conseguenze di ordine gnoseologico ed estetico»⁶⁹.

In questo senso, la tradizione romantico-simbolista rappresenta

la storia di una idea [...] dello spirito moderno [...]. Dovunque il mondo tende a presentarsi nella brutale presunzione dei dati analitici della scienza, lo spirito tenta la sua rivincita e cerca la via dell'unità e della sintesi [...]. L'antico spirito tentatore s'insinuò nell'anima romantica suggerendo di affermare la dignità della poesia e di compiere l'operazione di sintesi fuori dell'umano e della natura, per così dire, naturata; più volte contro l'uno e l'altra. Le parole in cui si era incarnata la storia degli uomini ed era divenuto metafora il loro sentire e pensare furono con un supremo atto di arbitrio scardinate dall'esperienza, che le aveva non solo corrotte, ma anche santificate; rivolte contro quella storia e quell'esperienza a recuperare il loro senso magico e propiziatorio, per il privilegio del poeta che si sarebbe voluto detentore della formula suprema o suo sacerdote⁷⁰.

La mappa dello spirito della poesia moderna segue un paradigma ora estetico, ora gnoseologico, il cui valore fondante è dato dall'alone sacrale che avvolge la parola e il ruolo del poeta, custode e sacerdote della poesia, nel momento della creazione poetica: «[i]l poeta non cerca i modi e le parole che *sono* poesia (e lo sono illusoriamente, sia chiaro) ma i modi e le parole che *fanno* poesia. Ciò significa che il linguaggio del vero poeta non riporta in uno stato presunto di poeticità ma tende a generarlo»⁷¹: «l'unico modo di *essere* della poesia [è] il *fare*»⁷².

Nel già citato *Gli «Inni» di Hölderlin*, Luzi riconosceva questo principio nella «duplice ispirazione» hölderliniana «di far vivere, incarnato nel suo verbo, il dramma del mondo e di annunciare ai propri simili l'avvento di una nuova stagione di gioia»⁷³. Tale paradigma ritorna altresì nell'*Idea simbolista*, giacché Luzi premette alle poesie Hölderlin *Metà della vita* e *Ricordo* il saggio *Cenno per la descrizione e il linguaggio*. In questo testo, posto dal poeta tedesco come coda alla sua teoria dei toni, sviluppata, parzialmente, in *Sul procedimento dello spirito poetico* – che Luzi probabilmente già conosceva quando scrisse *Gli «Inni» di Hölderlin*, e che al momento della pubblicazione dell'*Idea simbolista* aveva po-

⁶⁸ M. Luzi, *La strada del simbolismo*, in *La naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, [pp. 90-107], p. 90.

⁶⁹ M. Luzi, *L'idea simbolista* cit., p. 7.

⁷⁰ Ivi, p. 23.

⁷¹ M. Luzi-Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 42.

⁷² Ivi, p. 43.

⁷³ M. Luzi, *Gli «Inni» di Hölderlin* cit., p. 34.

tuto leggere nell'edizione degli *Scritti sulla poesia e frammenti* (1958) tradotti da Gigliola Pasquinelli per i tipi di Boringhieri⁷⁴ –, Hölderlin svolge una comparazione tra i momenti dello spirito e lo sviluppo del linguaggio poetico:

E come a quel grado della formazione in cui l'uomo, uscito dall'infanzia originaria, si è sollevato con tentativi opposti fino alla suprema, alla pura eco delle prime vite, sicché sente se stesso come spirito infinito nella vita infinita, come l'uomo a quel grado della formazione entra veramente per la prima volta nella vita e presente il suo operare e la sua destinazione, così il poeta, a quel grado in cui anch'egli da un sentimento originario si è sollevato con tentativi opposti fino al tono, fino alla forma pura più alta del sentimento stesso e si vede totalmente compreso con quel tono in tutta la sua vita interiore ed esteriore: a questo grado il poeta presente il suo linguaggio e con esso il compimento vero e proprio per la poesia attuale e insieme per ogni poesia. Se si è già detto che a quel grado subentra una nuova riflessione, che restituisce al cuore tutto ciò che gli ha preso, e che lo spirito del poeta e il suo futuro compimento poetico è arte vivificante, così come per il sentimento originario del poeta e del suo componimento poetico è stata arte spiritualizzante. Il prodotto di questa riflessione creativa è il linguaggio. In quanto cioè il poeta si sente compreso con il tono puro del suo sentimento originario in tutta la sua vita interiore ed esteriore e guarda intorno a sé nel suo mondo, questo gli è altrettanto nuovo e ignoto, è la somma di tutte le sue esperienze, del suo sapere, del suo intuire, del suo rimembrare⁷⁵.

Attraverso il linguaggio poetico, l'autocoscienza dell'io, nel suo moto irrequieto tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, prova a riempire il vuoto lasciato dai celesti – ora cristiani, ora pagani, secondo una linea direttrice bifronte che trova nella rivelazione della parola il momento epifanico del divino –, in modo tale da ricucire il rapporto tra l'Uno e il Tutto, tra la Parola e l'Essere, tra il Finito e l'Infinito: «[Hölderlin non] può rinunciare al riscatto di eroi e numi leggendari del cielo pagano: grecità e cristianesimo per lui, come ai nostri giorni Simone Weil, devono, di là dai contrasti, comporsi in armonia»⁷⁶. Come ricorda Traverso, negli ultimi inni Hölderlin unisce la sfera gnoseologica della costituzione del linguaggio a quella etica della palingenesi dell'io trascendentale attraverso la parola poetica, piegata a rifondare la poesia come espressione del Sacro, di quella «“nascenza”» assolutamente «incontaminata del poetico che, in quanto originario sgorgo, è anche il più alto sentimento di una sacralità, anteriore a tutte le precipitazioni e cristallizzazioni positive [e] dogmatiche»⁷⁷.

⁷⁴ F. Hölderlin, *Sul procedimento dello spirito poetico; Cenno per la descrizione e il linguaggio*, in *Scritti sulla poesia e frammenti*, traduzione di Gigliola Pasquinelli, Torino, Boringhieri, 1958, pp. 64-88, 88-93.

⁷⁵ M. Luzi, *L'idea simbolista* cit., pp. 45-46.

⁷⁶ F. Hölderlin, *Inni e frammenti* cit., p. XIII.

⁷⁷ Giorgio Vigolo, *Saggio introduttivo*, in F. Hölderlin, *Poesie*, tradotte e con un saggio introduttivo di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958, [pp. 13-70], p. 64.

Nella poesia ermetica, e così in Hölderlin, il potere veritativo della parola poetica non è legato solo al recupero dell'ontologia dell'io, ma altresì alla sfera semantica del Sacro, che figura la «nostalgia [dei poeti] dell'ἔν καὶ πᾶν originario», quando «[t]utto l'intelletto e tutta l'anima si sono impegnati a recuperare [...] la fusione col Divino»⁷⁸. Come ricorda Luzi nella sua introduzione alle poesie di Hölderlin nell'*Idea simbolista*, la grandezza del poeta tedesco risiede nel suo «linguaggio estremamente limpido e creativo» attraverso il quale egli «tentò una superba interpretazione sintetica della storia umana nelle sue alternative perenni e ne trasse profeticamente un messaggio di speranza che parla di reintegrazione nel divino»⁷⁹. Se il «discorso lirico» è espressione della sacralità dell'esistenza, della «totalità senza limiti» che la poesia sottende nel suo tentativo di rappresentare «l'armonica muscolatura del corpo universale», il poeta ha il dovere di partecipare alla «manifestazione» di questa «totalità», che trova nella «parola [...] il modo di mediarsi, facendo sì che l'Universo incosciente, l'abisso, divenga un Universo cosciente, cioè tutto percepito nella sua espansività, senza che per questo, nel limite della parola, perda il senso che più gli è proprio, quello dell'illimitato»⁸⁰.

Secondo Bigongiari, la poesia assume le forme di «religione» dell'io trascendentale – religione che deve essere letta e intesa nel suo significato etimologico di «vincolo», di «unione» (dalla radice del verbo *religare*, secondo la lezione di Lattanzio e Sant'Agostino) tra l'umano e il divino:

La presenza del Sacro si celebra, vorremmo persino dire, tanto più nella fase dell'assenza e del lutto, dove allora la poesia, che è presenza suprema, acquista nella virtualità tanto più violento il segno di quel perpetuo moto di apparizione che l'anima, e quindi un fuoco più alto. Perché in quel tutto, in quel Tutto sacro, in quel Tutto intero che la *pietas* hölderliniana perpetuamente ricompona [...], la virtualità si fa ansia di futuro: lievito necessario, nel ritmo temporale delle apparizioni, per ricostituire, sul discorso lirico affidato ai tempi, l'avallo dell'eterno, e meglio, del Sacro che presiede a questa «totalità senza limiti». Il Sacro non è mai elemento fermo e isolabile in sé, ma forma di un contenuto in perpetuo avvento verso il proprio stato formale, cioè impulso al proprio stesso apparire; ed ecco dove ogni lacerto poetico fa parte di quella eterna storia umana, è un lacerto di quell'armonica muscolatura del corpo universale, sicché, se il Sacro vi si realizza per gradi, ogni grado è anello necessario, sia in fase ascendente che discendente, se così possiam[o] dire, del manifestarsi o sparire di quell'essenza primigenia⁸¹.

La cifra etica che muove l'ansia del «Titano hölderliniano a riconquistare il cielo perduto»⁸², quello «stato di grazia» proprio dell'«antica Grecia» e che ritor-

⁷⁸ F. Hölderlin, *Inni e frammenti* cit., p. XIV.

⁷⁹ M. Luzi, *L'idea simbolista* cit., p. 43.

⁸⁰ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., p. 460.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² L. Traverso, *Introduzione* cit., p. XIV.

nò, sotto forme diverse, in «alcune epoche del cristianesimo»⁸³, è parte costituentе dello sfondo sacrale e religioso della poesia ermetica. Essa divenne espressione del moto perpetuo dell'io trascendentale nella sua perenne ricerca degli *arcani mundi*, di quella verità nascosta nella *Pietra oscura*, per dirla con Luzi, quella parola-pietra che nel 1947 assurge a effigie della rinuncia alla presenza incarnata di Dio e a icona dell'epifania ontologicamente svuotata dell'immagine di Cristo. «Il valore creante della parola», allora, abbandona le funzioni descrittive del linguaggio per «generare il pensiero e le sue forme»⁸⁴ nel suo stato originario, quando «filosofia e poesia si fondevano, in un'invenzione e ricognizione del mondo totale»⁸⁵.

Alfredo Luzi, relativamente al caso di Luzi – ma la tesi è implicitamente estesa *tout court* all'ermetismo fiorentino –, sostiene che «[l]e radici di questa tensione nominale» della parola, in quanto forma ed espressione della rivelazione dell'essere nel-mondo-degli-uomini, deve essere rintracciata nella conoscenza «dei testi sacri [e] anche di quelli della cultura orientale»⁸⁶. Tuttavia, nel saggio autobiografico *Il mio incontro con la poesia tedesca* (1995), è Luzi stesso a sottolineare come il rapporto tra «il mondo poetico tedesco» e la «parte attiva della letteratura» degli anni Trenta e Quaranta (l'ermetismo) fosse di natura simbiotica, cosicché «la lettura dei poeti tedeschi, e soprattutto dei poeti tedeschi essenziali, ci risucchiava dentro la genesi intellettuale e etica della poesia moderna»⁸⁷.

In occasione dell'apertura del Corso di Studi Italo-Tedeschi, il 19 aprile 1995 nell'Aula Magna dell'Università di Firenze Luzi aveva rilevato come le traduzioni di Traverso – insieme a quelle di Vigolo⁸⁸ – delle poesie di Hölderlin «vennero ad arricchire e sostanziare la nostra cultura poetica in questa stagione detta "ermetica". In questa stagione culturale che si chiama Ermetismo, la poesia ha avuto forse il massimo risalto rispetto ad ogni altra forma espressiva e a ogni altra disciplina e questo sarebbe da spiegare forse anche con ragioni extra letterarie, politiche per esempio»⁸⁹.

In questo breve ma decisivo intervento, Luzi non solo canonizza la poesia tedesca dell'Ottocento e del primo Novecento («questa incidenza dei poeti te-

⁸³ *Ibidem*, nota 1.

⁸⁴ M. Luzi, *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, Milano, Garzanti, 1995, p. 82.

⁸⁵ M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 61.

⁸⁶ Alfredo Luzi, «Vola alta parola». *Fisica e metafisica nella poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi* [numero monografico di] «Istmi», a cura di Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli, XVIII, 2014, 34, [pp. 37-54], p. 37.

⁸⁷ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 11.

⁸⁸ F. Hölderlin, *Pane e vino*, in «Circoli», V, ottobre 1935, 7-8, pp. 70-76; *Tre poemi di Hölderlin*, in «Meridiano di Roma», II, 11 aprile 1937, 5, p. VII; F. Hölderlin, *Poesie*, traduzione, cura e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958. Si veda anche l'intervista *A colloquio con Giorgio Vigolo*, a cura di Elio Filippo Acrocca, in «La Fiera Letteraria», XIII, 27 aprile 1958, 17, p. 3.

⁸⁹ M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., pp. 9-10.

deschi, da Hölderlin a Rilke, è tanto forte che non è paragonabile con quella di altri contributi») ⁹⁰ secondo le «ragioni» etiche ed estetiche dell'ermetismo, che aveva «segretamente» accolto il «ritmo tellurico» del «“calcolo” hölderliniano» ⁹¹, ma identifica nella poesia di Hölderlin il momento della presa di coscienza della «crisi del rapporto fra la realtà e lo spirito» ⁹², dal quale il «Simbolismo [e] l'Ermetismo» avrebbero sviluppato «una ricerca molto intensa di recupero di intensità e di sintesi nel linguaggio della poesia» ⁹³:

Quando noi parliamo dei recuperi della poesia e della speculazione poetica germanica, sentiamo che si entra nel territorio più fecondo e che lì sono le premesse fondamentali di tutto il discorso della creazione letteraria dell'ultimo secolo. [...] Ora io non voglio prolungarmi molto, ma volevo dirvi che questa piccola cronaca autobiografica quasi di memorie personali è popolata proprio da nomi di miei amici, dei miei amici più intimi a significare questo rapporto molto stretto del mondo poetico tedesco con la parte attiva della letteratura dell'epoca. Torno a dire che era un'attenzione non solo speculativa, non solo di pura lettura; era invece anche interessata, proprio perché la lettura dei poeti tedeschi, e soprattutto dei poeti tedeschi essenziali, ci risucchiava dentro la genesi intellettuale e etica della poesia moderna ⁹⁴.

Se da una parte le cifre del carattere spirituale ed etico della letteratura ermetica dipendono evidentemente dall'insegnamento di Carlo Bo, dall'altra appare chiaro come l'attraversamento simbolico e ontologico della poesia di Hölderlin abbia portato alla costituzione di una nuova autocoscienza dell'io e a una metamorfosi del linguaggio poetico, che diveniva, secondo l'imperativo categorico ermetico, espressione dell'assoluto e del «sublime contemporaneo» ⁹⁵. La genesi intellettuale ed etica di cui parla Luzi e le tesi deontologiche di Bo sono così unite dalla comune radice «moderna» che si svolge lungo quella linea otto-novecentesca che lega simbolismo ed ermetismo in un unico sviluppo armonico, e che la cultura ermetica ha identificato nell'interpretazione orfica del cielo e della terra di Hölderlin. In questo senso, la ricezione del poeta tedesco non deve essere considerata solamente in termini puramente speculativi e di semplice lettura, ma secondo una prospettiva più ampia che abbracci quelle questioni di carattere teoretico (riconfigurazione ontologica dell'io trascendentale nel suo rapportarsi alla sfera empirica e ontica dell'esistenza) ed etico-conoscitiva (la dimensione sacrale della parola poetica) che stanno alla base dell'ermetismo fiorentino. «La luce e il sale» e le riflessioni sulle condizioni della «poesia moderna» di cui parla

⁹⁰ Ivi, p. 10.

⁹¹ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., p. 456.

⁹² M. Luzi, *Il mio incontro con la poesia tedesca* cit., p. 10.

⁹³ Ivi, p. 9.

⁹⁴ Ivi, pp. 10-11.

⁹⁵ S. Ramat, *L'ermetismo* cit., pp. 62-69.

Luzi corrispondono evidentemente al dibattito che si era generato a Firenze nella cerchia ermetica quando Leone Traverso propose in forma dattiloscritta le sue prime traduzioni hölderliniane, che corroborarono ulteriormente la riflessione intorno al potere della parola, al rapporto tra vita e letteratura, in chiave etica e conoscitiva, e alla palingenesi dell'io lirico secondo un modello trascendentale.

2. *Luzi, Hölderlin e lo spirito della poesia moderna: lettura di «Avvento notturno» (1940)*

Dopo gli interventi del 1956, del 1959 e del 1995, Luzi riprende nuovamente il discorso su Hölderlin nella già citata intervista curata da Bevilacqua, pubblicata sulla rivista fiorentina «Il Portolano» nel 2000. In questa sede, Luzi in primo luogo dichiara *apertis verbis* che il «messaggio hölderliniano», «[f]orse per influenza diretta o indiretta, si è fatt[o] sentire soprattutto se non esclusivamente nell'ambito dell'Ermetismo, fiorentino e no, per quanto riguarda l'Italia». Luzi inoltre estende il discorso teorico sulla poesia moderna a tutto l'ermetismo: «Più che studi specifici sull'argomento ho incontrato sulla mia strada discorsi nei quali Hölderlin era la luce e il sale. Si trattava di riflessioni e d'intuizioni critiche sulla condizione moderna della poesia. Si va da Alessandro Pellegrini, a Macrí, a Bigongiari, ad Antonio Prete». Infine, egli affronta il rapporto tra la facoltà espressiva della parola hölderliniana e quella ermetica, di cui *Avvento notturno* è sineddoche⁹⁶:

Forse essa [la poesia di Hölderlin] ha agito su di me in quel momento di ricerca oltre che di testimonianza che fu *Avvento notturno*: come mito, come fede. Mito del potere della parola, fede nella lettura profonda e perspicua del reale. Per esempio, una poesia come *Vino e ocra* o come *Avorio* mi sembra eloquente⁹⁷.

Per esprimere il proprio debito nei confronti di Hölderlin Luzi sceglie *Avvento notturno*, un libro che, come ricorda Marco Marchi, è considerato il «testo canonico dell'«ermetismo fiorentino» – o secondo un criterio aggiornato di sto-

⁹⁶ Su *Avvento notturno*, si vedano almeno: Giuseppe Zagarrò, *Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 35-63; Mario Alicata, «*Avvento notturno*» di Luzi, in *Scritti letterari*, introduzione di Natalino Sapegno, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 202-212; Vittorio Coletti, *Una «grammatica per l'evasione»: «Avvento notturno» di Luzi*, Genova, il melangolo, 1978, pp. 96-124; Maria Carla Papini, «*Avvento notturno*»: il distacco e l'attesa, in *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 145-162; S. Ramat, «*Avvento notturno*» di Mario Luzi, in *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 424-435; Marco Marchi, «*Avvento notturno*», in *Invito alla lettura di Luzi*, Milano, Mursia, 1998, pp. 34-38; Marco Menicacci, *Notturmo*, in *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 29-40; Cosimo Cucinotta, *L'enigma della nostra epoca*, in *Le stagioni del giusto (1935-1960)*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 59-124.

⁹⁷ M. Luzi, *Intervista su Hölderlin* cit., p. 23.

riografia letteraria più restrittivo e specificante, oggi prevalente, dell'ermetismo *tout court*»⁹⁸. Sebbene questa silloge sia evidentemente espressione formale e poetica dell'ermetismo, essa è altresì riflesso e immagine dell'esposizione di Luzi alla poesia di Hölderlin – un'esposizione che avvenne esattamente nella seconda metà degli anni Trenta attraverso le traduzioni dattiloscritte di Traverso, quando Luzi stava componendo le liriche del suo secondo libro di poesie (1935-1939)⁹⁹.

Data la specificità del riferimento di Luzi e il ruolo che questa raccolta-manifesto ricopre nella storia dell'ermetismo (e quindi nella ricezione di Hölderlin), è opportuno ai fini della nostra analisi verificare come la dialettica tra «[m]ito del potere della parola» e «fede nella lettura profonda e perspicua del reale» si articoli all'interno di *Avvento notturno*. Il tema è stato affrontato inizialmente da Bigongiari e Traverso¹⁰⁰, e più recentemente da Vivarelli e Cordibella. Tuttavia, queste analisi offrono un riscontro puramente intertestuale, senza tenere conto del sostrato teorico e filosofico della poesia Hölderlin di cui i poeti ermetici si nutrono durante gli anni Trenta, e che Luzi sperimentò in *Avvento notturno*.

Alle soglie del secondo conflitto mondiale, l'epifania crepuscolare del secondo libro di Luzi esprime la metamorfosi delle forme poetiche operata dagli ermetici nella prima metà del Novecento secondo un'idea di poesia che mira a ripristinare «il rapporto con la forza attiva di tutto il linguaggio»¹⁰¹. Inserendosi nel solco della tradizione orfica del notturno, Luzi non guarda solo alla linea «mallarmeana filtrata attraverso un d'Annunzio esule dalla sfera della solarità alcionia»¹⁰², di cui ricorda altresì una lettura «in parte non ordinat[a]» di Mallarmé, Rimbaud, di Éluard, scardinati dal loro sistema e ascoltati come voci perdute nel mare dell'esistenza»¹⁰³, ma anche ai *Nachtgesänge*, i *Canti della notte* di Hölderlin, poesie di «argomento “notturno”»¹⁰⁴. Qui «alla metafora della notte, a cui si accosta quella dell'inverno», Hölderlin accompagna epifanie di figure mitologiche (Chirone, Vulcano, Ganimede) attraverso uno stile «frammentato» a livello sintattico e carico di «immagini ardite»¹⁰⁵.

⁹⁸ M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi* cit., p. 34.

⁹⁹ «Le poesie qui raccolte furono composte tra il 1935 e il 1939» (M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 1339).

¹⁰⁰ P. Bigongiari, *Hölderlin e noi* cit., pp. 456-457; L. Traverso, *Profilo della poesia di Mario Luzi* cit., p. 36; V. Vivarelli, *Europeismo e terza generazione* cit., p. 331; G. Cordibella, *Hölderlin in Italia* cit., pp. 167-172.

¹⁰¹ M. Luzi-C. Cassola, *Poesia e romanzo* cit., p. 42.

¹⁰² C. Cucinotta, *Le stagioni del gusto* cit., p. 61.

¹⁰³ M. Luzi, *Discretamente personale*, in *L'inferno e il limbo* cit., pp. 236-242, 239.

¹⁰⁴ F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e recisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani, con uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2001, p. 1471.

¹⁰⁵ Ivi, p. 1473.

Il notturno durante il Settecento e il primo Ottocento era un «tema ricorrente, all'interno di una teoria della cultura fondata sulla semantizzazione e metaforizzazione del tempo e delle sue parti», ed era legato altresì alla fenomenologia della memoria, rievocata dai poeti in «uno spazio psicologico [la notte] della contemplazione, per lo più malinconica, della caducità dell'esistenza», che in Hölderlin e Novalis acquista anche una dimensione «filosofico-religiosa»¹⁰⁶. Inoltre, come ricorda Heidegger, è «nell'epoca della notte del mondo», «nell'abisso» che il «poeta canta il Sacro»: nella poesia di Hölderlin, «la notte del mondo è sacra»; e in questa dimensione crepuscolare, attraverso il valore veritativo della poesia, Hölderlin – e così i poeti che abitano nell'*Ab-grund*, l'abisso –, può ritrovare le tracce degli «dèi fuggiti»¹⁰⁷.

Nel saggio *La creazione poetica* Luzi definisce la poesia come «figlia della memoria», come una forma «immersa nel tempo» piegata a «strappare alle immagini del tempo la loro temporalità [...]». La poesia è il regime di questo eterno presente [...]. Passato e presente si allineano in uno speciale tempo dilatato che è il presente di tutti i tempi»¹⁰⁸. Questa tensione metafisica tra l'indecifrabilità del tempo notturno (e quindi del divino) e la conflagrazione delle temporalità dell'esistenza (presente e passato) acquista forma poetica nella poesia che apre *Avvento notturno*, dove assistiamo al tentativo da parte di Luzi di fondere in un unico movimento estatico tempo e memoria, da una parte, e la presenza del divino nel mondo degli uomini, dall'altra.

In *Cuma*, prima epifania notturna di Luzi, la sacralità cristiano-pagana emerge dal contrasto tra l'antica città di Cuma, dove emergono alla sera le «semispen- te mani» di una «fanciulla», e l'orizzonte metafisico suggerito dal «lacrimevole vento» che si perde nell'interrogativo etico-linguistico¹⁰⁹ «Verso dove?» che chiude il primo tempo di *Avvento notturno*. Come sottolinea Maria Carla Papini, le liriche di *Avvento notturno* diventano emblema di una «poesia e di una scrittura assunta al ruolo di mediatore [...] del processo esistenziale, del suo svolgersi nei termini contrastanti del rapporto che inevitabilmente ne lega l'essenza infinita all'angusta vacuità della forma sensibile»¹¹⁰. La parola poetica, allora, carica della forza generativa della notte, inaugura il libro all'insegna della tensione *religiosa* dell'io trascendentale nei confronti della realtà – l'anelito esistenziale di armonia tra essere ed ente –, che si manifesta ai suoi occhi nella proteiforme dimensione cristiano-pagana dell'esistenza.

La risposta a questo interrogativo dell'io alimenta l'inquieto moto lirico della poesia e attraversa senza soluzione di continuità i tre movimenti del libro (*I*

¹⁰⁶ Ivi, pp. 1471-1472.

¹⁰⁷ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, traduzione di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 250.

¹⁰⁸ M. Luzi, *Vicissitudine e forma* cit., pp. 42-43.

¹⁰⁹ Cfr. M. Marchi, *Invito alla lettura di Luzi* cit., p. 35.

¹¹⁰ M. C. Papini, *Il linguaggio del moto* cit., p. 143.

fenomeni, Preterizioni, Dell'ombra), trovando un (parziale) responso nella lirica che chiude circolarmente *Avvento notturno, Maturità*, dove il «sicomoro stranamente fedele» allude a una positiva sintesi dialettica tra l'essere e l'ente, tra l'esistenza umbratile dell'io («Ombra, non più che un'ombra è la mia vita / per le strade che ingombra il mio ricordo impossibile») e gli «[s]guardi deserti, forme senza nome / nella notte pesante»¹¹¹.

La struttura tripartita costituisce un punto centrale della poesia di Hölderlin: «[l]'inno [holderliniano] si svolge in un numero ternario: strofe, antistrofe, epodo, che nel loro ritorno si compongono in gruppi maggiori a rinnovare contrasti e conciliazioni in giri più vasti. Lo schema metrico, suggerito da Pindaro e dai cori tragici, sostiene e incarna la vicenda di una storia ideale»¹¹². Nel saggio *Sul procedimento dello spirito poetico*¹¹³, che, come già ricordato, Luzi conosceva – e che aveva esperito, a livello empirico, nelle traduzioni *triadiche* di Traverso¹¹⁴ –, Hölderlin teorizza l'epifania e la genesi della creazione poetica secondo un principio dialettico ternario, che trova nell'armonizzazione di elementi dissonanti, in una riconciliazione tra spirito e materia, tra la dimensione dell'essere e quella dell'ente, il proprio paradigma etico, poetico ed estetico:

[q]uesta ragione del componimento poetico, il suo significato, deve costituire il passaggio tra l'espressione, il descritto, la materia sensibile, ciò che propriamente è detto nel componimento poetico, e lo spirito, l'elaborazione ideale. Il significato del componimento poetico può essere duplice, come vogliono dire due cose anche lo spirito, l'ideale, e la materia, l'espressione, in quanto cioè vengono intesi come applicati o come inapplicati. [...] Essa [la materia] è ciò entro cui e in cui si realizza ogni volta l'operazione e il procedimento poetico, il veicolo dello spirito, mediante il quale esso si riproduce in se stesso e in altri¹¹⁵.

Pendant dei saggi poetologici *Il divenire nel trapassare* e *Alternanza dei toni*, Hölderlin ricostruisce i movimenti dello spirito umano in quanto spirito poetico, parla cioè del cammino che l'io poetico deve intraprendere per recuperare la «propria compiutezza trascendentale», rimanendo «ancorato alla totalità della vita». La realizzazione dello spirito nella poesia, allora, diventa figura di un «progredire poetico» che muove dall'«infinita e inconscia interiorità dello spirito e della materia» fino alla «chiara, consapevole e in sé differenziata unità di ciò che è presenza fattuale dell'infinito». Rendendo la poesia presenza dello spirito

¹¹¹ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 80.

¹¹² F. Hölderlin, *Inni e frammenti* cit., p. XII.

¹¹³ Per un'analisi di questo frammento, si veda F. Hölderlin, *Se il poeta è anzitutto padrone dello spirito*, a cura di Mariagrazia Portera, Pisa, ETS, 2010.

¹¹⁴ A riguardo, si veda la recensione di Giuseppe Bevilacqua all'edizione Vallecchi degli *Inni* tradotti da Traverso e all'edizione Einaudi delle *Poesie* tradotte da Vigolo in «Hölderlin-Jahrbuch», XI, 1958-1960, pp. 223-234.

¹¹⁵ F. Hölderlin, *Scritti sulla poesia e frammenti* cit., p. 68.

e della materia attraverso l'azione totalizzante dell'io trascendentale, e cioè concependo la ποίησις come procedimento e accadimento dello spirito, Hölderlin unisce «l'essere e l'esistenza, il divino e la coscienza» in un moto poetico «privo di separazione e tuttavia reciprocamente distinti»¹¹⁶.

Commentando questi saggi, Luzi, ne *Gli «Inni di Hölderlin»*, riconduce queste riflessioni metapoetiche a una «interpretazione religiosa e unitaria della storia, conciliazione tra Cristianesimo e Paganesimo nell'identità e nell'alternanza del divino, concezione triadica della vita e del mondo; tutto questo è ora una verità vivente e presente allo spirito del poeta, consustanziale alla sua voce». Simile al «procedimento hegeliano [di] tesi, antitesi e sintesi», la dialettica di Hölderlin differisce da quella di Hegel nella concezione trascendentale dell'io poetante e nel suo rapporto di apertura coscienziale nei confronti della realtà: «il dramma dell'uomo deve essere comunicato e vivere, dal rimpianto all'espiazione e alla catarsi, nello spirito di ciascun uomo. Il poeta ha questa duplice aspirazione: di far vivere, incarnato nel suo verbo, il dramma del mondo e di annunciare ai propri simili l'avvento di una nuova stagione di gioia»¹¹⁷.

Avvento notturno presenta una successione triadica che si richiama evidentemente allo schema hölderliniano¹¹⁸, attraverso il quale l'io trascendentale crea uno spazio interiore dove si svolge la dialettica tra spirito e materia. *Fenomeni*, *Preterizioni* e *Dell'ombra* figurano i movimenti tonali dello spirito, «l'intersecarsi di movimenti oggettivi e soggettivi [da cui] nasce quella temperie epica e lirica» che permise a Hölderlin, e così a Luzi, di recuperare la sacralità della parola poetica, ripristinare il primato trascendentale dell'io nei confronti della realtà e salvaguardare il messaggio di cui lo spirito è portatore.

Nella strofe di *Fenomeni* assistiamo alla manifestazione dello spirito nella luce crepuscolare della sera, nelle vesti di figura interrogante e interrogativa di fronti ai misteri del mondo – simile all'incedere poetico dubitativo dei canti della notte¹¹⁹ e,

¹¹⁶ Riccardo Bruschi, *Commentario*, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Bruschi, Milano, SE, 1987, [pp. 167-199], p. 188.

¹¹⁷ M. Luzi, *Le scintille del «Tempo»* cit., p. 34.

¹¹⁸ Anna Panicali, sebbene abbia notato l'andamento ternario di *Avvento notturno*, nella sua analisi non ha discusso l'ipotesi filosofico idealista, né le tesi di Hölderlin: «Inchiodato dalla propria ombra entro un cerchio che lo soffoca, l'io osserva (*I fenomeni*), si confessa interrogando o mostrando di negare (*Preterizioni*), sprofonda nel dolore della conoscenza che dice la separazione, il vuoto, il deserto» (*Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 54).

¹¹⁹ *Chirone*: «Dove sei pensierosa! che sempre devi / Farti da parte quando è tempo, dove sei, luce?», «Al ristoro del puledro o del giardino, / Dando consiglio, per il cuore; dove sei, luce?»; *Alla speranza*: «Dove sei?»; *Timidezza*: «Non ti sono noti molti fra i vivente? / Sul vero non cammini come su tappeti?», «Accaderti, là dove tu devi?»; *Ganimede*: «Mense un tempo i Celesti avevano sete? / Non conosci laggiù i messaggeri del Padre, / nell'abisso la meta più affilata delle brezze? / Non ti scuote la parola che, colma di antico / Spirito, ti manda un uomo che ha peregrinato?»; *Metà della vita*: «Ahimè, dove trovare, quando / È inverno, i fiori, e dove / Il raggio del sole, / E l'ombra della terra?»; *Età della vita*: «Selve di colonne nella piana del deserto, / Cosa siete?» (F. Hölderlin, *Tutte le liriche* cit., p. 285, 291, 295, 297, 299).

più in generale, degli inni di Hölderlin¹²⁰ – in *Cuma*¹²¹, *Passi*¹²², *Avorio*¹²³, (*Esistevano a Eleusi i bei cipressi*)¹²⁴, *Città lombarda*¹²⁵, *Bacca*¹²⁶, *Saxa*¹²⁷ e in *Europa*¹²⁸. Attraverso una trama dubitativo-invocativa, icona della condizione del poeta ermetico («La nostra vita era esposta veramente a un interrogativo: non c'era nulla di sicuro e invece c'era molto di incombente»¹²⁹), Luzi fissa «in questi primi versi del libro tutta la vicenda psico-linguistica di *Avvento notturno*. Vi troviamo cioè non solo la ragione etica (l'interrogare irrequieto e irrisolto), ma anche la ragione strutturale, il processo voglio dire degli strumenti linguistici che di necessità ne derivano»¹³⁰. Luzi esprime questa perdita delle facoltà descrittive ed ermeneutiche del linguaggio poetico nella tensione psicologica dell'io nei confronti del magma indistinto del reale (la trasfigurazione simbolica degli spazi urbani dell'io – Cuma, Firenze, Fiesole, Olimpia, Eleusi, Mantova), la cui complessa e precaria decifrazione mina lo statuto trascendentale dell'autocoscienza poetica, così come le potenzialità conoscitive della poesia.

Avorio ricopre un ruolo centrale nel recupero del potere veritativo della parola e della lettura del reale¹³¹. La «grammatica dell'evasione» di questo testo è specchio del tentativo del soggetto conoscente di ricostruire le coordinate linguistiche del linguaggio poetico per descrivere e interpretare l'enigmaticità del mondo empirico. Le deviazioni semantiche, l'uso di forme etimologiche, la trasgressione delle norme di successione logica tra verbo, soggetto e aggettivo, così come l'arbitrarietà della funzione delle preposizioni¹³², sono i segni dell'avvento

¹²⁰ Cfr. G. Bevilacqua, *Una questione hölderliniana. Follia e poesia nel tardo Hölderlin*, Firenze, Olschki, 2007.

¹²¹ «Verso dove [...] / la brulla / Venere sulle ultime selve penetra?», «Verso dove?» (M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 47).

¹²² «Rifioriranno i tigli / e le rose serali sopra i muri / per le vie pensierose / lungo i portali calmi e le fontane?»; «L'ala fronte di Fiesole / e le balze di fiori temerarie / ove al tempi di maggio / selvagge aprono il fiume e le alberete?»; «Ma ormai dove sono / – oltre il Lete bisbigliano – gli amici / per le strade segrete / con le mani serene e vagabonde?» (ivi, p. 48).

¹²³ «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?» (ivi, p. 49).

¹²⁴ «E come adempierai la tua tristezza?» (ivi, p. 51).

¹²⁵ «E che altro rimane che il dolore / non rendesse perfetto?» (ivi, p. 53).

¹²⁶ «Se un giorno tacerà la bionda voce / ch'inesistenti soli educa e le lune / frante, chi mai risveglierà le brune / torpidità del mio cuore?» (ivi, p. 54).

¹²⁷ «Ricordi tu Maria Borromini / esitante assoluta sulle staffe, / la pianura e I suoi vertici d'ombra / quando rossa più esuberava la caccia?», «Quale stella equivale il suo destino / oltre la cecità d'ogni figura, / qual è il fuoco dov'arse il suo cammino / ventoso per le rapide colline?» (ivi, p. 57).

¹²⁸ «Ma che valse sussistere se prima / fu la memoria, fu la forza implume / di non vedere?» (ivi, p. 58).

¹²⁹ M. Luzi, *Colloquio* cit., p. 23.

¹³⁰ G. Zagarrò, *Luzi* cit., p. 44.

¹³¹ «È forse proficuo partire dalla lettura di un testo altamente rappresentativo (e non solo dentro la raccolta) come *Avorio*, che adopereremo come punto di riferimento per una più ampia ricognizione» (V. Coletti, *Momenti del linguaggio poetico novecentesco* cit., p. 97).

¹³² Cfr. ivi, pp. 97-116.

della nuova parola poetica esercitata e professata da Luzi. La grammatica della poesia deforma lo spazio e il tempo secondo i moti dell'animo dell'autocoscienza dell'io, che sperimenta diversi gradi di percezione del reale secondo una logica simbolica. Sebbene Luzi sia partito da un dato concreto, «il giardino del cimitero degli inglesi; io ci passavo quando andavo da Leone Traverso; ricordo le sere di fine inverno e prima primavera quei cipressi erano aste o lance così dense come se spaccassero il tempo e stabilissero le stagioni. Questa è l'origine»¹³³, lo spazio è sfuggente, indefinito, precario come il rapporto tra soggetto e oggetto, tra essere ed ente, così come il colore e la forma dell'avorio, la cui «superficie perlucida e levigata [...] sollecita la sfida della scultura, dell'incisione e del rilievo monodimensionale»¹³⁴, cioè, la riconfigurazione del reale. L'io *incide* le nuove leggi che legano significato e significante all'interno di uno spazio metamorfico, dove gli animali – il capriolo e le cavalle – riflettono le forme del «cipresso equizionale» e delle «fonti rosse». Il mondo mitologico e fantastico di Olimpia e dell'Oriente diventano il teatro della narrazione del cipresso, fino a quando non interviene l'interrogativo dell'io, la cui formula enunciativa, «ma dove» (eco e filamento dei dubbi di *Cuma* e *Passi*), rompe la catena onirica del testo, riportando la memoria individuale al tempo e allo spazio presenti, sebbene tesi al futuro («Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?»), dove le città, «esitanti», attendono l'azione descrittiva e totalizzante del soggetto conoscente.

Agli interrogativi epifanici della strofe segue il dettato poetico dell'antistrofe, *Preterizioni*, i cui tre inni (*All'autunno*, *Giovinette* e *Terra*) rispondono ai canti notturni dell'io dei *Fenomeni*. Figura retorica della reticenza, la preterizione consiste nell'affermare di voler tacere qualcosa di cui tuttavia si parla o comunque cui si fa volutamente cenno. Costruita come «una trilogia limbica»¹³⁵, la seconda sezione di *Avvento notturno* sviluppa ulteriormente il rapporto fenomenologico tra le potenzialità conoscitive del soggetto conoscente e l'inesprimibilità della dimensione ontica dell'esistenza, racchiuso nell'epifania notturna del vento («Nasce il vento») che regola il moto e il ritmo delle ombre dell'autunno («Si sparpagliano ombre, sono donne / già all'antica finestra le fanciulle / e umani i fiori nelle verdi culle / di luce a' consueti davanzali / guardano sopra il bel mare del mondo / la lamentosa chiarezza d'autunno»)¹³⁶.

Il silenzio degli enti gela le apostrofi dell'io («Ma chi tiene l'industre oro dei campi / e la purpurea bara dei raccolti?», «Ma chi canta canzoni, chi argomenta / d'avvenire sul caldo della porta? / Chi s'attarda la notte?»)¹³⁷, i cui frammenti

¹³³ A Bellariva. *Colloqui con Mario*, a cura di Stefano Verdino, in «Annuario della Fondazione Schlesinger», Lugano-Milano-New York, 1995, pp. 1244-1245.

¹³⁴ C. Cucinotta, *Mario Luzi* cit., p. 66.

¹³⁵ Ivi, p. 94.

¹³⁶ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 61.

¹³⁷ *Ibidem*.

interroganti ricercano nella «tepidà figura» delle *Giovinette* una risposta a questa frattura, che si manifesta non solo tra essere ed ente, ma anche tra la «terra dolce» dove si agita il «tenue rossore» della vita e quel «cielo», privo di «limiti», che «si riposa / della sua eternità come una foglia»¹³⁸. Questi due momenti della coscienza dell'io sono separati e intervallati dall'uso della congiunzione «ma», che ribalta la trama lirica della poesia, allargando lo spazio narrativo e interpretativo del testo. Zagarrio ha definito questo meccanismo avversativo «foscoliano»¹³⁹, ma non è certo casuale che esso sia uno dei costrutti retorici maggiormente impiegati da Hölderlin per alterare dialetticamente il discorso lirico, come avviene magistralmente in *Andenken*¹⁴⁰. La frequenza con cui ritorna questo meccanismo avversativo è particolarmente copiosa in *Avvento notturno*, soprattutto in posizione anaforica. Ciò determina un'inversione del dettato poetico, una tensione ascensionale che unisce in un unico movimento le liriche di ogni sezione. *Preterizioni* si presta molto bene a questo meccanismo poetico, dal momento che, in quanto riflesso triadico – a livello microtestuale – dell'incedere ternario della silloge, l'uso della congiunzione avversativa – accompagnato, talvolta, da un'interrogazione dell'io («Ma chi tiene l'industre oro dei campi / e la purpurea bara dei raccolti?», «Ma chi canta canzoni, chi argomenta / d'avvenire sul caldo della porta?»¹⁴¹) – crea una continuità narrativa tra la strofe (*All'autunno*), l'antistrofe (*Giovinette*) e l'epodo (*Terra*).

Sebbene Luzi rompa l'orditura lirica della sezione attraverso l'uso del costrutto avversativo, il nucleo narrativo è rinvigorito *ex negativo* dal contrasto tra la tesi e l'antitesi enunciata dall'io. La geometria testuale così creata segue il principio retorico della «preterizione», di omissione, e altresì di compresenza tra tempo presente e tempo passato, il «pretèrito» delle lingue germaniche: in *Terra*, Luzi, come sottolinea Cosimo Cucinotta, il «preterito e il presente coesistono e sussistono», creando una «ricomposizione memoriale» di un «passato smembrato e disperso»¹⁴², che permetterebbe all'io di riacquistare la propria funzione trascendentale – qui spezzata dall'epifania testuale del soggetto in posizione di iperbato («Ricompongo di rose il tuo passato / io perché sui deserti amaramente / fruga il sole i cespugli e le colonne / ora»¹⁴³). Luzi affida la soluzione di questo conflitto all'azione dialettica del «ma» al v. 13, che sollecita l'io a «recuperare la terra come interlocutore chiuso nella gelida morsa di un presente immemore del calore *effuso* dai popoli che delle loro vicende hanno lasciato solo rare trac-

¹³⁸ Ivi, p. 62.

¹³⁹ G. Zagarrio, *Luzi cit.*, p. 61.

¹⁴⁰ L'intuizione è di Heidegger (*L'inno «Andenken» di Hölderlin*, traduzione italiana di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, Milano, Mursia, 1997, p. 105).

¹⁴¹ M. Luzi, *L'opera poetica cit.*, p. 62.

¹⁴² C. Cucinotta, *Mario Luzi cit.*, p. 95.

¹⁴³ M. Luzi, *L'opera poetica cit.*, p. 63.

ce di rovine»¹⁴⁴. In questo modo, Luzi attiva un processo di palingenesi dell'io, come si evince dalla ricomparsa del soggetto al v. 15, dove questi può finalmente recuperare la propria postura nominale, enunciativa e semantica («io guardo: umido solca nel futuro / il vascello»), benché non possa ancora comprendere la «carità» dei «giacinti» che vivono nei «viottoli»¹⁴⁵.

L'epodo *Dell'ombra* costituisce il terzo atto del movimento dello spirito di *Avvento notturno*. Sebbene nel titolo siano state ravvisate tracce eliotiane¹⁴⁶, l'ombra è uno dei momenti fondanti la riflessione poetica di Hölderlin: «Ma si porga, / Colmo della luce oscura, / A me il calice profumato, / Per riposare; giacché dolce / Sarebbe il sonno tra ombre»¹⁴⁷. Nella poesia di Hölderlin, l'ombra, in quanto «luce scura» del calice del ricordo e della memoria, è un segno ambiguo, foriero sia del nascondimento, sia della rivelazione del divino nel mondo. Secondo Heidegger, nella terza stanza di *Andenken*, «[i]l poeta chiede il dono della luce scura in cui il chiarore è attenuato. Ma questa attenuazione non indebolisce la luce del chiarore. Infatti lo scuro apre l'apparire di ciò che nasconde altro e preserva in esso l'altro che vi è nascosto»¹⁴⁸. In questo senso, l'ombra, «in quanto è qualcosa che oscura, non è già più ciò che illumina e, ancora meno, la luce stessa; è invece una specie di assenza di ciò che illumina e propriamente appare»¹⁴⁹.

Attraverso questa figura rifrangente, ora umbratile, ora chiaroscura, Luzi, sulla scia di Hölderlin, recupera il desiderio conoscitivo dell'io preannunciato dagli interrogativi della strofe e sotteso dal silenzio retorico dell'antistrofe, identificando le zone d'ombra come luogo deputato alla palingenesi del soggetto, dove l'umano e il divino potranno (forse) riunirsi. L'anelito religioso e ontologico muove la trama dell'io fin dal primo testo della terza sezione, *Vino e ocre*, il cui titolo immortalava nella materialità dei colori viola e giallo e nella tensione metafisica del linguaggio la dialettica interiore tra l'attesa dell'epifania del divino e l'impercettibilità dell'Assoluto nel regno fenomenico delle ombre. Lo spazio che l'io aveva percepito a livello visivo in *Terra* è ora esperito in tutta la sua fenomenologia negativa: il «vento» esita nel suo incedere; le «campagne» sono spente; il «sorriso» del «cielo» è oscurato da una «vedova» che «avvolge» le «tombe» delle ombre. Il poeta, di fronte a questo paesaggio smembrato e adombrato da schegge infernali, tace, affidandosi unicamente al potere evocativo del lin-

¹⁴⁴ C. Cucinotta, *Mario Luzi* cit., p. 96.

¹⁴⁵ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 63.

¹⁴⁶ Cucinotta nota che in *The Hollow Men*, V, vv. 5-20, «viene celebrata una cupa liturgia dell'*Ombra* che *cade* "between the idea / and the reality / between the motion / and the act [...] between the desire / and the spasm / between the potency / and the existence / between the essence / and the descent)"» (C. Cucinotta, *Mario Luzi* cit., p. 98, nota 102).

¹⁴⁷ F. Hölderlin, *Tutte le liriche* cit., p. 343.

¹⁴⁸ M. Heidegger, *L'inno «Andenken» di Hölderlin* cit., p. 97.

¹⁴⁹ Ivi, p. 99.

guaggio, che trasforma le immobili cavalle di *Avorio* in animali «forsennati»¹⁵⁰, in attesa che le sue interlocutrici, le «essenze della vita», «mitig[hino] i dolorosi aromi della morte sino a risolverli nel *tepore* dei “l’attici notturni”»¹⁵¹.

Anche nel secondo movimento della sezione, *Cimitero delle fanciulle*, l’io assiste a un progressivo azzeramento dell’esistenza, come si evince dal contrasto anaforico, a livello temporale, tra l’imperfetto con cui si apre la poesia («Eravate») e il presente («io sono»), posto come cesura del componimento lirico; inoltre, si registra anche un contrasto anaforico a livello sintattico, tra l’uso interrogativo («Ma l’amore?») e l’uso affermativo, in chiave ontologica («Ma io sono»), della congiunzione avversativa «ma». La prospettiva ferale, potenziata dalla colata interrogativa che domina la prima parte del testo, è così ribaltata dal valore asseverativo che l’io affida alle funzioni del linguaggio poetico nella seconda parte. Questa dichiarazione di esistenza («ho natura e fede e il tempo / mio umano intercede / per me dalle sostanze eterne amore») non solo promuove la riconciliazione tra l’io e lo spazio fisico, tra essere ed ente, ma anche tra il cielo e la terra, «tra lo sguardo infecondo e la vastità celeste, tra le sostanze cristallizzate nel tempo e le *sostanze eterne*»¹⁵².

Al movimento dello spirito della poesia – il superamento del dubbio metodico dei *Fenomeni* e del silenzio delle *Preterizioni* – segue il passaggio da coscienza ad autocoscienza dell’io. Questi, ora, dotato delle funzioni trascendentali del linguaggio, agisce in termini costruttivi e potenziali nei confronti della realtà e può finalmente lambire la dimensione divina dell’esistenza. «[i]l rapporto tra luce e ombra, tra visibile e invisibile [...] consente ora il superamento di una definizione *iconica* della femminilità, per cui la figura assente» di *Allure*, *Annunciazione*, *Tango* e *Danzatrice verde* «si rende tramite»¹⁵³ tra il cielo e la terra. Similmente, le ombre delle ultime liriche (da *Periodo* a *Maturità*) diventano forme ontiche dell’esistenza che partecipano attivamente e dialetticamente al moto conoscitivo e costruttivo dell’essere, senza minarne l’identità e il primato ontologico.

Infine, in *Maturità*, atto conclusivo di *Avvento notturno*, Luzi chiude il libro all’insegna di questa conquista: nonostante l’io trascendentale sia stato assimilato al regno delle ombre («Ombra, non più che un’ombra è la mia vita / per le strade che ingombra il mio ricordo impassibile») – ulteriore segno della com-presenza dell’essere e dell’ente per la costituzione dell’unità dell’Esserci –, esso «vi ondeggi» come un «sicomoro stranamente fedele»¹⁵⁴, come un’ombra che ha trovato nell’avvento notturno, cioè nella riscoperta del valore veritativo della parola e della natura trascendentale dell’autocoscienza dell’io, la propria autenticità.

¹⁵⁰ M. Luzi, *L’opera poetica* cit., p. 67.

¹⁵¹ C. Cucinotta, *Mario Luzi* cit., p. 101.

¹⁵² Ivi, pp. 105-106.

¹⁵³ Ivi, p. 108.

¹⁵⁴ M. Luzi, *L’opera poetica* cit., p. 80.

LA «FUNZIONE» D'ANNUNZIO NELLA GRAMMATICA DEGLI ERMETICI

Manuele Marinoni

La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia
dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata.

Giorgio Pasquali

Prima di tratteggiare una mappa relativa alla «funzione» d'Annunzio nella grammatica degli ermetici, per cui premetto subito due questioni liminari, mi siano concesse alcune riflessioni sulla situazione degli studi e delle analisi dedicate alla lingua di d'Annunzio.

Le due questioni, innanzitutto, sono la complessità del discorso cosiddetto «intertestuale» che, per ricordare sapienti parole di Cesare Segre, va considerato come «il corrispettivo in ambito letterario della plurivocità propria della lingua»¹ (e quanto complesso è il discorso sulla 'plurivocità' della poesia italiana del Novecento, nello specifico della categoria ermetica, anche e soprattutto in relazione a d'Annunzio!) e tutte le cautele sul discorso delle influenze, alla luce delle plurime possibilità che vanno a costituire la *koinè* primo-novecentesca (Mengaldo)², piattaforma per numerose orbite testuali successive, ove certo non si possono dimenticare, accanto a quello di d'Annunzio, i nomi di Pascoli, per il territorio che sta alle origini, e poi quelli di Roccatagliata Ceccardi, di Cardarelli,

¹ Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86; o per dirla con Bachtin, di cui Segre è stato magistrale lettore e interprete, la scoperta della «vita seminascosta della parola altrui in un nuovo contesto»; e penso che, meglio di qualsiasi altra speculazione, si possa proprio imprimere questa riflessione come guida della presente ricerca.

² Punti di riferimento essenziali, di cui queste pagine sono fortemente debitrice, sono gli studi di Pier Vincenzo Mengaldo; ricordo in particolare, fra i molti, i lavori raccolti in *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975 e l'importantissima introduzione all'antologia *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978. Esplicitamente dedicato a Pascoli, ma fondamentale per la definizione di tale *koinè* primo-novecentesca, è P. V. Mengaldo, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori, Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 99-123 (nello stesso volume si veda anche il lavoro di Giuseppe Nava su *Cultura e poesia del Mito tra Otto e Novecento*, ivi, pp. 85-95).

dei crepuscolari, dei vociani ecc., tralasciando il confronto con Ungaretti, con Quasimodo (*a latere* dell'ermetismo) e, in parte, (penso già a Parronchi) anche con Montale.

Una delle questioni maggiori sulla lingua dannunziana, e sulla sua ripresa novecentesca, credo sia stata messa in luce da Dante Isella, durante l'importante tavola rotonda del 1971 dedicata a *D'Annunzio e la lingua letteraria del Novecento*³, in una comunicazione relativa alla relazione di Pier Vincenzo Mengaldo (sulla quale tornerò). Isella affermava che: «[per d'Annunzio] si tratta sempre di plurilinguismo "separato", cioè che risulta dalla totalità dell'opera, mentre nelle singole sedi è monolinguismo. D'Annunzio fa degli esperimenti diversi, chiusi di volta in volta nella loro unicità» e dunque «anche quando si parla di d'Annunzio, è necessario specificare di quale d'Annunzio si tratta». Occorre dunque tener presente, per seguire una convincente classificazione di Gian Luigi Beccaria⁴, una parabola di esperienze: dagli inizi «carducciani» e dalla «inedita musicalità, molle e suasiva [...] verso un accentuato decorativismo» delle due tappe del *Canto novo* (e certo per molti *Notturmi* novecenteschi – anche in area ermetica – ha contato lo spartito dannunziano); passando per toni parnassiani e preraffaelliti (con «intenti arcaizzanti», tra *Intermezzo* e *Chimera* – molte *Chimere* novecentesche, a partire da quella di Campana⁵, hanno forti debiti con l'immaginario dannunziano) e figuratività medievali e francescane; poi l'esperienza centrale del *Poema paradisiaco* (ricordo che su «Simbolo» e «Ritmo» del d'Annunzio *paradisiaco* ha dedicato numerosi studi Oreste Macrí⁶) e la grande stagione delle *Laudi*. Ma i percorsi della poesia si intrecciano saldamente con quelli della prosa, se dal *Piacere* al *Fuoco* (escludendo la sezione «analitica», come l'ha chiamata Raimondi, tra *Episcopo* e *Innocente*) si alternano esperienze di romanzo giocate su fasce iterative e sapienti combinazioni strutturali, dal *Forse che sì forse che no* iniziano a prevalere nessi «simbolico-lirico-onirici»⁷ che porteranno poi, dal '16 al '21, verso la «prosa poetica» (così Vittorio Coletti) dell'area *notturna* che tanta parte, con la sezione laudistica, ha avuto nelle esperienze successive⁸. È poi sin-

³ Gli interventi e le comunicazioni si leggono in «Quaderni dannunziani» XL-XLI, 1972 (la comunicazione di Isella è alle pp. 87-89).

⁴ Gian Luigi Beccaria, *Il Novecento*, in *L'italiano letterario. Profilo storico*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Concetto Del Popolo, Claudio Marazzini, Torino, Utet, 1989, pp. 160-163.

⁵ Cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *Le due chimere: d'Annunzio e Campana*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, a cura di Marcello Verdenelli, Macerata, Eum, 2007, pp. 17-29 e Silvio Ramat, *Qualche nota per «La Chimera»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 21-38 (nello stesso volume cfr. gli interventi di Vittorio Coletti, Claudio Marabini, Giorgio Zanetti e Maria Antonietta Grignani e la *Premessa* di Ezio Raimondi).

⁶ Oreste Macrí, *Simbolo e ritmo nel «Poema Paradisiaco»*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁷ L'espressione è di Clelia Martignoni, da *Sul «Forse che sì forse che no» romanzo dell'ignoto*, in *Gabriele d'Annunzio un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, p. 171.

⁸ Una radicale prevalenza, in particolare nell'ultima fase, del nominalismo che ha la sua origine anche in certe ascendenze di «immobilismo» e bizantinismo. Tale timbro stilistico può ben connettersi con la «netta ostilità ad ogni connessione narrativa» che Silvio Ramat fa discendere

golare, ma non per questo irrilevante, ricordare l'ultima fatica di d'Annunzio, il *Libro Segreto*, elaborata quasi in concomitanza con gli sviluppi del più giovane ermetismo (siamo alla fine degli anni 30). E non vanno in questo percorso trascurati i risultati teatrali (credo, per sondaggi critici, che abbiano una forte influenza sulla lingua poetica, e non solo, novecentesca la *Città morta*, grazie alla sua riscrittura del «mito», e con essa, sempre sotto l'indice mitico, la *Fedra*, *La figlia di Iorio* e la *Gloria*; per non dimenticare la *Nave* di cui risultano molte presenze preziose, spesso veicolo di dantismi, anche in Montale⁹).

E se da un lato emergono sperimentazione linguistica e stilistica, per la poesia dobbiamo sottolineare anche gli importanti apporti metrici di d'Annunzio: innanzitutto la densissima esperienza «barbara» approfondita in un recupero archeologico anche più ardito di quello carducciano¹⁰; e poi il modello delle *Laudi*, con *Alcyone*, *Maya* ed *Elettra*. Anzitutto l'uso della «Strofe lunga» (per cui si vedano Pazzaglia e Gavazzeni¹¹) ove uno dei nodi più interessanti su cui insistere è la convivenza di disciplina ritmica e libertà (Mengaldo ha notato, ancor più a fondo, che sarebbe il *Ditirambo III* «l'unico testo veramente libero dell'*Alcyone* anche se rimatissimo»¹²). Ricordo poi, a partire da *Maia*, la frequenza, così ricca nel Novecento, di parole-verso (quasi sempre con presenza di avverbi). Ma il nodo centrale di questo cantiere formale sta nel fatto che, come ha osservato Ugo Dotti, d'Annunzio «non fa che evocare la Natura come l'unico essere» a tal punto che «la strofe lunga dell'*Alcyone* non è soltanto un abilissimo gioco di rispondenze musicali, ma muove piuttosto dall'esigenza [...] di rivelare l'inconsueto, segreto e mitico linguaggio della Natura»¹³. Infine, altra matrice dannunziana, frequentata anche dal nostro gruppo degli ermetici, è la scomposizione

da Quasimodo e Ungaretti verso gli ermetici. Cfr. Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 22. (Penso come esempio alla *Toccata* di Luzi, pubblicata su «Il Ferruccio» del 29 luglio 1933, e citata da Ramat per la particolare assenza di verbi).

⁹ Cfr. Vittorio Coletti, *D'Annunzio e la funzione della lingua italiana e la crisi del linguaggio poetico*, in *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 309-314 e 389-407; dello stesso volume cfr. i paragrafi *L'ermetismo* e *Luzi*, alle pp. 429-434.

¹⁰ Cfr. Guido Capovilla, *D'Annunzio e la poesia barbara*, Modena, Mucchi, 2006 e Antonio Pinchera, *Gabriele d'Annunzio dal metro al ritmo (Prolegomeni ad «Alcyone»)*, in *Gabriele d'Annunzio un seminario di studi cit.*, pp. 87-126.

¹¹ Cfr. Mario Pazzaglia, *La strofe lunga di «Alcyone»*, in *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron Editore, 1974, pp. 157-220 e Franco Gavazzeni, *Le sinopie di «Alcyone»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

¹² P. V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 141, n. 4.

¹³ Ugo Dotti, *Osservazioni sulla «strofa alcyonia»*, in *L'Arte di Gabriele d'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio. Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963*, a cura di Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1968, pp. 185-187. Cfr., per alcuni aspetti linguistici, Antonio Girardi, *Appunti sulla lingua del d'Annunzio lirico*, in *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Vicenza, Esedra, 2001, pp. 51-64 e Gianfranca Lavezzi, *La disciplina della libertà nella metrica di «Alcyone»*, in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 149-164.

del tessuto sintattico (lunghi periodi) in versi molto brevi. Per tacere dell'insistenza di parallelismi, simmetrie, iterazioni, anisosillabismo, la volontà di ripercorrere tutte le possibilità del sillabismo tradizionale, ecc.

E questa una griglia dal punto di vista «formale». Per quanto riguarda invece gli aspetti tematici¹⁴, ricordo solamente quelli centrali, utili al nostro discorso, delle *Laudi* e della sezione *notturna*:

- 1) la metamorfosi dell'uomo in natura (Ettore Paratore ha consegnato preziosi studi sulla fenomenologia delle metamorfosi dannunziane, individuando in esse lo specifico tentativo di descrivere le sensazioni fisiche provate nel raggiungimento dell'unità¹⁵)
- 2) il clima della 'favola' (che in alcuni ermetici si tinge anche di dantismo e stilnovismo)
- 3) modulazioni antropomorfe
- 4) potenziamento assoluto dei sensi (specie di vista e tatto – con la centralità della 'visione' notturna¹⁶)
- 5) le cose vengono presentate, descritte e poi reintrodotte in una sorta di «nebbia evocativa»: ciò che si presenta come ben definito (specie attraverso forme e colori) tende, a poco a poco, a sfumare¹⁷ (ricordo, solo, per anticipare una connessione, che il ventaglio di immagini «limitato e limato» dell'*Avvento notturno* di Luzi, raccolta intesa da Coletti come canonica dell'ermetismo, si riduce a, sempre citando Coletti, «spazi puri, paesaggi mitici, figure di favola»¹⁸).

Ora, se da un lato la critica più accorta ha messo in luce caratteri intrinseci delle singole fasi «monolinguistiche»/«monostilistiche» nel più generale «pluri linguismo»/«pluristilismo» (molti studi in questa direzione andrebbero approfonditi; penso alla mancanza di indagini sistematiche sulla prosa dei primi romanzi oltre quanto detto magistralmente, dopo Alfredo Schiaffini¹⁹, da Gian

¹⁴ Riprendo e amplio dal già indicato *Da d'Annunzio a Montale* di Mengaldo, da leggersi con *Un parere sul linguaggio di «Alcione»*, sempre nel volume *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale* cit., pp. 181-189.

¹⁵ Cfr. Ettore Paratore, *Studi dannunziani*, Napoli, Morano, 1966.

¹⁶ Cfr. *D'Annunzio. Per una grammatica dei sensi*, a cura di Gianni Oliva, Chieti, Solfanelli, 1992 e mi sia consentito il rinvio a Manuele Marinoni, *Strutture simboliche e degenerazione mentale nella letteratura dannunziana*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXI, giugno 2013, 1, pp. 315-328.

¹⁷ Cfr. Ezio Raimondi, *Alcyone: un luogo della poesia*, in «Quaderni del Vittoriale», Nuova serie 2002, 1, pp. 9-23; di Raimondi si vedano anche gli imprescindibili lavori su d'Annunzio raccolti in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

¹⁸ Cfr. il prezioso saggio di Vittorio Coletti, *Una grammatica per l'evasione: «Avvento Notturno» di Luzi*, in *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo, 1978, pp. 96-124; sempre su Luzi cfr. Alfredo Luzi, *La vicissitudine sospesa. Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1968.

¹⁹ Alfredo Schiaffini, *Gabriele d'Annunzio: arte e linguaggio*, in *Mercanti. Poeti. Un maestro*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 78-131.

Luigi Beccaria nel suo lavoro sulle *Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana*²⁰, del lontano 1975, e dall'ancor più antico e generale *Ritmo e melodia nella prosa italiana*²¹, del 1965 da cui, certo, si trarrebbero grandi benefici per lo studio della – meno frequente – prosa degli ermetici e a tutti i rispettivi giochi dell'ambiguità degli indizi – penso al Luzi di *Biografia a Ebe* del '42, al complesso «romanzo mancato», *La donna miriade*, di Bigongiari, pubblicato solo nella seconda metà degli anni Settanta, o alla *Sposa bambina* di Gatto del '43) dall'altro sono sorte diverse mappature o inviti alla ricerca per quanto concerne la presenza di d'Annunzio nei successivi campi poetici. E credo sia opportuno partire proprio da questi.

Primi strumenti, trascurando, per i sistemi della prosa d'arte, le proposte di Enrico Falqui²² e di Ferruccio Ulivi²³, indispensabili da utilizzare, sono gli studi di Bruno Migliorini (del '39²⁴) e del già citato Schiaffini (del '63²⁵). Da tutt'altra scuola, invece, la lezione di Anceschi, per cui bisogna leggere parallelamente tre lavori: due pubblicati in *Barocco e Novecento*: uno dedicato a *Pascoli verso il Novecento*, nel quale il critico cerca la presenza di Pascoli *sub specie obiecti*; e l'altro inteso a progettare una serie di *Ipotesi di lavoro sui rapporti tra d'Annunzio e la lirica del Novecento*, nel quale, oltre l'ottimo suggerimento di «studiare il rapporto tra d'Annunzio e ogni singolo poeta», citava già i nomi di Quasimodo e Luzi (per il nostro gruppo); e le numerose riflessioni nelle *Poetiche del Novecento in Italia*. Altri importanti studi sono quelli di Aldo Rossi (*D'Annunzio e il Novecento* del '68²⁶) e di Alberto Frattini (*D'Annunzio e la lirica italiana del Novecento* raccolto nel volume *Dai crepuscolari ai "novissimi"*, del '69²⁷).

²⁰ Il lavoro si legge in Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318.

²¹ Firenze, Olschki.

²² Cfr. Enrico Falqui, *D'Annunzio e noi, d'Annunzio e gli Scrittori nuovi*, in *Novecento letterario*, serie seconda, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 59-65.

²³ Cfr. Ferruccio Ulivi, *La prosa d'arte moderna e contemporanea*, in *Dal Manzoni ai decadenti*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1963, pp. 379-423.

²⁴ Cfr. Bruno Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana* [1939], in *La lingua italiana nel Novecento*, a cura di Massimo L. Fanfani, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 261-77.

²⁵ Le indagini del primo hanno messo in luce alcune relazioni essenziali fra certi impieghi della lingua specialistica di d'Annunzio e quella del vocabolario letterario della tradizione, specificando, di volta in volta, criteri formativi e d'uso, concentrandosi sul lascito dannunziano al patrimonio linguistico italiano; insistendo poi, e questo è un dato fecondo per il nostro sondaggio sugli ermetici, sulla presa di distanza del linguaggio dannunziano da qualsivoglia comunicatività del quotidiano. Schiaffini, invece, oltre ad aver sondato davvero tutte le possibilità stilistiche e linguistiche di d'Annunzio, ha acceso l'attenzione (un'attenzione su cui bisognerebbe tornare in modo sistematico) sulle costanti della sintassi paratattica e frantumata frequentatissima dal Novecento poetico e non solo.

²⁶ Aldo Rossi, *D'Annunzio e il Novecento*, in «Paragone» Letteratura, 222, agosto 1968, pp. 23-54; 226, dicembre 1968, pp. 49-93 (uno dedicato alla prosa e uno alla poesia).

²⁷ Entrambi i saggi, come i precedenti, meriterebbero un'analisi più approfondita; mi limito a segnalare quanto studiato, negli ultimi due lavori citati, in relazione al gruppo ermetico.

Dunque, da «Quale d'Annunzio» prendere in considerazione dobbiamo partire. Isella, Coletti, Mengaldo, Beccaria ed altri hanno individuato nell'area delle *Laudi* e in quella *notturna* la fucina più prolifica. Un passo ulteriore sarebbe quello di indagare campi di influenze all'interno di queste due sezioni, ancora di per sé plurilinguistiche²⁸.

Non è qui il caso di soffermarsi oltre a ridisegnare le sinopie del complicato sistema linguistico dannunziano, né tanto meno a tracciare le direttrici che finiscono poi, come già detto, nel campo del riutilizzo e della ricezione, per incrociarsi, e addirittura confondersi, con quelle di altri sistemi.

Anticipo alcuni risultati che penso possano essere utili sia per ri-leggere d'Annunzio all'altezza dell'esperienza ermetica, dal punto di vista di linguaggio poetico, ma anche negli ambiti della critica (non devo certo ricordare il forte nesso poesia-critica caro all'ermetismo), sia per riflettere su alcuni nodi stilistici e poetici del gruppo fiorentino. Mi limiterò, naturalmente, ai nomi di Luzi²⁹,

Rossi fonda la sua ricerca su tre direzioni: 1) un'influenza del d'Annunzio «buono» (riprendendo Contini), tra *Paradisiaco* e *Maia*, in cui inserisce, fra altri (non ermetici naturalmente), Luzi; 2) influenza del d'Annunzio delle *Laudi* – predominante la linea verso *Alcyone*, ove colloca Quasimodo, con Montale, Ungaretti e Cardarelli; 3) influenza dell'ideologia dannunziana (cita De Libero e Sinisgalli). Il discorso di un *ritorno a d'Annunzio* va poi di pari passo, soprattutto in riferimento a Luzi, con quanto suggerito da De Robertis e poi indagato da Macrí, nelle *Origini di Luzi* (ove si parla, appunto, del ritorno a un d'Annunzio *purificato*). Qualche cenno Rossi dedica a Quasimodo (ma per cui il discorso sarebbe assai più complesso – pensando anche al tentativo di un rapporto personale con d'Annunzio), ancora De Libero e Sinisgalli, ma a farla da padrone, del gruppo ermetico, secondo Rossi, è Luzi. E, accenno ora, che seppure con intenzionalità assai differenti, in questo caso davvero poetiche (e forse non deliberatamente programmatiche, ma per contingenze future tali), ci sono numerose spie stilistiche presenti in un passo del *Libro segreto*, riportato da Aldo Rossi, e le notissime pagine di Carlo Bo su *Letteratura come vita* (1938) – tenendo presente che sono anni pressapoco coevi. Da quanto Bo ha affermato, in una ricognizione del '59 su d'Annunzio, prende le mosse Frattini: «In d'Annunzio si ritrova tutta la letteratura che ha avuto un senso nella storia del secolo nuovo, così come vi si ritrovava tutta la parte del passato, riscattato e sottilmente analizzato» (Carlo Bo, *D'Annunzio*, in «Dimensioni», gennaio-aprile, 1963, p. 13), passando da un'ampia disamina della critica a una rassegna di nomi di poeti; insiste su Onofri, su alcuni scrittori della «Voce», su Cardarelli, naturalmente su Campana, Diego Valeri, (faccio solo alcuni dei molti nomi citati), Ungaretti e Montale, su Quasimodo, Comi, un interessante Guido Pereyra, e, per gli ermetici, su Fallacara prima e poi Luzi. Frattini è attento a specificare da quale opera dannunziana possano giungere le influenze sulle singole voci.

²⁸ Solo ad esempio, ricordo che la prosa frammentaria del *Notturmo* va tutta ragionata in relazione ai propri materiali genetici – filologicamente indagati da Carla Riccardi (*La parola notturna: fonti e autografi del Notturmo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009) – e dunque collocata in anticipo, sotto l'insegna di un «delirio organizzato», dato utile per i sondaggi stilistici, rispetto a quanto, fittiziamente, evocato da d'Annunzio stesso; oppure al complesso *Diario d'artista* delle *Faville del maglio* – intendendo solo quelle uscite alla spicciolata sul «Corriere della Sera» tra '11 e '14 – la cui scrittura è da intrecciare con i preziosissimi *Taccuini* (cfr. Clelia Martignoni, *Genesi di una «Faville»: elaborazione incrociata dei «Taccuini»*, in «Paragone», 308, 1975; e C. Martignoni, *La prime «Faville del maglio» (1911-1913)*, in *D'Annunzio Notturmo*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987, pp. 63-81).

²⁹ Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998. Per Luzi e per tutti gli altri poeti indagati cfr. i singoli capitoli introduttivi dell'*Antologia*

Bigongiari³⁰ e Parronchi³¹ tenendo sullo sfondo alcune esperienze parallele o marginali (Gatto, Quasimodo, Betocchi, Sinisgalli e Fallacara), ed eludendo qualsiasi questione generazionale o di sub-strato poetico, rimandando in nota i titoli della *querelle*³². Non voglio allargare eccessivamente il campo, ma accenno che porterebbe a interessanti risultati uno spoglio analitico della traduzione rilkeana di Leone Traverso (per altro Rilke stesso fece dei tentativi di traduzione di versi dannunziani da *Consolazione*³³).

I risultati del mio breve sondaggio li ho pensati divisi in quattro fasce che tenterò di rendere il meno rigide possibile, per evitare ripetizioni e troppo facili semplificazioni:

- 1) d'Annunzio, come avviene anche ad altri poeti tra primo-Novecento e oltre, si insinua prevalentemente, all'altezza dell'ermetismo, nella prima fase delle singole storie poetiche (talvolta il dato emerge chiaramente, come per l'esempio di Quasimodo e Luzi, analizzando varianti delle prime raccolte o alla luce di riscritture e/o rimaneggiamenti delle raccolte³⁴) soprattutto a livello lessicale, verso la ricerca di vocaboli preziosi o usati in senso etimologico (es. Luzi e Parronchi – in particolare per quest'ultimo il recupero risente di una 'oscillazio-

della poesia italiana, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999, III tomo. Per Luzi cfr. anche la scheda a lui dedicata in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, pp. 647-653.

³⁰ Piero Bigongiari, *Stato di cose*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1968 (include *La figlia di Babilonia*, *Rogo*, *Il corvo Bianco*); cfr. anche l'antologia Piero Bigongiari, *Poesia*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Jaka Book, 1994.

³¹ Alessandro Parronchi, *Le poesie*, introduzione di Enrico Ghidetti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000, voll. 2, e A. Parronchi, *Diadema. Antologia personale (1934-1997)*, Milano, Mondadori, 1998.

³² Non avendo qui lo spazio per poter discutere in modo analitico le questioni sulla natura del gruppo degli ermetici e dell'ermetismo in generale (a partire dal celebre lavoro «nemico» del 1936 di Francesco Flora, *La poesia ermetica*) mi limito a segnalare alcuni titoli essenziali che non fanno altro che costituire la base bibliografica per qualsiasi approccio allo studio dell'ermetismo: il già citato Silvio Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969; i numerosi lavori di Oreste Macrí, in particolare *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941 e *Realtà del simbolo: poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968 (tutti riproposti dopo il 2000, a cura di Anna Dolfi, in edizione anastatica, da La Finestra di Trento); Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978; Franco di Carlo, *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Foggia, Bastogi, 1981; naturalmente i lavori già citati di Mengaldo; e Anna Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 2007; A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 91-100 e A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di Letteratura italiana», 2014, 3, pp. 85-92.

³³ Cfr. Alberto Destro, *Rilke e d'Annunzio*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, pp. 213-227.

³⁴ Penso, fra i numerosi esempi luziani, ai primi ritocchi della *Sorella notturna*, ricchissima di coloriture dannunziane, uscita il 15 giugno 1939 in «Corrente di vita giovanile», II, 11, inserita poi in *Avvento notturno* ed espunta nell'edizione definitiva del 1960. Cfr. l'*Apparato critico*, in Mario Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 1340-1341.

ne', tutta ermetica, fra semantica dell'antico e del moderno), specie nei campi dell'aggettivazione, volti a plasmare con coefficienti di indeterminatezza i risvolti del reale che per primo si sottopone ai sensi e all'esperienza (tra vista – e qui tutto il carattere visionario che risente anche del più vicino Campana – e tatto). Coletti, a proposito dell'impiego dell'aggettivo in Luzi, e più generalmente nel campo ermetico, ha parlato di una «notevole intensificazione della semantica» sottesa a forti impianti sinestetici e metaforici³⁵.

2) Nel complesso delle 'innovazioni' metriche tra Otto e Novecento, per dirla con un titolo di Contini³⁶, certo d'Annunzio, come ho già brevemente ricordato, ha un ruolo egemone, soprattutto negli sviluppi del 'verso libero'³⁷ a partire da tutte quelle componenti, tra rimandi, assonanze, iterazioni ecc. che costruiscono un ritmo (musicale) della poesia, specie, all'interno del pluristilismo già ricordato, a partire dal 1899, con la composizione della *Laus Vitae* che prevede una partitura anisosillabica (che, inizialmente, tocca misure comprese fra quinario e decasillabo, per poi raggiungere l'ideazione di un endecasillabo, come ha sottolineato Paolo Giovannetti, «che avrebbe costituito un'alternativa ritmica frontale all'endecasillabo] dattilo-logaedo»³⁸).

³⁵ Cfr. V. Coletti, *Una grammatica per l'evasione: «Avvento Notturmo» di Luzi*, in *Momenti del linguaggio poetico novecentesco* cit., p. 98. Spesso l'aggettivazione insiste su connotati mitici, ritualistici, di purificazione e sulla metamorfosi, così cara agli ermetici e in particolare a Luzi, «magmatica» della vita interiore.

³⁶ Cfr. Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 587-599, il cui saggio va poi integrato con P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, pp. 27-74, e con Giorgio Barberi Squarotti, *Fra metro e ritmo: situazioni e problemi della metrica del Novecento*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 181-209. Partendo dal capitale saggio continiano, e restando nell'area compresa fra Pascoli e d'Annunzio, si nota che se le innovazioni metriche di quest'ultimo vanno verso la sperimentazione «totale» e «totalizzante» delle forme e della prosodia, e verso la ricerca (archeologica e, allo stesso tempo, «moderna») di misure sempre sottese all'impianto tematico (sia esso mitico/notturno/paradisiaco/panico), quelle pascoliane «portano anzitutto su iterazioni ritmico-accentuative» e sulla «natura timbrica» (G. Contini *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento* cit., pp. 596-597).

³⁷ Sottolineo «negli sviluppi» riprendendo una nota di Aldo Menichetti nella quale viene specificato che, a partire dai versi della *Laus vitae*, certe sperimentazioni dannunziane «non possono essere ascritte alla metrica libera, anche se ne costituiscono un sofisticato preannuncio» rimandando, per altro, a quanto detto da Luzi nell'VIII dei *Dieci pensieri su d'Annunzio* (in M. Luzi, *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, p. 139): «[...] si deve a quella estrema tensione e a quell'assottigliamento dell'istituto metrico se si apre la possibilità di altri prosodici registri, tendenti essi stessi a costituirsi in sistema mentre si liberano dell'osservanza del metro o la ritrovano in extremis quasi per assurdo». Cfr. Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993, pp. 44-45 e Paolo Giovannetti, *L'ambiguo verso dannunziano*, in *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, 67-109; Giovannetti scrive che «si potrebbe persino dubitare dell'effettiva "libertà" di questo verso [anch'egli riferendosi alla *Laus vitae*], che anche sul piano accentuale rispetta costantemente determinati appuntamenti ritmici» (ivi, pp. 90-91).

³⁸ Cfr. P. Giovannetti-Franca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 211 ss.

3) D'Annunzio, girando una folgorante immagine di Luciano Anceschi, spesso dà l'intonazione per scatti analogici e nessi sinestetici, fondamentali nella 'grammatica' ermetica.

4) Gioco-forza all'interno di un intreccio di fonti e modelli, che talvolta esulano dall'ambito letterario, un ulteriore tassello dannunziano che si inserisce nel *puzzle* tematico ermetico (accanto ai temi della distanza – per cui sarebbe utile fare confronti con Cardarelli, e quella di Cardarelli nel Novecento è una storia ancora tutta da scrivere – dell'attesa e della memoria) riguarda il 'tempo', la sua processualità mitica e l'incessante vocazione all'eliminazione dell'«errore» che esso provoca. Ne è un esempio quel «Cronos» che «rode lentamente / se stesso nelle nuvole, nei fiumi, nei deserti, / nei laboratori, / negli alveari umani» del Luzi della *Dottrina dell'estremo principiante*. E per restare nell'ambito del mito, associato ai luoghi (ricordo che il paesaggio reale di *Alcyone*, nelle parole di Adelia Noferi, possiede primariamente «un acuto senso di privazione»), non possiamo tacere degli «antichi canti di ninfe» della *Figlia di Babilonia* o a tutto il corredo mitologico (forte di quella *esclusività* del mito – di miti, talvolta, davvero sconosciuti, a tal punto da costringere Pascoli a confessare di aver letto la *Laus vitae* con l'ausilio di vocabolari specialistici – che d'Annunzio ha coltivato con forza e con nuovi risvolti semantici a partire dalle opere nate, per segnalare un confine, dopo la crociera sul Mediterraneo del 1895) di *Col dito in terra* dell'86³⁹.

³⁹ A partire da quella che è l'intenzione generale di tutto l'impianto del mio lavoro, non intendo sostenere che di volta in volta i miti che s'incontrano nelle pagine degli ermetici abbiano immediato riscontro con quelli di d'Annunzio (certo la voce, fra molte altre, di Leopardi ha avuto un ruolo altrettanto, se non più, importante), ma che esiste, in questo caso, una tangenza di temi che in d'Annunzio è stata determinante: l'uso del mito come ingrediente per una riscrittura di *luoghi, paesaggi, ed elementi della natura* (diversa, in questa direzione, la via «mitica» percorsa da Leopardi). Per quanto riguarda il significato delle immagini mitiche veicolate alla ricerca dei simboli dell'inconscio rimando a queste parole di Bigongiari: «si potrebbe arguire che tutta l'operazione poetica dannunziana altro non sia che un tentativo di giustificazione dei miti che hanno accompagnato l'evolversi della civiltà occidentale, di una *societas* di cui l'individuo poetico è il rivelatore proprio in quanto si propone come individuo inimitabile di quella stessa *societas*» (P. Bigongiari, *D'Annunzio e la funzione della luce*, in *D'Annunzio a Yale*. Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988), a cura di Paolo Valesio, in «Quaderni dannunziani» 3-4, 1988, p. 146). Restando a Bigongiari, credo ci siano, fra i vari casi, forti connessioni (faccio solo cenno) fra la riscrittura del mito di *Euridice* nella *Figlia di Babilonia* e il simbolismo del medesimo paradigma mitico in *Più che l'amore* (nel binomio morte/vita), nel cui frammezzo si situa la *Bufvera* montaliana. Se dunque d'Annunzio è stato (ancor più di Pascoli), alle soglie della modernità, il più grande sperimentatore della riscrittura del mito, e in quanto tale punto di riferimento per tutti quei poeti che, poco o tanto, vi hanno attinto (dalla ripresa ironico/parodistica gozzaniana, all'intensificazione antropologica di Pavese, e poi Saba, Rebora, Cardarelli, gli ermetici, ecc.) è forse stato anche l'ultimo (questa volta con Pascoli) ad «attualizzare» il mito, sottoponendolo, generalmente, alle sue leggi (penso, in *primis*, a panismo e superomismo). E credo che, per quanto riguarda il difficile tema del mito nel Novecento, abbia ragione Pietro Gibellini nel sottolineare una «frantumazione» anziché una, appunto, «attualizzazione» generale. E proprio il mito di Orfeo ed Euridice bigongiariano ne è un esempio. La riflessione di Gibellini si legge nel bel saggio dedicato a *L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento*, in «Rivista di Letterature italiana», 2002, XX, 3, pp. 105-125.

Prima esemplificherò per gruppi e categorie poi analizzerò alcuni campioni, a mio avviso, significativi.

Riprendendo il capitale saggio di Mengaldo sul *linguaggio della poesia ermetica*, attraverso le categorie grammaticali individuate e consegnate come prototipiche della poesia del gruppo, possiamo notare che la presenza di d'Annunzio si sente maggiormente nell'«uso del sostantivo assoluto» (grazie anche all'influenza della poetica panteistica delle *Laudi* e della voce della Natura), – più complesso sondare le fonti per la «generale libertà nel manovrare i nessi preposizionali»; nell'«inversione di determinante e determinato o di tema e rema», ovviamente nell'uso e abuso dell'analogismo (attraverso «accostamenti, opposizioni» e, aggiungo, nessi sinestetici); l'uso spinto della sintassi nominale (pensiamo anche alla prosa frammentaria del *Notturmo* e delle *Faville*), nei latinismi accusati e nel già nominato uso etimologico dei vocaboli. Ribadendo che l'eco dannunziana, in questi casi, si fonde, inevitabilmente, ad altre (Quasimodo e Ungaretti in *primis*).

Un primo punto riguarda il livello lessicale, specie per l'autorizzazione di voci marcate (in parallelo con Pascoli – Mengaldo, indagando la presenza pascoliana nel Novecento, ha fatto uno spoglio di alcuni termini riutilizzati che, seppure all'interno delle forme della *koinè*, sono esclusivamente derivanti dal poeta delle *Myricae*, due esempi a noi utili: *fiottare* – Luzi, e prima Boine e Montale – e *zoccolare* – per esempio in Quasimodo). Riporto alcuni esempi dannunziani (o dalla *koinè*) piluccati qua e là: *albicare* (Luzi); *aliare* (Luzi, e prima Roccatagliata Ceccardi, Gozzano, Valeri e Montale); *balestrucci* (tra Montale e Betocchi); *botro* (in Ungaretti e Parronchi); *embrici* (tra Montale, Betocchi e Luzi); *flabella* (Betocchi); *gemmeo* (Fallacara, Parronchi); *strigi* (Bigongiari e prima Montale); *strepere* (sia da Pascoli che d'Annunzio, in Luzi); e ancora oltre i *lattici notturni* (Luzi e Bigongiari); per fare solo pochissimi esempi.

Specie in Luzi (ma, seppure in quantità minore, anche in Parronchi) emergono, quindi, da un lato l'utilizzo di un lessico scelto e ricercato (s'è già detto dell'uso etimologico – nonché di figure etimologiche – così fortemente presenti nell'area notturna di d'Annunzio, specie tra *Faville* e *Libro segreto*) dall'altro l'alta frequenza, tutta dannunziana (e pascoliana), delle voci sdruciole (ricordo le lunghe sequenze di sdruciolli nei *Ditirambi* di *Alcyone*, in particolare verso le parti finali, contro una predilezione iniziale per il ritmo anapestico-dattilico), talvolta, seguendo in questo caso anche la voce pascoliana, con intenzioni smorzanti (*tacito*, *tremulo*, *fragile*, *labile* ecc.) tutte da ragionare a seconda dei rispettivi nessi ritmici e semantici coevi (per esempio *tremulo*, che Cecchi leggeva, specie in Pascoli, come aggettivo capace di applicarsi alle più svariate possibilità, e che in d'Annunzio spicca nelle raccolte tra *Primo vere* e *Chimera*, con qualche recupero in *Alcyone*, torna proprio in Luzi e Parronchi). È inoltre frequente in d'Annunzio, tra *Alcyone* ed *Elettra*, ma si vedano anche i versi della

*Figlia di Iorio*⁴⁰, la voce sdrucchiola che erompe a fine verso o, come ha evidenziato Mengaldo, «nella ritmazione agile e “rubata” dell’endecasillabo per mezzo di due proparossitoni contigui» (ampiamente frequentati da Luzi⁴¹ e da Parronchi che, per esempio, ne fa largo impiego all’altezza delle traduzioni baudelairiane e non solo, in cui i proparossitoni cadono spesso a fine verso – segnale frequente, anche per Quasimodo, per lo meno sino alle *Nuove poesie* del ’42).

Voci sdrucchiole, aggettivazione ricercata e recupero di arcaismi (es. *attardarsi*) emergono dunque nel primo Parronchi (penso a *fievole, illividito, arboreo, fumido*, ecc. (spesso, come per Luzi, in posizione forte⁴²), ma anche al «mare limaccioso» – derivante, fra differenti luoghi, dalla *Fedra*) per cui è già indicativo notare, ma tornerò su questo, che spesso laddove cala un’atmosfera «notturna» regna un semitono dannunziano (sia lessicale sia di immagini⁴³).

Per tacere poi dei già ampiamente sondati verbi parasintetici a prefisso *-dis*, a prefisso *-in* e i deverbali a suffisso *-io* (che insieme costituiscono uno dei timbri principali della *koinè* discussa) oppure ai giochi, ben indagati da Mengaldo su una gamma ancora più ampia di poeti del Novecento, delle rime perfette, delle insistite assonanze e delle quasi rime (così ricche in Luzi). Tornando proprio a quest’ultimo (che dei poeti presi in considerazione è certo quello che, a livello lessicale, ritmico e metrico, ha sperimentato maggiormente, in generale, e in relazione a d’Annunzio) si possono ricordare anche gli endecasillabi con ritmo trocaico-dattilico offerti proprio grazie all’uso di parole o sdrucchiole o tronche (se non ho visto male con alta frequenza nella *Barca* e già con minore intensità nell’*Avvento notturno* e oltre – senza addurre ad eccessive determinazioni, è interessante notare come lo scatto di spie, più o meno consapevoli, dan-

⁴⁰ Nella tragedia è frequentissimo l’uso sia di endecasillabi sdrucchioli (volti a ridare il trimetro giambico) sia di settenari sdrucchioli (in questo caso come effetti di anticipo). Ha scritto Franco Gavazzeni che «l’occorrere di parola sdrucchiola all’interno del verso, in posizione rilevata, più che retaggio barbaro, appare conseguenza diretta del tipo base di endecasillabo adottato, di cui altera l’assetto con il sottrarre (una sorta di rubato) il tempo di una sillaba al secondo emistichio, per saldarlo in tal modo al primo» (F. Gavazzeni, *Perizia metrica della «Figlia di Iorio»*, in *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Verona, Edizioni Valdonega, 2006, p. 497).

⁴¹ Esempi da *La Barca* e da *Avvento Notturno*: «la forza che ti fa sempre discendere»; «Quest’anno con quei fiori che ritornano»; «Amici ci aspetta una barca e dondola»; «Venere sulle selve ultime penetra?»; «le tue mani oscurate nelle pallide»; «vi fu un tempo che in te s’addoloravano»; «i suoi cieli, sapevi tu che vivere»; «i venti sterminati s’effigiavano»; ecc.

⁴² Esempi da *I giorni sensibili* e da *I visi*: «dilegua il sole, l’alta ombra s’approssima»; «rotte lire preludiano, recondite»; «al tuo collo s’attardano le buccole»; «è primavera, e prime voci perdono»; «e la via tenebrosa empie una lucciola»; «visi delle fanciulle inconsapevoli». Mengaldo ha specificato che «verrebbe anche da pensare che abbia spesso un sottofondo pascoliano l’uso novecentesco, ad esempio ermetico, di sdrucchioli con valore smorzante» (P. V. Mengaldo, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, p. 105).

⁴³ Sul linguaggio di Parronchi si veda il bel saggio di Massimo Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in *Per Parronchi*, Atti della giornata di studio, Firenze, 10 febbraio 1995, a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 61-101; nello stesso volume cfr. il fondamentale lavoro di Luigi Baldacci, *Parronchi poeta*, pp. 15-31.

nunziane vada scemando a partire dalla seconda raccolta del '40 laddove inizia a essere assai più intensa la presenza montaliana, come se «da d'Annunzio a Montale» non fosse solo una traccia, bensì una parabola. E risultati simili possiamo riscontrarli anche in Parronchi per cui però Montale è già vivo dalla prima raccolta); è presente poi, nel *Giusto della vita*, anche una sperimentazione dell'endecasillabo dattilico a *minore*, ma sempre eccezionalmente in un sistema ritmico endecasillabico a *magiore*.

Fondamentale, come è noto, per gli ermetici, facendo uno slittamento dal formale al semantico, tutta la sfera simbolica di vetro/riflesso/luce notturna⁴⁴ (che, per esempio, nel primo Bigongiari si ergono a nuclei centrali) per cui è difficile identificare una fonte monogenetica di volta in volta (oltre un'influenza reciproca che scende da Quasimodo⁴⁵, Luzi, da Fallacara o da Betocchi, ricordo il fondamentale Campana, per restare in area italiana), ma che sicuramente ha ricavato molti spunti dal cristallo cromatico del d'Annunzio *notturno*. Penso a quante immagini degli ermetici, che forse Sanguineti avrebbe tacciato come *liberty*, possano discendere «dall'imposta [...] socchiusa in modo che non entri il sole, ma laggiù la vecchia seta rosata della parete s'indora»; e le *rose* e i *rosai* che troviamo nel Bigongiari della *Figlia di Babilonia* o le «rose notturne» de *I visi* di Parronchi e con esse tutte le tinte di una luce pallida come il «roseo nimbo / di tal ch'effonde pace / senza parola dire» di *Alcyone*. E per restare a Bigongiari⁴⁶ troviamo, sempre nella *Figlia di Babilonia*, «si inghirlandano» (frequente in *Alcyone*); oppure la ripresa di una immagine del *Libro secondo* delle *Vergini delle rocce*: «Un ricordo vi manca, o mie serrate / fanciulle alle fontane / udendo empirsi i secchi e in vane orme / la vostra vita». Altra immagine frequentissima, da Pascoli a d'Annunzio, quella dell'usignolo/assiuolo⁴⁷ (che con Pascoli, come ha notato Beccaria, avvia la connessione stabile fra canto e «fragilità» – in tutt'altro campo semantico è invece l'usignolo di d'Annunzio, dall'*Innocente*, alla *Leda senza cigno*, alla *Parisina* – che ha dato del filo da torcere a Mascagni) che ritorna, fra numerosi casi, in *La notte viene col canto* di Luzi, dal *Quaderno gotico*.

E i giochi di riflessi, luci, ombre; il tema dello specchio (centrale, per restare nell'area notturna, nella *Contemplazione della morte*, nel *Notturmo* e nelle *Faville*) che se per d'Annunzio frange malinconicamente il volto visibile della fine, quasi

⁴⁴ Cfr. S. Ramat, *L'assenza, l'attesa e le ipotesi della memoria*, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 377-543 (e naturalmente, nella sua complessità, il già citato *L'ermetismo* del '69).

⁴⁵ Specie per Quasimodo vale la pena ricordare tutte le connotazioni «materne» e «positive» attribuite alla notte, come momento generatore di luci metafisiche, luci interiori, soprattutto nelle prime raccolte (*Acque e terre*, *Oboe sommerso* ed *Erato e Apollion*).

⁴⁶ Altre notazioni, da Bigongiari e Luzi, che qui tralascio, si leggono in Luigi Surdich, *Su "Alcyone" e il Novecento*, in *Da Foscarina a Ermione. Alcyone: prodromi, officina, poesia, fortuna*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 2000, pp. 215-236.

⁴⁷ Nel caso pascoliano parola sempre immersa in un ambiente fonico omogeneo, in cui il predominio del significante è la base che fa scattare l'analogia.

suggestionato da Mallarmé e Valéry, e la congestione della morte che ridà il proprio corpo precipitato nell'effimero⁴⁸, nel gruppo fiorentino, pur in una specularità di immagini, per fare un doppio gioco di riflessi, e penso a Bigongiari, capovolge la rotta dello sguardo verso le oscurità del fondo («lo specchio / è voltato sul fondo»⁴⁹). Oppure, dalla *Contemplazione*, l'immagine del «chiarore della sera adunarsi nello specchio come negli stagni della Landa» che può aver evocato, con il *Fuscello teso dal muro* montaliano, «In alto, livida, / la luce meridiana. / E dentro il mare / limaccioso dei vetri» di Parronchi (e «mare limaccioso» è una chiara spia). Per restare a Parronchi, oltre che notevoli intersezioni con le immagini del d'Annunzio *notturno*, troviamo anche ascendenze *paradisiache*: penso al «giardino sepolto nel carico armonioso della pietra», alle «voci delle fontane», alle «interrotte fontane», alla «notturna ansietà dei giardini», al «bosco più negro, sotto l'onore della luna [che] si forma di quei lemuri bianchi e informi che preludono l'alba» (una bella nota di Silvio Ramat informa di come *preludono* possa essere inteso nel valore musicale⁵⁰, così caro a Parronchi per il quale taluni *notturni* non sono semplici immagini obnubilate dalle ombre bensì composizioni musicali – frequentissime nel primo d'Annunzio, da *Primo vere* a *Canto novo*; e penso anche ai notturni di Fallacara e Betocchi⁵¹). Il repertorio parronchiano, tutto giocato su una natura dai forti valori evocativi è stato sintetizzato da Macrí nelle immagini di «alberi, lune astri, rose, fanciulle, [...] ori, venti, selve, musiche» e mentre il tono, per l'appunto evocativo, risente del registro visionario-notturno dei *Canti Orfici*, lo stile prezioso, l'aggettivazione sinestetica, e i nomi rari sfiorano possibilità dannunziane. Pensiamo ad *Ancora inverno* da *I visi*: l'indeterminatezza (tutta ermetica) dei «fiochi albori» che «rasentano la strada» e l'«ignoto balcone» che ci rimandano ai vari «albor lunare» o «albor crepuscolare» di *Canto novo* (*Albore* passa anche per Campana e scende sino a Gatto); oppure in *Eclisse* dove troviamo la «falce inanimata», i «selvatici gridi» e i «moversi dell'aria illividita» che giocano con un passo crepuscolare del *Notturno*; e ancora in *Distanza* la «pupilla serale ora impietrita nei rami». E di «memoria romantica» ha parlato

⁴⁸ Penso alla fenomenologia dello specchio nella *Contemplazione* a partire dal punto in cui il poeta scrive: «incontrai nello specchio il suo sguardo d'attesa» (notiamo due parole-tema care all'ermetismo).

⁴⁹ Rubando alcune parole di Giuseppe Nava credo che proprio questo sia il caso di «un'ottima occasione per saggiare come la ricerca delle fonti possa diventare anche un reagente delle divergenze ideologiche tra due sistemi culturali e formali, che alternano collisione e opposizione» (cfr. tutto l'impianto teorico del suo intervento *Le fonti negli autori moderni*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 321-342).

⁵⁰ Clelia Martignoni ha parlato di «tono patetico, giocato con fluente espansività su teneri toni musicali» e di una «natura carica di potere evocativo, spesso notturna, o serale, minutamente trascritta» (cfr. il cappello introduttivo ad Alessandro Parronchi in *Antologia della poesia italiana*, III, Ottocento-Novecento, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola cit., pp. 1316-1317).

⁵¹ Cfr. A. Dolfi, *Musica in poesia da Leopardi alla terza generazione*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 391-415.

Baldacci a proposito della poesia parronchiana, e con essa della più intensa «incalzante angoscia dell'assenza» spesso segnata da aulicismi (taluni, appunto, di evidente influenza alcyonia – *mirti acuti* o *equoreo grembo*).

È bene tener presente per Parronchi che l'ideazione del processo analogico, pur soffermandosi, nella patina stilistica, su possibilità dannunziane (lo abbiamo visto per certi usi lessicali e per immagini «notturne») spesso termina in un risvolto gnomico⁵² (e qui suggerisco il nome di Cardarelli che, proprio come Parronchi, ha, per lo meno all'altezza dei *Prologhi* del '16, coltivato un intenso rapporto fra prosa e poesia, spesso sotto un'egida moralistica⁵³). E tra lo gnomico e il metapoetico possiamo ricordare gli ultimi tre versi della strofa finale di *Dopopioggia*, da *Occhi sul presente*, del '48 (altra poesia carica di immagini dannunziane, quasi che lo gnomico finisca qui per «cozzare» con l'aulico): «Nulla è vero di ciò che si sapeva / tutto è vero quel che a un tratto si scopre / eterno quel che a volte s'indovina».

È noto, inoltre, come Parronchi, ma si potrebbe dire lo stesso per Gatto⁵⁴, abbia educato i precetti del «vedere», del «visibile», e della «prospettiva» in poesia attraverso la formazione di storico dell'arte (Gatto era anche pittore), ma, seguendo un suggerimento di Schiaffini, non possiamo escludere che una generale cultura dello sguardo⁵⁵ e del ricostruire paesaggi, attraverso il binomio luce/ombra⁵⁶, e la più intensa dinamica panica dell'ambiente (frequente nel primissimo Parronchi e nel primo Luzi), possa discendere proprio dall'abilità dannunziana di comporre luoghi in parola (e non penso solo agli infiniti intarsi paesaggistici della poesia e dei romanzi, ma anche agli scritti d'arte dedicati a pittori dell'Ottocento italiano).

Un vedere che tende all'evocativo più che al descrittivo. E pensiamo all'universo «percepito nella nebulosità della dilatazione dell'io»⁵⁷ del Luzi della *Barca* o

⁵² Cfr. Luca Lenzini, *Sulla poesia di Parronchi*, Arezzo, Edizioni degli Amici, 2005.

⁵³ L'associazione di prosa/poesia si trova già nel 1941 ne *I giorni sensibili*; e ritorna poi nelle due raccolte successive: *I visi* (1943) e *Un'attesa* (1949). I tre volumi verranno poi raccolti (riorganizzati con altri materiali e con, appunto, l'esclusione delle prose) in *Un'attesa* (1962) e *Per strade di bosco e città* (1994).

⁵⁴ Splendido esempio, radicale, di poesia che fa dell'esperienza pittorica il tema centrale sono le *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano, Mondadori, 1969. Raccolta molto importante anche per gli sviluppi interni dei sistemi metrici gattiani (per esempio il recupero formale del sonetto – nella sua intierezza –, mai più adoperato dopo *Isola*).

⁵⁵ E penso all'«apparenza vitrea, ialina» o alla vasca «piena d'acqua opalina» ecc. (che non credo certo silenziose per gli ermetici; o ai ruoli determinanti di interno/esterno per cui – leggo dall'*Innocente* – «si stabiliva un gioco di minime azioni e di minime reazioni istantanee che fremevano in infinite ripercussioni; e ciascuna di queste ripercussioni incalcolabili si convertiva in fenomeno psichico stupendo» e, aggiunge d'Annunzio, «tutto il mio essere veniva alterato da ciò che passava nell'aria, da un soffio, da un'ombra, da un bagliore».

⁵⁶ Ha scritto Piero Bigongiari: «quello di d'Annunzio è un mistero in piena luce, che finisce per essere il mistero stesso della luce, della luce verbalizzata, nei suoi sobbalzi con l'ombra. È insomma un mistero formale e formato» (P. Bigongiari, *D'Annunzio e la funzione della luce*, in *D'Annunzio a Yale* cit., pp. 144).

⁵⁷ Cfr. Luigi Paglia, *La fuga e l'ascesa nel primo tempo luziano*, in «Lingua e stile» XXVIII, 1993, 3, pp. 401-430. Si veda anche Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980.

alle visioni «notturne» dell'*Avvento* che puntano a segni e simboli nascosti, dove si leggono, mediante l'impiego di sinestesie, immagini suggestive e assai sfumate, per esempio in *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: «nel vento il tuo corpo raggia infingardo / tra vetri squillanti stella solitaria / e il tuo passo roco non è più che il ritardo / delle rose nell'aria». Ramat, per certe immagini luziane come «la frasca lacrimosa di settembre» ha parlato di *mineralizzazione* «non perché l'emozione diretta sia, in assoluto, disdicevole, ma per uno scopo di tenuta complessiva, il medesimo fine che sospinge Luzi ai bizzarri, iperanalitici accostamenti lessicali»⁵⁸. E per Parronchi, limitandosi alla prima parte della sua parabola poetica, Lenzini ha discusso di «poesia visiva», quella stessa peculiarità che Contini leggeva in Campana contro ogni «visionarietà» da veggente (specie d'origine francese). Ma credo che proprio facendoci aiutare dalla presenza di d'Annunzio si possa spostare il piano della definizione; né verso una pura capacità visiva, appunto campaniana, nelle intenzioni continiane (e tanto pura non può essere solo pensando alla tessitura sinestetica, es. «di taciturne vene / l'acqua s'accaglia in tenere / piume / [...] fumeggerà il chiarore / dell'alba») né verso una drastica elezione visionaria (anche se Parronchi ebbe notevoli interessi per Rimbaud e Nerval; entrambi tradotti negli anni '40), bensì verso, come ben indicato da Enrico Ghidetti, una «capacità di accedere alla visione attraverso l'intensità della percezione visiva».

Non insisterò oltre su questi aspetti; e non voglio certo eludere il problema che molti di questi dati, anche a livello intertestuale, specie per quanto riguarda balzi analogici e immagini di potente condensazione metaforica, discendono dalle terre di Francia, da Mallarmé e da tutta la grande scuola simbolistica⁵⁹. Ma sono altrettanto convinto che l'incontro con d'Annunzio, pur non avendo dettato legge, abbia veicolato molte scelte tematiche e, ancor più, stilistiche, con quelle dei poeti d'Oltralpe abbia composto un bacino inesauribile di possibilità, tra luci e suoni.

⁵⁸ Cfr. S. Ramat, «*Avvento notturno*» di Mario Luzi, in *La poesia italiana (1903-1943). Quaranta titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 432; Oreste Macrí ha scritto, in riferimento a Luzi, che «la mediazione di Gabriele partiene unicamente all'immagine, alla lingua, allo stile nell'ambito di alcuni campi mitico-semantic (folclore, spirito larico, ulissismo, Caino e Abele, Demetra, Orfeo, pathos delle generazioni...) naturalisticamente restaurati e classicisticamente espressi» (O. Macrí, *Le origini di Luzi*, in *Realtà del simbolo* cit., p. 157).

⁵⁹ Non posso qui soffermarmi sulla dilatazione fra le influenze della *poetica* dannunziana (mi limito a pensare alle *Laudi*) e quelle della scuola simbolistica francese (di cui occorrerebbe distinguere anche caso per caso) in relazione al gruppo ermetico; difatti la mia insistenza su interferenze di immagini e aspetti linguistici parte dal presupposto d'una dissonanza di scelte (poetiche e non solo) che esistono fra il poeta abruzzese e tutta la tradizione francese. Non potendo qui soffermarmi oltre su questo complicato e delicato tema rinvio alle riflessioni di P. Gibellini, *D'Annunzio antico o moderno?*, in *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo". Atti del convegno internazionale di studi*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, pp. 13-20 (Gibellini ridiscute, nel saggio, i *Versi d'amore* partendo dalle categorie utilizzate da Hugo Friedrich nella *Struttura della lirica moderna*); per il nostro discorso è utile anche il saggio di Alfonso Berardinelli che accompagna l'edizione italiana (Milano, Garzanti, 1989) del volume del critico tedesco.

Senza aver distinto singoli casi entro tabelle precostituite (e mi scuso per una certa magmaticità dei dati forniti ma – persuaso dell'idea che il gruppo ermetico, sempre che sia efficace sino in fondo questa «etichetta» che sappiamo essere valsa, inizialmente, come negativa, e inclusiva di ben più ampie voci poetiche, abbia come primo momento comune, più di ogni altro, quello linguistico – credo si debba proprio far valere un'omogeneità, starei quasi per dire una forma di *petrarchismo*, anche, oltre che per certe ricerche tematiche, per il sondaggio delle fonti stilistiche), deduco ora, tra gli elementi più semplici, che la presenza di d'Annunzio si sente maggiormente, oltre che, in generale, come già anticipato, nella prima fase di queste storie poetiche, più in Luzi, Parronchi, discretamente in Bigongiari e, parallelamente, in Quasimodo, che in altri (tenendo presente che i nomi di Gatto, Fallacara e Sinisgalli servono solo da supporto per ricerche più approfondite). Nel poeta della *Barca* il dato diventa ancora più evidente se si va alla ricerca di frequenze dannunziane nelle *Poesie ritrovate* (edite da Garzanti nel 2003 e accolte da Luzi nell'*Autoritratto* del 2007) ove vale la pena leggere due quartine utili a intercettare i dati della grammatica ermetica in cui abbiamo collocato forti tracce dannunziane e alcuni casi singoli enucleati nella mappatura precedente: «E fuori nella sera che sfugge / lieve all'opaca compagnia de' pini / sente il giorno vanire sotto l'ali / la rondine [e quante rondini, appunto, in d'Annunzio] e i suoi lieti amori finire. / L'acqua come un umido fiore / s'è dentro la bruna aria raccolta / sognando di lentamente salire / se ode, alla nuvola primaverile». E mi piace inoltre ricordare una poesia di Bigongiari, anche se da discutere con tutti i mezzi della e sulla parola che sappiamo suoi, soprattutto all'interno della sua evoluzione⁶⁰, ma che richiama, tramite spie lessicali, un archetipo dannunziano (la poesia è da *Moses* – leggo dalla seconda strofa di otto endecasillabi intarsiati in una fitta rete di rimandi ritmici): «Solare la parola porta ombra / sonno riposo *acquiescenza*: rocce / repentine parlano profonde, / il fiume che discende non ha fretta / di discendere, il mare non ha fretta / di ritornare fiume, il guizzo vibra/ *equoreo* messaggero d'una fine / legata al suo principio, la parola [...]» [corsivi miei].

Bigongiari ha dedicato a d'Annunzio anche uno studio dal titolo *D'Annunzio e la funzione della lingua* (raccolto poi in *Poesia italiana del Novecento*); lavoro datato 1971. L'accento è subito posto sulla lingua intesa come «tramite dell'energia irrelata da cui si sente pervaso, nel suo desiderio di «continuare la natura», ma essa – aggiunge Bigongiari – non limita, né comunque commisura, questa energia, anzi la esalta in termini figurali, per l'inconscia metaforicità che il concetto stesso di lingua implica», insistendo poi su un dato molto importante (che è tutto un programma sul modo critico di leggere d'Annunzio da parte di

⁶⁰ Cfr. S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979; e *Studi per Piero Bigongiari in onore dei suoi 75 anni*, a cura di Maria Carla Papini, in «Paradigma» 9, Firenze, Le lettere, 1990 (si vedano, in particolare, gli interventi di Maria Carla Papini, Adelia Noferi, Gianfranco Contini, Luigi Baldacci e Silvio Ramat).

Bigongiari): «d'Annunzio non comunica che per l'eccesso stesso degli elementi comunicanti»⁶¹. E possiamo chiosare che il Novecento poetico che tende l'orecchio a d'Annunzio, e nel nostro caso gli ermetici fanno scuola, sente meglio di ogni altro suono proprio quello dell'eccesso, del limite, del cristallo prezioso che sprigiona innumerevoli possibilità lessicali e figurative. Luzi diceva, parlando di Ungaretti, che «non ci sono sospensioni della conoscibilità e del giudizio e meno ancora dell'espressività accettate come tali, [...] come connotato del mondo e della sua rappresentazione»; e aggiungeva poi una nota che potremmo porre come sottotitolo di tutta la nostra ricerca: «la suggestione, ma non l'impronta». Di Luzi sono poi tutti da meditare i già ricordati *Dieci pensieri su d'Annunzio* (che si leggono in *Discorso naturale*), ove egli non solo parla dello scrittore d'*Alcyone* (come ha fatto anche nella preziosa antologia sul *Simbolismo* – su cui tornerò brevemente) da un punto di vista critico, ma anche personale, in quanto voce poetica. E, in perfetta sintonia con Montale, si chiede «quale sarebbe stato il linguaggio della nostra modernità se quella fornace [d'Annunzio] non si fosse messa a divorare insaziabilmente retaggi di ogni epoca, gerghi, codici di ogni attività e di ogni passività umana di cui fosse rimasto alfabeto e memoria? È difficile immaginarlo»⁶². E poi racconta del suo primo incontro con la poesia di d'Annunzio «verso il 1927 o 1928 su un'antologia ginnasiale. Il testo riportato era *Consolazione* dal *Poema paradisiaco*»; non so se per caso, per memoria involontaria, o per le stesse affinità di «magia musicale e cromatica» di cui Luzi parla, ma uno dei due componimenti dannunziani antologizzati nell'*Idea simbolista*⁶³ arriva proprio dal *Paradisiaco* (si tratta dell'*Hortus conclusus*) che, secondo il curatore, «doveva produrre gli effetti più durevoli e più felici, favorendo la nascita di quelle trasfigurazioni musicali del sensibile, che formano la bellezza del suo capolavoro: l'*Alcyone*» (non a caso l'altro componimento antologizzato è *Il novilunio*).

Accenno infine a quest'ultimo aspetto. Luzi, ma non solo lui fra gli ermetici, ha spinto l'attenzione verso certe sensibilità musicali della parola. Ho già fatto cenno a tale questione in Parronchi. Ci vorrebbero altre competenze e altri spazi critici, ma credo che esista un'ulteriore influenza generale che la voce di d'Annunzio ha lasciato a questi poeti. E non è solo la, pur difficilissima, sensibilità ritmico-metrica che tende a modulare un suono; o l'auscultazione della voce della Natura che di suoni è intrisa. C'è anche una questione legata alla musica stessa dell'epoca che d'Annunzio fa parlare, specie nei romanzi e nell'area notturna. Un risultato di dissonanze e consonanze, di tensioni e dilatazioni era

⁶¹ Cfr. Piero Bigongiari, *D'Annunzio e la funzione della lingua*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 31-41.

⁶² Come suggerisce Silvio Ramat nelle prime pagine dell'*Ermetismo*, per qualsiasi altro approccio alla relazione e ai debiti contratti dal gruppo ermetico nei confronti dell'opera dannunziana basti confrontare le pagine di «Letteratura» fra il '38 e il '39 (dopo la morte di d'Annunzio).

⁶³ M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959.

pensato, per la musica contemporanea, anche da Mallarmé, e d'Annunzio, nel *Fuoco*, parla di un «Motivo» che è la trasmutazione in note della «parola dell'Elemento». Si trasmette anche mediante la voce letteraria una capacità di perlustrare le pieghe del suono, fra pieni e vuoti, verso quella che Giorgio Zanetti ha chiamato «saturazione dello spazio vocalico»⁶⁴. Mi fermo solo a questa suggestione, ma che vorrei si potesse indagare, per esempio, sui già nominati notturni di Parronchi e sulla «trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittima l'io oltre la parola» o della «musica silenziosa» fatta di «voci rare [che] feriscono il silenzio/eterno» secondo Luzi⁶⁵; o sul «concerto in do» di cui parla Bigongiari a proposito della *Torre di Arnolfo*.

Al termine di questa planimetria sono convinto che si debbano ora tracciare percorsi individuali, tenendo sullo sfondo la molteplicità delle fonti di singoli punti testuali. In particolare è bene confrontare anche la voce pascoliana (che, per esempio, in Luzi è determinante); facendo proprio un grande insegnamento di Montale sul fatto che «il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi».

⁶⁴ Cfr. Giorgio Zanetti, *L'«Onda» di «Alcyone»*, in *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, Roma, Carocci, 1999, pp. 101-113.

⁶⁵ Cfr. Gaetano Mariani, *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, Padova, Liviana Editore, 1982, pp. 90-91.

Tommaso Meozzi

Studiare come gli ermetici hanno analizzato la poesia di Campana, permette di soffermarsi sui modi in cui il recupero della memoria e la tensione del desiderio si armonizzano nella sua parola poetica, e di considerare una delle maggiori questioni tecniche che riguardano l'arte di inizio Novecento in Europa: quella del «colore» come mezzo espressivo.

Piero Bigongiari, in *La materia plastica di Dino Campana* (1959), parla di un «ribaltare del tempo nella sua ultima, conclusiva istantaneità: dove del tempo viene intensificata, appunto nel sospenderne il corso, la cinematica forza di apparizione, in una eternità istantanea»¹. Si tratta dunque di una temporalità non lineare, che non si basa sulla successione logica di causa ed effetto. Attraverso la poesia, il tempo è percepito come un elemento, al confine tra il fisico e lo psichico, nel quale si manifesta l'esistente, intuito nella sua continuità. Come fare a rendere questa apparizione simultanea dell'esistente? È qui che Bigongiari mette in relazione la poesia di Campana con i fermenti che a inizio Novecento animavano la pittura europea, e in particolare con la teoria estetica di Robert Delaunay: «A ce moment, vers 1912-1913, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul: les "contrastes simultanés"»².

Effettivamente, il chimico francese Michel Eugène Chevreul, in *De la loi du contraste simultané* (1839), aveva analizzato il modo in cui due colori, accostati tra loro, modificano l'uno la luminosità e la composizione ottica dell'altro.

Bigongiari evidenzia come la riflessione di Delaunay sui colori sia affine ad alcune considerazioni che Campana, retrospettivamente, fa sulla propria poesia: «È una fantasia pittorica, sono stati di fantasia. Sono colorismi più che al-

¹ Piero Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, p. 141.

² Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1957, p. 81 (Bigongiari cita questo passo in P. Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana* cit., p. 139).

tro. Sono un effetto di colori e armonia; una armonia di colori e di assonanze»; «Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi»³. Il paesaggio è dunque la superficie sulla quale Campana proietta i ricordi, elaborandoli con la fantasia, e individuandone al tempo stesso le corrispondenze, così come nel paesaggio gli elementi naturali sono interdipendenti, al di là delle distinzioni schematiche operate dalla ragione. La ricerca di una fusione tra l'intensità delle esperienze emotive rivissute e il dato sensibile del paesaggio, si attua attraverso un'aggettivazione che spesso fa riferimento alla sfera semantica del colore. È necessario tuttavia precisare che in Campana è presente anche una tragica, violenta deformazione del visibile estranea alle armoniche *Fenêtres* di Delaunay, serie di quadri, composti negli anni 1912-1913, in cui maggiormente si riflette la teoria dei «contrastes simultanés». Lo stesso Bigongiari considera, nell'analizzare la poesia di Campana, un altro riferimento culturale, quello dell'Espressionismo, affermando che «permane la presenza d'un visibile che si dilata e si trasforma in testimoniale, come negli incubi, in cui la vittima si sente spiata dalla forza stessa che la distrugge e che l'assorbe»⁴. Si tratta, continua Bigongiari, di una «tragica simbiosi»⁵. La fusione del soggetto con il paesaggio è, nella poesia di Campana, certamente complessa: si tratta di un'attitudine regressiva, di un'esclusione di ogni altro interlocutore umano, o di una ritrovata simbiosi con il mondo, ottenuta attraverso il ridimensionamento dell'io narcisistico a contatto con il continuo mutare dell'elemento naturale? Carlo Bo, in *Nel nome di Campana*, scrive:

L'uomo resta il segno grande di Ungaretti e perfino l'ultimo Montale dei ribaltamenti nel nome della sua nuova disperazione, tutti insomma hanno davanti un uomo o da amare o da condannare o irridere. Comunque, per tutti esiste questo interlocutore [...]. Per Campana è il vento delle cose, è l'idea delle strade aperte, del mare come una strada, del passato inteso come l'avvenire da scoprire, per Campana a contare è il movimento della vita. Non per nulla gli manca il corrispettivo nascosto dell'interlocutore, gli manca la nozione della morte⁶.

Mario Luzi, in *Campana, al di qua e al di là dell'elegia*, considera Campana una voce dissonante rispetto all'«ortodossia novecentesca», e all'«elegia di una privazione», nella quale «il mondo è un'identità e l'io ne è un'altra, con la conseguenza che tra l'universo abnorme e il poeta disingannato il confronto si stabilisce come tra due parti avverse di cui una sola ha però la parola o meglio il la-

³ Carlo Pariani, *Vite non romanzate, di Dino Campana scrittore e Evaristo Boncinelli*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 82-83 e 85.

⁴ P. Bigongiari, *Campana e l'Espressionismo*, in «Letteratura», 1964, 13, p. 268.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Carlo Bo, *Nel nome di Campana*, nel volume collettaneo *Dino Campana oggi*, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 23.

mento». Campana, per Luzi, ha il merito di aver «prospettato il dramma dell'uomo nel pieno della reciprocità con il mondo»⁷.

La percezione che Campana ha dell'uomo come «interlocutore», come alterità, è, crediamo, effettivamente limitata da un approccio violentemente sensuale che coinvolge ogni elemento della realtà esterna. Tuttavia il conflitto tra desiderio e soddisfacimento, che il poeta vive internamente, si proietta all'esterno, diventa paesaggio, così come nell'*Urlo* di Munch il grido del soggetto viene a coinvolgere in una vorticosità unità il cielo e la strada. Il paesaggio campaniano e l'armonia dei colori si sviluppano a partire da questo dramma soggettivo che, gradualmente, attraverso i ritmi della prosa poetica, si trasforma in visione universale. Prendiamo ad esempio il caso di *La notte*, e analizziamo quali sono i valori emotivi assunti dagli aggettivi relativi ai colori. Un primo contrasto è quello tra il «bianco», associato alle forme contemplate della bellezza, e il «rosso» che, spesso attraverso l'elemento del sangue, è legato al desiderio della carne. La figura della «matrona pensierosa negli occhi giovani», sopra la quale «una tenda bianca di trina [...] sembrava agitare delle immagini»⁸, si ribalta nel fantasma inquietante di una donna dalle «mammelle estinte», una «matrona selvaggia» che sparge il «sangue tiepido» del poeta, infine proiettato nell'immagine cosmica delle stelle che brillano «rosse e calde nella lontananza»⁹. Questo sacrificio cruento coinvolge, in *La notte*, l'intero paesaggio: così è la stessa città ad essere «rossa di mura e turrita, arsa sulla pianura sterminata nell'Agosto torrido»¹⁰, popolata da fantasmatiche forme oblique «ossute e mute», che incedono «trascinando uno ad uno le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati»¹¹. Divenendo paesaggio, l'eros si distende nella vicenda avventurosa dell'immaginazione finché quello che era un dolore personale e egoistico diventa visione di un'umanità partecipe del dolore, accomunata nella tensione tra desiderio e ideale: è il «panorama scheletrico del mondo»¹². È solo a questo punto che nell'immaginazione campaniana scatta l'armonia dei colori complementari: incarnato nella città, il «rosso» trova sfondo nel «lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo», in «verdi paesaggi»¹³. Ricordiamo che i colori complementari, come è stato analizzato da Chevreul, sono un caso particolare dei «contrastes simultanés»: se accostati tra loro, intensificano l'uno la luminosità dell'altro. Esprimono dunque la tensione verso una perfetta simultaneità. Gran parte dei *Canti orfici* è un tentativo di uscire dal tempo lineare, caratterizzato dalla separazione tra deside-

⁷ Mario Luzi, *Campana, al di là e al di qua dell'elegia*, in *Dino Campana oggi* cit. (poi in M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 158-161).

⁸ Dino Campana, *Canti Orfici* [1914], Torino, Einaudi, 2003, p. 15.

⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ Ivi, p. 10.

¹² Ivi, pp. 13-15.

¹³ Ivi, p. 13.

rio e realtà esterna, per entrare nella visione estatica dello spazio: «Salgo (nello spazio, fuori dal tempo)»¹⁴, scrive Campana in *La Verna*. Se l'immaginazione si consuma troppo velocemente, ansiosa di giungere alla meta, il paesaggio assume tratti grotteschi. Ecco ad esempio il «verde» invadere la città, attraverso «l'ombra dei lampioni verdi», sotto la quale il «bianco», altre volte simbolo di una bellezza eterea, immateriale, appare nell'elemento delle «bianche colossali prostitute»¹⁵.

Già Alessandro Parronchi, nel suo saggio del 1953, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana*, aveva analizzato in dettaglio il poema che chiude i *Canti orfici*, mettendo in evidenza la complessa relazione tra desiderio e piani di memoria che sta alla base dell'«esperienza coloristico-musicale»¹⁶ di Campana. Il lavoro di Parronchi è reso particolarmente interessante dal puntuale raffronto tra *Genova* e alcuni componimenti presenti nel *Quaderno* di inediti, pubblicato nel 1942 da Vallecchi, che offrono una prima stesura dei versi poi rielaborati nei *Canti orfici*. La strofa iniziale di *Genova* deriva dal componimento *Quando gioconda trasvolò la vita*, in cui l'Io poetico ricorda il dileguarsi della vita come intatta potenzialità, che ha come conseguenza l'orientarsi della «creatura» verso la «sanguigna voluttà del vano»¹⁷. In *Genova* si ha tuttavia un importante cambiamento: i versi «Quando gioconda trasvolò la vita / Qual bianca nube per gli aperti cieli»¹⁸ diventano «Poi che la nube si fermò nei cieli»¹⁹. Nota Parronchi: «la nube, immagine di gioia, non "trasvolò", ma "si fermò nei cieli", diffondendo luce d'aurora sulla marina»²⁰. A questo ritorno della memoria nel tempo in cui il desiderio non era ancora stato marcato dalla frustrazione, e la fantasia si liberava in pura potenzialità, segue la seconda strofa, al presente, dominata dal canto e – osserviamo – dall'armonia dei colori complementari: «Sotto la torre orientale, ne le terrazze verdi ne la / lavagna cinerea / Dilaga la piazza al mare che addensa le navi / inesausto / Ride l'arcato palazzo rosso dal portico grande / [...] Genova canta il tuo canto!»²¹. La composizione del paesaggio, nell'armonia dei colori complementari, e il «canto» spiegato nascono dunque dopo che il poeta ha, precedentemente, evocato dal passato il lontano, ineffabile ricordo di un'unità tra soggetto e mondo. «La terza strofa», scrive Parronchi, «è di nuovo una rievocazione; ma con un notevole sforzo di restituzione alla realtà momentanea»²². Si tratta questa volta di un ricordo recente: «Entro una grotta

¹⁴ Ivi, p. 44.

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ Alessandro Parronchi, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana*, in *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958, p. 239.

¹⁷ D. Campana, *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui e Silvio Ramat, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 228.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 129.

²⁰ A. Parronchi, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana* cit., p. 256.

²¹ D. Campana, *Canti Orfici* cit., pp. 129-130.

²² A. Parronchi, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana* cit., p. 259.

di porcellana / Sorbendo caffè / Guardavo dall'invetriata la folla salire veloce»²³. La materialità della visione introduce il tema dell'eros, che il poeta però non sviluppa in prima persona, liricamente, ma che dà forma all'idealizzata figura della donna-prostituta: «Così ti ricordo ancora e ti rivedo imperiale / [...] A te aggrappata d'intorno / La febbre de la vita / Pristina: e per i vichi lubrici di fanali il canto / Instornellato de le prostitute / E dal fondo il vento del mar senza posa»²⁴. Il passaggio dall'imperfetto, «Guardavo dall'invetriata la folla», al presente «Così ti rivedo ancora», segna la traslazione da un tempo durativo ad uno ciclico, simbolico, impresso emotivamente nella memoria del poeta. Arriviamo così alla quarta strofa di *Genova*, particolarmente interessante in relazione all'elaborazione estetica campaniana e all'uso emotivo del colore. Parronchi mette in evidenza come il materiale provenga in gran parte dall'inedito *Pei vichi fondi*. Qui il poeta è colpito dall'apparizione di una ragazza dalle labbra rosse, sanguigne, truccate di un «carminio spettrale», che si inoltra «Pei vichi fondi tra il palpito rosso / Dei fanali» accompagnata dal padre «isceletrito»²⁵. Come in molti altri casi all'interno del macrotesto campaniano, l'eros è associato alla figura femminile, mentre quella maschile è ambigualmente inibita e aggressiva (il «magro padre»²⁶, «Isceletrito», ricorda i «magri cavalieri dell'irreale»²⁷ dei *Canti orfici*). Nota Parronchi: «Nella quarta strofe di *Genova* l'apparizione perde totalmente questo suo aspetto torbido psicologico»²⁸. La ragazza, una «grazia lombarda»²⁹, è effettivamente sostituita da una più astratta «visione di Grazia», connotata dall'aggettivo «bianca»³⁰ che in Campana, come abbiamo detto, è spesso associato alla contemplazione della bellezza. Anche il «sangue sulle labbra» e il «carminio spettrale» subiscono un processo di astrazione, lasciando il posto all'unico elemento delle «ali rosse dei fanali»³¹. Ciò che in *Pei vichi fondi* era risolto da un punto di vista psicologico-tematico è dicotomizzato nel contrasto tra «bianco» e «rosso». La quarta strofa di *Genova* può essere letta come il tentativo di una disperata conciliazione:

Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione
di Grazia

²³ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 130.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ D. Campana, *Canti orfici e altri scritti* cit., pp. 222-223.

²⁶ *Ivi*, p. 223.

²⁷ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 74.

²⁸ A. Parronchi, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana* cit., pp. 261-262.

²⁹ D. Campana, *Canti orfici e altri scritti* cit., p. 222.

³⁰ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 131.

³¹ *Ibidem*.

Come dalla vicenda infaticabile
 De le nuvole e delle stelle dentro del cielo serale
 Dentro il vico marino in alto sale, ...
 Dentro il vico chè rosse in alto sale
 Marino l'ali rosse dei fanali
 Rabescavano l'ombra illanguidita, ...
 Che nel vico marino, in alto sale
 Che bianca e lieve e querula salì!
 Come nell'ali rosse dei fanali
 Bianca e rossa nell'ombra del fanale
 Che bianca e lieve e tremula salì: –
 Ora di già nel rosso del fanale
 Era già l'ombra faticosamente
 Bianca
 Bianca quando nel rosso del fanale
 Bianca lontana faticosamente
 L'eco attonita rise un'irreale
 Riso: e che l'eco faticosamente
 E bianca e lieve e attonita salì ³²

Come scrive Parronchi «Stilisticamente è da notare che nella poesia di Campana, il senso di vertigine vien dato quasi più da un indugiare che da un correre delle parole»³³, e, aggiungiamo, per quanto riguarda la quarta strofa di *Genova*, dalla ricerca ossessiva di una composizione tra il bianco e il rosso. I due colori si trovano inizialmente in versi separati. Il «rosso» è ripetuto («Dentro il vico chè rosse in alto sale / Marino l'ali rosse dei fanali»), nel tentativo di affermarsi sulla iniziale, «bianca», «visione di Grazia». Solo dopo una lotta di undici versi, le due diverse note coloristiche trovano una composizione nella misura musicale dell'endecasillabo: «Bianca e rossa nell'ombra del fanale». Scrive Parronchi: «Il bianco saliente della figura trionfa, in barbaglio, sul rosso dei fanali, in cui la luce già infiltrata d'ombre della sera incupisce. Finché gli incisi staccati non si uniscono quasi nel motivo cantilenante di una canzone [...]. Campana ha voluto chiudere i frammenti dell'immagine nel castone dell'endecasillabo»³⁴. Si tratta di una composizione, tuttavia, solo temporanea. I due colori tornano, nei versi successivi, a separarsi: «Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca». La poesia mantiene però l'andamento di una partitura musicale, nella quale il senso è determinato più che dal valore semantico delle parole, dalla loro posizione ritmica all'interno della versificazione. Consideriamo ad esempio l'avverbio «faticosamente». Collocato, una prima volta, alla fine di un endecasillabo dagli accenti ravvicinati, esprime uno sforzo prolungato in vista

³² D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 131.

³³ A. Parronchi, *Genova e 'il senso dei colori' nella poesia di Campana* cit., p. 244.

³⁴ Ivi, pp. 263-264.

della meta finale, quell'aggettivo «Bianca», isolato, grazie all'*enjambement*, nel verso successivo: «Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca». L'avverbio torna una seconda volta, sempre a fine di endecasillabo, ma senza *enjambement*, ed inserito in un ritmo più disteso: «Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente». L'iterazione dell'aggettivo «bianca» contro il riemergere del «rosso», porta in questo caso ad un estenuarsi delle energie nella voce poetante, che culmina nel foneticamente impegnativo «faticosamente» a cui segue la liberazione dell'«irreale riso».

L'incomponibile simultaneità di bianco e rosso è dunque risolta, nella quarta strofa di *Genova*, musicalmente. Alla quiete dell'immagine si sostituisce un'oscillazione musicale. Il conflitto non può essere pacificato ma, allo stesso tempo, è indagato nei suoi diversi momenti attraverso il valore fonosimbolico della parola. Come scrive Maria Carla Papini, «l'operazione che Campana intende compiere [...] è appunto quella di pervenire alla valenza musicale del testo, e dunque del linguaggio poetico, proprio a partire dalla fisicità dell'immagine»³⁵.

Genova non ha solamente attirato l'attenzione della critica degli ermetici, ma sembra anche aver esercitato un'influenza diretta sulla poesia di Mario Luzi che già abbiamo visto commentatore dei *Canti orfici*. Nella prima parte della sua produzione poetica, raccolta in *Il giusto della vita* e dedicata alla memoria della madre, sono frequenti i punti in cui si accenna a un'immagine bianca, talvolta associata alla «chimera», simbolo ricorrente nei *Canti orfici*, legato all'improvviso apparire e scomparire della visione poetica. Il caso forse più emblematico è quello di *Nulla di ciò che accade e non ha volto*:

Il vento, ricco oscilla corrugato
sui vetri, finge estatiche presenze
e un oriente bianco s'esala
nei quadrivi di febbre lastricati.
[...].
Apparire e sparire è una chimera³⁶.

Colpisce, in questi versi, l'uso del verbo «fingere», associato alla capacità del vento di formare e dissolvere immagini nell'aria, già presente nei versi di *Genova* («il vento come bianca finse una visione / di Grazia»), così come il riferimento alla «chimera», che fa pensare, sempre in *Genova*, a «Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli»³⁷. In *Danzatrice verde*, «La vertigine esente di sorriso / nelle sue braccia palpita e s'a-

³⁵ Maria Carla Papini, *Campana e Nietzsche: dalla poesia alla musica*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, I, pp. 331-332.

³⁶ M. Luzi, *Tutte le poesie*, I, Milano, Garzanti, 2001, p. 164.

³⁷ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 131.

dorna / di un'eco bianca elusa dal suo viso»³⁸. Torna qui il «palpito» dei fanali³⁹, unito a l'«eco [...] bianca» di *Genova*. Nello stesso componimento si trovano inoltre i versi «rifluiva / indi l'informe, indi la vita in ombre / di viola», che evocano l'espressione campaniana di *La notte* «fumi di viola»⁴⁰. In *Il cuore di vetro*, poesia di *Un brindisi*, leggiamo: «la tua immagine fredda dagli occhi nicchellati / ripetuta dai fari sconsolanti! / Si sperde propagato dalle bianche pareti / della sera il tuo sguardo di Chimera»⁴¹. Ancora una volta troviamo una rete semantica che rimanda al poema campaniano: i «fari», il «bianco» in cui si alza la visione, la «sera» e la «Chimera». Troviamo infine una possibile occorrenza in *Graffito dell'eterna zarina*, componimento appartenente alla seconda fase luziana, *Nell'opera del mondo*: «un volto/ antico e giovane, un'effigie/ ab eterno incrostata di salsedine./ [...] riprende / [...] dal tremito dei suoi monili elettrici / la notte»⁴². Riecheggia in questi versi la «visione» di *Genova*, che appare «Dentro il vico marino in alto sale», «[...] in alto sale / Marino»⁴³ e che è seguita da una notte urbana in cui l'illusione si perpetua, illuminata dalle «lune / Elettriche»⁴⁴.

Indichiamo inoltre una figura retorica, presente nella poesia di Luzi, che associa l'iterazione all'utilizzo del colore e che, se è difficile far derivare con certezza dai *Canti orfici*, rivela comunque un'affinità con la poesia di Campana. In *Uccelli*, che apre *Onore del vero*, leggiamo: «la schiera ripiglia il triste volo, / migra nel cuore dei monti, viola / scavato nel viola inesauribile / miniera senza fondo dello spazio. / Il volo è lento, penetra a fatica / nell'azzurro che s'apre oltre l'azzurro, / nel tempo ch'è di là dal tempo [...]»⁴⁵. Un processo simile è presente in *Quella luce nella luce*, componimento che chiude *Il corso dei fiumi*: «Quella luce nella luce, / quella musica in fondo alla musica... / S'inseguono / nell'azzurro / con il loro azzurro i monti / si lanciano una dietro l'altra / quelle azzurre galoppate»⁴⁶.

Consideriamo ora i *Canti orfici*, e in particolare *Piazza Sarzano*: «Un antico crepuscolo ha tinto la piazza e le sue mura. E dura sotto il cielo che dura, estate rosea di più rosea estate»⁴⁷. E ecco un brano di *La notte*: «Vidi le bianche cattedrali levarsi congerie enorme di fede e di sogno colle mille punte nel cielo, vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali [...] salivo alle Alpi, sullo sfon-

³⁸ M. Luzi, *Tutte le poesie*, I cit., p. 77.

³⁹ Cfr. D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 131: «Di già tutto d'intorno / Lucea la sera ambigua: Battevano i fanali / Il palpito nell'ombra».

⁴⁰ Ivi, p. 21.

⁴¹ M. Luzi, *Tutte le poesie* I, cit., p. 87.

⁴² Ivi, p. 423.

⁴³ Si noti, in questi versi, la polisemia del termine «sale», declinazione del verbo «salire» e sostantivo.

⁴⁴ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 133.

⁴⁵ M. Luzi, *Tutte le poesie* I, cit., p. 211.

⁴⁶ M. Luzi, *Tutte le poesie* II, Milano, Garzanti, 2001, p. 900.

⁴⁷ D. Campana, *Canti Orfici* cit., p. 125.

do bianco delicato mistero»⁴⁸. In questi casi il colore viene ad occupare, metonimicamente, l'intero campo della rappresentazione visiva: nella poesia di Luzi, ad esempio, i monti si trasformano in una macchia «viola» di colore. Questa dissoluzione del referente o, possiamo dire, del disegno nell'immagine mentale, accentua il valore emotivo del colore, che viene ad esprimere una tensione più che un oggetto concreto, l'intensità del desiderio più che il suo soddisfacimento. L'iterazione esprime allora l'intensificarsi di questa tensione: «viola / scavato nel viola inesauribile», «azzurro che s'apre oltre l'azzurro». In Campana, le «bianche cattedrali», opera dell'uomo, sono «congerie enorme di fede e di sogno». Al tempo stesso esse accennano alla bianchezza delle Alpi, approfondendo la visione di un unico «sfondo bianco delicato mistero». L'opera dell'uomo si inserisce nella natura, tendendo a un'ideale totalità, un mondo, come scrive Bigongiari a proposito dei *Canti orfici*, «che esiste per la forza che l'uomo ha di tenerlo alto nella mente»⁴⁹. Così facendo, tuttavia, l'uomo percepisce i propri limiti di fronte a una natura che gli si rivela più grande, come inesaurita potenzialità. Le cattedrali, per quanto grandi, non possono eguagliare la maestosità delle Alpi. Il colore bianco, libero dai confini del disegno, diviene dunque simbolo di un continuo processo creativo, e della parola poetica che, nel tentativo di esprimere l'unità nel molteplice (le «mille punte» delle cattedrali), è costretta a ridefinirsi continuamente. Così, nella poesia di Luzi, la parola è tesa verso il «tempo ch'è di là dal tempo», quel punto in cui l'immagine umana di totalità si trova coinvolta in una totalità preesistente, non creata dall'uomo, e in continuo mutamento. Del tempo viene allora intensificata – per riprendere le parole di Bigongiari – la «cinematica forza di apparizione, in una eternità istantanea». La metonimia del colore, che rompe i confini del disegno e accenna alla totalità, viene così a fondersi con la metafora di un movimento che coinvolge tanto la volontà umana, quanto gli elementi naturali, ad essa mai completamente riconducibili. La piena espressione della volontà è anche percezione del limite, mentre il limite si fa varco che consente di comprendere l'«altro», in un continuo movimento metaforico.

⁴⁸ Ivi, p. 17.

⁴⁹ P. Bigongiari, *La materia plastica di Dino Campana* cit., p. 132.



Lo studio di Macrí in via Nullo 4 (foto di Laura Dolfi).

«RES SUNT NOMINA». QUASIMODO ATTRAVERSO
IL LABORATORIO CRITICO DI MACRÍ

Davide Luglio

Res sunt nomina, il titolo che ho dato a questa relazione, non è un sintagma ripreso da Macrí e non si trova nemmeno nell'opera di Quasimodo. Si tratta, come alcuni ricorderanno, del titolo che Pier Paolo Pasolini dà a un articolo del 1971, pubblicato prima sulla rivista «Bianco e Nero» e poi raccolto in *Empirismo eretico*, nella sezione degli scritti consacrati al cinema¹.

Se ho scelto di partire da quest'espressione pasoliniana per parlare di Quasimodo nel laboratorio critico di Macrí è per tre ragioni. La prima, quella più ovvia ed esteriore, è che *nomen* e *res* sono i due pilastri della poetica quasimodiana nella lettura che ne propone Macrí.

La seconda, meno apparente, è legata al fatto che l'articolazione di *nomen* e *res*, di parola e di cosa, nell'interpretazione macriana della poesia di Quasimodo, rimanda a una concezione dell'ermetismo non tanto e non solo come categoria storiografico-letteraria, che va grosso modo dal 1930 alla fine della seconda guerra mondiale, ma a una visione più ampia dell'ermetismo inteso come idea di poesia – diciamo pure, secondo Macrí, se non l'unica senz'altro quella più vera – caratteristica di certa produzione novecentesca. Seguendo tale idea di poesia, l'ermetismo non si ferma dunque al 1945, ma va ben oltre. Esso ingloba la cosiddetta quarta generazione, di cui fa appunto parte Pasolini ma anche Zanzotto o Amelia Rosselli, ed include naturalmente anche il Quasimodo postbellico.

La terza ragione, strettamente legata alle precedenti, ha a che vedere con l'*iter* poetico che secondo Macrí compie Quasimodo sempre all'insegna dell'ermetismo. Tale percorso va da quella che chiama, secondo una formula divenuta celebre, «poetica della parola» a una poetica che definisce invece «parole della vita»². La chiave del percorso delineato da Macrí, come cercherò di dimostrare, è filosofica e più precisamente vichiana e questo ci riporta al sintagma latino ripreso da Pasolini e al suo carattere in apparenza paradossale. *Res sunt no-*

¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004², I, pp. 1584-1591.

² Cfr. Oreste Macrí, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 19.

mina sembra infatti capovolgere l'assunto di quella celebre «poetica della parola» nella quale Macrí individua la cifra della poesia quasimodiana fino alla fine degli anni Trenta. Secondo tale assunto, infatti, sono piuttosto le parole ad essere cose che non le cose ad essere parole: «parola-cosa la metamorfosi e identità parola-cosa è interamente raggiunta nell'*Oboe* e in *Erato e Apollion*»³. Non si tratta di una distinzione speciosa. Non è la stessa cosa postulare una parola che si fa cosa e invece una cosa che si fa parola. È quello che spiega Pasolini nel testo a cui mi riferivo: «Ho da tempo l'ambizione di scrivere una Filosofia del cinema, consistente nel rovesciamento del nominalismo: non "*nomina sunt res* ma *res sunt nomina*". Se c'è una decifrazione della realtà ci dev'essere *a fortiori* una cifrazione; se c'è un decifratore, un cifratore»⁴.

È precisamente in questo senso che intendo la differenza tra l'identità parola/cosa e quella tra cosa e parola. La prima è cifrazione, la seconda, invece, decifrazione. Il Quasimodo del primo periodo, il poeta interprete della «poetica della parola», è un cifratore. Quello del secondo periodo, l'interprete di una poetica che Macrí pone sotto l'etichetta di «parole della vita» è invece un poeta decifratore. Sia l'uno che l'altro, però, sono ermetici. L'ermetismo, che in senso lato è termine «non meno convenzionale e occasionale di altri come gotico, classicismo, romanticismo, illuminismo, ecc.»⁵, viene così attraverso l'*iter* quasimodiano precisato in una delle sue caratteristiche essenziali riconducibile a quello che Macrí chiama «spirito resistenziale»⁶. Naturalmente, ne *La poesia di Quasimodo*, libro che Macrí pubblica nel 1986, testo densissimo, molto complesso e di non agile lettura, sono innumerevoli gli spunti che si potrebbero cogliere per analizzare le forme e gli aspetti di tale poetica. E tuttavia, quello dello «spirito resistenziale» appare sicuramente come un aspetto centrale in grado non solo di spiegare la fedeltà, assolutamente controcorrente, di Macrí al Quasimodo post-bellico, ma anche di fornire una prospettiva originale sul significato e il perdurare della categoria «ermetismo» oltre la fine della seconda guerra mondiale fino a farne, come dicevo, un vera e propria idea, l'espressione di una particolare concezione della poesia, profondamente legata alla filosofia. Un legame, questo, che non è certo tipico della sola cultura italiana, ma che trova nella storia e cultura italiane radici e motivazioni particolarmente forti.

Prima di affrontare il primo punto che ho evocato, ovvero il legame tra parola e cosa in Quasimodo, così come Macrí lo postula nello studio del '36-'37

³ Ivi, p. 41.

⁴ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* cit., p. 1585.

⁵ O. Macrí, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta* cit., p. 26.

⁶ «I poeti, comunque, non hanno bisogno di giustificazioni, né i critici si debbono all'uopo autodelegare, se i più come Quasimodo non parteciparono direttamente con le armi in pugno alla Resistenza. Della quale fu – non certo in compenso – il maggiore interprete [...] Con questo spirito resistenziale su tutti i fronti, caratterizzato da "parola" diretta e continua nel lirismo autobiografico accentratore e egemonico, Quasimodo differenziava e insieme si sincronizzava coi poeti della terza generazione [...]» (ivi, pp. 144-145).

poi inserito nel volume del 1986 – a conferma del valore che quel testo seminale e giovanile manteneva agli occhi del critico – vorrei soffermarmi sulla premessa che l'autore fa precedere a questo volume e che intitola, in modo estremamente significativo, *Giustificazione. Confronto con la critica quasimodiana*. Il termine «giustificazione» è forte, soprattutto da parte di un intellettuale come Macrí, ma è senz'altro all'altezza del problema Quasimodo. È appena il caso di ricordare il ridimensionamento di cui è stato fatto oggetto il poeta siciliano nel canone della lirica italiana del Novecento e di cui è emblematica la sua esclusione dalla triade poetica dominante sino a metà degli anni Settanta che oltre a lui comprendeva Ungaretti e Montale e la sua sostituzione con Saba. Macrí ne è ben consapevole e parla infatti, rispetto a ciò, di «ermetismo reietto di Quasimodo»⁷ al quale oppone la propria fede in una poesia che indaga attraverso una prassi critica che intende prendere le distanze da una diffusa forma ideologica di approccio, da quello che chiama

il disagio della critica quasimodiana tra ideologia e poesia che, a causa dello spirito dialettico trasferito nella categoria poetica, distingue tra poesia e non poesia agendo in maniera soprastrutturale. Reputo necessario, invece, rifondere l'ideologico nel prelinguistico-testuale, compresi gli elementi biografici, e circostanziali, relativizzando ogni dato all'interno del testo [...]»⁸.

Ho citato questa premessa perché significativa, mi sembra, della consapevolezza che ha Macrí dell'originalità del proprio metodo critico, della sua profonda atipicità che emerge, in particolare, non tanto dalla volontà di rifondere l'ideologico nel prelinguistico-testuale, principio sacrosanto, ancorché non sempre messo in pratica dalla critica, quanto dall'estensione del campo d'analisi nel quale rientrano, come è forse il caso di sottolineare, gli elementi biografici e circostanziali. È questo un dato degno di nota, soprattutto in un periodo, gli anni Settanta-Ottanta, in cui l'autonomia del testo è uno degli assunti critici più inviolabili.

Un metodo, quello di Macrí, che presenta, in questo saggio quasimodiano in modo forse più evidente che in altri lavori, l'attenzione estrema rivolta al dato filologico da intendersi non solo come testimone testuale ma come precipitato di vita e sua «sublimazione»⁹ punto di partenza per la ricostruzione di una rete fittissima di rimandi e di significati. Un metodo che rivela altrettanto chiaramente in questo saggio quasimodiano la propria matrice filosofica, riconducibile, più o meno direttamente, all'autore feticcio, per così dire, di Macrí, un autore per il quale filosofia e filologia sono inseparabili come il corpo e il san-

⁷ Ivi, p. 27.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ «[...] alla prima critica su Quasimodo sfuggì il valore della parola, sublimazione della vita» (ivi, p. 25).

gue, voglio dire Giambattista Vico¹⁰. L'influenza di Vico è così presente in Macrí da ispirare non solo la definizione della poetica della parola ma lo stesso andamento del discorso, estremamente strutturato eppure a prima vista farraginoso, complicatissimo, digressivo e che solo ad un'attenta lettura o rilettura rivela invece la propria efficacia e ricchezza. Un andamento però comprensibile, se per Macrí come già per Vico l'oggetto da ordinare non sono dei principi, ma la vita e la sua storia, in tutti i suoi particolari, ramificazioni, cambiamenti così come si riversa, sublimata, nel testo poetico.

È attraverso Vico, del resto, che Macrí costruisce il particolare legame tra parola e cosa nel saggio del '36-'37. Dopo aver citato il commento di Carlo Bo al componimento chiave dell'*Oboe sommerso*, intitolato per l'appunto *Parola*, Macrí intende spingersi oltre individuando nella parola «l'elemento base della tecnica quasimodiana, il principio di valore cosciente, il *desideratum* finale, il significato catartico in cui si vuole essenzializzare e risolvere e puntualizzare tutta l'interna corrente dell'ispirazione e del pathos»¹¹. Una concezione antiromantica della parola, alla quale non si attribuisce più, il

valore discorsivo, eloquente, narrativo della parola intesa come mezzo, strumento oratorio espressivo, il nostro tempo tenta di risolvere il problema del valore della parola in se stessa, in quanto tale. Tutta «l'economia» della nuova tecnica si orienta decisamente verso una filologia pura, della quale addito primo teorico Giambattista Vico che per primo intese il lavoro sintetico e aprioristico del conato fantastico come fattore di miti, che sono esse stesse parole significanti nella loro forma spirituale essi lor contenuti posseduti nel medesimo atto creativo. La stessa impersonalità dell'universale fantastico vichiano ha una singolare analogia con quell'aura d'eternità, di castità, di purezza, di avversità al dato empirico, occasionale, casuale che spira dai migliori testi di poesia del tempo nostro¹².

Non è questa la sede per seguire passo a passo Macrí nell'analisi che conduce del brano della *Scienza nuova* in cui Vico evoca l'uscita dell'umanità dalla condizione ferina attraverso la creazione del primo universale fantastico che è Zeus. Ma cercando di riassumere possiamo dire che il riferimento all'universale fantastico vichiano vale come corrispettivo della ricerca e dell'invenzione di una parola-mito che possessa sia le caratteristiche mimetico-cratiliane che il filosofo napoletano attribuiva ai suoni attraverso i quali i primi uomini dettero forma e

¹⁰ Come ricorda Anna Dolfi in una nota al carteggio Macrí-Quasimodo che chiude il volume pubblicato da Sellerio nel 1986, «Su Vico Macrí aveva discusso nel 1934 la sua tesi di laurea (*Il problema estetico in Giambattista Vico*) ed aveva già pubblicato un primo studio vichiano (*Poesia e mito nella filosofia di Giambattista Vico*, in «Archivio storico della filosofia italiana» 1937, 3)» (O. Macrí, *La poesia di Quasimodo* cit., p. 370).

¹¹ Ivi, p. 283.

¹² *Ibidem*.

dando forma conobbero la realtà, sia, sul piano dei contenuti quell'essenzialità e carattere primordiale e preadamitico evocatori del «valore fantastico originario, più accosto all'atto primo del conato poetico [...] come quello che ricerca e rievoca gli elementi primordiali, [...] i contatti arcaici coi "regni inferiori", le energie indifferenziate [...]»¹³.

È poi facile riconoscere, nella definizione macriana della poetica della parola, un forte sapore pascoliano. Ed infatti le origini di tale poetica sono immediatamente fatte risalire a Pascoli che, «sentì più degli altri questa nuova condizione di espressione [...] onde per questo processo s'avvia la lirica verso una forma analogica alla musica e alla danza, laddove prima essa poesia aveva indovinato le proprie metafore entro il dominio delle arti figurative»¹⁴. In altri termini, la poetica della parola equivale alla fine della notazione simbolica o metaforica, la parola non è più evocazione di un'immagine o rappresentazione di una rappresentazione ma, come l'universale fantastico vichiano, scoperta o riscoperta, invenzione o reinvenzione di realtà. Quello che a partire dal rumore dei fulmini i «bestioni» vichiani chiamano Zeus non è l'immagine di un Dio minaccioso, né tanto meno l'idea di una divinità. Il cielo tuonante e fulminante è Dio e la parola Zeus istituisce l'esistenza di questa realtà nel momento stesso in cui la nomina. La torsione che subisce l'espressione poetica nell'ambito della poetica della parola è di questo stesso ordine; Quasimodo non è l'unico ad ottenere questo risultato ma, secondo Macrí, è in compenso il primo e l'unico a identificare totalmente tale poetica con la propria poesia: «Con Salvatore Quasimodo si compie la crisi ultima del simbolismo: il simbolo significante a un dato punto si identifica con la cosa significata; il nome ottenuto vale la *res* si puntualizza liberandosi proprio dalla sua rispondenza metaforica»¹⁵.

Se Ungaretti e Montale raggiungono tale identificazione in alcuni aspetti della loro poesia, in Quasimodo il desiderio dell'identità, precisa Macrí, invade la zona del conato fantastico, è insomma questo stesso senza residui. In altri termini, l'identità non è un raro punto d'arrivo ma lo spazio stesso all'interno del quale avviene la creazione poetica. Tale parola-mito, conclude, «genera la stessa suggestione che possono dare all'«occhio moderno» certi frammenti dei presocratici. Una costruzione della realtà naturale logico-fantastica, ove l'elemento logico è nelle conseguenze e rapporti necessari e l'elemento fantastico nella resa melodico-verbale dei ritmi della stessa natura esterna»¹⁶.

E ancora, «l'avventura quasimodiana è estremamente suggestiva e meravigliosa, insistita proprio sul piano di essa parola divenuta mito, contenuto visibile, corpo reale»¹⁷.

¹³ Ivi, p. 284.

¹⁴ Ivi, p. 286.

¹⁵ Ivi, p. 290.

¹⁶ Ivi, p. 308.

¹⁷ Ivi, p. 307.

Bastino queste citazioni, chi conosce il testo del '36-'37, opera di un giovanissimo Macrí, sa quanto sia palpabile l'emulazione critica del testo poetico che da spesso luogo a formulazioni suggestive e per l'appunto vicine alla scrittura ermetica. Tuttavia, e per tornare ancora alle ragioni del titolo che ho scelto, vorrei qui osservare che l'operazione descritta da Macrí non è senza punti di contatto con la ricerca poetica messa in atto da Pasolini attraverso la sua opera cinematografica. Ovviamente non è questa la sede per ricostruire il percorso poetico pasoliniano dal *fëlibrige* friulano degli anni Quaranta al cineasta e poeta degli anni Sessanta e Settanta. Dirò soltanto che tutta l'opera di Pasolini è attraversata da un movimento regressivo da intendersi come la ricerca – anch'essa di ascendenza pascoliana – di una sempre maggior aderenza alle cose. Il linguaggio del cinema, per Pasolini, non è altro che lo strumento per realizzare il suo più alto sogno poetico che consiste nel superamento dell'ostacolo simbolico che sempre frappone il linguaggio verbale tra le cose e la loro espressione. Ciò che il cinema offre a lui è finalmente la possibilità di dire le cose con le cose stesse. Sarebbe inoltre facile dimostrare come questo desiderio regressivo abbia anche in Pasolini numerosi punti di contatto col pensiero vichiano, espressione suprema di un'italianità che possiamo ricondurre, attraverso il pensiero del filosofo napoletano e la sua teoria del ricorso, alla necessità di un ciclico «ritorno alle cose» come condizione di possibilità della poesia. Ciò che agli occhi di Macrí differenzia profondamente l'ermetismo nella sua espressione più alta, cioè quella quasimodiana, dal simbolismo francese che pure, in qualche modo, lo ha preparato, è appunto la realizzazione di questo ritorno all'origine, il superamento del valore significativo del simbolo in nome dell'identificazione della parola con la cosa significata a tal punto che il *nomen* ottenuto vale la *res*.

Tuttavia, se l'ermetismo fosse riducibile alla «— poetica della parola —» si dovrebbe concludere che il Quasimodo postbellico, il poeta che Macrí pone sotto l'egida delle «— parole della vita —», non è più un poeta ermetico. Ora, come ho già accennato, è vero il contrario. Così, a proposito dell'antologia quasimodiana *Poesia italiana del dopoguerra* Macrí afferma: «— Come si vede, Quasimodo non rinnegava, non ha mai rinnegato, la “tradizione della poesia ermetica” della quale si sentiva un “maestro”, uno dei maggiori se non il maggiore *in pectore*¹⁸ e lo stesso Quasimodo, del resto, parlava in quell'antologia di «*apparentemente* spezzati [...] legami —» con la poesia del precedente periodo¹⁹. Più avanti Macrí, sempre a proposito del secondo periodo del poeta, osserva ancora che

non poteva il Nostro tradire il taglio compositivo concentrato, frammentario e discontinuo, con superiore contestualizzazione verticale, in che consiste la forma poematica ermetica del Novecento italiano. Anzi esagerò, restando, in definitiva, più agevole e comprensibile la poesia della “poetica della parola”. Sta la

¹⁸ Ivi, p. 180.

¹⁹ *Ibidem*.

prova nello scarso, eccezionale apporto della critica al commento puntuale, alla illustrazione della lettera testuale di questa seconda fase, con conseguenti dissidi e pluralità di opinioni nella interpretazione dei temi e nella stima dei valori²⁰.

Insomma, nel passaggio dall'una all'altra fase poetica, Quasimodo resta fondamentalmente un ermetico. Prima di analizzare in che cosa consista precisamente tale passaggio e in che senso allarghi e approfondisca il concetto di ermetismo, vorrei soffermarmi un attimo su un articolo di Carlo Bo che, mi sembra, può utilmente essere affiancato alla riflessione macriana su Quasimodo. Si tratta di un bellissimo testo del 1970 intitolato *Che cosa è stato l'ermetismo italiano* nel quale Bo torna da una parte sulle ragioni storiche che hanno motivato l'impresa ermetica, per altro spesso ricordate, insistendo però poi anche sull'ambizione conoscitiva, anzi propriamente filosofica, che caratterizzò l'ermetismo. Sul piano delle ragioni storiche Bo ricorda l'estrema insoddisfazione provata dai giovani ermetici nei confronti dell'immagine falsificata dell'uomo che, sotto la spinta della politica, emergeva dai discorsi del tempo, fosse questo l'uomo-eroe d'annunziano o l'uomo-morale crociano.

Questa insoddisfazione, «si rifletteva nei vari linguaggi allora in voga, e proprio per questa ragione ci sentimmo portati a isolare la parola, a caricarla di significati che non erano soltanto o proprio suoi, insomma a inventare un vocabolario che per gran parte era fatto di allusioni e di aspirazioni»²¹.

Sul piano delle ragioni filosofiche, invece, Carlo Bo insiste sul fatto che la ricerca ermetica aveva inteso fare della letteratura uno strumento, anzi lo strumento principe della verità:

Qui forse, conclude il critico, sta il punto chiave di tutta la questione e qui l'origine di molte confusioni che volevano fare dell'ermetismo un'ennesima trasformazione dell'Arcadia. Per quante professioni puramente letterarie si facessero, alla fine l'idea di bellezza era sempre superata e soppiantata da quella della verità: in tale senso si sarebbe dovuto parlare di poesia filosofica [...]»²².

Oggetto di tale poesia era l'uomo, ma «là dove gli altri gettavano lo scandaglio nell'ambito della ragione, l'ermetismo suggeriva l'annessione di altri domini, a cominciare da quelli segreti e nascosti del subcosciente, del mistero, dello stato di assenza»²³. L'ermetismo dunque, come poesia filosofica che ha come proprio oggetto l'uomo sondato, scandagliato in ambiti che non sono quelli della ragione.

L'osservazione di Carlo Bo sulla natura filosofica dell'impresa ermetica ci riporta alla matrice vichiana della poetica della parola delineata da Macrí. Nell'ambito

²⁰ Ivi, p. 189.

²¹ Carlo Bo, *Che cosa è stato l'ermetismo italiano*, in *Novecento*, ideazione e direzione di Gianni Grana, Milano, Marzorati Editore, 1979, VI, p. 5693.

²² Ivi, p. 5699.

²³ *Ibidem*.

di tale poetica il poeta porta alla luce, come abbiamo visto, una parola-cosa che è anche una parola-mito spiegata per analogia con l'universale fantastico vichiano. In tale parola è tutto l'universo sentimentale del poeta, legato al suo vissuto e in particolare a quello della sua infanzia, che viene concentrato. Unità tematiche fondamentali e universali come ad esempio l'esilio, l'insularità, la memoria del paradiso perduto, o ancora più elementari come l'acqua, l'aria, la terra si costruiscono così grazie a una parola-mito individuale che, attraverso l'uomo Quasimodo, ci dice qualcosa dell'uomo *tout court*. Ma l'analogia con l'universale fantastico ci dice anche che tale parola-cosa se ha il merito di dare realtà universale a forme del vissuto, non è però ancora parola riflessa, razionalizzata, elaborata coscientemente. Alla stregua dell'universale fantastico essa è in qualche modo elaborazione poetica del sentimento, la semplice cifrazione mimetica di una realtà esperita. Attraverso la poetica della parola insomma, il poeta codifica il proprio universo, cifra la propria realtà come i primi uomini vichiani hanno poeticamente cifrato per la prima volta la natura nella quale erano immersi. Ora è noto che tale codificazione iniziale nel modello vichiano è chiamata ad evolvere. La ricostruzione filogenetica del linguaggio dell'umanità è calcata nella *Scienza nuova* sul modello ontogenetico dell'uomo che prima è bambino, poi adolescente, quindi uomo e infine vecchio. L'universale fantastico corrisponde alla prima età dell'uomo, in seguito il linguaggio diviene progressivamente sempre più astratto o, se vogliamo, simbolico a mano a mano che l'uomo cresce e con esso le sue facoltà intellettuali e razionali.

Ora Macrí non fa altro che trasporre il modello vichiano nell'ontogenesi della poesia quasimodiana e più generalmente dell'ermetismo da intendersi ancora una volta meno come categoria storiografica che come concetto poetico. Lo dimostra ciò che intende col passaggio dalla poetica della parola alle parole della vita:

La conversione della poetica della parola nelle parole della vita non è mistica o culturale, ma riflettente sulla coscienza e ragione delle cose, degli oggetti reali e simbolizzatori della natura e del sentimento. La motivazione platonica (da Cratilo a Mallarmé) della lingua poetica, che identifica l'oggetto con la sua figura grafico-fonetico-lessemica, è acquisto fideistico, totale e irreversibile, della prima fase della «poetica della parola», nella quale il poeta per armonia prestabilita crea il cosmo verbale, naturale e oggettivo della grande Apparenza cosmica [...]. Il determinante «della vita» assegnato alle «parole» è un atto di coscienza della «parola» resistenziale assoluta e oggettiva, che ora si riflette nello «specchio della mente», nella «direzione» della «vita»²⁴.

Così «il poeta ripercorre la propria esistenza dall'infanzia, reinterpretando i segni siculi, i quali gli chiedono che cosa valgono dopo aver chiesto a se stessi»²⁵. E ancora:

²⁴ O. Macrí, *La poesia di Quasimodo* cit., p. 234.

²⁵ *Ibidem*.

La mente implicita nella prima fase della poetica della parola aveva lasciato interamente alla parola la funzione di logos cosmico, immergendosi in essa parola come *res* o oggetto reale verbale [...] in questa seconda fase la mente [...] riprende il suo primato di egemone in funzione costruttiva dell'oggetto identificato nella sua realtà²⁶.

Potremmo moltiplicare le citazioni. Quel che è chiaro è che la seconda fase della poetica quasimodiana è in qualche modo inseparabile dalla prima, alla cifrazione cui corrisponde la poetica della parola fa seguito la decifrazione cui corrispondono le parole della vita. La poetica della parola dà forma a un archetipo che in seguito evolve e assume volti nuovi a contatto con la vita. Il lavoro razionale, interpretativo del poeta consiste nel riconoscere ogni volta nelle tante parole della vita la parola archetipale che ha gettato le basi del suo universo poetico. Ma è ovvio che tale lavoro di riconoscimento, quasi di anamnesi, della parola mito nelle parole della vita è lavoro di conoscenza e di conoscenza dell'uomo nella sua storia. Attraverso la sua lettura di Quasimodo, insomma, Macrí conferma, come già Carlo Bo, la natura filosofica della poesia ermetica. Ma ne conferma anche, e per ciò stesso, – e il discorso meriterebbe naturalmente più ampi sviluppi – il suo originario spirito resistenziale.

Mi limiterò su questo punto a ricordare un aspetto della storicizzazione dell'*i-ter* quasimodiano proposta da Macrí. Quasimodo, ricorda il critico, non partecipò alla resistenza con le armi in pugno. Ciò nondimeno ne fu il maggiore interprete

nella mimesi poetica delle patetiche impressioni, proteste, denunce, massime e giudizi corali e popolari, e il più «resistente» fino all'ultimo respiro. [...] immune la sua Resistenza da ideologizzazioni, sì che il suo canto riuscì generico alle sofisticate e sincretistiche culture politico-sociali del dopoguerra; in parole povere non accontentò nessuno [...]. La critica nel migliore dei casi usò indulgenza e scorporò la parte resistenziale, [...] nel peggiore dei casi fu imputato di retorica ingenua, se non interessata, fino alla scorporazione da tutta l'opera dell'intera produzione originale e «salvando» le traduzioni [...] immiserito il grande poeta a poco più di una macchietta di illusioni siculo-greche [...]. Gli è che dopo la breve fiammata del neorealismo e dei fideismi partitico-politici cominciava e procedeva in crescendo il disimpegno [...] agendo l'oppio del boom economico, con cui le potenze già neocapitaliste addormentavano i primi e pericolosi entusiasmi [...]. Orbene via via che si illanguidisce la tenuta resistenziale nella media società culturale, la quale si va prostituendo, passiva e attiva, al potere politico ed economico, aumenta esclusivo l'impegno umano quasimodiano, coinvolgendo nella denuncia e protesta tutto l'«inferno» intellettuale, criminale, atomico, ecologico, eticamente degradato della «civiltà» post-bellica nella quale la guerra continua più micidiale, e totale, fredda e calda, assassina e suicida. Con questo spirito resistenziale, su tutti i fronti, caratterizzato da «parola» diretta

²⁶ Ivi, p. 259.

e continua nel lirismo autobiografico accentratore ed egemonico, Quasimodo differenziava e insieme si sincronizzava coi poeti della terza generazione [...] Gatto [...] Bodini, i fiorentini Luzi, Bigongiari e Parronchi, il ligure-etrusco Caproni, il lombardo Sereni ecc. Restò stroncata la quarta generazione con rare eccezioni: Pasolini, Cattafi e Zanzotto che faticosamente e non senza distrazioni furono fedeli al verbo dei padri [...]»²⁷.

Tanto più fedele nel caso di Pasolini, aggiungo, che la filosofia del cinema che immagina e che intitola *res sunt nomina* ha quanto meno molti punti in comune col rovescio della poetica della parola, immaginato da Macrí come complemento inseparabile e consustanziale e resistenziale della poetica ermetica.

²⁷ Ivi, p. 145.

MACRÍ, LA DIMORA VITALE, L'EREDITÀ, GLI AMICI

UN ITINERARIO ENTRE CRÍTICA Y MILITANCIA

Laura Dolfi

Macrí solía contar que – abandonado el Sur y el nativo Salento para iniciar sus estudios universitarios – a su llegada a Florencia, no sabiendo dónde dirigirse, le pidió a un cochero que lo llevara a una *trattoria* frecuentada por estudiantes. Así, en cierta manera por casualidad, se encontró sentado al lado de Leone Traverso y Tommaso Landolfi, es decir de los que serían más tarde un notable germanista y un conocido escritor. Luego, en el centralísimo Café San Marco, se les añadieron Carlo Bo, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi y, más tarde, Eugenio Montale¹. Nació así aquella «generación hermética» de la que Macrí fue la *mens* crítica y, junto con poetas y escritores, uno de los representantes más significativos.

Como es sabido, a su actividad de investigador unió el espíritu militante, el deseo constante de construir un debate cultural y de entender la literatura (y sobre todo la poesía) en sus aspectos más hondos. La agudeza de sus intuiciones se sumó, además, a la amplitud de sus intereses: la filosofía y la obra de Giambattista Vico², Young, los clásicos latinos, la poesía italiana del siglo XX, los autores extranjeros modernos. Fundándose en la estricta relación entre interpretación lingüística y crítica, valoró los «géneros» de la antología y de la traducción, no separando la comprensión y el enfoque de los textos de sus versiones (publicadas a menudo en ediciones bilingües), así que sus estudios preliminares acabaron por corresponder a verdaderos libros. Basta citar, como único ejemplo, la monumental antología de Jorge Guillén, *Opera poetica, "Aire nuestro"* (Firenze, Sansoni, 1972), cuya introducción – de más de trecientas páginas – fue publicada autónomamente en español pocos años más tarde³.

¹ Para un perfil biográfico-cultural de Oreste Macrí, véase su *Le mie dimore vitali* (Maglie, Parma, Firenze), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.

² Tema de su tesis en los años universitarios (se licenció en Historia de la Filosofía leyendo un trabajo sobre *El problema estético de Giambattista Vico*) y de dos artículos: *Poesia e mito nella filosofia di Giambattista Vico* y *L'estetica del Vico avanti la «Scienza Nuova»*, respectivamente en «Archivio Storico della Filosofia Italiana», III (1937), pp. 257-82 y en «Convivium», 4 (1939), pp. 423-58.

³ Cfr. Oreste Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona-Caracas-México, Ariel, 1976.

Convencido de la importancia de que la cultura tuviera una dimensión europea, él y sus compañeros de generación se proyectaron hacia el descubrimiento de las literaturas extranjeras, ofreciéndose mutuamente – durante sus acostumbradas tertulias – los resultados de investigaciones y lecturas. En este «divertido» juego de «compartirse el mundo» (así como los amigos poetas y/o profesores Carlo Bo, Piero Bigongiari, Mario Luzi y Alessandro Parronchi eligieron Francia, Sergio Baldi Inglaterra, Leone Traverso Alemania, Renato Poggioli y Tommaso Landolfi Rusia; Luigi Panarese Portugal y, luego, el más joven Ruggero Jacobbi el Brasil), Macrí eligió España y a la literatura española dedicó gran parte de su trabajo de investigador y su predominante pasión por la poesía contemporánea.

Fueron muchos los poetas españoles que conoció, y con quienes tuvo relaciones de amistad largas e intensas: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Luis Felipe Vivanco, José Luis Cano, Rafael Morales, José Hierro, Carlos Bousoño, José María Valverde y Ángel Crespo⁴ (todos autores que estudió y tradujo). Sin embargo, a estos nombres hay que añadir otros, como el de Antonio Machado – a cuya obra dedicó estudios fundamentales (que culminaron en la edición comentada en cuatro tomos publicada en 1989 en Clásicos Castellanos) – o el de Fray Luis de León, Herrera y Bécquer, o también el de autores hispanoamericanos como César Vallejo, Ernesto Sábato, etc.; sin mencionar, por supuesto, su propuesta de métrica sintagmática⁵ o los numerosos artículos y reseñas de tema variado publicados de forma suelta⁶.

De baja estatura, la frente despejada y brillante protegida del sol o del frío por una boina indefectible, las gafas para corregir un estigmatismo congénito, el constante pitillo entre los dedos de la mano, rapidísimo en movimientos y reflejos, fue pues uno de los fundadores del hispanismo italiano y uno de los primeros que difundieron en nuestro país (ya desde los años cuarenta) la poesía española contemporánea. Hay que considerar memorables, por ejemplo, su edición de los *Canti gitani e anadalusi* de García Lorca (Parma, Guanda, 1949) y la antología de la *Poesia spagnola del Novecento* (Parma, Guanda, 1952), numerosas veces reimpresas y ampliadas. Catedrático de Lengua y literatura española desde 1956 – ganador de la segunda oposición celebrada en Italia – ofreció durante sus clases inolvidables y rigurosos ejemplos de ciencia filológica y crí-

⁴ Véanse el epistolario Jorge Guillén-Oreste Macrí, *Cartas inéditas (1953-1983)*, Edición, estudio preliminar y notas de Laura Dolfi, Valencia, Pre-textos, 2004 y, siempre al cuidado de L. Dolfi, las cartas de Diego, Cano, Morales y Crespo en A.ISP.I., *Atti del XXI convegno*, vol. I *Letteratura della memoria*, Messina, A. Lippolis, 2004, pp. 133-49; en *I libri di Oreste Macrí, Struttura e storia di una biblioteca privata*, Roma, Bulzoni 2004, pp. 595-602; en «Cuadernos A.ISP.I.», 3, (*Epistolarios del siglo XX*), 2014, pp. 213-35; en *Lettere a Simeone y Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni 2002 y 2004, pp. 433-98 y 689-701.

⁵ Cfr. O. Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*, Madrid, Gredos, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica, 122).

⁶ Reunidos en los dos voluminosos tomos de *Studi ispanici*. I. *Poeti e narratori*; II. *I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996.

tica propuestos siempre con seguridad y modestia. Su actividad de hispanista fue reconocida oficialmente en España y en el extranjero con premios, títulos y condecoraciones: en 1967 fue nombrado Comendador de la Orden de Rubén Darío, en 1969 Académico correspondiente de la R.A. E., en 1978 le fue otorgado el Premio Nieto López, en 1979 fue designado miembro correspondiente de la Hispanic Society of América y en 1986 recibió la medalla de oro al Mérito en Bellas Artes, en 1990 el «Istituto ispanico» por él dirigido fue galardonado con el premio internacional «Antonio de Nebrija» y, finalmente, en 1999 se le atribuyó *in memoriam*⁷ la condecoración Isabel la Católica.

Confirmando la ya aludida dimensión europea de la cultura o de la literatura, defendida y seguida desde la juventud, Macrí fue, además de hispanista, también crítico comparatista de nivel internacional: experto de literatura francesa (como atestiguan los libros sobre la obra de Gérard de Nerval o de Paul Valéry o sobre la *Chanson de Roland*⁸), e importante italianista. Entre los poetas y narradores del XX estudió a D'Annunzio, Quasimodo, Montale, Ungaretti, Landolfi, Pratolini, Bigongiari⁹ para mencionar sólo algunos de los protagonistas de sus libros¹⁰. Animado por una necesidad «vital» de entender formas y expresiones artísticas diferentes comentó, en diarios y revistas, junto a las novedades literarias, exposiciones de pintura y escultura, piezas teatrales o musicales¹¹. *A latere*, me apetece recordar, finalmente, la irónica y humanísima vena narrativa reflejada en sus cuentos, que permanecieron inéditos durante muchos años y han sido publicados, en parte, en los tres libritos de las *Prose del malumore di Simeone*¹².

Si en suma, en un balance final, quisiéramos definir su perfil de crítico con unas pocas palabras esenciales, podríamos escribir: inteligencia vivísima, versatilidad, sentido hondo de la investigación, pasión verdadera por y para la poesía, empeño en la militancia, fulminante capacidad definitoria, ocasional afición a la paradoja y espíritu dialéctico constante.

⁷ Nacido en Maglie el 10 de febrero de 1913, fallece en Florencia el 14 de febrero de 1998.

⁸ Cfr. Gérard de Nerval, *Le figlie del fuoco*, Modena, Guanda, 1942 (luego Milano, Guanda, 1979); *Il Cimitero marino di Paul Valéry*. Studio critico, testo, versione metrica, commento, Firenze, Sansoni, 1947 (luego muy ampliado: Firenze, Le Lettere, 1989) y *Per una teoria dell'edizione critica* (Segre editore della «Chanson de Roland»), en «L'Albero», XVII, (1972), 48, pp. 239-280.

⁹ Sus ensayos se han publicado en los últimos años en la trilogía: *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996; *La vita della parola. Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998; y *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002.

¹⁰ Puesto que podríamos citar también otros libros suyos: *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche (con una premessa sul metodo comparatistico)*, Ravenna, Longo editore, 1976; *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo, Con una teoria dell'endecasillabo*, Roma, Bulzoni, 1978, etc.

¹¹ Artículos actualmente reunidos en las cuatrocientas páginas de O. Macrí, *Scritti d'arte*, a cura di Laura Dolfi. Con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni, 2002.

¹² Cfr. *Le prose del malumore di Simeone*, Lecce, Agorá 1995; *Le prose del malumore di Simeone*, Viareggio, Pezzini, 1997 y *La conversione dei pallidi e altre prose del malumore*, Pistoia, Via del vento, 1999 (editadas respectivamente por Gino Pisanò, Fabio Flego y Anna Dolfi).

Entre los elementos que caracterizaron el conjunto de su obra, hay que destacar antes que nada la variedad extrema y la precocidad. Sus primeras páginas se remontan a 1934 – cuando a los veintiún años publicó unas reflexiones sobre *Las metamorfosis* de Kafka – y a 1935-36 cuando salieron otras dos notas suyas, una aún sobre Kafka y otra sobre el futuro premio Nobel Eugenio Montale¹³. Ya estas pocas hojas corresponden, pues, a aquellos intereses fundamentales (la poesía y la pasión por la literatura moderna europea) que se fundaron en su sólida formación filosófica: unos años más tarde, él mismo declaró haber pasado de Vico a los filósofos-poetas prorománticos (Herder, Hamann, Hölderlin) y luego a los simbolistas franceses, destacando en primer lugar a Mallarmé¹⁴ (aficiones literarias éstas que compartía con los poetas y amigos Mario Luzi, Piero Bigongiari y Carlo Bo quienes, por las mismas fechas, escribían significativos ensayos titulados *la Idea simbolista*, *Hölderlin e noi* y *Letteratura come vita*¹⁵).

A su época juvenil se adscriben artículos y reseñas publicadas en diarios y revistas que, aunque breves, nunca cuentan pasivamente, sino que se abren constantemente al debate y al comentario. En efecto, ya desde estos primeros años resulta evidente la que será una característica del Macrí crítico, es decir, la seriedad de la investigación unida a la búsqueda constante de un interlocutor y a la voluntad de estimular un intercambio siempre constructivo. En efecto, en estas notas juveniles, percibimos claramente su intención de ser protagonista (y no espectador) de la cultura y su objetivo de enriquecer el propio horizonte intelectual con aportaciones diferentes; se subsiguen así temas muy variados: autores de la literatura italiana y extranjera (Cardarelli, Fallacara, Lisi, Quasimodo¹⁶, Mann, Joyce, Lawrence¹⁷, etc.), el quehacer de la crítica, problemas métricos o, finalmente, otras formas artísticas (cine, pintura, etc.)¹⁸.

¹³ Cfr. *Solidità di una metamorfosi*, en «Santa Milizia», 14 de julio de 1934, p. 3; *Psicologia del lettore di Kafka*, en «Il Ferruccio», 16 y 23 de febrero de 1935, pp. 3-4 y *Considerazioni sulla poesia di Montale*, en «Convivium», diciembre de 1936.

¹⁴ Cfr. *Storia del mio Machado*, en O. Macrí, *Studi ispanici. I – Poeti e narratori* cit., p. 202 (antes en *Actas del Congreso internacional "Antonio Machado hacia Europa"*, Edición de Pablo Luis Ávila, Madrid, Visor, 1993).

¹⁵ Véase *ibidem*.

¹⁶ Cfr. *Poesie di Cardarelli* (en «Frontespizio», 10, octubre de 1937, pp. 790-798), «*Poesie d'amore* di Luigi Fallacara (en «Letteratura», 1938, 6, pp. 167-170), «*L'arca dei semplici*» di Nicola Lisi (en «Letteratura», 1938, 7, pp. 173-176) y el estudio preliminar a Salvatore Quasimodo, *Poesie* (Milano, ed. Primi Piani, 1938, pp. 11-61), donde Macrí analiza y define la «poética de la palabra».

¹⁷ Véase, sobre la *Montaña mágica* de Thomas Mann, *Alla ricerca del romanzo* (en «Corrente», 15 de octubre de 1938, p. 3); sobre *Dedalus* de Joyce, *Seconda ricerca del romanzo* (en «Il Bargello» 23 de octubre de 1938, p. 3); sobre *El amante de Lady Chatterly* de D. H. Lawrence, *Variazione terza sul romanzo* (en «Il Bargello», 11 de diciembre de 1938, p. 3).

¹⁸ Cfr., publicados todos en el periódico «Il Bargello»: *Dell'invenzione della critica* (14 de agosto de 1938, p. 3); *Del concetto di letteratura* (13 de noviembre de 1938, p. 3); *Chiarimento sulla metrica* (5 de julio de 1938, p. 3); *Nota su Duivier* (3 de abril de 1938, p. 3); *Disegni di*

Fue inevitable que esta actitud de crítico «militante» llevara a Macrí a elegir la poesía europea del siglo XX como el tema preferente también de sus sucesivas investigaciones académicas. Desde este punto de vista, fue fundamental el hecho de que los intelectuales «herméticos» estuvieran caracterizados – ya lo observamos – por una «auténtica» (vital e interior) «vocación europea»¹⁹. Una vocación que tenía empuje y raíces comunes, pero que se concretaba de manera distinta en cada miembro del grupo. Empezó así la que Macrí llamaría la grande y vivificadora «aventura» de las literaturas modernas; una aventura hecha posible por la voluntad – connatural a cada componente del grupo – de transformar las lecturas e investigaciones personales en conocimientos colectivos, con el objetivo de alejar la cultura italiana (que el régimen fascista limitaba en un marco estrictamente nacional) de toda dimensión provinciana e insertarla en cambio en un panorama más amplio y fecundo²⁰.

La «conciencia» de pertenecer a una «generación literaria»²¹ se unió, además, al papel formativo y mediador otorgado a la traducción, que adquirió la dignidad de un «género literario autónomo» y que se consideró (junto con la antología y el estudio preliminar) instrumento primero de confrontación con el texto literario y elemento fundamental para toda interpretación crítica²². Fue, en efecto, sólo mediante la competencia adquirida con su actividad de traductor-poeta (o mejor de escritor interprete)²³ que Macrí se consideró listo para emprender trabajos de investigación más profundos y «científicos»²⁴. Y si su primera aproximación a la poesía española se remonta a 1938 (cuando publicó un breve comentario a unos poemas de Rafael Alberti), en los siguientes dos o tres años siguieron otras páginas/traducciones de García Lorca, Ridruejo, Machado, Diego, Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Jiménez, Salinas, etc.²⁵ que prefigu-

Ottone Rosai (30 de julio de 1939, p.3) y así por el estilo. Los escritos sobre pintura, escultura y cine se han reunido ahora – como señalamos – en O. Macrí, *Scritti d'arte* cit.

¹⁹ Cfr. O. Macrí, *L'ispanismo a Firenze*, en *Studi ispanici* II. *I critici* cit., p. 281.

²⁰ Véase *Storia del mio Machado* cit., p. 195; pero piénsese también en el significativo título de una interview publicada en 1981: *Quando a Firenze ci dividemmo il mondo* (en «Produzione e cultura», junio de 1981, pp. 103-107).

²¹ Macrí alude a esa «conciencia de generación» que acompañó constantemente su trabajo crítico también en el estudio preliminar a su antología *Poesia spagnola del Novecento* (Milano, Garzanti 1985⁴, pp. IX-X).

²² Cfr. *Storia del mio Machado* cit., p. 196.

²³ Para un análisis de las traducciones de Macrí remito a mi estudio *Macrí traduttore-poeta: il "reinvestimento" de Antonio Machado* (en *Per Oreste Macrí. Atti della giornata di studio*, Firenze-9 dicembre 1994, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 251-269).

²⁴ Como escribe en *Storia del mio Machado* cit., p. 198.

²⁵ Véanse la «nota» a los poemas de Alberti traducidos por Panarese (en «Letteratura», 9) y las traducciones de la *Oda a Salvador Dalí* (en «Corrente», 1939 y ahora reimpressa en *Federico García Lorca e il suo tempo*. Atti del congresso internazionale, Parma, 27-29 aprile 1998, a cura di Laura Dolfi, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 472-475) y de cinco sonetos de Ridruejo (en «Incontro», 1940 y en «Vedetta Mediterranea», 1941). U otras traducciones de A. Machado en «Prospettive», 1940; en «Letteratura», 1942; en «Architrave», 1943; en «La Fiamma», 1943 y en «Vento del

rabán ya, de alguna manera, la que será luego su básica *Antologia della poesia spagnola del Novecento*²⁶.

Fueron de cualquier modo determinantes en su opción por el hispanismo los diez años transcurridos en Parma, donde llegó a finales de 1941 como catedrático de Instituto, «pobre emigrante» del meridional y nativo Salento²⁷. El contacto con los literatos, editores, periodistas, actores y directores de cine que conoció en Parma lo llevó a una madurez diferente: su interés literario constante se unió, debido a la trágica situación nacional, a una participación político-social y a una sensibilidad didáctico-pedagógica²⁸ más honda (corresponde a esta época también su interés por la sicología analítica, que siguió en los años con lecturas y esporádicos escritos²⁹).

Mientras tanto, en 1941-42, publicó dos importantes libros: en el primero, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, analizó – con fuerza casi profética – la obra de los más importantes poetas italianos de aquel entonces (Montale, Quasimodo, Betocchi, Gatto, Cardarelli, etc.)³⁰ y en el segundo los símbolos y personajes de *Les filles de feu* de Nerval (el estudio acompañaba en este caso la

Nord», 1945. Cfr. aún la traducción de un poema de Diego y de Aleixandre, en «Vedetta Mediterranea», 1941; de otros de Cernuda y de Altolaguirre, en «Gazzetta di Parma», 1942; o de Jiménez y Salinas, en «Gazzetta di Parma», 1942 y en «Architrave», 1943. Entre los poetas traducidos y estudiados aparece, por ejemplo, también el Marqués de Villanova, que Macrí conoció durante las tertulias en el café florentino «Giubbe Rosse» (véanse las traducciones publicadas en «Prospettive», 1940 y 1941, y en «Gazzetta di Parma», 1942; o la introducción a los veinticuatro poemas traducidos con Luigi Panarese en «Maestrale», 1941). Para datos bibliográficos más completos remito a mi *Premessa (e bibliografia annotata)*, en O. Macrí, *Studi ispanici* I cit., pp. 1-22.

²⁶ Impresa en Parma por la editorial Guanda en 1952.

²⁷ Cito de Federico García Lorca, en O. Macrí, *Studi ispanici*. I cit., p. 315. Téngase en cuenta que Macrí enseñó en Florencia (donde también hizo su carrera) desde 1934 hasta 1938. En 1938 volvió a la nativa Maglie donde opositó a catedrático de Instituto y quedó como profesor de Literatura e Historia hasta 1942. Consiguió el traslado a Parma en este mismo año, y sólo diez años más tarde (en 1952) se trasladó a Arezzo – habiendo ganado una plaza de director de Instituto – y luego (en 1953) a Florencia. En 1951 consiguió la «Libera Docenza» en Lengua y Literatura Española y obtuvo inmediatamente su primer encargo de curso en la universidad de Florencia (antes en la Facultad de Letras y, desde 1952, también en la de «Magistero»). Fue en la Facultad de «Magistero» donde, en 1956, consiguió su plaza de catedrático, y en esta Facultad siguió enseñando hasta la fecha de su jubilación, en 1986. Fundó (y dirigió) el «Istituto Ispanico» y la correspondiente colección de estudios y ediciones. Para mayores datos, véase la autobiografía: O. Macrí, *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)* cit.

²⁸ Se remontan a los años 1945-47 unos artículos publicados en revistas y periódicos – «L'Idée», «Libera Voce», «Gazzetta di Parma» – que reflexionan sobre la situación nacional y sobre el papel de intelectuales y políticos en el resurgimiento del país (me limito aquí a citar unos títulos: *Nazionalismo bastonato, Coscienza e responsabilità del socialismo, La vera fine della monarchia, Se il comunismo ha un'estetica*, etc.). Sobre problemas pedagógicos piénsese, en cambio, en artículos como *I democristiani e la scuola* o *Progetto di riforma della scuola media inferiore* (publicados en «L'Idée» y «L'eco della scuola nuova» en 1947 y 1950).

²⁹ Cfr., por ejemplo, *L'arte nella psicologia di C. G. Jung con un risguardo a Vico* (en «La ruota», abril de 1943).

³⁰ Publicado por la editorial Vallecchi en Florencia en 1941.

edición bilingüe del texto)³¹. Se delineaban, con estas dos aportaciones, la que sería su intensísima actividad de italianista (piénsese en las monografías sobre Montale, Foscolo, Quasimodo, Landolfi, Pratolini, Bigongiari, Ungaretti, etc.³²) y su afición constante a la literatura francesa, concretada en libros y ensayos sucesivos (los ya citados sobre Valéry y la *Chanson de Roland*³³).

De todos modos, si consideramos el hispanismo de Macrí, es indudable que se fundó de manera definitiva durante la posguerra italiana, cuando la experiencia difícil de la dictadura y de la II guerra mundial se transformó, para él, en instrumento para entender los valores profundamente humanos de la generación poética del 27³⁴. Llevado por el entusiasmo y el empuje de reconstrucción que caracterizó esta época, y siguiendo el ejemplo de «La Barraca» de García Lorca, consiguió representar *Bodas de sangre* en la plaza de la cercana Reggio Emilia ante un público absorto, turbado y entusiasmado³⁵. En estos años, a pesar de la escasez de los instrumentos bibliográficos disponibles, decidió dirigir sus investigaciones «científicas» hacia el mundo hispánico (peninsular y americano), transformando así su hispanofilia originaria en ciencia hispánica: literaria, lingüística y filológica³⁶.

En esta decisión influyeron, por supuesto, los que consideró sus maestros; primeros entre ellos el filólogo románico Mario Casella y los filósofos Ludovico Limentani y Paolo Lamanna. Y tampoco hay que olvidar al crítico-poeta Dámaso Alonso, puesto que la lectura de su *Ensayo de métodos y límites estilísticos* fue, para Macrí, esencial desde un punto de vista metodológico, así como sus páginas sobre Lope de Vega, Góngora y Quevedo estimuladoras para la revalorización del barroco³⁷. Además, el contacto con la literatura española (los libros y los encuentros con poetas y escritores) constituyó una oportunidad inesperada para ampliar sus horizontes culturales (que ya percibía como angostos) y para seguir en

³¹ G. de Nerval, *Le figlie del fuoco* cit.

³² Véanse: *Due saggi, Il demonismo nella poesia di Montale. Teoria dell'edizione critica* (Lecce, Milella, 1977), ampliado luego en el volumen *La vita della parola. Studi montaliani* cit.; *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento* (Ravenna, Longo, 1980); *La poesia di Quasimodo* (Palermo, Sellerio, 1986); *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua* (Firenze, Le Lettere, 1990); *Pratolini romanziere di una «storia italiana»* (Firenze, Le Lettere, 1993); *Studi sull'ermetismo. L'enigma nella poesia di Bigongiari* (Lecce, Milella, 1988) y *Studi su Ungaretti e poeti coevi* cit. Tampoco hay que olvidar otros libros fundamentales como *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* (Firenze, Vallecchi, 1956); *Realtà del simbolo, Poeti e critici del Novecento* (Firenze, Vallecchi, 1968) y *Teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi (Firenze, Franco Cesati, 1995).

³³ P. Valéry, *Il cimitero marino o Per una teoria dell'edizione critica* donde debate y comenta la edición crítica de la *Chanson de Roland* cuidada por Cesare Segre.

³⁴ Véanse las afirmaciones del mismo Macrí en *Federico García Lorca* cit., pp. 315-316.

³⁵ Cfr. *Storia del mio Machado* cit., pp. 196-197.

³⁶ Como escribe en *La stilistica di Dámaso Alonso* (en *Studi ispanici*, I cit., pp. 191-192).

³⁷ «De los poetas del 25 recibimos la revaloración del barroco, rechazado también y sobre todo por nuestro idealismo crociano [...]. A Alonso le debo mi *Storiografia del barocco letterario spagnolo*» (O. Macrí, *Salamanca y Unamuno*, en *El girador, Studi di letterature iberiche offerti a G. Bellini*, a cura di Giovanni Battista De Cesare y Silvana Serafin, Roma, Bulzoni, 1993, p. 615).

aquel camino de visión europea, que perseguía tenazmente. A España, en efecto, Macrí reconoció explícitamente el mérito de haber aceptado las vanguardias (ultraísmo, creacionismo, surrealismo), mientras que Italia quedaba encerrada y bloqueada en sí misma³⁸.

Volvemos así a lo que fue su descubrimiento de la poesía española del 98 y del 27. Si su aproximación a Machado está relacionada con la adquisición de la primera edición de *Campos de Castilla* en la tienda de un anticuario en Florencia (libro que – como contó – leyó fascinado, en compañía del amigo y crítico-traductor Vittorio Bodini³⁹), su proyecto de publicar una antología de la poesía española del siglo XX surgió, secretamente, con la muerte de García Lorca cuando, durante una de las acostumbradas tertulias, Carlo Bo leyó los versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*⁴⁰. Fue además otro amigo, el poeta Eugenio Montale (en aquel entonces director del Gabinetto Vieusseux⁴¹) quien le prestó – y le dejó durante unos años – su ejemplar de la «memorable» *Poesía española contemporánea* de Gerardo Diego⁴².

La antología de Macrí (pensada en un primer momento con la colaboración de Vittorio Bodini) se publicó sin embargo sólo en 1952. Otros artículos, traducciones y reseñas fueron saliendo en revistas y en periódicos (sobre Cervantes, Juan de la Cruz, Lope de Vega⁴³, etc.) y otros más siguieron, de manera suelta, en los años siguientes⁴⁴. Es un hecho, de todos modos, que más allá de aquella actividad de difusión, y de constante debate y comentario, ejercido por Macrí dentro del naciente hispanismo nacional, su antología ofreció por vez primera al lector italiano un panorama amplio de la poesía española del siglo XX.

En el densísimo estudio que abre esta edición bilingüe (completada con bibliografía y síntesis biográfico-críticas), Macrí enfocaba en primer lugar la re-

³⁸ Cfr. *Messaggio di Oreste Macrí*, en *Federico García Lorca e il suo tempo* cit., p. 12.

³⁹ Véase *Storia del mio Machado* cit., p. 198.

⁴⁰ Cfr. *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, en *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 1985, p. IX.

⁴¹ A esta biblioteca de Florencia, como es sabido, Macrí dejó sus libros y papeles, reunidos en el «Centro Studi Oreste Macrí».

⁴² *Diorama della poesia spagnola del Novecento* cit., p. IX.

⁴³ Cfr. la traducción y nota «*Il Dottor Vidriera*» di *Cervantes* (en «Paralelo», 2, agosto de 1943, pp. 77-87; ahora *infra*, pp. xxx-xx), la traducción «*Canzone dell'anima*» di *San Juan de la Cruz* (en «Libera voce», 16-31 diciembre de 1946) o la reseña al libro de G. M. Bertini (en «Antico e Nuovo», enero-marzo de 1947). De Lope de Vega publicó la introducción y traducción de *El Villano en su rincón* (*Il villano al suo villaggio*, Milano, Bompiani, 1949).

⁴⁴ A aquel mismo 1952 se remontan, por ejemplo, el artículo *Ariosto e Cervantes* (en «Rassegna di cultura e vita scolastica», 29 de febrero de 1952, pp. 1-2). En los años sesenta colaboró a la sección de las reseñas de literatura española e hispanoamericana de la revista «L'Approdo» (véanse, en 1962 y 1964, sus páginas sobre Cervantes, Unamuno, García Lorca, Miguel Hernández, Nicolás Guillén, Vallejo, Hernán Cortés, Neruda, etc.) y escribió a menudo en el periódico de Florencia «La Nazione» (baste citar aquí unos artículos-reseñas impresos en 1963-65 sobre Marcel Bataillon y su escuela, sobre José Hierro, sobre una traducción del *Buscón*, sobre la antología de los poetas surrealistas de Bodini, sobre *Crónica del alba* de Sender, sobre los poemas de Vallejo, etc.

lación entre lírica española y movimientos europeos, y la unidad dialéctica 98/modernismo, caracterizando luego las diferentes personalidades de los poetas seleccionados: Antonio Machado y el sentimiento del tiempo, los mitos poéticos de Unamuno, la aportación de Rubén Darío, la «palabra» de Jiménez, el ultraismo y creacionismo de Huidobro, de Diego y de Larrea, el «contenido puro» de Salinas, el neoromanticismo y superrealismo de Aleixandre, la poesía pura de Guillén y así hasta llegar a la poesía mística y telúrica de Miguel Hernández, al movimiento «Juventud creadora» y a la «teoría de las cosas» de Ángel Crespo⁴⁵.

Queda claro que entre todos estos poetas, muchos de los cuales conoció personalmente:

Traté con los poetas de las tres generaciones: Gerardo Diego, Panero y Rosales del Instituto de Cultura Hispánica, Vivanco, Blas de Otero, García Nieto, etc. En Madrid volví a ver a Aleixandre, Dámaso Alonso, Hierro, José Luis Cano, Rafael Morales, Ridruejo, Bousño. Frecuenté el café Gijón cuando la policía quiso cerrarlo, pero tuvo que reabrirlo, porque no sabían dónde se reunían esos escritores para vigilarlos juntos. Fuera de España conocí a Rafael Alberti, a Jorge Guillén florentino de adopción [...], Valverde, Ángel Crespo [...]⁴⁶

los que eligió para un análisis crítico más extenso y profundizado fueron, sin duda, tres: Federico García Lorca, Antonio Machado y Jorge Guillén.

De García Lorca hay que recordar, en los años 1943 y 1946, sus introducciones a *Doña Rosita la soltera* y a *Mariana Pineda* (traducidas por su mujer, Albertina Baldo) y un artículo sobre el teatro que salió también en 1946⁴⁷; aunque destaca el éxito extraordinario de su ya mencionada antología bilingüe *Canti gitani e prime poesie* – publicada en 1949 por la editorial Guanda de Parma (inmediatamente, y más veces, reimpresa) – donde Macrí destaca los valores y significados profundos de la poética lorquiana. En ediciones sucesivas⁴⁸ ofreció nuevos en-

⁴⁵ Llegamos con Ángel Crespo a la última edición de la antología, progresivamente ampliada en sus dos partes (estudio y textos poéticos). Pasamos en efecto de las 576 páginas de la primera edición de 1952 a las 684 de la segunda (Guanda, 1961), a las 1144 de la tercera (Garzanti, 1974) y a las 1236 de la cuarta (Garzanti, 1985). Véase, a este propósito, L. Dolfi, *Macrí e i poeti spagnoli: da Guillén a Crespo*, in *Il pensiero e i luoghi di Oreste Macrí, Atti delle giornate di studio in onore dell'illustre ispanista (Lecce-Maglie, aprile 2007)*, a cura di Antonio De Donno e Diego Simini, Maglie, Edizioni del Liceo Statale «F. Capece», 2010, pp. 65-82.

⁴⁶ O. Macrí, *Salamanca y Unamuno* cit., p. 620.

⁴⁷ F. García Lorca, *Donna Rosita nubile*, Parma, Guanda, 1943 (introducción, pp. 9-22) y *Mariana Pineda*, Modena, Guanda, 1946 (introducción, pp. 7-14); O. Macrí, *Teatro de Federico García Lorca*, en «La rassegna d'Italia», 5 (mayo de 1946), pp. 30-39. Para un análisis de estos estudios lorquianos véase Laura Dolfi, *Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)*, en *Federico García Lorca e il suo tempo* cit., pp. 434-437 y 447-450.

⁴⁸ Publicadas por la misma editorial Guanda en 1951², 1952³, 1954⁴, 1957⁵ y 1958⁶, hasta llegar a la séptima y última edición de 1993 que reanuda – después de una impuesta interrupción del contrato – el hilo de una afortunada continuidad editorial.

foques interpretativos: de la componente gitana del *Romancero* al constante andalucismo lorquiano, de la relación *duende*/arte al estudio de múltiples campos semánticos, del supuesto último escrito de Lorca al análisis de unas variantes textuales y de nuevos datos biográficos. A los años cuarenta se remontan además las traducciones (quedadas inéditas⁴⁹) de cuatro piezas teatrales – *El maleficio de la mariposa*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Retablillo de don Cristóbal*), a las que sigue la traducción de *Bodas de sangre* preparada con motivo de la puesta en escena del drama en el «Piccolo Teatro» de Florencia (temporada 1961-62)⁵⁰. Se añade aun, en ese mismo 1961, como contribución a la recepción de García Lorca en Italia, la grabación por parte del «Istituto Internazionale del Disco» de su traducción del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (SIL 4056) impresa, con otros poemas de Federico, en la ya recordada antología *Poesia spagnola del Novecento*.

Un destacado artículo sobre un soneto inédito del amor oscuro se añade finalmente en 1989⁵¹, donde análisis métrico, temático e intertextual convergen para describir la evolución del tema «oscuro» y señalar ecos e influencias diversas (sobre todo de Machado y Jiménez). Y es curioso que precisamente a García Lorca – casi cerrando el panorama de sus estudios con una perfecta circularidad – remitan también las últimas páginas escritas, en enero de 1998, con motivo del congreso internacional del centenario celebrado en Parma. No se trata en este caso de una verdadera intervención crítica, sino simplemente de un recuerdo pensado como homenaje al poeta, y donde Macrí subraya el significado de su afición a Lorca y los puntos más significativos de la actividad poética-artística del poeta granadino⁵².

Y si cambiando de tema consideramos ahora los estudios machadianos, habrá que volver otra vez a los años cuarenta para encontrar las primeras huellas de una afición que perdurará decenios. Fue en efecto en 1947 cuando Macrí publicó su primera edición bilingüe (con estudio preliminar) de los poemas de Antonio Machado y en 1959 cuando salió otra edición suya, mucho más amplia⁵³. En las casi docientas páginas de introducción (una introducción que por sí misma era casi un libro) Macrí reconstruía la biografía de Machado – su familia, sus ciudades, las revistas y los círculos literarios, las mujeres amadas, etc. – siguiendo el constante convencimiento de que, en un poeta, vida y obra aca-

⁴⁹ Que publicamos en el volumen de actas del congreso *Federico García Lorca e il suo tempo* cit., pp. 513-578 y 627-662.

⁵⁰ También ésta impresa ivi, pp. 578-625.

⁵¹ O. Macrí, *Il primo sonetto (inedito) di Federico García Lorca. Origini e continuità dell'«amor oscuro»*, en *L'impossibile/possibile di Federico García Lorca*. Atti del convegno di studi, Salerno, 9-10 maggio, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 33-57.

⁵² Cfr. *Messaggio di Oreste Macrí* cit., pp. 11-12.

⁵³ A. Machado, *Poesie*. Saggio, testo e versione a cura di Oreste Macrí, Milano, Il Balcone, 1947; y luego Milano, Lerici, 1959 (1969³).

ban inevitablemente por coincidir o influir mutuamente. Examinaba luego las diferentes obras: *Soledades* y la metamorfosis del decadentismo, la épica humana de *Campos de Castilla*, el clasicismo y folklore de *Nuevas canciones*, la tentación metafísica y el canto de frontera en el *Cancionero apócrifo* y, finalmente, los poemas de la guerra y la fidelidad a la poesía. A esta edición, más veces reimpresa, se añadió en 1969 la traducción italiana de las prosas⁵⁴, completada con un estudio preliminar breve que trazaba las líneas de la prosa a la luz de los temas y motivos ya destacados parcialmente para la poesía (crisis decadentístico-existencial, vocación clásica, fórmula folklórica, componente filosófica, etc.).

Y así, sin demorar más en otras ediciones o estudios machadianos impresos en los años siguientes⁵⁵, llegamos a la última y monumental edición crítica en cuatro tomos publicada en 1989 por Espasa-Calpe⁵⁶. Coherentemente con su costumbre de no alejarse del texto, Macrí identificaba – más allá de lo anteriormente señalado – las fuentes de los poemas y subrayaba la presencia de concordancias y recurrencias, que aislaba desde la unidad mínima de un sintagma hasta la más amplia de personajes, lugares, componentes ideológicas, fantásticas, etc. Además, de acuerdo con su vocación comparatista, actuaba una confrontación constante con el ambiente europeo, dirigida a enfocar los elementos básicos del mundo machadiano: simbolismo de tiempo y de memoria, intimismo, estructura del sueño, función de los apócrifos, significado humano-existencial de los poemas, valoración de los elementos musicales y verbales, y así por el estilo.

Análogamente, en la introducción que abre el volumen dedicado a Jorge Guillén (casi quinientas páginas que complementan una amplia antología bilingüe de *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*)⁵⁷, comparaba la poética guilleniana con la de Jiménez, Mallarmé y Valéry, analizaba la influencia de Falla, Ravel o Bach y buscaba cuidadosamente las fuentes de los poemas (huellas de Machado, de Manrique, etc.). Consideraba además, en su constancia y evolución, aspectos o temas diferentes: el geometrismo, la unidad del espacio, la creación, la intimidad lírica, la belleza, el eros, la memoria, el ser, el variado sentido de la noche, la rebelión, la dictadura, la guerra y la estructura nominativa. Destacaba los elementos prelingüísticos, fonológicos y métrico-rítmicos apuntando siempre a la semia del texto. Y una vez más, estas páginas – que (propuestas al lector italia-

⁵⁴ Antonio Machado, *Prose*. Traduzione e note di Oreste Macrí e Elisa Aragone, Roma, Lerici, 1968 (con introducción de Oreste Macrí).

⁵⁵ *Campi di Castilla*, Milano, Lerici, 1966; *Poesie*, Milano, Accademia, 1972; y *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1987. Pero piénsese también en los artículos *Amistades de Antonio Machado* (en «Ínsula», 158, enero de 1960, pp. 3 y 15); *La poesia di Antonio Machado durante la guerra* (en «L'albero», XI, 1960, 34-35, pp. 40-45); *Presencia de Rubén Darío en Antonio Machado* (1972, ahora en *Studi ispanici*. I cit., pp. 137-193), etc.

⁵⁶ Son sucesivas a ésta el *Juan de Mairena* con introduzione di Oreste Macrí e traduzione di Elisa Aragone (Roma, Bibl. Vascello, 1993) y la edición bilingüe *Opera poetica*, Firenze, Le Lettere, 1994.

⁵⁷ *Opera poetica* («Aire nuestro»), Firenze, Sansoni, 1972.

no como preliminares a la antología) ofrecían un análisis espléndido de la poética guilleniana – se presentaban por su intensidad y plenitud, además que por su mole, como un posible libro autónomo; un libro que, en efecto, vio la luz en España en 1976, en la editorial barcelonesa Ariel, con el título *La obra poética de Jorge Guillén*.

Curiosamente fue por medio de la generación del 25 (como solía llamarla para alejarla del aniversario gongorino) que Macrí llegó – desde los años de su juventud – al descubrimiento de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer; le impresionó la consideración que el sevillano gozaba en este grupo de poetas y el papel de indudable «magisterio» que ellos le otorgaban⁵⁸. Nació así en 1945 su estudio sobre las *Rimas*⁵⁹. Basándose en la existencia de una ineludible (ya recordada) fusión entre vida y poesía, Macrí unía un cuidadoso análisis biográfico a la interpretación propiamente crítica; una interpretación que llevaba a la definición de un mundo poético no *maudit* y a la descripción de las características y estructuras de los varios poemas, así como de sus componentes románticas y simbolistas. Un segundo estudio, que examina a los tres protagonistas de la poesía becqueriana (la mujer, el poeta-hombre y el poeta trascendente) se añadió luego en la sucesiva edición de 1994⁶⁰, revisada, y enriquecida por un rico comentario y por un detallado análisis métrico (publicado como artículo unos años antes⁶¹).

Por supuesto, otros nombres y otros libros aparecen en la bibliografía de Macrí; basta recordar, por ejemplo, la traducción en 1946 de las *Memorias del Marqués de Bradomín* de Valle-Inclán o, en 1943, la de *Oceanografía del tedio* de Eugenio d'Ors⁶², ambas reimpresas varios años más tarde: la primera por la editorial florentina Passigli (1992-93) y la segunda por la veneciana Arsenale (1984). Aunque no hay que olvidar dos poetas clásicos que, como los del siglo XX ya mencionados, fueron objeto de su predilección: me refiero naturalmente a Fray Luis de León y a Fernando de Herrera.

A Fray Luis Macrí le dedicó varios artículos y una edición (más veces revisada e impresa)⁶³. El estudio preliminar, que abría este libro, era amplio – alrededor de cien páginas – y una vez más se centraba en la biografía, que era concebida como elemento básico para la sucesiva interpretación de los versos y para

⁵⁸ Lo declara en los *Criteri di edizione e traduzione* de su edición bilingüe: *Rime*, Napoli, Liguori, 1994, p. 112.

⁵⁹ Impresa por la editorial milanese Denti.

⁶⁰ Publicada en Nápoles por Liguori, ya citado.

⁶¹ En la revista «Quaderni Ibero-americani», V (marzo de 1971), pp. 172-210.

⁶² Ramón del Valle-Inclán, *Memorie del Marchese di Bradomín*, a cura di Oreste Macrí, Firenze, Sansoni, 1946 y Eugenio d'Ors, *Oceanografía del tedio*, Roma, Edizioni Lettere d'oggi, 1943.

⁶³ Cfr. *Della vita, il carattere e le opere di Fray Luis de León* (en «L'Albero», 2-4, diciembre 1949, pp. 7-45); *Fray Luis de León e Saint-Beuve nella critica di Menéndez y Pelayo* (1958; ahora en *Studi iberici*. I cit., pp. 37-50); *Sobre el texto crítico de las poesías de Fray Luis de León* (en «Tesaurus», XII, 1958), etc. La primera edición de los poemas (*Poesie*, Firenze, Sansoni, 1950) fue revisada en 1964 (Firenze, Vallecchi), en 1970 (Salamanca, Anaya) y en 1989 (Napoli, Liguori).

la reconstrucción del mundo poético y filosófico del autor. El examen puntual de temas distintos (la melancolía, la soledad, la ausencia, el concierto, etc.) llevaba a delinear el papel ejercido por la poesía en un *iter* que acababa en la salvación y evolución interior (del idilio clásico a la unión mística – importante, desde este punto de vista, la comparación con Santa Teresa – y de la poesía en versos a la poesía en prosa).

El enfoque utilizado en la edición de Herrera⁶⁴, en cambio, era distinto; al amplísimo estudio seguía una docta nota filológica. Fundamental era, en este caso, el examen de la lengua poética (arcaismos, cultismos, formas sintácticas y campos semánticos), de la teoría literaria, de la métrica, de la reforma ortográfica y de las modalidades de la «controversia»; pero, sobre todo, destaca el deslumbrador análisis de unas variantes, ofrecidas como prueba del paso del estilo manierista al barroco. Vale recordar, también, la penetración de Macrí en aquel mundo humanista-clasicista que atañe a los autores de las poéticas de la contrarreforma (Castelvetro, Patrizi y Scaligero), que había encontrado en las herrerianas *Anotaciones a la Obra de Garcilaso*.

Más tarde, con su *Ensayo de métrica sintagmática*⁶⁵, Macrí se remontaría a la Edad Media del Arcipreste de Hita y al protohumanismo de Juan de Mena, siguiendo *sub specie* métrico una idea historiográfica de la literatura española fundada en la continuidad (piénsese en los *cancioneros* recuperados por Lorca y Alberti, o en el Salinas de *Razón de amor*). Tampoco hay que olvidar su atención hacia la filología y la historia de la lengua, a las que remiten, por ejemplo, su teoría de la edición crítica y las numerosas adiciones al diccionario de Corominas⁶⁶. Y aludiré, aquí, sólo de paso a los períodos o a los escritores latinoamericanos por él estudiados (aunque saltuariamente): el humanismo colombiano, Garcilaso de la Vega el Inca, Pardo García, Paz, Borges, Sábato, Neruda, Vitier, Coronel, Pasos, Cuadra, hasta llegar – en ámbito lusitano y brasileño – a las breves páginas sobre Pessoa y Murilo Mendes⁶⁷.

La ya aludida afición a la literatura comparada – concebida como orgánica y coherente visión sobrenacional – se concretó además en un libro sobre la recep-

⁶⁴ Publicada en Gredos en 1959 y ampliada en la segunda edición de 1972.

⁶⁵ Impreso también en la Biblioteca Hispánica de Gredos en 1969.

⁶⁶ O. Macrí, *Nuevas adiciones al diccionario de Corominas con apéndice sobre neologismos de Juan Ramón Jiménez* (en «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», XXXVIII, 1962, 3 y 4, pp. 231-384) y *Per una teoria dell'edizione critica* (Segre editore della «Chanson de Roland» (1972; reimpresa en los cit. *Due saggi, L'angelo nero e il demonismo...*).

⁶⁷ Cfr. *L'umanesimo colombiano* (1953); *Studi sull'Inca Garcilaso de la Vega* (1954), Germán Pardo García, *poeta colombiano* (1953), *Il messicano Octavio Paz* (1960), Jorge Luis Borges (1964), *Gnosis y arte poético de las novelas de Ernesto Sábato* (1986), *Inediti nerudiani* (1991), *Poesia di Vitier tra simbolo e realtà* (1991); *Fernando Pessoa nell'antologia di Panarese* (1967), *Murilo Mendes* (1964): todos reimpressos en O. Macrí, *Studi ispanici*. I y II cit. Y podríamos seguir añadiendo el *Trittico nicaraguense. Coronel, Pasos, Cuadra* (en «América latina», 1954, 19-22, pp. 12-15), una nota sobre la muerte de Alejandra Pizarnik y la traducción de dos poemas de Vallejo (ahora en *Studi ispanici* cit., pp. 579-593).

ción de Alessandro Manzoni en España, que se abre con un significativo capítulo dedicado al método comparatista⁶⁸; y no hay duda de que un enfoque comparatista (entendido en el sentido más amplio del término) caracterizó todo el conjunto de la obra crítica de Oreste Macrí. En sus páginas, en efecto, los autores, los temas y los personajes elegidos como objeto de investigación – aunque analizados en una perspectiva monográfica – aparecen siempre en relación (de similitud u oposición) con otros. Así, por ejemplo, el mundo filosófico de Eugenio d'Ors, examinado en primer término sólo en su dimensión hispánica, se inserta luego en una perspectiva histórico-política y cultural europea; o de manera parecida, el artículo sobre *Ariosto e la letteratura spagnola* se llena de evaluaciones historiográficas y de eficaces síntesis de historia de la crítica. A esta misma orientación obedecen incluso otros ensayos, si bien aparentemente más técnicos, como *La storiografia del barocco letterario spagnolo* y *Mezzo secolo di traduzioni italiane dallo spagnolo*, para citar sólo dos casos entre los muchos posibles⁶⁹.

Y si intentamos ahora, *a posteriori*, hacer un balance de toda la obra de Oreste Macrí, lo único cierto que podemos escribir es que, leyendo sus páginas, nos encontramos siempre ante textos significativos y sugerentes (hasta en sus paradojas ocasionales), resultado evidente de extensas y cuidadas investigaciones. Por cierto, sus libros y ensayos no son fáciles, nada de inmediato, puesto que sus análisis rigurosos y su fidelidad absoluta a la palabra poética se unen constantemente a una visión global de la cultura moderna, intencionadamente llevada más allá de límites de nacionalidad o de género. Hace falta pues, por parte del lector, un indudable esfuerzo inicial; sin embargo son precisamente este estilo saturado de datos y referencias, este uso coincidente de métodos diversos y estas soberbias intuiciones y demostraciones, comprobadas en el *corpore vili* de la poesía, lo que hace sus estudios imprescindibles dentro del panorama de la crítica literaria contemporánea.

⁶⁸ Véase O. Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche (con una premessa sul metodo comparatistico)* cit.

⁶⁹ Publicados respectivamente en 1960 y 1957, y ahora reimpresos en *Studi ispanici*. II cit., pp. 3-63 y 417-429.

L'ERMETISMO DI MACRÍ, TEORICO DELLE GENERAZIONI E ISPANISTA

Nives Trentini

Tracciare un profilo che si avvicini anche solo per approssimazione al Macrí ermetico non è una cosa di poco conto poiché siamo di fronte a un personaggio poliedrico, impegnato in molti interessi e molte attività intellettuali. Se questo è un dato certo, è pur vero che per una sommaria definizione della sua *mens* critico-filosofica¹, indispensabile pare recuperare ciò che rappresentò l'ispanismo e la teoria letteraria delle generazioni nel rigoroso sistema del grande conoscitore della poesia di Antonio Machado, di Federico García Lorca e di Jorge Guillén, solo per citare i più noti autori spagnoli tradotti dal nostro. Infatti il Macrí ermetico non può prescindere dal traduttore, dall'erudito eclettico, dal filologo e dal comparatista. Fondatore e compagno di strada di quella che fu da lui chiamata la terza generazione poetica novecentesca, Macrí rimase sempre fedele al nucleo di rivolta-rigenerazione di quel movimento, mettendone in evidenza le radici, le ragioni religiose, esistenziali, umane, ontologiche e metafisiche.

Com'è ben noto negli anni Trenta la poesia, ricollegandosi alla tradizione simbolista, si orientò verso quel filone poetico chiamato poi, con valenza negativa, ermetismo a causa dell'etichetta data da Flora nel 1936 alla lirica italiana che indagava un nuovo modo di proporsi attraverso una dimensione interiore di religiosa analisi e un segno divenuto simbolo cifrato di difficile comprensione. A mitigare e correggere le parole di Flora, nel 1938 viene pubblicato il famoso saggio *Letteratura come vita* di Carlo Bo, assunto, pur senza averne i requisiti programmatici, come manifesto dell'ermetismo per l'apporto teorico determinante nella strutturazione della nuova poetica. In parte concorde in parte vigile, Macrí intervenne nel dibattito confrontandosi con Bo e mettendolo in guardia dal pericolo di un'eccessiva deviazione nell'astrattismo platonico. Più efficacemente Macrí proponeva un rinnovamento poetico fondato su un'ampia attività di ricerca, su una ferrea disciplina mentale affiancata da istanze etiche, su una salda formazione e un'inflexibile esattezza scientifica. Nascevano così gli

¹ Anna Dolfi, *Premessa* a Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, Firenze, 1995, p. 11.

*Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*², un volume davvero unico se pensiamo che, nella *Prefazione* alla stampa anastatica del 2003, Anna Dolfi lo definisce nel titolo del primo paragrafo «Un libro mitico» (proprio in ragione dell'eco che ebbe sulla critica) per la risonanza che ebbe nel 1941 e che in parte continua ad avere. Se il valore «esemplare» risaltava la «clarté geometrica», la «riflessione sul problema estetico» come percorso di storicizzazione, il modello come selezione dei classici (le tipologie generazionali); il «sentimento», con un'accezione altrettanto articolata, riportava alla declinazione oggettiva e razionalizzabile di un sentire in comune per vicinanza (anche qui generazionale) e per scelta modulata sui testi di altri poeti.

Più in generale, quasi a voler ampliare l'angusto spazio dell'immanenza dei fatti storici, gli ermetici scelsero di rapportarsi alla cultura europea attraverso un intellettualismo che fomentò e accrebbe lo studio e le traduzioni dei testi d'oltralpe: gli scrittori stranieri divennero veri e propri simboli perché la ricostruzione del quadro europeo delle letterature nazionali rappresentava l'opposizione alla chiusura della cultura italiana, in quel momento quanto mai evidente.

L'inclinazione a una tensione teorica, la precisione metodologica, la «chiarezza teoretica non rintracciabile in altri ermetici»³, furono gli elementi distintivi di ciò che lo stesso critico definì il carattere funzionale del concetto di generazione, nel senso di «immanente alla struttura del fatto letterario» in un rapporto dialettico tra «tempo ed eterno, tra sentimento del tempo» e «risoluzione testuale oggettiva»⁴. Va inoltre precisato che don Oreste fu uno degli specialisti che meglio seppero interpretare la poetica ermetica, trasferendo nella prosa critica non solo la vastità e la sensibilità della sua conoscenza; seppe anche conciliare in molti suoi scritti quello che fu uno dei tratti più importanti del suo sapere, anche come professore universitario, cioè l'ispanismo e la teoria delle generazioni che da quello deriva.

Contro l'accusa di «assenza, disimpegno, astratta metafisica, reazione»⁵ è importante ricordare, con le parole dello stesso Macrí, il desiderio di ciascun componente dell'ermetismo di voler trovare, pur nelle specifiche differenze, risposte comuni alla complessa prospettiva storica.

² A. Dolfi, *Prefazione* a O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003, pp. VII-XXXVIII (il volume include il CD-Rom dell'Inventario del Fondo Oreste Macrí, presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti», Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Vieusseux»). A cura di Ilaria Eleodori, Helena Piersigilli, Francesca Polidori, Cristina Provvedi, sotto la direzione di Anna Dolfi e Caterina Del Vivo).

³ Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 593.

⁴ O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni* cit., 48.

⁵ O. Macrí, *Memoria del mio cinquantennio fiorentino (1931 [...] 1994)*, in *Per Oreste Macrí. Atti della giornata di studio Firenze – 9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 319-330.

È certo, comunque, che ciascuna letteratura si costruisce o assume le teorie più idonee al suo genio e alle sue forme caratteristiche. Arduo e improbabile sembra ad esempio l'impiego della generazione storica per la nostra poesia del Novecento, nella quale dominano le nozioni di individuo, forma, stile, autonomia, purezza, lirica; che è ingrata e scarsa di «milizia», «amicizia», «servizio sociale», già dopo il futurismo, che invece ebbe influsso formidabile in altri paesi europei e in America⁶.

L'«innovazione nella stessa tradizione» o «avanguardia»⁷ fu la ragione che spinse gli amici fiorentini della fine degli anni Trenta ad aprirsi alla poesia d'Europa. Macrí si orientò in special modo verso la cultura spagnola come si può facilmente desumere dal macroscopico progetto machadiano che terminò con l'opera completa di Espasa-Calpe⁸ o dall'antologia per Guanda, pubblicata nel 1952, ma progettata a partire dalla struggente emozione provocata dalla voce di Carlo Bo che leggeva, dopo la tragica morte di Lorca e l'inizio della guerra civile in Spagna, il famoso *Llanto por Ignacio Mejias*⁹.

Il primo progetto nacque segretamente alla morte di García Lorca negli ardenti e mitici anni fiorentini (1936-1942) della mia generazione, quando Carlo Bo ci leggeva alle Giubbe Rosse le strofe del *Llanto por Ignacio*, il povero Marcori si spegneva dopo averci porto un felice ragguaglio di tale poesia, e poi si venne dietro a tentare i metallici alessandrini dell'*Oda a Salvador Dalí* e il fabuloso *Insomnio* di Gerardo Diego che commosse la diaspora salentina. Nell'ipogeo direzionale del Vieuxseux, Montale, sottile interprete di alcune liriche di Guillén, mi prestò (per alcuni anni) la memorabile antologia di Diego. Altri testi, altri rari compagni (per primo Bodini, col quale fu cominciato il progetto) affluirono nel ritmo precipite, ma vigile e vigoroso, di quel solenne nostro tempo di preparazione e di attesa in un vivace sincretismo dei gusti e dei metodi europei; conversi, così alla pura forma dell'arte, come ai conati radicali dell'esistenza e del destino, affinché completa si velasse l'essenza noumenica della poesia per esperienza immediata e personale del suo corpo tecnico e della sua anima eterna¹⁰.

⁶ O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni* cit., 38.

⁷ O. Macrí, *Memoria del mio cinquantennio fiorentino (1931 [...] 1994)* cit., p. 326.

⁸ Antonio Machado, *Poesías y Prosas completas*, Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, Fundación Antonio Machado, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

⁹ Oreste Macrí si avvicinò all'ispanismo già nel 1938 «con una breve nota su alcune poesie di Rafael Alberti, uscita sulla rivista fiorentina "Letteratura". Appena venticinquenne ha pubblicato un articolo *Poesia e mito nella filosofia di Giambattista Vico* [...] e alcuni sintetici interventi su giornali e riviste che, per la loro varietà tematica, rivelano già quella molteplicità di interessi che caratterizzerà la sua successiva personalità di critico. La scelta della militanza, del commentare l'*hic et nunc*, lo portano inevitabilmente a privilegiare, seguendo anche la sua solida formazione filosofica, la poesia del Novecento». La citazione è tratta da Laura Dolfi, *Premessa (e bibliografia annotata)*, in *Studi ispanici. I. Poeti e Narratori*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, p. 1.

¹⁰ O. Macrí, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, in *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste Macrí, Milano, Garzanti, 1985, p. IX (IV edizione riveduta e ampliata in 2 tomi). La prima edizione di *Poesia spagnola del Novecento* risale al 1952 (Parma, Guanda).

Più diretto e profondo emerge l'impegno e il comune interesse per la traduzione in *Storia del mio Machado*, uno scritto datato 1993 e raccolto ora in *Studi ispanici. I. Poeti e Narratori*¹¹, in cui il «determinante "mio"» suggerisce, in sequenza, il periodo di germinazione dei cambiamenti storici e culturali che caratterizzarono questa fase, lasciando marcati «segni» generazionali rintracciabili in una militanza «traduttoria e critica»:

Quel possessivo singolare rappresenta ogni mia responsabilità di lacune ed errori, diventando «nostro» se riferito ai machadisti, cui debbo molto, e, in particolare alla mia gloriosa generazione. Mi posi al suo servizio fin dagli anni Trenta, quando essa, generazione della dittatura, come quella del 27 spagnolo, esplose visibilmente a Firenze, zona franca e ombelico della patria letteratura e della resistenza nella poesia. Segni marcati: vocazione europea e il demone delle letterature straniere rese fraterne. Il nostro azionismo letterario, autentico e simbolico d'istanze politico-sociali e religiose represses, si esprimeva nelle selezioni antologiche e corrispondenti traduzioni dentro gli angusti limiti dell'informazione e degli strumenti a nostra disposizione [...]; privilegiati i francesi, ma subito implicati gli spagnoli¹².

Quasi si trattasse di un «cronaca esterna e interna di critico e traduttore», Macrí si fa carico di eventuali «lacune ed errori» nella traduzione e allarga il possessivo singolare al collettivo dei machadisti, in particolar modo alla «sua gloriosa generazione» contrassegnata da una forte «vocazione europea» e dal «demone delle letterature straniere rese fraterne». La storia delle due nazioni è presentata in parallelo: ai fatti che segnarono il ventennio dopo la Grande guerra è affiancata «la generazione della dittatura», che anche a Firenze «zona franca e ombelico della patria letteratura e della resistenza della poesia» mostrò, nella versione italiana, le sue diramazioni. Nelle poche parole riprese dalla citazione si delineano i fondamenti culturali del movimento fiorentino e lo stretto legame che questo instaurò con la narrativa e la poesia di altri paesi convertendosi in «avventura globale di letteratura europea e planetaria»¹³.

Per Macrí quest'avventura si manifestò attraverso un contatto sempre più diretto con la Spagna secondo il «compito e l'ideario» della generazione, come os-

¹¹ O. Macrí, *Storia del mio Machado*, in *Studi ispanici. I. Poeti e Narratori* cit., pp. 195-223.

¹² Ivi, pp. 195-96.

¹³ Con tono quasi ironico Macrí scrive: «Il modo occasionale e marginale dei padri si convertì per noi ventenni in avventura globale di letteratura europea e planetaria. A Sergio Baldi anglista occorre di dire lepidamente che ci eravamo divisi il mondo [...]. Nacquero così i francesi di Carlo Bo, Luzi, Bigongiari, Parronchi; i tedeschi di Leone Traverso, gli inglesi dello stesso Baldi e Bertolucci, i russi di Poggioli e Landolfi, i portoghesi di Panarese, i brasiliani di Jacobbi, più tardi i poeti americani come Williams della Campo e di Sereni, l'Eliot di Sanesi. In sincronia di narratori americani di Vittorini e Pavese, congiunta alla poesia l'area della prosa narrativa sullo stesso temperamento lirico-soggettivo in senso musicale e simbolista come nella sintassi vittoriniana; e basti rammentare l'Alain-Fournier di Bilenci, il Radiguet di Pratolini, il *Dedalus* joyciano di Cassola» (O. Macrí, *La stilistica di Dámaso Alonso*, in *Studi ispanici. II. Critici* cit., p. 192).

serva lo stesso critico, «che fu ed è detta ermetica». Se la «miccia» di questa adesione alla poesia spagnola nacque con il *Llanto* recitato in italiano da Carlo Bo, pioniere con i *Lirici spagnoli* del 1941 dell'ispanismo italiano, a questi seguirono la *Poesia spagnola del Novecento* di Macrí del 1952, il Lorca drammaturgo¹⁴, la poesia surrealista spagnola di Bodini¹⁵, tanto per menzionare i più noti¹⁶. La nostra «filia», ricorda Macrí, «maturò gradualmente in scienza letteraria, linguistica e filologica, così che l'ispanofilia si convertì in ispanismo senza tradire l'origine militante, collegandosi all'ispanismo accademico»¹⁷.

Lo sfondo storico-generazionale sul quale si struttura il «novecentismo poetico spagnolo» si ricollega alla terza generazione che negli anni Trenta insorse «contro la inerme stagnazione manieristica e formalistica culminata in quel tempo» e che con un attivismo convinto portò avanti quelle istanze che furono il fulcro del credo ermetico e che contraddistinsero per tutta la vita la lezione di Macrí. La «passione novecentesca, l'urgenza metrica, il taglio comparatistico, la vocazione alla traduzione»¹⁸ furono i cardini basilari accomunanti fondatori e compagni di strada che si spendevano attivamente in collaborazioni, interventi e pubblicazioni su articoli di giornale, e ai quali Macrí rimase sempre fedele anche quando i primi entusiasmi si andarono gradatamente spegnendo come si può leggere in alcune lettere di Bodini all'amico Macrí: infatti mentre Vittorio nel 1945 (lettera dell'11 agosto) annovera fra «le cose cadute»¹⁹ proprio quell'ermetismo inteso come «esilio dalla città», «rifugio nella pagina, riscatto di sé attraverso la letteratura»; Macrí nella risposta del 17 agosto si distanzia nettamente dalle parole del poeta salentino e afferma con risolutezza che «l'ermetismo era, sì, un nulla in sé», un «riaffiorare d'una tradizione antica quanto l'u-

¹⁴ Federico García Lorca, *Il teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

¹⁵ Vittorio Bodini, *Poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963. Quando Bodini pubblicò la sua antologia, in Spagna e negli ambienti ispanici la categoria del surrealismo iberico era pressoché inesistente, come testimonia l'autore stesso nel saggio introduttivo al suo libro. Bodini menziona due soli studi sul tema ad opera di Manuel Durán Gili, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, tesi di laurea presentata nel 1950 all'Università di Città del Messico, e *Antología del Surrealismo Español*, a cura di José Albi e Joan Fuster, in «Verbo», Alicante, 1954, pp. 23-24-25. Cfr. le testimonianze di Oreste Macrí nella già citata *Introduzione* all'edizione del 1988 e Dario Puccini in *Il surrealismo spagnolo nella esplorazione di Vittorio Bodini (Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini)*, a cura di Oreste Macrí, Ennio Bonea, Donato Valli, Galatina (Lecce), Congedo Editore, 1984).

¹⁶ Cfr. Nives Trentini, *La ricezione di Lorca in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Rassegna bibliografica, in Italia/Spagna cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, «Euro-spanica», 2011, pp. 227-249.

¹⁷ O. Macrí, *Storia del mio Machado* cit., p. 197.

¹⁸ Questi sono i fondamenti individuati da Anna Dolfi nella *Premessa* a O. Macrí, *La teoria delle generazioni* cit., p. 8.

¹⁹ A. Dolfi, *Prefazione* in O. Macrí, *Realtà del simbolo*, a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001, p. XV.

manità», e pur inquadrando cronologicamente con chiarezza il «lustrò» ermetico, delimita il movimento con le categorie critiche e spirituali di una «singolare dimensione dell'anima, d'un sollevare il capo sull'onda degli elementi, d'un volere oltrepassare i valichi obbligati delle tecniche storiche delle arti e delle scienze» con il fine unico di «capire e giudicare [...] i punti fondamentali della nostra anima e della nostra vita»²⁰. L'intreccio di «scrittura, attività critica, progettuale e passione, impegno, assunzione di responsabilità morale e civile»²¹, furono i modi che caratterizzarono l'ermetismo benché alla base ci fossero posizioni individuali e morali diverse.

Tornando al Machado di Macrí non si può fare a meno di notare che il carattere generazionale, in una sorta di parallelismo fra Italia e Spagna, traspare frequentemente nelle frasi dello scritto: la disciplina filologica si accorda pienamente con la passione della traduzione fino a offrirci alcune delle più famose versioni di autori spagnoli del Novecento e del passato (Bécquer, Fray Luis de Leon) nelle quali il curatore ha saputo trasferire il gusto per l'allusione, l'inquietudine esistenziale, la motivazione etica, il rigore metodologico.

Macrí costruì il suo principio generazionale osservando quelli che erano i connotati incisivi della parabola esistenziale degli autori studiati: le amicizie (non solo coetanei ma anche maestri, compagni di percorso, ecc.), le frequentazioni sul modello spagnolo, l'impegno intellettuale (con gli studi, gli scambi, le antologie, le traduzioni). La funzione «empirica» e «descrittiva» si coniugava a quella «funzionale» e «concreta»:

Il metodo delle generazioni mi si presentava sotto duplice aspetto: empirico e descrittivo dal punto di vista *anagrafico* e della storia esterna della cultura [...]; funzionale e concreto, epperò singolarissimo e irripetibile nei riguardi di alcuni rari *momenti* della storia letteraria, nei quali quasi per sé si rende *figura e numero* dello spirito poetico e tale si offre all'intelletto critico che lo inventa e lo ricerca.

Ma questa che fu «una delle teorie portanti del suo metodo critico»²², fu anche la meno dichiarata e sistematizzata esplicitamente, affidata piuttosto alla «costanza di riflessioni ritornanti» e all'interpretazione del lettore che dovrebbe oggi cercare nei molti volumi di critica il quadro teorico di una prassi metodologica rinvenibile, sparsa come parti a se stanti e ricomponibile in un unico quadro fatto di corrispondenze.

Fin qui si è delineata la linea ermetica basata sull'azionismo letterario come «demone invincibile» visibile nelle molte collaborazioni a giornali, a fondi di impegno civile, a riviste quali il «Il Frontespizio», «Il Bargello», «Corrente»,

²⁰ Ivi, pp. XVIII-XIX.

²¹ Lucia Strappini, *Introduzione*, in Simona Mancini, *Metodo e critica. L'ermetismo di Oreste Macrí*, Ilmiolibro, 2012, p. 10.

²² Ivi, p. 11.

«Campo di Marte», «Letteratura», in cui si annunciava e chiariva di volta in volta i capisaldi di quelle che furono le costanti del percorso intellettuale-critico di Macrí: la passione novecentesca (rinvenibile in specifico nelle antologie), «l'urgenza metrica, il taglio comparatistico, la vocazione alla traduzione»²³ proiettata verso la poesia di molti altri autori spagnoli tradotti o presi in considerazioni negli scritti critici. Fra questi emergono per la corposità delle traduzioni o la conoscenza personale Federico García Lorca, Antonio Machado e l'amico Jorge Guillén. Nelle opere a loro dedicate affiora frequentemente l'appartenenza, la comunione, l'esemplarità che i grandi ispanici rappresentarono per i giovani italiani, rinvenibile anche nella frase «riconoscemmo la grande lezione di Machado»²⁴, in cui il «noi» sottinteso e il verbo, al di là di un vezzo linguistico di Don Oreste, rimandano immancabilmente agli amici della «generazione» che condividevano pur nella distanza temporale il «profondo significato vitale e conoscitivo, anzi metafisico» attribuito dallo scrittore andaluso alla letteratura.

Infine, per concludere questi brevi accenni sul ruolo di Macrí all'interno del gruppo dei fiorentini si abbozzeranno, attraverso la personale prospettiva dell'epistolario, i contatti che l'esperto comparatista stabilì con la Spagna documentati nella raccolta delle molte lettere conservate all'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti», catalogate nel «Fondo Oreste Macrí», riassunte e organizzate per tematiche in *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*²⁵ che testimoniano l'amicizia e la vicinanza fra gli ispanici e l'ambiente fiorentino. Pur incentrato sul «traffico» di notizie, di scritti, di segnalazioni bibliografiche e storiche, l'epistolario riflette anche il sodalizio intellettuale e umano di Firenze con l'estero. Il carteggio disegna i rapporti degli amici e dei conoscenti «spagnoli» con alcuni scrittori e studiosi fiorentini e attesta i legami nati dall'incontro di personalità di rilievo con il fervore culturale dell'ambiente ermetico. Numerose le lettere dalle quali emergono la prossimità degli stranieri con il gruppo degli ermetici chiamati dai corrispondenti ispanici «los buenos amigos del "Paszkowski"»²⁶. Scherzando con questo appellativo Díaz-Plaja ricorda con piacere «la tertulia de los "herméticos" que no lo fueron conmigo»²⁷; frequen-

²³ A. Dolfi, *Premessa* a O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni* cit., p. 8.

²⁴ O. Macrí, *Storia del mio Machado* cit., p. 201.

²⁵ Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, Firenze, Firenze University Press, 2004, pp. 36-40.

²⁶ Lettera di Ángel Palacio Gros a Oreste Macrí del 6 settembre 1963.

²⁷ Lettera di Guillermo Díaz-Plaja a Oreste Macrí del 27 marzo 1961. Guillermo Díaz-Plaja (1909-1984), professore di letteratura spagnola e noto studioso della lingua e della letteratura castigliana e catalana. Fu direttore dell'Istituto del Teatro di Barcellona e dal 1967 entrò a far parte della Real Academia Española. Nell'*Introduzione a Poesia spagnola del Novecento* Macrí ricorda il suo *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX* (prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Espasa-Calpe, 1951). Conosciuti i suoi libri su *Rubén Darío* (*Rubén Darío: la vida, la obra*, notas críticas por Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Sociedad

ti in Américo Castro le frasi che elogiano il «grupo de primera clase» e l'esperienza vissuta a Firenze, una città «única»²⁸, o le parole di nostalgia di Francisco Rico per le persone conosciute²⁹.

Raramente le lettere parlano in modo esteso dei componenti della terza generazione: i loro nomi si ritrovano piuttosto nelle formule di congedo con il ricordo del soggiorno e l'intensità degli incontri. Palacio Gros riceve, con dedica, due libri da Mario Luzi e con gran modestia («no soy ni crítico, ni erudito») li descrive «llenos de profundidad y delicadeza». Palacio Gros, forse più di altri, mostra un legame elettivo con la città toscana: ricorrenti, nelle sue parole, le dimostrazioni di affetto e di stima per i «buenos amigos de la inolvidable Peña del "Paszkowski"»³⁰ e in particolar modo per Luzi («su último libro es estupendo»), Baldi e Traverso³¹. La presenza di Don Jorge (Guillén), poi, fa da tramite fra Firenze e chi non vive in Italia, informando «de como discurre, por ahí, la vida de todos ustedes»³².

Il quadro che affiora dai molti documenti epistolari riproduce, in un cora-

General de Publicaciones, 1930), *Historia de la poesía lírica española* (Barcelona, Labor, 1948), *El Oficio de escribir* (Madrid, Alianza Editorial, 1969) e i suoi numerosi testi sulla lingua, sulla grammatica e sul teatro (*El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Editorial Noguer, 1958).

²⁸ Lettera di Américo Castro a Oreste Macrí del 25 giugno 1954. Sui ricordi fiorentini di Castro cfr. il regesto della lettera di Maurent a Oreste Macrí del 2 luglio 1963.

²⁹ Lettera di Francisco Rico a Oreste Macrí del 27 novembre 1973: «[...] espero que algún día tendré ocasión de volver por ahí y encontrar de nuevo a más gente de ese interesantísimo grupo de poetas y críticos». Ma si vedano anche i regesti di Aurora de Albornoz, Joaquín Arce, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter. Rico ricorda in particolar modo Sergio Baldi, Giorgio Chiarini, Gianfranco Contini, Carmine Iannaco, Adelia Noferi e Francisco del Pino.

³⁰ Lettera di Ángel Palacio Gros a Oreste Macrí del 4 settembre 1965. Il caffè Paszkowski diventa un luogo di ritrovo con i corrispondenti che si recano a Firenze, tanto che se non riescono a parlare direttamente con Macrí, chiedono sue notizie al caffè («He pasado dos días por Florencia [...]. En el café Paszkowski me han dicho que está de vacaciones»: biglietto di Antonio Pérez-Rioja a Oreste Macrí del 4 settembre 1971).

³¹ Lettera di Ángel Palacio Gros a Oreste Macrí del 10 agosto 1967: «[...] haga el favor de abrazar [...] a todos los amigos (Baldi, Traverso, Luzi,...) florentinos, a los que recuerdo con profundo cariño».

³² Lettera di Ángel Palacio Gros a Oreste Macrí del 4 settembre 1965. Jorge Guillén, esule volontario dal 1939, soggiornò a lungo in Italia. Dall'estate del 1954, anno in cui conobbe Macrí e gli ermetici fiorentini, Guillén visitò spesso l'Italia, soprattutto Firenze e Roma, assumendo per gli amici spagnoli il ruolo di aggiornatore sulla vita e sulle attività dei «contertulios» fiorentini. Al tempo stesso anche dalla Spagna le persone più intime scrivevano a Guillén notizie relative alle iniziative culturali promosse nel suo paese natale. Si vedano, a tal proposito, il carteggio a Oreste Macrí di Ángel Palacio Gros e la lettera di Francisco Rico a Oreste Macrí del 9 settembre 1972. Cfr. L. Dolfi, *Guillén in Italia: Macrí e la "tertulia" fiorentina (dai carteggi a Jorge Guillén)*, in *Orillas* cit., pp. 160-161: «D'altronde se l'ispanismo e in generale la critica italiana aveva ben presente l'opera di don Jorge [...], questi non trascurava di partecipare attivamente alla vita culturale del nostro paese, ora con recensione (quella dell'antologia surrealista di Bodini, ecc.), ora con presentazioni, ora più semplicemente con sparsi commenti rilasciati in conversazioni pubbliche o private; né è il caso di indulgere qui sulla presenza dell'Italia nella poesia di Guillén nelle sue diverse forme [...], o ancora agli "omaggi" resi a diversi poeti italiani».

le consenso, la vitalità della città e del gruppo «ermetico». Assente, purtroppo, la voce di Don Oreste: le rare testimonianze di quello che fu il rapporto degli stranieri con l'Italia, ed in particolare con gli ermetici, si possono trovare negli scritti dedicati a Jorge Guillén, a Ángel Crespo, a Manuel Rivas Sacconi, ad Américo Castro e soprattutto nelle *Mie dimore vitali*, in cui Macrí ripercorre dal 1913 al 1994 l'iter culturale e amicale degli anni parmensi e fiorentini, raccontando «l'atmosfera di un'epoca, l'evocazione delle amicizie, delle passioni culturali, della scrittura»³³.

Ed è proprio nell'arco temporale dal Quaranta al Cinquanta che si ha notizia dei lavori di traduzione pubblicati da Guanda e da Sansoni³⁴, dei primi viaggi in Spagna e della frequentazione dei «superstiti rimasti in patria delle generazioni del '25 (Alonso, Aleixandre, Diego), del '30 (Rosales, Panero, Vivanco) e i miei coetanei»³⁵. L'«ispanofilia» fu il frutto dell'attivismo letterario del gruppo fiorentino guidato dai «mediatori» Poggioli, Traverso e Macrí che furono «interpreti» delle lingue straniere e promotori di «una comune nozione di letteratura in senso assoluto»³⁶. Anche se raramente negli scritti critici di Macrí ricorrono i nomi dei mittenti e l'epistolario è irreparabilmente condizionato dall'assenza di Don Oreste, è possibile ricostruire, almeno in parte, ciò che Firenze e l'Istituto Ispanico rappresentarono per gli stranieri in visita. Indispensabile sarebbe certo ritrovare la voce mancante nelle teorizzazioni generazionali o nelle ricostruzioni di un'epoca che portano la traccia del clima di accoglienza e di promozione delle letterature europee degli anni Trenta e Quaranta. In questa prospettiva gli scritti sulle generazioni³⁷ e le rielaborazioni sulle traduzioni (riferite, in specifico, all'area ispanica) sono dei veri e propri termometri rivelatori di quella che fu nominata dallo stesso Macrí la «vocazione europea»³⁸. A queste riflessioni teoriche si affiancano la testimonianza esperita in *Storia del mio Machado*, in *Diorama della poesia spagnola del Novecento* ed in generale in tutti i lavori dedicati a poeti, autori o critici spagnoli³⁹ che ebbero frequenti contatti con gli scrittori e i poeti fiorentini. Fondamentale per arginare il silenzio di Macrí (fino a quando non si potranno rintracciare le sue lettere disperse per l'Europa e per l'Italia) si rivelano gli epistolari, già pubblicati, con Guillén e con

³³ O. Macrí, *Le mie dimore vitali* cit., p. 141.

³⁴ Cfr. Ilaria Eleodori, *Oreste Macrí e gli editori. Note e riflessioni dall'epistolario inedito*, in *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí* cit., pp. 177-217.

³⁵ O. Macrí, *Le mie dimore vitali* cit., p. 56.

³⁶ Carlo Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 187.

³⁷ O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, cit.

³⁸ O. Macrí, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Garzanti, 1989 (ora in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002).

³⁹ O. Macrí, *Studi Ispanici. I. Poeti e Narratori e Studi Ispanici. II. I critici* cit..

Ángel Crespo⁴⁰, da cui si evince la continuità «di un rapporto che andava al di là della presenza fisica» e che vedeva i «protagonisti inseguirsi nei diversi e reciproci spostamenti»⁴¹, trasformando in presenza la nostalgia per i frequentatori del Paszkowski e per le loro vivaci conversazioni. Dalle formule di chiusura delle lettere, infatti, è palese la volontà dei mittenti di mantenere saldo il legame con l'ambiente «ermetico» fiorentino, diventato parte integrante dell'esperienza umana e culturale vissuta in Italia.

Un discorso, quello del Macrí ermetico, costruito sull'intreccio di temi e culture, tanto da creare un'adesione che determinò una sperimentazione intellettuale ripercorribile in chiave pedagogica grazie alla trasmissione di quell'«avventura globale» e di quell'apertura verso le lingue europee, mai verificatasi prima, in un intreccio e scambio intenso fra opere poetiche e in prosa e notevoli personalità.

⁴⁰ Cfr. Jorge Guillén, *Opera completa* («Aire nuestro») cit.; *La obra poética de Jorge Guillén* cit.; *Jorge Guillén: un classico del nostro tempo*, intervista uscita in occasione della pubblicazione del volume Jorge Guillén, *Opera poetica* («Aire nuestro») cit. Per Guillén si veda J. Guillén-O. Macrí, *Cartas inéditas (1953-1983)*, a cura di Laura Dolfi cit.; per Crespo, L. Dolfi, *Ángel Crespo e Oreste Macrí. Lettere inedite* cit. e L. Dolfi, *Lettere a un traduttore (addenda all'epistolario inedito Crespo-Macrí)*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004. Cfr. anche la corrispondenza degli ispanisti italiani con Macrí: l'epistolario luso-ispanico Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere dal 1941-1981, con un'appendice di testi inediti o rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996; A. Dolfi, *Ancora sul carteggio Jacobbi/Macrí*, in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-268; A. Dolfi, *Francesco Tentori: lettere a una voce (con un'appendice epistolare di Oreste Macrí)*, in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre* cit., pp. 269-312; il carteggio Bodini-Macrí, *In quella turbata trasparenza. Un epistolario (1940-1970)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016.

⁴¹ L. Dolfi, *Jorge Guillén e Oreste Macrí: 1954-1955 (Lettere inedite)* cit., pp. 107-120. La frase che Laura Dolfi scrive per il carteggio Macrí-Guillén è da noi estesa a tutte le *Lettere dalla Spagna*.

«REGESTARE» LA CORRISPONDENZA A ORESTE MACRÍ
UN'ESPERIENZA D'ARCHIVIO

Marta Scintu

Il considerevole lascito all'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze delle carte, dei manoscritti, dei libri e di un'intera collezione di quadri¹ posseduti da Oreste Macrí, conferma l'intenzione del grande critico di mettere a disposizione della comunità scientifica il tanto materiale conservato in anni di lavoro e passione.

Se è vero, come ha sostenuto il linguista Raffaele Simone, che a causa dell'abbandono della scrittura tradizionale a favore di quella tecnologica «i filologi di domani troveranno ben poche lettere negli archivi di uomini e donne notevoli»², la corrispondenza a Macrí ci induce a riflettere sulla forma epistolare come a un oggetto degno di particolarissima attenzione, perché in grado di farci conoscere in maniera dettagliata e viva temi e figure rilevanti del panorama culturale novecentesco italiano ed europeo.

Il lavoro³ svolto da Emanuela Carlucci, Dario Collini, Rachele Fedi, Sara Moran e da chi scrive, Marta Scintu, sotto la guida di Anna Dolfi, nel corso degli ultimi anni è consistito nel regestare la corrispondenza generale a Macrí che consta di circa 17.000 unità archivistiche, organizzate secondo l'ordine alfabetico dei mittenti. Il nostro studio è giunto per ora fino alla lettera Q; abbiamo preso in considerazione un totale di circa 11.100 carte: lettere, biglietti, cartoline, telegrammi, inviti, ricevute dal destinatario in un periodo che va dagli anni 30 al 1998, anno della sua scomparsa.

¹ Purtroppo in seguito dislocata altrove. Ma per un quadro dettagliato del lascito, così come avrebbe dovuto essere nelle intenzioni del donatore, cfr. l'*Appendice* a Oreste Macrí, *Scritti d'arte. Dalla materia alla poesia*, a cura di Laura Dolfi, con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni, 2002.

² Raffaele Simone, *La terza fase: forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma, Laterza, 2000, p. 124. «La posta elettronica, e, più recentemente, gli SMS [...] hanno modificato in profondità il concetto stesso di "lettera" e il modo di scrivere epistolare [...]». E ha, per giunta, reso immateriale un immenso materiale comunicativo, che una volta si sarebbe depositato su carta o su altri supporti stabili» (*ibidem*).

³ Di cui danno conto le tesi di laurea magistrale, *Lettere a Oreste Macrí. Un regesto*, discusse rispettivamente da Marta Scintu (*Parte I*), Sara Moran (*Parte II*), Emanuela Carlucci (*Parte III*), Rachele Fedi (*Parte IV*) e Dario Collini (*Parte V*), relatore Prof. Anna Dolfi, Firenze, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, a.a. 2012-2013 e 2013-2014.

Strumenti indispensabili per il nostro studio, oltre alla sola schedatura, risultato di un lavoro pionieristico portato avanti da Ilaria Eleodori, Helenia Piersigilli, Francesca Polidori, Cristina Provvedi, sotto la direzione di Anna Dolfi e Caterina Del Vivo (di cui dà conto un CD-Rom specifico allegato all'anastatica degli *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Trento, La Finestra, 2003), sono stati i saggi raccolti nei volumi *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí e I libri di Oreste Macrí: struttura e storia di una biblioteca privata*, entrambi curati da Anna Dolfi per la casa editrice Bulzoni rispettivamente nel 2002 e nel 2004. Abbiamo anche fatto costantemente riferimento al CD-Rom della *Biblioteca di Oreste Macrí*⁴ che, oltre alla schedatura completa della biblioteca del grande studioso, raccoglie anche la *Bibliografia degli scritti*, la *Corrispondenza ispanica* regestata da Nives Trentini (e pubblicata in un volume di *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, Firenze, Firenze University Press, 2004), i *Manoscritti di altri* e gli *Inviti, cataloghi, materiali di mostre* curati da Sara Risi.

Studiare un materiale eterogeneo per datazioni, calligrafie e supporti cartacei richiede a chi lavori in archivio di ricostruire ciò che non c'è più: un periodo storico, polemiche letterarie, passioni, affetti, ricordi, di cui rimane traccia in segni non sempre di facile decifrazione. Riportare in vita messaggi che altrimenti si perderebbero nell'oblio implica una ricerca costante di fonti, riviste, articoli, di qualsiasi testimonianza sia in grado di ricollegare il filo là dove si è spezzato o è rimasto sospeso in frasi confidenziali, in battute sottintese, nel non detto. Regestare significa fare una scelta, una selezione che decide di salvare soprattutto informazioni di interesse letterario, ma è anche atto chirurgico che costringe, non sempre in maniera indolore, ad abbandonare nuovamente nell'oscurità delle scatole tutte quelle piccole cose apparentemente senza importanza di cui è costituita la vita.

Attraverso la corrispondenza epistolare s'intravede un'Italia che muta. C'è chi si scusa per la calligrafia sbavata dovuta al poco inchiostro e chi racconta di non avere nelle vicinanze biblioteche fornite di buoni libri. Sarà la gentilezza e la generosità di Macrí a venire incontro a chi, desideroso di letture impegnative, si rivolge a lui in cerca di un dialogo o di un confronto, donando volumi, estratti, consigliando riviste.

Le lettere scritte nel periodo di guerra hanno toni più cupi. Lo studio è inteso come l'unico modo per sopravvivere. Piero Bargellini continuerà nei momenti in cui non è richiamato a combattere a mandare avanti «Il Frontespizio», a occuparsi di letteratura. Carlo Boselli sarà costretto a lasciare l'insegnamento e l'appartamento a Milano a causa dei bombardamenti per trasferirsi in un luogo più sicuro ma umido e isolato che mina le sue condizioni di salute.

Numerosi sono i biglietti giunti a Macrí dopo la tragica alluvione che colpì Firenze nel novembre del 1966, nei quali si chiede delle sorti non solo degli amici, ma anche del patrimonio artistico-librario. Del '68 e della contestazione

⁴ Allegato ad un volume di Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2008.

studentesca si ha notizia attraverso le preoccupazioni di Giovanni Maria Bertini che vede l'Università politicizzarsi a discapito dell'insegnamento e della ricerca. L'epistolario del collega ispanista è tra i più copiosi (267 lettere) e, oltre a fornirci importanti informazioni bibliografiche sugli scritti di Bertini, ci ragguaglia sulle attività promosse dall'ARCSAL⁵ e sugli interventi pubblicati sulla rivista «Quaderni Ibero Americani»⁶. Dalle lettere emergono anche le difficoltà e l'impossibilità di ottenere adeguati appoggi finanziari per il periodico a cui Macrí non farà mai mancare il suo aiuto, inviando dal luglio del 1959 donazioni costanti.

I carteggi con gli ispanisti⁷ sono tra i più voluminosi: si pensi alle 347 lettere di Mario Pinna, nelle quali Macrí è considerato il maestro per eccellenza, «il profeta», «l'uomo chiaro e sommamente umano»⁸, la guida a cui rivolgersi durante la lunga permanenza in Spagna, paese vissuto da Pinna in maniera ambivalente, come seconda patria e al tempo stesso con il «complesso dell'esule» che patisce la situazione drammatica della dittatura franchista; o alle 108 lettere di Dario Puccini, incentrate sui comuni interessi e sulla discussione intorno all'antologia dei poeti spagnoli contemporanei di Castellet⁹, da lui curata nella versione italiana¹⁰, della quale Macrí non condivideva l'impianto teorico perché, a suo avviso, forzava la lettura della poesia a un'interpretazione di stampo meramente realista¹¹; o alle 114 lettere di Giovanni Meo Zilio, inviate dall'Uruguay, luogo fervido di stimoli per i suoi studi nel campo della linguistica.

Degne di nota le carte di Luciano Anceschi¹² (277 lettere) – forse tra le più problematiche per la mancanza, in molti casi, della datazione completa – nelle

⁵ L'ARCSAL, acronimo di «Associazione per le Relazioni Culturali con la Spagna, il Portogallo e l'America Latina», fu fondata da Bertini a Torino nel febbraio del 1946 con lo scopo di far conoscere in Italia la cultura iberoamericana attraverso conferenze, proiezioni, concerti, recite, viaggi culturali, corsi di lingua spagnola e portoghese. Oltre a Torino nacquero le sedi di Bologna, Venezia, Napoli, Milano, Bari, Messina.

⁶ La rivista «Quaderni Ibero Americani» fu fondata da Bertini a Torino nell'agosto del 1946 e poté contare su numerosi e competenti collaboratori, tra i quali i Nobel Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Vicente Aleixandre, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda; gli scrittori Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Jorge Luis Borges; i critici Ramón Menéndez Pidal, Americo Castro. Si riunirono intorno al periodico numerosi ispanisti italiani: oltre a Macrí, Franco Meregalli, Guido Mancini, Margherita Morreale, Carmelo Samonà, Giuseppe Bellini, Lore Terracini.

⁷ Cfr. Luana Di Fabrizio, *Oreste Macrí e gli ispanisti italiani*, in *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 289-342.

⁸ Da una lettera di Mario Pinna a Oreste Macrí del 23 novembre 1957.

⁹ José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

¹⁰ J. M. Castellet, *Spagna poesia oggi / la poesia spagnola dopo la Guerra Civile*, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹¹ O. Macrí, *Simbolismo e realismo. Intorno all'antologia di Castellet*, in «L'Approdo letterario», gennaio-marzo 1963, 21, pp. 71-87 (poi in *Studi Ispanici. II. I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 337-361).

¹² Vedi A. Dolfi, *Luciano Anceschi o di un «socratico breviario». Da dieci lettere a Oreste Macrí*, in *Lettere a Simeone* cit., pp. 395-410. Sul carteggio Anceschi-Macrí è adesso in corso una tesi di dottorato di Dario Collini (tutor prof. Anna Dolfi).

quali il tema più rilevante riguarda il concetto di autonomia dell'arte¹³. La sua riflessione estetica, maturata nel contesto di crisi della civiltà del dopoguerra che investiva anche il mondo delle lettere, mira a un superamento dell'egemonia del pensiero crociano e pone le basi per un nuovo umanesimo¹⁴, i cui valori Anceschi risconterà nella generazione ermetica¹⁵.

Numerose le missive (ben 331) del malinconico e inquieto poeta notturno Ercole Ugo D'Andrea, presentato dall'amica Maria Corti¹⁶; e quelle (190) dell'oscuro e impenetrabile Michele Pierri¹⁷, la cui poesia era stata scandagliata dall'analisi chiarificatrice di Macrí, come riconoscerà lo stesso autore: «mi scopri in profondità e ti fermi in essa mentre io non vi ho appena guardato un attimo solo, e non saprei ritrovare più nulla»¹⁸; o ancora: «hai fatto luce nell'oscurità, tenebre illuminate»¹⁹.

Tra gli editori, il carteggio più consistente (180 lettere) è quello con Ugo Guanda che, dagli anni 40 fino ai 90, si farà promotore della pubblicazione dell'opera di Federico García Lorca in Italia e ristamperà le varie edizioni dei *Canti gitani e andalusi* curate da Macrí, arricchite ogni volta da nuovi contributi filologici che attestano il rigore dello studio e l'interesse costante del critico verso il grande poeta spagnolo.

I luoghi di provenienza delle buste ci parlano delle innumerevoli corrispondenze tenute da Macrí con importanti esponenti del mondo intellettuale. Rammentiamo il filologo Mario Casella, che aveva spinto il giovane allievo a occuparsi di traduzioni dallo spagnolo, così ricordato da Macrí: «All'esemplare magistero romanico e specificamente ispanistico di Casella, debbo la risoluzione di dedicarmi a questi studi, divergendo dai filosofici dopo la mia tesi di laurea sulla poetica di Giambattista Vico»²⁰; l'irregolare e geniale Bobi Bazlen; l'an-

¹³ Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, Firenze, Sansoni, 1936.

¹⁴ Cfr. Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, University Press, 2007.

¹⁵ «Dell'ermetismo latamente inteso Anceschi [...] sottolineerà il significato profondo di riforma dei mezzi espressivi [...], la singolare sintonia con l'Europa, il diverso legame istituito con la tradizione [...]. Ne rivendicherà l'autonomia dalle altre stagioni estetiche, facendone un esemplare di autonomia [...] e di umanesimo moderno» (A. Dolfi, *Luciano Anceschi o di un «socratico breviario»* cit., pp. 397n.-398n.). Vedi anche O. Macrí, *Resistenza dell'Umanesimo*, in *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 441-457.

¹⁶ Per uno studio dell'epistolario di Maria Corti, e la citazione di molti passi di corrispondenza, si rimanda ad A. Dolfi, *Premessa*, in *Testimonianze per Maria Corti (Firenze, 18 marzo 2003)*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 9-26.

¹⁷ Cfr. Carlotta Gentile, «*Sub specie solis*»: le lettere dal sud all'amico assente, in *Lettere a Si-meone* cit., pp. 92-129.

¹⁸ Da una lettera di Michele Pierri a Oreste Macrí del 17 febbraio 1950.

¹⁹ Da una lettera di Michele Pierri a Oreste Macrí del 15 maggio 1957.

²⁰ O. Macrí, *Lispanismo a Firenze*, in *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*. Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà (Napoli, 30 gennaio-1 febbraio 1992), Roma, Istituto Cervantes, 1993, p. 137.

glista e sodale Sergio Baldi, soprannominato il «Duca», che nelle lettere ripensa spesso all'amico assente in una Firenze definita «Macriorba» e «mutila»²¹: «Senza nessuna ragione al mondo – se non una certa malinconia presenile – io e Leone [Traverso] stiamo ora parlando di te. Sono le 7.35, siamo alle Giubbe Rosse e piove. (Naturalmente di te stiamo dicendo male: il che è l'unico modo di poter dire bene di qualcuno in questo paese)»²².

Tra i filosofi, oltre ai coetanei o quasi Mario Agrimi e Francesco Adorno, spicca il nome di Benedetto Croce²³, che aveva «orientato [Macrì] nell'ardua *Scienza Nuova*»²⁴ di Vico, ma dal cui insegnamento il critico si sarebbe allontanato per avvicinarsi al pensiero antidealista di Antonio Banfi, altro mittente della corrispondenza. È intorno allo scritto di Banfi, *Poesia*, salutato come manifesto di una nuova poetica, che si riuniranno nel numero monografico di «Corrente» del giugno 1939 i contributi di Bertolucci, Betocchi, Bigongiari, Bo, Bonfanti, Contini, Fallacara, Falqui, Gatto, Luzi, Macrì²⁵, Parronchi, Quasimodo, Rebora, Ungaretti e Vigorelli.

Visti gli interessi molteplici dello studioso, non possono mancare tra i corrispondenti storici d'arte come Roberto Longhi, le cui lettere vertono su una divergenza di opinioni a proposito dello scritto di Macrì *Poesia e pittura in Fernando de Herrera*²⁶; Giulio Carlo Argan e Francesco Arcangeli, entrambi invitati a tenere delle conferenze rispettivamente sull'architettura di Brunelleschi e Alberti il primo, e sull'Impressionismo il secondo, durante il soggiorno di Macrì a Parma, città che favorì l'incontro con Attilio Bertolucci e il pittore Carlo Mattioli²⁷, conosciuto come «l'artista che veste i libri» per i disegni apparsi sulle copertine delle edizioni Guanda.

Tra i critici, Giuseppe De Robertis, per il quale Macrì nutriva profonda stima, come testimonia lo scritto *La mente di De Robertis (il critico come scrittore)*²⁸;

²¹ Da una cartolina postale di Sergio Baldi a Oreste Macrì del 14 marzo, collocabile tra il 1945 e il 1947. Per una lettura integrale del testo e di altre missive sullo stesso tema vedi Francesca Mazzoni, *Don Oreste «princeps dei lettori»*, in *Lettere a Simeone* cit., p. 33.

²² Da una lettera di Sergio Baldi a Oreste Macrì del 14 marzo 1946.

²³ Per la trascrizione delle lettere vedi *Benedetto Croce e Gianfranco Contini. Lettere a Oreste Macrì*, a cura di Tommaso Lisa, in *Lettere a Simeone* cit., pp. 369-394.

²⁴ O. Macrì, *L'ispanismo a Firenze* cit., p. 137.

²⁵ O. Macrì, *Difesa della poesia*, in «Corrente», 15 giugno 1939, p. 2 (poi in Giovannella Desideri, *Antologia della rivista «Corrente»*, con testimonianze di Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata e Alberto Lattuada e un indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida Editori, 1979, pp. 104-110).

²⁶ Pubblicato su «Paragone», maggio 1953, 41, pp. 3-18 (poi in O. Macrì, *Scritti d'arte* cit., pp. 31-46).

²⁷ Carlo Mattioli fece un ritratto a Macrì. Il quadro, *Macrì che studia sempre*, è del 1944 e fa parte della collezione donata all'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti». La riproduzione è stata usata da Anna Dolfi come copertina del volume O. Macrì, *La teoria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995.

²⁸ Pubblicato su «Letteratura», maggio-ottobre 1964, 69-70-71, pp. 16-75 (poi in O. Macrì, *Realtà del simbolo* cit., pp. 295-340).

Carlo Bo, Gianfranco Contini²⁹, Franco Fortini – noto anche per la densa produzione poetica –, Dante Isella. Del periodo post-ermetico sono le riflessioni affidate alle lettere di Giorgio Bárberi Squarotti³⁰, che prende le mosse dalla categoria del petrarchismo novecentesco per affermare che Parronchi «non è un innovatore, ma un finissimo ripetitore», «soffocato da una cultura retorica tradizionale»³¹ (ma gli obietterà con decisione Macrí); e quelle di Luigi Baldacci, che dissente da Macrí sull'impostazione storiografica di tipo generazionale adottata per l'ermetismo³², perché tende ad avvicinare autori come Ungaretti e Bigongiari senza mettere in evidenza i punti di rottura e cambiamento. Ma appunto, nonostante le differenze, il tono delle missive è sempre cordiale e mirato a un proficuo scambio d'opinione.

Com'è facile immaginare, sono tanti gli scrittori e i poeti che per varie ragioni si rivolgono a Macrí. Oltre ai rappresentanti della poesia ermetica: Alfonso Gatto³³, Piero Bigongiari, Mario Luzi³⁴..., vale la pena ricordare Sibilla Aleramo³⁵, l'amico Luigi Fallacara³⁶, «l'iperbolico e gustosissimo traduttore del narratore Quevedo»³⁷ Carlo Emilio Gadda. O ancora Anna Banti, che scrive per invitarlo a inviare contributi a «Paragone»; e Eugenio Montale³⁸, che si rivolge con parole benevole e quasi paterne a un Macrí venticinquenne già noto per la prefazione³⁹ alle poesie di Salvatore Quasimodo, altro mittente della corrispondenza:

Ma una certa sicurezza in te c'è; c'era persino in me alla tua età e c'è forse ancora. Senza di essa non ci si mette neppure al lavoro; è una specie di fiducia nella propria stella, il senso di non essere inutili e di non rifare quello che altri ha già

²⁹ Per la trascrizione di alcune lettere di Gianfranco Contini vedi *Benedetto Croce e Gianfranco Contini. Lettere a Oreste Macrí* cit.

³⁰ L'epistolario integrale è trascritto in *Appendice* alla tesi magistrale di Marta Scintu, *Lettere a Oreste Macrí. Un regesto I. Con un'appendice di inediti* cit.

³¹ Da una lettera di Giorgio Bárberi Squarotti a Oreste Macrí del 10 novembre 1958.

³² Vedi lettera di Luigi Baldacci a Oreste Macrí dell'8 aprile 1972.

³³ Cfr. O. Macrí, *Lettere, ecc., di Alfonso-Gatto-Affò a Macrí-Oreste-Simeone con l'«Obelischeide», complice Vittorio Pagano*, in «Lingua e letteratura», novembre 1986, 7, pp. 11-38 (poi in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449).

³⁴ Corrispondenza parzialmente pubblicata in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit.

³⁵ Si veda F. Mazzoni, *Don Oreste «princeps dei lettori»* cit., p. 30.

³⁶ Cfr. Oreste Macrí-Luigi Fallacara, *Lettere inedite 1937-1941*, a cura di Roberta Ramella, in «Aevum», settembre-dicembre 1994, 3, pp. 731-861.

³⁷ O. Macrí, *L'ispanismo a Firenze* cit., p. 4.

³⁸ Per la trascrizione integrale delle lettere si veda *Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale. Lettere a Oreste Macrí*, a cura di Maria Carla Papini, in *Lettere a Simeone* cit., pp. 347-368.

³⁹ O. Macrí, *La Poetica della Parola e Salvatore Quasimodo*, in Salvatore Quasimodo, *Poesie*, Milano, Primi Piani, 1938, pp. 11-61.

fatto. Ed è compatibile con le più gravi umiliazioni interiori, quelle che magari vorrei ti fossero risparmiate⁴⁰.

Ricorrono i nomi di Alessandro Bonsanti, il cui epistolario è interamente incentrato sulle collaborazioni di Macrí a «Letteratura»; di Tommaso Landolfi, Romano Bilenchi, Natalia Ginzburg, e quello di Alda Merini⁴¹, legato a un carteggio comprensivo di prose e poesie che, soprattutto nella fase successiva agli anni trascorsi nell'ospedale psichiatrico, lasciano trapelare, quasi come messaggi confidenziali, i moti del suo animo e l'amore per Michele Pierri.

I timbri postali disegnano la mappa geografica di questa fitta rete di scambi, di un interesse culturale aperto e cosmopolita. Gli stessi francobolli sono portatori di una storia non narrabile e rispecchiano le peculiarità dei paesi. Non mancano le immagini di Mussolini o di Franco, i simboli del Partito d'Azione, le commemorazioni dei Giochi olimpici, i disegni delle feste natalizie o pasquali.

Il regesto dimentica necessariamente i colori delle cartoline, la riproduzione di paesaggi e città ormai fortemente mutati. I vari indirizzi di residenza annotati tenteranno lo studioso a mettersi sulle tracce di un tempo scomparso e verterà forse il desiderio di provare a ricomporre numeri telefonici ormai inesistenti.

Si potrebbe pensare di scrivere alternative guide di viaggio alla ricerca di pensioni, camere d'albergo, osterie, bar, caffetterie che hanno ospitato critici, poeti e intellettuali nei loro spostamenti per lavoro, studio o diletto, ma tutto è stato inghiottito dal tempo. Qualcosa è rimasto nelle lettere, stampato su carta, come uno spartito che – grazie alla preziosa tutela dell'archivio «Alessandro Bonsanti» – abbiamo potuto ridare alla vita, fare suonare un'altra volta.

⁴⁰ Da una lettera di Eugenio Montale a Oreste Macrí del 25 luglio 1938.

⁴¹ Vedi in proposito F. Mazzoni, *La «folie douce» di Alda Merini*, e *Undici lettere di Alda Merini (1951-1952/1982-1985). Con un'appendice di testi dispersi e rari*, in *Lettere a Simeone* cit., pp. 70-79 e pp. 411-432.



Oreste Macrí a Pavia (foto di Giovanni Giovannetti).

UNA TESTIMONIANZA INEDITA DAL FONDO MACRÌ
LE LETTERE A SIMEONE DALLA «ROCCAFORTE LECCESE DELL'ERMETISMO»

Dario Collini

Tutto ciò che è profondo ama la maschera.
Friedrich Nietzsche, *Di là dal bene e dal male* (I, 40)

[...] altro che gioco / son l'opre de' mortali? Ed
è men vano / della menzogna il vero? [...]
Giacomo Leopardi, *A un vincitore nel pallone*

[...] Un segno non resiste dell'astratta
fuga del nulla che ci fa concreti [...]
[...] Ed altro non abbiamo, una finzione
da quando fummo generati [...]
Vittorio Pagano, *Morte per mistero*

Secondo quanto ha ampiamente documentato Donato Valli nel volume *Cento anni di vita letteraria nel Salento*¹, le riviste «Vedetta mediterranea», «Liberale Voce» e «Il Critone» (se osservate sul piano strettamente letterario) possono essere considerate tre 'tempi' distinti di una vicenda complessivamente unitaria – durata all'incirca un quindicennio (1941²; 1943-1947; 1956-1966), se si escludono le fasi di silenzio editoriale – che ha contribuito in maniera determinante a sprovvincializzare la periferica cultura salentina a partire dai primi anni Quaranta. La continuità di indirizzo culturale tra i fogli leccesi fu garantita nei suoi caratteri essenziali, oltre che dalla presenza di alcuni dei medesimi animatori, da almeno due elementi: l'implicita «rivendicazione di un'impossibilità di adeguamento a un coerente sistema di forze politiche»³ e il superamento della dimen-

¹ Donato Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*, Lecce, Milella, 1985, pp. 92-119.

² La data circoscrive il limitato periodo di tempo (marzo-giugno 1941) in cui la terza pagina del giornale fu diretta da Oreste Macrì e Vittorio Bodini (ivi, pp. 90-91). In proposito si veda anche D. Valli, *Poeti salentini. Comi, Bodini, Pagano*, Fasano, Schena, 2000, pp. 37-39.

³ D. Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento* cit., p. 169.

sione locale (che diventa polo di una dialettica provincia-nazione), con conseguente apertura alla cultura europea tramite il canale letterariamente privilegiato Lecce-Firenze (mediatore principale, tra gli altri, Oreste Macrí). E laddove qualche dubbio sorgesse circa l'opportunità di mettere in relazione il primo dei due fattori con il foglio «Libera Voce»⁴ – organo del Partito d'Azione –, a sgombrarne il campo possono venire in soccorso le parole di Vittorio Pagano, uno dei suoi principali promotori:

[...] suppongo che [Vittorini] rabbrivirebbe nel guardare la testata *liberal-socialista* del nostro giornale; ma [questa] non c'entra con una terza pagina intesa espressamente a non lasciare per sempre nebuloso il cielo di Lecce [...].

La citazione è tratta da una⁵ delle novantadue lettere⁶ di Pagano inviate a Oreste Macrí⁷ – conservate nel Fondo del grande critico presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» di Firenze –, testimonianza inedita (pur nell'unica voce che ci è dato ascoltare) del fattivo rapporto di collaborazione e di profonda amicizia che intercorse fra i due corrispondenti.

Intellettuale poliedrico – traduttore dal francese, poeta, autore di prose liriche e riflessive – e protagonista dell'ambiente letterario leccese per oltre un trentennio⁸, il giovane Pagano aveva collaborato a «Vedetta mediterranea» con po-

⁴ Quanto a «Vedetta mediterranea» (espressione diretta della Federazione dei fasci di combattimento di Terra d'Otranto), valga una volta per tutte la citazione di Vittorio Bodini che ricaviamo da D. Valli, *Poeti salentini. Comi, Bodini, Pagano* cit., p. 38: «Facemmo [...] della pagina un'isola di indifferenza – allora rivoluzionaria – alla circostante materia provinciale e politica, spingendo lo scrupolo sino a differenziare la nostra pagina dalle altre anche tipograficamente, nel numero delle colonne». «Il Critone», fondato e diretto da Tommaso Santoro e Cesare Massa, era il periodico dell'*Association International de Droit Penal*, dunque per sua natura politicamente indipendente.

⁵ Lettera di Pagano a Macrí dell'8 ottobre 1946 (corsivo nell'originale).

⁶ La dicitura generica «lettere» valga per le diverse tipologie epistolari presenti: cartoline e biglietti postali, lettere in versi e in prosa, telegrammi.

⁷ La corrispondenza copre un arco temporale che va dall'agosto del 1942 al dicembre del 1978. Per altri carteggi dello stesso autore si rinvia a Gino Pisanò, *Carlo Betocchi e Vittorio Pagano*, in «Sudpuglia», XVII, 4, 1991, pp. 91-109; *Lettere inedite di G. Caproni a V. Pagano*, in «Sudpuglia», XVIII, 2, 1992, pp. 120-132 (poi riuniti nel volume *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento. Caproni, Macrí, Pagano, Coppola*, Galatina, Congedo, 1996, pp. 41-74; pp. 93-117). Alcune lettere di Macrí a Pagano possono leggersi in O. Macrí, *Scritti salentini*, a cura di Albarosa Macrí Tronci, Lecce, Capone Editore, 1999, pp. 226-238.

⁸ Per un profilo di Vittorio Pagano si vedano (oltre a D. Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento* cit., *passim* e G. Pisanò, *Il sodalizio Betocchi-Comi e altro Novecento* cit.) Ennio Bonea, *Le stagioni di Vittorio Pagano*, in «Pensionante de' Saraceni», I, n. 2-3, marzo-giugno 1985, pp. 159-176; «Pensionante de' Saraceni» [numero monografico dedicato a Vittorio Pagano con saggi di Antonio Prete, E. Bonea, Franco Latino, Gaetano Chiappini, Luciano De Rosa, Piero Bigongiari et al.], II, novembre 1985-giugno 1986, 1; Michele Tondo, *Proposta di lettura dei «Privilegi del povero» di Vittorio Pagano*, in «Misure critiche», 1990, pp. 55-77; D. Valli, *Introduzione a V. Pagano, Reportages in città e altre prose*, a cura di Paola Greco, Lecce, Congedo, 1996, pp. 5-11; Mario Marti, *Ipotesi per Vittorio Pagano*, in M. Marti, *Storie e memorie del mio Salento*, Galatina,

esie e brevi prose. A partire dal 1946 avrebbe assunto un ruolo di primo piano nel comitato di redazione di «Libera Voce» – accanto a Marcella Romano (segretaria e sua futura moglie), a Macrí, Cesare Massa e Giacinto Spagnoletti – incaricandosi personalmente di assicurare alla terza pagina del giornale contributi di alcuni tra i maggiori letterati del tempo⁹.

Se Macrí, trascorso il primo 'decennio fiorentino' e ormai nel vivo di quello «parmense»¹⁰, aveva potuto riconoscersi spontaneamente nell'indirizzo culturale di «Libera Voce» e, in seguito alla brusca interruzione dell'esperienza di «Vedetta mediterranea», rinnovare nel lontano Salento il proprio spirito di agguerrita militanza nel segno di un «umanesimo liberale-azionista»¹¹, l'adesione di Pagano – secondo quanto può desumersi dall'epistolario – era in parte diversamente motivata. Giacché il tempo del comune sentimento di estraneità verso una realtà tragicamente segnata dal conflitto mondiale, per Pagano veniva a coincidere con un primo interrogarsi sul proprio ruolo di intellettuale, sul significato che avrebbe potuto (o dovuto) avere – al di là di ogni conato istintuale – la propria arte. Era insomma anche il tempo di scoprirsi «disperso» e «frazionato», «per[duto] in un labirinto di ipotesi, di propositi, di presunti metodi» (dunque continuamente «insoddisfatto e abulico») – secondo quanto scriveva a Macrí¹² –, incapace di giudicare adeguati i propri mezzi espressivi e di «giungere consapevolmente a una poetica»: «mi gioverebbe una “morale”?», chiedeva Pagano al critico nel marzo del 1943¹³.

Non sarà forse un caso allora che negli anni successivi (tra il 1945 e il 1946), dopo alcuni articoli di stampo eminentemente politico, proprio su «Libera Voce» Pagano pubblicasse una serie di importanti prose variamente incentrate sul rapporto tra arte ed etica¹⁴, mettendo poi a fuoco tre istanze a cui sarebbe rimasto a lungo fedele: una dichiarata (e spassionata) predilezione per i protagonisti e il

Congedo, 1999, pp. 209-214; E. Bonea, *Vittorio Pagano*, in E. Bonea, *Comi, Bodini, Pagano: proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1998, pp. 191-286; D. Valli, *Poeti salentini. Comi, Bodini, Pagano* cit.; Nicola Carducci, *Vittorio Pagano: l'intellettuale, il poeta (con quattro poemetti inediti)*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004; Antonio Lucio Giannone, *Vittorio Pagano: l'intellettuale e il poeta*, in A. L. Giannone, *Modernità del Salento. Scrittori, critici e artisti del Novecento e oltre*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 65-72.

⁹ D. Valli, *Cento anni di vita letteraria nel Salento* cit., pp. 96-117.

¹⁰ Cfr. O. Macrí, *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 7-17, 41-72.

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Lettera di Pagano a Macrí del 10 marzo 1943.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Si vedano in particolare (limitatamente alle prose riflessive) i seguenti contributi di Pagano: *Per la vita delle lettere*, in «Libera Voce», a. III, 14 febbraio 1945, 6; *Arte e morale*, in «Libera Voce», a. III, 6 marzo 1945, 9; *Arte manifestazione spirituale*, in «Libera Voce», a. III, 14 aprile 1945, 13; *Arte proletaria*, in «Libera Voce», a. IV, 3 maggio 1945, 15-16; *Della poetica licenza*, in «Libera Voce», a. IV, 15 gennaio 1946.

sentimento poetico della stagione dell'ermetismo¹⁵; l'elezione della Francia a seconda «dimora vitale», ideale e simbolizzata¹⁶ (che implica peraltro una definizione del rapporto di odio/amore nei confronti della dimora salentina¹⁷); l'impossibilità di considerare la propria attività di intellettuale scissa da un orizzonte di militanza e di impegno civile. Parallelamente, attraverso le numerose traduzioni dai poeti della tradizione medievale, simbolista e *maudit*, da Apollinaire, dal genio di Valéry e da Claudel¹⁸ – molte delle quali poi pubblicate sull'«Albero» di Comi, a cui pure avrebbe collaborato in qualità di redattore –, Pagano aveva occasione di perfezionare la propria *ars* in termini espressivi, di affinare la propria intelligenza metrico-formale¹⁹ e di precisare, tramite il confronto con i propri *auctores*, le personali convinzioni in fatto di poetica. Sembra in fondo valere per Pagano quanto Macrí aveva scritto a proposito dell'«altro» Vittorio (Bodini), al netto delle dovute distinzioni:

La guerra è passata e con essa liquidati gli ideali epico-eroici della Resistenza, da cui la delusione, il viaggio, il ripiegamento interiore, non senza ritorni di fiamma e nuove speranze. [E ciò è] necessario per spiegare, da un lato, l'accanita lotta resistenziale, e dall'altro, l'assenza o eccezione di una poesia

¹⁵ Cfr. l'articolo di Pagano *Degli ermetici, evento e ragioni*, in «Libera Voce», a. II, 11 luglio 1944, 24. A distanza di un decennio Pagano avrebbe scritto a Macrí: «[...] E passiamo al "Critone". L'elogio di Angioletti su "Il Mondo" [*Il Critone*], in «Il Mondo», a. VIII, n. 52, 25 dicembre 1956, p. 9] ci ha tonificati oltremodo. Ho già scritto a Parronchi che lo dobbiamo a tutti voi "esigenti e sottili" arconti della repubblica letteraria italiana: ed egli ti dirà come il giornale intende esservene grato. [...] Tuttavia è dalle tue labbra che io pendo. Critoniamo, dunque, o beneamato! Che alla roccaforte leccese dell'Ermetismo sacro e santo non manchino i suoi capitani! [...]» (Lettera del 27 dicembre 1956, da cui è stato prelevato il sintagma posto a titolo di questo intervento; corsivi nell'originale). O ancora, a testimonianza di un interessamento diretto: «[...] Come va il *Frontespizio* di Fallacara per Landi? Me n'ha accennato Comi. E proprio non credi ch'io saprei farti un'antologia delle riviste ermetiche? Lo dico sul serio. Mettimi alla prova. Pensa: "Corrente", "Circoli", "Primato", "La Ruota", "Prospettive", "Campo di Marte", ecc... Ne verrebbe fuori la testimonianza del più bel travaglio del cinquantennio. Dimmi subito se t'interessa [...]» (Lettera del 24 novembre 1956, corsivi nell'originale).

¹⁶ «Questa Italia, questo meridione d'Italia così inquieto e così inquietamente romantico, è il rosso del mio sangue, la luce e l'ombra dei miei occhi, la forza e il senso della mia carne: e se no, vorrei essere di Francia. L'Italia patria in cui consisto, la Francia è ragione del mio sentirmi europeo, vertice del mio amore del mondo» (V. Pagano, *Testimonianze alla Francia*, in «Libera Voce», a. II, 29 agosto 1944).

¹⁷ Cfr. V. Pagano, *Lamento del «provinciale»*, in «Libera Voce», a. III, 15 maggio 1945, 17 e V. Pagano, *Fondazione del Circolo artistico*, in «Libera Voce», a. III, 16 dicembre 1945.

¹⁸ Cfr. E. Bonea, *Vittorio Pagano*, in Comi, Bodini, Pagano cit., pp. 201-212 e Simone Giusti, *Visioni di Francia all'ombra dell'«Albero»*, in S. Giusti, *La congiura stabilita: dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 119-135. Ma sulla teoria e sulla pratica della traduzione nel Novecento si rinvia a *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁹ Si intenda il termine come corrispettivo del latino *mens*, giacché per Pagano le componenti foniche e ritmiche costituiscono propriamente una *forma mentis* (come può evincersi dalle numerose, virtuosistiche lettere in versi conservate nell'epistolario a Macrí).

direttamente impegnata; come nei maggiori poeti italiani, l'impegno fu più profondo, di natura etica e *general*, come dicono gli spagnoli [...]. Detta essenza resistenziale fu comune ai migliori compagni di generazione, ciascuno dei quali – coniugando il paese primordiale con la grande sperata Europa – promosse e soffrse un analogo *ultra* o *trans* della prima esperienza ermetica, che riprendeva la missione poetica del simbolismo *maudit*, frutto del romanticismo popolare autentico²⁰.

Ripercorrendo le lettere è possibile farsi un'idea della personalità travolgente, vulcanica di Pagano, percepire con quanto zelo (ed estro) attendesse al compito assunto all'interno della redazione di «Libera Voce» prima e poi, con rinnovato vigore, del «Critone»:

[...] E gli altri? Quando li avremo, insomma? [...] L'Eusebio rimarrà un sogno? [...] Attira Sinisgalli. Sollecita Parronchi (digli che lo amo, pur se non gliene importa). Consola Luzi, che è sfiduciato. CONQUISTACI LISI!!! Non spero in Landolfi... Scrivi, come dicevi, ad Anceschi. Sprona Bigiaretti, che ancora è assente [...]. E Ungaretti senza traduzioni? [...] Deciditi a svegliare i collaboratori. Senza svolazzi, quant'è vero Dio, ti abbraccio²¹.

Lo sguardo – come si diceva – sempre puntato a Firenze, «Olimpo dei puri»²², patria del «famigerato “gruppo” delle cui briciole e [...] dei cui rimasugli» – confessa Pagano all'altezza del 1959 – nella provincia salentina «vivacchiano un po' tutti»²³. Un Salento in cui prendeva vita, *in absentia*, il mito di Macrí²⁴ come «nume e patrono»²⁵, «mostro europeo»²⁶ (per la genialità e l'apertura transalpina, transpirenaica, dei suoi studi) impegnato in prima linea a favorire la collaborazione dei compagni di generazione²⁷ (suo «il *FIAT LUX*» per una «Lecce di tenebra»²⁸):

²⁰ O. Macrí, *Introduzione* a Vittorio Bodini, *Tutte le poesie* [1983], a sua cura, Nardò, Besa, 1997, pp. 31-39.

²¹ Lettera di Pagano a Macrí del 19 febbraio 1947 (maiuscolo nell'originale).

²² Lettera di Pagano a Macrí del 29 maggio 1957.

²³ Lettera di Pagano a Macrí del 24 aprile 1959.

²⁴ Cfr. in proposito Carlotta Gentile, «*Sub specie solis*»: le lettere dal Sud all'amico assente, in *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 91-136.

²⁵ Lettera di Pagano a Macrí del 13 giugno 1956.

²⁶ Cartolina di Pagano a Macrí del 30 maggio 1947.

²⁷ Ad alcuni dei rappresentanti della terza generazione (Bigongiari, Luzi, Parronchi, Macrí, Traverso) sono dedicati gli acrostici inviati dall'Accademia Salentina al Caffè Paszkowski di Firenze il 29 aprile 1956 (e conservati nel blocco di corrispondenza di Pagano). I brevi scherzi letterari (trascritti in appendice) restituiscono perfettamente il clima scanzonato, goliardico che poteva respirarsi presso la *tertulia* letteraria dell'«Albero». Gli acrostici sono firmati da Anna Maria Serafini, Guido Piovene, Mimy Piovene, Vittorio Pagano, Marcella Pagano, Mario Adilardi, Laura Rossi-Berarducci e Girolamo Comi.

²⁸ *Ibidem* (maiuscolo nell'originale).

[...] Lo sai che c'è tutto un rito macriano? Ogni volta che pensiamo al giornale (cioè sempre), vediamo questo altare dove tu troneggi e fulmini o dai grazia; noi poverelli ci offuschiamo o sorridiamo imitandoti...ed è una dannazione. Sei mostruoso. Ond'è? «Macrí, onde avvien che il volto e la favella – levo adorando al tuo fier (?) simulacro...?»²⁹. *Adoremus*. Veramente, veramente, ti vogliamo tutti un gran bene. E chissà per che, poi. Sei tutto intelligenza, sei tutto iperuranio [...]»³⁰.

[...] ti prometto che, in onor tuo, ribattezzerò il «Critone» così: MACRITONE, e con l'accento acuto sulla "i", bilanciato per ragioni di pronunzia dall'accento grave, anzi gravissimo, sulla "o" [...]»³¹.

Quello di Pagano (già «complice» di Gatto nella serie dell'*Obelischeide*³², più volte richiamata all'interno dell'epistolario) è uno stile schietto, sarcastico (che sfiora l'irriverenza), come può riscontrarsi negli appellativi rivolti all'interlocutore: dal canonico «Carissimo Oreste» delle prime lettere si passa a «Orestissimo diavolo d'Oreste»³³ (primo endecasillabo di una breve lettera in versi); «Orestaccio»³⁴; «Oreste dalle mille teste»³⁵; «amato tetraoreste»³⁶; «Straorestissimo monterosiano amato»³⁷ (la lettera è inviata a Susa, in Piemonte); «Simeonissimo, macriticissimo, supercortissimo della città»³⁸. O ancora a «Mio Cortissimo-supercortissimo-ultramaggiore amatissimo»³⁹; «Iper»⁴⁰; «Forte-dei-Macrí»⁴¹ (per una lettera recapitata in Versilia, dove il critico era solito trascorrere periodi di villeggiatura); a un più classico «Simeon de' Simeoni»⁴².

²⁹ Il virgolettato è verosimilmente un estemporaneo adattamento (parodico) del primo verso del sonetto *Dante* di Giosuè Carducci (in *Giambi ed Epodi, Rime nuove*, Bologna, Zanichelli, 1957, p. 179), che riportiamo per intero: «Dante, onde avvien che i vóti e la favella / levo adorando al tuo fier simulacro, / e me su 'l verso che ti fe' già macro / lascia il sol, trova ancor l'alba novella? / Per me Lucia non prega e non la bella / Matelda appresta il salutar lavacro, / e Beatrice con l'amante sacro / in vano sale a Dio di stella in stella. / Odio il tuo santo impero; e la corona / divelto con la spada avrei di testa / al tuo buon Federico in val d'Olon. / Son chiesa e impero una ruina mesta / cui sorvola il tuo canto e al ciel risona: / muor Giove, e l'inno del poeta resta».

³⁰ Lettera di Pagano a Macrí del 5 febbraio 1947 (corsivo nell'originale).

³¹ Lettera di Pagano a Macrí del 24 novembre 1960 (maiuscolo nell'originale).

³² Cfr. O. Macrí, *Lettere, ecc., di Alfonso-Gatto-Afò-Affò a Macrí-Oreste-Simeone con l'«Obelischeide», complice Vittorio Pagano*, in «Lingua e letteratura», 19, 1986, pp. 11-38 (ora in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449).

³³ Lettera di Pagano a Macrí del 14 novembre 1954.

³⁴ Lettera di Pagano a Macrí del 18 settembre 1956.

³⁵ Lettera di Pagano a Macrí del 24 novembre 1956.

³⁶ Lettera di Pagano a Macrí del 5 febbraio 1957.

³⁷ Lettera di Pagano a Macrí del 16 agosto 1957.

³⁸ Lettera di Pagano a Macrí del 10 gennaio 1958.

³⁹ Lettera di Pagano a Macrí del 18 marzo 1958.

⁴⁰ Lettera di Pagano a Macrí del 24 aprile 1959.

⁴¹ Lettera di Pagano a Macrí del 13 luglio 1959.

⁴² Lettera di Pagano a Macrí del 16 ottobre 1959. Simeone era (come ormai noto) il soprannome assegnato a Macrí dai compagni di generazione.

Lontano dal tono eccentrico di queste testimonianze quello più pacato, intimo, malinconico (che in fondo non è se non il risvolto di quanto poi può vestire i panni del riso⁴³) di altre lettere, come quella del 15 novembre 1942:

[...] (Potrò qualche volta scriverti una lettera *sincera*, anche se molto lunga, anche se ti parlerò esclusivamente di me?...Non so se tu abbia mai provato e sofferto di questa solitudine che, per non produrre la pazzia, ha bisogno assoluto d'un'altra anima che la popoli...) [...] ⁴⁴.

O, a distanza di quindici anni, la lettera del 26 maggio 1958:

[...] Insomma, chi mi dà una mano, a me, dico a me, di là dal «Critone»? Chi, oltre il mio Simeone? Ti abbraccio, carissimo, e, non so perché, mi sto commovendo [...]

giacché Macrí aveva saputo svolgere per Pagano (come del resto per moltissimi altri esponenti della cultura letteraria del Novecento⁴⁵) il ruolo di «maestro», di guida sicura negli anni della formazione (irregolare e asistemica, nel caso di Pagano⁴⁶) e oltre⁴⁷, coniugando straordinaria competenza e sensibilità. E non si scordi che il critico aveva saputo guadagnarsi la stima di amici/«discepoli»⁴⁸ anche (e soprattutto) grazie alla sua sterminata produzione saggistica, ai libri mitici di quella che ormai può definirsi – sulla scorta di Anna Dolfi – la prima trilogia italiana⁴⁹:

⁴³ Per i rapporti tra malinconia, letteratura e scritture del privato si rimanda ai volumi *«Journal intime» e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989; *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991 e *«Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura epistolare moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992.

⁴⁴ Il tono del messaggio (secondo quanto suggeriscono le parentesi tonde che aprono e chiudono il passo citato) è significativamente in sordina (corsivo nell'originale).

⁴⁵ È il caso (per limitarsi a due esponenti di area salentina) di Michele Pierri e Gino Pisanò, i cui epistolari conservati nel Fondo Macrí possono ben testimoniare la prolungata influenza del magistero macriano, attivo fino alle soglie degli anni Duemila. In proposito cfr. Francesca Mazzoni, *Don Oreste «princeps dei lettori»*, in *Lettere a Simeone* cit., pp. 23-84 e C. Gentile, *«Sub specie solis»* cit., ivi, pp. 91-136.

⁴⁶ Cfr. D. Valli, *Poeti del salento* cit., pp. 55-56.

⁴⁷ Macrí, esperto metricista e traduttore in proprio, sarebbe stato un imprescindibile punto di riferimento anche per questioni legate alla tecnica della traduzione (si veda la lettera dell'8 marzo 1952). Fondamentale il suo sostegno per l'ultima 'impresa' di Pagano: la traduzione della *Chanson de Roland*, su cui cfr. le ultime due lettere dell'epistolario (25 ottobre 1976 e 15 dicembre 1978), nonché l'articolo di S. Giusti, *Una traduzione inedita della «Chanson de Roland» con postille di Oreste Macrí*, in «Per Leggere», 2001, 1, pp. 115-131.

⁴⁸ Nella lettera di Pagano a Macrí del 6 dicembre 1958 può leggersi: «A Oreste, con tutto l'affetto d'un vecchio scolaro (suo) e d'un amico «intimo»». Nella lettera dell'11 maggio 1962 Pagano si definisce suo «povero satellite».

⁴⁹ Che riunisce i volumi *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941 (ristampa anastatica a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003), *Caratteri e figure della*

[...] Da parte tua, il più gran favore che potresti farmi, sarebbe quello d'indicarmi tutte le riviste o altro su cui appaiono tuoi lavori [...]. Ti leggo sempre con una voracità unica. E, molte volte, mi sbalordisci; molte altre, mi scaraventi volente o nolente in un mondo dove ci sto soffrendo come non ti so dire eppure volendoci rimanere con un desiderio quasi tormentoso [...]»⁵⁰.

[...] ricorda: ciò che io so, ciò che capisco, ciò che imparo, ciò che mi convince della letteratura mi viene soltanto, per folgorazione, dalle parole che dici e che scrivi. Non posso, quindi, non posso, NON POSSO, restare senza *Caratteri e figure* [...]»⁵¹.

[...] Sai che per me la letteratura si chiama MACRÍ, con tanto d'accento acuto, e che non ho mai smesso una sola volta d'idolatrarti [...]»⁵².

Di qui il reiterato invio di prose, poesie, traduzioni – specialmente tra gli anni 40 e i primi anni 50, quelli di più intenso apprendistato – e la continua (talvolta insistente) richiesta di giudizi e suggerimenti. *A fortiori* – per quanto detto e perché nella scrittura epistolare importa anche ciò che è assente o occultato⁵³ – sono da rilevare all'interno della corrispondenza i pochi accenni (peraltro fortemente marcati in senso ironico⁵⁴) alle opere poetiche di Pagano⁵⁵: tracce, laddo-

poesia italiana contemporanea, Firenze, Vallecchi, 1956 (ristampa anastatica a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2002) e *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968 (ristampa anastatica a cura di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001). In proposito cfr. A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

⁵⁰ Lettera di Pagano a Macrí del 10 novembre 1942.

⁵¹ Lettera di Pagano a Macrí del 18 marzo 1961 (maiuscolo nell'originale), già citata da A. Dolfi in *Sulle tracce della diacronia (per un'approssimazione)*, prefazione a O. Macrí, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* cit. (ora in A. Dolfi, *Percorsi di macritica* cit., [pp. 69-89], p. 72).

⁵² Lettera di Pagano a Macrí dell'11 novembre 1962 (maiuscolo nell'originale).

⁵³ Si pensi a quanto (interpretando i continui depistaggi) ha potuto leggere Vincent Kauffman negli epistolari di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud e Rilke (cfr. V. Kauffman, *L'équivoque épistolaire* [1990], trad. it. *L'equivoco epistolare*, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994). Ma in merito si veda anche la premessa di A. Dolfi al volume «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna* cit., pp. 9-20.

⁵⁴ Il 29 ottobre 1960 Pagano scriveva a Macrí: «Oh compiangimi, dunque, tiranno dell'ira nefasta, e bada a rimediare, sennò, per vendetta al rimprovero, io quattro tomi ancora dei miei *Privilegi del povero* [Lecce, Edizioni del «Critone», 1960] sfernerò, condannandoti a leggerli tutti d'un fiato, o macritico assurdo, finché non ne resti schiacciato. Intanto, nell'attesa d'attuare la folle minaccia, sopra la cuticagna ti bacia il Vittorio e t'abbraccia».

⁵⁵ Quattro in totale sono i riferimenti espliciti. I primi tre sembrano rimandare a un'ipotesi (mai realizzata) di pubblicazione di un libro di poesie presso Longanesi, per intercessione di Macrí: «[...] grazie, grazie, grazie per la segnalazione a Domenico Naldini (Longanesi), che m'ha chiesto in visione le mie poesie. Glielo sto ordinando e ricopiando [...]» (lettera del 18 marzo 1958); «[...] Per le mie poesie a Naldini, sì, figurati come avrei voluto che le trascieglessi tu dal *librone!* [...] Comunque, è cosa fatta ormai. Vedremo che ne sarà. Aspetto col batticuore e con gli incubi notturni il responso» (lettera del 26 marzo 1958); «[...] Sai che Domenico Naldini non

ve non sia da prendere in considerazione una fatale dispersione di carte⁵⁶, che offrono eco al desiderio dell'autore (insieme taciuto e svelato⁵⁷) di mutuo riconoscimento e approvazione, a quel pudore che – forse inaspettatamente – Pagano riservava a quanto più gli stava a cuore (lo stesso che lo avrebbe portato a stampare le sue opere in copie numerate e a diffonderle esclusivamente tra gli amici più cari⁵⁸). Tale era infatti la poesia per Pagano: una «malattia»/«terapia» (per sua stessa ammissione⁵⁹; e valga ricordare che nell'articolo *Della poetica licenza* aveva parlato di creazione come «evento dell'ordine imposto al caos della materia esprimibile»⁶⁰) che, con acutissimo sentimento del tragico, gli avrebbe consentito di prender parte in prima persona al gran teatro del mondo. Significativi

m'ha risposto un rigo da quando gli ho spedito il malloppo [...]» (lettera del 23 maggio 1958). Il terzo riferimento, ancora di poche righe e significativamente interrotto da un brusco «STOP», è riservato al ringraziamento per una lettera sui *Privilegi del povero* che Macrí avrebbe inviato a Pagano: «Caro Simeone, e come l'ho ricevuta e letta e riletta la tua lettera sui *Privilegi*! Mi ha scosso profondamente e, una volta di più, m'ha convinto che sei il supercortomaggiore più macritico e mefistofelico e tuttavia angelico dell'universo. Grazie per il tempo che m'hai dedicato: e grazie di ogni cosa. STOP [...]» (Lettera del 24 novembre 1960). Segnaliamo per completezza che dall'epistolario mancano del tutto cenni all'attività di Pagano come operatore presso il Centro di rieducazione minorile di Lecce (su cui cfr. le tre prose riunite sotto al titolo *Registrazioni fuori protocollo da un Centro di rieducazione*, in V. Pagano, *Reportages in città e altre prose* cit., pp. 183-198: Eutiche [V. Pagano], *il libro chiuso (lettera prima)*, in «Il Critone», a. II, gennaio-febbraio 1957, 1/2, p. 5; *I nomignoli (lettera seconda)*, in «Il Critone», a. II, , novembre-dicembre 1957, 10/11, p. 5; *Motivi di contrappunto (lettera terza)*, in «Il Critone», a. IV, gennaio-febbraio 1959, 1/2, p. 9).

⁵⁶ Del 1963, anno di pubblicazione di *Morte per mistero* (Lecce, Edizioni del Critone) sono conservate tre sole lettere. In una di queste Pagano scrive a Macrí: «[...] E torno a battermi il petto: MEA CULPA. Ma non spagnolettismo, per carità, non malafede, arrivismo, opportunismo, macrifobia ecc... inerzia invece [...], fiacchezza e sfibramento, allo stato patologico. Con una rivalsa interiore, che esteriormente è risultata ancora più negativa del marasma in causa: cioè, mi è venuto l'uzzo di scrivere un poema, un lungo poema la cui idea mi frullava per il capo da molti anni. È già post-fetale, cresce a vista d'occhio, te ne parlerò dopo [...]» (lettera del 15 giugno 1963). Il proposito non trova poi riscontro nelle lettere successive: la serie continua con una sola lettera risalente al '64, a cui segue un lungo silenzio epistolare (fino al 1976), rendendo plausibile l'ipotesi di una lacuna nell'epistolario. Dalla corrispondenza risultano del tutto assenti ulteriori riferimenti metatestuali, a *Morte per mistero* come alle altre opere dell'autore.

⁵⁷ Così Pagano a Macrí il 10 novembre del 1942: «[...] E mi fai sempre un gran bene, anche quando mi rampogni (del resto, non ho ancora saputo meritare da te il minimo consenso) [...]». E a proposito del suo primo libro di poesie, diciassette anni dopo: «È proprio orrida la mia *Calligrafia astronautica*? Vorrei, da te, sentirmelo proprio dire!» (lettera del 6 gennaio 1959). O ancora: «Ti mando a parte 10 copie della mia *Calligrafia*. M'è venuto d'un tratto in mente che, *non si sa mai*, posso concorrere al premio "Firenze". Comunque *ti lascio arbitro di decidere*: voglio dire solamente che mi affido al tuo giudizio, non alla tua...buona grazia. [...] Scusami per il disturbo» (lettera del 23 settembre 1959, corsivi nostri).

⁵⁸ Cfr. la lettera di Pagano a Macrí del 16 settembre 1960: «[...] Contavo di fare un salto a Firenze, ma ormai vi rinunzio. E così spedisco, invece di portarli di persona, i miei *Privilegi del povero*, a te per tutti [...]». Diversamente nell'epistolario non mancano riferimenti a progetti editoriali relativi alle traduzioni.

⁵⁹ Cfr. G. Pisano, *Carlo Betocchi e Vittorio Pagano* cit.

⁶⁰ V. Pagano, *Della poetica licenza* cit.

in tal senso i versi dedicati a Giorgio Caproni ('poeta d'esilio'⁶¹ che fra le altre cose era stato capace di sciogliere in canto arioso il proprio *pathos*) posti ad *incipit* di *Calligrafia astronautica*⁶²:

Perché, Giorgio, di scavi e scavi sotto / gli apparati mutevoli, altamente / stancarsi, sì che l'ombra e il sole niente / distingua più allo sguardo che incorrotto // ne vive o muore? A un filo s'è ridotto / l'andito perseguibile, furente / se ne aggroviglia il piede che ci mente / provvidi scali – e il ponte umano è rotto. // Scavare, gioia di condanna, è questo / che impone la parola modulata, / l'edificio d'abisso ov'è raccolto / tutto il piangere, il ridere, il funesto / grido che raggelando ogni giornata / s'esilara in un mondo capovolto⁶³

dove la «gioia» e la «condanna», il «piangere» e il «ridere» accompagnano ossimoricamente il lavoro del poeta («Eraclito eterno»⁶⁴), sordo alla tentazione di abdicare alla propria missione tra «apparati mutevoli», in un «mondo capovolto» in cui ogni cosa nasconde il suo contrario:

[...] e in alto, / nell'orbita che d'orbite m'avvolge, / nell'incubo, nel vòlito, nel salto, / *nel nulla alla rovescia*, nelle bolge / d'irrelativo, a domandarmi: quale fiore ho colto, / quale camino ho riscaldato, quale / finestra ho chiusa, quale schiavo ho tolto / dai ceppi, cosa ho fatto, a che mi vale / l'essere battezzato, avere un volto / e un nome? [...] / L'erba, la strada, il fiume, la pendice, / la tomba, il tetto, l'eco che mi dice / «torna», la bocca ignota che mi dice / «parti» – tutto è di terra, *tutto è mondo* [...] ⁶⁵.

Un mondo senza centro e senza equilibrio, «cieca ridda»⁶⁶ in cui il soggetto può a sua volta manifestarsi come altro da sé, irriducibile all'identità, dissolto nelle infinite maschere di una «pantomima»⁶⁷ che assume anche i contorni di un dissidio tutto interno alla coscienza:

⁶¹ In merito si rinvia al saggio di Pier Vincenzo Mengaldo *Per la poesia di Giorgio Caproni* posto a introduzione del volume G. Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1998, [pp. X-XLIV], pp. XI-XXIV (poi riproposto in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 169-195) e il contributo critico di Giovanni Raboni raccolto in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, «Gli Elefanti», 1999, pp. 989-994.

⁶² V. Pagano, *Calligrafia astronautica*, Galatina, Tip. Editrice Pajano & C., «Quaderni del "Critone"», 1958, uscito – si noti – a soli due anni dalla pubblicazione del *Passaggio d'Enea* (Firenze, Vallecchi, 1956), volume consuntivo della «prima stagione» caproniana.

⁶³ *A Giorgio Caproni*, in V. Pagano, *Calligrafia astronautica*.

⁶⁴ Cfr. *Eraclito eterno*, in V. Pagano, *I privilegi del povero*, tomo terzo, *Trobar concluso*, p. 9.

⁶⁵ *L'astronauta*, in V. Pagano, *Calligrafia astronautica*.

⁶⁶ *L'altro*, in V. Pagano, *I privilegi del povero*, tomo quarto, *Residui di un album di guerra*, pp. 115-116.

⁶⁷ Cfr. *Pantomima*, in V. Pagano, *Privilegi del povero*, tomo primo, *Mitologia del Sud*, pp. 55-56.

[...] un altro mi possiede / come fango nel fango: / ride se mi dispero, / guarda e ride se piango, / e in lui s'addensa e si contrae la vita, / raccapriccio di gesti e di parole... [...] // E tu, che in me sei l'altro, tu compagno / sterile del mio spasimo fecondo, / sommergi la tua furia nello stagno / di passione [...]⁶⁸.

Non stupisce insomma che Pagano, alla ricerca di una possibile conciliazione/compromissione tra vita e letteratura⁶⁹ – rivelatasi assai presto in tutta la sua problematicità, secondo quanto può cogliersi tenendo fede ai soli *Privilegi del povero*⁷⁰ –, potesse riconoscere il proprio doppio nell'immagine (autoironica) di un «funebre astronauta» proiettato in «regni verticali»⁷¹, là dove al «*su infinito*» (nel segno di Orfeo) corrisponde il «*giù infinito*»⁷². Né è un caso che Macrí, con la consueta acutezza critica, abbia parlato di «ipertrofia barocco-simbolista»⁷³ a proposito della poesia di Pagano:

[...] giostra profonda, / la mia vita e il sogno / lottano, e il sogno / nella vita affonda. // Se nell'ignoto / troveremo insieme / le leggi estreme / d'un assurdo vuoto, // per ubbidire / come ricolmarlo? / Solo nel tarlo / regna l'avvenire⁷⁴.

Quando poi nella vita – tra difficoltà, mistificazioni, delusioni⁷⁵ e piccole o grandi soddisfazioni⁷⁶ – l'ossimoro, l'iperbole, l'ironia e il grottesco (a cui saran-

⁶⁸ *L'altro*, in V. Pagano, *I privilegi del povero*, tomo quarto, *Residui di un album di guerra*, pp. 115-116.

⁶⁹ Fino al paradossale auspicio di un estremo auto-dissolvimento in piana grafia: «[...] Non avrete di me che la domanda / più subdola alla morte, / il mio verso che gioca con la morte / la mia tresca di morte per mistero, / ed è / certa una gloria dell'opaca / lapide in cui diventerò scrittura / cabala di me stesso [...]» (V. Pagano, *Morte per mistero* cit., pp. 96-97).

⁷⁰ «[...] Lacerando / la vita io vivo; sui brandelli sparsi / favole scrivo – e poi va tutto al fuoco [...]» (*Fresco eremita*, in V. Pagano, *Privilegi del povero*, tomo primo, *Mitologia del Sud*, pp. 107-108). In proposito sarà utile anche richiamare l'attenzione sul lungo, significativo silenzio editoriale seguito a *Morte per mistero*, durato dal 1964 (anno di pubblicazione di *Zoogrammi*, esigua raccolta edita in pochissimi esemplari numerati «per il compleanno di Iole», moglie dell'avvocato Tommaso Santoro) al 1979 (anno della sua morte). Più in generale sul rapporto tra vita e letteratura si rinvia a M. Tondo, *Proposta di lettura* cit.

⁷¹ *L'astronauta*, in V. Pagano, *Calligrafia astronautica* (corsivi nell'originale).

⁷² *Ibidem*.

⁷³ O. Macrí, *Nuova poesia nel Salento europeo*, in «L'Albero», fasc. XXXI, n. 63-64, 1986, [pp. 215-256], p. 218.

⁷⁴ *Epigramma*, in V. Pagano, *Calligrafia astronautica*.

⁷⁵ «[...] Sono letteralmente affranto, né ho voglia di sciorinarti tutti i miei guai di povero travet, che peraltro non sta riuscendo a produrre più un fico secco [...]» (lettera di Pagano a Macrí del 30 gennaio 1962).

⁷⁶ «Caro Simeone, sono finalmente nella mia casa nuova, che è davvero mia [...]. Qualcosa per mio figlio dunque l'ho fatta – e ne vado orgoglioso. Dio sa quanto m'è costata, non dico soltanto di soldi ma di preoccupazioni, tensioni, trambusto, ansietà eccetera! [...] Pensa che in tutta l'estate non mi sono concesso un giorno, dico un giorno, di vacanza [...]» (lettera di Pagano a Macrí del 22 settembre 1959).

no da aggiungere la metafora e l'analogia, sul versante della poesia) potevano farsi affilati strumenti di penetrazione della favola del mondo⁷⁷, opporsi e insieme aprire, per straniamento, ai brutali enigmi dell'esistenza (il male, il nulla)⁷⁸. Si veda quanto Pagano, non senza una certa consapevolezza, aveva scritto a Macrí nel novembre del 1942:

[...] Molto [...] ti debbo, non perché abbia raggiunto una qualche meta relativamente superiore alle precedenti, ma per un certo scandaglio interno che so ormai effettuare in me stesso e da cui traggio, molte volte, argomento di pacificazione sostanziale, se pure non ancora formale. È vero, caro Oreste, che ho un grandissimo bisogno di questa pace, per tutto un enorme disordine che c'è nella mia vita interna ed esterna e che vorrei una volta o l'altra trovare il modo di esprimere (tu, in fondo, – e non pensare al teatro – ignori tutto di me) [...] ⁷⁹.

Altrove Pagano avrebbe ribadito il proprio affetto nei confronti di Macrí: annotata sulla carta di guardia del primo volume (*Mitologia del sud*) dei *Privilegi del povero* custodito nella biblioteca privata del grande critico⁸⁰ – da cui pure risultano 'inspiegabilmente' assenti *Calligrafia astronautica* e *Morte per mistero* – può leggersi la seguente dedica autografa⁸¹:

⁷⁷ «[...] Continuo / a esagerarmi fiasca di mandola / punta di lancia e m'arrabatto in cippi / che straripano aguzzi dai fossati / ridondante scrivano torvo prete / del miserere: incluso / nell'appello ragliato ora per ora / dallo scudiero che alle merlature / striscia beffardo e ne conclude il balzo, / sotterfugio di sillabe / per celare chi fui nella vicenda / trasvalutata in epos, / minima scheggia d'oro / sui drappi di Proserpina, continuo / a esagerarmi frusta e sacripante / per scendere alla valle per udire / come rintronerò nel cavo alone / del giudizio di Dio» (V. Pagano, *Morte per mistero*, Lecce, Edizioni del «Critone», 1963, pp. 49-50).

⁷⁸ «[...] E saremo i Giasoni per il vello / di tenebra e di piombo, contro i mostri / che par-toriamo. Immersi nel rovello / del nulla, graffieremo come rostri / la lapide del sogno...[...]» (*Epica*, in V. Pagano, *Calligrafia astronautica*). Ci sembra di poter dar ragione a Donato Valli quando scrive: «[Pagano] sente che fra lui e la realtà c'è di mezzo il grande artificio della mente umana [...]. Una volta scoperto il meccanismo, non rimane che il riso, la sublime convivenza col gioco; e l'esaltazione di tutto ciò che è finzione della realtà: mimesi, teatro, letteratura [...] il gioco, l'ironia, il trucco, l'artificio diventano motivo di letteratura, la sua sostanza insieme liberatrice e schiavizzante, consolatoria e disperata: redenzione e condanna. [...] Il passaggio dalla scoperta del gioco, del riso, alla sublimazione della sua fonte, cioè la coscienza dell'io, il superiore orgoglio di sentirsi fuori da ogni statuto, da ogni statuto, da ogni canone (altra non è l'origine di quello che impropriamente fu considerato il maledettismo poetico di Pagano) non poteva sortire altro effetto se non quello di una attenta, meticolosa auscultazione della propria intimità, elevata a unico criterio di verità e di certezza [...]» (D. Valli, *Introduzione* a V. Pagano, *Reportages in città e altre prose* cit., p. 6).

⁷⁹ Lettera di Pagano a Macrí del 10 novembre 1942 (corsivo nostro).

⁸⁰ Conservata in Palazzo Corsini-Suarez, sede dell'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico-Letterario «G. P. Vieusseux» di Firenze (sulla biblioteca privata del grande critico cfr. il volume *I libri di Oreste Macrí. Struttura e storia di una biblioteca privata*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004).

⁸¹ Sull'importanza delle 'dediche d'esemplare' si rinvia all'ormai classico Gérard Genette, *Seuils* [1987], trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 oltre che, per un riferi-

Al mio formidabile Simeone, con l'affetto che mi viene dal dovergli ciò che più conta nella mia vita⁸²

quasi a integrazione e chiarimento di quanto già nel lontano marzo del 1943 Pagano aveva scritto a Macrí:

[...] È strano come io m'accorga, *con convinzione*, dei miei difetti, solo dopo che tu me l'hai indicati. E non è questo un subirti passivamente, ma, direi, un graduale scoprirmi favorito, anzi determinato, ogni volta dalle tue parole [...] ⁸³.

La trama fitta e complessa del prolungato dialogo epistolare (di là da ogni finzione di genere⁸⁴) ci restituisce insomma il riflesso di un solido e profondo legame umano e intellettuale, che era poi quanto consentiva a Pagano, oltre l'insofferenza verso un mondo spesso percepito come ostile⁸⁵, di «tener[si] ancora e sempre nel dolce guscio della [sua] provincia»⁸⁶, frontiera di una battaglia culturale condotta senza mai retrocedere di un passo.

APPENDICE

Acrostici per una generazione

Mordente come l'acido,
Ai filologi infami
Chiedi i dolci ricami
Rivendicanti un placido
Ístrice, ahimé, che t'ami.

mento specifico alla nostra biblioteca, a Helenia Piersigilli, *Lettre, envoi, dédicace, enrichissement*, in *I libri di Oreste Macrí* cit., pp. 25- 45. Vale la pena di segnalare che sulla stessa carta di guardia è annotata la seguente catena aggettivale: «orfico-gotico-barocco-simbolista-ermetico». Nessun dubbio che si tratti di un appunto autografo di Macrí sulla poesia dei *Privilegi del povero*.

⁸² Ma non si scordi ciò che Anna Dolfi ha riportato nella *Premessa* a *I libri di Oreste Macrí* cit., p. 15n: «[Pagano...] avrebbe raccontato [a Macrí] di aver chiamato suo figlio, “come auspicio di formatività, intelligenza e azione dannatamente costruttiva esortativa nei miei riguardi”, con il triplice nome di Stefano Salvatore Oreste, secondo una mistione che [...] aveva mescolato un nome di ascendenza familiare (Salvatore) tra quelli di Mallarmé e Macrí».

⁸³ Lettera di Pagano a Macrí del 10 marzo 1943 (corsivo nell'originale).

⁸⁴ Si veda in proposito quanto scritto da A. Dolfi nella *Premessa* al volume «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna* cit., pp. 9-20.

⁸⁵ Nella lettera di Pagano a Macrí del 15 dicembre 1978 può leggersi: «[...] Morte al Pagano! D'altronde, è già la mia terra natia a volermi defunto da un pezzo, ad aver decretato la mia defunzione di fatto e di diritto, emarginandomi ed anzi cacciandomi a calci [...] dal Parnaso locale, dove ormai gli accademici impongono esclusivamente la propria regola del pennacchio [...]».

⁸⁶ Lettera di Pagano a Macrí del 24 aprile 1959.

Senza metro assillante,
 Al fauno mallarmiano
 Neghi il prestigio arcano
 D'architetture sante,
 Rosse di sangue *pario*...
 O d'odio letterario!

«La vedova di sé»...ma quali tombe?
 Urlano gl'ipogei scoperti al vento,
 Zanne verdi si frangono – ed incombe
 Il perenne connubio col “momento”...

Kirieleyson (parola ebbra di Kappa)
 Hanno misure e liturgie sonore
 Anche i larghi cappelli a cui s'aggrappa,
 Nuovo di semi, il tribolo del cuore
 E s'involta a un osanna tentatore...

Perché pure la virgola abbia suono.
 Il soave incarnato del tuo viso
 Esprime la magia d'un sogno ucciso,
 Rorido ancora, e stimola un perdono
 Ovattato, l'idea vaga d'un tuono...

SULLA CORRISPONDENZA TRA ORESTE MACRÍ E ALFONSO GATTO

Emanuela Carlucci

[...] fumeremo nel bastimento della bottiglia
tra le grandi lettere tremolanti
sull'acqua la pipa dei racconti.

Alfonso Gatto, *Il vaporetto*

[...] la lettera è una forma di rapporto ultra-terreno, meno perfetta del sogno, ma le leggi sono le stesse.

Né l'uno né l'altro vengono a comando: si sogna e si scrive non quando lo vogliamo, ma quando ne hanno voglia: la lettera di essere scritta, il sogno di essere sognato¹.

Lettera di Marina Cvetaeva a Boris Pasternak

Studiare i tanti epistolari raccolti e conservati nel *Fondo Oreste Macrí*, equivale al tentativo di ricostruire un intenso colloquio con molti dei protagonisti della poesia e del mondo intellettuale dell'epoca. Da ogni singola corrispondenza (legata a nomi di spicco o a personaggi sconosciuti) emergono a dispetto del tempo, oltre a informazioni topiche della scrittura epistolare, anche forme di scrittura privata che nel loro insieme creano una serie di *intermittences* al limite della frontiera tra la vita quotidiana e la creazione delle opere di Macrí e dei suoi interlocutori.

Tra le molteplici possibilità di studio e percorsi di ricerca che le lettere offrono, nella loro duplice natura di testo e documento, quella che per me è risultata la più affascinante (e non per questo meno scientifica) è stata una metaforica «immersione nel tempo sommerso»² delle lettere, per fare riaffiorare

¹ Marina Cvetaeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, Milano, Adelphi, 1988, p. 135.

² Il concetto del recupero delle fonti paragonato ad un'immersione nel tempo è ripresa dall'interpretazione critica che Didi-Huberman ha dedicato al metodo di studio di Aby Warburg durante la stesura del suo atlante della memoria, *Mnemosyne*. Per un approfondimento si rimanda a George Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

aneddoti, piccoli particolari annotati in calce e rari «dialoghi mancanti», parole «addormenta[te] nella [loro] forma»³ necessarie per ricostruire, in maniera più fedele possibile, l'originale dialogo a due voci, generazionale e umano dei corrispondenti, portandolo aldilà dell'ineludibile monologo della lettera a una voce che abbiamo avuto sott'occhio.

È ben noto che per sua natura la lettera⁴ tenda a configurarsi come un cronotopo a sé stante, in cui è necessario discendere per sfidare l'abisso della dimenticanza, per cercare e riportare alla luce, come «pescatori di perle»⁵, frasi ferme nel tempo giacché, come ha notato Adorno, «lo scrivere lettere simula la vita nell'elemento della parola irrigidita». Se si vuole trovare negli epistolari la vita delle parole, quella testimonianza che vive autonomamente nel *fortleben*⁶ degli uomini, è necessario quindi prestare attenzione anche alle «ricordanze» private, alle battute, agli screzi e ai malumori che hanno attraversato le vite degli scrittori.

Data la vastità del *corpus* epistolare conservato da Macrí, vorrei soffermarmi sulle lettere dei poeti ai quali lo legava un'intensa e complice amicizia. La corrispondenza di Macrí con Ungaretti, Lisi, Fallacara, Montale, Betocchi, Bigongiari, Gatto, Luzi, Parronchi e Sereni non solo testimonia il dialogo tra i critici-poeti della terza generazione, ma è anche spazio dove i colloqui, *in primis* legati alla poesia, confluiscono nella vita privata e si biforcano in confidenze, riflessioni, divagazioni, citazioni letterarie e malinconie. Nei coltissimi carteggi di Macrí però, è importante valorizzare anche quegli episodi «scivolati fuori dal cerchio di luce della storia»⁷, quei «fatti perduti appena nati»⁸ che formano una critica *in nuce*, in

³ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 137.

⁴ Per un primo inquadramento teorico del genere epistolare si vedano Vincent Kaufmann, *L'equivoco epistolare nelle lettere di Kafka, Flaubert, Proust, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Artaud, Rilke*, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994; Anna Dolfi, *Premessa a «Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura epistolare moderna* (Atti di seminario. Trento, maggio 1991) a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992.

⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* cit., p. 467.

⁶ Sulla nozione di «testimonianza» offerta dai carteggi, ha scritto Benjamin: «Oggigiorno si sottovalutano i carteggi per il fatto che essi, in modo del tutto distorto, vengono riferiti al concetto dell'opera e della paternità, mentre in verità appartengono all'ambito della testimonianza, la cui relazione con il soggetto è tanto insignificante quanto quella sussistente tra una qualunque testimonianza pragmatico-storica (iscrizione) e la persona di colui che l'ha scritta. Le «testimonianze» appartengono alla storia della vita postuma [Fortleben] di un uomo e proprio in questa prospettiva si dovranno studiare i carteggi: come quella vita postuma che con una sua storia propria si inserisce nella vita. [...] Per i posteri i carteggi si configurano come uno strano addensamento (mentre la singola lettera, se messa in relazione col suo autore, può perdere di vita): le lettere, per il modo in cui le si legge una dietro l'altra si alterano per vita propria. Esse vivono di un ritmo diverso rispetto al tempo in cui vissero i destinatari, e anche in caso contrario, si modificano» (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Hrsg. Von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. VI, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, p. 95 [traduzione di Nadia Cernobi]).

⁷ Sebastiano Vassalli, *Premessa a La chimera*, Einaudi, Torino, 1990, p. 5.

⁸ «Quello che non sappiamo è forse il volto, / il nostro volto che la morte un giorno / sug-

bilico tra lirismo e comicità e da cui emerge la figura indimenticabile di un Oreste «irascibile», di un giovane critico terribilmente schietto e spesso troppo sincero; di un amico leale, ma con intemperanze e umori contraddittori; di un intellettuale europeo la cui mancanza è avvertita dagli amici che scrivono da Firenze, da Parma e dalla tellurica terra d'Otranto. Tra le corrispondenze amichevoli, la più ricca di aneddoti, celie e motteggi è quella con Alfonso Gatto. Lo scambio epistolare con il poeta si distingue per l'originale scrittura collettiva dei contenuti, specie nei pezzi inviati negli anni compresi tra il 1938 e il 1942, periodo fiorentino per Gatto che, dalla redazione di «Campo di Marte», scrive al Macrí in «esilio magliese»⁹. Il poeta salernitano infatti, non era il solo a firmare «cospirazioni amicali» da inviare a Macrí, detto Simeone. Insieme a lui scrivevano, sotto pseudonimo, secondo «la mania soprannominale generazionale»¹⁰: Leone Traverso detto il «Khane», Sergio Baldi detto il «Duca», Romano Bilenchi chiamato «il pallido», Ruggero Jacobbi detto «Ruggerone», Vittorio Bodini chiamato «il gitano» e Montale ribattezzato «Eusebio» fino dai tempi di Bobi Blazen.

Gatto, insieme alla compagine ermetica, invia dalle Giubbe Rosse, dal Caffè Paskowski, dal Caffè San Marco, strofette ludiche, dediche buffe con firme apocrife¹¹ a mo' di scherzi, componimenti in distici a rima baciata che, con acrostici o parodiando le traduzioni¹² di Macrí, ci restituiscono il lato più umano, adolescente e giocoso di molti dei protagonisti dell'ermetismo fiorentino e meridionale. Queste cartoline ci ripropongono come in una fotografia¹³ i colori dei luoghi, le pose di dialoghi non più udibili, la trama più segreta della storia dell'ermetismo, di una scrittura insomma legata a quelle «forti amicizie che hanno aiutato gruppi di uomini a superare con reciproco aiuto, le prove di un'aspra e combattuta esistenza»¹⁴. È in questo tipo di corrispondenze che la lettera si trasfor-

gellerà col suo silenzio, nomi, / fatti perduti appena nati, cenere» (Alfonso Gatto, *Cenere in Poesie d'amore*, in *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, «Oscar», 2005, p. 129).

⁹ Oreste Macrí lasciò Firenze nel 1938 per insegnare nel liceo femminile di Maglie fino al 1942. Dei quattro anni trascorsi lontani dal fervore culturale fiorentino Macrí racconta che li trascorse «come se poeticamente non furono mai esistiti» (Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 16).

¹⁰ Così è chiamata da Macrí la tendenza comune agli amici dell'ermetismo di rivolgersi fra loro tramite curiosi e singolari appellativi (cfr. O. Macrí, *Lettere, ecc. Alfonso-Gatto-Afò-Affò* in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449).

¹¹ È opportuno citare almeno la firma apocrifa di Alfredo Gargiulo, scritta in calce da Alfonso Gatto nella cartolina inviata da Greve in Chianti il 27 luglio 1938. Macrí ha commentato lo scherzo chiarendo che «il Gargiulo, naturalmente è apocrifo, dato che nel mio saggio montaliano avevo contestato al critico napoletano la petrosità e lo squallore montaliani nella sua famosa introduzione agli *Ossi di seppia*» (ivi, p. 415).

¹² Un esempio è la parodia al *Cimitero marin* di Paul Valéry, tradotto da Macrí, e firmata da Vittorio Pagano e Alfonso Gatto, inviata tramite cartolina il 10 novembre 1960.

¹³ Sull'analogia tra le lettere e la fotografia rimando ad A. Dolfi, *Premessa a Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 12.

¹⁴ Giorgio Amendola, in *Immagini di Gatto. Atti del convegno di studi dedicati dal comune di Salerno al poeta*, Salerno, Metafora edizioni, 1990, p. 17.

ma in uno spazio che colma distanze, in un testo che non solo ha un contenuto linguistico, «ma si afferma come tale in un procedimento di scrittura che [...] si affida a strategie retoriche atte a ricordare la presenza»¹⁵. Una testimonianza di questa scrittura *in limine* tra quotidiano ed eterno, che tenta di riempire il vuoto dell'assenza in maniera del tutto singolare, è offerta però dall'intero carteggio tra Gatto e Macrí, che arriva fino al 1975 e documenta l'amicizia tra «il fanciullo incantato»¹⁶ di Salerno e il «procelloso fantasticatore»¹⁷ salentino, a prova di come nella terza generazione, «fu integrale e integrata la collaborazione poesia-critica»¹⁸.

Il *corpus* della corrispondenza di Gatto è costituito da quarantaquattro pezzi tra cui telegrammi, cartoline e lettere provenienti da Milano, Firenze, Roma, Salerno, Venezia, Lecce, Parigi, Cordoba, Copenaghen.

Gatto, poeta nomade¹⁹ e strenuo difensore dell'ermetismo²⁰, nelle lettere rivela una personalità irriverente, ironica e irrequieta senza mai abbandonare lo «statuto di poeta, di creatore di poesia»²¹. Sempre pronto a provocare con il suo istrioinismo da poeta mercuriale il professore Macrí-Simeone, attende pronto, come un felino, le reazioni che puntualmente arrivavano a seguito delle sue battute. Il tono ilare di Gatto si coglie già nei saluti incipitari delle lettere, come in quella del 3 maggio 1941, quando si rivolge a Macrí chiamandolo «vecchio e leale avversario» per invitarlo, seriamente, a pagargli un compenso per la poesia inviata:

Ho contentato te e Bodini: a questo ho mandato una lunga prosa e una poesia (roba troppo fine per il tuo palato e quello dei tuoi conterranei). Fuor di scher-

¹⁵ Silvia Zancanella, *La parola in bilico: la scrittura intima nel Novecento e la produzione epistolare di Carlo Emilio Gadda*, Venezia, Il cardo, 1995, p. 44.

¹⁶ «Il fanciullo incantato, al suo tremare / di solitaria e povera vergogna, / di freddo e di paura, s'ebbe care // sembianze, certo, e se non vive prova/ ma se viene la morte non mi trova» (A. Gatto, *Autoritratto da ragazzo*, in *Rime di viaggio per terra dipinta*, Milano, Mondadori, 1969).

¹⁷ Con questo appellativo Gatto si rivolge a Macrí in una dedica scritta sul suo libro *Napoli N.N.* (cfr. *Alfonso Gatto a Firenze*, a cura di Leonardo Manigrasso, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006).

¹⁸ Così Oreste Macrí citato da Donato Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, Editrice La Scuola, 1978, p. 186.

¹⁹ Racconta Carlo Bo a proposito, ricordando Gatto: «Dentro gli anni Trenta ha tentato più volte di trovare una sistemazione, un luogo di pace a Firenze, Milano, a Roma ma senza riuscirci. Dopo un po' ripartiva, salvo a tornare qualche tempo dopo. Passava le sue giornate con gli amici, viveva quasi sempre nei caffè, camminava molto, insomma regolava la sua esistenza difficile su questo incessante peregrinare» (in *Immagini di Alfonso Gatto*. Atti del convegno di studi del Comune di Salerno dedicati al poeta cit., p. 45).

²⁰ «L'ermetismo trovò uno dei suoi più accesi combattenti in Alfonso Gatto, che dalle pagine del "Bargello" dove curava la rubrica "Gazzettino letterario" ebbe l'opportunità di esercitare la sua notevole tempra di polemista, spesso umorale, provocatorio, inflessibile. Egli attaccò con violenza e senza timori reverenziali quelli che chiamava i "facili untorelli" e tutta la "rigatteria sempre pronta di zelatori che s'occupano di letteratura come di un problema annoso e insolubile, al di fuori delle opere e degli scritti che documentano l'esistenza di una poesia e di un'arte, validissime, oggi in Italia"» (D. Valli, *Storia degli ermetici* cit., p. 120).

²¹ L. Manigrasso, *Introduzione a Alfonso Gatto a Firenze* cit., p. 22.

zo, cioè parlando di cose serie, e come! Aspetto ora le 100 lire. E spero che sarete così buoni da non farmi aspettare quanto io ho fatto aspettare voi²².

Le celie scompaiono però poche righe dopo, quando parla della pubblicazione di due delle sue raccolte poetiche più impegnate, cui seguono inattese confidenze e parole d'affetto:

Io sto pubblicando tutte le mie poesie, tutta *Isola e Morte ai Paesi* [...]. Dovrò ridare le bozze a Vallecchi che me le stamperà subito. Poi, forse, potrò anche morire e innamorarmi. Come vorrei! Addio Oreste, voglimi bene e scrivimi. Ti abbraccio, tuo Alfonso²³.

L'estrosa ironia di Gatto, tratto peculiare di un'amicizia senza reticenze, si può cogliere nei sardonici commenti a un soggiorno di Macrí a Salerno, quando gli scrive invitandolo a camminare con «rispetto e venerazione» «nei [suoi] luoghi»²⁴. Di queste simpatiche e bonarie battute è fitta in particolare la primissima corrispondenza che meriterebbe uno studio a sé.

Non mancarono tuttavia, tra lui e Macrí, screzi passeggeri dovuti al carattere impulsivo del poeta. Citiamo a riguardo uno degli episodi più divertenti della corrispondenza, ovvero quello delle scarpe di Gatto. Ecco di cosa si tratta. Alfonso Gatto aveva incontrato casualmente a Roma Giacinto Spagnoletti ed era rimasto sorpreso nel vederli ai piedi le scarpe che tempo prima aveva donato a Macrí. Mosso da sospetto, convince Spagnoletti a raccontargli da dove e da chi avesse acquistato le scarpe, riuscendo a fargli confessare che a vendergli le scarpe al prezzo di 150 lire era stato proprio Macrí, a cui scrive infuriato da Roma il 26 settembre 1942 «non per ragioni letterarie o critiche» ma «di onore», invitandolo a restituire celermente la somma della vendita, definendosi «povero, ma onesto» e accusando l'amico di essere invece «ricco e poco esemplare».

Il terzo protagonista dell'episodio, un giovanissimo Spagnoletti, scriverà a Macrí l'8 agosto 1942 dichiarando di essere estraneo alla faccenda. Dopo cinque giorni però confesserà che lo scherzo delle scarpe gli aveva dato «modo di ridere alcuni giorni in compagnia di Pratolini e di sogghignare d'altra parte all'indirizzo del poeta del golfo»²⁵, cioè di Gatto, «toreador delle feste»²⁶. Non sappiamo come si concluse poi la vicenda, dato che lo stesso Macrí ha dichiarato²⁷ che quello che riguardava questo episodio lo ricordano solo le lettere. In ogni caso

²² Cartolina postale di Alfonso Gatto a Oreste Macrí inviata da Firenze il 22 marzo 1941.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Lettera di Alfonso Gatto a Oreste Macrí inviata da Milano il 29 gennaio 1940.

²⁵ Lettera di Giacinto Spagnoletti a Oreste Macrí del 13 agosto 1942.

²⁶ Cartolina postale di Giacinto Spagnoletti a Oreste Macrí inviata da Lecce il 26 luglio 1942.

²⁷ O. Macrí, *Lettere, ecc. di Alfonso-Gatto-Affò-Affò a Macrí Oreste-Simeone*, in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., p. 421.

non turbò il rapporto con Gatto. Invece l'amicizia con Spagnoletti, dopo un carteggio di 186 lettere iniziato nel 1935, sarebbe entrata in crisi parecchi anni dopo, nel 1956, a causa di una controversia letteraria nata da una dura recensione²⁸ a *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*²⁹. Anche su questo episodio Gatto non avrebbe mancato di pronunciarsi, sdrammatizzando, e scrivendo da Lecce nel 1959: «Qui, nel capoluogo, Spagnoletti ti ha messo al rogo come una strega ermetica»³⁰.

Con questa, del settembre 1959, Gatto inaugura un cospicuo gruppo di cartoline, scritte quasi tutte insieme a Vittorio Pagano, di cui Macrí ha parlato in un suo bellissimo saggio³¹ chiamandole «la serie dell'Obelischeide». Tutto nasceva dalla suggestione e il fascino di Gatto per l'obelisco in pietra leccese eretto in Piazza Napoli a Lecce nel 1822, che lo aveva influenzato a tal punto da fargli scrivere strofette mordaci dedicate a Macrí aventi sempre come soggetto l'obelisco, simbolo fallico, con cui si divertiva a provocare la stizza del «critico ferato e massiccio», «facilmente irritabile». L'obelisco era il pretesto, la prima parola da rimare, per citare e parodiare, attraverso *divertissement* linguistici e una «poesia del ridere»³² non solo Macrí, ma molti protagonisti dell'*entourage* letterario ed intellettuale del tempo. Basti riportarne qualche esempio:

Questo obelisco – piuttosto che t'arrivi – ti serva per gli *Studi introduttivi*
 Ti consola se t'inchini / l'obelisco di Bodini
 E in più se cambi posa / l'obelisco di De Rosa
 L'obelisco di Parronchi / ti sprofondi fino ai bronchi
 L'obelisco con i calli / te lo porge Sinisgalli
 Ecco in ghingheri tra i fiocchi / l'obelisco di Betocchi
 L'obelisco senza laudi / te lo suona Giulio Einaudi

Gatto nell'arco di un quindicennio, con accanimento epistolare inviò a Macrí, dal suo continuo errare, moltissimi di questi scherzi letterari. Molti furono scrit-

²⁸ Recensione di Giacinto Spagnoletti a *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea* in «La Fiera Letteraria», 25 novembre 1956, cui risponderà Macrí con *Il problema storiografico della poesia novecentesca*, in «La Fiera Letteraria», 23 dicembre 1956.

²⁹ «Le ragioni della dolorosa rottura sono chiarite dallo stesso Spagnoletti che, interrogato ha fornito la seguente dichiarazione: «Come poi si rompe la nostra amicizia? Innanzi tutto per il carattere umano di Oreste Macrí [...] ma poi in effetti se si va a vedere in profondità, la ragione della rottura fu un semplice fatto di date. Lui riteneva indiscutibile l'avvio della poesia del '900 dall'avvento delle avanguardie fiorentine; io, al contrario, tornavo indietro di alcuni anni, cioè al periodo dominato da Pascoli e D'Annunzio, anticipatori di molte vicende letterarie. La divergenza finì su «La Fiera Letteraria», con un articolo di rimprovero da parte di Macrí, e una mia immediata risposta» (Tommaso Lisa, *Il laboratorio ermetico. Testimonianze dalla critica*, in *Lettere a Simeone* cit., p. 265).

³⁰ Cartolina illustrata inviata da Alfonso Gatto a Oreste Macrí l'8 novembre 1959.

³¹ O. Macrí, *Lettere, ecc. di Alfonso-Gatto-Affò-Affò a Macrí Oreste-Simeone* cit., pp. 413-452.

³² Ivi, p. 431.

ti all'altezza dei primi anni Sessanta, quando Gatto nel 1962 diede alle stampe *Il Vaporetto*, raccolta di «poesie, fiabe, ballate per bambini di ogni età» dedicate al suo secondogenito Teodoro, morto prematuramente. Il capitano del vaporetto, fanciullino di ascendenza pascoliana, «ha addosso il demone della gioventù»³³, età mitica per vivere l'amicizia con tanta sincerità da «essere senza educazione»³⁴. Attraverso il riso puerile, «così selvaggio eppure vicino al primo pianto»³⁵, il poeta tenta di sfuggire alla morte – peraltro sempre presente nelle sue poesie³⁶ – rifugiandosi in un «luogo di gioco, un recinto sacro»³⁷ che poi si rivelerà essere il «carcere incantato» in cui vissero legati da amicizie e comunanza d'intenti ed ideali, i poeti e i critici della terza generazione.

L'ultima cartolina ricevuta da Macrí è datata 8 giugno 1975 e reca l'immagine di un gatto selvatico delle nevi. Il poeta sessantenne, a distanza di molti anni, scriveva all'amico con fedeltà compositiva (e affettiva):

Siamo in molti a dirti / Riverisco / E per offrirti il solito / Obelisco. / Anche
l'ombra di Croce / dal suo parco / D'Abruzzo vuol chinarsi / a darti il calco. /
Accettalo, ma il gatto tuo / Selvatico / Ti sia sempre il più simpatico. / Al.³⁸

Come sospeso ancora nel «benedetto e beato tempo»³⁹ della giovinezza, Gatto, che da lì a poco sarebbe andato incontro al suo tragico destino, saluta per l'ultima volta «Simeon de Simeoni» dal Parco Regionale d'Abruzzo. Leggendo questa dedica è come se risuonasse ancora quella cantilena priva di malinconia, l'eco di uno scherzo che la poesia gioca al tempo e all'ineluttabile dolore dell'esistenza: vincendoli entrambi.

³³ Da *Girotondo*, in *Il Vaporetto: poesie, fiabe, rime e ballate*, Salerno-Roma, Ripostes, 1994.

³⁴ Così, in una lettera del 1 marzo 1939, Gatto definisce la sua amicizia con Macrí. Citiamo una parte della lettera in questione: «Caro Macrí, / voglio dirti innanzi tutto che “non ti odio”, anche se tu fai tutto il possibile per non farti amare: né io ho mai voluto che tu cedessi a me, convinto - e tu lo sai - che non si tratta di ridurci l'uno all'altro, nemmeno di integrarci, semmai di conoscerci senza reticenza, senza ipocrisie, senza educazione».

³⁵ Octavio Paz, *Il Mondo preispanico. Riso e penitenze*, in *Passione e lettura. Sul riso, il linguaggio e l'eroticismo*, Milano, Garzanti, 1990, p. 14.

³⁶ Cito a proposito la lucida analisi di Silvio Ramat nell'introduzione al volume A. Gatto, *Tutte le poesie* cit.

³⁷ Octavio Paz, *Il Mondo preispanico. Riso e penitenze* cit. p. 16.

³⁸ Cartolina illustrata di Alfonso Gatto a a Oreste Macrí inviata dal Parco Regionale d'Abruzzo l'8 giugno 1975.

³⁹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani del 17 dicembre 1819 in Giacomo Leopardi, *L'epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 175.



Macrí in Salento al Lido dei Pini, 1976 (foto di Laura Dolfi).

MARGHERITA DALMATI, AMICA DI UNA GENERAZIONE

Sara Moran

Poliedrica figura di artista e di intellettuale, Margherita Dalmati – pseudonimo di Maria Niki Zoroyannidis, nata a Calcide nel 1921 e scomparsa ad Atene nel 2009 – ha esercitato tutta la vita attività di musicista, poeta e traduttrice. Insignita di premi e onorificenze culturali sia in Italia che in Grecia, clavicembalista di fama internazionale e affermata autrice neogreca di fiabe e drammi, è stata nel suo paese fra i massimi promotori della poesia italiana contemporanea. Dedicataria di *Botta e risposta III* della montaliana Satura e della bellissima *A Maria Niki Z. e alla sua patria* (in *Onore del vero*) di Mario Luzi, è lei a tradurre assieme a Nelo Risi la raccolta-cult di *Cinquantacinque poesie* di Costantino Kavafis (Einaudi, 1968, n. 55 della «Collezione di Poesia»¹).

Le tracce lasciate dalla Dalmati in Italia, tuttavia, occupano uno spazio non molto conosciuto e certo poco praticato. Che consiste – oltre che nelle pagine disseminate in rivista² e in convegni di studi³ – in pubblicazioni a piccole tirature

¹ La quale dopo numerose ristampe (1970, 1974, 1979, 1984, 1986, 1989) confluirà nell'edizione accresciuta di Costantino Kavafis, *Settantacinque poesie* (Torino, Einaudi, 1992).

² Di cui riportiamo un elenco parziale, rinviando a studi futuri per una bibliografia esaustiva: «Gerardo» di Alfonso Gatto, tradotto in greco da Margherita Dalmati, in «Il Critone», marzo-aprile 1959, 3-4, p. 7; C. Kavafis, *Tre versioni di Margherita Dalmati e Nelo Risi*, in «Il Critone», *ibidem*; C. Kavafis, *Dieci poesie. Traduzione e note di Margherita Dalmati e Nelo Risi*, in «Tempo presente», maggio 1960, pp. 313-321; M. Dalmati, *Mare di Citera*, in «L'Approdo letterario», gennaio-marzo 1969, 45, pp. 51-57; M. Dalmati, *La cosa più difficile nella vita del Dott. F.*, in «L'Albero», 1970, 45, pp. 160-166.

³ Ci riferiamo agli interventi M. Dalmati, *Leone Traverso «da una patria a una patria»*, in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura. Serie B», 1971, 1-2, tomo I, pp. 473-477; M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in *Per Cristina Campo: atti delle giornate di studio su Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1998, pp. 123-127 (poi in «Il Giannone», 2014, 23-24, pp. 279-284); M. Dalmati, *La musica nella poesia di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale tenutosi a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, a cura di Sergio Campailla e Cesare Federico Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 325-331; M. Dalmati, *Giacomo Leopardi – Uno dei greci (la fortuna di Leopardi in Grecia)*, in *Leopardi e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio (10-12 dicembre 1987), a cura di Franco Musarra, Serge Valvolsem, Rosalia Guglielmone Lamberti, Bulzoni, Roma, 1989, pp. 139-149.

pressoché introvabili: dalle raccolte di poesie stampate dalle edizioni SIAE⁴ o nelle collane di istituti universitari e di cultura⁵, alle raffinate edizioni in-trentaduesimo Scheiwiller⁶ e a *plaquettes*-omaggio curate per occasioni speciali⁷. Esemplari posseduti da poche biblioteche pubbliche o conservati in fondi di biblioteche d'autore, a cui si aggiungono le centinaia di lettere – alcune ancora da portare alla luce, altre andate perdute – spedite da una riva all'altra del Mediterraneo da una grande epistolografa, per anni corrispondente di Ungaretti, Montale, Betocchi, Silone, Luzi, Risi, Cristina Campo, per limitarsi ai nomi più noti.

«L'epistolario è come un fiume, o piuttosto come *un tratto* di fiume: ci permette di accompagnare per un tratto il corso di una vita, di ripercorrere per un tratto il movimento di uno spirito intento a trovare se stesso». Prendo a prestito le parole della nota conclusiva a *Caro Bul* di Margherita Pieracci Harwell⁸ (che ringrazio, assieme a Stefano Verdino, entrambi amici di Margherita Dalmati, per aver messo a mia disposizione parte del materiale su cui si fonda questo intervento⁹) per introdurre alcune riflessioni attorno all'amicizia di Margherita Dalmati

⁴ M. Dalmati, *Opera buffa: liriche*, Bologna, Società degli Autori e degli Editori, 1955. Libro d'esordio poetico della Dalmati in Italia, «galeotto» l'amicizia con Cristina Campo.

⁵ Alludiamo alla raccolta M. Dalmati, *Il delfino del museo e altre poesie*, traduzione di Bruno Lavagnini, Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici, 1967, e ai volumi pubblicati dal Centro Italiano di cultura di Atene: Eugenio Montale, *Mottetti e altre poesie*, introduzione e versione poetica di Margherita Dalmati, Atene, Istituto italiano di cultura di Atene, 1971; Nikos Kranidiotis, *Poesie*, introduzione e versione poetica di Margherita Dalmati, Atene, Istituto italiano di cultura in Atene, 1974.

⁶ *Lirici greci contemporanei*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965; *Poeti ciprioti contemporanei*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967. Della curatela dei due volumi si trova ampia documentazione nel Fondo Scheiwiller dell'Archivio del Centro APICE (dove è conservata la corrispondenza di Margherita Dalmati con Vanni Scheiwiller, ancora in fase di studio).

⁷ Ci riferiamo alla *plaquette* curata da Stefano Verdino per gli ottant'anni dell'autrice: M. Dalmati, *Ritratto di Isabella e altro, poesie italiane e neogreche. Con testimonianze di Mario Luzi e Nelo Risi e una poesia di Eugenio Montale*, a cura di Stefano Verdino, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2001 e alla *plaquette* di ringraziamento: M. Dalmati, *Famiglia e dimore*, Atene, 2001 (reperibile online sul sito www.cristinacampo.it). Forniamo di seguito ulteriori ragguagli bibliografici. Per le traduzioni in neogreco: Mario Luzi, *Gothiko tetradio: methaphrase appo ta italika*, a cura di Margherita Dalmati, Atene, Diphros, 1962; Nelo Risi, *Apo ta ieroglyphika tou Nelo Risi: italiko keimeno kai apodose*, Atene, 1964; M. Dalmati, *Italoi lyrikoi. 1*, Atene, Typotheke Sten, 1964; *Boris L. Pasternak: exe poiemata tou Pasternak*, a cura di Margherita Dalmati, Atene, 1964; Eugenio Montale, *Ta Motetta tou Montale*, a cura di Margherita Dalmati, Atene, 1969. Per la promozione della cultura e letteratura in Italia si veda anche: M. Dalmati, *Storia della lotta di Cipro*, Palermo, Cappugi, 1956; Giorgios Theotokas, *Il ponte di Arta: dramma in cinque quadri*, versione italiana di Margherita Dalmati, Napoli, il Baretto editore, 1963; M. Dalmati, *Tre poeti greci di oggi*, Torino, ILTE, 1972. Mentre per l'attività poetica: M. Dalmati, *E qunaika tou Lot*, Atene, Diphros, 1958; M. Dalmati, *Poiese*, Atene, Kontos, 1971.

⁸ Margherita Pieracci Harwell, *Perseveranza oltre la speranza*, in Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 210.

⁹ I miei ringraziamenti più sentiti vanno anche all'Associazione degli Amici della Musica Antica di Atene (Σύλλογος Φίλων Παλιάς Μουσικής, fondata nel 2007 da Margherita Dalmati) e alla Dott. Anna Psyllaki, suo segretario generale, per le autorizzazioni concesse (oltre che al Prof.

con i poeti e i critici dell'ermetismo fiorentino e in particolar modo sugli epistolari inediti a Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí¹⁰.

Trasferitasi dalla Grecia a Roma nel febbraio del 1952 per studiare clavicembalo al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma con il Maestro Ferruccio Vignanelli¹¹ (e Roma come Firenze, e come Milano, saranno davvero per lei delle «dimore vitali»¹²) si potrebbe dire che la Dalmati entra in contatto con il *milieu* intellettuale fiorentino – e in generale italiano – per un *passepartout* composito, in cui la musica si intreccia alla poesia, alla traduzione e non da ultimo anche alla militanza civile.

Conosceva già per fama i maggiori poeti del tempo, avendo, come lei stessa racconta, imparato l'italiano leggendo la «Fiera letteraria» e recandosi «tre pomeriggi della settimana nella libreria Hoepli [di Roma] [...] a leggere in piedi raccolte di liriche di poeti italiani»¹³. Come è noto, è il Maestro Guido Guerrini, passato dalla direzione del Conservatorio di Bologna a quello di Roma, a consegnare nel 1955 una copia del libro di poesie della giovane allieva alla figlia Vittoria (che di lì a poco assumerà la pseudonimo di Cristina Campo) gettando i semi di una repentina quanto duratura amicizia¹⁴. È infatti Margherita Dalmati

Vassilis Vavoulis, affezionato allievo della Dalmati, che mi ha messo in contatto con l'associazione); all'Archivio Urbinato della Fondazione Carlo Bo e al suo direttore, la Prof. Ursula Vogt; infine all'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto scientifico-letterario G.P. Vieusseux di Firenze.

¹⁰ Non solo perché la similitudine – che Margherita Pieracci Harwell sviluppa a partire da un pensiero dell'amica Gabriella Bemporad sul Tevere risalente al 1956 – ci riporta cronologicamente agli anni in cui si formano per la Dalmati quei legami d'amicizia che la accompagneranno per tutta la vita, ma anche perché, come vedremo, inoltrarsi nella corrispondenza di Margherita Dalmati equivale davvero a addentrarsi in un «commercio con i fantasmi» di kaffiana memoria (dove chi scrive, parafrasando la lettera a Milena del marzo 1922, si trova davanti non solo al fantasma del destinatario, ma anche al proprio, che si sviluppa tra le mani nella lettera che sta scrivendo).

¹¹ A cui la Dalmati intitolerà nel 1984 la Scuola di Clavicembalo e di Musica Antica fondata ad Atene.

¹² Il riferimento è ovviamente al volume di Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali (Parma-Maglie-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.

¹³ «[...] io d'italiano non sapevo nulla quando arrivai in Italia nel febbraio del '52. [...] La mia prima visita fu in una libreria per acquisire una grammatica della letteratura italiana. Avevo impiegato più di un mese per una ventina di righe della "Fiera letteraria", e la grammatica finì a metà volume. Dopo Pasqua potevo leggere il giornale e capire un poco le monache di via Ripetta 231 dove stavo in una soffitta senza luce elettrica [...]. Avevo però scoperto, da sola, Montale, Ungaretti, Luzi e... Nelo Risi insieme a Vittorio Sereni, dopo aver letto un mondo di lirici del tempo [...] Luzi lo scoprii nel '52 in biblioteca, ma lo conobbi di persona qualche anno dopo» (lettera a Stefano Verdino del 22 febbraio 1993). «Presi a studiare intensamente l'italiano da sola. La mattina andavo alla Biblioteca Nazionale di "Santa Cecilia" a copiare musica; tre pomeriggi della settimana, nella libreria Hoepli – agli altri tre c'erano le lezioni del Maestro – a leggere, in piedi, raccolte di liriche di poeti italiani contemporanei; gli impiegati della libreria erano molto gentili e mi permettevano di frugare nel reparto della letteratura italiana contemporanea» (in *Famiglia e dimore* cit., p. 4).

¹⁴ Segnaliamo a tal proposito – oltre al ricordo di M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna* cit. – quanto scritto nel profilo di Cristina Campo in *Scritture femminili in Toscana: voci per*

la «Greta» e l'«Enzo» che compare nelle pagine delle *Lettere a Mita* e del già citato *Caro Bul*¹⁵ all'altezza del marzo del 1956, nel frangente di avvenimenti storici legati alla lotta d'indipendenza di Cipro dall'Inghilterra (1955-1960)¹⁶.

Risale a questo periodo l'inizio della corrispondenza con Mario Luzi e con Leone Traverso. Oltre una settantina (fra lettere, telegrammi e cartoline, spediti fra il maggio del 1956 e l'ottobre del 1980) sono le missive della Dalmati a Luzi conservate nell'archivio personale di Stefano Verdino (assieme a quindici lettere del poeta che vanno dal 15 gennaio 1960 al 3 novembre 1980); mentre quarantadue sono le unità epistolari indirizzate a Leone Traverso dal dicembre del 1955 all'aprile del 1966 conservate nel Fondo omonimo dell'Archivio Urbinate della Fondazione Carlo Bo.

Come leggiamo in *Leone Traverso «da una patria a una patria»*, è Cristina Campo a presentare Leone Traverso (a cui al tempo è sentimentalmente legata) alla nuova amica:

Fu nel 1955 che conobbi Leone Traverso. Un'amica comune – per me più che sorella – ci presentò. Tutti e tre esercitavamo «l'arte di comporre / le lettere, memoria delle cose, / laboriosa madre delle Muse». Mi trovai di fronte un signore molto elegante, dai capelli grigi [...]. Era un tardo pomeriggio autunnale, a Roma, in Piazza del Popolo. Quando sentì che venivo dalla «splendida, cinta di viole / e di canti, baluardo dell'Ellade, / Atene gloriosa, divina città», si rallegrò e mi promise i suoi libri [...]. Quell'incontro fu l'inizio di un'amicizia che continuò, per la maggior parte epistolare, fino alla fine¹⁷.

Frequenti sono i viaggi della Dalmati fra Atene, Roma, Palermo (dove dal 1956 al 1960 è lettrice di neogreco del prof. Bruno Lavagnini¹⁸) e Firenze (ospite

in *autodizionario*, introduzione e cura di Ernestina Pellegrini, postfazione di Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2006. Citiamo di seguito il simpatico racconto dell'incontro: «Tornando a Roma, [il Maestro Guido Guerrini] mi portò una lettera della figlia – aveva letto l'*Opera buffa* e trovava certe somiglianze con la Achmatova. [...] Nel giorno 8 agosto incontrai alla stazione di Firenze Cristina Campo accompagnata da Margherita Pieracci. Vittoria soffriva di cuore e dei nervi; soffriva di agorafobia e non poteva uscire da sola. Bellina, elegantissima – io, colle trecce, e le scarpe di spago rosso le quali, dopo la pioggia, erano così ristrette che i miei piedi non vi entravano. Non mi fermai a Firenze; andavo a Castelrotto, oltre Bolzano, in montagna perché soffrivo di misteriose febbri e nessun medico mi poteva curare» (lettera a Verdino del 22 febbraio 1993).

¹⁵ Entrambi curati per Adelphi dalla Pieracci Harwell (rispettivamente nel 1999 e nel 2007), i due epistolari offrono (assieme a *Il mio pensiero non vi lascia: lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011) un fedele e magnifico ritratto dell'opera e della vita di Cristina Campo, oltretutto uno straordinario affresco della cultura italiana degli anni 50 e 60.

¹⁶ Per quel che riguarda la petizione per l'indipendenza dell'isola (promossa dal Comitato guidato da Curzio Malaparte) segnaliamo che una cartolina di ringraziamento a Emilio Cecchi, spedita dalla Dalmati da Atene il 5 febbraio 1957, si trova conservata presso il fondo dell'autore dell'Archivio contemporaneo A. Bonsanti di Firenze.

¹⁷ In *Scritti in onore di Leone Traverso* cit., p. 472.

¹⁸ Direttore dell'Istituto siciliano di Studi bizantini e neoellenici dell'Università di Palermo, poi Accademico dei Lincei.

tata da Elena e Gabriella Bemporad, figlie del noto editore, nel palazzo di via Capponi) ed è durante uno dei soggiorni fiorentini che Leone Traverso introduce l'amica nella «tertulia» dell'Extra-Bar¹⁹. Per descrivere gli incontri e l'atmosfera di quegli anni, cito le parole della stessa Dalmati:

Firenze «Extra Bar» // Nel frattempo avevo scoperto i poeti che m'interessavano: Dino Campana, Eugenio Montale, Nelo Risi. Vittoria mi parlava di continuo di Mario Luzi; e io le parlavo di continuo di William Carlos Williams. A Firenze, all'«Extra Bar» a mezzogiorno e alla sera s'incontravano i letterati a discutere le novità. Leone Traverso, conosciuto a Roma da Vittoria, mi portò una volta in quella compagnia. «Com'è Luzi?» gli avevo chiesto. «Bellino, biondino», mi rispose e, prima di finire, entrava Mario Luzi: alto, snello, silenzioso – somigliava a Leslie Howard nel film *Via col vento*²⁰.

[Luzi] lo incontravo sempre a Firenze (io andavo spesso) e ci vedevamo a mezzogiorno o la sera prima delle otto all'Extra-Bar, il vecchio Caffè Paskowsky [...] dove venivano anche Oreste Macrí, Piero Bigongiari, il pittore Ugo Capocchini, Alessandro Bonsanti, alcuni altri, e Jorge Guillén. Una volta venne anche Nelo Risi, di passaggio da Firenze, andando a Milano. [...] Ma guarda – ho dimenticato proprio Carlo Betocchi e Alfonso Gatto nell'Extra-Bar! Gatto venne anche in Grecia dopo il mio ritorno; abbiamo passato una serata indimenticabile a casa mia. Rosai gli diceva: «Gattino mio!» Con Carlo Betocchi però eravamo vicini fino alla sua morte. E sai qualcosa? L'unico che non ho mai incontrato è Bo!²¹

Nei primi anni della corrispondenza (ovvero dal 1956 al 1959, anno in cui si unisce a questi anche il nutrito epistolario con Macrí) le missive della Dalmati a Luzi e Traverso sono spedite in maniera pressoché sincronica e a cadenza quasi mensile. Le lettere sono caratterizzate da un'alternanza costante fra le notizie dell'emergenza cipriota da un lato (ricordiamo che una bellissima selezione di *Lettere sull'indipendenza di Cipro* di Margherita Dalmati a Mario Luzi è stata pubblicata nel 2009 da Stefano Verdino su «Resine»²²) e le questioni della letteratura dall'altro: è il caso dei riferimenti alle traduzioni del *Quaderno gotico* (1947) che la Dalmati stava facendo, dei commenti ad *Onore del vero* (1957), alle *Odi e frammenti* di Pindaro (1956) e alle *Poesie* di Rilke (1958) tradotte da Traverso.

Cito lo splendido inizio della prima delle lettere della Dalmati a Luzi conservate nell'Archivio Verdino, risalente al 15 maggio 1956²³, tutta giocata su rife-

¹⁹ L'attuale caffè Paskowsky di Firenze, situato nell'edificio all'angolo nord-ovest di Piazza della Repubblica. Felice luogo di ritrovo degli intellettuali fiorentini nel secondo dopoguerra, passate le mitiche stagioni del Caffè San Marco e delle Giubbe Rosse (cfr. Teresa Spignoli, *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2009).

²⁰ In *Famiglia e dimore* cit., p. 5.

²¹ Lettera a Stefano Verdino del 22 febbraio 1993.

²² S. Verdino, *Margherita Dalmati. Lettere sull'indipendenza di Cipro (dalla corrispondenza con Mario Luzi)*, in «Resine. Quaderni liguri di cultura», 2002, 122, pp. 23-30.

²³ Trascritta integralmente nell'appendice di *Lettere inedite* che segue il presente saggio.

rimenti mitologici che rispecchiano i soprannomi²⁴ di Nausicaa e Nestore, con cui si firmano i due nelle lettere:

Quante volte possiamo morire? Tu Οδυσσεα²⁵ lo sai? È per questo che non ti abbia ringraziato. Ora lo posso fare. Passata anche la «nuvola» – ma verrà un'altra e finirò le tue liriche (se conosci il greco moderno te le posso spedire così come sono). / Il bianco è composto di tutti gli altri colori – così mi trovai alla riva. Venivo a piedi quel giorno e camminavo scalza, quando udi la tua voce, ma non capivo bene quello che tu dicevi, c'era il vento. Non te lo ricordi?

La spiegazione dell'appellativo di Luzi si trova nella lettera successiva, datata 2 giugno: «Il tuo nome è molto usato. L'avranno detto, pensato, amato, maledetto migliaia di persone. Io ti chiamerò Nestore, il re di Pylo, perché il tuo dominio sia più vasto». In questa stessa lettera la Dalmati commenta la poesia *A Maria Niki Z. e alla sua patria*²⁶ a lei dedicata: «I tuoi versi Mario hanno tutta la nobiltà della tua Poesia più qualcosa che non posso definire. [...] Fare un simbolo del nostro dolore è bello. Sentire però il dolore degli altri è divino»²⁷.

È proprio in una lettera posteriore l'uscita della raccolta *Onore del vero* per Neri Pozza nel maggio del 1957 che si trovano alcune delle riflessioni più significative di Margherita Dalmati sulla poesia di Luzi e sul proprio lavoro di traduttrice. Dopo aver elogiato la limpidezza della parola luziana (che, perso il peso della «materialità», le pare esser divenuta «voce dell'anima») l'amica esalta la capacità di Luzi di «penetrare nel destino umano» e confessa che l'indiscussa predilezione avuta fino a quel momento per *Piccolo testamento* di Montale è stata sostituita da quella per *Casa per casa*. Racconta quindi di aver sentito la necessità di tradurre di getto molte delle poesie della raccolta e, confidato all'amico che in quel giorno ricorre l'anniversario della morte del fratello e della madre, afferma:

[...] solo quando si lavora per la pace del mondo, si può «camminare» con i morti. Con le tue poesie che traduco sarà una finestra ancora che si schiude alla pace. Ne-

²⁴ Abitudine certo mutuata da quella «mania soprannominale generazionale» comune a tutti gli amici dell'ermetismo fiorentino, per cui è d'obbligo il riferimento al saggio di O. Macrí, *Lettere, ecc., di Alfonso-Gatto-Afò-Affò a Macrí-Oreste-Simeone con l'«Obelischeide», complice Vittorio Pagano*, in «Lingua e letteratura», novembre 1986, 7, pp. 11-38 (poi in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449, da cui anche le successive citazioni).

²⁵ «Odisseo».

²⁶ Di cui ci sia consentito citare il celebre attacco: «Che voce già sentita stridere e implorare fra isola e isola, / e che strido di rondine guizzata / tra nube e nube viene a mettere fine / al letargo sulla riva dopo anni di mare. / Chi sei? Non so, ma certo qualcuno come te m'apparve [altrove / In lembi di città visti e perduti / Dietro un velo di pioggia o sotto un cielo / Diviso fra una nuvola e un sorriso]» (in M. Luzi, *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 67-68; poi in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 249).

²⁷ Lettera a Mario Luzi del 2 giugno 1956.

store. Dalla guerra ho perso tutti e tutto. Ora lavorerò sempre per la pace – ma la pace non può esistere senza la libertà: e la libertà non è possibile senza la giustizia²⁸.

Sono due facce complementari e antitetiche di una stessa medaglia quelle che vediamo incontrarsi in questa concezione del lavoro del poeta: quella solare, della «giustizia eschilea»²⁹ e del sì (del «giusto della vita») e quella lunare, infera e ctonia, popolata dagli echi e dalle umbratili presenze dei defunti. Parlante a tal proposito è l'esordio della lettera a Leone Traverso del 3 aprile 1957³⁰: «Carissimo Ippopotamo!»³¹ Io sono diventata ormai Περσεφόνη... [Persefone] muoio ogni tanto, poi mi sveglio e mi metto a enumerare la mia “famiglia”: qualcuno manca, altri non rispondono, qualche nuovo sta esitando sulle soglie e aspetta che io lo chiami».

Rilke, maestro generazionale e poeta ai vertici del Novecento, è l'immediato «referente» di questa dimensione ultraterrena così centrale e costante sia negli scritti epistolari che creativi di Margherita Dalmati. Fonte certa e riconosciuta, se nella lettera del 2 giugno, scritta in risposta all'invio delle *Poesie* tradotte da Traverso per Vallecchi-Cederna, leggiamo: «Carissimo Leone, il tuo “libretto” che meraviglia! Rilke è sempre e sarà sempre “Rilke”, che significa la Poesia»³².

Oltre a quella di germanista, è anche, o forse soprattutto, l'attività di grecista di Traverso a suscitare l'interesse della Dalmati, che non manca mai, negli anni, di elogiare le traduzioni dell'amico: dal Pindaro (Sansoni, 1956) e dall'*Elettra* di Sofocle (rappresentata al teatro di Siracusa nel '56³³), alle *Tragedie* di Eschilo (edite nel 1961 da Vallecchi):

Desidero tanto avere il tuo Pindaro. È difficile soprattutto riuscire ad avere lo stesso numero di “vibrazioni” dei vocaboli antichi (1 febbraio 1957)

Caro Leone, avevo sognato un'edizione come quella di Elettra per la Medea di Alvaro. Ho letto appena il tuo libro. È così come l'aspettavo (20 giugno 1957)

Il Pindaro è meraviglioso! È il Pindaro nella lingua di Petrarca, grandioso, ricco e virile. Nulla è perduto dell'originale. Perfino quella “luce” che è l'aureola di ogni parola, è passata qui intera. [...] Ora ti conosco meglio (3 aprile 1957)

²⁸ Lettera a Luzi del [1957] trascritta in appendice.

²⁹ Per citare le parole di Oreste Macrí, dal saggio *Leone Traverso e l'esperienza ermetica* cit., p. 534.

³⁰ Trascritta in appendice.

³¹ Questo il soprannome di Leone Traverso nelle lettere della Dalmati, che a sua volta si firma «gabbiano» (benché nella lettera del 25 agosto 1962 si legga: «Ippopotamo mio caro, – inutile; tu sarai sempre il Khane! Niente da fare»).

³² Lettera a Leone Traverso del 2 giugno 1958.

³³ Cfr. Sofocle, *Elettra*, traduzione di Leone Traverso (19, 23, 30 maggio-2, 6, 8, 10 giugno ore 17,30, regia di Giulio Pacuvio), Euripide, *Ippolito*, traduzione di Leone Traverso (20, 24, 29, 31 maggio-3, 7, 9 giugno ore 17,30, regia di Orazio Costa), Urbino, Società Editrice Siciliana, 1956.

Ho la tua Elettra e Pindaro. È un'impresa tradurre il linguaggio lineare dei greci in una lingua sonora com'è l'italiano. Tu però riesci a rispettare il colore tragico dei vocaboli (31 dicembre del 1961)

Come parlarti del tuo Eschilo, che lessi così commossa [...] Tradurre Eschilo – una vera impresa. Anche perché il suo linguaggio è di pietra, la frase viene scolpita (15 marzo 1962).

Ed è proprio nella lettera del 15 marzo 1962³⁴, relativa alla traduzione di Eschilo, che reperiamo, se non addirittura un vero e proprio intertesto, un brano corollario di quel capitolo di *Fuori di casa*³⁵, *Il carattere dei Greci*, scritto da Montale dopo il viaggio in Grecia del 1962:

I Greci, siamo una razza a parte, senza parentele. Qui in Europa siamo soli, mentre tutti gli altri popoli sono a gruppi, i Latini, i Slavi, i Germanici, gli Anglosassoni. Anche il nostro carattere è diverso, abbiamo diversa la mentalità, e così l'Arte. Vedi – gli antichi, perché tu conosci meglio quelli – non si preoccupano affatto di essere eleganti, di piacere. Pensano soltanto a raccontare il fatto. [...] Per loro la misura di tutto è l'uomo³⁶

dove, come nel reportage-intervista montaliano, gli elementi di folklore neogreco si mescolano alle riflessioni sull'arte dell'Antica Grecia³⁷. Fanno seguito, nella lettera a Traverso, ampie e acute riflessioni sulla traduzione dal greco antico all'italiano:

[...] questa poesia tutta nuda trasportata in un'altra lingua parlata da popoli diversi, corre il rischio di sembrare secca, impoverita. Perché nella poesia greca l'effetto è affidato esclusivamente al vocabolo, che splende perché si trova al posto giusto nel testo [...], bisogna che il traduttore conosca a fondo tutto il tesoro della lingua nella quale traduce, e sappia distinguere il colore e il volume sonoro di ogni vocabolo; soltanto così saprà scegliere i vocaboli adatti, adoperando uno stile fiorito e nello stesso tempo sobrio; complicato e luminoso. Mai semplice;

³⁴ Trascritta in appendice.

³⁵ E. Montale, *Fuori di casa*, Milano, Mondadori, 1975.

³⁶ Lettera a Leone Traverso del 15 marzo 1962.

³⁷ Citiamo alcuni passi dal testo montaliano, in cui ricordiamo che sono presenti molti elementi di *Botta e risposta III* (la cui stesura risale al 1968): «Profitto dell'occasione per rivolgere qualche domanda a Maria Nike [Zoroyannidis] che mi accompagna nel mio breve viaggio e che sa tutto della Grecia e dell'Italia. La interrogo sul carattere dei Greci. [...] La passione che i Greci hanno per lo spettacolo – mi dice Maria Nike – si mostra altrove: a teatro. [...] Nei teatri antichi il popolo accorre ad assistere alle tragedie classiche in versione moderna. Vecchi e giovani, operai e ragazzi restano immobili per ore a guardare Elettra, Antigone ed Edipo con le lacrime agli occhi. Non sono venuti a divertirsi, sono "andati a teatro", è un'altra cosa. Solo in questo e nelle danze popolari la tradizione non è stata interrotta». Per il rapporto di Montale con la letteratura e cultura neogreca, rinviando al volume di Cristiano Luciani, *Montale, Kavafis e la Grecia moderna*, Roma, Azimut, 2006.

dove alla difficoltà di tradurre l'essenzialità del linguaggio poetico dei classici greci, la Dalmati contrappone il «senso innato della poesia» e «la parola dell'esteta» di Traverso:

[...] Nessuno meglio di te lo può. Ci vuole una cultura solida e ampia, quel senso innato di poesia, e la parola dello esteta. [...] Stupenda la tua Cassandra nello *Agamennone*, una delle cose più difficili per tradurre, perché bisogna creare quell'aria di frenetica estasi profetica in pieno giorno. Sarebbe bastato però un solo verso, dal *Prometeo*: quando dice quel meraviglioso «cime valicherei vicine agli astri». Soltanto Eschilo poteva dipingere con un solo verso la maestosità di una montagna altissima. E soltanto tu potevi dare lo splendore di questo verso in italiano (15 marzo 1962).

Armonia del ritmo e concordanza di significante e significato fondano quel primato della musicalità che emerge anche dai passi sulla traduzione presenti nella corrispondenza con Luzi. Ci limitiamo a citare, per la traduzione di *Quaderno gotico*, un piccolo brano del questionario a domande aperte, allegato ad una lettera del 15 gennaio del 1960, rispedito compilato a penna da Mario Luzi (pubblicato in apparato critico al meridiano *L'opera poetica*):

«Il volto dell'assente era una spera» / qui chiedo la tua autorizzazione per giocare sulla stessa parola «assente» e prolungare l'effetto. Siccome è chiaro più giù che l'assente è la seconda persona a cui parli, se mi lasci dare un senso generico alla stessa parola assente, in greco diventa meravigliosamente suggestivo. Bisogna badare allo spirito e alla musica per queste poesie. Sono delicatissime come fiori

con la risposta di Luzi: «il volto dell'assente significa il volto di tutto ciò che è assente, di tutto ciò che ci manca, ivi compresa la seconda persona: è non solo possibile, ma necessario quel che tu proponi»³⁸.

È sempre all'insegna di una traduzione che si inaugura un altro dei più importanti epistolari della Dalmati con gli esponenti dell'ermetismo fiorentino, ovvero quello con Oreste Macrí. Ad avviare la serie di settantasette lettere (inviate fra il 1959 e il 1998) è una cartolina del 24 gennaio 1959 spedita da Palermo. Nella breve nota, scritta su un biglietto su cui è raffigurata una simpatica stilizzazione della Sicilia³⁹, Margherita si scusa con Macrí⁴⁰ della risposta sbrigativa e, promettendo di scrivergli una «lunga lettera [...] non appena avrà finito di rileggere Quasimodo»⁴¹, risponde di non aver ancora «frugato fra le sue carte»

³⁸ M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 1417.

³⁹ È una costante della Dalmati quella di giocare con gli elementi del paratesto epistolare.

⁴⁰ «Oreste», «Simeone», «Simeò», «cugino», sono gli appellativi con cui la Dalmati si rivolge al suo mittente.

⁴¹ Probabilmente la raccolta *Lirici greci*, tradotta da Quasimodo nel 1940 per le Edizioni di Corrente e ristampata da Mondadori per tutto il corso del Novecento.

per «le cose su Kavafis e Don Alfonso» di cui Macrí le ha fatto richiesta. Il riferimento a «Don Alfonso» rimanda alla traduzione in neogreco di una poesia di *Morto ai paesi* di Alfonso Gatto che la Dalmati realizzerà per il foglio lecchese «Il Critone» di Vittorio Pagano⁴². È curioso notare che nella cartolina immediatamente successiva, scritta a Palermo il 25 febbraio 1959⁴³, come nelle lettere successive, la Dalmati si riferisce alla poesia da tradurre come se si trattasse di una persona in carne e ossa:

Gerardo l'ho ripescato! Gli ho fatto una serie di iniezioni. Ora è in convalescenza e può viaggiare. Ma come mandarlo da solo? (25 febbraio 1959)

Di ad Affò che gli voglio bene e che il ΓΕΡΑΡΔΟΣ lo testimonia! (18 maggio 1959)

Affò poi! Sarà bello *Gerardo* in 12 lingue! Fin'ora dove siamo? (8 luglio 1959)

adottando una singolare metafora che è quasi una sorta di ironica consustanziazione del corpo del testo.

Il simpatico episodio ci permette di cogliere un aspetto peculiare della prosa epistolare di Margherita Dalmati. Caratterizzata da una spiccata espressività e da una garbata verve ironica, la scrittura abbonda di esclamazioni, locuzioni proverbiali e metafore; capace di condensare simpatici aneddoti e caricature a poche righe di distanza da immagini poeticissime e accorate dimostrazioni d'affetto, in linea con lo stile «elementare e sorgivo» con cui Macrí ebbe a definire la sua poesia (in una nota biografica per «L'Albero» mai pubblicata, ma di cui si ha notizia in *Famiglia e dimore*⁴⁴).

Inoltre non sembra un caso che la Dalmati abbia scelto di tradurre, fra le poesie di Gatto, proprio quella dedicata al fratello morto prematuramente, lei che aveva perso il fratello e i genitori ancora giovane, all'età di 23 anni. Alla luce della triste e dolorosa esperienza di lutto familiare del pari sperimentata, la scelta di tradurre *Gerardo* appare quasi come una forse fortuita – ma certo felice – intuizione di Margherita di quel «complesso fraterno» che peraltro proprio Macrí

⁴² «*Gerardo*» di Alfonso Gatto, tradotto in greco da Margherita Dalmati cit.

⁴³ Trascritta in appendice.

⁴⁴ M. Dalmati, *Famiglia e dimore* cit., p. 6. La poesia della Dalmati, ascrivibile al «realismo lirico» (filone della poesia neogreca del secondo Novecento) è caratterizzata dal «felice equilibrio fra estro lirico e innovazione espressiva» (B. Lavagnini, *Letteratura neoellenica*, Firenze, Sansoni, Milano, Accademia, 1969, p. 227) e dalla capacità «di fissare in delicati arabeschi la distillata amarezza del vivere, la pena del ricordo e il senso tragico del mito» (B. Lavagnini, introduzione a M. Dalmati, *Il delfino del museo e altre poesie* cit., p. 7). Cogente l'analogia, già rilevata da Cristina Campo, con la poesia di Anna Achmatova e con l'Acmeismo (che «intende recuperare alla poesia la realtà nella sua concretezza e contraddittorietà, mettendo alla prova una lingua piana e semplice, affidata alla paratassi»: S. Verdino, *Racconto della poesia: il Novecento europeo*, Genova, De Ferrari, 2003, p. 38).

avrebbe attribuito al poeta salernitano in un saggio degli anni 80⁴⁵. Figura larica⁴⁶, quella del fanciullo, che allo sguardo pietoso del fratello non potrà mai sottrarsi completamente: «così dispero di morire a fondo, / ed il silenzio culmina nell'attesa / d'una voce che chiami dal tuo mondo»⁴⁷.

Condotti nuovamente dalle fila del discorso al tema impervio di letteratura e lutto⁴⁸, non possiamo esimerci dal notare come il motivo della perdita è cifra caratterizzante delle lettere agli amici fiorentini (le quali, peraltro, pienamente ascrivibili al prototipo della lettera familiare, assumono talvolta i connotati di vere e proprie *consolatio*⁴⁹). Ci pare calzante citare a questo punto un passo di *Famiglia e dimore* in cui la Dalmati descrive la serata in onore di Cristina Campo organizzata a San Miniato al Monte anni prima:

Il pubblico composto tutto dagli amici, venuti anche da altre città. In prima fila la «famiglia», la «mia» famiglia! Credevo di sognare; mai ebbi i miei ai miei concerti. E – io lo sentivo – c'erano anche: Leone Traverso, Alfonso Gatto, Bobi Bazlen, Eugenio Montale, Carlo Betocchi; c'era Vittoria stessa, una presenza quasi materiale! Aveva perfino trovato il modo di parlarmi: mentre facevo la scalinata per la basilica, trovai un minuscolo quadrifoglio spuntato in una fessura di pietra. Quando Vittoria si trovava con noi, andavamo a cercare sempre questi quadrifogli; io ne avevo trovato parecchi, al Palatino a Pisa al Castelrotto. Con questo quadrifoglio mi «parlava» dall'altro mondo, con il «linguaggio dei morti» secondo Pasternak⁵⁰.

⁴⁵ Così Macrí nel saggio *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, Atti del Convegno Nazionale di studi su Alfonso Gatto svolto a Salerno, Maiori e Amalfi dall'8 al 10 aprile 1978, a cura di Paolo Borraro e Francesco D'Episcopo, Galatina, Congedo Editore, 1980, pp. 51-91 (ora in *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori* cit., pp. 357-411). Ma per la figura del fratello Gerardo si veda anche il saggio di Silvio Ramat, *Un viaggio da isola a isola* (introduzione a Alfonso Gatto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2005) e il volume di Marica Romolini, *La memoria velata di Alfonso Gatto: temi e strutture in «Morto ai Paesi»*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2009.

⁴⁶ Così Anna Dolfi nell'*Introduzione* a *Alfonso Gatto, nel segno di ogni cosa*. Atti di seminario, Firenze, 18-19 dicembre 2006, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, p. 12.

⁴⁷ Da *Gerardo*, in A. Gatto, *Tutte le poesie* cit., p. 62.

⁴⁸ Argomento dalla bibliografia potenzialmente sterminata (si pensi solo al genere consolatorio nella storia della letteratura) ci limitiamo a citare in maniera estemporanea alcuni testi: la miscellanea *Littérature et deuil*, a cura di Pierre Glaudes e Dominique Rabaté, «Modernités», 21, Presse universitaire de Bordeaux, 2005; i volumi di Paolo Di Somma-Pasquale Giustiniani, *La letteratura di fronte al dolore*, Napoli, Loffredo, 1990; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996 e infine, scivolando in una riflessione più generale sul senso di perdita, Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴⁹ Ci riferiamo soprattutto alle lunghe lettere spedite giornalmente a Mario Luzi a partire dal maggio 1959 dopo la morte della madre di lui, Margherita Papini (le quali delineano quella che potremmo chiamare una vera e propria sintomatologia del lutto, o geografia della perdita); ma anche quelle inviate dopo la malattia della sorella a Leone Traverso (nel cui segno si apre la corrispondenza) e a Oreste Macrí a ridosso della morte di Traverso, di Bigongiari e della moglie Albertina.

⁵⁰ In *Famiglia e dimore* cit., p. 10.

Il contatto con il mondo dei morti e la visione ivi sottesa – il riferimento a Pasternak⁵¹, di cui la Dalmati è stata traduttrice⁵², non è casuale – ritorna anche in una delle ultime lettere a Macrí, quella scritta ad Atene il 9 dicembre 1981 dopo la morte di Eugenio Montale, in cui Margherita commenta con malinconica e velata amarezza l'avanzare degli anni e la scomparsa degli amici cari: «Mi pare così assurdo pensare che Montale non vive più. Leone, Alfonso, Cristina Campo, Montale – la “famiglia” che cresce anche dall'al di là...».

L'interesse che scaturisce da questi passi è duplice: se da un lato infatti ritorna (e si definisce ulteriormente) una dichiarata permeabilità al discorso quasi «sciamanico» delle voci dei defunti e delle rilkiane presenze (che, volendo passare a considerazioni generali sulla poesia, che qui però tralasciamo, ha in Orfeo, *topos* simbolista-decadente dalla grande forza archetipica, il suo mitologema⁵³) dall'altro riconosciamo uno dei *leitmotif* di tutte e tre le corrispondenze, quello della famiglia elettiva che la Dalmati aveva trovato nel circolo di amici fiorentini. Soprattutto nei primi anni della corrispondenza, infatti, la Dalmati non manca mai di chiedere notizie e mandare saluti agli amici dell'Extra-Bar:

Da una lettera di Mario, vorrei credere che abbia ripreso a lavorare (?). Leone mi scrisse anche, e soltanto di Affò non so niente. È tornato? E Guillén poi, se n'è andato? Porco cagnolino quanto voglio bene a tutti quanti (10 giugno 1959)

Saluti a tutti gli amici. In modo particolare ad Affò (15 giugno 1959)

E Guillén poi? L'ultima volta che lo vidi eravamo noi due soli nel caffè, e mi parlava di Urbino [...]. Leone, Pierino, Ugo e soprattutto Affò, stanno bene? (2 luglio 1959)

⁵¹ Ci sia consentito citare poche righe dalle prime pagine del *Dottor Zivago*: «Jura si guardava attorno. Come per un'allucinazione dell'udito, sui prati sembrava aleggiare l'ombra della voce materna, che egli credeva di riconoscere nei trilli melodiosi degli uccelli e nel ronzio delle api. Trasliva: gli pareva a volte che la mamma lo chiamasse e gli facesse cenno di seguirla» (Milano, Feltrinelli, 1958, p. 18).

⁵² *Boris Leonidovic Pasternak: exe poiemata tou Pasternak* cit. La Dalmati comincia a tradurre dal russo (lingua che verrà proibita durante la dittatura dei colonnelli) all'inizio degli anni 60; interessanti considerazioni sulla traduzione dal russo al neogreco sono contenute nella lettera a Leone Traverso del 15 luglio 1962.

⁵³ Il termine è ripreso dal saggio di Carl Gustav Jung e Karoly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1983. Argomento dalla bibliografia vastissima, di cui ci preme tuttavia citare il celeberrimo Charles Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino, Einaudi, 1995 e, per lo specifico riferimento a Rilke, Sabrina Mori Carmignani, *Soglie e metamorfosi. Orfeo e Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*, Roma, Artemide, 2008. Molto interessante è anche il percorso che dal Paul De Man in *Allegories of reading* (New Haven, Yale University Press, 1979) arriva alle riflessioni di Derrida sulla subordinazione della traccia e del segno linguistico alla voce.

Mario, Affò, Romano, Bigongiari, Ugo stanno tutti bene? E il Khane? (18 febbraio 1960).

Una volta tornata ad Atene, lamenterà spesso la loro mancanza:

E così è la seconda primavera che non vedo la Famiglia (1960)

Non immagini quanta voglia di abbracciarvi tutti, la famiglia mia. La vera famiglia! (19 aprile 1961)

Ti scriverò a Firenze – se non vengo! Possibile avere la famiglia a Firenze e la casa ad Atene! Salutami tutti (29 settembre 1961).

Il biglietto firmato dai «nostri» a Capodanno è stato il più bel regalo che potessi farmi. Se mi scrivi, dimmi per favore di Leone [...] Mario spero che stia bene [...]. Di Romano non ho l'indirizzo [...] e Gatto sarà forse a Roma. Pierino sarà come sempre immagino. Com'è la moglie di Guillén? (7 marzo 1962).

Nelle lettere si rivolge spesso a Oreste ed Albertina chiamandoli «cugini»⁵⁴, chiama Cristina Campo la «sorella», Leone Traverso il «gemello», Mario Luzi il «fratello»⁵⁵. Nomignoli affettivi che infittiscono le corrispondenze, e che dietro al gioco scherzoso celano il segno di un sentimento profondo e reciproco. Basti citare le parole di Macrí:

Margherita è anche «cugina» di «Simeone» da molti anni, e sono io che l'aspetto puntuale come le rondini qui a Firenze ogni anno a metà luglio, ospite delle sorelle Bemporad. S'interna nei nostri cuori con infinita carità; vitale quanto lieve e discreto l'accento francescano, ed è solo un'eco della sua poesia⁵⁶

o quanto scritto da Luzi nella testimonianza per gli ottant'anni dell'amica *Dentro il tempo e fuori di esso*:

Per me Margherita fu primamente Niki Zoroyannidis, la sua parola mi venne da Cipro mentre operava nella guerra contro i Turchi per salvaguardare la greco dell'isola [...] un volto fine, dolce e intenso, prodigiosamente familiare.

⁵⁴ «All'Extra Bar conobbi anche Oreste Macrí, il quale mi disse che la sua discendenza era greca, «dai baroni Macrí di Cefalonia». – «Anche la nonna materna» gli dissi «è Macrí!» – «Allora, noi siamo cugini!» fece ridendo. Eppure non si scherzava: siamo stati veramente «cugini» per tutta la vita!» (*Famiglia e dimore* cit., p. 6).

⁵⁵ «Gli amici dicevano che Mario Luzi e io ci somigliavamo, avevamo lo stesso viso ovale. Un giorno, un cameriere vedendomi arrivare all'«Extra Bar» mi disse: «Suo fratello non c'è!» La compagnia si mise a ridere, e intanto quel cameriere aveva indovinato: Mario era davvero mio «fratello», dal primo momento del nostro incontro avevo sentito una gran tenerezza per lui» (*ibidem*).

⁵⁶ *Ibidem*.

[...] E il fatto che piovesse a Firenze, nella casa dei miei, al momento in cui cominciava l'agonia di mia madre, sembrò a tutti un'intesa avvenuta altrove, in un linguaggio superiore. // Con Margherita nacque un legame fraterno, fitto di condivisioni antiche e mitiche come di intuizioni silenziose. La poesia e la musica correvano tra noi su questo filo e continuano a farlo⁵⁷.

Sono davvero anni prodigiosi e quasi circondati da un'aura mitica quelli che le lettere di Margherita Dalmati ci restituiscono in un ritratto insieme accorato e ironico, talvolta incline al bozzetto come nei seguenti passi:

La famiglia di Mario mi voleva bene: il Nonno Ciro, la Madre, Elena anche. Gianni era piccolino. Una volta che Elena mi aspettava a pranzo, Guillén non mi lasciava andar via: ci avevano lasciati soli all'Extra-Bar, e lui parlava, parlava, sempre parlava molto. Io gli dicevo che ero invitata, lui non mi lasciava. Ogni tanto telefonavo a Elena, e lei mi diceva l'unica frase: il riso è allungato! Io tornavo al tavolino di Guillén disperata, e gli dicevo: «Elena dice che il riso si allunga, si allunga», e lui niente!⁵⁸

Ricordo i tempi della nostra gioventù, nel 1957 [...] io venivo sempre a primavera o ai primissimi dell'estate, e c'era sempre il sole. Una volta sola aveva piovuto, quando tu acquistavi per primo la macchina, non potevamo entrarvi tutti, e rimase fuori Alfonso con un ombrello rotto sforzandosi di aprirlo. E pare che tutto fosse appena ieri...⁵⁹

L'amicizia generazionale qui ripercorsa per *flash* – nel tentativo di cogliere alcuni dei suoi aspetti salienti – presenta, in definitiva, punti d'interesse sia nella sua dimensione corale che nelle pieghe delle singole relazioni affettive; e è imprescindibile, in ogni caso, da una concezione di «letteratura come vita»⁶⁰.

⁵⁷ In *Ritratto di Isabella e altro* cit., p. 19.

⁵⁸ Lettera a Stefano Verdino del 22 febbraio 1993.

⁵⁹ Lettera a Oreste Macrì del 17 novembre 1994.

⁶⁰ La celeberrima formula tratta dall'omonimo saggio di Carlo Bo (in «Frontespizio», settembre 1938, 9) fondata sul «primato dello spirituale» (ripreso da Jacques Maritain) e fondante quella concezione della letteratura intesa, per citare le parole di Bo, come «l'unica nostra ragione d'essere» e come «strada più completa, per la conoscenza di noi stessi, per la vita della nostra coscienza» (in Carlo Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, p. 5).

APPENDICE – LETTERE INEDITE*

*Dalla corrispondenza con Mario Luzi*1¹

15 maggio 1956

Quante volte possiamo morire? Tu, Ὀδυσσεύς², lo sai?

È per questo che non ti abbia ringraziato. Ora lo posso fare.

Passata anche la «nuvola» – ma verrà un'altra e finirò le tue liriche³. (Se conosci il greco moderno te le posso spedire così come sono).

Il bianco è composto di tutti gli altri colori⁴ – così mi trovai alla riva. Venivo

* Sono qui riportate, secondo una scansione per destinatario, al suo interno cronologica, 18 lettere di Margherita Dalmati selezionate dagli epistolari con Mario Luzi (con tre lettere di risposta del poeta), Leone Traverso e Oreste Macrí. I tre epistolari constano di 84, 42 e 78 documenti, conservati, rispettivamente, presso l'archivio personale di Stefano Verdino (assieme a 15 lettere di Mario Luzi), il Fondo Traverso dell'Archivio Urbinate della Fondazione Carlo e Marise Bo e il Fondo Macrí dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze. Tutti e tre i carteggi sono costituiti prevalentemente da lettere manoscritte (sul *recto* di fogli A4, spesso di grana sottile), biglietti e cartoline illustrate (quasi sempre di musei di arte antica); non infrequenti sono i dattiloscritti, mentre pochissimi i telegrammi. La calligrafia della Dalmati – rotondeggiante e ariosa, inclinata verso destra, solitamente in inchiostro blu o nero – tende a riempire fittamente tutto lo spazio del supporto. In calce alla nostra trascrizione delle lettere abbiamo riportata una breve descrizione dei dati registrati sulle buste, ove conservate. I criteri di trascrizione sono stati conservativi. Abbiamo mantenuto sia l'assenza degli a capo dopo l'intestazione (quando proditoriamente ignorati dalla Dalmati) sia le sviste di italiano degli originali (ritenendole significative della lingua ibridata da lei parlata e scritta). Si è provveduto invece a normalizzare il testo secondo l'uso corrente per le citazioni delle riviste (poste sempre fra virgolette), per i titoli di volumi, articoli e poesie (sempre in corsivo, così come le parole sottolineate) e per l'interpunzione. Sono state uniformate le oscillazioni d'autore nella disposizione di date e indirizzi (riportati in testa alla lettera, sulla destra, divisi da una virgola) e nella collocazione della firma finale (sempre collocata sulla destra). Tra parentesi quadre sono riportate nostre integrazioni o espunzioni. È nostro desiderio ringraziare l'Associazione degli Amici della Musica Antica del conservatorio Atheneum di Atene, Gianni Luzi e Francesco Portaluri per le autorizzazioni concesse.

¹ Lettera manoscritta s.l.

² «Odisseo», qui confondibile (per l'accento all'isola dei Feaci e alla riva dove cammina Nausica) con Ulisse, ma riferito in realtà a Poseidone, secondo quanto spiegato dalla stessa Dalmati nella lettera a Mario Luzi del 2 giugno [1956]: «Ὀδυσσεύς è la metà soltanto di un nome. L'altra metà è Nettuno Ποσειδών, il Dio del mare».

³ La Dalmati aveva chiesto al poeta il permesso di tradurre *Quaderno gotico* (Firenze, Vallecchi, 1947).

⁴ Una simile connotazione del colore bianco è tipica di Campana, poeta fra i più amati da Margherita Dalmati (pensiamo ad esempio alla «cella bianca» della prosa *Sogno di prigionie dei Canti orfici*). Interessante è notare come un discorso analogo, ma speculare, investa il cromatismo del nero, se nella lettera a Macrí del 2 luglio 1959, parlando del dolore di Luzi per la morte della madre e del contrasto tra realtà e immaginazione, la Dalmati afferma: «L'immaginazione però è "indomabile". Soltanto lì c'è il colore nero assoluto. Nella vita lo trovi mischiato di altre tinte. Perfino le rondini che le vedi nere (e bianco), hanno riflessi azzurri dove hanno le piume nere».

a piedi quel giorno e camminavo scalza, quando udi la tua voce; ma non capivo bene quello che dicevi, c'era il vento. Non te lo ricordi?

Io non voglio «sapere cosa significhino le tue piaghe». Non sono sacrilega – tanto più che sei mio ospite στο νησί των Φαιάκων⁵...

Addio, Mario. (per gli... «Astianatti» toscani «addio» è il nostro Χαῖρε)
«Nausikā»

Non ho nulla più da domandarti; ora posso fidarmi a «Enzo»⁶ (Sai chi è. Io non l'ho mai visto!). Enzo porta un mantello di vento color nuvola e visita i luoghi «vivi» e le persone care. Può arrivare fino all'altra riva; e ci va spesso. Lì non esistono il bianco e il nero; c'è solamente luce...

Hai mai pensato che è bugia il sole?

2⁷

Roma, 5 luglio 1956

Che cosa succede, caro Nestore⁸, con la stagione estiva alla nostra isola dei Feaci?⁹ Mi è spiaciuto non averti visto a Roma. Ho trovato le rondini¹⁰ qui! In Sicilia non vengono. Da noi vengono tante! Se lasci un anello nel loro nido per un anno intero, poi quell'anello ti porta fortuna. Io però non ho mai avuto la pazienza di aspettare un anno – così passarono secoli...

Ti volevo chiedere un favore (ma se non è facile per te non fa niente). Volevo pregarti di non ricevere turisti alla nostra isola fin tanto che io non finisca le tue liriche. Tradurre è la cosa più sacra di tutti i misteri; afferrare lo «spirito» e la «musica» e ricreare lo stato d'animo che crea l'originale. La gente ostacola il mio lavoro, per quanto care le persone che siano. Dopo, tutti possono venire a vedere la sponda dove camminavo scalza. Io taglierò il filo che tiene legata ogni isola al fondo del mare (le isole sono delle ninfee, lo sai) e quella si metterà a navigare, il mare cancellerà tutti i nomi che non siano i veri. Io rimarrò al mare e tu andrai a Casa. Non a Itaca, da Penelope, neppure all'isola di Calipso. La tua vera Casa è la città del re di Pylo dove si trovano le lastre con la scrittura sillabica...¹¹

Se avrò bisogno di qualche chiarimento ti scriverò. Mi aiuterai a non sciu-

⁵ «Presso l'isola dei Feaci».

⁶ Soprannome di Margherita Dalmati nelle lettere a Cristina Campo.

⁷ Lettera manoscritta.

⁸ Soprannome di Mario Luzi.

⁹ Metafora del lavoro di traduzione delle poesie di Luzi.

¹⁰ Elemento tipico della corrispondenza Luzi-Dalmati, incipitario della celebre poesia *A Maria Niki Z. e alla sua patria*: «Che voce già sentita stridere e implorare fra isola e isola, / e che strido di rondine guizzata / tra nube e nube viene a mettere fine / al letargo sulla riva dopo anni di mare» (Mario Luzi, *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957, p. 67; poi in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 249).

¹¹ Il riferimento è alle tavolette in scrittura lineare B rinvenute nel palazzo di Nestore a Epā-nō Englianos, località della Messenia occidentale.

pare questo meraviglioso pizzo di seta color nebbia e di raggi di sole che avvolge la tua Poesia. Poi assieme al testo greco ti manderò ogni tuo «scritto». Il segreto è che nulla ci è «regalato». Tutto abbiamo in prestito... L'isola dei Feaci però, no. Quella esiste.

Ti dispiace che Nausikā non suona la cetra ma... il clavicembalo? Una volta suonavo il pianoforte.

Χαῖρε¹² Nestore

Il tuo indirizzo di Firenze non cambia l'estate?

3¹³

[Palermo, 1957]

Ho aperto l'*Onore del vero*¹⁴ – solo così posso essere ora a Firenze, caro Nestore.

Bene che hai saputo penetrare nel destino umano – tutto diventa più limpido, la parola non ha nulla di materiale, diventa voce dell'anima.

Ti devo confessare che io voglio bene a una poesia di Montale, la prima che mi «iniziò» nella lirica contemporanea di questo Paese, e la prima d'aver tradotto dopo Campana. L'avevo letta nel 1953 dotto il titolo *Congedo provvisorio*¹⁵ (c'è nella *Bufera* col titolo *Piccolo testamento*¹⁶). A questa poesia io voglio bene come si vuol bene ad una persona. Poi mi innamorai dei *Mottetti*¹⁷, m'innamorai del *Quaderno gotico*¹⁸, ma rimasi sempre fedele al *Congedo provvisorio*. Ora mi fermo alla tua *Casa per casa*¹⁹ – e ti sono riconoscente d'avermi mandato questo libro.

È tardi, e il mio «soggiorno fiorentino» deve sospendersi. Ho passato la mattina traducendo quasi la metà dell' *Onore del vero* e per prima *Casa per casa* (*Nero – Come tu vuoi – In un punto – Interno – Il pescatore – L'osteria – Las animas – E il lupo – Mezzogiorno, primavera*²⁰), e tutto il pomeriggio per tradurre solo *La notte lava la mente*²¹ – stupenda ma come una rosa piena di spine per darla in un'altra lingua così com'è. L'altra, quella di Cipro²², l'avevo tradotta l'anno scorso. Le voglio troppo bene per poter parlarne.

¹² Saluto in greco antico.

¹³ Lettera manoscritta s.l. s.d.

¹⁴ M. Luzi, *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957 (poi in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 213-252).

¹⁵ Nella «Fiera letteraria» del 12 luglio 1953.

¹⁶ In Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956, pp. 127-128 (poi in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, p. 275).

¹⁷ In E. Montale, *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939, pp. 35-62 (poi in *Tutte le poesie* cit., pp. 137-158).

¹⁸ M. Luzi, *Quaderno gotico*, Firenze, Vallecchi, 1947 (poi in *L'opera poetica* cit., pp. 131-154).

¹⁹ In *L'opera poetica* cit., pp. 251.

²⁰ Ivi, rispettivamente pp. 221, 222, 223, 224, 231-232, 233, 235, 247, 248.

²¹ Ivi, p. 252.

²² *A Maria Niki Z. e alla sua patria*, in M. Luzi, *L'opera poetica* cit., p. 249.

Nemmeno dell'*Onore del vero* vorrei parlarti – sarà di seconda mano quello che dirò ai greci che ci aspettano. Ma tutto qui è più drammatico e più sicuro e c'è anche una cosa come un soffio, in tutte quante le pagine, la presenza Divina come principio di vita, giustizia e ἀγάπη²³ (è la parola greca per la vera sostanza dell'amore) – senza il minimo senso di paganesimo.

Alcune liriche, poche, danno l'impressione che tu riprendi il monologo delle *Primizie*²⁴. Saranno le più vecchie?

Una volta, da bambina, avevo un pallone rosso e mi sfuggì. Tutti erano convinti che io piangevo perché l'avevo perso. Ma io piangevo soltanto per il pallone, che lo vedevo solo, in alto e sempre più in alto²⁵. La stessa impressione – difficile descriverla – ho anche oggi dopo l'*Onore del vero*.

Diciassette anni fa come oggi morì il mio fratello. Nove anni fa come oggi morì la mia Madre. Solo quando si lavora per la pace nel mondo, si può «camminare» con i morti. Con le tue poesie che traduco sarà come una finestra che si schiude alla Pace. Nestore. Dalla guerra ho perso tutti e tutto. Ora lavorerò sempre per la pace – ma la pace non può esistere senza la libertà: e la libertà non è possibile senza la giustizia.

I miei ragazzi²⁶ hanno incominciato anche loro a tradurre! Quest'anno hanno dato nove gli esami di neogreco: quattro hanno preso trenta e lode, quattro, trenta: uno, ventinove. Poi mi regalarono una conchiglia perché io possa sentire il mare di Sicilia quando sarò lontana...

La candela sta per finire²⁷. È tardi e le monache²⁸ tolgono il lume
Χαῖρε²⁹ Nestore

Nausikā

²³ Per «agape».

²⁴ M. Luzi, *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952 (poi in *L'opera poetica* cit., pp. 167-204).

²⁵ Cfr. «Ma nulla paga il pianto del bambino / a cui fugge il pallone fra le case», (*Felicità raggiunta, si cammina...*, in E. Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925; poi in *Tutte le poesie* cit., p. 40).

²⁶ Qui come altrove, gli allievi della Dalmati al tempo del dottorato di neogreco, svolto presso l'Università degli Studi di Palermo nel periodo 1956-1960 a fianco del Prof. Bruno Lavagnini.

²⁷ Suggestivo il confronto con la poesia della Dalmati *Opera buffa*: «Quando saranno le memorie addormentate / io prenderò il sentiero delle fiabe / per incontrarmi col destino... // Piange la candela / lacrime di glicerina – / come gli attori... // L'ultimo tocco di pennello al quadro: / "Il porto" / pieno di lacrime e di navi in partenza... // Le carte scritte / le luci spente / le stelle tramontate: mezzanotte passata... // Fratelli / ricordatevi che è un castigo / il lavoro / e il dolore // Cade il sipario per stasera: un intervallo fino all'alba» (in M. Dalmati, *Opera buffa*, Bologna, SIAE, 1955, pp. 14-15).

²⁸ Le monache del convitto di Via Parlatore a Palermo dove la Dalmati alloggiava al tempo del dottorato.

²⁹ Saluto in greco antico.

4³⁰

Isavron 27, Atene 7, 7 marzo 1961

Fratellino, si annuncia già la primavera; nessuno tra i moderni meglio di te l'ha «afferrata»³¹. Il *Quaderno gotico*³² si prepara – così almeno dicono – per la primavera! Intanto mi serve un autografo, non ti arrabbiare. Prendi un foglio di carta, un po' pesantuccio però, bello, e fammi una copia di tua mano, di una pagina breve del *Quaderno gotico* (della II, oppure III, o meglio del XII «canto» tuo) e metti anche il tuo nome sotto. E, senza troppa fretta, fammelo intanto avere entro il ventesimo secolo della nostra era assurda.

Ti avevo promesso di scriverti, ma ero talmente presa da Pûsckin (ti piace come lo scrivo in italiano!). Tutti il resto è così complicato. Al Nonno Ciro avevo promesso che sarei venuta a Firenze presto. Questa promessa Nestore la manterrò. Leone vede bene adesso? A casa state tutti bene? Che cosa scrivi e dove porti a spasso il tuo umore grigio – che intanto completa la bellezza di Firenze³³ (divento cattiva lontana da te).

E stai attento Mario caro, a rispondermi anche su... business! Dunque dimmi se *Lerici* s'interessa dell'opera, forse migliore, del teatro neogreco *Il Ponte di Arta* (cartelle dattiloscritte 55), di uno dei più grossi nomi delle nostre lettere; di Giorgio Théotokàs, su una leggenda greca da un canto popolare, (dal soggetto, però, «universale»: si tratta del destino dell'Artista, cioè dell'uomo destinato a lasciare un'opera che vince il tempo, ed è costretto a sacrificare a quest'opera la propria felicità). È già tradotta in inglese, francese, tedesco, finnico, svedese, in spagnolo, è stata rappresentata qui e all'estero, e trasmesso parecchie volte dal III programma di Londra, da Stoccolma, Elsinki, Francia, Svizzera, Germania ecc. La versione italiana è mia ma non ti spaventare: si può sempre rivedere. Credo però che sia corretta.

Un'altra cosa ancora: s'interessa il vostro editore (dico vostro perché penso anche a Romano, e intendo certo Lerici) di 15 canti popolari greci, mai tradotti in italiano, con annotazioni ecc. e informazioni interessanti (cartelle dattiloscritte 60). Parla con Romano³⁴.

Vi abbraccio tutti

Nausikā

³⁰ Biglietto manoscritto.

³¹ Nel numero 1 di «Plateia Amerikis», rivista fondata dalla Dalmati nel 1996, leggiamo: «Mario Luzi riesce a afferrare la minima mossa dell'anima, nella sua avventura terrestre e nella Natura di cui l'uomo fa parte inseparabile - la Natura che egli dipinge con sottilissime pennellate di coloriti fantastici. Il suo pensiero luminoso arriva alle radici della vita e alle misteriose, impenetrabili fonti della Poesia, sacra e intrasgredibile, che è la sostanza stessa dell'esistenza».

³² M. Luzi, *Gothiko tetradio: methaphrase appo ta italika*, a cura di Margherita Dalmati, Atene, Diphros, 1962.

³³ Cfr. M. Luzi, *Flos: poesie per Firenze*, a cura di Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.

³⁴ Romano Bilenchi.

5³⁵

[Firenze], 24 marzo 1961

Mia cara Nausicaa

la primavera qui è avanti ma la tua rondine non si vede apparire. Ma le tue parole suonano a festa. Anche per il Nonno³⁶ sono la nota più lieta, una delle poche. Sento che tu stai bene, sei armoniosa dentro di te, scrivi cose molto belle. O m'inganno? Questa volta non divagherò, parlerò anche di *business*. Lerici³⁷ ha in programma un volume sul teatro del nostro tempo; il dramma di cui mi parlavi³⁸ gli interesserebbe averlo per includerlo in quel volume. Sono certo che è molto bello e questa certezza l'ho comunicata anche a lui. Quanto alla serie di canti popolari, anche quelli vorrebbe vederli, ma forse sono pochi per un volume come i suoi. Mandali a me comunque insieme al dramma. Voglio leggerli assolutamente. E qualcosa ne faremo.

Leone³⁹ sta meglio, comincia a lavorare, a leggere, a viaggiare. Oreste⁴⁰ infaticabile. Romano⁴¹ vivacissimo.

Due anni or sono, ricordi?, nei giorni di Pasqua eri qui e anche la mamma⁴². Lascia che ti abbracci e pianga un po' sulla tua spalla. Ti sarò grato se scriverai al nonno. Il tuo

Nestore

6⁴³

29 maggio 1961

Carissima,

hai ragione, non devo aspettare il tempo che non avrò mai, di scriverti con agio e distensione. Eppure un messaggio è partito tutti i giorni ogni volta che una rondine prendeva la via del levante. Diceva: grazie; grazie di esserci, grazie di essere tu, di essere così buona e cara e viva. E in questa stagione, in questo mese di maggio limpido e doloroso!⁴⁴

³⁵ Lettera manoscritta.

³⁶ Ciro Luzi.

³⁷ Roberto Lerici, noto editore milanese.

³⁸ Cfr. Giorgio Theotokas, *Il ponte di Arta: dramma in cinque quadri*, Napoli, Baretto editore, 1963.

³⁹ Leone Traverso.

⁴⁰ Oreste Macrí.

⁴¹ Romano Bilenchi.

⁴² La madre di Luzi, Margherita Papini, scomparsa il 9 maggio 1959.

⁴³ Lettera manoscritta.

⁴⁴ A causa del lutto materno sopra ricordato. Cfr., all'interno della sezione *Morte cristiana* della raccolta *Dal fondo delle campagne*, i versi della poesia *Siesta*: «È l'ora della lucidità spietata / quando non interrompe anima viva / il filo delle vie tagliate a squadra [...] // Mia madre, mia eterna margherita / che piangi e mi sorridi / viva ora più di prima» (M. Luzi, *L'opera poetica* cit., pp. 285-286).

Il Ponte di Arta è davvero molto bello. Siccome il progetto di Lerici (volume antologico di autori teatrali) mi pare troppo macchinoso e lungo, mando il dramma a Einaudi che può pubblicarlo a sé, e spero non troppo tardi. Ti informerò della risposta. Forse anche a Einaudi, se il primo passo va bene, passerò i canti (bellissimi) popolari. Quanto al resto che mi proponi, vedo più difficile la collocazione.

Al testo di Teotokàs, o meglio al tuo italiano, ho fatto qualche lieve ritocco. Magari occorrerà in seguito rimettere le mani su qualche frase, se mi autorizzi. Peccato che Atene non voglia il mio *Quaderno gotico*! Ma forse è fatale che i goti non debbano toccare le sponde dell'Attica... e magari qualcosa di gotico c'è veramente in me a quel vostro paragone. Ti abbraccio, anche il nonno ti saluta

Mario

7⁴⁵

13 settembre 1962

Carissima,

scusa il vergognoso silenzio. È stata un'estate dispersa e strana che mi ha portato qua e là a dimenticare i miei obblighi e i miei impegni.

A salute stiamo tutti benino. So che il Nonno ti ha scritto. Tra pochi giorni torneremo dal medico per un definitivo accertamento. Siamo ancora a Bivigliano, sebbene io sia costretto a scendere spesso a Firenze [...].

Ho combinato poco. E mi attendono invece fatiche e scadenze. Che voglia di fare il vagabondo, l'Ulisse, avrei, Nausicaa! E invece siamo in questa giostra senza senso che ci fa girare in tondo! Potrei invece navigare verso la Grecia e entrare nel Pireo! E venire a sorprenderti a Kefillinias, mentre sei al piano e non mi sentiresti arrivare.

Che voglia di fare una conversazione di dieci ore con te, e riprendere fiato! E invece per me, e temo anche per te, gli anni bruciano sulle loro ceneri e io comincio a ribellarmi in un desiderio smisurato di gioia. Perché c'è questa gioia, forse a portata di mano. Vorrei proprio entrare in codesto dominio, rischiarmi, fugare molte ombre⁴⁶. O sto delirando?

Scrivimi presto, ti voglio tanto bene e ti abbraccio, il tuo

Mario

⁴⁵ Lettera manoscritta.

⁴⁶ Temi cardine e trasversali dell'intera opera luziana, quelli dei binomi trasformazione/rinascita e gioia/felicità.

*Dalla corrispondenza con Leone Traverso*1¹

Atene, 1 febbraio 1957

Il giorno in cui ti spedii la mia lettera precedente, tornata a casa trovai la tua. Come avrai visto, la tua «lettera» aveva preceduto la carta scritta! Ti ho quasi risposto. Ora sono più tranquilla sapendoti con «loro». Desidero tanto avere il tuo Pindaro². È difficile soprattutto per riuscire ad avere lo stesso numero di «vibrazioni» dei vocaboli antichi.

Il materiale del poeta è il più difficile, il più duro di tutti gli altri. Quanto al lavoro, la tua firma lo garantisca. È vero che dalle lingue di oggi, il greco moderno è quella che sta più vicino al greco antico, ma neppure questa è il greco antico. Sono piuttosto le firme dei traduttori più che gli «strumenti» (le lingue) che hanno importanza.

Comunque aspetto il tuo Pindaro anche come una promessa da *parte tua* di stare voltando verso la *luce*³ (che è la vita, il lavoro, gli altri uomini e soprattutto noi stessi).

Da quanto io, Leone, vidi che l'egoismo e l'altruismo più pazzesco sono soltanto due nomi dello stesso delitto: che l'ascetismo più fanatico non aveva differenza dall'atto criminale di un delinquente, capii quanto era assurdo di cercare di rispettare gli altri senza rispettare prima noi stessi e con se stessi la *vita* e la Divinità.

Ti avrei scritto prima ma è impossibile immaginare la mia vita qui⁴. Dal 20 gennaio dormo soltanto negli autobus. Notte e giorno è soltanto un'ora lunghissima e bianca. Quello che avrei dovuto pensare lo penso un attimo dopo del momento giusto e corro ai telegrammi per guadagnare tempo. Bisogna che rimanga qui due settimane ancora. Ho un lavoro delicato e importantissimo. Poi, se nel frattempo non succede nulla (spero!) ritorno a Palermo ove i miei ragazzi⁵ mi aspettano per festeggiare il battesimo di «Rock and Roll» – il nostro cagnolino!

Oggi non riesco a pensare. Ti scrivo da un bar. Non ho fretta. Ho avuto una notizia brutta, tutto è senza più colore e sono serena. Ho perfino pensato... ad un cappello a penne rosse mezza sera! La tua Antigone non portava cappelli! (questo per farti vedere quanto sbagli parlando come parli per me).

¹ Lettera manoscritta.

² Pindaro, *Odi e frammenti*, traduzione dal greco e prefazione di Leone Traverso, note introduttive e note al testo di Eugenio Grassi, Firenze, Sansoni, 1956.

³ Dopo il lutto della sorella.

⁴ In riferimento alla militanza intellettuale esercitata durante la lotta d'indipendenza di Cipro dall'Inghilterra (1955-1960). Cfr. Stefano Verdino, *Margherita Dalmati. Lettere sull'indipendenza di Cipro (dalla corrispondenza con Mario Luzi)*, in «Resine. Quaderni liguri di cultura», 2002, 122, pp. 23-30.

⁵ Gli allievi di letteratura neogreca all'Università di Palermo.

Mandami il Pindaro a Palermo (Istituto di Filologia greca, Università. Oppure: via Filippo Parlatore 65^A) – mi farà meno freddo l'ambiente, se mi aspetta.

Ti sono così grata d'avermi dato tue notizie

Margherita

2⁶

Palermo, 3 aprile 1957

Carissimo Ippopotamo!⁷

Io sono diventata ormai Περσεφόνη⁸...

Muoio ogni tanto, poi mi sveglio e mi metto a “enumerare” la mia “famiglia”: qualcuno manca, altri non rispondono, qualche nuovo sta aspettando sulle soglie e aspetta che io lo chiami. Questo si chiama vita – per me sempre “venerabile”, anche sotto terra se si debba vivere qualche volta. Avrai constatato che il mio italiano piano piano se ne va, come l'acqua da una brocca bucata. Te lo dico perché almeno così almeno saranno giustificati i miei errori di lingua.

Questo è un periodo molto duro per me. Tu come vai? Mi è stata pervenuta la tua cartolina da Atene... Bisogna non drammatizzare la vita, Leone. È drammatica per se stessa quasi sempre. Due cose attirano la folgore: la troppa felicità e la sventura immaginaria. (Dell'altra sventura non ne parlo. Rappresenta la strada più corta per quello che la sa vivere. Ma la vita stessa è una tentazione e ci piace sempre rimandare...)

Il tuo lavoro su Pindaro⁹ è *meraviglioso*! È il Pindaro nella lingua di Petrarca, grandioso, ricco e virile. Nulla è perduto dell'originale. Perfino quella “luce” che è l'aureola di ogni cosa è passata qui intera. E questa lingua è un po' difficile per la Poesia – almeno per me, abituata alla plasticità del neogreco.

Più che bello è veramente questo il lavoro per l'amore con cui si deve colmare la distanza fino a Pindaro...

Quando avrò un attimo di tempo mi piacerebbe di tradurre per la «Nèa Estia»¹⁰ la tua prefazione, se me lo consenti.

Purtroppo non sono riuscita a leggere le note di Eugenio Grassi. Ho una vera avversione contro i commenti (mi piace sempre *nuda* l'opera) ma ho visto dalla

⁶ Lettera manoscritta.

⁷ Soprannome di Traverso nella corrispondenza con la Dalmati.

⁸ «Persefone».

⁹ *Odi e frammenti* cit.

¹⁰ Rivista greca di cui la Dalmati era collaboratrice. Si vedano le parole di Montale: «E c'è anche [in Grecia] una rivista letteraria bimensile, “Nèa Estia”, che pur essendo indipendente ha un certo carattere di ufficialità. È come se da noi la “Nuova Antologia” pubblicasse il meglio dei nostri giovani autori» (E. Montale, *Il carattere dei Greci*, in *Fuori di casa*, Milano, Mondadori, 1975, p. 257).

prima nota che... potevo anche fare a meno. Scusami se è tuo amico, ma Ierone e Terone non sono "Siciliani"; sono "Siculi". Gli abitanti della Sicilia all'epoca di Pindaro erano i "Siculi" ed erano greci. Gli abitanti della Sicilia di oggi sono "Siciliani" e sono italiani.

Qui c'è l'inverno!

Se mi scrivi presto, qui: v. F. Parlatore 65^A. Altrimenti al solito indirizzo di Roma: Pernaelli, via S. Ippolito 23¹¹. Perché non so dirti dove mi trovo: a Roma oppure ad Atene.

Grazie ancora per il Pindaro. Ora ti conosco un po' meglio. Io non posso mandarti nulla. C'è tutto nella mia lingua¹², oppure in qualche orribile traduzione francese per il... bollettino bibliografico!

Scrivimi

Margherita

3¹³

Roma, 2 luglio [1957]

Carissimo Leone,

ho dimenticato dirti una idea mia che mi piace assai: che ne diresti se mi mandassi la critica (di cui mi hai parlato) sulla poesia di Mario dedicata a Cipro¹⁴, e io davo nello stesso tempo la versione della poesia (riuscita bene) e la traduzione della tua critica dalle pagine di «Nèa Estia»¹⁵ (la maggiore rivista letteraria di Atene) a cui collaboro? Non è una cosa bella? Che ne dici tu? Me la farai avere?

Mi sono sentita in vacanza a Firenze, e questo lo devo a te.

Dalla mia prima telefonata che ti feci andando a Genova, e poi domenica, di ritorno – quando ti chiamai dalla stazione e mi hai parlato del caffè ove potevo trovarvi il mezzogiorno di lunedì. Quel quarto d'ora speso insieme a voi non pensavo più all'incredibile storia nel cui ingranaggio mi trovo da due anni¹⁶. Ti sono grata ancora per la tua gentilezza d'aiutarmi a trovare i libri e di voler pre-

¹¹ Recapito romano di Margherita Dalmati, presso l'amica musicista Anna Maria Pernaelli.

¹² Cfr. «Insieme al mio affetto ho un sentimento di profonda gratitudine verso la mia "famiglia" che ho in Italia; perché, mentre io conosco l'opera di tutti i "miei" che ammiro e li considero miei maestri, loro non possono leggermi in neogreco e mi hanno accettata, e mi vogliono bene solo per me stessa, per quel che sono» (M. Dalmati, *Famiglia e dimore*, Atene, 2001, p. 12).

¹³ Lettera manoscritta.

¹⁴ La poesia in questione è ovviamente *A Maria Niki Z. e alla sua patria*, mentre la critica di Traverso a cui si allude è con tutta probabilità L. Traverso, *L'ultimo libro di poesia di Mario Luzi* – «Onore del vero», in «Giornale del Mattino», Firenze, 5 novembre 1957.

¹⁵ M. Dalmati, *Una poesia di Mario Luzi ispirata da Cipro*, in «Nea Estia», 1 settembre 1957, pp. 1232-1233.

¹⁶ Il riferimento è alla lotta d'indipendenza dell'isola di Cipro dall'Inghilterra (1955-1960), in cui la Dalmati esercitò la propria militanza intellettuale a fianco dell'Etnarca di Nicosia Makarios.

starmi libri tuoi quando due ore prima di partire col treno delle 17 e 18 mi hai fatta venire da te per quella mezzoretta.

Gabriella¹⁷ venne alla stazione alle 4. Qui tutti bene. Certo, non aspetto che tu mi scriva adesso, ma io aspetterò la critica e ti scriverò quando, e se vengo poi presto.

Margherita

Peccato che sono stata a Firenze soltanto 24 ore. Un'altra volta vengo per un mese.

4¹⁸

Kefillinias 72, Atene, 15 marzo 1962

Leone caro, scriverti – una parola! Come rispondere alla lettera di Natale (arrivata esattamente un mese dopo, porta il timbro «Firenze 25.12.61 ore 17» e «Atene 24.1.62 ore 7»). E come parlarti del tuo Eschilo¹⁹, che lessi così commossa.

In quella lettera mi dicevi che dopo la befana saresti andato a Losanna per la seconda operazione²⁰. Scrissi subito a Mario chiedendo notizie. Egli però, sapendoti in Italia, tranquillo e incosciente non trovava necessario di aggiungere il salutare «Leone è ancora qui». E soltanto ora lo apprendo da Simeone²¹. A te non scrivevo perché insisti sempre a rispondere, anche dopo una operazione agli occhi (Ti scrivo a macchina per non stancarti).

¹⁷ Gabriella Bemporad. Cfr. «Anche Gabriella, come Leone, l'avevo conosciuta da Vittoria. Figlia del grande editore Bemporad, abitava con la sorella Elena e la madre a Firenze in una grande casa ottocentesca in via Pier Capponi, in un immenso giardino con ogni sorta di alberi e fiori e cedri di Libano. In quella casa per più di vent'anni avrei passato una parte dell'estate ogni anno che facevo ritorno in Italia presso la "Famiglia!" Tanto io quanto Margherita Pieracci, abbiamo avuto una lezione, una preziosa lezione dalle sorelle Bemporad: il rispetto al dono della vita; l'attaccamento a questo sommo bene; riconoscere la fortuna di esistere malgrado le avversità nell'avventura dell'uomo al suo viaggio in terra» (in *Famiglia e dimore* cit., p. 8). Cfr. la poesia della Dalmati *La tomba di Gabriella*: «Poco più in là dalla fila dei cipressi / quasi ai piedi d'un giovane cipresso / dorme Gabriella. / Misteriosi gli alberi: occupano / lo stesso spazio nella luce e nelle tenebre / al sole e sottoterra; / quanta la statura d'un cipresso / altrettanto esso va in profondo / in cerca di acqua — / proprio il percorso di Gabriella. / È legge della Natura: la luce / viene pagata a prezzo altissimo, / per ogni raggio di sole una lacrima; / e intanto Gabriella sfidava questa legge / nata com'era con l'allegria del vivere. // Ora, in compagnia a un cipresso / quante cose non avranno / da raccontarsi insieme, / nella sorda musica del vento, / nell'immobilità del tempo, / nel silenzio assoluto. / Se ne intendono, i due compagni: / l'anima, spogliata dal peso materiale / della veste carnale, / e lo spirito dell'albero: / il cipresso, raggiunta l'acqua della vita; / Gabriella, incontrato il suo Dio — / lo stesso / sia per la formica, sia per l'aquila...».

¹⁸ Lettera dattiloscritta con aggiunte manoscritte.

¹⁹ Eschilo, *Le tragedie*, Firenze, Vallecchi, 1961.

²⁰ Agli occhi.

²¹ Soprannome di Oreste Macrí. Cfr. O. Macrí, *Lettere, ecc., di Alfonso-Gatto-Afo-Affò a Macrí-Oreste-Simeone con l'«Obelischeide», complice Vittorio Pagano*, in «Lingua e letteratura», novembre 1986, 7, pp. 11-38 (poi in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449).

Tradurre Eschilo – una vera impresa. Anche perché il suo linguaggio è di pietra, la frase viene scolpita. I Greci, siamo una razza a parte, senza parentele. Qui in Europa siamo soli, mentre tutti gli altri popoli sono a gruppi, i latini, i Slavi, i Germanici, gli Anglosassoni. Anche il nostro carattere è diverso; abbiamo diversa la mentalità, e così l'Arte. Vedi, gli antichi – perché tu conosci meglio quelli – non si preoccupano affatto di essere eleganti, di piacere; pensano soltanto a raccontare il fatto e basta; odiano gli abbellimenti, aborriscono le esagerazioni. Per loro, la misura di tutto è l'uomo.

Ora, questa poesia tutta nuda trasportata in un'altra lingua parlata da popoli diversi, corre il rischio di sembrare secca, impoverita. Perché nella poesia greca l'effetto è affidato esclusivamente al vocabolo, che splende perché si trova al posto giusto nel testo. Per tradurre un testo dal greco, bisogna che il traduttore conosca a fondo tutto il tesoro della lingua nella quale traduce, e sappia distinguere il colore e il volume sonoro di ogni vocabolo; soltanto così potrà scegliere i vocaboli adatti, adoperando uno stile fiorito e nello stesso tempo sobrio; complicato e luminoso. Mai semplice. E, qui la difficoltà: ottenere l'equilibrio negli abbellimenti. Nessuno meglio di te lo può. Ci vuole una cultura solida e ampia, quel senso innato di poesia, e la parola dello esteta.

Ho letto prima le versioni. Felicissime. C'è proprio il ritmo di Eschilo! I versi sciolti, eleganti e sonori. Stupenda la tua Cassandra nello *Agamennone*²², una delle cose più difficile per tradurre; perché bisogna creare quell'aria di frenetica estasi profetica in pieno giorno. Sarebbe bastato però un solo verso, dal *Prometeo*: quando dice quel meraviglioso, «Cime valicherei vicine agli astri»²³. Soltanto Eschilo poteva dipingere con un solo verso la maestosità di una montagna altissima; e soltanto tu potevi dare tutto lo splendore di questo verso in italiano, una lingua ricca e bella, ma tanto diversa. Non ti dico altro, perché non finirò mai, e dovrò citare tutto il tuo Eschilo. Capisci adesso perché così commossa aprì questo libro, che lo aspettavo, dopo la tua *Elettra*²⁴, ma devo confessare, non così! Pindaro è difficile anche, ma di un'altra difficoltà. Pindaro incide su metallo. Eschilo, sulla pietra. Il tuo *Pindaro* l'hanno sfogliato tutti i miei amici; *Elettra* anche.

Ti mando a parte, il *Quaderno gotico*²⁵ di Mario – ho seguito il procedimento contrario per tradurre dall'italiano al greco. Questo volumetto è però... casalingo, di fattura domestica! Ho un piccolo «poligrafo»; tirai 100 copie soltanto e ho

²² In *Le tragedie* cit., pp. 265-338.

²³ Ivi, p. 209.

²⁴ Sofocle, *Elettra*, traduzione di Leone Traverso (19, 23, 30 maggio-2, 6, 8, 10 giugno ore 17,30, regia di Giulio Pacuvio). Euripide, *Ippolito*, traduzione di Leone Traverso (20, 24, 29, 31 maggio-3, 7, 9 giugno ore 17,30, regia di Orazio Costa), Urbino, Società Editrice Siciliana, 1956.

²⁵ M. Luzi, *Gothiko tetradio*, a cura di Margherita Dalmati, Atene, 1959; poi M. Luzi, *Gothiko tetradio: methaphrase appo ta italika* cit.

dovuto rigare e tagliare ben quattromilacinquecento pagine, una per una! Non c'era altro modo per dare questo gioiello fiorentino con testo a fronte. L'hanno accolto bene qui. Simeone dice che hai rimandato l'operazione. Ti faccio tutti gli auguri, e ti abbraccio con mille migliaia di «grazie».

Margherita

Ex-gabbiano!

(ma che gabbiano poi, se non viaggio più).

*Dalla corrispondenza con Oreste Macrí*1¹

Palermo, 24 gennaio 1959

Per ora, ho visto dove si trova Catania!² Quando avrò finito Quasimodo³ – da capo, secondo la mia promessa – scrivo. Ancora non ho frugato fra le mie carte (per Kavafis e Don Alfonso⁴). C'è molto lavoro all'Università.

Spero che il tempo sia aggiustato anche da voi. Qui ho trovato la città riscaldata e le case ghiacciate. GRAZIE ancora e

A rivederci

Margherita Dalmati

2⁵

Palermo, 25 febbraio 1959

«Gerardo»⁶ l'ho ripescato!

Gli ho fatto una serie di iniezioni. Ora è in convalescenza e può viaggiare – ma come mandarlo da solo?

Di Kavàfis⁷ posso mandarti una sola lirica (!) fatta, certo, con Nelo Risi. Da questo “matrimonio spirituale” ho soltanto un figlio: Filippo V, re di Macedonia⁸.

¹ Biglietto manoscritto con busta indirizzata: al Prof Oreste Macrí / via Jacopo Nardi 60 (o 68, / oppure presso Prof. Luzi, Jacopo Nardi 20) (e GRAZIE) / Firenze. T. p. del 24 gennaio 1959. Sul retro della busta: Dalmati, presso Jacono / via Valverde 23 / Palermo.

² In riferimento alla cartina geografica della Sicilia stilizzata nel biglietto.

³ Probabilmente Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, [Milano, Edizioni di corrente, 1940], Milano, Mondadori [1944], 1951.

⁴ Cfr. i due articoli: Costantino Kavafis, *Tre versioni di Margherita Dalmati e Nelo Risi e “Gerardo” di Alfonso Gatto, tradotto in greco da Margherita Dalmati*, in «Il Critone», marzo-aprile 1959, 3-4, p. 7.

⁵ Cartolina illustrata con busta indirizzata: al Prof Oreste Macrí / via Jacopo Nardi 67 / Firenze. T.p. dell'11 marzo 1959. Nel retro della busta: Dalmati, presso Jacono / via Valverde 23 / Palermo.

⁶ Allusione alla traduzione della poesia per l'articolo “Gerardo” di Alfonso Gatto, tradotto in greco da Margherita Dalmati cit.

⁷ C. Kavafis, *Tre versioni di Margherita Dalmati e Nelo Risi* cit.

⁸ Allusione alla poesia di Kavafis, *La battaglia di Magnesia*: «Finito il bell'impeto d'un tempo, l'ardire. / Del suo corpo stanco, acciaccato ora avrà / soprattutto cura. E che il resto della vita / gli sia lieve. Almeno così pretende / Filippo. Stasera gioca ai dadi, ha voglia / di distrarsi. Sulla tavola mette tante rose. Cosa importa se a Magnesia / Antioco subì la rotta [...]» (in C. Kavafis, *Settantacinque poesie*, Torino, Einaudi, 1992, p. 120). Cfr. «Quando Nelo mi propose di tradurre insieme Kavafis, gli avevo detto che la poesia di Kavafis non era traducibile. Nelo insistette: “ognuno da solo, forse no; insieme intanto?” Io stavo a Palermo [...]. Nelo, a un suo viaggio in Sicilia, mi fece leggere *La battaglia di Magnesia* in versione italiana: egli si trovava proprio nella stessa lunghezza d'onda col nostro Alessandrino! E la nostra collaborazione cominciò

Che faccio? Aspetto ordini.

Nel frattempo sono accadute tante tempeste. Follia, vera follia.

Sono troppo somara se accludo una cartolina per Don Jorge?⁹ Non so dove indirizzarla. *Muchas gracias!* Tanto saluti a tutti, e a presto

Margherita Dalmati

3¹⁰

Palermo, 18 maggio 1959

Carissimi, due righe in fretta solo per dirvi che Albertina mi ha stregato e vorrei tanto tornare nel vostro «Osservatorio» e parlare degli astri di tutte le dimensioni: Guillén, il mio «fratello»¹¹, Alfonso¹² ecc.

Il «Critone» non è ancora arrivato – pare viaggia in carretto tirato da un somarello sardo. Aspettiamo un paio di giorni ancora.

Non ho l'indirizzo di Alfonso. Se e quando mi scriverete – entro... l'anno 1959 – non dimenticare ti prego di segnarmelo.

Altrimenti, digli, Simeone, che mi è spiaciuto tanto non averlo visto questa volta, perché gli voglio veramente bene – il ΓΕΡΑΡΔΟΣ¹³ lo testimonia!

E insisti perché Mario riprenda a venire al caffè come prima. Ha bisogno di voi quanto nemmeno lui stesso immagina¹⁴.

Vi scrivo così male perché dal porto sono andata a trovare i miei somarelli¹⁵ e abbiamo fatto la solita lezione fino le 2,30! Ma ora ho avuto una forte emorragia dal naso e devo stare sdraiata per qualche ora. Più che il sole e la stanchezza, credo sia stato uno sforzo, quasi direi sovrumano, a convincere una persona che l'Arte esiste, e che cos'è l'Arte – mentre di Arte essa non può comprendere

per corrispondenza» (*Famiglia e dimore* cit., p. 7) e le seguenti parole di Nelo Risi: «La parola "amicizia" non ci rappresenta interamente. La nostra è affinità. Affinità in Kafavis. [...] avevo in tasca un tentativo di traduzione di Kafavis fatto sulla scorta di letture inglesi e francesi dei testi del poeta alessandrino di cui ignoro tuttora la lingua. Una sola lirica che mostrai a Margherita. Ha per titolo *La battaglia di Magnesia*. Era un modo di avvicinarla in veste di critico e al tempo stesso un timido approccio italiano a un autore che sentivo vicino. Ovviamente la mia traduzione non funzionava. Comincia così la mia presenza di cieco nel mondo di Kafavis e Margherita mi portò per mano» (Nelo Risi, *Affinità in...*, in *Ritratto di Isabella e altro*, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2001, p. 20).

⁹ Jorge Guillén.

¹⁰ Lettera manoscritta con busta indirizzata: al Prof Oreste Macrí / via Jacopo Nardi 67 / Firenze. T.p. del 19 maggio 1959. Sul retro della busta: Dalmati / v. F. Parlatore 65^A / Palermo.

¹¹ Mario Luzi.

¹² Alfonso Gatto.

¹³ Gerardo, la poesia di Alfonso Gatto citata.

¹⁴ Il riferimento è alla malattia e alla morte della madre di Luzi, Margherita Papini, sopravvenuta pochi giorni prima.

¹⁵ Scherzosamente, qui come altrove, gli allievi dell'Università.

nulla, non può concepire la sua esistenza, e guarda il mondo attraverso gli occhi carnali, e così vede soltanto parte dell'universo.

Molto movimento alla scuola di questi tempi e fra le altre disgrazie devo anche avere davanti due garofani di... plastica che hanno portato i miei somarelli e di cui garofano diventa matto la persona che sostituisce il Professore! Forse saranno i miei 73 anni¹⁶ che mi hanno fatto bisbetica.

Vi abbraccio

Margherita

4¹⁷

Palermo, 18 giugno 1959

Carissimo Simeone,

mi spiace che tu abbia perso tempo per una faccenda tanto stupida, ma capita proprio ora, nel mezzo delle nostre trattative col'«erede» (vedi ora è stato... promosso!) per i diritti¹⁸. Mannaggia la marina.

[...] Ho avuto una lettera di Vittorio Pagano. Gli scrissi. Quando finiranno gli esami allora preparerò quel che dici per i lirici. Nel '56 ne avevo una decina, trasmesse dalla Radio di Parma in una conferenza sulla lirica neogreca di oggi. L'avevo fatto bene, ma non conoscevo bene l'italiano e me l'aveva corretto la signorina Guerrini¹⁹. Ora però dice Nelo Risi che le mie ultime versioni di Kavafis sono quasi perfette(!)

Trionfo dei somarelli, Simeò: tutti hanno preso trenta, ma quest'anno, nessuna lode. Di nuovo sangue dal naso mi viene, porco cagnolino. Ieri, ieri l'altro, oggi.

Saluti a tutti gli amici, in modo particolare Affò²⁰.

Non è che Mario²¹ abbia un'anima più complessa delle altre, ma non si era mai trovato solo con il suo destino, a lottare contro la vita per la vita stessa. Contro la morte, contro la malattia, contro la stella cattiva, a lottare per il suo posto in questa terra. Mai. Ha potuto studiare ininterrottamente, ha potuto sposare la ragazza che egli aveva scelto. Dalla famiglia paterna passò alla famiglia sua, nell'una casa c'erano i genitori che pensavano a tutto, nell'altra la moglie che pensa-

¹⁶ In realtà 37, secondo l'abitudine scherzosa di Margherita Dalmati di contare gli anni al contrario.

¹⁷ Lettera manoscritta con busta indirizzata: al Prof. Oreste Macrí / via Jacopo Nardi 20 / Firenze. T. p. del 18 giugno 1959. Sul retro della busta: Dalmati / v. F. Parlato 65^A / Palermo.

¹⁸ Probabilmente di Costantino Kavafis.

¹⁹ Vittoria Guerrini, alias Cristina Campo.

²⁰ Alfonso Gatto. Cfr. Oreste Macrí, *Lettere, ecc., di Alfonso-Gatto-Affò-Affò a Macrí-Oreste-Simeone con l'«Obelischeide», complice Vittorio Pagano*, in «Lingua e letteratura», novembre 1986, 7, pp. 11-38 (poi in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-449).

²¹ Luzi, in lutto per la morte della madre.

va a tutto. E pare che la lotta proprio c'è e fa parte della vita – vedi che le guerre non cessano mai – e Mario non avendo difficoltà spicciole e materiali, si prese a tormentarsi con malattie immaginarie (più o meno) e altri mali. La fantasia non gli manca e la sua ipersensibilità lo spingeva sempre a vivere tormenti raffinati. La sua poesia è la sua anima. E siccome la fantasia è sconfinata, anche i suoi tormenti erano forti, acuti, disumani. Ora infine si è trovato davanti a un male vero, alla morte, ma soltanto della Madre, ma forse dell'unica persona che era in grado di comprenderlo come nessun altro²². Il dolore è forte – specialmente per il primo tempo. Ma poi, vedrà in seguito che questo dolore, appunto perché è *vero*, e quel che è vero fa parte della vita, e la vita è instancabile, si rinnova sempre ogni primavera, appunto per questo il dolore rientra nella possibilità umane, non è sconfinato e cupo come quello immaginario, ma vivo e nello stesso tempo pieno di luce, come la vita. Sarà per questo che ti sembra «ristabilito». Lo sai che Mario è mio «fratello», eh? Ora che la sua madre non c'è, Mario si trova in contatto immediato con la vita. Prima tra la vita e lui stava la madre²³. Infine ha preso contatto con la vita nuda - amara, cattiva, ma anche meravigliosa. Per questi primi tempi però fategli compagnia.

Mannaggia, quanto ti ho scritto! Di a Albertina che qui abbiamo vischi rossi, una meraviglia, e un melograno in fiore!

Vi abbraccio

Margherita

Non c'è bisogno che tendiamo a correggere l'errore su «Critone». [...].

5²⁴

Palermo, 2 luglio [1959]

Dunque Simeone, ti ho promesso di continuare la mia lettera da casa.

Di mio «fratello» è da giorni che non so nulla. Per il momento non mi preoccupa. Verrà però un giorno in cui tenterà di esplorare il «deserto». Cercherà

²² Per l'importanza della figura materna in Luzi rinviamo al libro-intervista M. Luzi, *La porta del cielo: conversazioni sul cristianesimo*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Fabbri, 1998.

²³ Cfr. quanto scritto da Luzi nell'introduzione ai *Poemi conviviali* del Pascoli: «Io ho sentito la sua morte come una mia seconda nascita. La sua agonia, lunga e dolorosa, fu per me una sorta di incubazione. Fu esperienza di separazione e lacerazione, ma poi di rinnovamento totale» (in *L'opera poetica* cit., p. 1515); nonché la parte dell'intervista a *Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, relativa a *Dal fondo delle campagne*: «La questione fra morte e vita, come tu dici nella nota, è al centro del libro [...] la morte di tua madre impone, mi sembra, la concretezza dell'evento e con esso di tutti gli eventi (da cui il risalto a una quotidianità osservata nel suo continuo prodursi); nello stesso tempo essa è anche il superamento di sé e degli eventi [...] è proprio questo tuffo di immanenza a far scaturire la possibilità dell'apertura del tema metamorfico (qui come vita-morte-vita) che tanto ti occuperà» (ivi, p. 1252).

²⁴ Lettera manoscritta con busta indirizzata: al Prof Oreste Macrí / via Jacopo Nardi 20 / Firenze. T.p. del 2 luglio 1959.

di trasportare nell'immaginazione questo dolore, solo perché la realtà gli pare compito che può superare. Ma il pericolo è proprio qui. Perché per tutto quello che la vita arriva a dominare, non c'è nulla da temere. L'immaginazione però è «indomabile». Soltanto lì c'è il colore nero assoluto. Nella vita lo trovi mischiato di altre tinte. Perfino le rondini che le vedi nere (e bianco), hanno riflessi azzurri dove hanno le piume nere. Io le ho viste parecchie volte.

Quando dunque Mario si stuferà di questo che può sopportare, cercherà di vivere tutto da capo nel terreno «suo», quello dell'immaginazione. E non ci sono limiti là dentro. Poi il minimo scontro col mondo di «fuori», urtare contro la realtà prenderà dimensioni spaventose. Io solo quel giorno temo. Non lo potrà superare senza un appoggio sentimentale, preferibilmente un'amicizia verso un uomo, come le amicizie dell'adolescenza. Perché il mio fratello è in fondo un adolescente rimasto nel momento in cui tutto è nobile e luminoso. È un solo momento nella nostra vita, come l'alba prima del sorgere del sole. Poi con l'arrivo del sole cominciano a venire anche le altre.

Dunque il mio fratello (questo «il» avanza, non è così? Non imparerò mai l'italiano) si trova in quella età ancora. Quando gli fanno male, lui non bestemmia come fanno gli «uomini»; la sua reazione è quella di un «efebo», ma non di un uomo. Vedi tu qualche persona altrettanto «mattutina»? Deve avere la sua età, la sua sensibilità, il suo carattere; deve ancora essere disposto a fare lunghe passeggiate... in un silenzio «pitagorico» (!), aver tempo da perdere senza far nulla; e soprattutto volersi bene. Se conosci una persona così dimmelo – e non avrò più «preoccupazioni di famiglia».

Guardo la pianta: siamo lontani Simeò – io conto sempre le distanze in «quattrini»! Palermo-Firenze. Perciò non ti posso dire che potremo fare quattro (mila) chiacchiere, Albertina tu ed io, nel vostro «Osservatorio».

C'è ancora quel ragazzone americano Arnold Weinstein?²⁵ Mi aveva dato 4 liriche sue. Tradussi una e gliela spedii, a Firenze (via del Proconsolo ecc. ecc.) chiedendogli alcune «date» sulla sua signoria. Di lui so solamente che è... lungo-lungo e che beve bibite sempre gialline e che ha le mani sudate anche in inverno! Significa che è ricco per avere calore e sudare perfino quando io porto... due gonne!! Ma posso con questo accompagnare la mia versione?

E Guillén poi? L'ultima volta che lo vidi eravamo noi due soli nel caffè, e mi parlava di Urbino – e io pensavo al riso di Elena²⁶ che si allungava!

²⁵ Noto poeta e autore teatrale newyorkese, vissuto fra il 1927 e il 2005.

²⁶ Elena Monaci, moglie di Luzi, da cui la Dalmati era spesso invitata a pranzo: «Una volta che Elena mi aspettava a pranzo, Guillén non mi lasciava andar via: ci avevano lasciati soli all'Extra-Bar [...]. Ogni tanto telefonavo a Elena, e lei mi diceva l'unica frase: il riso è allungato! Io tornavo al tavolino di Guillén disperata, e gli dicevo: "Elena dice che il riso si allunga, si allunga", e lui niente» (lettera a Stefano Verdino del 22 febbraio 1993).

Leone, Pierino²⁷, Ugo²⁸ e soprattutto Affò, stanno bene?
Vi abbraccio

Margherita

6²⁹

Lefkosias 22, Atene, 11 febbraio 1970

Simeone caro, tanti tanti auguri per il tuo compleanno! E non ti ho fatto neppure gli auguri di Buon Anno!!!

Eccoti le poesie³⁰ che mi avevi chiesto – se non hai cambiato nel frattempo idea.

L'influenza dall'una parte (che influenza: era la *grippe* pestifera quest'anno), molti concerti di clavicembalo dall'altra, più il lavoro letterario, varie seccature e ora perfino *traslocare!* - ti spiegano il mio silenzio.

Penso tanto a voi – l'asinello compreso – non è che siete i miei cugini³¹, ma Albertina è l'unica delle moglie dei miei «parenti» che mi sta proprio a cuore, perché è una persona «vera» e pura, come una bambina, di quell'innocenza che è proprio l'intelligenza del cuore – cosa rarissima. Eppure sono passati tanti anni e non ci siamo visti! Potessi almeno venire un giorno a suonare a Firenze e abbracciarvi tutti. Ma come è diventata complicatissima la nostra vita in questo mondo meraviglioso e pazzesco. Guillén dove si trova?

Ho pubblicato i *Mottetti*³² di Montale in greco, un lavoro riuscito, sai!

Fra poco sarà seppellita (di queste doppie qualcuna avanza, ma non importa) sotto tanta cartaccia stampata, scritta, dattiloscritta, manoscritta, che schifo. Mentre avrei tanta voglia di chiacchierare un po' con i miei cugini e il fratello all'Extra-Bar!

Einaudi dice che il nostro Kavafis³³ (quel libricino fatto con Nelo Risi) si ristampa dopo solo un anno e mezzo!

Di nuovo auguri e un abbraccio

Margherita

²⁷ Piero Bigongiari.

²⁸ Il pittore Ugo Capocchini.

²⁹ Lettera manoscritta senza busta.

³⁰ M. Dalmati, *La cosa più difficile nella vita del Dott. F.*, in «L'Albero», 1970, 45, pp. 160-166.

³¹ Appellativo frequente nella corrispondenza con Macrí. Cfr. «[Oreste] mi disse che la sua discendenza era greca, “dai baroni Macrí di Cefalonia”. – “Anche la nonna materna” gli dissi “è Macrí!” – “Allora, noi siamo cugini!” fece ridendo» (in *Famiglia e dimore* cit., p. 6).

³² E. Montale, *Ta Motetta tou Montale*, Atene, 1969 (poi *Mottetti e altre poesie*, introduzione e versione poetica di Margherita Dalmati, Atene, Istituto italiano di cultura di Atene, 1971).

³³ C. Kavafis, *Cinquantacinque poesie*, Torino, Einaudi, [1968], 1970.

7³⁴

Atene, 17 nov[embre] 1994

Oggi tutto è chiuso³⁵, ma intanto io ti scrivo. Ieri ho impostato una lettera, ma oggi nessuno osa uscire di casa. Questa la imposto domani.

Ti scrivo per dirti che non posso non pensare ad Albertina³⁶ e a te. Ricordo i tempi della nostra gioventù, nel 1957, quella favolosa zuppa di pesce a casa vostra con i pappagallini liberi a volare per casa e noi li cacciavamo col cucchiaino per non beccare nei nostri piatti; Albertina, così bella ridente piena di bontà; la casa piena di luce – io venivo sempre a primavera o ai primissimi dell'estate, e c'era sempre il sole. Una volta sola aveva piovuto, quando tu acquistavi per primo la macchina, non potevamo entrarvi tutti, e rimase fuori Alfonso con un ombrello rotto sforzandosi di aprirlo. E pare che tutto fosse appena ieri...

Per fortuna, per noi esiste anche il lavoro; penso con terrore a quelli che si trovano soli e indifesi di fronte al dolore.

Ti scrivo solo per parlare con te, per farti un po' di compagnia. E so che non concludo niente; tu intanto lo sai, che ti stiamo vicini, i tuoi «parenti» tutti, i veri, quelli di sangue, e gli altri, non meno veri.

Devo andare al conservatorio

Ti abbraccio

Margherita

³⁴ Lettera dattiloscritta senza busta.

³⁵ Per i disordini che abitualmente colpivano la città di Atene per la ricorrenza della caduta della Xunta dei colonnelli, avvenuta il 17 novembre 1973.

³⁶ Da poco scomparsa.

LUZI E MACRÍ: UNA TESTIMONIANZA

Fabrizio Dall'Aglia

Il mio sarà un intervento davvero poco «critico», e me ne scuso fin da subito; ma forse, proprio per il carattere di questo convegno, non sarà del tutto sgradita una semplice, personale e in fondo leggera testimonianza, che se non altro può avere il pregio di ricordare due grandi protagonisti del cosiddetto «ermetismo» – o meglio, della generazione cosiddetta ermetica, espressione che mi pare più appropriata – per come ho potuto conoscerli e frequentare di persona. Devo anche aggiungere che il mio ricordo di Luzi e di Macrí si presenterà in qualche modo intrecciato, e forse un po' caotico; e, per prima cosa, non può partire che dal ricordo di una terza persona, che se non può certo essere annoverato tra gli scrittori dell'«ermetismo», è stato a tutti gli effetti un loro grande compagno di strada: Romano Bilenchi. È stato infatti Bilenchi il primo che ho frequentato quando ho iniziato a lavorare a Firenze, a partire dall'estate del 1983, prima come insegnante, e poi, dalla fine del 1989, come consulente della Passigli Editori. Quasi tutte le settimane, almeno una sera alla settimana, andavo a trovare Romano e la moglie Maria Ferrara nella loro casa di via Brunetto Latini. E il mio primo incontro con Luzi è avvenuto proprio lì, in una circostanza un po' singolare che ricordo sempre con piacere. Sia Romano, sia soprattutto Maria, amavano molto infatti giocare a scopone con gli amici che andavano a trovarli. Quando ero il solo ospite, c'era bisogno del quarto giocatore; e proprio in una di quelle occasioni era capitato Mario Luzi, così che una discreta parte di quella serata la trascorremmo in una – per me davvero indimenticabile – partita di scopone. Luzi si presentava molto diversamente da Bilenchi, il quale appariva subito molto aperto e socievole, incline, per esempio, a superare ogni barriera di età fin dai primi incontri. Luzi dava un'impressione differente, pareva poco propenso a lasciarsi andare, conservava una sorta di distanza che era forse il retaggio di un'antica timidezza, o comunque di una certa dose di prudenza nei rapporti umani. Qualcuno la scambiava persino per alterigia, ma non era niente affatto così, e conoscendolo appena un po' di più ci si sorprendevo anzi della sua naturale simpatia. Comunque, quello che più mi colpì in quel primo incontro – io peraltro, com'è ovvio, soprattutto ascoltavo e tacevo, un po' intimidito dalla presenza di Luzi – fu la grande confidenza che c'era

fra lui e Romano, a testimonianza di un'amicizia di lunghissima data e sempre attiva e presente. Del resto, ben oltre a quella amicizia, Bilenchi stimava moltissimo Luzi (peraltro ricambiato) e lo considerava, con Montale, il più grande poeta italiano della sua epoca.

Ecco, ricordo questo primo incontro proprio perché eloquente di quanto, nelle mie frequentazioni fiorentine di allora, io debba a Romano Bilenchi. È stato sempre attraverso di lui, infatti, che ho conosciuto non solo Luzi, ma anche Macrí e, ancor prima, Geno Pampaloni.

Quando poi ho cominciato a lavorare per la Passigli Editori, Bilenchi purtroppo non c'era già più, anche se da pochissimi mesi soltanto. Quanto a Mario Luzi, proprio all'inizio di quello stesso anno 1989 era stata varata da Stefano Passigli una collana di poesia che si avvaleva di lui come «direttore». Era una collana dunque ancora con pochi titoli all'attivo, ma dove già avevo il piacere di trovare due delle più belle raccolte di Juan Ramón Jiménez, poeta da me molto amato: *Eternità e Pietra e cielo*, nella traduzione di Francesco Tentori Montalto. L'accordo tra Luzi e Stefano Passigli prevedeva anche la pubblicazione, di tanto in tanto, di poeti italiani che era lui stesso a segnalarci; a questo Luzi teneva in maniera particolare, perché si rendeva ben conto di quanto fosse difficile per i poeti contemporanei trovare sbocchi editoriali non proprio fittizi. È stato così dunque che, negli anni, la collana di poesia della Passigli – che recava come sottotitolo «Testi scelti da Mario Luzi» – ha preso forma e sostanza, in un certo senso mediando tra esigenze in parte differenti, quella dell'editore e quella del direttore di collana: l'editore desiderava infatti una collana orientata soprattutto alla pubblicazione e ripubblicazione dei grandi poeti stranieri del primo Novecento, in un certo senso sul modello della celebre «Fenice» di Guanda; mentre Luzi voleva che la collana si aprisse anche a voci non ancora sufficientemente rappresentate, sia straniere, sia soprattutto italiane: e ricordo, tra i primi poeti pubblicati, quelli ovviamente di area fiorentina, come Franca Bacchiega, Paola Lucarini, Paolo Manetti. Tra i poeti stranieri contemporanei figuravano già l'americano James Dickey e lo svedese Lars Forssell, nonché una corposa e importante antologia dedicata ai poeti di lingua spagnola degli Stati Uniti, i cosiddetti «chicani», curata da Franca Bacchiega. Quanto ai poeti del passato, oltre al già citato Jiménez, era stato pubblicato un poema di Thomas Hardy, *I dinasti*; e fu l'antologia di poesie di Georg Trakl nella traduzione di Leone Traverso, di poco successiva, il libro a cui devo il graduale infittirsi dei miei incontri sia con Mario Luzi sia con Oreste Macrí.

Macrí abitava in via Nullo, a pochi passi da via Sirtori dove si trovava allora la sede della Passigli. Era dunque divenuto abbastanza abituale per me fargli visita nel tardo pomeriggio, quando uscivo dal lavoro. Forse più ancora degli altri, Macrí sembrava aver mantenuto vivo il ricordo degli amici scomparsi, e la riedizione delle loro opere era sempre per lui motivo di soddisfazione quasi personale. Tra questi amici, un posto particolare aveva avuto senza dubbio Leone Traverso, una figura della quale forse oggi è difficile capire appieno l'importanza, direi la centralità, per tutta quella generazione di scrittori e di amici. Ora

non ricordo più se fu Luzi o fu invece Macrí a mettermi in contatto con il nipote di Traverso, il signor Valentino, perché potessimo riacquisire i diritti della traduzione dell'antologia di Trakl, da tempo fuori commercio¹. Direi a memoria Luzi, ma fu certamente soprattutto attraverso Macrí che approfondii la mia conoscenza dell'opera di Traverso; e dopo quel Trakl, sempre nella collana di poesia diretta da Luzi, pubblicammo le sue antologie di Yeats² e di Góngora³. Ma il nostro interesse per l'opera di Traverso non si limitò alle sue traduzioni di poesia; pubblicammo anche, infatti, la traduzione di un breve romanzo di Hans Carossa uscito negli anni Quaranta presso Guanda, *I casi del dottor Bürger*⁴; e, ancora, un librettino al quale tutti tenevamo in modo particolare: *Bambole*, che riuniva tre brevi, bellissimi scritti di Baudelaire, Kleist e Rilke. Per quanto riguarda invece le altre, più importanti traduzioni di Traverso da Rilke, non eravamo arrivati a tempo: Luzi ci teneva moltissimo, per esempio, a ripubblicare le *Ultime poesie* del grande poeta praghese nella versione di Traverso, ma un altro editore ci aveva (giustamente) preceduti e, nonostante qualche mio tentativo, non ci fu nulla da fare.

Anche per quanto riguarda le storiche traduzioni di Oreste Macrí, siamo arrivati un po' tardi. Così abbiamo potuto ripubblicare soltanto le *Memorie del Marchese di Bradomín* di Valle-Inclán⁵, suddivise nei quattro volumi di *Sonate* corrispondenti alle quattro stagioni con cui erano stati concepiti dallo scrittore spagnolo.

Proprio questa idea, dunque, di riproporre per i nuovi lettori alcune delle più importanti traduzioni del Novecento, da tempo non più in commercio e difficilmente reperibili, è stata uno dei principali motivi professionali dei miei incontri con Macrí. In un certo senso, si può dire che non poca parte della nostra collana di poesia di quegli anni, per quanto riguarda i poeti stranieri, si lega direttamente con la stagione ermetica, e soprattutto grazie ai traduttori, o meglio, come li chiamava Macrí, ai poeti-traduttori. Spesso era Macrí stesso a suggerirmi diverse possibilità, e a fornirmi le indicazioni per contattare gli eredi dei traduttori ormai scomparsi: penso, oltre a Traverso, a Vittorio Bodini e a Renato Poggioli; penso anche al lusitanista Luigi Panarese, carissimo amico di Macrí,

¹ Georg Trakl, *Poesie*, introduzione di Rodolfo Paoli, Milano, Enrico Cernada, 1949. La prima edizione Passigli, con prefazione di Italo Alighiero Chiusano, è del 1992.

² Dopo una parziale pubblicazione fatta da Scheiwiller (Milano, 1939), la prima edizione di queste traduzioni di Traverso, con una nota introduttiva di Margherita Guidacci, venne pubblicata da Cernada nel 1949 e ristampata poi da Vallecchi nel 1973. La prima edizione Passigli, con prefazione di Franco Buffoni, è del 1994.

³ Luis de Góngora, *Sonetti*, Milano, Cernada, 1948. Per l'edizione Passigli (1993), Macrí volle che contattassi anche Gabriele Mucchi, che aveva a sua volta tradotto poesie di Góngora per le Edizioni La Meridiana (*Sonetti e frammenti*, Meridiana, 1948); era importante, diceva, riconoscere la qualità anche di quel lavoro, e in appendice, con il consenso (peraltro entusiasta) di Mucchi inserimmo tre dei sonetti da lui tradotti.

⁴ Hans Carossa, *I casi del dottor Bürger*, Parma, Guanda, 1943. L'edizione Passigli è del 1993.

⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Memorie del Marchese di Bradomín*, a cura di Oreste Macrí, Firenze, Sansoni, 1943. I quattro volumetti con le *Sonate* uscirono da Passigli dal 1992 al 1993.

allora già molto ammalato, dal quale riprendemmo la celebre traduzione delle poesie di Pessoa uscita la prima volta per l'editore Lerici⁶ e pubblicammo poi un'importante antologia di un altro grande poeta portoghese, Miguel Torga⁷. E debbo sempre a Macrí anche i miei incontri con Silvia Betocchi, allorché decidemmo di ripubblicare la traduzione del padre Carlo di uno splendido quanto dimenticato romanzo del primo Novecento francese, *L'allievo Gille* di André Lafon⁸, che mi era capitato di acquistare in una libreria antiquaria, attratto semplicemente dal nome del traduttore. Un romanzo, tra l'altro, che anche Luzi fu felicissimo di vedere ripubblicato, Luzi che con Macrí era davvero tra i pochissimi a ricordare questo scrittore francese morto ancor giovane e ormai dimenticato persino in Francia; eppure scrittore di primo rilievo, molto amato da François Mauriac, autore tra l'altro di un libro su di lui⁹ – e Luzi, com'è noto, proprio alla narrativa di Mauriac aveva dedicato la sua tesi di laurea.

La parte professionale non esaurisce, naturalmente, i motivi dei miei incontri con Luzi e con Macrí, che erano iniziati, pur se in maniera più sporadica, quando ancora non sapevo nulla di quello che sarebbe stato il mio mestiere editoriale. D'altra parte, io ho sempre pensato che il passaggio di testimone tra le diverse generazioni sia una delle cose più belle e importanti della vita, tanto per i più vecchi quanto per i più giovani; e che l'incontro con le persone – in carne e ossa voglio dire – sia determinante, perché una persona non è solo ciò che dice o ciò che scrive o ciò che fa, una persona è in primo luogo ciò che è nel suo aspetto fisico, nella sua voce, nei suoi gesti, nel suo atteggiarsi. Persino nel modo che ha di riceverci.

A questo proposito, voglio ricordare come ogni volta mi riceveva Macrí. Pur abitando appena a un secondo piano, quando sentiva la mia voce al citofono, non apriva semplicemente, magari indicando il piano a cui salire: scendeva egli stesso con l'ascensore e faceva strada. Il rituale si ripeteva ad ogni incontro. E c'è un ricordo che mi piace sempre raccontare: una di quelle volte, dopo aver richiuso la porta dell'ascensore e pigiato il tasto per la risalita, Macrí cominciò a guardarmi sulla testa, poi, arrivati in cima, prima di uscire sul pianerottolo, mi disse in quella maniera un po' burbera che a volte lo contraddistingueva: «Dovrebbe spiegarmi perché la sua generazione non porta il cappello». Magari la giornata era fredda, ora non ricordo, magari la chiazza già molto pelata sopra la mia testa aveva richiamato la curiosità indagatrice dello studioso, non so; fatto sta che non

⁶ Fernando Pessoa, *Poesie*, Milano, Lerici, 1967, riproposta poi, «corretta e aumentata», dalle Edizioni Accademia di Milano nel 1972. La prima edizione Passigli è del 1993.

⁷ Miguel Torga, *Poesie*, Firenze, Passigli, 1997.

⁸ La traduzione di Carlo Betocchi del romanzo *L'Élève Gille* di André Lafon (1912) era stata pubblicata dall'Istituto di Propaganda Libreria (Milano, 1936) con il titolo *Mattutino*.

⁹ François Mauriac, *La vie et la mort d'un poète*, Paris, Bloud et Gay, 1924. André Lafon aveva anche ispirato il personaggio di Nicolas Plassac nel romanzo *Galigai* del 1952. Nato a Bordeaux nel 1883, Lafon fu vittima a soli 22 anni di scarlattina; con *L'Élève Gille* vinse la prima edizione del Grand Prix de Littérature de l'Académie Française.

mi chiedeva come mai *io* non portavo il cappello, non gli interessava per nulla il mio dato personale, mi chiedeva invece perché *l'intera mia generazione* non lo facesse, e detto da lui, non tanto perché al cappello non rinunciava mai, quanto perché fautore e propugnatore della teoria delle generazioni, quella specie di domanda, che più che una domanda era una dubbiosa constatazione e quasi un rimbrotto, assumeva un valore diverso e del tutto particolare.

Non pochi dei miei incontri con Macrí iniziavano con la lettura da parte sua di uno dei tanti racconti che scriveva. Non sono in molti, neppure oggi, a conoscere la vena narrativa di questo studioso, e soltanto una parte di questi racconti è stata finora raccolta in volume. Mi vengono in mente tre edizioni: il breve racconto *Un sacco d'uomo*, che ho io stesso pubblicato nel 1994 per i tipi di Mavida, una galleria-stamperia d'arte di Reggio Emilia di cui sono comproprietario; *Le prose del malumore di Simeone*, curata da Gino Pisanò per la casa editrice Agorà di Lecce nel 1995; infine, *La conversione dei pallidi e altre prose del malumore*, a cura di Anna Dolfi, pubblicata dalle edizioni Via del Vento di Pistoia nel 1999.

Credo che non ci sia nulla che rende meglio l'idea di quello che veramente era Oreste Macrí di questi suoi racconti. Anche perché, scrivendoli, Macrí faceva il verso a se stesso, si autoparodiava, divertendosi con le sue tipiche lunghe enumerazioni, con inserimenti nel racconto di espressioni di uso critico più che non narrativo, cercando spesso il paradosso, e, soprattutto, sdoppiandosi in quel nome di autore *Simeone p.c.c.* con cui li firmava: «Simeone per copia conforme», un nomignolo che, diceva, gli aveva affibbiato Leone Traverso.

La nostra pubblicazione cui facevo prima riferimento, *Un sacco d'uomo*, si inseriva in una serie di *plaquettes* che avevamo iniziato quando, avvicinandosi gli ottant'anni di Bilenchi, avevamo avuto l'idea di festeggiarli donandogli un'edizione-cina di un racconto di Silvio D'Arzo (autore reggiano molto amato da Bilenchi, ma anche da Macrí, da Luzi, da Pampaloni) dal titolo *Sera sul fiume*; un racconto quasi inedito, perché D'Arzo lo aveva pubblicato sul «Meridiano di Roma» nel 1940 e non era stato poi raccolto nella grande edizione postuma delle opere curata da Rodolfo Macchioni Jodi per Vallecchi nel 1960. La nostra era una piccola edizione di 50 esemplari numerati, con testi composti a piombo in linotipia e stampati su carta a mano con i torchi della nostra stamperia, arricchita da un'incisione originale di un amico artista, Gianni Stefanon. Dopo la scomparsa di Bilenchi, abbiamo continuato per alcuni anni ad onorarne la memoria con analoghe *plaquettes* che di volta in volta venivano tirate a 81, 82, 83 esemplari e così via, in relazione all'anno di nascita di Romano. Portavamo poi gran parte della tiratura alla signora Maria, che regalava le *plaquettes* ai vari amici di Bilenchi e suoi. Tra questi, naturalmente, c'erano tra i primi anche Luzi, Macrí e Pampaloni. Ed era stato proprio Macrí a dirmi che gli sarebbe piaciuto che uno dei suoi racconti venisse pubblicato in questa specie di collana a memoria dell'amico scomparso; il suo racconto era stato poi illustrato con un'acquaforte di Silvio Loffredo.

Leggendo questi racconti, e ascoltando Macrí stesso leggere i suoi racconti (e lo faceva con grande accuratezza, spesso con un sorriso divertito che accom-

pagnava l'intera lettura), mi veniva persino da pensare che, senza togliere nulla al suo grande acume di studioso, Macrí fosse una sorta di scrittore prestato alla critica, in un certo senso «dirottato» sulla critica, e forse anche un po' costretto in quel ruolo dagli stessi suoi amici scrittori, che a quanto pareva non avevano mai preso molto sul serio quella sua vena fantastica. Che invece a me è sempre parsa straordinaria. Un'impressione, questa, che del resto era corroborata anche dalla sua conversazione, perché in ogni osservazione che faceva sembrava agitarsi un intero mondo vissuto e pensato; per non parlare dei sogni che raccontava – e il racconto *Un sacco d'uomo* aveva avuto origine da uno di questi –, o della sua ferma convinzione che nessuno dei suoi amici fosse in realtà mai morto: diceva che continuava a parlare con loro, al punto che, quando ripubblicammo con Passigli il libro dei sonetti di Góngora tradotto da Traverso, Macrí mi chiamò per dirmi che aveva parlato col «Khane» (così gli amici soprannominavano Traverso), e che dunque doveva fare qualche piccola, però doverosa, assolutamente necessaria, correzione, ma che nessuno – si raccomandava – avrebbe dovuto saperlo. E in questo modo ci regolammo.

Macrí era così, l'amicizia per lui era letteralmente illimitata. E devo aggiungere che un grandissimo senso dell'amicizia l'ho trovato anche negli altri protagonisti che ho conosciuto e citato. Del resto, tutti sanno che *Amici* si intitola un libro tra i più importanti di Bilenchi, e *Fedele alle amicizie* è peraltro un bellissimo libro di ricordi di Geno Pampaloni. Non è dunque un caso, credo, che in una serie di interviste su Carlo Bo e la generazione ermetica realizzata da Giorgio Tabanelli¹⁰ è proprio la parola «amicizia» ad essere quella più ricorrente, trovandosi al centro di tutte le testimonianze raccolte, dallo stesso Bo a Betocchi, da Bigongiari a Caproni, da Luzi a Macrí.

Sia Macrí, sia Luzi, conservavano un ricordo molto intenso degli anni di Parma, e sapendo che la mia città, Reggio Emilia, si trovava lì a due passi, era per loro naturale parlarmene. A Macrí la mia città ricordava anche l'amicizia con Romolo Valli, il grande attore cui poi, dopo la scomparsa, è stato dedicato il nostro Teatro Municipale; e nella sua preziosa *Memoria del mio decennio parmense*¹¹, Macrí rammenta gli incontri con Romolo Valli, che ricorda entusiasta dei poeti spagnoli del Novecento, in particolare di Lorca. E Romolo Valli non dimenticò mai il debito che sentiva verso l'illustre ispanista, a cui doveva in un certo senso l'inizio della carriera e non solo:

¹⁰ Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'Ermetismo*, Venezia, Marsilio, 1991.

¹¹ Lo scritto (poi raccolto in O. Macrí, *Le mie dimore vitali (Lecce-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998) era apparso sulla rivista «Aurea Parma», anno LXXVIII, fascicolo II, maggio-agosto 1994, con la seguente nota di Macrí: «Presentai e lessi questo scritto nell'assai ricco e bene articolato Convegno a cura di Paolo Lagazzi *Officina Parmigiana. La Cultura letteraria a Parma nel 900*, svoltosi nel Circolo di Lettura di essa città dal 23 al 25 maggio 1991».

[...] vivere a Reggio e a Parma in quei quattro anni aveva voluto dire il contatto continuo con un gruppo di intellettuali assolutamente prestigiosi, che si chiamavano Macrí, Sereni, Bertolucci, Bianchi, Borlenghi, Bo. Attilio Bertolucci ci faceva vedere i film e ci insegnava a leggere Proust, da Macrí imparavamo il verso di García Lorca. Detto per inciso, il mio debutto vero non l'ho fatto in teatro, ma nell'ambito di un ciclo di conferenze dello stesso Macrí, che, tornato dalla Spagna nel 1946, aveva ricostruito la morte di García Lorca. In quella circostanza io leggevo sia in lingua casigliana che italiana i versi del grande poeta spagnolo, girando per l'Emilia in una vera e propria *tourné*. Il mio vero maestro di dizione, perciò, è stato un letterato, e questo spiega perché la mia militanza teatrale sia stata legata più a uomini di letteratura che di teatro¹².

Come è noto, Luzi era approdato a Parma già nel 1938, come professore straordinario di Latino e Storia all'Istituto Magistrale Macedonio Melloni, e ci era restato fino al gennaio del 1941¹³; all'anno successivo risale invece l'arrivo di Macrí, che si fermò però più a lungo, dal 1942 al 1952. Quel periodo parmense doveva comunque incidere notevolmente su entrambi. A Parma avevano trovato un ambiente culturalmente molto vivace e stimolante, e vecchi e nuovi amici, a cominciare da Ugo Guandalini, che dopo aver fondato a Modena nel 1932 la casa editrice Guanda e nel 1935 pubblicato, tra l'altro, la celebre raccolta di esordio di Luzi *La barca*, aveva trasferito a Parma l'attività l'anno successivo. Già nel brano citato dell'intervista a Romolo Valli compaiono alcuni di questi amici; ma un altro nome va aggiunto, quello del pittore Carlo Mattioli¹⁴, cui si devono tante delle copertine dei libri Guanda dell'epoca, un altro modenese di nascita e, ben presto, parmigiano di adozione. Mattioli divenne infatti grande amico sia di Luzi sia di Macrí, i quali conservavano nei rispettivi appartamenti fiorentini sue opere a loro dedicate; e spesso mi è capitato di parlare con l'uno e con l'altro di questo pittore che conoscevo bene, anche se non di persona¹⁵. Ricordo, in particolare, una conversazione con Macrí su una rara scultura del pittore di Parma, un ritratto in bronzo dello stesso Macrí che vedevo a casa di un'amica, Luisa Zecca,

¹² La citazione è tratta da un'intervista di Dante Cappelletti a Romolo Valli, apparsa su «Il Dramma» nel marzo del 1978, con il titolo (redazionale) *L'attore deve essere colto*. Successivamente l'intervista è stata pubblicata nel volume: Romolo Valli, *Ritratto d'attore*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Il Saggiatore, 1983 (pp. 155-176; la citazione si trova a p. 156).

¹³ Per queste e in generale per più esaurienti note biografiche, si rimanda alla Cronologia approntata da Stefano Verdino per l'edizione, da lui stesso ottimamente curata, di: Mario Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998.

¹⁴ Mi pare opportuno ricordare qui come si concludeva la nota di Macrí che prima veniva citata in occasione della pubblicazione su «Aurea Parma» della sua *Memoria del mio decennio parmense*: «Nulla aggiungo alla primitiva stesura se non il mio infinito rimpianto per la scomparsa del grande pittore e fraterno amico Carlo Mattioli, ben presente in questa mia memoria».

¹⁵ Dal canto suo, l'amicizia tra Luzi e Mattioli portò tra l'altro alla realizzazione nel 1994 di un bellissimo libro d'artista delle Edizioni d'Arte Colophon di Belluno: *Essere è non dimenticare*, quattro poesie di Mario Luzi illustrate da sei opere grafiche dell'artista parmigiano.

la vedova dell'editore d'arte Igino Cerastico, a cui si devono tre dei più bei libri d'artista realizzati da Mattioli: *Belfagor*, *La Venexiana* e *Vanina Vanini*¹⁶. Quel ritratto in bronzo di Macrí era un ritratto molto spigoloso, nel quale faticavo non poco a rintracciare i tratti del Macrí che invece mi trovavo allora di fronte, probabilmente una trentina o quarantina d'anni dopo; un'opera di grande intensità, come lo sono in genere i ritratti di Mattioli, che è stato davvero anche un grande ritrattista, e che tendeva sempre ad esaltare certi particolari del volto o del corpo, quasi a spingere volontariamente il disegno verso la caricatura, per poi subito però ritrarsene, in quanto lo scopo era diverso. Capitava però, a volte, che l'intento fosse scherzoso, e allora la caricatura poteva sprigionarsi liberamente, spesso con effetti esilaranti; così, per esempio, in un quadro che potevo vedere nella stanza attigua alla sala in cui Macrí riceveva gli ospiti, uno studio stipato di libri: in quel quadro Macrí veniva rappresentato, come lui stesso descrive nella già citata *Memoria* parmense: «reduce entusiasta dalla Spagna: grammofono a tromba. Assaltato dalla testa cornuta di un toro furente, io a lato, scialletta bianca e zimarra sormontata dal mio teschio sempre col cappello in testa...».

Ecco dunque che torna il cappello, il generazionale cappello.

Dalla libreria, apparentemente caotica, di quella stessa stanza, Macrí un giorno aveva tratto con estrema facilità un libro che gli avevo citato come raro, anzi introvabile, di più, pressoché scomparso, secondo quanto me ne diceva un mio grande amico libraio antiquario di Reggio Emilia, Dino Prandi, che sapeva dall'autore stesso di quel libro che, dopo la pubblicazione, pentito, aveva cercato di rintracciarne e distruggerne l'intera tiratura. E a Prandi, in oltre cinquant'anni di attività, non era mai capitato di vederne una sola copia. La poté vedere allora, perché Macrí me la prestò proprio allo scopo che io gliela mostrassi. Si trattava dell'opera prima di Mino Maccari, un libro di prose e versi dal titolo *Orgia*, pubblicato nel 1918. Curiosamente, ricordo che la dedica autografa di Mino Maccari sul risguardo di quell'esemplare non era ad Oreste Macrí, ma a Romano Bilenchi, e non ho mai saputo in quale modo fosse poi arrivato a Macrí. Chissà, magari Bilenchi aveva preso più sul serio che non Macrí la volontà auto-iconoclasta di Maccari; o forse, più probabilmente, per quei singolari vasi comunicanti che possono essere le amicizie. Fatto sta che proprio con un racconto di quel libro dal titolo *Fratelli*, e dunque ancora una volta grazie a Macrí, realizzammo la decima e ultima delle nostre *plaquettes* dedicate a Bilenchi, illustrata con un'acquaforte di Alberto Manfredi¹⁷.

¹⁶ Niccolò Machiavelli, *Belfagor*, illustrato da otto acqueforti di Carlo Mattioli, Milano, Cerastico, 1967; Anonimo del Cinquecento, *La Venexiana*, prefazione di Diego Valeri, con undici litografie di Carlo Mattioli, Milano, Cerastico, 1968; Stendhal, *Vanina Vanini ou Particularités sur la dernière vente de carbonari découverte dans les Etats du Pape*, prefazione di Giancarlo Vigorelli, con dieci litografie di Carlo Mattioli, Milano, Cerastico, 1970.

¹⁷ Non sarà forse del tutto inopportuno citare qui l'intera serie di queste *plaquettes*. Del resto, ero io stesso a consegnare a Macrí, a Luzi e a Pampaloni le loro copie, ed era sempre per me un'importante occasione per incontrarli, anche perché mi incuriosiva e mi interessava co-

Anche con Mario Luzi, intanto, la collaborazione professionale si era arricchita enormemente. Le sue indicazioni editoriali continuavano a riguardare in particolar modo i poeti italiani, e non erano orientate secondo una linea poetica precisa o comunque ristretta, tuttavia, come diceva Luzi, era importante che, pur nella diversità e disparità delle voci, si proponesse e difendesse un'idea «forte» della poesia, si potrebbe dire della «forma poesia», lontana tanto da sperimentalismi fini a se stessi, quanto da esibizionismi più o meno recitativi. Tra i libri pubblicati nella nostra collana, ce ne sono stati anche quattro dello stesso Luzi; tra questi, mi piace ricordare soprattutto l'antologia *La ferita nell'essere*¹⁸, nata dagli incontri che Luzi aveva ormai quotidianamente con un suo (e mio) giovane amico, Valerio Nardoni; un'antologia un po' *sui generis* – o, come ha scritto lo stesso Luzi «non canonica» –, in parte antologia «personale» e in parte, soprattutto, frutto del dialogo tra il poeta e il curatore, che attraverso di lui imparava a leggere interamente la sua opera. Luzi mi disse un giorno che il lavoro per quell'antologia era stato per lui un vero divertimento, e forse si può capire bene cosa intendesse leggendo solo poche righe del prologo, che peraltro paiono, pur scherzosamente, a tema con il presente convegno. Scrive Nardoni: «Gli parlavo di *Avorio*, mi rispose con timidezza che quella poesia lì, quando la pubblicò, il professor Devoto la spiegava a lezione, che ne fece una sorta di manifesto dell'ermetismo. “Professore,” – dice Nardoni – “ma io l'ermetismo non so nemmeno cos'è?”». Ed ecco la risposta di Luzi: «Nemmeno io».

Tutti i nostri incontri, salvo rarissime occasioni, avvenivano nel suo appartamento di via Bellariva, del quale ricordo bene soprattutto lo studio nel quale riceveva, con una grande libreria a parete e tantissimi dattiloscritti di persone che

noscere il loro giudizio sugli autori che di volta in volta sceglievamo. Dopo il racconto di Silvio D'Arzo e la scomparsa di Bilenchi, l'anno successivo (1990) volevamo ricordarlo con qualcosa di suo; subito avevamo pensato a *I pazzi*, un racconto che mi è sempre piaciuto molto; ma si trattava un racconto noto e facilmente leggibile in una qualsiasi raccolta di racconti di Bilenchi in commercio. La scelta ci pareva dunque un po' troppo scontata; in fondo uno dei nostri piaceri era quello di proporre brevi opere che i destinatari delle *plaquettes*, e in particolare la signora Maria Bilenchi, non si aspettavano. Fortuna volle che in quel periodo mi mettessi a leggere la ristampa anastatica della rivista «Il Selvaggio» diretta da Mino Maccari, imbattendomi così in un racconto di Bilenchi che pareva ormai dimenticato nel tempo, *La fiera del 21 settembre*. Un racconto giovanile molto bello, apparso sulla rivista nel 1931, e da allora mai più ripubblicato. Decidemmo di non chiedere il permesso a Maria, che peraltro non sapeva neppure del nostro desiderio di ripetere l'esperienza dell'anno precedente, perché volevamo che la sorpresa fosse ancora più grande. Dunque solo quando la plaquette venne ultimata, poco prima del giorno in cui Romano avrebbe compiuto ottantuno anni, gliela consegnammo. Il racconto era illustrato da un ritratto all'acquaforte dello stesso Romano realizzato da Alberto Manfredi. Continuammo così negli anni a seguire, e queste furono le altre *plaquettes* realizzate, oltre a quella di Oreste Macrì e oltre all'ultima, già citata, di Mino Maccari: *Amici* di Dino Garrone (acquaforte di Arnoldo Ciarrocchi), *La scoperta dell'Europa* di Achille Campanile (acquaforte di Franco Rognoni), *Lacquapazza* di Enrico Pea (acquaforte di Mario Francesconi), *Petrana* di Paolo Cesarini (acquaforte di Enzo Faraoni), *A lume di naso* di Mario Manlio Rossi (acquaforte di Gino Forti), *Buongiorno, disse Giorgio entrando* (puntasecca di Isabella Branella).

¹⁸ Mario Luzi, *La ferita nell'essere*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2004.

gli mandavano a leggere i loro versi. Ma la cosa che mi è rimasta più impressa è forse il grande terrazzo, che Luzi era sempre felice, direi orgoglioso, di mostrare ai suoi ospiti. Luzi, come dicevo all'inizio, era piuttosto restio ad entrare in confidenza con qualcuno, e molto misurato, in genere, nella conversazione. Negli ultimi anni, però, mi pareva cambiato, un po' forse perché ormai ci conoscevamo da più tempo, ma, soprattutto, mi veniva da pensare, per un'altra ragione. Luzi ha vissuto i suoi ultimi anni con una crescente indignazione per come si era ormai trasformato il nostro paese, e questa indignazione lo portava ad esprimere il suo disappunto, la sua contrarietà, il senso di una sua sempre maggiore estraneità, con una nettezza e persino con una rabbia che molto più raramente prima trasparivano. Avevo l'impressione, d'altro canto, che con gli anni si fosse in qualche modo «liberato», e in questo non erano estranei, penso, gli incontri con gli amici più giovani, come lo stesso Valerio Nardoni e come Caterina Trombetti, a cui Luzi era molto legato. Così, mentre con Bilenchi fin dai primi incontri si scherzava e rideva insieme, solo allora, solo in quegli ultimi anni, con Luzi mi ritrovavo in un'atmosfera in qualche modo analoga. Ammiratore del poeta, forse davvero l'ultimo grande anello della nostra tradizione umanistica, scoprivo finalmente l'uomo. Ed è stato allora, credo, che ho cominciato davvero a sentirlo amico, prima forse no, prima c'era l'ammirazione per lo scrittore, certo, ma non è questa l'amicizia, non è questo il vero affetto: per l'amicizia ci vuole la persona. Per questa ragione, anche se forse può apparire un po' inappropriato in questa sede, ci tengo a chiudere questo mio ricordo leggendo la breve poesia¹⁹ che gli ho dedicato il giorno in cui Valerio Nardoni mi ha telefonato per dirmi che Mario Luzi non c'era più. Per quello che può valere, è la più sincera testimonianza che posso offrirgli del mio affetto e della mia riconoscenza.

Ma l'uomo, l'uomo dove cominciava?
Era rimasto oppure lo seguiva?
Fra i libri e ora in piedi sul terrazzo,
le mani aperte a misurare l'aria,
l'uomo era là e ancora sorrideva:

«Guardami, amico, nell'impalcatura
che sempre e stranamente mi sorregge.
Da queste ossa smunte ho ricavato
l'unica legge del mio tempo immoto:
la fiamma, ancora cupa, ancora alta,
che fora il buio della notte scura».

¹⁹ La poesia è stata pubblicata nella mia raccolta *L'altra luna*, Firenze, Passigli, 2006.

IL MAESTRO ORESTE MACRÍ

Martha Canfield

Mi sono domandata molte volte: *che cos'è un maestro?* Era importante per me capire quali caratteristiche lo definiscono per sapere se io stessa avrei potuto mai accedere a questo traguardo, dato che insegnare è stata la mia vocazione fin da quando ho memoria.

Nella mia vita ho avuto molti insegnanti e professori che hanno saputo indirizzarmi nella ricerca, nella lettura analitica dei testi letterari e nella didattica. Qualcuno mi ha dato anche importanti lezioni di vita: nei miei anni della scuola superiore a Montevideo, Margarita Martínez de Arlas, che oltre a svelare gli universi racchiusi nelle similitudini omeriche sapeva trasmettere l'emozione del rapporto tra letteratura e vita; poi Carlos Real de Azúa, abilissimo nell'impartire il rigore della ricerca ma anche l'entusiasmo per le tradizioni e per gli autori maggiori e minori del Rio de la Plata; e nei miei anni universitari a Bogotá il grande filologo Rafael Torres Quintero, particolarmente sensibile ai legami delle origini e alle radici culturali, in particolare quella castigliana. Ma nessuno come il Prof. Oreste Macrí ha potuto avere un ruolo così determinante nella mia formazione (forse anche per i lunghi anni che durò la nostra assidua e affettuosa frequentazione), sia per la ricchezza della sua personalità – che riuniva sapienza e pudica tenerezza –, sia per la sua vivace intelligenza supportata dall'eccezionale erudizione, sia per la sua naturale disposizione alla didattica.

Quando sono arrivata a Firenze, con una borsa di studio dell'Istituto Italo-Latino Americano (IILA), mi ero già laureata all'Università Javeriana di Bogotá e avevo fatto le mie prime esperienze didattiche in Colombia. Ma in Italia ritornai nello status studentesco, frequentando i corsi di Letteratura Ispanoamericana del Prof. Giovanni Meo Zilio, in seguito tenuti dal Prof. Roberto Paoli, e i corsi di Letteratura Spagnola tenuti dal Prof. Macrí. Quest'ultima fu per me un'esperienza assolutamente illuminante. Lui faceva lezione in un modo che non avevo mai visto fare: dava importanza fondamentale all'analisi del testo, fosse poesia o fosse prosa, sviscerava i testi entrando nel significato di ogni parola, nel senso lessicale, storico, contestuale, e rilevando ogni sottile particolare del significante, dalle sequenze vocaliche agli accenti tonici e semitonici, dalle omofonie alle disseminazioni di vario tipo nel testo, per entrare nei più segreti anditi dell'in-

coscio (o *subconscio*, come lui preferiva dire) e decifrare – per quanto possibile – i segreti meccanismi della creazione letteraria. Alla fine della lezione, quando ogni frammento analizzato rimaneva chiarificato e aperto, collegato attraverso numerose rifrazioni con il mondo personale dell'autore e con le vicende storiche della sua epoca, allora, dopo che quel testo era stato sminuzzato e affondato senza pietà, solo allora il Prof. Macrí considerava che era arrivato il momento di restituirgli la sua unità originale e quindi la sua forza suggestiva e il suo mistero. A quel punto, invariabilmente, chiedeva a Elsa Ventosa – che per lunghi anni insegnò la lingua spagnola presso la sua cattedra – di leggere il pezzo, poesia o prosa che fosse. E lei lo faceva, senza pause, con la sua voce forte, dai toni bassi e caldi e dalla dizione perfetta.

Mi rimase per sempre impresso che la critica letteraria deve fare a pezzi il testo per spiegarlo, ma poi, per poter accedere a quel «piacere» o «godimento» di cui parla Barthes, bisogna tornare alla sua unità e armonia come insieme inscindibile, e che è proprio questo il momento più squisitamente didattico.

Oltre a quelle lezioni magistrali, c'era un secondo tipo di lezione impartite dal Prof. Macrí, quelle a seminario, che si svolgevano in forma di dialogo con gli studenti, dopo che questi, sempre guidati da lui, avevano preparato e poi esposto un determinato argomento. Mediante domande il nostro maestro agiva alla maniera socratica, costringendoti a interrogarti sulle conoscenze appena acquisite ma anche su te stesso, sui rapporti testo-lettore e autore-critico, e riusciva così a tirare fuori il meglio di te e a condurti nella direzione giusta. Con questo metodo mi stimolò a portare avanti prima il mio studio su López Velarde e poi quello sull'*Autunno del Patriarca* di García Márquez, raccolti poi nei miei primi due libri, pubblicati nella collana da lui diretta¹.

Quella collana, così come la sua vastissima opera critica, ordinata e studiata prima da Gaetano Chiappini² e poi da Anna e Laura Dolfi³, testimonia la vocazione comparatistica di Macrí, vocazione che trasmetteva ai suoi allievi e collaboratori. Personalmente devo a lui l'avermi aperto la strada per intraprendere lo studio comparato dell'evocazione nostalgica della provincia soffocata dallo sviluppo urbano e delle figure femminili che l'incarnano nella poesia di Frédéric Mistral, di Guido Gozzano e di Ramón López Velarde. Ci teneva particolarmente

¹ Cfr. Martha Canfield, *La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*, Firenze, D'Anna, 1981, e *El "patriarca" de García Márquez, arquetipo literario del dictador hispanoamericano*, Firenze, Opus Libri, 1984, che costituiscono rispettivamente i volumi 20 e 37 della collana «Pubblicazioni dell'Istituto Ispanico», diretta da Oreste Macrí.

² Gaetano Chiappini, *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí*, Firenze, Opus Libri, 1989.

³ Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Franco Cesati Editore, 1995; O. Macrí, *Studi Ispanici. I – Poeti e narratori; II – I critici*, a cura di Laura Dolfi, Napoli, Liguori, 1996; *Per Oreste Macrí. Atti della giornata di studio Firenze-9 dicembre 1994*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996 (a cui si sono aggiunti, sempre a cura di Anna Dolfi, i volumi – Roma, Bulzoni – della *Vita della parola: Ungaretti e poeti coevi* [1998]; *Da Betocchi a Tentori* [20012] e Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)* [1998].

a insegnarci che le rifrazioni e collegamenti di un'opera con altre di lingue diverse erano tanto importanti quanto i significati diretti e immediati. Questo spiega la sua costante attenzione agli autori ispanoamericani, italiani e francesi anche quando la sua area didattica e di ricerca si era definita nell'ambito della letteratura spagnola. Per quanto riguarda noi ispanoamericanisti il suo insegnamento, e il suo stesso esempio, è stato quello di considerare l'ispanismo come una vasta cultura europea e continentale, all'interno della quale i vasi comunicanti tra autori e movimenti di là e di qua dall'Atlantico sono stati costanti e talmente stretti da non permetterci di ignorarne l'uno quando si affronta l'altro. Lui stesso, nel suo imprescindibile studio sulla poesia spagnola del Novecento⁴, ha segnalato i rapporti tra i vari gruppi delle avanguardie e in particolare tra Vicente Huidobro e i suoi discepoli spagnoli, Juan Larrea e Gerardo Diego; ha sottolineato il fervore comune nella poesia militante durante e dopo la Guerra Civile spagnola (Vallejo e Rafael Alberti, Neruda e Miguel Hernández, ecc.); ha messo in rilievo i contributi di alcune voci femminili spagnole e ispanoamericane, come la cubana Fina García Marruz; ha studiato le fonti classiche della poesia novecentista con i relativi riferimenti e ricreazioni, così come la rifondazione del grande mito iberico, soprattutto negli autori spagnoli ma con ripetuti accenni agli autori ispanoamericani, da Paz e Borges a Carlos Germán Belli; infine – non per avere esaurito l'argomento ma per non dilungarci eccessivamente –, ha chiarito le connessioni tra il «superrealismo» peninsulare e quello americano, in particolare in riferimento a una indubbia «logica» della scrittura, che lui amava definire *grammatica del surrealismo*, in netta opposizione alla scrittura automatica. Di queste ultime riflessioni e principi mi sono servita per fare luce sull'apparente contraddizione fra teoria e pratica del surrealismo nel poeta peruviano Emilio Adolfo Westphalen⁵.

La vastità di interessi di Oreste Macrí lo portò anche a studiare i rapporti tra arti visive e scrittura, arte e musica, letteratura e cinema⁶; e anche qui gli scrittori-artisti ispanoamericani sono stati presenti nella mappa delle sue riflessioni. Ricordo con particolare affetto e nostalgia le nostre lunghe conversazioni in proposito, e con quale entusiasmo mi incoraggiò a occuparmi dell'opera di Jorge Eduardo Eielson, al quale in effetti dopo ho dedicato buona parte della mia vita da studiosa, fino alla recente fondazione del Centro Studi fiorentino a lui intitolato.

⁴ O. Macrí, *Diorama della poesia spagnola del Novecento*, in *Poesia spagnola del Novecento*, Milano, Garzanti, 4a ed. riveduta e ampliata, 1985, I, pp. IX-CXXXI.

⁵ Il primo dei miei lavori su questo poeta [*Emilio Adolfo Westphalen, due testi* (nota e versione), in «Lengua», luglio 1988, 8, pp. 120-127] diede in seguito luogo a una cordiale ma intensa polemica con l'autore che rifiutava di essere considerato «surrealista» proprio per via della sua estraneità alla scrittura automatica.

⁶ O. Macrí, *Scritti d'arte*, a cura di Laura Dolfi, con uno studio di Donato Valli, Roma, Bulzoni, 2002.

Il mio ricordo di Oreste Macrí – mio maestro, ultimo nella cronologia, primo nella memoria – non può essere soltanto intellettuale, né si può scindere l'aspetto affettuoso ed emotivo del nostro rapporto. Quando penso a lui, oltre alla solidità del suo legato spirituale, mi ritornano la sua generosa attenzione alla mia scrittura creativa, alle mie poesie, qualcuna addirittura tradotta da lui in italiano, i suoi saggi consigli sul difficile equilibrio tra creatività e ricerca scientifica e tanti gesti suoi attraverso i quali traspariva, inequivocabilmente, la sua pudicissima tenerezza.

Come avviene con i genitori, il rapporto con i vecchi professori a un certo punto subisce una inversione; e dopo avere avuto tanto bisogno di loro, un giorno scopriamo che il tempo ha indebolito il loro fisico e che adesso sono loro ad avere bisogno di noi. Gli ultimi mesi (l'ultimo anno?) della vita di Macrí li ricordo come un tempo quasi estatico, in cui si accumulano e sovrappongono tante visite a casa sua – dove spesso mi davo il cambio con Laura Dolfi – e dove lui ormai, mantenendo una straordinaria lucidità mentale e una meravigliosa serenità spirituale, aveva però perso la sua autonomia. Aveva bisogno di noi. E noi andavamo a trovarlo, parlavamo con il medico, gli portavamo le medicine, il cibo, rimanevamo con lui a chiacchierare di tante cose, in un tempo che si andava stringendo eppure che sembrava fermo, un tempo al di fuori del tempo. Mi doleva e nel contempo mi piaceva questo evidente contrasto tra la sua debolezza fisica e la sua forza morale, la sua energia viva e commovente perché comunque destinata a essere vinta. E qui si sovrappongono due ricordi: uno del medico che venne a visitarlo per l'ultima volta e quando l'accompagnai fuori mi disse, con le lacrime agli occhi, che ormai non c'era niente da fare. L'altro l'immagine di un alberello che vedevo tutti i giorni attraverso le inferriate del Giardino dei Semplici, in via Giorgio La Pira, quando passavo di lì per andare a trovarlo. L'alberello, così fragile e così ostinato nel compiere il suo destino, mi sembrò a un tratto l'immagine esatta del mio professore; senza esitare, e senza correggere nemmeno una parola, scrissi la poesia⁷ che riproduco sotto e che lui non avrebbe mai potuto leggere.

Giardino d'inverno

A Oreste Macrí, maestro venerato

Come un giardino botanico
d'inverno
dove ogni alberello
ogni pianta esibisse
un'etichetta
pulita e chiaramente scritta

⁷ Raccolta più tardi nel mio libro *Capriccio di un colore*, Firenze, Le Lettere, 2004.

ficcata nella terra
che dichiarasse
la famiglia la specie
e la storia e il destino
e che lasciasse in chiaro
che nulla rimane nelle mani del caso
o forse solamente
la malinconia
di una sera più grigia di ogni altra
in cui le nubi non avranno mai la forma
prevista né sognata...

L'aria si fa densa e quasi si raccoglie
e dopo soffia e sembra dilatarsi
e tutta la tristezza della sera
si concentra sotto l'alberello
che dovrebbe crescere secondo la sua specie
e che da solo sfida
la malinconia così grande e grigia
di un giardino d'inverno.

Firenze, dicembre 1997



Oreste Macrí e Francesco Dessì a Cagliari nel giugno 1990 (in occasione del Premio Dessì).

INDICE DEI NOMI

a cura di Dario Collini

- Accetto, Torquato 198
 Accrocca, Elio Filippo 311n.
 Achmatova, Anna Andreevna (Anna Andreevna Gorenko) 222, 420n., 426n.
 Adilardi, Mario 399n.
 Adorno, Francesco 391
 Adorno, Theodor Wiesengrund 306 e n., 410
 Agosti, Stefano 79n.
 Agostino d'Ipbona, santo 76, 198, 204, 310
 Agrimi, Mario 391
 Alain-Fournier (Henri-Alban Fournier) 232, 233 e n., 236, 380n.
 Albertazzi, Giorgio 216
 Alberti, Leon Battista 391
 Alberti, Rafael 364, 367 e n., 371, 375, 463
 Albertini, Luigi 35
 Albi, José 381n.
 Albornoz, Aurora de 384n.
 Aleixandre, Vicente 364, 367, 368n., 371, 385, 389n.
 Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 392
 Alicata, Mario 313n.
 Alighieri, Dante 74, 92, 131, 325, 326, 400n.
 Alonso, Dámaso 364, 369 e n., 380n., 385, 389n.
 Altolaguirre Bolín, Manuel 367, 368n.
 Alvaro, Corrado 423
 Amendola, Giorgio 198, 411n.
 Amendola, Giovanni 198
 Amoretti, Giovanni Vittorio 300 e n.
 Amoroso, Leonardo 305n.
 Anceschi, Luciano 23n., 83, 147n., 327, 331, 389 e n., 390 e n., 399
 Angioletti, Giovanni Battista 186, 398n.
 Anglès, Auguste 232 e n., 233 e n.
 Antiseri, Dario 213n.
 Antoni, Carlo 304, 305 e n.
 Apollinaire, Guillaume 398
 Apollonio, Mario 184 e n.
 Aragone, Elisa 373n.
 Arcangeli, Francesco 391
 Arce, Joaquín 384n.
 Arcipreste de Hita (Juan Ruiz) 375
 Argan, Giulio Carlo 391
 Ariosto, Ludovico 186, 370n., 376
 Aristotele 64
 Arp, Hans Jean 125
 Artaud, Antonin 402n., 410n.
 Assunto, Rosario 221
 Asturias, Miguel Ángel 389n.
 Auden, Wystan Hugh 92
 Auerbach, Erich 65
 Ávila, Pablo Luis 366n.
 Bacchiaga, Franca 452
 Bach, Johann Sebastian 373
 Bachelard, Gaston 57, 410n.
 Bachtin, Michail Michajlovič 323n.
 Baioni, Paola 20n., 76n., 151n.
 Baldacci, Luigi 333n., 336, 338n., 392 e n.

- Baldi, Sergio 26, 241 e n., 242 e n., 243, 244 e n., 246 e n., 247, 248 e n., 249, 250 e n., 251 e n., 252, 364, 380n., 384 e n., 391 e n., 411
- Baldini, Antonio 186
- Baldo Macrí, Albertina 371, 427n., 429, 445, 447, 449, 450
- Balzac, Honoré de 237
- Bandello, Matteo 225
- Banfi, Antonio 27n., 391
- Banti, Anna (Lucia Lopresti) 392
- Banville, Théodore de 237
- Bárberi Squarotti, Giorgio 330n., 392 e n.
- Barbey d'Aureville, Jules-Amédée 230 e n.
- Bargellini, Piero 41, 231, 388
- Barile, Laura 27n.
- Baroni, Giorgio 20n., 76n., 151n.
- Barrès, Maurice 233
- Barth, Caspar von 292
- Barthes, Roland 75, 115, 208n., 211n.
- Bassi, Eleonora 27n., 28n.
- Bataillon, Marcel 370n.
- Battistini, Andrea 323n.
- Baudelaire, Charles 49, 52, 53, 57, 74, 76, 78n., 80, 86, 90, 91, 92, 94, 112 e n., 204, 214, 231, 234 e n., 237, 238 e n., 333, 402n., 410n., 453
- Bayle, Pierre 212, 213
- Bazlen, Bobi (Roberto Bazlen) 390, 411, 427
- Beccaria, Gian Luigi 130 e n., 324 e n., 326, 327 e n., 328, 334
- Bécquer, Gustavo Adolfo 253, 364, 374, 382
- Béguin, Albert 89
- Bellefroid, Jean-Marie 113n.
- Bellezza, Dario 49n.
- Belli, Carlos Germán 463
- Bellini, Giuseppe 369n., 389n.
- Bellotto, Silvia 224n.
- Beltramelli, Antonio 192, 194
- Bemporad, Elena 421, 429, 441n.
- Bemporad, Gabriella 419n., 421, 429, 441 e n.
- Bemporad, Giovanna 301 e n.
- Benda, Julien 34, 35
- Benedetto, Luigi Foscolo 216, 217
- Bénichou, Paul 207
- Benigni, Paola 307n.
- Benjamin, Walter 245 e n., 246, 410n.
- Benn, Gottfried 299n.
- Berardinelli, Alfonso 73n., 337n.
- Bernardini, Francesca 28n.
- Berrichon, Paterne 235n.
- Bertini, Giovanni Maria 254, 257n., 273, 274n., 370n., 389 e n.
- Bertini, Mariolina 211n.
- Bertolucci, Attilio 380n., 391, 457
- Bertoni, Alberto 17
- Bertrand, Jean-Pierre 237n.
- Betocchi, Carlo 23n., 26, 78n., 175n., 176n., 208n., 244, 245, 252, 297n., 298n., 299n., 329, 332, 334, 335, 365n., 368, 385n., 391, 392n., 396n., 400n., 403n., 410, 411n., 413n., 414, 418, 421, 422n., 427 e n., 441n., 446n., 454 e n., 462n.
- Betocchi, Silvia 454
- Betti, Ugo 168
- Bevilacqua, Giuseppe 23n., 147n., 298n., 299n., 302 e n., 305 e n., 316n., 318n.
- Bex, Tony 75n.
- Biagini, Enza 205n.
- Bianchi, Lorenzo 300 e n., 301n.
- Bianchi, Pietro 457
- Bigazzi, Isabella 333n.
- Bigiaretti, Libero 399
- Bignone, Ettore 217
- Bigongiari, Piero 20n., 22, 23 e n., 24 e n., 25, 26n., 27, 28n., 39, 40, 41, 46, 57, 59 e n., 60, 76 e n., 91, 92 e n., 93, 98 e n., 100 e n., 103, 106 e n., 107, 116, 119, 128, 129, 130, 133 e n., 135, 136n., 137 e n., 138n., 139n., 140n., 141n., 142n., 145, 150n., 151n., 160n., 162n.,

- 163n., 168 e n., 169, 176 e n., 180 e n., 191, 192 e n., 208n., 216, 242, 243 e n., 244, 246 e n., 247 e n., 297-322, 327, 329 e n., 331n., 332, 334 e n., 335, 338 e n., 339 e n., 340, 341 e n., 342 e n., 349 e n., 360, 363, 364, 365, 366, 369 e n., 380n., 391, 392, 396n., 410, 421, 427n., 428, 429, 449 e n., 456
- Bilenchi, Maria Ferrara 451, 455, 459n.
- Bilenchi, Romano 36, 41, 168, 169, 170, 172 e n., 173 e n., 176 e n., 177 e n., 178 e n., 179 e n., 180 e n., 181 e n., 380n., 393, 411, 429, 435 e n., 436 e n., 451, 452, 455, 456, 458, 459n., 460
- Binding, Rudolf 299n.
- Biondi, Marino 195n.
- Blanchot, Maurice 208n., 427n.
- Blok, Aleksandr Aleksandrovič 92
- Bo, Carlo 19 e n., 21n., 22 e n., 23 e n., 24n., 26, 35, 36, 39, 41, 46, 59n., 77n., 82, 83, 85 e n., 86 e n., 87n., 88 e n., 89, 90, 91, 95n., 102n., 133n., 167, 168, 169 e n., 170 e n., 171 e n., 172 e n., 173 e n., 174 e n., 175, 176, 177 e n., 178 e n., 179, 180, 181, 183-205, 207-230, 231-238, 242, 243 e n., 256n., 297-322, 328n., 342 e n., 354, 357 e n., 359, 363, 364, 366, 370, 377, 379, 380n., 381, 385n., 391, 392, 412n., 421, 430n., 456 e n., 457
- Bobbio, Norberto 198
- Boccaccio, Giovanni 225, 256n.
- Böcklin, Arnold 128
- Bodini, Valentina 27n.
- Bodini, Vittorio 19 e n., 22n., 23 e n., 24 e n., 25 e n., 26, 27 e n., 92, 94 e n., 243 e n., 254 e n., 255 e n., 256 e n., 274n., 360, 370 e n., 379, 381 e n., 384n., 386n., 395n., 396n., 397n., 398 e n., 399n., 411, 412, 414, 453
- Boine, Giovanni 183, 184, 199, 332
- Boncinelli, Evaristo 342n.
- Bonea, Ennio 381n., 396n., 397n., 398n.
- Bonfanti, Maria Luisa 391
- Bonnet, Marguerite 114n.
- Bonomi, Andrea 50n.
- Bonsanti, Alessandro 169, 186, 192, 393, 421
- Bontempelli, Massimo 170, 184
- Borges, Jorge Luis 375 e n., 389n., 463
- Borlenghi, Aldo 457
- Borraro, Paolo 427n.
- Borso, Dario 73n.
- Boselli, Carlo 388
- Bottacchiari, Rodolfo 300 e n.
- Bottai, Giuseppe 41, 44
- Botticelli, Sandro 149
- Bourget, Paul 237
- Bousoño, Carlos 364, 371
- Branca, Vittore 21n.
- Brancati, Vitaliano 169
- Branella, Isabella 459n.
- Braque, Georges 126, 131n.
- Breton, André 98, 99 e n., 100, 101, 103 e n., 106, 114 e n., 128
- Brodskij, Josif 93 e n., 94 e n.
- Brugnolo, Furio 73n.
- Brunelleschi, Filippo 391
- Brunetti, Giuseppina 301n.
- Bruschi, Riccardo 317n.
- Bruscia, Marta 232n.
- Buffoni, Franco 385n., 453n.
- Burke, Michael 75n.
- Byron, George Gordon 127
- Cadioli, Alberto 21n., 172n.
- Calamandrei, Franco 44, 45
- Calamandrei, Piero 44, 189
- Calderón de La Barca, Pedro 255n.
- Calvino, Italo 67, 68n.
- Campailla, Sergio 417n.
- Campana, Dino 76, 81, 92, 184, 186, 187, 199 e n., 324 e n., 328n., 330, 335, 337, 340n., 341-349, 421, 431n.
- Campanile, Achille 459n.

- Campi, Roberto 209n.
 Campo, Cristina (Vittoria Guerrini) 380n., 417n., 418 e n., 419, 420 e n., 426n., 427, 428, 429, 432n., 446 e n.
 Canfield, Martha 28n., 462n.
 Cano, José Luis 364 e n., 371
 Cantimori, Delio 198
 Cantù, Cesare 43
 Capocchini, Ugo 26, 421, 428, 429, 449 e n.
 Capodaglio, Enrico 311n.
 Caponi, Dino 26
 Capovilla, Claudio 325n.
 Cappelletti, Dante 457n.
 Caproni, Giorgio 23n., 45, 208n., 229n., 243 e n., 360, 396n., 404 e n., 456
 Caproni, Mauro 27n.
 Cardarelli, Vincenzo (Nazareno Caldarelli) 150n., 323, 328n., 331 e n., 336, 366, 368, 392n.
 Carducci, Giosuè 35, 186n., 192, 194, 204, 231, 325, 400n.
 Carducci, Nicola 397n.
 Carlino, Marcello 224n.
 Carlucci, Emanuela 387 e n.
 Carossa, Hans 453 e n.
 Carrà, Carlo 41
 Cartesio (René Descartes) 210
 Caruth, Cathy 427n.
 Casadei, Alberto 76n., 79n.
 Casella, Mario 23, 369, 390
 Casnati, Francesco 231
 Cassola, Carlo 308n., 314n., 380n.
 Castellet, José María 389 e n.
 Castelvetro, Lodovico 375
 Castex, Pierre-Georges 112n.
 Castro, Américo 257 e n., 267n., 384 e n., 385, 389n.
 Cataldi, Pietro 28n., 335n.
 Cattafi, Bortolo 360
 Cavalcanti, Guido 247, 248
 Cecchi, Emilio 45, 168, 186, 193, 215 e n., 332, 420n.
 Čechov, Anton Pavlovič 170
 Celan, Paul 73 e n., 74
 Céline, Louis-Ferdinand 229n.
 Celli, Aldo 242n., 250n.
 Ceni, Alessandro 246n.
 Cerastico, Igino 458
 Cernuda, Luis 298n., 367, 368n.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 254n., 255 e n., 256n., 257n., 273 e n., 274 e n., 292, 370 e n.
 Cervelli, Innocenzo 198n.
 Cervoni, Aurélia 235n.
 Cesarini, Paolo 459n.
 Cézanne, Paul 49
 Chaix-Ruy, Jules 233n.
 Char, René 74, 243 e n.
 Charron, Pierre 212
 Chateaubriand, François-René de 193, 238
 Chaulieu, Guillaume Amfrye, abbé de 212
 Chevreul, Michel Eugène 341, 342
 Chiappini, Gaetano 379n., 396n., 462 e n.
 Chiaravelli, Lucio 274n.
 Chiarini, Giorgio 384n.
 Chiodi, Pietro 315n.
 Chiusano, Italo Alighiero 453n.
 Ciampi, Carlo Azeglio 37
 Ciarrocchi, Arnaldo 459n.
 Citati, Pietro 57n.
 Clarac, Pierre 211n., 234n.
 Claudel, Paul 36, 188, 232 e n., 233 e n., 234 e n., 235n., 398
 Clemente, Pietro 420
 Cocteau, Jean 49
 Coleridge, Samuel Taylor 249 e n.
 Colesanti, Massimo 209n.
 Coletti, Vittorio 129 e n., 130n., 318n., 324 e n., 325n., 326 e n., 328, 330 e n.
 Collini, Dario 25n., 387 e n., 389n.
 Comi, Girolamo 328n., 395n., 396n., 397n., 398 e n., 399n.
 Comisso, Giovanni 169
 Communi, Giorgio 28n.

- Comparini, Alberto 28n.
 Conti, Primo 41
 Contini, Gianfranco 41, 45, 65, 186 e n., 197 e n., 297, 298, 301 e n., 328n., 330 e n., 337, 338n., 384n., 391 e n., 392 e n.
 Contorbia, Franco 20n.
 Copeau, Jacques 232
 Coppini, Stefano 176n.
 Coppola, Stefano 396n.
 Corazzini, Sergio 45
 Cordibella, Giovanna 23n., 298n., 301 e n., 304 e n., 305n., 314 e n.
 Corominas, Joan 375 e n.
 Coronel Urtecho, José 375 e n.
 Cortellessa, Andrea 230n.
 Cortés, Hernán 370n.
 Cortés, Narciso Alonso 273, 292
 Corti, Maria 390 e n.
 Costa Giovangigli, Orazio 216, 423n., 442n.
 Crespo, Ángel 364 e n., 371 e n., 385, 386 e n.
 Crispolti, Enrico 126n.
 Croce, Benedetto 35, 45, 184, 185, 186 e n., 194, 199, 212, 357, 369n., 391 e n., 392n., 415
 Cuadra, Pablo Antonio 375 e n.
 Cucinotta, Cosimo 313n., 319n., 320 e n., 321n., 322n.
 Curi, Umberto 135n., 141n.
 Curtius, Ernst Robert 235 e n.
 Cvetaeva, Marina 409 e n.
 D'Amico, Silvio 232
 D'Andrea, Ercole Ugo 390
 D'Annunzio, Gabriele 34, 35, 128, 184, 189n., 205 e n., 223, 314 e n., 323-340, 357, 365, 414n.
 D'Arzo, Silvio (Ezio Comparoni) 455, 459n.
 D'Episcopo, Francesco 427n.
 D'Ors, Eugenio 374 e n., 376
 Dalí, Salvador 126, 127, 131, 132, 367n., 379
 Dall'Aglio, Fabrizio 27n.
 Dällenbach, Lucien 135 e n.
 Dalmati, Margherita (Maria Niki Zoroyannidis) 417-450
 Daniel-Rops, Henri (Jean-Charles-Henri Petiot) 231
 Darío, Rubén 365, 371, 373n., 383n.
 Davico Bonino, Guido 457n.
 David, Michel 28n.
 David, Wilfrid 242n.
 De Angelis, Enrico 306n.
 De Begnac, Yvon 44
 De Cesare, Giuseppe Battista 369n.
 De Chirico, Giorgio 125, 127, 128, 131
 De Donno, Antonio 371n.
 De Laude, Silvia 351n.
 De Libero, Libero 328n.
 De Luca, Giuseppe 231 e n., 232 e n.
 De Man, Paul 428n.
 De Robertis, Giuseppe 23, 41, 194, 196, 205, 328n., 391
 De Rosa, Luciano 396n., 414
 De Santi, Gualtiero 299n.
 De Signoribus, Eugenio 311n.
 Debenedetti Giacomo 49 e n., 50, 51 e n., 58n., 62 e n., 64 e n., 68, 195 e n.
 Debenedetti, Renata 195n.
 Dei, Adele 404n.
 Deidier, Roberto 84n.
 Del Caro, Adrian 305n.
 Del Pino, Francisco 384n.
 Del Popolo, Concetto 130n., 324n.
 Del Vivo, Caterina 21n., 378n., 388
 Delaunay, Robert 341 e n., 342
 Delfini, Antonio 168, 170
 Derrida, Jacques 78, 428n.
 Desideri, Giovannella 391n.
 Desideri, Laura 21n., 27n.
 Desnos, Robert 100
 Dessí Fulgheri, Francesco 466
 Dessí, Giuseppe 381n.
 Destro, Alberto 329n.
 Devoto, Giacomo 65, 459

- Di Carlo, Franco 329n.
 Di Fabrizio, Luana 389n.
 Di Somma, Paolo 427n.
 Díaz-Plaja, Guillermo 383 e n.
 Dickey, James 452
 Dickinson, Emily 74, 243
 Didi-Hubermann, George 409n., 410n.
 Diego, Gerardo 364 e n., 367, 368n., 370, 371, 379, 385, 463
 Dolfi, Anna 17, 19n., 20n., 21 e n., 22n., 23n., 24n., 26 e n., 27n., 28, 48, 72, 76n., 77n., 78n., 82, 86, 99n., 147n., 151n., 157n., 167n., 170 e n., 172 e n., 173n., 175n., 180 e n., 181n., 186n., 187n., 190n., 208n., 254n., 297n., 298n., 299n., 329n., 335n., 354n., 363n., 365n., 367n., 377n., 378 e n., 381n., 383n., 385n., 386n., 387 e n., 388 e n., 389n., 390n., 391n., 392n., 397n., 398n., 399n., 400n., 401 e n., 402n., 406n., 407n., 411n., 419n., 422n., 427n., 441n., 446n., 455, 456n., 462 e n.
 Dolfi, Laura 23n., 28n., 82, 206, 253n., 298n., 350, 364n., 365n., 367n., 371n., 372n., 379n., 384n., 386n., 389n., 416, 462 e n., 463n., 464
 Domenichelli, Mario 242n., 243n., 251n.
 Domínguez, Óscar 132
 Donati, Corrado 20n.
 Donati, Riccardo 133n., 137n., 142n., 146n., 156n., 161n.
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 223, 224n.
 Dotti, Ugo 325 e n.
 Draghi, Gianfranco 420n.
 Draghici, Livia 176n.
 Dreyfus, Alfred 34
 Dumas, Marcel 105n.
 Durán Gili, Manuel 381n.
 Durand, Gilbert 141n.
 Duvivier, Julien 366n.
 Eielson, Jorge Eduardo 463
 Einaudi, Giulio 414
 Eleodori, Ilaria 21n., 378n., 385n., 388
 Eliot, Thomas Stearns 74, 85n., 241 e n., 242, 243, 244 e n., 248n., 249, 299n., 380n.
 Éluard, Paul (Eugène Émile Paul Grindel) 98 e n., 100 e n., 104, 105n., 108, 113n., 115 e n., 116, 118 e n., 119, 120, 121, 122 e n., 124, 299n., 314
 Emanuelli, Enrico 169
 Empedocle 24, 91, 92
 Engels, Friedrich 103
 Eraclito 99
 Ernst, Max 126, 128
 Errante, Vincenzo 299n.
 Eschilo 423, 424, 425, 441 e n., 442
 Esposito, Costantino 303n.
 Esposito, Enzo 170n.
 Étiemble, René 231, 232n.
 Euripide 423n., 442n.
 Euron, Paolo 304n.
 Faguet, Émile 198
 Falaschi, Giovanni 333n.
 Falla, Manuel de 373
 Fallacara, Luigi 41, 241n., 244, 328n., 329, 332, 334, 335, 338, 366 e n., 391, 392 e n., 398n., 410
 Falqui, Enrico 327 e n., 344n., 391
 Fanfani, Massimo 27n., 327n., 333n.
 Faraoni, Enzo 26, 459n.
 Farinelli, Franco 300 e n.
 Farnetti, Monica 417n.
 Fassanelli, Rachele 73n.
 Fedi, Rachele 387 e n.
 Ferrata, Giansiro 391n.
 Feydeau, Georges 214
 Fichte, Johann Gottlieb 89
 Ficino, Marsilio 43
 Flaubert, Gustave 200, 211n., 237, 402n., 410n.

- Flego, Fabio 365n.
 Flora, Francesco 39, 41, 42, 44, 199, 329n., 377
 Fontanella, Luigi 215n.
 Forssell, Larss 452
 Forster, Edward Morgan 26
 Forti, Gilberto 93n.
 Forti, Gino 459n.
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 36, 73n., 131, 132, 218, 219n., 392
 Foscolo, Ugo 192, 320, 365n., 369 e n.
 Foucault, Michel 51
 Fozzer, Giovanna 417n.
 France, Anatole (François-Anatole Thi-
 bault) 194
 Francesco D'Assisi, santo 324
 Francesconi, Mario 459n.
 Franchi, Raffaello 168
 Francini, Antonella 27n.
 Franco y Bahamonde, Francisco (detto
 il Generalísimo Franco) 393
 Frassati, Alfredo 35
 Frattini, Alberto 327 e n., 328n.
 Freud, Sigmund 187, 199, 235
 Friedrich, Hugo 73n., 77, 337n.
 Fusco, Mario 222n.
 Fuster, Joan 381n.
- Gabetti, Giuseppe 300 e n.
 Gadda, Carlo Emilio 26, 168, 169, 216, 392, 412n.
 Gallup, Donald 241n.
 Garat, Dominique-Joseph 212
 Garboli, Cesare 195n.
 García Lorca, Federico 23, 193, 243 e n., 253, 364, 367 e n., 368n., 369 e n., 370 e n., 372 e n., 375, 377, 379, 381n., 383, 390, 456, 457
 García Márquez, Gabriel 462 e n.
 García Marruz, Fina 463
 García Nieto, José 371
 Garcilaso de la Vega 375 e n.
- Gardini, Nicola 200 e n.
 Gargiulo, Alfredo 184, 411n.
- Garin, Eugenio 198
 Garrone, Dino 459n.
 Gatto, Alfonso 20n., 22, 24 e n., 25n., 26n., 36, 44, 46, 91, 101 e n., 106, 107 e n., 116, 186, 192, 327, 329, 335, 336 e n., 338, 360, 368, n.391, 392 e n., 400 e n., 409-415, 421, 422n., 426 e n., 427 e n., 428, 429, 430, 441n., 444 e n., 445 e n., 446 e n., 450
 Gatto, Teodoro 415
 Gaulmyn, Pierre de 232n.
 Gavazzeni, Franco 325 e n., 333 e n.
 Gavins, Joanna 75n.
 Gelli, Giovan Battista 256n.
 Genette, Gérard 406n.
 Gentile, Carlotta 390n., 399n., 401n.
 Gentile, Giovanni 186n., 198 e n.
 Gentili, Alessandro 27n.
 George, Stefan 251 e n.
 Ghidetti, Enrico 329n., 337
 Giachi, Cristina 18, 28n.
 Giancesini, Simone 78n.
 Giannini, Alfredo 257n., 273, 274n.
 Giannone, Antonio Lucio 27n., 397n.
 Gibellini, Pietro 331n., 337n.
 Gide, André 191, 203, 204, 223, 232, 233
 Ginzburg, Natalia 393
 Giordani, Andrea 28n.
 Giordani, Pietro 415n.
 Giovannetti, Giovanna 394
 Giovannetti, Paolo 330 e n.
 Giovanni XXIII, papa (Angelo Roncal-
 li) 203
 Girardi, Antonio 325n.
 Giudici, Giovanni 85n., 249, 325n.
 Giusti, Simone 398n., 401n.
 Giustiniani, Pasquale 427n.
 Glaudes, Pierre 427n.
 Glinoe, Anthony 237n.
 Gobetti, Piero 35
 Goethe, Johann Wolfgang 87, 88, 300n.
 Goffis, Cesare Federico 417n.

- Gogol', Nikolaj Vasil'evič 223, 226, 227
- Gombrich, Ernst Hans 131 e n.
- Góngora y Argote, Luis de 251 e n., 369, 453 e n., 456
- Govoni, Corrado 325n.
- Gozzano, Guido 35, 331n., 332, 462
- Gracia, Jordi 381n.
- Gracián Dantisco, Lucas 292
- Grana, Gianni 184n., 357n.
- Grassi, Eugenio 438n., 439
- Greco, Paola 396n.
- Green, André 157n.
- Grignani, Maria Antonietta 324n.
- Grüning, Hans-George 299n.
- Guanda, Ugo (Ugo Guandalini) 390, 457
- Guatelli, Fulvio 28n.
- Guerrini, Guido 419, 420n.
- Guglielminetti, Marziano 49n.
- Guglielmone Lamberti, Rosalia 417n.
- Guidacci, Margherita 251n., 453n.
- Guillén, Nicolás 370n.
- Guillén, Jorge 243 e n., 249, 253, 363 e n., 364 e n., 371, 373, 374, 377, 379, 383, 384 e n., 385, 386n., 389n., 421, 428, 429, 430, 445 e n., 448, 449
- Guyaux, André 234 e n., 235n.
- Hainsworth, George 292
- Hamann, Johann George 366
- Hardy, Thomas 243, 452
- Hartung, Stefan 73n.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 101, 102, 103 e n., 317
- Heidegger, Martin 46, 297, 302, 303 e n., 304, 305 e n., 306, 315 e n., 320n., 321 e n.
- Hemingway, Ernest 242 e n.
- Herder, Johann Gottfried von 366
- Hernández, Miguel 370n., 371, 463
- Herrera, Fernando de 364, 374, 375, 391
- Hidalgo, Gaspar Lucas 292
- Hierro, José 364, 370n., 371
- Hitler, Adolf 75
- Hobsbawm, Eric John Ernest 33
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 226
- Hoffmannsthal, Hugo von 245, 251 e n.
- Hölderlin, Friedrich 23n., 74, 78n., 87, 243, 245 e n., 251, 297-322, 366
- Hopkins, Gerard Manley 243, 250 e n., 251
- Howard, Leslie 421
- Hugo, Victor 43
- Huidobro, Vicente 371, 463
- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 59n., 92n., 106n., 133n., 243n., 246 e n.
- Iannaco, Carmine 384n.
- Icaza y Beña, Francisco Asís de 292
- Ilario, Fiorella 27n.
- Isella, Dante 324 e n., 328, 392
- Istler, Joseph 132
- Izambard, Georges 235
- Jacobbi, Ruggero 20 e n., 22, 26, 46, 168, 169, 173 e n., 175, 186 e n., 380n., 386n., 411
- Jahier, Piero 26, 199 e n.
- Jakobson, Roman 46, 68
- James, Henry 26
- Jean-Aubry, Georges (Jean-Frédéric-Emile Aubry) 50n., 113n.
- Jiménez, Juan Ramón 256n., 299n., 367, 368n., 371, 372, 373, 389n., 452
- Jouve, Pierre-Jean 299n.
- Joyce, James 184, 243, 299n., 366 e n., 380n.
- Juan de la Cruz, santo 370 e n.
- Jullian, Philippe 126n.
- Jung, Carl Gustav 135n., 368n., 428n.
- Kafka, Franz 179, 191 e n., 366 e n., 402n., 410n., 419n.
- Kant, Immanuel 89, 304 e n.
- Kauffman, Vincent 402n., 410n.

- Kavafis, Kostantinos 417 e n., 424n., 426, 444 e n., 445n., 446 e n., 449 e n.
- Keats, John 87
- Kerényi, Károli 135n., 428n.
- Kierkegaard, Søren 67 e n., 187, 304n.
- Kipling, Rudyard 193
- Klee, Paul 131n., 132
- Kleist, Heinrich von 251 e n., 453
- Klinger, Max 128
- Kolb, Philip 232n.
- Kranidiotis, Nikos 418n.
- La Bruyère, Jean de 212
- La Fontaine, Jean de 212
- Lacan, Jacques 78
- Lachin, Giosuè 73n.
- Lafon, André 454 e n.
- Lagazzi, Paolo 456
- Laget, Thierry 235n.
- Lamanna, Paolo 369
- Landi, Michela 78n.
- Landolfi, Idolina 188n., 221n.
- Landolfi, Tommaso 24n., 41, 168, 169, 170, 171, 188 e n., 192 e n., 193, 207-230, 243, 304n., 363, 364, 365, 369 e n., 380n., 393, 399
- Langella, Giuseppe 21 e n., 80n.
- Lapesa, Rafael 384n.
- Larbaud, Valéry 208, 209n., 212
- Larrea, Juan 371, 463
- Lasso de la Vega, Rafael (Marqués de Villanova) 299n., 368n.
- Latino, Franco 396n.
- Lattanzio, Firmiano 310
- Lattuada, Alberto 391n.
- Laughlin, James 242
- Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) 204
- Lavagnini, Bruno 418n., 420, 426n., 434n.
- Lavezzi, Gianfranca 325n., 330n.
- Lawrence, David Herbert 366 e n.
- Lázaro Carreter, Fernando 384n.
- Le Dantec, Yves-Gérard 112n.
- Lebel, Robert 125n., 126 e n., 127n., 131n.
- Lefèvre, Roger 234 e n.
- Lenzini, Luca 28n., 336n., 337
- León, fray Luis de 253, 364, 374 e n., 382
- Leopardi, Giacomo 52n., 81, 87, 93, 112, 191, 199, 245, 306, 331n., 335n., 395, 415n., 417n.
- Lerici, Roberto 436 e n.
- Levi, Ezio 292
- Limentani, Ludovico 369
- Lisa, Tommaso 390n., 391n., 414n.
- Lisi, Nicola 168, 169, 171, 366 e n., 399, 410
- Lo Castro, Giuseppe 20n., 77n., 329n.
- Lo Gatto, Ettore 216
- Loffredo, Silvio 26, 455
- Longhi, Roberto 391
- Lonzi, Lidia 211n.
- Lopéz Velarde, Ramón 462 e n.
- Loria, Arturo 169
- Lucarini, Paola 452
- Luciani, Cristiano 424n.
- Luperini, Romano 335n., 378n.
- Luzi, Alfredo 311 e n., 326n.
- Luzi, Ciro 430, 435, 436n.
- Luzi, Gianni 430, 431
- Luzi, Mario 20 e n., 22 e n., 23n., 24n., 25, 26n., 27 e n., 28n., 36, 37, 39, 40, 41, 46, 52 e n., 53, 54, 57, 59, 60 e n., 62, 63 e n., 64, 65, 67, 68, 70, 76 e n., 77 e n., 78n., 80 e n., 81, 83 e n., 88 e n., 89, 90n., 91, 92, 93 e n., 96 e n., 97n., 98, 100, 102n., 103 e n., 104, 105 e n., 111 e n., 113, 114, 115 e n., 118, 119 e n., 120, 121, 122, 123, 128, 129 e n., 130, 132 e n., 133 e n., 134n., 136n., 138n., 139n., 140n., 142n., 143n., 144 e n., 145 e n., 150n., 151n., 152n., 153 e n., 154 e n., 155 e n., 156n., 157n., 159n., 162n., 167 e n., 168, 181 e n., 198n., 207-230, 242, 243 e n.,

- 244, 245, 247, 248 e n., 249 e n., 252n., 297-322, 325n., 326 e n., 327, 328 e n., 329n., 330 e n., 332, 333, 334 e n., 336 e n., 337n., 338, 339 e n., 340 e n., 342, 343 e n., 347 e n., 348 e n., 349, 360, 364, 366, 380n., 384 e n., 391, 392, 399 e n., 410, 417, 418 e n., 419 e n., 420, 421 e n., 422 e n., 423n., 425 e n., 427n., 428, 429 e n., 430, 431-437, 438n., 440 e n., 441, 442 e n., 444n., 445 e n., 446 e n., 447 e n., 448 e n., 451-460
- Maccari, Giovanni 188n.
 Maccari, Mino 26, 458, 459n.
 Macchioni Jodi, Rodolfo 455
 Machado, Antonio 193, 253n., 364, 366n., 367 e n., 369n., 370 e n., 371, 372 e n., 373 e n., 377, 379 e n., 380 e n., 382, 383 e n.
 Machiavelli, Niccolò 458n.
 Macrí Tronci, Albarosa 396n.
 Macrí, Oreste 19 e n., 20n., 21n., 22 e n., 23 e n., 24 e n., 26 e n., 28n., 39, 40, 41, 42, 46, 82, 86 e n., 94n., 102 e n., 103, 167 e n., 168 e n., 169 e n., 170 e n., 171, 172 e n., 173 e n., 175 e n., 176 e n., 177, 179 e n., 180, 181, 186 e n., 187 e n., 190 e n., 191, 192 e n., 198n., 206, 208n., 242 e n., 243 e n., 244 e n., 245, 246 e n., 249 e n., 250, 253-293, 294, 297 e n., 298 e n., 299n., 304 e n., 313n., 324 e n., 328n., 329n., 335, 337n., 350, 351-360, 363 e n., 364 e n., 365 e n., 366 e n., 367 e n., 368n., 369 e n., 370 e n., 371n., 372 e n., 373 e n., 374 e n., 375 e n., 376 e n., 377-386, 387-393, 394, 395-408, 409-415, 416, 419 e n., 421, 422n., 423n., 425 e n., 426, 427n., 428, 429 e n., 430n., 431 e n., 436 e n., 441 e n., 443, 444-450, 451-460, 461-465, 466
- Magritte, René 126, 127
 Maione, Italo 300 e n.
 Makàrios, vescovo di Cipro (Michele Kykkòtis) 440n.
 Malaparte, Curzio 41, 420n.
 Malato, Enrico 205n.
 Mallarmé, Stéphane 23, 49, 50 e n., 51, 52, 53, 55, 57, 58 e n., 59 e n., 60, 68, 70, 71 e n., 74, 75, 76, 80, 87, 88, 90, 91, 96 e n., 97 e n., 102n., 103n., 113 e n., 122, 148n., 150 e n., 188, 193, 205, 211, 214, 247, 298, 308, 314, 335, 337, 340, 358, 366, 373, 402n., 407n., 408, 410n.
 Mancini, Guido 388n.
 Mancini, Simona 144n., 382n.
 Manetti, Paolo 452
 Manfredi, Alberto 458, 459n.
 Manghetti, Gloria 27n., 28 e n., 78n.
 Mangoni, Luisa 198
 Manigrasso, Leonardo 27n., 412n.
 Mann, Thomas 184, 227, 366 e n.
 Manrique, Jorge 373
 Mantegna, Andrea 126
 Manzini, Gianna 168, 169, 170
 Manzoni, Alessandro 178, 191, 200, 327n., 365n., 376 e n.
 Marabini, Claudio 324n.
 Maraini, Fosco 41
 Marañon, Gregorio 383n.
 Marazzini, Claudio 130n., 324n.
 Marchi, Marco 27n., 313 e n., 314n., 315n.
 Marcori, Angelo 379
 Marcucci, Mario 26
 Mari, Giovanni 28n.
 Mariani, Gaetano 340n.
 Mariano, Emilio 325n.
 Marín, Francisco Rodríguez 255n., 257n., 273, 280n., 289n., 292
 Marinetti, Filippo Tommaso 216
 Marinoni, Manuele 326n.
 Maritain, Jacques 36, 203, 204, 430n.
 Mariucci, Simona 25n.

- Marrone, Cristina 222n.
 Marti, Mario 396n.
 Martignoni, Clelia 150n., 324n., 328n., 335n.
 Martínez de Arlas, Margarita 461
 Marx, Karl 232
 Mascagni, Pietro 334
 Massa, Cesare 396n., 397
 Massai, Fabrizio 176n.
 Masson, Jean-Yves 28n.
 Matisse, Henri 126, 131n., 132
 Mattioli, Carlo 294, 391 e n., 457 e n., 458 e n.
 Mauriac, Claude 230
 Mauriac, François 217, 220, 230, 233 e n., 244, 454 e n.
 Mazzoni, Francesca 391n., 392n., 393n., 401n.
 Mazzoni, Guido 217
 Mazzoni, Guido, jr. 73n.
 Mazzotta, Clemente 323n.
 McCarty, Thomas 27n.
 Mecacci, Luciano 198n.
 Melandri, Enzo 55 e n.
 Melville, Herman 243
 Mena, Juan de 364n., 375
 Menasce, Jean de 241
 Mendes, Murilo Monteiro 375 e n.
 Menéndez Pidal, Ramón 389n.
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 374n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 21n., 61 e n., 76 e n., 83 e n., 84, 91, 128 e n., 130n., 188n., 189 e n., 323 e n., 324, 325 e n., 326n., 328, 329n., 330n., 332, 333 e n., 404n.
 Menicacci, Marco 76n., 78n., 298 e n., 313n.
 Menichetti, Aldo 330n.
 Meo Zilio, Giovanni 389, 461
 Meregalli, Franco 389n.
 Merini, Alda 393 e n.
 Merleau-Ponty, Maurice 50n.
 Merola, Nicola 20n., 77n., 329n.
 Metastasio, Pietro 325n.
 Mettel, Paolo Andrea 93n.
 Michelstaedter, Carlo 26, 194
 Miegel, Agnes 299n.
 Miglio, Camilla 73n.
 Migliorini, Bruno 327 e n.
 Minelli, Fausto 231 e n., 232n.
 Miro Gori, Gianfranco 323n.
 Miró, Joan 125, 126
 Mistral, Frédéric 462
 Mistral, Gabriela 389n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 198
 Momigliano, Attilio 217
 Monaci, Elena 136 e n., 153 e n., 159, 160, 430, 448 e n.
 Monaci, Renata 136 e n., 152, 153, 159, 160
 Mondadori, Alberto 195n.
 Mondor, Henri 50n., 113n.
 Mondrian, Piet 131n.
 Montaigne, Michel de 211, 212
 Montale, Eugenio 22n., 26, 36, 40, 41, 46, 60, 75, 84, 87, 91, 92, 131n., 132, 186, 189n., 200, 216, 242, 243 e n., 244, 300, 323n., 324, 325 e n., 326n., 328n., 331n., 332, 334, 335, 339, 340, 342, 353, 355, 363, 365 e n., 366 e n., 368, 369 e n., 379, 392 e n., 393n., 410, 411 e n., 417 e n., 418 e n., 419n., 421, 422, 424 e n., 427, 433 e n., 434n., 439n., 449 e n., 452
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de 212
 Morales, Rafael 364 e n., 371
 Moran, Sara 387 e n.
 Moravia, Alberto 169, 192, 198
 Moretti, Elena 300n.
 Mori Carmignani, Sabrina 428n.
 Morreale, Margherita 389n.
 Mousli, Béatrice 209n.
 Mouton, Jean 232n.
 Mucchi, Gabriele 453n.
 Munch, Edvard 343
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves 381n.
 Musarra, Franco 417n.

- Musil, Robert 227
 Mussolini, Benito 44, 393
 Muzika, František 132
- Naldini, Domenico 402n.
 Napoleone Bonaparte 33
 Nardoni, Valerio 459 e n., 460
 Naudé, Gabriel 212
 Nava, Giuseppe 323n., 335n.
 Nencioni, Francesca 144n.
 Neruda, Pablo 370n., 375 e n., 389n., 463
 Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) 102n., 173, 237, 307, 337, 365 e n., 368
 Nicoletti, Giuseppe 24n.
 Nietzsche, Friedrich 34, 187, 232, 347n., 395
 Nigro, Giampiero 28n.
 Noferi, Adelia 28n., 141n., 157n., 184 e n., 331, 338n., 384n.
 Nordio, Renata 257
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 78n., 89, 90, 298 e n., 315
 Novelli, Andrea 28n.
 Nozzoli, Anna 28n.
- Ojetti, Ugo 184
 Olgiati, Francesco 232
 Oliva, Gianni 326n.
 Onofri, Arturo 328n.
 Orazio Flacco, Quinto 125
 Orlando, Francesco 75, 211n.
 Ortega y Gasset, José 77
 Orvieto, Paolo 205n.
 Ossola, Carlo 329n., 335n.
 Otero, Blas de 371
 Ovidio Nasone, Publio 137 e n., 138, 140, 148n., 149, 154
- Pacuvio, Giulio 423n., 442n.
 Pagano, Stefano 407n.
 Pagano, Vittorio 392n., 395 e n., 396 e n., 397 e n., 398 e n., 399 e n., 400 e n., 401 e n., 402 e n., 403 e n., 405 e n., 406 e n., 407 e n., 411n., 414, 422n., 426, 441n., 446 e n.
- Paglia, Luigi 78n., 336n.
 Paioni, Pino 298n.
 Palacio Gros, Ángel 383n., 384 e n.
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 184
 Palli Baroni, Gabriella 27n.
 Pampaloni, Geno 452, 455, 456, 458n.
 Panarese, Luigi 364, 367n., 368n., 375n., 380n., 453
 Panero, Leopoldo 371, 385
 Panicali, Anna 252n., 302n., 317n., 347n.
 Panzini, Alfredo 194
 Paoli, Feliciano 311n.
 Paoli, Roberto 461
 Paoli, Rodolfo 304 e n., 453n.
 Paolo VI, papa (Giovanni Battista Montini) 203
 Papini, Giovanni 26, 41, 184, 201, 215, 217, 232
 Papini, Margherita 427n., 436n., 445n.
 Papini, Maria Carla 77n., 145n., 192n., 243, 313n., 315 e n., 338n., 347 e n., 392n.
 Paratore, Ettore 325 e n.
 Pardi, Aldo 211n.
 Pardo García, Germán 375 e n.
 Pariani, Carlo 342n.
 Parronchi, Alessandro 20n., 22, 23 e n., 25, 26n., 27 e n., 28n., 39, 41, 42, 46, 76 e n., 92, 93, 94 e n., 133 e n., 135, 137n., 138n., 139n., 140n., 142n., 143n., 148n., 149, 150 e n., 151n., 153n., 191, 198n., 208n., 216, 242, 300, 329 e n., 332, 333 e n., 334, 335 e n., 336 e n., 337, 338, 339, 340, 344 e n., 345 e n., 346 e n., 360, 363, 364, 380n., 391, 392, 398n., 399 e n., 410, 414
- Pascal, Blaise 22, 204, 205, 210, 212, 220
 Pascoli, Giovanni 35, 76, 77, 78, 94, 192, 194, 300, 323 e n., 325n., 327, 330n., 331 e n., 332, 333n.,

- 334 e n., 340, 355, 356, 414n., 415, 447n.
- Pasolini, Pier Paolo 351 e n., 352 e n., 356, 360
- Pasos Argüello, Joaquín 375 e n.
- Pasquali, Giorgio 216, 217, 323
- Pasquinelli, Gigliola 297, 309 e n.
- Passigli, Stefano 452
- Pasternak, Boris Leonidovič 409, 418n., 427, 428 e n.
- Patrizi, Francesco 375
- Pautasso, Sergio 21n., 22n., 85n., 102n., 171n., 183n., 184n., 299n., 302n., 385n., 430n.
- Pavese, Cesare 241, 331n., 380n.
- Pavolini, Alessandro 189
- Paz, Octavio 375 e n., 415n., 463
- Pazzaglia, Mario 325 e n.
- Pea, Enrico 459n.
- Pegorari, Daniele Maria 119n.
- Peguy, Charles 34
- Pellegrini, Alessandro 298n., 313
- Pellegrini, Ernestina 420n.
- Penna, Sandro 84 e n.
- Pereyra, Guido 328n.
- Pérez-Rioja, Antonio 384n.
- Peri, Lorenzo 27n.
- Pernafelli, Anna Maria 440 e n.
- Persio Flacco, Aulo 74
- Pessoa, Fernando 74, 375 e n., 454 e n.
- Petrarca, Francesco 87, 91, 92, 93, 94, 245, 250 e n., 338, 392, 423, 439
- Petrucciani, Alberto 20n.
- Petrucciani, Mario 20 e n.
- Picasso, Pablo 104, 126
- Pichois, Claude 234n., 238n.
- Pieracci Harwell, Margherita 418 e n., 419n., 420n., 441n.
- Pierri, Michele 390 e n., 393, 401n.
- Piersigilli, Helenia 21n., 378n., 388, 407n.
- Pinchera, Antonio 325n.
- Pincherle, Adriana 26
- Pindaro 74, 301, 316, 423, 424, 438 e n., 439, 440, 442
- Pinna, Mario 389 e n.
- Piovene, Guido 169, 399n.
- Piovene, Mimy (Rachele Piovene) 399n.
- Piperno, Alessandro 199n.
- Pirandello, Luigi 223
- Pirozzi, Carlo 24n., 299n.
- Pisanò, Gino 365n., 396n., 401n., 403n., 455
- Pizarnik, Alejandra 375n.
- Platone 86, 358, 377
- Poe, Edgar Allan 179, 211, 225, 226, 234 e n.
- Poggioli, Renato 26, 193, 216, 217, 222, 243 e n., 364, 380n., 385, 453
- Polidori, Francesca 21n., 378n., 388
- Popper, Karl Raimund 213 e n.
- Porciani, Elena 20n., 77n., 329n.
- Portaluri, Francesco 431
- Portera, Mariagrazia 304n., 316n.
- Pound, Ezra 74, 243, 299n.
- Prandi, Dino 458
- Pratolini, Vasco 23n., 24n., 36, 44, 169, 190, 208n., 365, 369 e n., 380n., 413
- Praz, Mario 125, 241 e n., 242n.
- Prete, Antonio 52n., 313, 396n.
- Prezzolini, Giuseppe 36, 184, 193, 215
- Prini, Pietro 304n.
- Proust, Marcel 57n., 65n., 66, 178, 179, 184, 209, 210, 211 e n., 214, 231, 232 e n., 234 e n., 235, 237 e n., 402n., 410n., 457
- Provvedi, Cristina 21n., 378n., 388
- Psyllaki, Anna 418n.
- Puccini, Dario 381n., 389
- Puškin, Aleksandr Sergeevič 222, 435
- Quasimodo, Salvatore 36, 91, 324, 325n., 327, 328n., 329, 332, 333, 334 e n., 338, 351-360, 365, 366 e n., 368, 369 e n., 391, 392 e n., 425 e n., 444n.
- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de 369, 392

- Quiriconi, Giancarlo 28n., 88n., 141n., 308n., 329n., 336n.
 Rabaté, Dominique 427n.
 Raboni, Giovanni 216n., 244, 404n.
 Racine, Jean 75, 220, 234
 Radiguet, Raymond 380n.
 Raimondi, Ezio 324, 326n.
 Raitt, Adam 113n.
 Ramat, Silvio 21 e n., 28n., 46, 95 e n., 96 e n., 100 e n., 101n., 119, 123 e n., 140n., 141n., 142n., 151n., 299n., 306n., 312n., 313n., 324n., 325n., 329n., 335, 337 e n., 338n., 339n., 344n., 411n., 415n., 427n.
 Ramella, Roberta 392n.
 Ravel, Maurice 373
 Real de Azúa, Carlos 461
 Rebora, Clemente 131n., 186, 331n., 391
 Regn, Gerhard 73n.
 Reitani, Luigi 314n.
 Renan, Ernest 233n.
 Reverdy, Pierre 127
 Riccardi, Carla 328n.
 Rico, Francisco 384 e n., 384n.
 Ridruejo, Dionisio 367 e n., 371
 Rilke, Rainer Maria 23n., 74, 76, 78n., 81, 97, 147 e n., 175, 179, 244, 245, 249 e n., 251, 252 e n., 298 e n., 299n., 312, 329 e n., 402n., 410n., 421, 423, 428 e n., 453
 Rimbaud, Arthur 49 e n., 50n., 51, 74, 76, 80, 98 e n., 100 e n., 218, 231, 232n., 234 e n., 235 e n., 245, 314, 337
 Risi, Nelo 417 e n., 418 e n., 419n., 421, 444 e n., 446, 449
 Risi, Sara 388
 Rivas Sacconi, José Manuel 385
 Rivière, Alain 236n.
 Rivière, Isabelle 236n.
 Rivière, Jacques 185 e n., 191 e n., 204 e n., 231-238
 Roberts, Michael 299n.
 Roccatagliata Ceccardi, Ceccardo 323, 332
 Rognoni, Franco 459n.
 Romanelli, Martina 28n.
 Romano Pagano, Marcella 397, 399n.
 Romolini, Marica 427n.
 Roncalli, Marco 231n.
 Ronsard, Pierre de 247
 Rosai, Ottone 26, 28n., 41, 367n., 421
 Rosales, Luis 371, 385
 Rosselli, Amelia 75, 351
 Rosselli, Carlo 35, 185
 Rosselli, Nello 35, 185
 Rossi, Aldo 327 e n., 328n.
 Rossi, Mario Manlio 459n.
 Rossi-Berarducci, Laura 399n.
 Rousseau, Jean-Jacques 202, 212
 Ruskin, John 209, 210
 Russo, Luigi 45, 186n.
 Saba, Umberto (Umberto Poli) 84 e n., 85, 89, 93, 331n., 353, 392n.
 Sábato, Ernesto 364, 375 e n.
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 185 e n., 200, 201, 202, 204 e n., 211 e n., 212, 214, 226, 228, 231-238, 374n.
 Saint-Evremond, Charles de Margetel de Saint-Denis seigneur de 212
 Salibra, Elena 28n.
 Salinas, Pedro 367, 368n., 371, 375
 Salza, Fulvio 234n.
 Samonà, Carmelo 389n., 390n.
 Sandre, Yves 234n.
 Sandrin, Chiara 320n.
 Sanesi, Roberto 380n.
 Sanguineti, Edoardo 83
 Sanouillet, Michel 125n., 126n., 127n., 131n.
 Santoro, Iole 405n.
 Santoro, Tommaso 396n., 405n.
 Santucci, Antonio 304n.
 Sapegno, Natalino 313n.
 Sartre, Jean-Paul 168, 208 e n.
 Savarese, Nino 186
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 128

- Savoca, Giuseppe 28n.
 Sbarbaro, Camillo 127, 183
 Scaligero, Giuseppe Giusto 375
 Scancarello, Walter 28n.
 Scève, Maurice 247
 Scheiwiller, Vanni 418n.
 Schellino, Andrea 234n.
 Schiaffini, Alfredo 65n., 326 e n., 327 e n., 336
 Schlegel, Friedrich 304
 Schlumberger, Jean 232
 Schubert, Gotthilf Einrich von 89
 Schwepperhäuser, Hermann 410n.
 Scintu, Marta 387 e n., 392n.
 Segal, Charles 428n.
 Segre, Cesare 323 e n., 329n., 335n., 365n., 369n.
 Seidel, Ina 299n.
 Sender, Ramón José 370n.
 Serafín, Silvana 369n.
 Serafini, Anna Maria 399n.
 Sereni, Vittorio 27 e n., 28n., 36, 243 e n., 300, 360, 380n., 410, 419n., 457
 Serini, Paolo 211n.
 Serra, Renato 26, 172 e n., 183 e n., 184, 186n., 189, 190 e n., 192 e n., 193, 194, 195 e n., 196 e n., 203, 204
 Serrao, Achille 140n.
 Sevigné, Madame de (Marie de Rabutin-Chantal) 212
 Shakespeare, William 220, 292
 Shaw, George Bernard 232
 Sica, Beatrice 96n., 186n.
 Silone, Ignazio 418
 Simini, Diego 371n.
 Simone, Raffaele 387 e n.
 Sinisgalli, Leonardo 328n., 329, 338, 399, 414
 Siti, Walter 351n.
 Slataper, Scipio 26, 193
 Socrate, Mario 257n., 274n.
 Soffici, Ardengo 26, 184, 194, 216
 Sofocle 423 e n., 442n.
 Solmi, Sergio 83, 128 e n.
 Spagnoletti, Giacinto 307 e n., 397, 403n., 413 e n., 414 e n.
 Specchio, Mario 22n., 311n.
 Spengler, Oswald 241
 Spignoli, Teresa 421n.
 Spitzer, Leo 57 e n., 65 e n., 66 e n., 67
 Starobinski, Jean 21n., 85n., 171n., 183n., 302n.
 Steen, Gerard 75n.
 Stefanelli, Luca 76n.
 Stefanon, Gianni 455
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 237, 458n.
 Stevenson, Robert Louis 174
 Stockwell, Peter 75n., 79n.
 Strappini, Lucia 382n.
 Strazzeri, Mario 299n.
 Stuparich, Giani 26
 Surdich, Luigi 334n.
 Svandrlik, Rita 28n.
 Swinburn, Charles Algernon 299n.
 Sypher, Wylie 125
 Tabanelli, Giorgio 23n., 208n., 299n., 456n.
 Tanguy, Yves 126, 127, 129, 130, 132
 Tarani, Tommaso 78n., 99n.
 Tasso, Torquato 300n.
 Tellini, Giulia 27n.
 Tentori Montalto, Francesco 26, 175n., 176n., 297n., 298n., 299n., 365n., 385n., 386n., 392n., 400n., 411n., 413n., 422n., 427n., 441n., 446n., 452, 462n.
 Teresa d'Ávila, santa (Teresa Sánchez de Cepeda d'Ávila y Ahumada) 375
 Terracini, Benvenuto 65
 Terracini, Lore 389n.
 Terreni, Laura 299n.
 Terrile, Cristina 222n.
 Tesi, Alberto 28
 Theotokas, Giorgios 418n., 436n., 437
 Thérive, André 202
 Thibaudet, Albert 204

- Thomas, Dylan 243, 247
 Tiedemann, Rolf 410n.
 Tiezzi, Federico 27n.
 Timoneda, Juan de 292
 Tintoretto (Iacopo Robusti) 126
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 253, 254, 255n., 257n., 259
 Todorov, Tzvetan 207, 208n.
 Tondo, Michele 396n., 405n.
 Toppan, Laura 150n.
 Torga, Miguel 454 e n.
 Torres Quintero, Rafael 461
 Tottosy, Beatrice 28n.
 Tozzi, Federico 169
 Trakl, George 299n., 452, 453 e n.
 Trama, Paolo 229n.
 Traverso, Leone 26, 82, 147n., 193, 216, 217, 242, 243 e n., 244, 245, 246, 249 e n., 252 e n., 297-322, 329, 363, 364, 380n., 384 e n., 385, 391, 399n., 411, 417n., 419, 420 e n., 421, 423, 424 e n., 425, 427 e n., 428 e n., 429, 431, 435, 436 e n., 438-443, 449, 452, 453, 455, 456
 Traverso, Valentino 453
 Treccani, Ernesto 391n.
 Trentini, Nives 23n., 381n., 383n., 388
 Trincherò, Mario 66
 Trombetti, Caterina 460
 Turner, Walter James 299n.
 Ugazio, Ugo Maria 320n.
 Ulivi, Ferruccio 23n., 168, 208n., 327 e n.
 Umberto I, re d'Italia 34, 35
 Unamuno, Miguel de 192, 369n., 370n., 371 e n.
 Ungaretti, Giuseppe 22n., 25, 27n., 39, 40, 46, 76, 84, 87, 131n., 132, 170n., 186, 205, 247, 297n., 300n., 324, 325n., 328n., 332, 339, 342, 353, 355, 365 e n., 369 e n., 391, 392 e n., 399, 410, 418, 419n., 462n.
 Valbuena Prat, Ángel 293
 Valeri, Diego 298n., 328n., 332, 458n.
 Valéry, Paul 23, 39, 52n., 76, 88, 90, 91, 102, 180, 191, 193, 199 e n., 243 e n., 245, 246 e n., 249 e n., 335, 365 e n., 369 e n., 373, 398, 402n., 410n., 411n.
 Valesio Paolo 331n.
 Vallecchi, Attilio 26, 216
 Vallecchi, Enrico 23n., 26, 208n.
 Valle-Inclán, Ramón María del 254n., 374 e n., 453 e n.
 Vallejo, César 364, 370n., 375n., 463
 Valli, Donato 20 e n., 46, 299n., 329n., 365n., 381n., 395 e n., 396n., 397n., 401n., 406n., 412n., 463n.
 Valli, Romolo 456, 457 e n.
 Valverde, José María 364, 371
 Valvolsem, Serge 417n.
 Van Gogh, Vincent 126
 Vasari, Giorgio 126
 Vasarri, Francesco 25n.
 Vassalli, Sebastiano 410n.
 Vavoulis, Vassilis 419n.
 Vega Carpio, Lope de 255n., 369, 370 e n.
 Velandro, Roberto 252n.
 Ventosa, Elsa 462
 Venturi, Franco 198
 Verbaro, Caterina 20n., 77n., 329n.
 Verdenelli, Marcello 324n.
 Verdino, Stefano 63n., 76n., 77n., 78n., 93n., 105n., 133n., 145n., 215n., 314n., 319n., 328n., 418 e n., 419n., 420, 421 e n., 422n., 426n., 430n., 431, 432n., 435n., 438n., 447n., 448n., 457n.
 Verga, Giovanni 169
 Veronesi, Matteo 190n.
 Vico, Giambattista 354 e n., 358, 363 e n., 366, 368n., 379n., 390, 391
 Vignanelli, Ferruccio 419
 Vigolo, Giorgio 297, 298, 299 e n., 300, 309n., 311 e n., 316n.

- Vigorelli, Giancarlo 21n., 23n., 85n., 168, 171n., 183n., 208n., 302n., 391, 458n.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de 112 e n., 113
- Virgilio Marone, Publio 193 e n.
- Vitier, Cintio, 375 e n.
- Vitti, Antonio 243n.
- Vittorini, Elio 168, 169, 171n., 173 e n., 174, 175 e n., 216, 241, 242 e n., 380n., 396
- Vivanco, Luis Felipe 364, 371, 385
- Vivarelli, Vivetta 298n., 299n., 302 e n., 314 e n.
- Vogt, Ursula 298n., 299n., 419n.
- Voltaire (François-Marie Arouet) 212, 232
- Vossler, Karl 65
- Waldberg, Patrick 125n., 126n., 127 e n., 131 e n.
- Warburg, Aby 409n., 410n.
- Weil, Simone 309
- Weinheber, Joseph 299n.
- Weinstein, Arnold 448
- Westphalen, Emilio Adolfo 463 e n.
- Whitman, Walt 74
- Wilde, Oscar 126 e n.
- Williams, William Carlos 380n., 421
- Wittgenstein, Ludwig 65, 66 e n.
- Wyatt, Sir Thomas 250 e n.
- Yeats, William Butler 243 e n., 251n., 299n., 453
- Zagarrio, Giuseppe 219, 220 e n., 221, 313n., 318n., 320 e n.
- Zambon, Francesco 73n.
- Zampa, Giorgio 433n.
- Zancanella, Silvia 412n.
- Zanetello, Anna 209n.
- Zanetti, Giorgio 324n., 340 e n.
- Zangrilli, Franco 224n.
- Zanzotto, Andrea 23n., 76n., 81, 147n., 314n., 351, 360
- Zattoni Nesi, Gabriella 208n.
- Zecca, Luisa 457
- Ziegler, Jean 238n.
- Zola, Émile 34
- Zublena, Paolo 28n., 230n.
- Zulberti, Marco 80n.
- Zuliani, Luca 73n., 404n.

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 dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2, 2016.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini (in corso di stampa).
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in corso di stampa).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura* (in corso di stampa).
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.

3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

